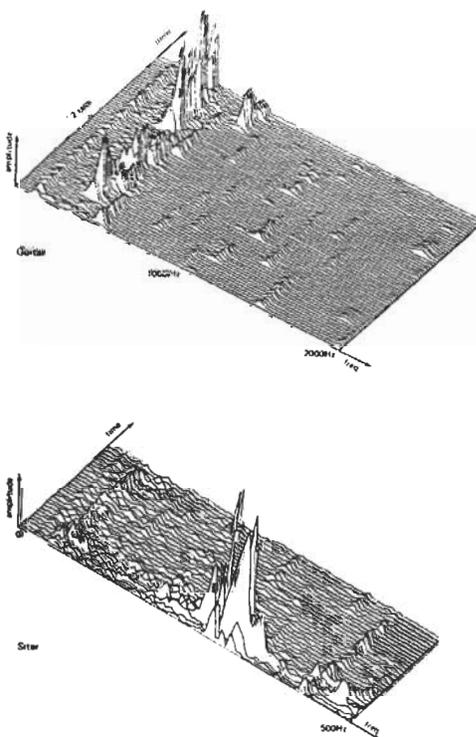


ESPECTRALES *instantáneas del paisaje musical parisino* COMBINATORIOS

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Gráficas de espectros en tres dimensiones



París ha tenido habitualmente unas relaciones complejas con la música. Frente al peso específico que siempre ha mostrado en los ámbitos de las artes plásticas, la literatura, el pensamiento o la política, su relación con la música ha estado marcada por una gran ambivalencia hacia los verdaderos tránsitos evolutivos del arte sonoro, reflejo, quizás, de un cierto complejo cara al pensamiento musical germano.

La capital francesa siempre ha sostenido su prestigio con una actividad musical de primer orden, pero, eso sí, es capaz de permanecer indiferente cuando acoge a un Mozart o a un Wagner o, por ceñirnos al siglo presente, se niega a admitir el pensamiento de la escuela de Viena acusándola de germana y abstrusa, para oponerle el mayor catálogo de ñoñerías que una cultura nacional importante haya sido capaz de generar; me refiero al neoclasicismo de entreguerras. En cuanto a Stravinsky, ni su genialidad cosmopolita ni sus prejuicios de viejo ruso se

avenían fácilmente al disfraz de músico francés. En cuanto a su legado más importante (al margen de su obra): la revolución rítmica, aún tendría que esperar a las lecciones de Messiaen para fecundar la generación del serialismo.

No es que pretenda negar capacidad musical a la cultura francesa, pero algo de la mentalidad de gran capital ha hecho difícil la integración de lo más vivo de la creación musical. Esta misma dificultad ha creado, a su vez,

relaciones a veces tortuosas entre la propia cultura francesa y sus creadores musicales más ilustres.

Todo esto, sin embargo, desaparece o se transforma tras la última guerra, como lo harían también los esquemas que sostenían las idiosincrasias europeas. Al día siguiente de la liberación de París (de la que, por cierto, se cumple este año el cincuenta aniversario), la generación joven está dispuesta a hacer tabla rasa. Para centrarnos solo en lo musical, al neoclasicismo de entreguerras se le reprocha, incluso, su connivencia con



Solo 3, II d'Archipelago.

un pensamiento que no hacía ascos al régimen de Vichy.

En un principio, Boulez, como líder de esta generación, se muestra firme partidario de un encuentro entre los pensamientos musicales germano y francés, pero el movimiento serial que él encarna en Francia, cifra sus objetivos en definiciones axiomáticas de lenguaje y de técnica musical, lo que borra de un plumazo, toda connotación nacional.

Al margen de las cuestiones de escuela o de estética, París inicia al acabar la guerra una lenta recuperación que, en cierta medida, ha reconciliado a la gran capital con la trayectoria de la evolución musical, al menos en el plan institucional.

En esta larga marcha es obligado mencionar el papel jugado por Pierre Boulez (1925). En un principio, además de su labor compositiva, Boulez animará la escena parisina como organizador, polemista brioso e incipiente director de orquesta. A principios de los años cincuenta crea los conciertos del Le Domaine Musical en los que se pasa revista al nuevo pensamiento serial y a sus referencias históricas. Sin más apoyo que el privado, Boulez agujereó la mala conciencia parisina dejando ver que la Alemania que sale aun de las ruinas ofrece plataformas como el Festival de Darmstadt o las radios que ponen al servicio de la nueva música sus orquestas y sus laboratorios para sus incipientes ensayos de música electrónica. Son éstas, dos décadas duras y apasionadas en las que los conciertos de Domaine Musical funcionan, a menudo, como una filial del festival de Darmstadt.

