



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN
NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

**ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL
NACIMIENTO DE UN NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces**

INTRODUCCIÓN:

Tras el advenimiento de la Vanguardia en la segunda mitad del siglo XX, las estructuras sintácticas preferidas en la tradición clásica fueron consideradas obsoletas. Desde entonces, muchos compositores han dedicado sus esfuerzos a plantear nuevas formas de organizar el material musical en el tiempo. Sin embargo, muchas de estas alternativas no han conseguido consolidarse como un auténtica red de relaciones estructurales que trascienda la mesa del compositor y se muestre inteligible al oyente. De esta manera, encontramos que en muchos casos, el código de relaciones musicales planteado por el compositor permanece oculto, creando una distancia insalvable entre la obra de arte y su receptor. Este hecho, lejos de ser anecdótico, se repite con relativa frecuencia en la música culta de la segunda mitad del siglo XX. En nuestra opinión, el compositor de origen francés Philippe Hurel (*1955), es, sin duda, una excepción a esta regla (no la única, por supuesto). Hurel, heredero de muchas de las preocupaciones de la escuela espectral, encabezada por Gerard Grisey y Tristan Murail, muestra, como sus predecesores, un profundo interés por trabajar con procesos musicales fácilmente perceptibles. No obstante, Hurel no sólo interpreta de una manera original los presupuestos que ya se encuentran en la música espectral sino que, como esperamos demostrar con este análisis, los enfoca hacia una perspectiva totalmente inédita que tiene como consecuencia principal la consolidación definitiva de un nuevo principio formal, la Metamorfosis.

SOBRE EL ANÁLISIS:

El presente análisis no pretende desentrañar todos los detalles de la composición de esta obra, al contrario, se centra sólo en aquellos que nos



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN
NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

ayudan a entender con mayor claridad el modo en el que se articula la forma, en aquellos, por tanto, que poseen una mayor carga sintáctica en cada momento. Para que el lector pueda seguir el desarrollo de este análisis utilizaremos, tanto el número de compás de los fragmentos tratados, como el intervalo de tiempo en minutos y segundos tomando como referencia la grabación disponible de la obra (Philippe Hurel - Flash- Back, AEON (AECD 0105)

... À MESURE:

Terminada en 1997, el título de la obra alude al modo en el que fue compuesta, su traducción podría ser algo así como "... sobre la marcha ". Por tanto, se entiende que la obra no consta de un plan preestablecido sino que la dirección de su discurrir depende en gran medida, de decisiones tomadas en el mismo momento de la composición*. Efectivamente, esta pieza, a pesar de estar vertebrada por procesos muy graduales, resulta hasta cierto punto imprevisible. Los diferentes estadios por los que va pasando la música se presentan de forma tan sutil y gradual que son recibidos por el oyente como fenómenos aparentemente espontáneos y naturales. Pero, a pesar de la lógica del discurso, el resultado de cada proceso permanece oculto hasta que este no ha concluido. Cabe señalar que en "...à mesure", Hurel todavía no trabajaba con herramientas informáticas, como el programa Openmusic, de las que se ha servido posteriormente para plantear procesos de transformación de una gran complejidad*. Así pues, todos los procesos que tienen lugar en esta composición fueron elaborados "artesanalmente". La obra se escribió para la siguiente plantilla instrumental: Flauta-Flautín, Clarinete en sib- Clarinete bajo, Violín, Violonchelo, Percusión: Vibráfono, Crótalo (re), Piano (con tres pedales). Como veremos, los diferentes instrumentos de la plantilla tenderán a agruparse en subconjuntos atendiendo a criterios de timbre o de registro. Por ejemplo, en toda la primera sección se asocian por un lado, los instrumentos agudos(flautín y violín) por otro, los graves (clarinete bajo y Violonchelo) y por último los instrumentos de timbre más resonante (piano y vibráfono).



PRIMERA APROXIMACIÓN:

Comenzaremos por comentar algunos aspectos generales para después entrar en un análisis más profundo.

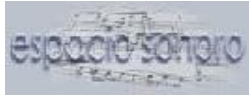
Dividiremos la obra en tres secciones y un epílogo:

1.- La primera sección (compases 1 a 133, 0'- 3'43"), se caracteriza por el trabajo con un objeto complejo de grandes dimensiones. Trabajo que supone la superposición de procesos lineales, es decir, continuos en el tiempo, aquellos que se producen dentro de cada aparición del objeto, y de procesos diferidos, aquellos que quedan inconclusos y se retoman desde el principio en cada reaparición del objeto cada vez en un estadio más avanzado. Este tipo de trabajo crea varios niveles de articulación formal, lo que dota al discurso sonoro de un gran refinamiento.

