

Vicent Minguet

Internationale Ensemble Modern Akademie, Frankfurt

[vicent.minguet@hotmail.com](mailto:vicent.minguet@hotmail.com)



## **MYTHOLOGIE IN MUSICIS:**

### **La alegoría sonora en el *Anubis-Nout* de Gérard Grisey<sup>1</sup>**

#### **RESUMEN**

El presente artículo plantea un acercamiento a la noción de alegoría sonora a partir de una retrospectiva panorámica de los principios estéticos y del corpus compositivo del compositor francés Gérard Grisey, y concretamente de su díptico *Anubis-Nout* (1983) para clarinete contrabajo solo. La referencia a la mitología egipcia y su simbología no es el único punto de partida explícito de este réquiem posmoderno escrito a la memoria del compositor canadiense Claude Vivier, amigo del autor, a quien está dedicada la pieza, que fue asesinado brutalmente en circunstancias extrañas; muy al contrario, dichas referencias constituyen la fuente de una serie de alegorías asociativas especialmente relacionadas entre el material sonoro y su significado implícito a varios niveles. La realización de una lectura de la iconología de la mitología egipcia atiende en este ensayo a los postulados que formulan las teorías recepcionistas sobre las dimensiones implícita y explícita de la lectura de la obra, aplicados aquí al hecho musical, así como a las diferentes corrientes de la semiótica musical. Un análisis que nos permite acceder al significado profundo de la interpretación de la pieza como ritual.

**Palabras clave:** Gérard Grisey, música del siglo XX, música espectral, alegoría sonora.

---

#### **ABSTRACT**

The aim of this paper is to present an approach to the notion of the “sonic allegory” throughout French composer Gerard Grisey’s works; more specifically of his diptych for solo contrabass clarinet *Anubis-Nout* (1983). The explicit references to the Egyptian mythology are not the only source of this postmodern requiem. The piece was written in memory of and dedicated to Canadian composer Claude Vivier, a friend of Grisey’s who was murdered in unknown circumstances. These references provide another source for associative allegories, which constitute the link between the sound material and its implicit meaning on different levels. A reading through the Egyptian iconography is done in this paper according to the postulates formulated by the receptionists theories, about the implicit and explicit reading of the work, as well as concerning different currents of musical semiotics. The analysis allows us to approach

---

<sup>1</sup> El presente artículo se presentó en una comunicación que su autor expuso en el Congreso “Música y Significado” celebrado en julio de 2008 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca (España). Para la presente publicación se ha llevado a cabo una revisión y se ha aumentado sustancialmente su contenido. Este artículo se haya bajo una licencia de Creative Commons.

the deeper meaning of the interpretation of this piece as a ritual.

**Key words:** Gérard Grisey, 20th Century music, spectral music, sonic allegory

La musique et la mythologie sont des machines à supprimer le temps

Claude Lévi-Strauss (1908-2009)  
Mythologiques I: Le cru et le cuit, 1964

### ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En 1974 Olivier Messiaen reconocía públicamente su apoyo a un grupo de jóvenes compositores franceses, la mayoría de los cuales había pasado por su clase de composición del Conservatorio Superior de Música de París:

*Je soutiens beaucoup ce mouvement qui a pris nom Itinéraire... Il représente l'avenir... Sa tendance: ne s'inféoder à aucun de ces courants qui nous ont martyrisés et posé tant de problèmes à beaucoup de mes confrères. Vous savez qu'il y a eu le mouvement sériel qui disait: "Hors de moi point de salut", puis il y a eu le mouvement aléatoire, les collages, les improvisations collectives. Ce sont des expériences qui ont été utiles [...] et les nouveaux jeunes musiciens ne veulent plus en être esclaves [...] Ils ne veulent plus de musique cérébrale, abstraite, rébarbative. Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. Je crois que c'est là que tient le renouveau<sup>2</sup>.*