Tras este período, un sonoro malentendido de Boulez con el poder cultural de la época (finales de los sesenta), daría pié a un alejamiento de éste de la escena francesa, lo que aprovecha para afianzarse como gran director internacional. Esto termina de convencer al poder francés de que Boulez es la persona destinada a protagonizar un vuelco en el apoyo institucional a la creación musical.

A principios de los años setenta, el propio presidente Pompidou le encarga la creación y dirección del IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) y se le posibilita la creación del Ensemble Intercontemporaine que, pronto, se convierte en una de las agrupaciones instrumentales más prestigiosas del mundo dedicada a la música actual.

Con estas iniciativas, y otras que seguirán gradualmente, se pone en marcha una política de apoyo a

la música nueva, posiblemente inédita en otras capitales y, desde luego, en la historia moderna de Francia. Esto ha dado la imagen de que el paisaje musical francés es una especie de reinado absoluto de Boulez. Sin embargo, la realidad no es tan sencilla cuando se trata de creación y de pensamiento estético. Vamos, pues, a ver en detalle lo que ha pasado en este medio siglo de vida musical parisina en el ámbito creador.

Si dividimos en dos el período transcurrido desde el final de la última guerra hasta nuestros días, podríamos ver que otras tantas grandes escuelas han determinado la vida musical francesa. La primera de ellas es el serialismo, la segunda, la música espectral. El serialismo tiene en París un significativo momento de partida cuando Messiaen alienta en sus alumnos la extensión de la serie dodecafónica a los diversos parámetros musicales. Sin embargo el incipiente movimiento serial pronto va a ser centrífugo y asentarse más cómodamente en las arenas alemanas sedientas de reconstrucción. La "escuela de Darmstadt", como se la conoce frecuentemente, va a ser un movimiento de pretendido alcance internacional, casi hasta el punto de convertirse este argumento en una de las críticas recurrentes que con los años recibiría.

En cuanto a la aportación específicamente francesa al pensamiento serial, ciertamente, la primera formulación canónica de un serialismo generalizado a la totalidad del material musical viene de la breve pieza pianística que Messiaen compone en 1949, "Modo de valores e intensidades". Pero la generación joven de la época va a hacer de la continuidad de la Escuela de Viena, a través de la figura de Webern, el principal eje de reflexión. En cuanto a Boulez, no ahorraría sarcasmos frente a una tradición francesa que él declara inexistente; todo ello al margen de un Messiaen al que, por otra parte, siempre se respetaría.

Más recientemente, el compositor espectral, Hugues Dufourt se ha referido también al problema de la supuesta tradición francesa que define en una doble vertiente: la oficial y la que él denomina "la tradición de los aislados". Entre estos últimos incluye a toda una línea formada por Couperin, Rameau, Berlioz, Debussy, Ravel, Varese (pese a su residencia y nacionalidad americana), Messiaen, Boulez y Xenakis hasta llegar a su generación. En cuanto a la historia oficial, ésta es, según sus palabras: "...lúgubre, agobiante y siniestra, hecha siempre por las mismas gentes, de un cierto talento, que no

tienen nada de particular que decir, que han comprendido muy bien el juego parisino y se deslizan en él”.

Para Boulez, pues, la tradición francesa no tiene carta de existencia; para Dufout,

ésta es un cuerpo amorfo que se opone casi sistemáticamente a sus mejores creadores. En cualquier caso, el serialismo consigue establecer en París una plaza fuerte.

El pensamiento serial extiende su impulso hasta finales de los años sesenta, aunque su formulación ortodoxa apenas cubra unos pocos años a comienzos de la década de los cincuenta. Este dominio no es constante en el seno de las poéticas musicales de vanguardia y pronto sería puesto a prueba. Un buen ejemplo es el modelo estatocástico que Xenakis le enfrenta ya en la mitad de los cincuenta. Envites como este pondrían de manifiesto contradicciones y “aporías” de un pensamiento musical que, por otra parte, se sentía como una necesidad histórica.