2.- La segunda sección (compases 134-255, 3'43'-7'40") está dominada, sin embargo, por procesos lineales de mayor ambigüedad que nos llevan a través de diversos bucles y por último, a la reaparición del material inicial.

3.-La tercera sección (compases 207-255, 7'40"-9'10") retoma el objeto del inicio. Sin embargo, la gradual aceleración rítmica que tenía lugar en la primera sección no existe en esta ocasión y en cambio, la música se dirige hacia un epílogo que contrasta, por su lento devenir, con el resto de la pieza.

**Esta información nos fue revelada por Philippe Hurel en una conferencia que realizó en 2006 dentro de los cursos de especialización musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares.*



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN NUEVO
PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

4.-En el epílogo (compases 256-313, 9'10"-13'11"), algunos de los materiales de la obra aparecen aislados de los procesos en los que anteriormente habían participado, como vagos recuerdos de un mundo que está a punto de disolverse. La casi total disolución de la direccionalidad de la obra en esta sección es aprovechada por nuestro compositor para concentrarse en el aspecto espacial de la escucha. La heterogeneidad que ha protagonizado el discurso hasta este momento, converge paulatinamente en un monolítico batir que pone fin a la obra.

I SECCIÓN: (Compases 1-133,0"-3'43")

El objeto con el que Hurel, (compases 1- 35, 0"-1'01"), construye la primera sección de la obra es, como veremos , un fragmento musical con sentido completo, una gran frase musical con múltiples niveles de articulación que intentaremos describir a continuación:

Comienzo de la obra

© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris

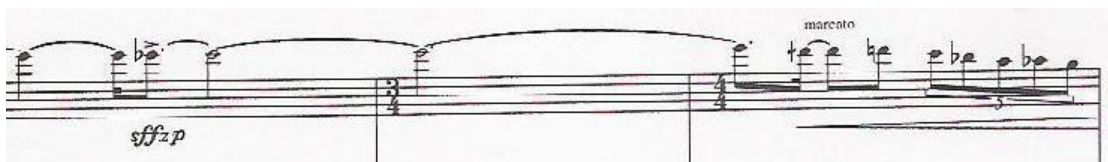
Se inicia con una fulgurante cascada hacia el grave que despliega el agregado que constituye la base armónica de esta sección. A partir de la resonancia de esta cascada se conforman tres planos diferenciados:

- Por una parte, un flujo mecánico de semicorcheas, (negra= 120-126), en el vibráfono y el piano, centrado en el registro medio-agudo, sobre el que se enfoca nuestra atención en los primeros instantes, hasta que es desplazado por el material que trataremos más adelante. Este torrente de semicorcheas tiene un carácter fundamentalmente estático, debido a que está conformado por la superposición de tres líneas (vibráfono), mano derecha del piano y mano izquierda) que describen

contornos circulares de periodicidad similar pero ligeramente desfasados entre sí, lo que explica la ausencia de direccionalidad.

- Por otra parte, una línea heterofónica en el registro sobreagudo a cargo del violín y el flautín en la que aparece, por primera vez en la obra, la técnica consistente en simultanear procesos lineales y diferidos que, como habíamos avanzado, va a caracterizar esta primera sección. En efecto, la citada línea melódica está articulada en varios niveles claramente perceptibles. A pequeña escala, encontramos diseños que se aceleran a medida que describen una curva descendente, a una escala más grande percibimos como cada vez que se repite este diseño aparece expandido y la aceleración llega un poco más lejos(finalmente, hasta el seisillo de semicorcheas). Y a una escala aún mayor, se percibe también que el punto de partida del diseño, destacado con un *sforzando* desciende gradualmente (casi siempre por cuartos de tono) con cada repetición la unión de todos estos puntos genera una línea envolvente que desciende cada vez más rápido. Nos encontramos, por tanto, ante un tipo de organización fractal del contorno melódico y del ritmo, dado que su diseño se rige por el mismo patrón a diferentes escalas.

Estadio inicial del gesto descendente en el flautín (suena octava alta)



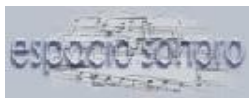
© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris

- Por último, tenemos una tercer plano que viene a ser la imagen especular del anterior. Esta vez, la línea melódica, interpretada heterofónicamente por el violonchelo y el clarinete bajo, comienza en



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN NUEVO
PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

el registro más grave y los diseños melódicos y la línea envolvente
de los mismos son ascendentes.



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN
NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

El objetivo final de los procesos iniciados es la convergencia de las dos líneas heterofónicas y el flujo mecánico del piano y el vibráfono y, por último, la de los tres planos en una sola nota, el mi central, que, una vez acaecida, lleva hasta el límite el proceso de aceleración que caracteriza a todo este fragmento, haciendo confluir a todos los instrumentos (excepto el flautín, por cuestión de tesitura) en un rápido trémolo sobre la citada nota mi.

