


La mirada en la fuente: Participación y mediación intertextual de una acústica virtual en *La source d'un regard*, de Marc-André Dalbavie

The gaze at the source: Participation and intertextual mediation of a virtual acoustic in Marc-André Dalbavie's La source d'un regard

 Ernesto Donoso Collado (Universidade Nova de Lisboa [FCSH/CESEM/IN2PAST], Portugal)

ernestocollado@fcsch.unl.pt

Resumen

Las simulaciones musicales de impresiones espaciales imaginadas constituyen uno de los rasgos más característicos de la escritura orquestal de Marc-André Dalbavie. Estas acústicas virtuales aparecen de forma estable y significativa en el conjunto de obras compuestas por el compositor francés durante la primera década del siglo XXI. En una de ellas, *La source d'un regard*, Dalbavie rinde tributo a Olivier Messiaen con el reflejo de *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* de fondo. En este artículo me centro en el análisis de una de las acústicas virtuales que aparecen en *La source d'un regard* desde una doble perspectiva: técnica e intertextual. Desde el punto de vista técnico, expondré la codificación poética que permite a la acústica virtual comportarse como material musical y, al mismo tiempo, desplegar su poder estético referencial. Además de esta realización técnica, estudiaré la dinámica de interacción de la polifonía de procesos en la que se integra la acústica virtual, dedicando una atención especial al papel que desempeñan los tres fenómenos físico-perceptivos musicalmente simulados. Desde el punto de vista intertextual, analizaré la manera en que Dalbavie utiliza la acústica virtual como herramienta para establecer potencialmente un diálogo con Messiaen, interpretando aspectos significativos del acto intertextual a la luz de las *Metamorfosis* de Ovidio y de la filosofía de Byung-Chul Han.

Palabras clave: acústicas virtuales, Marc-André Dalbavie, intertextualidad, *La source d'un regard*, polifonía de procesos, Olivier Messiaen

Abstract

Musical simulations of imagined spatial impressions are one of the most characteristic features of Marc-André Dalbavie's orchestral writing. These virtual acoustics appear in a stable and significant way in the set of works composed by the French composer during the first decade of the 21st century. In one of them, La source d'un regard, Dalbavie pays tribute to Olivier Messiaen with the glint of Vingt regards sur l'Enfant-Jésus in the background. In this article I focus on the analysis of one of the virtual acoustics that appears in La source d'un regard, from a double perspective: technical and intertextual. From a technical point of view, I will expose the poetic codification that allows the virtual acoustic to behave as musical material and, at the same time, to display its referential aesthetic power. In addition to this technical realization, I will study the interaction dynamic of the polyphony of processes in which the virtual acoustic is integrated, devoting special attention to the role played by the three musically simulated physical-perceptual phenomena. From an intertextual point of view, I will analyse the way in which Dalbavie uses the virtual acoustic as a tool to potentially establish a dialogue with Messiaen, interpreting significant aspects of the intertextual act in the light of Ovid's Metamorphoses and the philosophy of Byung-Chul Han.

Keywords: *virtual acoustics, Marc-André Dalbavie, intertextuality, La source d'un regard, polyphony of processes, Olivier Messiaen*



Breve contextualización y esclarecimientos preliminares

La source d'un regard es una obra para orquesta compuesta en 2007 por el compositor francés Marc-André Dalbavie (1961), fruto de un encargo de la Philadelphia Orchestra Association, la Royal Concertgebouw Orchestra, y la Bamberg Symphony Orchestra. Con una duración aproximada de dieciséis minutos, la pieza puede ser considerada como un tributo a Olivier Messiaen; observación defendida tanto por Leo Samama (2009) como por Yves Balmer (2011), quienes incluso llegan a establecer una relación intertextual estrecha con *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Esta conexión consensuada permite pensar el título de *La source d'un regard* como un reflejo insinuado del título de la célebre obra de Messiaen, e invita a hacer un ejercicio equivalente con la pieza de Dalbavie, proponiendo, en torno a esta idea de reflejo, una doble mirada en la fuente: la de Dalbavie sobre Messiaen, y la del analista sobre la obra.

Es necesario esclarecer que mi intención en este texto no es la de profundizar en la relación intertextual apuntada por Samama y Balmer, sino la de explorar dos espacios de interacción que se desprenden de la presencia y acción puntual de una acústica virtual en *La source d'un regard*: el primero, de carácter más técnico, lo configura la acústica virtual constituida musicalmente y su integración en una polifonía de procesos específica; el segundo, de cariz más interpretativo, proviene de considerar dicha acústica virtual como un agente de mediación intertextual. Así, en este último espacio de interacción, el análisis que propongo no toma como referencia el material musical concreto que procede de *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, sino un substrato técnico, relativamente común y extrapolable, que sustenta las obras de Messiaen: la fuente a la que Dalbavie acude para saciar su sed de tributo sería, en todo caso, la técnica de Messiaen en sentido general.

