

GÉRARD GRISEY, UNA NUEVA GRAMATOLOGÍA DERIVADA DEL FENÓMENO SONORO. FABIAN LÉVY.

Traducción: Elena Mendoza López

Artículo aparecido en alemán como “Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs” en “20 Jahre Inventionen Berliner Festival Neuer Musik”, editado por I. Beirer/DAAD, Pfau Verlag, Alemania, 2002.

En 1973, un grupo de compositores jóvenes, Tristan Murail, Michäel Levinas, Roger Tessier y Gérard Grisey (al que se unirá en 1976 Hugues Dufourt) crea un colectivo en oposición a la música postserial, predominante entonces en el panorama instrumental francés. Para entender la importancia y la rápida influencia que tendrá este colectivo en Francia y en toda Europa (a excepción significativa de Alemania), es necesario inscribirlo en la crisis que atravesaba el estructuralismo en los años 70 (1), tanto a nivel político como intelectual: en un contexto de guerra de Vietnam, de crisis petrolífera y de revisión pragmática del socialismo y de otros sistemas políticos (*L'Archipel du goulag* de Soljenitsyne se publica en 1973) lo que realmente se pone en cuestión es la utopía estructural de la postguerra mundial, es decir la idea de que todo sistema organizado, ya sea político, social lingüístico, económico o artístico, responde a una estructura subyacente. En música esta actitud había llevado al desarrollo de sistemas de composición que combinaban y permutaban notas, dinámicas y duraciones de modo simbólico sin tener en cuenta la realidad del fenómeno sonoro. Contra estos principios, que, como escribe Grisey “confunden el mapa y el territorio”, se forja en Francia este nuevo movimiento estético, que será enseguida titulado de modo erróneo y equívoco “música espectral”, según un artículo del mismo nombre de Hugues Dufourt de 1979 (2).

Este movimiento no surge en Francia de modo aislado, sino en paralelo a otros muchos movimientos estéticos que intentan volver al fenómeno sonoro y/o matizar el serialismo integral: el giro estético de sus propios autores

Página | 1

(*Explosante-fixe* de Boulez -1972-, *Coro* de Berio -1975-, *Stimmung* de Stockhausen -1968-), las corrientes de la nueva simplicidad (Rihm) o de la *musique concrète instrumentale* (Lachenmann) en Alemania, la escuela de la nueva complejidad (Ferneyhough) en toda Europa o las músicas minimalistas y repetitivas en los Estados Unidos (Feldmann, Reich). Sin embargo, contrariamente a todos estos movimientos estéticos y posiblemente según la idea típicamente francesa de que un compositor de música culta debe no solamente componer obras sino también construir nuevas gramáticas (idea que quizá pueda entenderse como la consecuencia del centralismo, de la influencia del cartesianismo y del propio estructuralismo en Francia y en cualquier caso de los precedentes musicales Messiaen y Boulez), los compositores de “música espectral”, muy especialmente Grisey y Murail, van a proponer técnicas y principios gramatológicos de composición no sólo radicalmente nuevos, sino también prospectivos para otros compositores: técnicas de orquestación y de generación de material armónico derivadas del análisis acústico y de cálculos con frecuencias efectuados gracias al ordenador; técnicas de estructuración del tiempo y de la forma musical y técnicas de generación de procesos a partir de la evolución del material sonoro y de principios de psicología cognitiva, etc. Hugues Dufourt escribe: *“El trabajo de la composición musical se realiza directamente en las dimensiones internas de la sonoridad. Se apoya en el control global del espectro sonoro y consiste en extraer del material las estructuras que nacen en él. Las únicas características sobre las cuales se puede operar son de orden dinámico. Son formas fluídas, lugares de transición en los cuales la determinación de los movimientos depende de leyes de transformación continua. En este sentido se puede hablar de una composición de movimientos y cambios. La música se piensa en términos de umbrales, de oscilaciones, de interferencias, de procesos en lontananza”* (3). Se trata por lo tanto de pensar usando nuevas categorías musicales, superando la idea de nota como símbolo, idea que ha caracterizado la música occidental desde el Ars Nova hasta el serialismo (en la notación musical occidental los fenómenos sonoros son reducidos a la altura de su fundamental y a su duración, por medio de la nota). Se trata igualmente de construir una música sobre principios de

fusión y no de acumulación y de pensar el tiempo musical como un “*devenir de los sonidos*”, como escribe Grisey.