Por tanto, vemos como Hurel crea un fragmento musical de gran direccionalidad en su conjunto donde existen varios procesos que afectan al registro y al ritmo fundamentalmente y que son llevados a término dentro los límites del mismo.

Llegamos ahora, al punto más interesante de esta primera sección. La solución más convencional a la hora de continuar con el discurso musical después de la culminación de un determinado proceso habría sido comenzar uno nuevo. Sin embargo, la alternativa de nuestro compositor es sorprendente: Retomar de nuevo el mismo proceso desde el principio. De pronto, el impulso arrollador que nos ha empujado hasta este momento, casi sin dejarnos respirar, se ve frenado en seco con esta inesperada repetición. Escuchamos ahora una música que ya conocemos y que sabemos perfectamente hacia donde va, por sí solo, este hecho, resta parte de su direccionalidad a la escucha. La alta previsibilidad, que irá en aumento con las sucesivas repeticiones de este proceso, hace que nuestro interés hacia el inmediato futuro de la obra disminuya y nuestra atención se concentre progresivamente en el presente y lo pasado, el fragmento musical pasa, en mayor medida con cada repetición, de ser un discurso sonoro, a convertirse en un "objeto" sonoro al que poder "contemplar" una vez anulada, al menos en parte, la sensación de expectativa .

Sin embargo, como es evidente en la escucha, el propósito de Hurel no es el de suprimir completamente la sensación de avance temporal, sino sólo el de ralentizarla para, en este contexto, poner en marcha procesos que transcurren



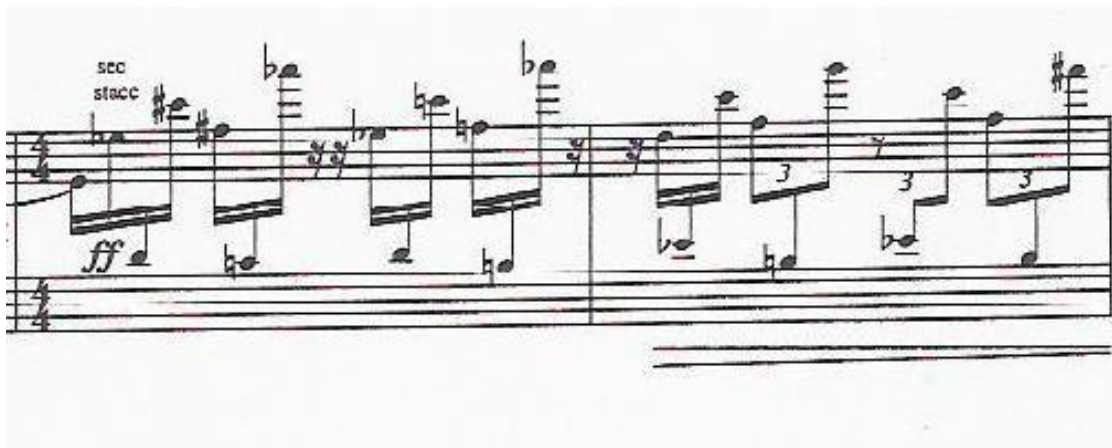
a una velocidad muy lenta, de modo que el oyente, como comentábamos en la introducción, no toma conciencia de los mismos hasta que no han concluido.

Nos situaremos ahora a una escala un poco mayor para hablar de los procesos que tienen lugar de forma diferida, es decir, que se desarrollan parcialmente y de forma progresiva con cada repetición del objeto, para ello deberemos comparar las cuatro apariciones del mismo:

- En primer lugar, existe un proceso de compresión progresiva del proceso de convergencia estudiado anteriormente en cada repetición.
- Al mismo tiempo, se produce un proceso de expansión de la zona en la que todos los instrumentos convergen en un flujo de semicorcheas, justo antes del momento en que todos caen sobre la misma nota. Esta dilatación culmina en la cuarta y última aparición del objeto en esta sección, cuando el movimiento de todas las líneas melódicas se estanca definitivamente en el fluir de las semicorcheas.
- Es en este momento, cuando se inicia el proceso que nos va a conducir al fin, a un nuevo material. A partir de aquí (compás 95, 2'53"), los diseños insistentemente ascendentes o descendentes del viento y la cuerda, según el caso, son sustituidos por otros de carácter circular, lo que produce una parada casi total de la direccionalidad del discurso. Decimos casi total, porque una vez anulado el proceso que había sido protagonista durante esta sección se inicia uno nuevo que nos conducirá a la siguiente. Este proceso, consiste en la emergencia paulatina del plano creado por las notas en *sforzando*, apoyadas ahora por el piano y el vibráfono, que iniciaban cada gesto ascendente o descendente en el viento y la cuerda, constituyendo una línea envolvente. Esta línea se disuelve totalmente transformándose en una textura puntillista que se superpone, en un principio, al flujo de semicorcheas y que, gradualmente, va quedando desnuda.