En el ámbito poético musical de Dalbavie, las acústicas virtuales nacen de un trabajo sobre la especificidad acústica del espacio físico que se remonta hasta la década de los 90 del siglo pasado, y que aparece ya con total plenitud en su repertorio para orquesta de la primera década del siglo XXI, momento en el que se constituyen como el rasgo más significativo de la escritura orquestal espacial del compositor (Donoso 2022). El núcleo de esta práctica a nivel compositivo se establece alrededor de la simulación musical de respuestas acústicas imaginadas.¹ Concretamente, el autor nos habla de un “trabajo sobre el eco, la resonancia, la transformación progresiva de una acústica en otra, con el propósito de variar las sensaciones de espacio” (Dalbavie 2005, 100). Estas acústicas virtuales, musicalmente compuestas, participan en las dinámicas de interacción que el compositor desarrolla en sus obras orquestales del periodo mencionado, a través de polifonías de procesos, un procedimiento formal de raíz espectral que Dalbavie conecta con la noción de textura polifónica al definirlo en términos de “sobreponer flujos, al igual que las polifonías antiguas sobreponían melodías” (23).² En las polifonías de procesos de Dalbavie, la cualidad de la interacción se define mediante la búsqueda de una diversidad de influencias, explorando, entre los procesos participantes, comportamientos que propongan soluciones variadas y adaptadas al tejido musical trabajado en cada momento. El compositor comenta algunas de estas soluciones al hablar de *Seuils* (1991), obra fundamental en su trayectoria creativa:

Algunas pueden ser muy simples, como cuando un proceso sencillamente se integra dentro de otro. Otras son más complejas. Cuando un proceso emergente se enfrenta a otro, puede contaminarlo, interrumpirlo, o, por el contrario, ser contaminado por él, e incluso fusionarse para formar un tercero. (24)

Otro elemento indispensable para acompañar el análisis propuesto en el primer espacio de interacción es el concepto de *eje de resonancia*: “alturas que sirven como base para la construcción de campos armónicos, texturas y melodías” (Dalbavie 2005, 65–66). Estos centros de atracción “proviene de un trabajo sobre la resonancia de los cuerpos sonoros” (66), y el compositor describe su participación en las polifonías de procesos de la siguiente manera:

Cuando un proceso pasa cerca de una de esas notas pivote [eje de resonancia], la activa más o menos en función del impacto que tiene sobre ella. Esta nota, que funciona como una especie de resonador, está, por tanto, siempre presente, pero es más o menos escuchada, más o menos amplificadas, dependiendo de si la música se aleja o se aproxima a ella. [...] Con esas notas que resuenan más que otras, que atraen a todas las otras como en un sistema jerárquico, obtengo lo que denomino como “una polaridad de resonancia”. [...] Por ejemplo, la polaridad de resonancia puede engendrar compresiones de texturas, que parecen atraídas por una de esas notas polares; al contrario, las notas polares se pueden ver progresivamente atrapadas en sistemas de expansión que las disuelven en texturas. (66–67)

Estos ejes de resonancia, que actúan frecuentemente en las dinámicas de interacción que Dalbavie propone en sus obras orquestales, son elementos independientes de las acústicas virtuales, en las que

¹ “Se designa como respuesta de una sala su comportamiento acústico, es decir, cómo ‘responde’ al ser estimulada por las ondas acústicas” (Henrique 2002, 760). Todas las traducciones en este artículo son del autor.

² En este texto, los términos *proceso* y *flujo* deben ser entendidos como sinónimos. De forma general, Fineberg define proceso como “la idea de transformación continua de un estado a otro” (Fineberg 2000, 107). Para profundizar en cómo se ha utilizado este concepto en la vertiente espectral francesa, sugiero Anderson 2000, Cornicello 2016, Dalbavie 2005, Dufourt 2014, Féron 2011, Grisey 2000 y Murail 2000.

el fenómeno de la resonancia se aborda desde la perspectiva de la propagación sonora espacial; es decir, desde el comportamiento modal del espacio físico.

Una última precisión de carácter metodológico es necesaria antes de entrar en el análisis del primer espacio de interacción propuesto. Se trata de la relacionada con la forma de presentar la acústica virtual en el análisis de la partitura –en este caso, en la reducción propuesta– y su representación diagramática. Carrión (1998) expone que, en espacios físicos cerrados, la evolución de la energía acústica está predeterminada por un comportamiento de propagación espacial captado por el oyente en forma de sonido directo –aquel que le llega desde la fuente de emisión sin interferencia de la delimitación espacial– y de sonido indirecto o reflejado, proveniente de la interacción con el espacio circundante. En el análisis de la acústica virtual que nos ocupa, el comportamiento musicalmente simulado equivalente al sonido directo se presenta como *material musical directo*, y en el equivalente al sonido indirecto o reflejado, se especificará qué tipo de fenómeno físico-perceptivo se está simulando (eco, reverberación, resonancia).³ Optar por aplicar esta equivalencia terminológica acústico/analítica favorece la conexión entre el modelo y su imitación, entre aquello que se pretende simular y cómo se simula, además de facilitar la comprensión del fenómeno musical que se analiza.

Primer espacio de interacción: la acústica virtual en la polifonía de procesos

En este primer espacio de interacción me propongo estudiar la acústica virtual seleccionada desde dos vertientes: su constitución técnica y su implementación en la polifonía de procesos. En la primera, ahondaré en la equivalencia entre comportamiento acústico y comportamiento musical. Expondré aspectos como la distribución de la energía acústica simulada en la orquesta o qué fenómenos físico-perceptivos configuran la acústica virtual estudiada y el modo en que Dalbavie realiza su simulación musical. Además, comentaré aspectos estéticos como el grado de perceptibilidad de la respuesta acústica propuesta y lanzaré una hipótesis sobre algunas características del espacio que el compositor podría haber imaginado, discutiendo dificultades y limitaciones que aparecen en este ejercicio conjetural. En la segunda vertiente, analizo el comportamiento de la polifonía de procesos que aparece en el ejemplo y el papel que desempeña la acústica virtual en la dinámica de interacción propuesta por Dalbavie.