Sin embargo hay que evitar reducir la idea de música espectral, especialmente la de Grisey, a una acumulación de espectros acústicos y a un trabajo naturalista sobre los armónicos. Lo que está verdaderamente en el centro de la preocupación de Grisey es el tiempo, siendo la utilización de espectros y en general el trabajo sobre las frecuencias una consecuencia asociada al material. *Tempus ex machina*, título sugestivo, es una obra de Grisey de 1979 para seis percussionistas (en 1989 será integrada en el comienzo de *Noir de l'étoile*). Aquí, utilizando seis instrumentos de ruido blanco, Grisey quería mostrar que su pensamiento y sus sistemas de composición eran más amplios que la mera circunscripción al espectro. *Tempus ex machina* es asimismo el título de una conferencia destinada a los cursos de verano de Darmstadt de 1978 (4) y en general puede ser considerado como la divisa de toda la música de Grisey (5). Partiendo de consideraciones estéticas y científicas, Grisey desarrolla en este artículo una serie de conceptos esenciales y prospectivos acerca del tiempo, de las nociones psicológicas de previsibilidad, de memoria y de anticipación, de los conceptos de periodicidad, de continuidad, de dinámica, de microfonía y macrofonía, de tiempo dilatado y contraído y del concepto de proceso. “*Por definición, escribe Grisey como conclusión, diremos que el sonido es transitorio. (...) Objeto y proceso son análogos. El objeto sonoro no es otra cosa que un proceso contraído, el proceso no es otra cosa que un objeto sonoro dilatado*”.

¿Qué queda hoy, después de veinte años, del movimiento espectral? En primer lugar es importante constatar el interés que esta estética está suscitando en este momento en los países germánicos y de Europa central, en los que nunca antes había habido una respuesta, interés posiblemente acrecentado a partir de la súbita desaparición de Gérard Grisey en 1998. En los países que por el contrario se adscribieron desde el principio a la aventura espectral (Francia, Italia, Finlandia, Gran Bretaña), numerosos alumnos y colegas de Murail y Grisey, como Saariaho, Benjamin, Dalbavie o Lindbergh, reivindican esta escuela para proponer una música de factura muy clásica, colorista, estética,

brillante, sin microtonalidad y muy gestual, interpretando quizá las técnicas espectrales como meros principios normativos de control de la percepción y de los límites de la escritura musical. Pero sin embargo otro grupo de compositores jóvenes intenta prolongar la idea espectral continuando con la elaboración de nuevas técnicas de escritura musical derivadas de fenómenos psicológicos, psicoacústicos y acústicos, y desconfiando siempre de las técnicas de escritura derivadas de principios combinatorios de signos y símbolos. Este grupo, al igual que el propio Grisey en sus últimas obras, se aleja sin embargo de procesos temporales evidentes y demasiado mecánicos e introduce rupturas formales, pasando a considerar la percepción del tiempo como un mecanismo subjetivo y cultural.

En efecto, la “ética espectral” no está muerta. El desafío para las nuevas generaciones de compositores y teóricos consiste ahora quizá en elaborar, gracias a la tecnología, una nueva grafemología del sonido, es decir, una nueva forma de transcribir el fenómeno musical que recoja a la vez las técnicas de fusión del sonido y de transcripción de los armónicos de Grisey y Murail, y el trabajo sobre ruidos y sonidos inarmónicos de Lachenmann y Sciarrino, con el fin de liberarnos definitivamente del pensamiento dictatorial del intervalo y de la altura fija y armónica de nuestra cultura occidental. El desafío consiste también en elaborar una nueva gramatología, es decir, nuevas técnicas de escritura derivadas de fenómenos psicológicos y de ciencias cognitivas (inducción, sorpresa, aprendizaje, etc.) y de fenómenos acústicos, con el fin de superar definitivamente las técnicas combinatorias y visuales a veces absurdas en el plano de la percepción que nos propone la notación musical clásica y su gramatología. ¿Grisey normativo o Grisey prospectivo? ¡Grisey compositor!

Fabien Lévy

Artículo aparecido en alemán como “Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs” en “20 Jahre Inventionen Berliner Festival Neuer Musik”, editado por I. Beirer/DAAD, Pfau Verlag, Alemania, 2002.

Traducción al español: Elena Mendoza López

Notas:

- 1) Fabien Lévy: « Le tournant des années 70 : de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception » (aparecido en extracto en "Le temps de l'écoute, Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores", L'Harmattan/L'itinéraire, versión completa en : <http://membres.lycos.fr/fabienlevy/Documents/tournant70.pdf>).
- 2) Hugues Dufourt: „Musique spectrale“, primera aparición en 1979, reeditado en „Musique, pouvoir, écriture“, Christian Bourgeois éd., 1991, Paris, pág. 289-294
- 3) Hugues Dufourt, opus cit.
- 4) Gérard Grisey: „Tempus ex machina“, Neuland Jahrbuch n°3i (1982-1983), reeditado en Contemporary Music Review, 1987 Vol.2, part.1, y en Entretemps n°8.
- 5) Para más información sobre las obras y el pensamiento de Grisey: Jérôme Baillet, Gérard Grisey, Fondements d'une écriture, L'Harmattan/L'itinéraire, 2000, Paris