Un año antes, en enero de 1973, un grupo de jóvenes compositores e intérpretes franceses todos ellos nacidos tras la segunda Guerra Mundial creaba un colectivo musical cuyos principios estéticos se situaban manifiestamente en clara oposición al serialismo, predominante hasta ese momento en el panorama musical europeo, que según ellos "había confundido el mapa y el territorio<sup>3</sup>." Dicho colectivo había tomado como nombre L'itinéraire y su principal objetivo era difundir la música de sus integrantes, así como la de compositores como Giacinto Scelsi, a quien habían conocido personalmente durante su estancia en la Villa Médicis de Roma a principios de la década de 1970. Entre los compositores encontramos a Tristan Murail, Michael Lévinas y Roger Tessier, a los que se unen Gérard Grisey y más tarde Hugues Dufourt;

<sup>2</sup> Olivier Messiaen (1908-1992), de una entrevista en 1974 con Frantz Walter, en Cohen-Lévinas, Danielle: 25 ans de création musicale contemporaine. *L'itinéraire en temps réel* (Paris, L'Harmattan, 1998).

<sup>3</sup> Expresión formulada en su origen por el lingüista estadounidense de origen polaco Alfred Korzybski (1879-1950) en su Introducción a los sistemas no-aristotélicos y a la semántica general (1933), para referirse a la tendencia a identificar un objeto con su abstracción, cuyo origen, según Korzybski, se encuentra en el pensamiento aristotélico.

entre los intérpretes, Pierre-Yves Artaud, Patrice Bocquillon, Jean-Max Dussert, Sylvie Beltrando, Boris de Vinogradov, Ami Flammer, Nell Froger, André Cazelet o el propio Michael Lévinas.

En aquel preciso momento la mayoría de las instituciones francesas de la época eran reacias a embarcarse económicamente en aventuras representadas por nuevos proyectos artísticos de este tipo, pero el hecho de que el *Domaine Musical* (1953-1973) de Pierre Boulez hubiera perdido la fuerza de sus años de gloria<sup>4</sup>, abriría de algún modo la puerta a una nueva generación surgida en un momento histórico en el que la tecnología había superado una etapa experimental y adquiriría plena madurez, preparada ya para ser integrada en la obra musical como un instrumento más, como una herramienta al servicio del compositor. Con el paso de los años, a finales de la década, la estética de estos compositores se etiquetaría con poco acierto como “espectral”, debido a un epíteto extrapolado de un artículo publicado en 1979 por uno de sus integrantes (Dufourt, 1991:289-294).

Nos encontramos en una época, los años iniciales de la década de 1970, en la que la supremacía de la estética serial ha experimentado un claro retroceso y compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o Luigi Nono, destacados exponentes del serialismo de los años cincuenta y sesenta, han matizado claramente su postura con la creación de nuevas obras que intentan abordar el tratamiento del fenómeno sonoro desde un punto de vista renovado. Paralelamente emergen nuevas corrientes cuya voz empieza a ser escuchada cada vez con más fuerza, como la llamada *neue Einfachkeit* (nueva simplicidad) con representantes de la talla de Wolfgang Rihm (n.1952) o Manfred Trojahn (n.1949), la *Musique concrète instrumentale* del alemán Helmut Lachenmann (n.1935), la *New Complexity* representada por los ingleses Brian Ferneyhough (n.1943) y Michael Finissy (n.1946), o la música repetitiva de los compositores americanos Steve Reich (n.1936) y Philip Glass (n.1937)