Acerca de la realización técnica de la acústica virtual

La codificación poética que permite una simulación musical de la impresión espacial pretendida por Dalbavie está estrechamente relacionada con nuestra capacidad de integrar espacios físicos delimitados a través de la modalidad de percepción audioespacial.⁴ La respuesta acústica de este tipo de espacios a la propagación del sonido genera una serie de fenómenos físico-perceptivos, tales como los derivados de la reflexión –eco y reverberación– o de las resonancias audibles –coloraciones–, cuyo

³ La Sociedad Española de Acústica define el eco como el “efecto de una onda acústica que ha sido reflejada y que vuelve con una intensidad y un retardo respecto al sonido directo tales que puede ser detectada como una repetición diferenciada de la onda directa” (SEA 2012, 29). A su vez, define la reverberación como la “persistencia del sonido en un recinto por efecto de sucesivas reflexiones en las fronteras u obstáculos interiores tras la interrupción de la emisión sonora” (67).

⁴ Respecto a nuestra capacidad auditiva de integrar espacios físicos delimitados, véanse Blesser y Salter 2007, Dokmanić et al. 2013, McDermott 2018 y Traer y McDermott 2016. Para una aproximación al asunto de la cognición espacial y la modalidad de percepción audioespacial, sugiero Denis 2018 y Postma y van der Ham 2017.

Tabla 1. Localización y aspectos técnico-estéticos fundamentales de la acústica virtual analizada.

Localización (partitura y cd)	CC. 111-121 8:17-8:32 (RCO Live RCO09003)
Distribución orquestal de la energía acústica simulada	<i>Material musical directo:</i> oboes, corno inglés, fagotes, contrafagotes, sección de viento metal (excepto la trompeta 1), arpa, bombo, xilófono, timbales y sección de cuerdas
	<i>Coloraciones:</i> flautas
	<i>Eco:</i> fagotes, trompas, trombones, timbales y sección de cuerdas (excepto los contrabajos)
	<i>Reverberación:</i> flautas, violines 1, violas y violonchelos
Simulación musical	<i>Coloraciones:</i> reguladores dinámicos (<i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i>) sobre una altura (impresión de resonancia audible)
	<i>Eco:</i> repetición asíncrona regular de alturas contenidas en un material musical directo, con disminución de la dinámica (impresión de distancia y de pérdida progresiva de energía acústica)
	<i>Reverberación:</i> altura sostenida, con una consistencia sonora (dinámica, articulación, energía espectral) inferior a la del material musical directo que la activa (impresión de reverberación o de cola reverberante)
Espacio simulado	De dimensión media, muy reflector
Grado de perceptibilidad	Alto

comportamiento trata de ser imitado por el compositor en el estímulo musical. En el caso concreto que nos ocupa (Tabla 1), la proyección de la acústica virtual en la orquesta se realiza a través de una distribución de la energía acústica simulada que envuelve la participación de todas las familias instrumentales; y su configuración contiene la simulación de los tres fenómenos físico-perceptivos mencionados, lo que la dota de un grado alto de perceptibilidad como impresión espacial. Por la presencia simulada del eco, de la reverberación y de coloraciones, se podría aventurar que el compositor trata de transmitir, a través de la especificidad acústica, un espacio de dimensión media y muy reflectante. En este sentido, aparecen ciertas limitaciones a la hora de proponer el tipo de espacio simulado en lo que respecta al tamaño. Según Carrión (1998), los factores principales en el comportamiento modal del espacio son su dimensión y su geometría. En espacios físicos de dimensiones no muy grandes, el comportamiento de la densidad modal permite concentraciones discretas de energía alrededor de frecuencias propias que dan como resultado el surgimiento de resonancias audibles (56–57). Por tanto, sería plausible pensar que la simulación musical de estas coloraciones en las acústicas virtuales podría estar relacionada con la impresión del tamaño espacial que se intenta transmitir. Sin embargo, al tratarse de espacios imaginados por el compositor –no de respuestas acústicas literalmente copiadas del ámbito físico–, el margen de libertad en la configuración de las acústicas virtuales aumenta, escapando muchas veces a la causalidad física; concretamente, al proponer una convivencia entre fenómenos físicos que en espacios reales –en el sentido de físicamente posibles– sería más que improbable. Estas desviaciones acústicas de la realidad física, perfectamente tolerables en el ámbito artístico en el que se producen, no invalidan el fundamento acústico sobre el que el propio Dalbavie se sustenta al componer sus acústicas virtuales:

A mí lo que me interesaba no era simular una acústica real por medio de la orquestación, sino simular la estructura de una acústica. Mi método de cálculo, por tanto, no es el de un ordenador que analiza todos los parámetros de una acústica para reproducirla. Yo apenas mantuve los principios para extraer un modelo operativo, basado en la propagación de las frecuencias, tanto directas como reflejadas, los sistemas de atrasos, ecos y reverberaciones que contribuyen a ese equilibrio entre sonidos directos y sonidos reflejados. Pero este modelo no coincide con la forma en la que una acústica real se calcula. [...] Yo no copio la acústica, yo la creo. (Dalbavie 2005, 58)

Los “principios” inherentes a la propagación sonora espacial que Dalbavie dice mantener para configurar “un modelo operativo” a partir del cual componer sus acústicas virtuales provienen, sin duda, de un conocimiento acústico del fenómeno sonoro probablemente potenciado a raíz de su contacto en el IRCAM con el ingeniero acústico Jean-Marie Adrien (Dalbavie 2005, 24–25). En suma, el foco en esta práctica poética musical se coloca sobre la simulación del comportamiento perceptible de estos fenómenos de propagación, como los denominaría Lalitte (2011, 33); su asociación en configuraciones inviables para los espacios físicos obedece a criterios puramente compositivos y no de mimesis acústica espacial estricta.