-Por último, antes de pasar a la siguiente sección, sólo queda comentar la interpolación (compás 78, 2'20") de un nuevo diseño en el piano durante la tercera aparición del objeto, una vez que todos los instrumentos convergen de nuevo en el mi central. El piano describe un gesto claramente emparentado con el proceso dominante en el objeto. Este gesto está compuesto por un total de seis líneas melódicas (cuatro descendentes y dos ascendentes), cuyas notas se distribuyen de forma alterna, todas ellas confluyen al final en una misma nota tras un rápido *accelerando*. Simultáneamente, los demás instrumentos realizan diversas inflexiones microtonales en torno al polo de convergencia, mi. Este gesto del piano se percibe como una dilatación de la cadencia y se integra perfectamente dentro del discurso general sin provocar una fractura, sin embargo, no se repite cuando el proceso se vuelve a poner en marcha por cuarta vez. Hurel deja, de esta manera, un cabo suelto en la forma, cabo que aprovechará, en la reaparición del material de la primera sección en la tercera parte de la obra, para introducirnos en el epílogo.

Inicio del gesto interpolado en el piano



© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris



II SECCIÓN: (compases 134-255, 3'43'-7'40")

Si la primera sección está protagonizada por diseños melódicos fuertemente propulsivos, la segunda se caracteriza por la profusa utilización de pequeñas células que se asocian para formar estructuras melódicas complejas, que son repetidas a modo de bucles. Cada bucle, es sometido a diferentes procesos de distorsión que al mismo tiempo que lo destruyen, conforman un bucle nuevo, de modo que, en toda esta sección, vamos pasando por zonas en extremo ordenadas y previsibles, los bucles, y por otras, caóticas y ambiguas, las transiciones entre dos bucles.

Pero, sin duda, lo más interesante de este pasaje es el hecho de que estas transiciones se producen de una manera tan sutil y progresiva que resulta casi imposible delimitar donde empieza y acaba cada una. Intentaremos analizar a continuación el modo en el que se llevan a cabo:

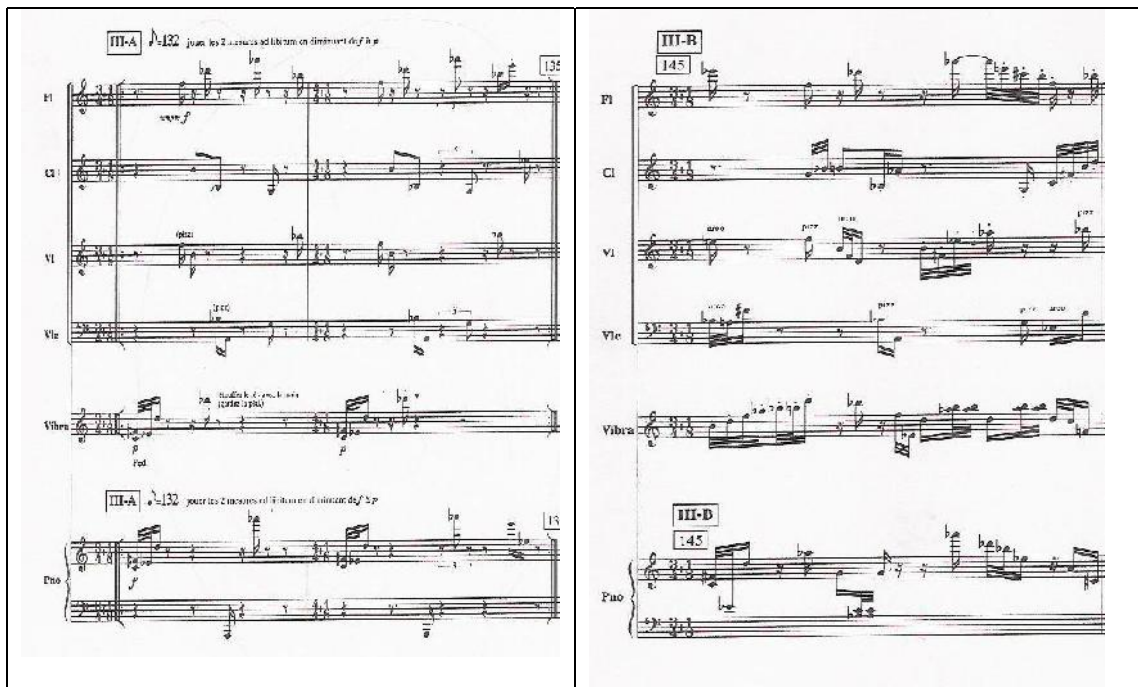
- El primer bucle aparece en el compás 134 (3'43") y surge de una ordenación paulatina de los elementos de la textura puntillista que había aparecido como resultado del proceso de rarefacción ocurrido en el final de la primera sección. Este bucle, se desarrolla dentro de una pulsación básica de semicorcheas, al igual que el proceso anterior, pero contiene un elemento muy característico en su inicio. Consta de dos fusas y una semicorchea, está interpretado por el piano y el vibráfono y su función es la de lanzar el bucle. Este elemento es el germen del que partirá el próximo proceso. Tras repetirse el bucle, en *decrescendo*, un número de veces no determinado en la partitura, comienzan a aparecer progresivamente, diversas células compuestas por fusas directamente emparentadas con el elemento citado anteriormente, primero, únicamente en el piano y el vibráfono y después, en el resto de instrumentos. Este proceso de "metástasis" llega a ser tan denso que la percepción

ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

del bucle desaparece y lo que queda en su lugar es un continuum de fusas, sobre el que progresivamente empiezan a dibujarse contornos melódicos de mayor vuelo que las pequeñas células que habíamos escuchado hasta ahora y que nos remiten al material ondulante de la última parte de la primera sección . Del mismo modo que en la primera sección, las líneas ondulantes estabilizan su pulso al cabo de un tiempo creando un flujo de semicorcheas.

Primer bucle:

Estadio intermedio entre el primer y el segundo bucle:



© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN
NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

- El segundo bucle que escuchamos (compás 178, 5'46"), surge de un proceso de "depuración" a partir de este flujo de semicorcheas, que es inverso al proceso de metástasis que se ha producido con anterioridad. Hurel va restando elementos a la compleja textura de la que venimos hasta quedarse solamente con los elementos del nuevo bucle. Este segundo bucle es más complejo que el primero y la manera en la que se va a transformar es del todo diferente. Cada elemento que lo conforma sufre un proceso de paulatina expansión y ralentización de forma totalmente asimétrica e independiente, de modo que percibimos como el orden del primer bucle deviene progresivamente en caos. Sin embargo, a pesar de este caos, el conjunto no carece por completo de direccionalidad debido a que existe un elemento que se encarga de guiar la escucha hacia la siguiente estación. Efectivamente, las notas más graves del piano crean una línea melódica que desciende por semitonos en constante y ligero *accelerando* que se detiene poco antes del comienzo del próximo bucle.

Segundo bucle	Estadio intermedio entre el segundo y tercer bucle
---------------	--

© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris

-El tercer bucle (compás 185, 6'14''), se genera de modo similar al primero, es decir, a partir de una ordenación progresiva de los diferentes elementos que habían surgido como consecuencia del proceso de deformación (expansión y ralentización) del bucle anterior. La disolución de este bucle, se produce ahora sensiblemente más rápido que en las ocasiones anteriores y está dirigida por un proceso de densificación creciente y de desfase de cada gesto respecto de los demás. Sin embargo, no se trata ahora de una "metástasis" sino más bien de un proceso de "acreción". Es decir, cada uno de los gestos que conforman el bucle aparece en cada repetición enriquecido con un mayor número de notas (lo que supone una aceleración en el movimiento), pero

conservando su contorno general en un principio, hasta que tras un número determinado de transformaciones el gesto inicial se difumina al tiempo que se va conformando un nuevo gesto. El cuarto y último bucle aparece como resultado de este proceso de deformación-conformación que ocurre de manera independiente en cada línea melódica.

Tercer bucle: Estadio intermedio entre el tercer y el cuarto bucle



The image displays a musical score for the 'Tercer bucle' (third loop) of the work. It consists of two main sections of staves. The left section starts at measure 185 and includes dynamics like *p*, *pp*, and *pizz*, along with a tempo marking '6 fois minimum' and various articulations such as triplets and slurs. The right section continues the piece, featuring dynamics like *cresc.*, *pizz*, *arco*, and *arco - pizz*, and includes performance instructions like 'arco' and 'pizz'.

© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN
NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

- El último bucle (compás 193, 6'58") es, en realidad, la superposición de dos bucles diferentes. Por una parte, aquel que conforman todos los instrumentos excepto el piano, y que tiene como extensión una blanca y por otra, el que describe el piano. Dicho bucle está construido mediante la superposición de una *talea*, cuya extensión es de una blanca con puntillo, y un *color* irregular, cuya nota más aguda (re) es doblada momentáneamente por el crótalo creando un timbre muy incisivo y característico que reaparecerá al final de la obra.