Gérard Grisey, uno de los miembros fundadores del colectivo, no es en absoluto ajeno a este presente. En 1972 había recibido en los cursos de verano de Darmstadt los consejos de Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis y György Ligeti, y durante los dos años siguientes, en su etapa como pensionario de la Villa Médicis en Roma, se produciría un contacto decisivo con el compositor italiano Giacinto Scelsi y su obra –prácticamente desconocida en los escenarios musicales de la época–, un contacto cuya huella conducirá a Grisey a confirmar numerosas intuiciones sobre el inminente cambio de aires del panorama musical y lo llevará a proponer unas técnicas y principios compositivos absolutamente nuevos. Nos referimos a procedimientos derivados del análisis acústico del sonido<sup>5</sup> –el avance de la tecnología es esencial, y su huella en la creación musical empieza a ser cada vez más evidente–, recursos que generarán la posibilidad de recuperar una dimensión armónica en el discurso musical, y que permitirán así reconducir la gestión de la forma, partiendo de la evolución temporal del material sonoro, del timbre en sí. El trabajo compositivo se centrará

---

<sup>4</sup> Para una documentación completa sobre las actividades del *Domaine Musical* consúltese la excelente publicación de Jesús Aguila, *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine* (Paris, Fayard, 1992).

<sup>5</sup> En este sentido fue fundamental la influencia del pensamiento científico que Grisey recibió en 1974-75 de las clases de electroacústica de Jean-Etienne Marie y de acústica musical de Émile Leipp, en la Universidad de Paris VI, institución conocida como “Faculté des sciences de Jussieu”.

entonces en las dimensiones internas del sonido: el análisis del espectro sonoro que las nuevas tecnologías permiten convertirá al timbre en una especie de paradigma, una “metáfora” para la composición<sup>6</sup>. Como consecuencia, el discurso sonoro traspasará el muro del determinismo serial y pasará a pensarse en términos de umbrales, de procesos y transiciones, superando definitivamente la idea de nota como símbolo, como abstracción.

El objetivo será, en palabras del propio Grisey, “construir una música sobre principios de fusión y no de acumulación, y pensar el tiempo musical como un devenir de los sonidos” (Grisey, 1986:128). En lo sucesivo la percepción del fenómeno sonoro se situará en el punto central de atención de estos compositores, cuyo principal logro, en un momento en que los postulados del pensamiento estructuralista francés estaban en claro retroceso<sup>7</sup>, consistió, como señala muy acertadamente Fabien Lévy, en efectuar “el paso de una percepción inducida por la estructura<sup>8</sup>, a una estructura deducida de la percepción” (Lévy, 2002).

## LA DEFINICIÓN DE UNA NUEVA GRAMÁTICA COMPOSITIVA

Si tenemos en cuenta la teoría de la tripartición de Jean Molino para el estudio semiológico de la música (Molino, 2009), observaremos que el llamado nivel poiético (procedimientos y andamiajes compositivos), siempre había estado separado del nivel neutro (la obra en sí) y de su percepción por parte del oyente (nivel estésico). La nueva gramática compositiva desarrollada por compositores como Grisey o Murail, basada en procesos de autogeneración del material, generadores a su vez de la forma musical, supone el hecho de que la propia transformación del material musical en el tiempo sea claramente perceptible por el oyente –como en el caso de la música de Philip Glass y de Steve Reich– y, como destaca Fabien Lévy,

*un nivel poiético virtual (el compositor en su proceso de elaboración y transformación del material) se convierte en obra (nivel neutro), según un tiempo a menudo explícito para el oyente (nivel estésico), reuniendo los tres niveles para engendrar el proyecto artístico (Lévy, 2002:123).*

Aún así, un supuesto examen retrospectivo sobre la música de Gérard Grisey y de su pensamiento musical acarrea la necesidad de rastrear hoy un camino de más de tres décadas de reflexión, no solo en torno al sonido en sí, sino también ante la actitud compositiva con respecto al fenómeno temporal. Para Grisey el tiempo es el objeto mismo que el compositor debe modelar y organizar. La cuestión de la gestión temporal

<sup>6</sup> Este fue el título del excelente volumen publicado bajo la dirección de Jean-Baptiste Barrière: *Le timbre, métaphore pour la composition* (Paris, Christian Bougois-IRCAM, 1991), donde se incluyen valiosos artículos de Kaija Saariaho, Marc-André Dalbavie, Tristan Murail, Philippe Manoury o Jean-Claude Risset, entre muchos otros.