Voy a insistir en algunas de estas aporías del serialismo ya que su análisis forma parte de las argumentaciones en las que se sustentan las opciones estéticas de las generaciones que han dominado el pensamiento musical de las últimas dos décadas.

El serialismo de postguerra es un pensamiento que apuesta por una renovación total del patrimonio compositivo. Su estrategia es la de una extensión a todos los parámetros del principio de la serie dodecafónica schoenbergiana. Aparte de este criterio operativo, predomina la idea de que nada viene dado de antemano, todos los parámetros musicales, así como los diversos criterios de escritura musical, son una materia a estructurar y, sobre todo, pueden y deben ser sometidos a una base de engendramiento común que, en un principio era la serie pero que pronto se generalizaría a otros modelos basados en otras músicas o formas del pasado que habían dominado la creación musical neoclásica anterior a la guerra.

Boulez ilustraría el principio serial con un comentario que toma prestado a Louis Rougier: “... una misma forma puede aplicarse a diversas materias, a conjuntos de objetos de distinta naturaleza, con la única condición de que estos objetos respeten entre ellos las mismas relaciones que las enunciadas entre los símbolos”.

Este argumento parece claro, pero no está exento de problemas ya que los símbolos musicales solo respetan relaciones análogas entre los parámetros en el ámbito de la escritura y no en el de la percepción. De hecho, los famosos parámetros musicales se articulan sobre un malentendido que ha constituido el caballo de Troya del serialismo. Veamos por qué.



Los parámetros musicales son cuatro: altura, duración, intensidad y timbre. Esta enumeración, que se ha revelado fantasmal, reposa sobre bases perceptivas heterogéneas. La altura es la

única que nos permite una percepción escalística exacta. La duración nos permite aún una percepción exacta entre contrastes netos, pero se hace borrosa a medida que se complican las relaciones entre sí. La intensidad ya no nos permite más que percepciones subjetivas y aproximadas debido a su carácter logarítmico. Los tres parámetros citados muestran un grado creciente de dificultad si nuestro objetivo es relacionarlos escalísticamente, pero aún existe un cierto grado de analogía. Con el timbre todo esto se desbarata.

El timbre ha sido convencionalmente considerado como el color del sonido. Es bien sabido que las resonancias de los sonidos han servido para jerarquizar numéricamente los intervalos principales, para construir las escalas, para determinar los modos de afinación y, finalmente, para dar un fundamento al sistema tonal. A principios de este siglo, Schoenberg desarrolla un concepto que planearía durante décadas como una hipótesis seductora (un poco a la manera de los experimentos mentales): la melodía de timbres o “klangfarbenmelodie”. Sin embargo, el timbre nunca se ha podido plegar ni a una melodía ni a una serie. Como dice el compositor espectral Gerard Grisey: “(El timbre), en su aspecto violentamente cualitativo, hace fracasar todo acercamiento serial como ha arruinado el pensamiento tonal...”

Pero ¿Qué es realmente el timbre? O, más exactamente ¿Qué es el sonido? Ya que hasta ahí nos lleva la cuestión original. El sonido es un movimiento vibratorio y ya Fourier (matemático francés del siglo XVIII) había analizado los movimientos vibratorios complejos como la suma de una serie de vibraciones simples. Esto es, todo sonido natural de altura definida es armónico y, por tanto, se compone de una frecuencia fundamental «n» y de una serie de armónicos de frecuencia, 2n, 3n, 4n, etc. Este modelo sencillo y elegante, fue puesto a prueba experimentalmente a finales del siglo pasado por el científico alemán Helmholtz. Pero presenta un carácter ideal “molesto para su puesta en práctica”.

El empuje de la música electroacústica y el acceso de nuevas tecnologías han permitido un acercamiento al fenómeno sonoro que ha deparado no pocas sorpresas, la primera la de comprobar que el sonido es el lugar de una fascinante puesta en escena de la energía: Los armónicos nacen y mueren siguiendo pautas de exquisita fantasía, a veces nos hacen percibir fundamentales que no existen; en otras, es precisamente

la inarmonicidad la que garantiza lo que para nosotros constituye la máxima marca de calidad armónica: el sonido del piano. En todos los casos la evolución en el tiempo de las frecuencias armónicas es sofisticado e inestable.

