



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

CENTRO DE ESTUDIOS ELECTROACÚSTICOS

## LA POSTURA ESPECTRAL

**Claude Malherbe**

*Traducción del francés de Pablo Cetta*

En *Territoires de l'Oubli*, Tristan Murail hace sonar al piano como nunca antes. Con *Partiels*, Gérard Grisey nos hace escuchar una sonoridad orquestal nueva. Con *Désintegrations*, Murail une el mundo de los instrumentos con el de la síntesis sonora formando una nueva aleación. Con *Jour, Contre-Jour*, Grisey funde la banda magnética con la orquesta a tal punto que sólo su detención intempestiva remarca su presencia.

La audición basta para comprender que en el curso de la escritura de estas obras algo significativo ha ocurrido. ¿Son ellas variantes de un estilo diferente? ¿Sus características se desprenden de la oposición a una expresión musical precedente, convertidas ahora en estética? ¿Obedecen a los hábitos ligados a un sistema tonal que aún nos sirve de referencia?

### LA OBJETIVACIÓN SONORA

¿Qué hicieron Grisey y Murail? Se dirigieron de forma muy práctica a la información dentro del mismo material : el sonido, y sus efectos controlables por la audición. Esta objetivación de lo sonoro, ya que ello es anterior a toda organización musical, afecta a la música en sus aspectos más subjetivos y en los más institucionales: su codificación, su estética, su poder de representación social. Con este retorno al sonido, los hábitos que sujetaban a la música pudieron ser quebrantados; la ejecución de códigos, modelo de la tradición, desestabilizada; sus tecnicismos ocultos y sus corporativismos, alterados.

Luego de la era de oro tonal y su declinación, hacer del objeto sonoro el generador primero entrañó un recomienzo brutal y un reacomodamiento. Retornando a los constituyentes de la música, el compositor encuentra un material no obliterado por la codificación musical, y puede repensar simplemente las operaciones que él disponga en función de su audibilidad. Seguir nuevamente el hilo del sonido permite escapar del subjetivismo omnipresente; la postura es la de terminar con el corporativismo en beneficio de los oyentes.

## **RUPTURAS**

### **Número e inestabilidad**

La música tonal edificó su dominio de aplicación sobre una racionalidad pensada a través de lo estable y lo finito : el temperamento igualó el intervalo tomado como unidad; los esfuerzos de los luthiers contribuyeron a obtener una homogeneidad en el timbre instrumental a lo largo de todo el registro; las reglas musicales, concentradas alrededor de algunos operadores eficaces, limitaban las manipulaciones a un número reducido de objetos musicales. Todo confluye en una estabilidad y una restricción eficientes. Todo aquello que no se integre es eliminado. La heterogeneidad y lo lujurioso del medioevo desaparece. La instrumentación es reducida en beneficio de las familias uniformes, la percusión por ejemplo, instrumentos de una energía menos controlable.

El dodecafonismo no ordenará esta cuestión: sus reglas se asimilan a una inversión del sistema tonal. El serialismo irá más lejos. La parametrización sistemática de los atributos del sonido, la explosión de las posibilidades combinatorias, producen un crecimiento de la figuración rítmica y armónica. Así, los serialistas conquistan al número. Llegan no menos que a las franjas del dominio de lo inestable pero sin un verdadero control, en provecho de un desorden no absorbido por un sistema que no posee los medios para categorizar los objetos que produce. La percepción de la composición musical escapa al oyente, que sólo discierne las grandes líneas. El detalle está reservado a una corporación de técnicos que desenredan los hilos sobre el papel. El producto musical es insuficientemente válido para la escucha.

En la música espectral, el sonido reaparece como fundamento de la escritura. El objeto sonoro no es más esa entidad inerte, separable en sus diversos elementos –altura, duración, intensidad, timbre- ni se devela tras los signos de un solfeo. Es considerado en su unicidad singular y su complejidad dinámica: sus parámetros están correlacionados por la estructura acústica; activados en el campo musical, condicionan las operaciones que sobre ellos se desarrollan. Las solidaridades que se manifiestan no pueden ser ignoradas: los objetos son evaluados en relación a otros objetos, según la situación. Estas son las funcionalidades que construyen la obra con coherencia y a medida, ya que no existe tema, ni célula inicial, que pueda condicionar el desarrollo de la escritura. La intrusión de la inestabilidad y del gran número no son más los epifenómenos impuestos por la trasgresión de un sistema o un cuerpo de operaciones combinatorias, fuente de una proliferación entrometida de los materiales. Ellos se convierten en el centro de la problemática compositiva, permitiendo una extensión del dominio musical.