<sup>7</sup> Sobre el declive del pensamiento estructuralista consultar el magnífico trabajo de François Dosse, *Histoire du structuralisme. Vol.2: Le chant du cygne, de 1967 à nos jours* (Paris, La découverte, 1992).

<sup>8</sup> En clara referencia a la música serial.

del material tomará así pues una importancia crucial hasta el punto de ser determinante en el proceso generador de la forma. El sonido no puede ser asimilado en lo sucesivo como una simple superposición de armónicos, sino como un objeto temporal cuyos micro-acontecimientos (fenómenos transitorios de ataque y extinción, evolución de la amplitud de cada uno de los parciales y su presencia en cada timbre instrumental, etc.), aunque inaudibles al oído, concurren para caracterizar el timbre. La música pasa a pensarse, como decíamos, en términos de umbrales, de oscilaciones, transiciones y procesos, según un modelo construido sobre las bases de la percepción auditiva del espectro acústico. Un modelo, que recupera al mismo tiempo la dimensión armónica del discurso musical, dimensión que se había denostado por completo en la música que el serialismo había generado en las décadas anteriores. Se sucederán, pues, toda una serie de procedimientos compositivos de orquestación y de generación armónica, donde el análisis de los componentes de cada timbre ofrecerá una información previa de interés esencial para el compositor. En lo sucesivo, timbre y armonía serán tratados como una unidad, desarrollándose una nueva noción de “acorde-espectro”.

Las primeras grandes obras de Grisey, como *Dérives* (1973), *Périodes* (1974) o *Partiels* (1975), son inauditas desde este punto de vista. En ellas encontramos un claro privilegio de la continuidad y la lentitud, así como una direccionalidad regida por el empleo de procesos de autogeneración del material. En clara oposición a las lentas evoluciones del material en la música de György Ligeti –cuyo ejemplo más claro lo podemos encontrar en su obra *Lontano*, para orquesta, de 1967–, caracterizadas por una modificación permanente de la densidad de eventos a pequeña escala<sup>9</sup>, las transiciones en el caso de Grisey conducen el material de un estado sonoro a otro, de manera que los parámetros sonoros que el serialismo integral había disociado para tratar de manera combinatoria y determinista (alturas, ataques, dinámica, timbre) se encuentran aquí tratados en correlación, siempre en referencia a un modelo de percepción auditiva.

De esta manera, nociones complementarias como las de armonicidad/inarmonicidad, periodicidad/aperiodicidad o tensión/distensión, encontrarían una reformulación sonora en esta nueva gramática compositiva, permitiendo además una renovación estética del discurso musical. Esta nueva estética de integración y armonización de contrarios (Wilson, 1989:55), tildada en ocasiones de “naturalista”, permitió a menudo a Grisey la asociación de referencias constantes a fenómenos naturales como los procesos de *periodicité douce* (Grisey, 1983), que en más de una ocasión tomó como paradigma –la respiración, los latidos del corazón, la cadencia del paso al caminar, etc.– y cuyo modelo no servía a otro fin que el de asegurar una relación entre el tiempo de la obra de arte y el tiempo humano biológico, reclamando

---

<sup>9</sup> Ligeti hablaba de “micropolifonía” cuando se refería a la técnica que había empleado en obras como *Atmospheres* (1961), *Apparitions* (1959) o *Requiem* (1965), consistente en la modificación constante, lenta y progresiva de las voces individuales dentro de un gran flujo armónico donde la superposición de numerosas frecuencias similares no permite percibir con claridad las modificaciones sucesivas de las mismas. El resultado es una rápida actividad mecánica a pequeña escala que genera flujos lentos y continuos a gran escala.

la necesidad de un tiempo musical que se adecuase a los modelos perceptivos y no fuera abstracto, arbitrario o cronométrico (en clara crítica a la música serial)<sup>10</sup>.