Acerca de la integración de la acústica virtual en la polifonía de procesos

El comportamiento de la polifonía de procesos (Figura 1) en la que se inserta esta acústica virtual viene determinado por el surgimiento de focalizaciones puntuales de energía sonora que regulan el desarrollo de los procesos participantes. La primera (c. 111), que da inicio al ejemplo, consiste en una amplia concentración instrumental en unísono sobre la altura $fa_4\sharp$, activando un eje de resonancia en la trompeta 2 a través de un proceso de pulsación rápida y regular.⁵ La segunda focalización de energía sonora aparece en el c. 113 en forma de agregado, como expansión del eje de resonancia $fa\sharp$. La estructura armónica se construye a partir de esta altura, alternando tritonos y cuartas justas, hasta alcanzar un $mi\flat$. El agregado sirve de material musical directo para un subproceso⁶ de reverberación en los violoncelos, violas, parte de los violines 1 y flautas, mientras sostiene la continuidad del eje de resonancia en pulsación rápida y regular –esta vez en la trompeta 1– y activa la participación de los cuatro clarinetes, que desarrollan de forma simultánea durante tres compases un mismo gesto en arpeggio. Este gesto se nutre tanto de alturas procedentes del agregado activador como del posterior, localizado en el c. 116. La construcción de la textura generada por los clarinetes puede ser interpretada desde el punto de vista micro y macro acústico: por un lado, la disposición inicial del arpeggio en cada clarinete tanto en la orientación como en la altura seleccionada condiciona su desarrollo oscilante, lo que remite hacia el comportamiento de una misma onda superpuesta en diferentes fases; por otro lado, esta presentación puede dar la impresión de múltiples reflexiones de un material musical proyectado en un espacio extremadamente reflectante. Además, la actividad de los clarinetes condiciona y provoca en las flautas la aparición escalonada, casi en arpeggio, de coloraciones relacionadas con las alturas del agregado previo.⁷

⁵ Esta presentación iterativa se aproxima a una manifestación musical de un eco flotante.

⁶ El término *subproceso* se asocia a la simulación musical de cada fenómeno físico-perceptivo que compone la acústica virtual, considerada en su totalidad como uno de los procesos participantes.

⁷ El comportamiento musical que provoca estas coloraciones –ciclos de arpeggios en los clarinetes– es, en cierta manera, análogo al de las ondas estacionarias, origen acústico de las resonancias audibles. “El fenómeno de las ondas estacionarias es un caso particular de interferencia de ondas originadas por ondas de la misma amplitud y frecuencia que se propagan en sentidos contrarios” (Henrique 2002, 222).

Figura 2. Presentación unificada de los dos agregados participantes en la polifonía de procesos.



La tercera focalización de energía sonora se localiza en el c. 116, y aparece en forma de un nuevo agregado construido también por tritonos y cuartas justas, aunque esta vez no alternados ni equilibrados en número.⁸ La disposición en la partitura de los dos agregados descritos en torno al eje de resonancia *fa#* –en el primero como altura más grave y en el segundo como altura más aguda–, así como la responsabilidad conjunta en el abastecimiento de alturas para la participación de los clarinetes,⁹ apuntan hacia una continuidad entre los dos agregados. De hecho, las dos estructuras armónicas, conservando su independencia funcional y sus propias características de construcción, pueden ser sintetizadas en una, donde el intervalo en espejo *mi-si*/*si-mi* actúa como intervalo enarmónico puente (Figura 2).¹⁰