Un mundo mucho más rico y extraño aún lo brindan los sonidos híbridos, por ejemplo, sonidos metálicos: campanas, gongs, platos, etc. Aquí, varias series armónicas se mezclan haciéndonos percibir a menudo varios sonidos fundamentales, dándose el caso de que los que frecuentemente percibimos como tales no lo son; en cuanto a los armónicos superiores, vibran, reverberan y luchan por sobresalir, caracterizando así la extrema inestabilidad de estos sonidos complejos. Quedan, en fin, los ruidos, en los que el análisis llega a hacerse imposible más allá de lo estadístico.

Todo este universo microscópico estaba encerrado bajo el concepto del timbre y lo que es más sorprendente, ni siquiera lo caracteriza ya que el componente espectral de un sonido no es garantía de una percepción unívoca del timbre. Así el sonido agudo de un instrumento puede no tener mucho que ver en su análisis espectral con el grave del mismo instrumento, pese a que nosotros mantenemos una constancia del timbre. Un ejemplo más espectacular aún nos lo brinda la escucha de un sonido de un piano grabado y reproducido al revés, cuyo análisis espectral es exactamente igual al sonido oído normalmente pero que en la percepción aparece de manera muy distinta.

Puestos en antecedentes de una problemática técnica que iba a generar un cambio importante de sensibilidad, volvamos a la historia y a la cronología.

En la década de los sesenta el pensamiento serial se ha rarificado. Son ya muy pocos los que emplean series y nuevas propuestas surgen por doquier. En el plano estético se habla más de obra abierta que de estructura. Compositores como Stockhausen van a intentar una aventura casi cósmica a partir del planteamiento serial. Boulez concluye proyectos compositivos en los que la metáfora poética da a un cuerpo de pensamiento de base serial pero elegantemente flexibilizado. Messiaen continúa produciendo una obra musical hermosa e independiente y, a su vez, dando clases a sucesivas generaciones antagónicas entre sí. Es la época del azar en todas sus variantes, de las músicas de acción, astrales, teatrales, del pensamiento no occidental, de la protesta. Es, también, la época en que las viejas capitales europeas se ven impotentes para dictar comportamientos artísticos a un mundo que se ha ampliado aceleradamente y cuyas zonas de poder han variado.

Del serialismo, si es que queda algo en estos años, es apenas un denominador común estructuralizante.



A lo largo de los años setenta, una nueva generación se afirma y, un poco por todas partes, manifiesta un espíritu antiserial con unas constantes: la composición como proceso y la afirmación de la percepción. Esta generación reprocha al serialismo el abismo infranqueable que ha creado entre las estructuras compositivas y la realidad perceptiva.

El compositor e investigador Jean-Baptiste Barriere refleja así estos reproches: "...se podría avanzar la hipótesis de que dos aportes principales caracterizan al serialismo: la noción de parámetros y la de combinatoria.

El problema planteado al límite por la combinatoria, probabilística o estadística, es que pone el acento sobre lo arbitrario de la serie. 'Lo natural es abolido'. La acústica se archiva junto con la representación y la narratividad en el estante de las prohibiciones.

Se ha explicado a menudo este radicalismo original por la voluntad de desembarazarse de los valores pervertidos que habían conducido al holocausto. Esta posición formalmente dramática es, por supuesto, perfectamente respetable. Es una lástima, sin embargo, que esta actitud haya conducido a un proceso de encierro en sí mismo.

La serie debía realizar la utopía de una célula regeneradora, verdadero código genético. Esto queda como una metáfora elegante y ciertamente sugestiva, pero poco realista. La serie debía permitir evitar la repetición e inventa, bien involuntariamente la repetición absoluta. Se pretende privilegiar la voluntad contra el azar y se deja a lo arbitrario invadir todas las etapas de la composición. En realidad, el compositor debe desarrollar tesoros de técnica e indiscutiblemente un cierto tipo de imaginación para escapar a esta repetición diabólica, verdadera máquina infernal que ha engendrado en el gesto inicial.

¿Es un azar (sigue preguntándose Barriere) si los epígonos del serialismo están entre los más dogmáticos y los más intolerantes de entre todos los compositores contemporáneos, como si el pseudorigor de sus procedimientos les garantizase a ellos solos la exclusividad de una hipotética verdad musical?