La salida del bucle se produce de manera similar que en el caso anterior, es decir, por la densificación melódica de cada gesto y una aceleración progresiva mediante la cual, todos los gestos del bucle acaban transformándose en melodías ondulantes similares a las que protagonizaban la primera sección. La reaparición de este material preconiza la de la cascada que daba comienzo a la pieza. Es aquí, donde hemos determinado el origen de la tercera sección.

Cuarto bucle

Disolución del cuarto bucle, reaparición del tema inicial

© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris

Antes de entrar a analizar la última parte de la obra, detengámonos un momento para reflexionar sobre lo sucedido en esta segunda sección. Lo más llamativo de este fragmento es la peculiar sintaxis utilizada. Gracias a ella, el compositor ha conseguido pasar de manera coherente por muchas situaciones musicales diferentes. Sin embargo, esta coherencia es debida también a que todas ellas están estrechamente emparentadas, todas son bucles de una cualidad tímbrica similar en los que participan todos los instrumentos, cada uno de los cuales aporta una serie de pequeñas células al bucle que son, a su vez, cíclicas.



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN
NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

Pero, volviendo a la sintaxis, nos gustaría llamar la atención del lector sobre el modo en el que los sutiles procesos de transformación continua que tienen lugar en esta sección configuran un tipo de temporalidad muy peculiar. Parece como si el compositor nos situara ante un objeto (el primer bucle), nos permitiera contemplarlo durante unos instantes y después procediera a desenfocarlo. Cuando la imagen es enfocada otra vez, el objeto es similar pero, claramente, algo ha cambiado, aunque no sabemos muy bien cómo ha sucedido porque todo ha ocurrido de manera muy gradual. Sin embargo, el discurso no carece totalmente de tensión narrativa, la comprensión de las sucesivas repeticiones de este proceso crea cierto grado de expectativa que justifica la reaparición del frenético y propulsivo material inicial.

III SECCIÓN: (compases 207-255, 7'40"-9'10")

La reaparición del material inicial no se produce de manera literal. El proceso que tiene lugar en la primera sección, es tomado aquí directamente por el final, por tanto, nos encontramos en una situación similar, pero más extendida esta vez, a la de la última repetición del objeto durante la primera sección, por tanto, esta reaparición puede ser entendida como un paso más, no el último, en el proceso diferido que tenía lugar en la primera sección. Nos encontramos de nuevo con una sucesión de líneas ondulantes interpretadas por la cuerda y el viento superpuesta a un flujo constante de semicorcheas en el piano y el vibráfono. Los dos planos, discurren independientes pero, en ocasiones, convergen momentáneamente. Finalmente, ambos planos cadencian en un gran gesto ascendente. En este punto, volvemos a escuchar al piano interpretando un material similar al que había aparecido como una interpolación en la tercera repetición del objeto, en la primera sección. En esta ocasión, los demás instrumentos recogen las notas que percute el piano a modo de resonancias. El gesto del piano cadencia, como lo había hecho anteriormente, sobre el mi central.



ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA "... À MESURE" del
compositor PHILIPPE HUREL. "LA METAMORFOSIS", EL NACIMIENTO DE UN
NUEVO PRINCIPIO FORMAL
Hermes Luaces

De nuevo, tras el *accelerando* hacia el trémolo de todos los instrumentos (excepto el flautín) sobre la misma nota, volvemos a escuchar la cascada que nos indica que el proceso se reinicia. Suena ahora, de manera más comprimida y en lugar de cadenciar con un gesto ascendente lo hace con uno descendente sobre la nota, la 3. El gesto cadencial del piano, que tenía lugar en este momento, reaparece también, aunque tras unos instantes de expectativa y modificado. Prima ahora la trayectoria descendente del gesto que se engrosa formando pequeños agregados que cadencian con un *sforzando* sobre la nota do 1, cuya resonancia es recogida por el violonchelo. Con este evento se inicia el epílogo de la obra.

Con el regreso del material inicial en esta sección, Hurel, apuesta por un tipo de forma simétrica y cerrada, alejándose así de los modelos planteados por otros compositores del ámbito espectral como Grisey y Murail que han preferido las formas más abiertas, en general, en las que es difícil encontrar simetrías tan evidentes.