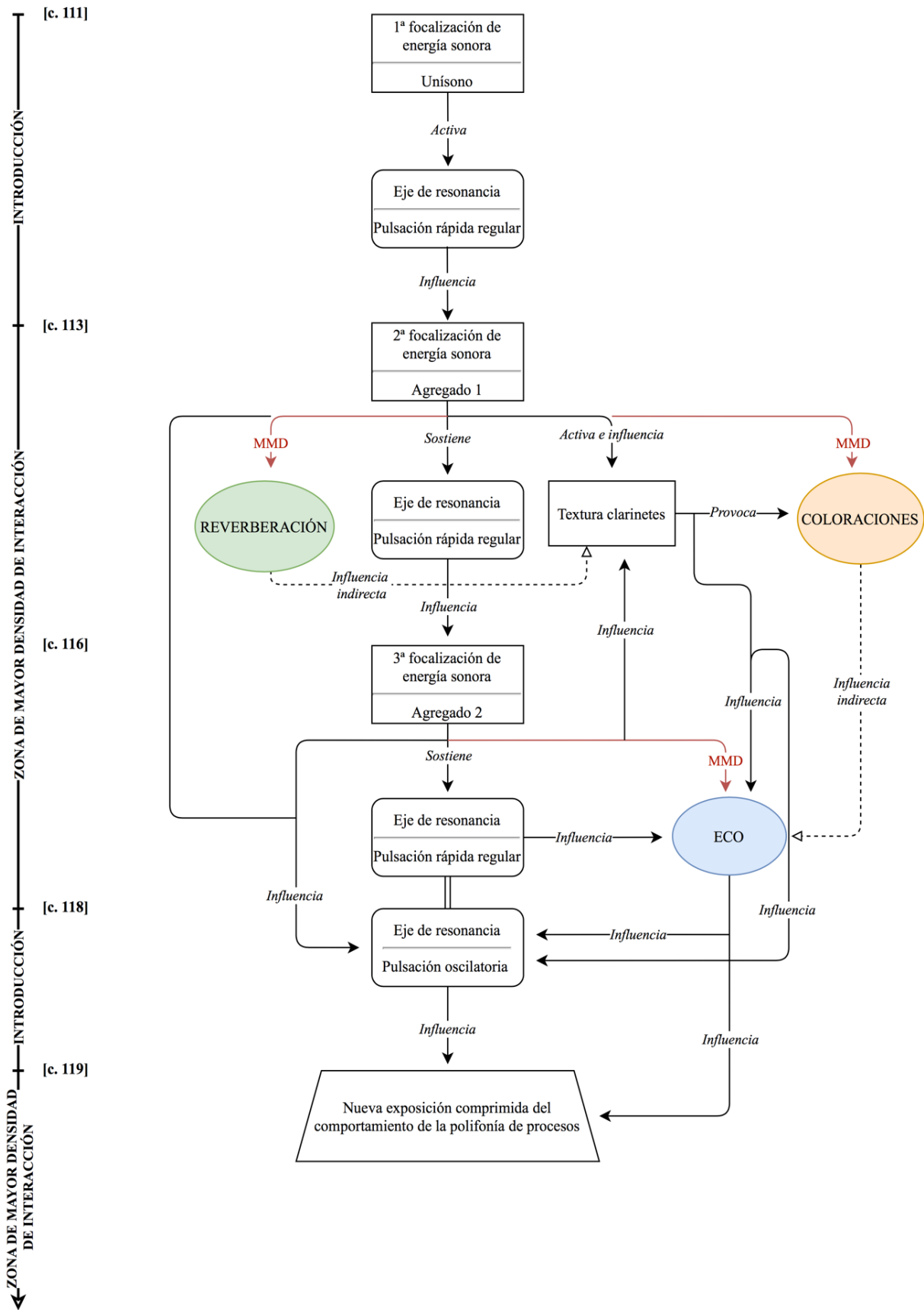
El segundo agregado, además de alimentar la manifestación pulsátil del eje de resonancia *fa#* –de regreso a la trompeta 2–, sirve de material musical directo para un subproceso de eco en la mayor parte de las cuerdas, en los trombones, trompas, fagotes y timbal. El desarrollo de este subproceso está influenciado tanto por la pulsación del eje de resonancia, en el tratamiento repetitivo por aumento de alturas fijas en las cuerdas y trompas, como por la actividad previa de los clarinetes, en el comportamiento arpegiado de simulación del eco en el timbal, trombones y fagotes. La influencia iterativa aparece también, de forma más sutil, en el comportamiento de eco en las cuerdas, cuya pérdida de energía comienza solo una vez finalizada la equivalente simulada en las trompas. En el c. 118, la pulsación del eje de resonancia pasa a la flauta 1 mientras sufre una transformación oscilatoria en los violines, violas, arpa, trompeta 1 y oboes, fruto del contacto con el eco y con la actividad de los clarinetes. Esta transformación se presenta en un mayor o menor grado de densidad de alturas en los instrumentos participantes. En el comportamiento oscilatorio, el intervalo global ascendente, más o menos saturado de alturas intermedias, va desde *fa#* hasta *si* –cuarta justa–, y el descendente, desde *si* hasta *mi* –quinta disminuida–, estableciendo una relación de construcción interválica con los agregados participantes en el ejemplo.

⁸ Otro elemento diferenciador de este agregado respecto al primero es el trabajo de orquestación orientado al surgimiento y presencia perceptiva de la simulación del eco, donde la sección más grave de cada familia instrumental adquiere más protagonismo.

⁹ Concretamente, el gesto en arpeggio de los clarinetes se construye a partir de la intercalación de estos agregados.

¹⁰ La clase de altura *mi*, sirve en el primer agregado para cerrar de forma equilibrada el ciclo de la estructura en una cuarta justa, pero puede ser omitida en esta versión unificada, dado que solo está presente de forma puntual en el xilófono (c. 113), y no participa en más procesos.

Figura 3. Diagrama del despliegue de la dinámica de interacción en la polifonía de procesos. MMD es la abreviatura de material musical directo.



Posteriormente, entre el c. 119 y el 121 asistimos a una nueva exposición comprimida del comportamiento de la polifonía de procesos desarrollada entre los cc. 113 y 117. Esta exposición, en la que desaparecen las coloraciones, podría estar inspirada en una utilización del eco a nivel de articulación formal.¹¹ Así, el ejemplo quedaría estructurado en dos zonas con una mayor densidad de interacción polifónica precedidas de una pequeña introducción. El diagrama propuesto (Figura 3) muestra esta articulación general y sintetiza el despliegue y las características de la dinámica de interacción en la polifonía de procesos. En ella aparece el eje de resonancia *fa#* como un elemento vertebrador, no solo por su presencia continua durante el ejemplo, sino también por la relación que establece con las focalizaciones de energía sonora, constituyéndose como centro sobre el que orbita la construcción de los dos agregados. Además, participa en la dinámica de interacción de forma activa, influenciando y siendo influenciado. A su vez, las focalizaciones de energía sonora se erigen como elementos reguladores de la polifonía de procesos: sirven de puntuación en la articulación general del ejemplo al mismo tiempo que activan, sostienen y suministran material musical a otros procesos. En suma, son las responsables de generar las zonas de mayor densidad de interacción. Por otro lado, es más que reseñable la participación significativa de la textura de los clarinetes. Se relaciona con facilidad con los tres elementos que configuran la acústica virtual –eco, reverberación, y coloraciones–; establece un vínculo estrecho con los dos agregados que conforman focalizaciones de energía sonora; y su influencia alcanza hasta al eje de resonancia. Por último, la acústica virtual aparece perfectamente integrada en la dinámica de interacción de la polifonía de procesos. Está suficientemente distribuida a lo largo del ejemplo, con la reverberación y las coloraciones actuando en conjunto en la primera zona de mayor densidad de interacción, mientras el eco se mantiene como representante en solitario. De los tres elementos que configuran esta acústica virtual, la reverberación se muestra como el menos activo en la dinámica de interacción propuesta, y las coloraciones son más influidas que influyentes. Sin embargo, el eco aglutina un protagonismo perceptivo-musical relevante en el desarrollo de la polifonía de procesos: recibe una influencia variada a la vez que la suya sobrepasa la interacción directa o indirecta con otros elementos y es, sin duda, el fenómeno físico-perceptivo musicalmente simulado con más capacidad referencial.