Este alegato antiserial está hecho, recordémoslo aquí, por un compositor que, además, ocupa un puesto de alta responsabilidad en el IRCAM, lo que nos debe hacer pensar sobre este pretendido reino absoluto de Boulez, como se suele ver París desde el exterior. Ciertamente Boulez mismo es salvado in extremis por Barriere: "...el músico de la escritura por excelencia se salva gracias a su doble paradójico (o más bien complementario), el intérprete", dice Barriere.

Volvamos a la generación de los años setenta. Es la misma del minimalismo americano que, también,

con sus propuestas repetitivas, intenta crear una identidad entre el proceso y la percepción.

A principios de esta década, en París, Gerard Grisey (1946) estudia acústica con Emile Leipp en la universidad de Jussieu. Tanto él como Tristan Murail (1947) habían estudiado con Messiaen y gracias a la acústica y al incipiente ordenador personal comienzan a afinar la idea de utilizar modelos espectrales. Pero el auténtico objetivo estético era eliminar el modelo "artificial" de la serie y reemplazarlo por un modelo "natural". Para Grisey los objetivos están ya claros: "estamos ante lo inaudito", dirá.

Hacia mediados de esa década, Grisey y Murail, a quienes pronto se les uniran Michaël Levinas (1949) y Hugues Dufourt (1943), crean el movimiento del Itineraire, que constaba de un colectivo de compositores, un grupo instrumental y un grupo de electrónica viva que incluía instrumentos como sintetizadores, guitarras eléctricas y ondas Martenot. Todo esto podía sonar un poco rústico cuando, al mismo tiempo, Boulez estaba creando el IRCAM y el Ensemble Intercontemporaine. Sin embargo, el movimiento espectral, terminaría imponiendo su visión musical a lo largo de los ochenta e incluso adquiriendo cuotas de autoridad en el todopoderoso IRCAM.

La emergencia del movimiento espectral fue poco a poco delimitando los campos y, así, los herederos del pensamiento serial, que encontraban huérfanos de argumentación teórica puesta al día, resurgieron con las etiquetas de "combinatorios" o compositores de la "escritura". La polémica entre ambas corrientes ha sido dura en estos quince últimos años y cada cual a ultrajado al rival todo lo que ha podido, definiendo, de paso, sus posturas.

Así, el espectral Philippe Hurel declara: "asistimos a una verdadera disputa alrededor de las músicas de la "escritura" y de las músicas del "timbre". Las primeras serían, digamos, fuertemente estructuradas pero no escuchables, las segundas, convincentes sobre el plan de la percepción, pero simples y prestando poca atención, a la inteligencia del auditor. Este debate es totalmente grotesco, inútil y peligroso".

En cualquier caso, el debate estaba servido. Antoine Bonnet, compositor que plantea serias reticencias al espectralismo, afirma: "La música espectral se funda sobre la constitución natural del timbre y consiste en operar síntesis sonoras a partir de datos acústicos que les suministran los espectrogramas. Esta visión de la composición me parece muy problemática por dos razones: la ausencia de dialéctica y la carencia de ritmo".

A esta opinión se enfrenta la del joven compositor espectral, Marc-André Dalbavie: "Contrariamente a la idea, a menudo propagada, que tiende a conferir la dimensión acústica real esencialmente a la categoría de los fenómenos adyacentes, (hay que decir) que la realidad acústica aunque no genere sistemas, por sus estructuras y relaciones con la percepción, participa de manera dialéctica en el sistema y constituye, pues, uno de los elementos motores del proceso musical".

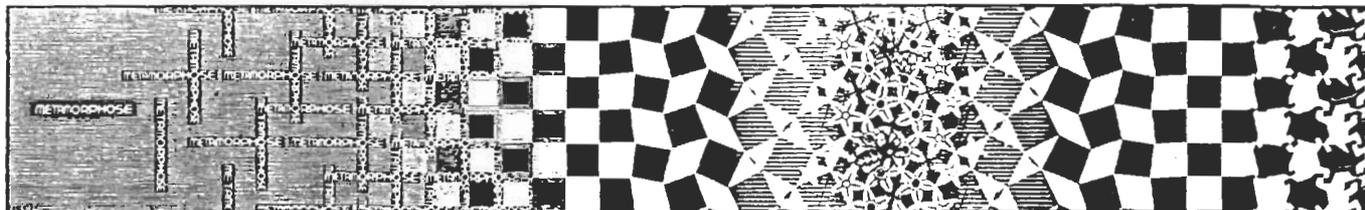
Este tipo de argumentos no parecen convencer a los partidarios de la complejidad y, así, François Nicolas, proclama en la prestigiosa revista *Entretemps*: "No faltan en música adeptos de la simplicidad, ya sea esta la simplicidad neorromántica alemana o la simplicidad neoarmónica francesa".