EPÍLOGO: (compases 256-313, 9'10"-13'11")

En el epílogo, se abandona la frenética actividad que ha caracterizado la obra hasta el momento. De esta manera, entramos en un pasaje que despliega una textura típicamente espectral, en el que lo armónico-tímbrico se impone sobre lo melódico. Podemos distinguir fácilmente tres planos en la escucha:

1) Por una parte, una envolvente textura armónica, en la que participan las cuerdas, los vientos y los trémolos del vibráfono, que crea un plano de fondo, sobre el que se desarrollarán otros eventos. En realidad, este plano sólo es estático en apariencia, ya que las diversas líneas que lo conforman describen un movimiento ascendente muy lento e irregular que sólo se vuelve evidente cuando se acerca a su conclusión, justo antes del final de la obra.



2) Por otra parte y de manera sobresaliente, como las figuras más próximas al espectador de un cuadro, se percibe otro plano conformado por la unión de distintos gestos breves en el piano. Estos gestos pueden agruparse en dos tipos:

- Unos, son de carácter circular y están interpretados en *staccato*, dentro siempre de una tesitura reducida y de una pulsación de fusas. Remiten a aquellos otros que aparecieron también en el piano en la segunda sección y cuyo proceso de metástasis terminaba diluyendo el primer bucle.
- Los otros, son también de carácter cíclico pero más lentos, abarcan una tesitura mucho más amplia y su ataque es *legato*. Estos gestos, nos recuerdan vagamente el contenido de los diferentes bucles que protagonizan la segunda sección.

3) Por último, existe otro material que reaparece en esta sección. Se trata del batir de la nota re, en cuatro octavas, por parte del piano y el crótalo. Recordamos que este timbre tan incisivo aparece, por primera vez, integrado en el cuarto y último bucle de la segunda sección (c:195, 7'02"). Este batir, se escucha al principio como un hecho aislado que rompe bruscamente la placidez de este epílogo, pero reaparece sucesivamente cada vez a intervalos de tiempo más comprimidos hasta que acaba ocupando el primer plano en la escucha y forzando la detención de los otros planos cuando su pulsación, adquiere una inexorable regularidad que lleva la obra a su consunción.

Fragmento del epílogo:

275

Fl

Cl b

VI

Vlc

Vibra

Crotale Vibra

Ped.

275

Pno

G 6313 B

© 1997 Gérard Billaudot Editeur Paris

CONCLUSIONES:

Múltiples han sido las soluciones que los compositores han ideado para conciliar coherencia y heterogeneidad. Si nos detenemos a estudiarlas nos daremos cuenta de que, por norma general, se sustentan sobre principios de proximidad o de integración, es decir, los diferentes materiales presentes en la obra acaban creando vínculos entre sí en nuestra mente, bien porque nos acostumbramos a escucharlos próximos en el tiempo, o bien, porque los percibimos integrados dentro de un mismo todo armónico o de un determinado contexto tímbrico. En ocasiones, este tipo de sintaxis ha sido calificada, erróneamente en nuestra opinión, de poco sofisticada. Lo cierto es que ha permitido a estos compositores no sólo dar cabida en sus obras a materiales de un gran refinamiento, que compensa con creces la falta de “complejidad” en la sintaxis, sino también establecer nuevos marcos temporales para la música de enorme originalidad y trascendencia. Philippe Hurel, entronca con esta tradición de compositores, a la que pertenecen figuras como Debussy, Stravinsky, Messiaen..., que ha apostado firmemente por la heterogeneidad. Sin embargo, existe una diferencia fundamental en la música de Hurel con respecto a la de sus predecesores y esta es precisamente la sintaxis, que en su caso es de una naturaleza esencialmente diferente.

Los vínculos existentes entre los diferentes materiales que se presentan en sus obras no se limitan a los surgidos del hecho de formar parte de un mismo contexto, sino que están urdidos desde dentro mediante sutiles procesos de transformación en los que cada material se muestra como la consecuencia de un proceso ocurrido sobre un material precedente. Las relaciones causa-efecto, muy atenuadas en las obras de aquellos compositores, determinan en la música de Hurel el eje fundamental del discurso. Este modo de articular la forma debe su originalidad a la utilización de un principio compositivo, que llamaremos, “Metamorfosis”, de una

naturaleza totalmente novedosa respecto a los recursos tradicionales para crear forma.