Segundo espacio de interacción: la acústica virtual como mediadora intertextual

En este segundo espacio de interacción me propongo analizar cómo Dalbavie aprovecha la acústica virtual expuesta para urdir una acción intertextual, concentrada de forma más significativa en el trabajo sobre el primer agregado que aparece en el ejemplo.¹² La estructura armónica por superposición de tritonos y cuartas justas propone una aproximación técnica a Messiaen que sirve de base para un tributo intertextual sutil: Dalbavie hace reverberar exclusivamente aquella parte del agregado que coincide con la sexta transposición del quinto modo de transposición limitada de Messiaen (Figura 4).

¹¹ Los cambios progresivos de compás –de 4/8 hasta 2/8, pasando por 3/8– refuerzan esta hipótesis.

¹² Podemos seguir las huellas del tributo a Messiaen en este ejemplo a través de otros comportamientos menos relevantes, como en la utilización de la disposición interválica del segundo modo de transposición limitada (c. 118), o en procedimientos de eliminación y de proximidad con *melodías de tipo pájaro* en el trabajo sobre los clarinetes (Messiaen [1944] 1993, 38, 41 y 88).

Figura 4. Relación entre la parte reverberada del agregado 1 y el quinto modo de transposición limitada de Messiaen.

The diagram shows a musical score with two staves (treble and bass clef). It is divided into three sections: 'Agregado 1', 'Parte reverberada', and '6ª transposición del quinto modo'. In the 'Agregado 1' section, there are two chords: a triad in the treble clef (G4, B4, D5) and a dyad in the bass clef (C3, E3). An arrow points from the 'Agregado 1' section to the 'Parte reverberada' section, which shows the same chords with dotted lines indicating a reverberation effect. The '6ª transposición del quinto modo' section shows the chords transposed to a higher register, with dotted lines connecting the notes from the 'Parte reverberada' section to this section.

A este estrato intertextual, a esta suerte de firma oculta como presencia reverberada, solo es posible acceder a través del análisis; lo que plantea la cuestión de si la inviabilidad perceptiva que deja de “abrazar al oyente como compañero intertextual en diálogo” (Kostka, de Castro y Everett 2021, 4) podría suponer un riesgo con capacidad suficiente para desvirtuar el propio acto intertextual. Sea como fuere, resulta llamativo que Dalbavie utilice *estructuras no audibles* en contexto intertextual cuando manifiesta abiertamente que una de sus preocupaciones creativas consiste en la organización de lo perceptible (Dalbavie 2005, 71). No debemos olvidar que él es un compositor ligado a la órbita espectral francesa y que el cuidado y la atención que el espectralismo dedica a la percepción es incuestionable, quedando patente, por ejemplo, cuando Grisey (1987) advierte que “la estructura, cualquiera que sea su complejidad, debe parar en la perceptibilidad del mensaje” (257), o cuando Dufourt (2014) afirma directamente que “la música espectral ha sido la promoción estética e incluso artística de la percepción” (25). Quizá Dalbavie –yendo, de nuevo, al encuentro de *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*– cediera a la tentación de proponer como tributo veinte miradas sobre Olivier Messiaen, diluyéndose la anomalía que apunto en la actitud de explorar diferentes formas de diálogo intertextual.

Por otro lado, más que discutir frente a qué tipo de acción intertextual podríamos estar –quizá una alusión, dentro de la órbita transtextual de Genette (1982)– me interesa proponer una lectura de este acto a la luz de las *Metamorfosis* de Ovidio y de algunos aspectos de la filosofía de Byung-Chul Han. Desde la perspectiva del mito de Eco y Narciso, Eco aparecería en este ejemplo representada de dos formas: en Messiaen, oculto, mimetizado en el material musical utilizado por Dalbavie, tal y como Eco permanecía oculta, mimetizada en la piedra; y como transfiguración en acústica virtual, donde los fenómenos musicalmente simulados se asemejan al comportamiento de Eco, que “repite voces del fin del hablar, y oídas palabras devuelve” (Ovidio [s.f.] 1979, 63). Narciso, por su parte, estaría representado en Dalbavie, quien se asomaría al manantial técnico de Messiaen y quedaría atrapado en su propio reflejo. Así, se prefigura la cuestión esencial sobre la que pretendo reflexionar en este segundo espacio de interacción: si el principio subyacente a la acción intertextual estudiada puede interpretarse dentro de un marco de transformación y desarrollo de la identidad creativa o, por el contrario, como un acto de amplificación de dicha identidad, consecuencia de un refuerzo del yo. Esta última posibilidad nos acerca a la filosofía de Byung-Chul Han. El filósofo surcoreano trata de explicar algunos comportamientos que acontecen en la sociedad contemporánea a través de la acción autorreferencial narcisista, la cual aparece como consecuencia de la falta de relación con *el otro*, de la no asimilación *del otro*:

[E]l prójimo que tenemos enfrente se degrada cada vez más a mero espejo en el cual uno se refleja. Toda la atención se centra en el ego. La tarea del arte y de la poesía viene a consistir en hacer que la percepción *deje de espejar*, en abrirla al prójimo que tenemos enfrente, al otro, a lo distinto. (Han 2017, 105)

Sin duda, podríamos encuadrar la acción intertextual de Dalbavie dentro de una actitud de apertura del campo sonoro hacia lo externo espectral, considerándola como un intento de escapar de lo igual y de relación con *lo otro*. La predisposición sostenida del compositor para (re)integrar en su poiesis musical todo tipo de elementos –armónicos, melódicos, rítmicos, texturales, etc.– provenientes de diferentes contextos y épocas parece reforzar esta posición (ver Dalbavie 2005, 31, 60, 75, 98 y 109). Dalbavie gestiona el trabajo de (re)integración en su música orquestal a través de lo que denomina *principio de coincidencias*:

Utilizo lo que denomino como “un principio de coincidencias”, con el fin de dar al oyente la impresión de que algunos procesos que escucha coinciden de repente con objetos que ya conoce. Así, mi música da la impresión en algunos casos de encuadrarse en la música clásica, por tanto, tonal, porque en un momento determinado de su evolución, un proceso que ha sido dilatado, comprimido, deformado, coincide con objetos conocidos, lo que hace que la percepción se incline hacia una profundidad histórica debido a la representación de esos objetos. Como sucede con los espectralistas, la semejanza permanece aproximada, porque los elementos que hago coincidir pertenecen a campos teóricos diferentes, pero la percepción los reagrupa. De hecho, juego con esa ambigüedad para crear esos fenómenos de coincidencia. Pero, al contrario que los espectralistas, yo moldeo voluntariamente mis procesos para hacerlos coincidir con los objetos que deseo reintegrar. En verdad, sucede exactamente como cuando miramos a una nube y de repente vemos aparecer una forma conocida, un rostro, un animal [...]. Se trata de un fenómeno exclusivamente perceptivo; [...] la nube no abandona su estado gaseoso totalmente aleatorio. [...] Este principio me permite reintegrar vocabularios que marcan toda la historia de la música occidental, pero como esos vocabularios están dotados de una función diferente, son percibidos como balizas, como estratos de historia en el seno de los procesos que reorganizo. (35)

La utilización del principio de coincidencias en Dalbavie aproxima lo espectral hacia el acervo musical occidental. Durante ese contacto, lo espectral se regenera mientras reubica lo integrado dentro de su órbita estilística. La simbiosis parece productiva: hay enriquecimiento a cambio de reconsideración dentro de una actividad musical contemporánea. El acto de (re)integración se caracteriza por que el aspecto (re)integrado aparece como “vocabulario”, como “baliza”; es decir, se descontextualiza de su “campo teórico” original, desempeñando una “función diferente”: la de servir como una suerte de resonancia histórica musical. No obstante, la presencia de lo integrado como material musical obliga a “reorganizar” la polifonía de procesos en la que aparece, constituyendo un acto de asimilación técnica de *lo otro* con lo que Dalbavie se relaciona, apuntando hacia una interpretación de la acción intertextual enmarcada dentro de la idea de transformación y desarrollo de la identidad creativa.

Por otro lado, el principio subyacente a la acción intertextual estudiada también podría ser interpretado como un acto de amplificación de la identidad creativa, fruto de un refuerzo del yo. Esta perspectiva partiría de la premisa de que el principio de coincidencias se fundamenta en una ilusión perceptiva, en un juego de apariencias: tal y como en la pareidolia de la nube que se asemeja a la cara de un animal, la nube nunca deja de ser nube, en la acústica virtual que parece una alusión a Messiaen, la acústica virtual nunca dejaría de ser una acústica virtual. Desde esta óptica, el contexto espectral no se cuestionaría ni se transformaría por la presencia y utilización del lenguaje técnico *del otro*. Estaríamos frente a un acto de absorción más que de hibridación. Por tanto, lejos de proponer un diálogo, presentaría la ilusión de un diálogo en el que *el otro* es incluido en un espacio de creación con

finalidad autorreferencial: se trataría más bien de un monólogo. Probablemente, Byung-Chul Han definiría esta acción intertextual así planteada como un *selfie* de Dalbavie –o quizá de lo espectral a través de Dalbavie– sobre fondo de Messiaen. Dalbavie (2001; 2005) suele hablar de ampliación del pensamiento espectral, no de transformación, cuando comenta su aportación al espectralismo, por lo que esa intención de ampliar y no tanto de transformar podría ser sistémica o, al menos, estar enraizada en el principio de coincidencias, apuntando hacia el concepto de *diversidad* propuesto por Han. La idea de autenticidad desarrollada por el filósofo en *La expulsión de lo distinto* “solo consiente aquellas diferencias que son conformes al sistema, es decir, la diversidad” (Han 2017, 39). Desde este punto de vista, existiría la amenaza de que bajo el imperativo de permanecer dentro de una órbita estilística se esconda el sometimiento de *lo otro* y la perpetuación de *lo mismo*. Regresando a la perspectiva del mito de Ovidio, cuando Dalbavie va a beber de la fuente de Messiaen no le sucede, aparentemente, lo mismo que a Narciso: no moriría a causa de su propio reflejo, en un exceso de positividad, en el sentido *hansiano*; donde *no morir* sería interpretado, en este caso, como no perder la identidad compositiva. Sin embargo, de forma paradójica, otro tipo de *muerte* podría estar al acecho a causa de una resonancia del yo que lo refuerza e intensifica, en la que *lo otro* sería plegado, y *el morir* aparecería como amenaza de permanencia en *lo igual*, por lo que Dalbavie quedaría atrapado en un tipo de narcisismo quizá menos agresivo, pero igualmente eficaz en su propósito de perpetuar el yo, apuntando hacia el peligro de una suerte de esclerotización vestida de ilusión exógena. Ramnusia no sería tan severa en la forma de administrar su castigo, al considerar que en el juego de ilusionismo perceptivo al que *el otro* –en este caso, Messiaen– es sometido no existiría desprecio, de ahí que le pareciera justo el castigo de transitar hacia un espacio de diversidad dentro de *lo igual*.