### **Modelizaciones**

Una de las intuiciones más destacables de Grisey y Murail ha sido modelizar el sonido por medio de su espectro armónico. Este modelo físico universal, que permite volver discreta a la materia sonora, torna posibles las operaciones de diferenciación y reconocimiento. Un sonido ya no será neutralizado en medio de un magma sonoro continuo e infinito, sino referido a la unidad espectral que lo revela: es entonces posible parametrizarlo, otorgarle sus cualidades, insertarlo en clases y sujetarlo a un tejido de relaciones.

Esta operación es más significativa que la que propone la música concreta, para la cual, un objeto sonoro permanece impenetrable, y sus atributos muestran sólo la superficie. La música electroacústica a comienzos de los años 50 –particularmente la producida en los estudios de Colonia- proponía una aproximación más refinada en tanto una reconstitución del sonido por superposición de sinusoides. Lo poco real de esa puesta en obra son los resultados simplistas que se desprenden de los esperanzados músicos. Agregando sus materiales sobre un modelo cuantificado, apto para describir un funcionamiento sonoro, la música espectral da un paso

decisivo. Un sonido puede desde ahora ser representado por números : sus componentes se definen en hertz o en números de parcial referidos a una fundamental –su disposición en la grilla espectral nos informa sobre la calidad, que puede tener diferentes gradaciones entre lo armónico y lo ruidoso, lo estable o inestable, etc Las relaciones puestas en evidencia por la modelización pueden ser explotadas directamente en un contexto musical: una misma fundamental une dos agregados diferentes, un agregado acepta un conjunto de fundamentales, un grupo de parciales caracterizan a ciertas configuraciones, etc.

Por su escritura y realización instrumental, la música espectral se diferencia de la música sintetizada por computadora. Se acerca por su trabajo formal y por imitar una parte de sus dominios. Los algoritmos de síntesis y los modelos tímbricos instrumentales, generadores sonoros o puntos de referencia preciosos en la elaboración numérica de los sonidos, organizan los campos de altura, las duraciones y las intensidades. Parametrizando el trabajo del sonido, fundan las premisas de una nueva organización instrumental, capaz de edificar sobre bases menos empíricas que las de la orquestación tradicional.

### **Interdisciplina**

Esta adaptación de la síntesis numérica a una escritura instrumental no es posible sin el uso de la computadora. Es difícil, en efecto, utilizar el potencial dinámico de un fenómeno sonoro sin la revelación microscópica que ofrece un análisis digital., u organizar complejos formados por numerosas componentes. En este sentido, la música espectral es la primera música instrumental en la cual el aporte del cálculo numérico confiado a la computadora se torna decisivo.

La gestión numérica, utilizada por esta música, tiene sus consecuencias. Las manipulaciones musicales ya no son enteramente tributarias de los formalismos especializados: transposiciones, modulaciones, funciones cadenciales, trabajo temático, etc. No están más sometidas a un conjunto finito e inmutable de objetos operatorios, sino que son activadas por el cálculo numérico que las integra en su campo de aplicación, liberando su potencialidad. Perdiendo su singularidad, la técnica musical ya no se desarrolla en un ámbito exclusivo. El músico que emplea la informática se pliega a las actividades y a las ciencias de hoy, por la utilización de la computadora y la naturaleza de sus cálculos, pero además, por la escritura de un programa realizado por una tercera persona, quien precisa una explicación de los mecanismos musicales elaborados por el compositor.

### **El efecto espectral**

Si bien la música espectral sigue a la música sintetizada, es indiferente a los medios y a los efectos de su puesta en obra. En primer lugar porque se concibe gracias a una escritura –utiliza signos y símbolos diferentes a los sistemas de medición o de simulación de la síntesis numérica. Luego, porque es realizada en esencia con medios instrumentales –las partes confiadas a una cinta o a una computadora son complementarias-, y el poder de resolución de los instrumentos es demasiado bajo como para seguir el plan y los cálculos iniciales. Los instrumentos tienden a alterarlos, y en cierta medida a desbaratarlos.