En ocasiones la reducción del material a gestos arquetípicos que pueden ser percibidos con relativa claridad por el oyente y eventualmente memorizados, estaría caracterizada por criterios rudimentarios: movimiento ascendente/ descendente, tempo rápido/lento, aspecto rítmico/pulsado o arítmico/no-pulsado, sonoridad “ruidista” o “armónica”, etc.; un primer trazo esencial del estilo de Grisey desde los años ochenta. Se trata no obstante de una reducción que no puede ser concebida, a pesar de ello, sin la idea correlacionada de una multiplicidad de tiempos relativos, noción capital en las preocupaciones de Grisey sobre el tiempo musical.

Ahora bien, tal vez la aportación más evidente de la música de Grisey fue la de devolver al discurso musical en un momento de máxima abstracción teórica aquello que lo había caracterizado desde sus orígenes ancestrales: el sonido en su estado puro. Como el propio Grisey afirmaba en los años 80:

*[...] somos músicos, y nuestro modelo es el sonido y no la literatura, el sonido y no las matemáticas; el sonido y no el teatro, ni las artes plásticas, la física cuántica, la geología, la astrología o la acupuntura (Grisey, 1986:129).*

Mediante esta afirmación categórica se puede corroborar, más allá de la constatación de una crítica implícita a sus predecesores, la ambición de Grisey por definir un lenguaje, una nueva gramática, que partiría del material mismo, el sonido, como modelo formal. Grisey presenta aquí una declaración de principios: estudiar el sonido en sí mismo, las cualidades que le son propias y su relación con el tiempo, del cual es indisociable. El trabajo de la composición musical se realizará a partir de ese momento directamente desde las dimensiones internas del timbre, para extraer del material las estructuras que nacen en él (Lévy, 2002:123).

## **ANUBIS-NOUT, UN RÉQUIEM POSMODERNO**

Gérard Grisey dedicó el díptico *Anubis-Nout* a la memoria de su amigo Claude Vivier<sup>11</sup>, compositor canadiense, asesinado en París el 7 de marzo de 1983. Vivier, al

---

<sup>10</sup> A este respecto el compositor Adrián Borredá (n.1983) redactó en 2004 un extenso artículo inédito en español que tituló “El concepto de *periodicité douce* en *Anubis et Nout* de Gérard Grisey”. Con él nos sentimos en deuda por las largas y repetidas conversaciones mantenidas en torno a la música de Grisey, Stockhausen o Sciarrino, charlas cordiales y revitalizadoras, no solo por la gran estimulación que suponían, sino también por la calidez insustituible de una compañía tan grata y enriquecedora en los numerosos momentos en que era necesaria.

<sup>11</sup> El título completo de la obra es *Anubis-Nout, deux pieces pour clarinette contrabasse à la mémoire de mon ami Claude Vivier, assassiné en mars 1983*.

igual que Grisey, también había trabajado con Karlheinz Stockhausen<sup>12</sup>. El clarinetista holandés Harry Sparnaay había solicitado a Grisey a principios de la década de 1980 una obra para clarinete contrabajo. Grisey completó *Anubis-Nout* en el verano de 1983, respondiendo así a la petición de Sparnaay y rindiendo al mismo tiempo un homenaje al amigo trágicamente perdido aquel mismo año. El estreno de la versión para clarinete contrabajo<sup>13</sup> sería realizado por Harry Sparnaay en el festival Pontino Music, de Latina (Italia) el 16 de junio de 1984.