Aunque, quizá, nos encontremos frente a un fenómeno de Narciso hiperreflejado, donde quién está atrapado en su propio reflejo caleidoscopio es el analista, inmerso en una ilusión, en un juego de percepción hermenéuticamente letal. Y, como Narciso: “ignorando que es sólo un reflejo lo que excita sus ojos; sólo una imagen fugaz, que existe únicamente porque él se detiene a mirarla” (Ovidio [s.f.] 1979, CIV).



Referencias bibliográficas

- Anderson, Julian. 2000. “A provisional history of spectral music”. *Contemporary Music Review* 19 (2): 7-22.
- Balmer, Yves. 2011. “Color de Marc-André Dalbavie: pistes d’analyse”. En *Color: Marc-André Dalbavie*, editado por Cécile Reynaud, 41-46. París: Centre National de Documentation Pédagogique.
- Blessner, Barry y Linda-Ruth Salter. 2007. *Space Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Carrión, Antoni. 1998. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: Edicions UPC.
- Cornicello, Anthony. 2016. *French Spectral Music: An Introduction to the Techniques and Processes*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- Dalbavie, Marc-André. 2001. “Entretien avec Marc-André Dalbavie”. *Accents* 14. <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2001/04/entretien-avec-marc-andre-dalbavie/>

- . 2005. *Le son en tout sens: entretiens avec Guy Lelong*. París: Gérard Billaudot.
- Denis, Michel. 2018. *Space and Spatial Cognition: A Multidisciplinary Perspective*. Abingdon y Nueva York: Routledge.
- Dokmanić, Ivan, Reza Parhizkar, Andreas Walther, Yue M. Lu y Martin Vetterli. 2013. "Acoustic echoes reveal room shape". *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 110 (30): 12186–12191. <https://doi.org/10.1073/pnas.1221464110>
- Donoso, Ernesto. 2022. "Acústicas virtuales' en Marc-André Dalbavie: hacia una conquista poética del espacio". En *Musicología en transición*, editado por Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín, 1175-1189. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Dufourt, Hugues. 2014. *La musique spectrale: une révolution épistémologique*. Sampzon: Delatour France.
- Féron, François-Xavier. 2011. "The emergence of spectra in Gérard Grisey's compositional process: From *Dérives* (1973-74) to *Les espaces acoustiques* (1974-85)". *Contemporary Music Review* 30 (5): 343-375. <https://doi.org/10.1080/07494467.2011.665582>
- Fineberg, Joshua. 2000. "Appendix I: Guide to the basic concepts and techniques of spectral music". *Contemporary Music Review* 19 (2): 81-113. <https://doi.org/10.1080/07494460000640271>
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil.
- Grisey, Gérard. 1987. "Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time". *Contemporary Music Review* 2: 239-275. <https://doi.org/10.1080/07494468708567060>
- . 2000. "Did you say spectral?" Traducción de Joshua Fineberg. *Contemporary Music Review* 19 (3): 1-3. <https://doi.org/10.1080/07494460000640311>
- Han, Byung-Chul. 2017. *La expulsión de lo distinto*. Traducción de Alberto Ciria. Barcelona: Herder.
- Henrique, Luís L. 2002. *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kostka, Violetta, Paulo F. de Castro y William A. Everett, eds. 2021. *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lalitte, Philippe. 2011. "Acoustique et perception dans l'esthétique de Marc-André Dalbavie". En *Color: Marc-André Dalbavie*, editado por Cécile Reynaud, 30-34. París: Centre National de Documentation Pédagogique.
- McDermott, Josh H. 2018. "Audition". En *Steven's Handbook of Experimental Psychology and Cognitive Neuroscience: Vol. 2. Sensation, Perception, & Attention*, 4ª ed., editado por John T. Serences, 63-119. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Messiaen, Olivier. [1944] 1993. *Técnica de mi lenguaje musical*. Traducción de Daniel Bravo López. París: Alphonse Leduc.
- Murail, Tristan. 2000. "After-thoughts". *Contemporary Music Review* 19 (3): 5-9. <https://doi.org/10.1080/07494460000640321>
- Ovidio, Publio N. [s.f.] 1979. *Metamorfosis. Libros I-VII*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Postma, Albert e Ineke J. M. van der Ham. 2017. *Neuropsychology of Space: Spatial Functions of the Human Brain*. San Diego, CA: Academic Press.
- Samama, Leo. "Dukas, Messiaen, Dalbavie and Zuidam: an Explosion of Colour". Notas a *Horizon 2: a tribute to Olivier Messiaen*, RCO 09003 [CD].
- SEA. 2012. *Glosario de términos acústicos*. Madrid: Sociedad Española de Acústica.
- Traer, James y Josh H. McDermott. 2016. "Statistics of natural reverberation enable perceptual separation of sound and space". *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 113 (48): E7856–E7865. <https://doi.org/10.1073/pnas.1612524113>

Este artículo está publicado en acceso abierto bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.