Abundando en lo mismo, la musicóloga Ivanka Stoianova habla, a propósito de la música espectral, de "recuperación de la tonalidad" o de una "revolución por regresión".

Sin duda, estos juicios sobre el espectralismo resultan abusivos o apresurados, pero la reacción no es menos contundente y siempre dirigida a los combinatorios. Así Jean-Baptiste Barriere declara: "Lo que traduce la obsesión aparente por el timbre en la música espectral no es una obsesión por el sonido bello, como ciertos de sus detractores quisieran creer. Lo que muestra, de paso, todo lo trágico de la situación de los compositores post-seriales, obsesionados hasta tal punto por el control y la estructura que parecen perder todo discernimiento y todo sentido de la escucha, hasta el punto de molestarse cuando la música suena".

Al margen de este juego de reproches y contraataques, el hecho es que la óptica serial entraña modificaciones importantes y genera consecuencias que no se derivan simplemente del hecho de utilizar modelos espectrales. En realidad, se pueden utilizar tales modelos para componer posteriormente de forma combinatoria. Lo que marca la verdadera diferencia es la ya citada concepción de "modelos naturales". La poética espectral pretende que el modelo evolucione ante la audición sin manipulaciones artificiales.

Tristan Murail lo explica así: "Me parece que mi material no es la nota de música, ni siquiera el sonido musical, sino el sentimiento creado por esta nota o por este sonido. El material no es el espectro armónico (objeto), sino la armonicidad de este espectro (sentimiento) y más aún, las posibilidades de cambio que encierra. Si el material es cambio es que también es forma". El propio Murail va a elaborar una suerte de decálogo:



"Para reclamarse del universo espectral no es suficiente con alinear algunas series armónicas bien dispuestas; hay que tener ante todo una toma de conciencia diferente del fenómeno musical, lo que se traduce por algunos preceptos:

- Pensar el continuo antes que pensar lo discreto (colorario: saber que todo está ligado).
- Tener un acercamiento global y no secuencial o "celular".
- Usar procedimientos de organización de tipo logarítmico/exponencial y no lineal.
- No construir de forma combinatoria sino funcional.
- Preocuparse de la relación entre la concepción y la percepción."

También Gerard Grisey ofrece imágenes definidas de lo que entiende como creación musical: "Es imposible desde ahora considerar a los sonidos como objetos definidos y permutables entre ellos. Estos se me aparecen, más bien, como campos de fuerza orientados en el tiempo. Estas fuerzas son infinitamente móviles y fluctuantes, viven como células con un nacimiento, una vida y una muerte y, sobre todo, tienden a una transformación continua de su energía. El sonido inmóvil, el sonido fijo, no existe."

Grisey, continuando con su analogía natural, va a llegar aún más lejos: "El sonido se parece a un ser vivo. El tiempo constituye su atmósfera y su territorio". "Se podría soñar con una ecología del sonido como de una nueva ciencia de la que los músicos dispondrían".

Si en los primeros momentos, las críticas que ha recibido el espectralismo se han basado en epítetos como simplicidad, regresión, pobreza, dialéctica nula, etc., en los últimos años se respeta mucho más la producción compositiva de sus miembros. Actualmente, los combinatorios atacan al flanco más débil del espectralismo: la ambigüedad de su carácter natural.