Si atendemos al fantástico “Tratado de la Forma Musical” escrito por Clemens Kühn podemos afirmar que han existido tradicionalmente cinco principios para generar forma: Repetición, Variación, Diversidad, Contraste y Carencia de relación. La Metamorfosis abre una nueva vía, situada justo a medio camino entre la Variación y el Contraste y que constituye una alternativa a la Diversidad, la cual resulta insuficiente por sí sola para explicar la forma en la que funciona la música de nuestro compositor. Los materiales utilizados en “...À mesure” pueden ser distintos e incluso opuestos, basta comparar el material de la primera y el de la segunda sección, pero la metamorfosis los pone en relación de tal forma que el supuesto contraste se torna casi en afinidad. Si bien es cierto, que el principio de la Metamorfosis se rige por mecanismos similares a los de la Variación existen, sin embargo, diferencias fundamentales entre los dos. La primera y más evidente es que la consecuencia de la aplicación de ambos principios es totalmente diferente. En el caso de la Metamorfosis, el material resultante es independiente del material de partida, dicho de otro modo, la Metamorfosis se produce cuando un proceso de transformación provoca una verdadera fractura entre el modelo inicial y el objeto final de un proceso, límite nunca traspasado en la Variación. Esto nos lleva a la segunda y más importante diferencia, y esta es la que existe en la intención formal que sostiene ambos principios. En la Variación, el objetivo es aportar nuevas perspectivas de un determinado material, alejarse de él pero nunca tanto como para perderlo totalmente de vista. Sin embargo, en la Metamorfosis el propósito consiste en la configuración de un nuevo material intrínsecamente distinto y susceptible de ser convertido en punto de partida de nuevas transformaciones.

La Metamorfosis tiene importantes antecedentes, el más antiguo de los cuales quizá sea el de Richard Wagner en Tristán e Isolda donde los dos *leitmotiven* correspondientes a sus protagonistas son sometidos a un proceso de estas características para sugerir así la fusión amorosa de ambos. Ejemplos más cercanos a nuestro tiempo se encuentran en la música de György Ligeti (por ejemplo en "Atmósferas") donde la metamorfosis alcanza a ser verdaderamente un mecanismo vertebrador de la forma. También en compositores muy cercanos al entorno de Hurel como Gerard Grisey y, sobre todo, Tristan Murail, los cuales concentran los procesos metamórficos especialmente en el ámbito armónico-tímbrico. No nos podemos olvidar tampoco del trabajo de compositores como Morton Feldman y Steve Reich, en cuya música aparecen por primera vez técnicas ligadas a este principio aplicadas al ámbito rítmico. Sin embargo, en nuestra opinión, y atendiendo siempre a la definición que hemos ofrecido de este término, Hurel ha sido el primer compositor en utilizar la Metamorfosis de un modo sistemático y totalmente consecuente con todas sus potencialidades.

Quizá la cualidad más interesante de la Metamorfosis, y la que mejor que nadie antes ha sabido aprovechar Hurel, es la de propiciar un control del flujo temporal, es decir, de la velocidad con la que el oyente recibe la información musical, de una sutileza y flexibilidad inéditas. Esto se debe principalmente a dos razones, que esta obra ilustra a la perfección. La primera, es el hecho de que este principio se puede aplicar a objetos de una naturaleza temporal muy diferente incluso, como hemos comprobado, opuesta, desde los más estáticos a los más dinámicos y permite además al compositor, transitar de unos a otros de forma totalmente coherente. Esto favorece la coexistencia de diferentes temporalidades en una misma obra, aún siendo esta relativamente corta. La segunda razón, parte de la base de que la metamorfosis puede desarrollarse dentro de una gama de velocidades extremadamente variada sin perder su fuerza cohesiva. Puede transcurrir de forma lenta, como en la primera sección de la obra o de forma más atropellada como en la segunda sección (nótese que la velocidad a la que se produce la

transformación del material puede ser independiente del *tempo* en el que se desarrolla). Plenamente consciente de estas posibilidades, Hurel plantea un discurso musical en el que la temporalidad (entendida como el parámetro formal determinado por los cambios en la percepción psicológica del tiempo) alcanza una impresionante versatilidad y capacidad para generar coherencia.

El tipo de sintaxis ligada a la Metamorfosis tiene además otra cualidad muy peculiar y es la de disipar las fronteras entre el concepto de material musical y forma musical. Si tomamos la primera sección de "...À mesure" observaremos que existen verdaderas dificultades para establecer cuál es la *Gestalt* de esta parte de la obra, dado que cada elemento musical que la compone se halla inmerso, desde su primera aparición, en un proceso transformativo. No existe algo que podamos considerar lo suficientemente estable como para tomarlo como punto de partida. La idea germinal de la obra es algo de una naturaleza intrínsecamente dinámica, podríamos decir que heraclitiana, como toda la obra.

"...À mesure" es un buen ejemplo de que la inteligencia y la complejidad no están reñidas con la claridad y la transparencia, esperamos con este análisis haber contribuido a un mejor conocimiento de esta obra y del trabajo de este interesantísimo compositor que es Philippe Hurel, cuya propuesta formal consideramos como una de las más brillantes de nuestros días".

Más información sobre Philippe Hurel:

- www.philippe-hurel.fr

-Philippe Hurel: Les Cahiers de l'Ircam, Compositeurs de Aujourd'hui