Esta transformación, que produce una dicotomía entre la escritura y la aplicación instrumental, es un rasgo específico de la música espectral. La partitura es una transcripción de la naturaleza física y microscópica del sonido construido por medio de componentes puras -organizadas verticalmente en espectros- con sus evoluciones –ataque, cuerpo y fin- condicionadas por los transitorios. Y se produce cierto efecto en el momento de ejecución de la obra. En lugar de cada símbolo escrito que simboliza un parcial –componente simple de un sonido - se ejecuta un sonido instrumental complejo. Esta operación recursiva eleva en potencia a los elementos constitutivos de los objetos de la partitura. La síntesis por computadora, basada en la suma de

sonidos puros, reconstruye exactamente el fenómeno natural de las componentes del sonido, en beneficio de la unidad tímbrica. La orquestación espectral, en cambio, produce un objeto híbrido: mitad timbre, por la fusión de parte de sus elementos, provocada por la disposición acústicamente estructurada, y mitad acorde, por la resistencia que los mismos instrumentos provocan. Esta especie de superarmonía, clara en obras que utilizan grandes orgánicos, como *Gondwana* de Murail o *Transitoires* de Grisey, participa del efecto espectral. Una música como ésta, edificada sobre bases tan pragmáticas: la naturaleza del sonido y la audición de su devenir, propone un juego de desviaciones en las cuales los procedimientos ponen al límite nuestras facultades perceptivas.

## REAPROPIACIONES

### Timbre, espacio, movimiento

La preocupación musical de la segunda mitad del siglo se focalizó, en gran parte, sobre la problemática del timbre. Excepto en el caso de la síntesis digital, donde el campo de aplicación se vale del dominio de las ciencias físicas, ninguna música se había dotado de útiles conceptuales y compositivos suficientes como para modelar la materia sonora al punto de controlar el aspecto tímbrico. El trabajo del timbre había consistido, sobre todo, en ciertas instrumentaciones y en ciertos refinamientos de escritura, siempre ligados al empirismo de la orquestación tradicional. Extrapolando sus reglas de la naturaleza del sonido y de su audición, la música espectral es la primera música instrumental que se vale de medios activos para el tratamiento del timbre. Del mismo modo, el espacio –dimensión acústica del sonido- se integra con total coherencia en la escritura espectral. No sólo por los efectos de acercamiento y alejamiento relativos al movimiento –y que caracterizan además la apreciación de sus cualidades- un sonido es seco o reverberado, sino también por la utilización que el compositor hace de un material que se comporta de modos distintos según diferentes escalas de tratamiento. En *Transitoires*, Grisey emplea dos orquestas con el fin de proponer, en una suerte de movilidad de la profundidad de campo, una alternancia entre dos imágenes de la misma materia sonora.

### Mixturas

Dado que el objeto espectral, en el momento de su génesis, imita un espacio acústico revelado por las máquinas, se une muy bien a aquellos sonidos producidos por medios similares. *Désintégrations*, de Murail, expone un tratamiento de mezclas que se debate entre dos polos, que van de la diferenciación dialéctica a la identificación por la fusión.

El objeto musical espectral muestra una gran valencia, por su propensión a unirse con otros objetos provenientes de otras técnicas distintas o de espacios exteriores al propio. La objetivación que el sonido origina puede extender el campo de aplicación. Todo lo que concierne a la actividad musical –el lugar donde ocurre el evento, el ritual del concierto, etc.- puede ser parametrizado siguiendo el mismo método. La composición es *in situ*. El ambiente ya no es más ignorado, comprende una parte activa en la elaboración de la obra: los gestos, los desplazamientos, la iluminación, los accesorios y todo lo que pueda parecer secundario puede regularse con los símbolos de la partitura. La música ya no es más abandonada a la situación. Por el contrario, está marcada por el contexto, que la sostiene en función de la audición.

### Reconciliaciones

Hoy, luego de consumadas las experiencias espectrales en obras que apelan a importantes conjuntos instrumentales, Tristan Murail y Gérard Grisey, con orgánicos restringidos, someten a las técnicas espectrales a un tipo de escritura más móvil y tributaria de la personalidad de los

instrumentos. Con *Vues Aeriennes*, para cuarteto, o con el quinteto *Talea*- cuya formación está impregnada de tradición romántica-, o con las *Quatre miniatures* para dos trompas, los compositores se obligan a consolidar y a extender las técnicas en contextos propicios pero restringidos, a través de minimalismos que mantienen la ejecución instrumental en un estado de maquinismo.

Reinsertar en el discurso musical la alteración de la escritura instrumental sin desbaratar la experiencia de la objetivación sonora; reunir los modos de producción, hasta los antinómicos – como la música del objeto sonoro concreto, la electroacústica, la síntesis o la música instrumental-, en un contexto donde puedan participar de una misma escritura; reinvestir categorías musicales diversificadas; continuar imaginando una música desde la relación, antes que desde la restricción, es una apuesta al porvenir . La música espectral la propone.

*Artículo publicado en Entretemps Nro. 8. Septiembre de 1989.*