Cuando se reproduce un espectro instrumentalmente, cada instrumento, a su vez, posee su propio espectro y, aunque el conocimiento de la armonicidad de cada instrumento y de cada registro ofrecen valiosas indicaciones orquestales, el hecho es que el espectro representado genera armónicos hasta casi el infinito. Dicho de otra forma, no se escucha el espectro real del modelo sino su representación. Otro problema que enreda este carácter "natural" se encuentra en que las elaboraciones espectrales complejas pueden alejar a la percepción del hilo conductor natural. Murail lo expresa así: "a fuerza de complejizar, de generalizar, de ir a los extremos, nos separamos cada vez

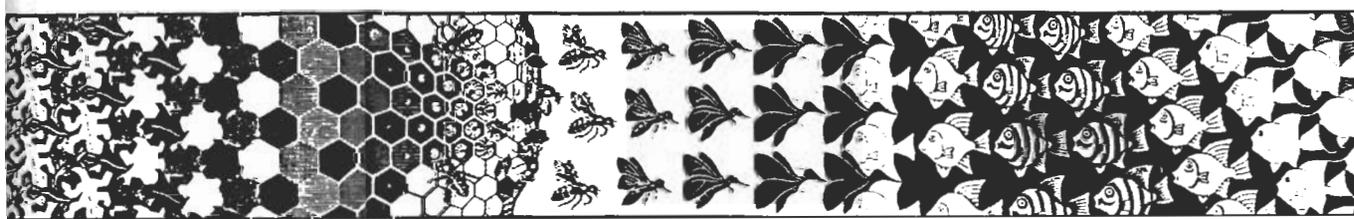
más del modelo natural y de los modelos de percepción sobre los que se contaba para establecer una cierta legitimidad. Interpolaciones, distorsiones, curvas de todo tipo, procedimientos todos ellos útiles para construir transiciones, forzar la direccionalidad, materializar conceptos o simplemente ideas o deseos musicales, hacen que uno se separe más o menos violentamente de los datos iniciales. ¿Hay que alegrarse o inquietarse? Encontramos finalmente problemas comparables a los de la composición combinatoria".

Sorprendente conclusión ésta, que muestra hasta qué punto los límites constitutivos del espectralismo son borrosos. Es decir, se puede ser espectral y encontrarse de pronto en el campo combinatorio sin saber muy bien cuando se ha pasado la frontera. Basta para ello con que el modelo "natural" se rarifique perceptivamente hasta convertirse en una "arquitectura escondida", término con el que Dufourt definía al serialismo.

Sin duda, uno de los más destacados compositores combinatorios en Francia es Philippe Manoury (1952), uno de los músicos jóvenes que han adoptado a Boulez como modelo. Manoury, respetando los logros compositivos espectrales, ataca no obstante, los fundamentos: "Una actitud estética —dice— puede, pero no debe necesariamente justificar un fenómeno natural.

La crítica al pensamiento serial —continúa Manoury— se ha hecho en dos tiempos. La primera, en nombre de los procesos estocásticos, demostrando con toda razón que la klangfarbenmelodie destruía las ambiciones polifónicas que estaban en la base de la composición. La segunda crítica se ha realizado en el nombre de lo que se llama curisamente la tendencia espectral. Ésta, como la precedente, ha triunfado estéticamente, en su propio ámbito y a veces (pero siempre gracias al poder simulador de la escritura) a sabido crear ilusiones volviendo borrosa la distinción entre timbre y armonía. Es un hecho legítimo ya que se apoya sobre una concepción estética y no puramente teórica. Lo que lo es menos es cuando se toma como criterio un fundamento natural que dice que la continuidad de los componentes es un hecho y que un tratamiento independiente de estos componentes, realizados en el contexto de una técnica generalizada, es condenable en tanto que contrario a estos fundamentos... Razonar así equivale a negar el poder simulador de la escritura que es infinitamente más potente y decisivo que cualquier apriori teórico".

A través de este estadio de la polémica, se contemplan dos problemas de fondo: la veracidad y el es-



tatuto de fundamento "natural", de lo que deriva la cuestión de si el modelo natural posee mayor legitimidad que el modelo artificial. La respuesta a esto me temo que es sólo histórica. Es evidente que, en un momento determinado de la trayectoria musical reciente, el pensamiento espectral ha sacado mayor partido

Diagram illustrating musical intervals and pitch relationships:

- SI \flat - FA
- SI - MI
- SI \flat - FA
- SI - MI
- LA \sharp - MI
- LA \sharp - MI
- RE - SOL
- RE - SOL \sharp
- RE - SOL
- RE - SOL \sharp
- DO \sharp - SOL

Composición combinatoria

de la evolución tecnológica que el pensamiento combinatorio y ésta es una de las razones por la que muchos compositores jóvenes se han acercado al pensamiento espectral a través de su proximidad con la electroacústica y el ordenador, más que por contactos directos con los compositores espectrales de la primera época.

Hay, de hecho, una sutil relación, de causa a efecto, entre el serialismo y el espectralismo si se sabe leer bien la dialéctica histórica. Nadie lo ha expresado mejor que Hugues Dufourt, que une a su condición de compositor la de filósofo, alumno de Deleuze. El siguiente comentario nos muestra a un visionario, capaz de imaginar con precisión el alcance de sus opciones estético-musicales: "Rechazando las delineaciones precisas y las configuraciones estrictas, la música de nuestra generación identifica la forma al devenir de las fuerzas y de los valores que se propagan en el interior de su material.... Un tal arte es no figurativo. Se caracteriza por su rechazo a aislar las formas y, a la inversa, por su predilección por los flujos libres de contorno definido. El arte del timbre se interesa por los granos, por los reflejos, por las porosidades del sonido. Disolviendo la individualidad del motivo y organizándose en una geometría de las profundidades, este arte informal constituye incontestablemente un arte del espacio".

Queda la hora del balance. Para el musicólogo inglés Julian Anderson: "La larga difusión de la música espectral en el curso de los últimos diez años (está hablando en 1989) ha sido tal que no es exagerado considerarla como la corriente musical dominante en Europa, tras la muerte (sic) del serialismo".

Establecido esto, Anderson intenta la confección de una genealogía. Compositores próximos al espectralismo son Messiaen, el italiano Scelsi, ciertos momentos de Ligeti y Stockhausen así como el americano La Monte Young. Aunque Anderson no lo cita, son muchos los que incluyen en esta lista a Debussy con todos los honores. Por su parte, Dufourt no duda en incluir a dos de los compositores más destacados de la "computer music" el americano John Chowning y el francés Jean-Claude Risset. Otros compositores no franceses se han interesado por la música espectral,

Anderson señala al alemán Johannes Frisch, al ecuatoriano Mesias Maiguasca, al rumano Floratio Radulescu y al inglés Jonathan Harvey. En cuanto a los compositores más jóvenes, destacan los franceses Philippe Hurel, Marc-André Dalbavie, Philippe Durville, Claudy Malherbe, la finlandesa Kaija Saariaho o el inglés Georges Benjamin.

De todas maneras, destaca en la música espectral su fuerte componente francés. Su concepción amónico-temporal, su atmósfera casi estática, su atención al instante sonoro llevan pronto a pensar en Debussy y en Messiaen y, más típicamente aún, a la idea de que el pensamiento francés es más armónico y el alemán más contrapuntístico. Esto es un prejuicio y el propio Grisey declara que su concepción del tiempo está más próxima a la de Wagner o Mahler que a la de Debussy.

Sin embargo, es un prejuicio que tiene posibilidades de hacer fortuna, de hecho el espectralismo ha tenido dificultades para extenderse fuera de Francia pese al juicio de Anderson.

Hay otro aspecto muy francés en el espectralismo: su culto a la lógica racionalista (muy presente en Dufourt), el discurso como garantía de un comportamiento artístico, así como su pasión por la tecnología que ha encontrado su consagración en Francia con el IRCAM y otros laboratorios prestigiosos.

Sea como fuere, Francia ha apostado por la evolución musical y allí donde otros países y otras áreas han sentido un *impasse*, una flexión o pausa de carácter ecléctico, ellos han mantenido la apuesta por la renovación. En esto coinciden espectrales y combinatorios.

En cuanto al último momento, el espectralismo disfruta de una reposada madurez, ya se enseña en el conservatorio de París, donde es profesor Gerard Grisey, y los jóvenes se familiarizan con él con la falta de prejuicios que les caracteriza.

Todos parecen esperar ahora la próxima vuelta de tuerca tecnológica, los espectrales confían en que ésta debe girar lógicamente en su favor. Para otros, esto no está tan claro ya que nunca se sabe en que dirección nos puede llevar la investigación tecnológico-científica.

Lo que sea sonará. Pero una cosa está clara al mirar atrás: la hora francesa (la hora parisina), ha oscilado en los últimos quince años entre espectrales y combinatorios, siendo los primeros los que jugaban el papel de novedosos y los segundos, a su vez, el de tradicionalistas; Curiosa ironía, ciertamente de la epopeya vanguardista!