Como podemos observar, el título mismo de la obra ya remite a la mitología egipcia, siendo tanto Anubis como Nut, dos de los principales dioses de la civilización del antiguo Egipto. No es extraño encontrar aquí una mención explícita, puesto que en obras anteriores el compositor ya había utilizado diversas fuentes de recursos extramusicales. Grisey había acudido en diversas ocasiones de sus etapas creativas a los textos e iconos de la mitología egipcia. En *Sortie vers la lumière du jour* (1978), *Jour, contre-Jour* (1979) o en los *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1998) utilizó textos del Libro de los Muertos<sup>14</sup> egipcio. No es gratuita, pues, la referencia explícita en el título del díptico que aquí nos ocupa a las dos divinidades de la oscuridad y de la claridad, respectivamente, del panteón funerario egipcio. Por otra parte, las referencias a una cultura mitológica como la egipcia son cercanas al universo estético de Grisey. Demostrar la existencia del vínculo existente entre la sonoridad propia de su música y la poética que puede desprenderse de la referencia a estos iconos de la mitología egipcia es pues uno de los objetivos de nuestra investigación.

El material musical de estas dos piezas en lo que respecta a las alturas está constituido en el caso de *Anubis* por un espectro armónico invertido –o lo que es lo mismo, un espectro subarmónico–, y en el de *Nout* por un espectro armónico. A partir de éstos y mediante el establecimiento de un proceso de transformación de las duraciones, se viaja de la previsibilidad rítmica inicial a una imprevisibilidad cada vez más notoria en lo que respecta a la percepción dentro del plano temporal. Las células melódicas y rítmicas establecen un diálogo a dos niveles: macrófonico (melodías de alturas inarmónicas) y microfónico (melodías de timbre en el interior mismo del espectro sonoro del instrumento). La forma de la pieza no es más que una polifonía de materiales y de parámetros, cuyos procesos, provocan diversos paroxismos antes de desembocar en el tiempo liso de *Nout*.

Muchas lecturas son posibles tras la escucha atenta de la obra, lecturas que posibilitan a su vez establecer ciertas correspondencias y paralelismos, así como la interpretación de ciertas *alegorías sonoras* que nos permiten formular asociaciones entre la simbología que se desprende de la referencia explícita a los iconos

---

<sup>12</sup> Entre 1972 y 1974, gracias a una beca del consejo de las artes de Canadá, Vivier estudió en la Hochschule de Colonia con Richard Toop, Hans Ulrich Humpert y Karlheinz Stockhausen, quien ejercerá sobre Vivier una influencia decisiva, sobretodo después de conocer *Stimmung*. Acerca de la relación de Vivier con Stockhausen véase el artículo de Bob Gilmore: “Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen: Moments from a double portrait”, en *Circuit: musiques contemporaines* 19, nº2 - p. 25-49.

<sup>13</sup> Posteriormente Grisey realizó otra versión para saxofón bajo que tituló *Anubis et Nout*.

<sup>14</sup> Para una lectura pormenorizada del Libro de los muertos egipcio recomendamos la publicación de Barry J. Kemp, *Cómo leer el libro de los muertos* (Barcelona, Crítica, 2007).

mencionados y el significado que Grisey quiso estampar en su obra.

No obstante, en nuestra opinión, de la recepción de la obra por parte del oyente en el concierto en vivo ya se puede aventurar una primera lectura semántica de la misma, consistente en una asociación implícita del acto interpretativo en sí, como foco de atención, y la función ritual que se desprende del mismo, de manera que el papel del receptor se refuerza en tanto que asistente a un rito funerario iniciático, transformándose así la interpretación de la obra en una especie de *memento mori*.

## EL VIAJE POR LA DUAT

Para continuar profundizando en las asociaciones implícitas de esta simbología es necesario acudir en cada caso al significado y la función específica tanto de *Anubis* como de *Nout*, para entender su alegórica traducción sonora.

Por una parte, Anubis es uno de los dioses más antiguos de panteón egipcio. Según Plutarco, Anubis –transliteración griega del nombre original egipcio *Inpu*– era hijo de Neftis y de Osiris. Neftis era la hermana de Isis, esposa y hermana ésta a su vez de Osiris, quien en estado de embriaguez y no pudiendo diferenciar a las hermanas, engendró a Anubis junto con Neftis en lugar de con su esposa Isis. Comúnmente representado como un hombre con cabeza de chacal que sostiene un cetro real, el rostro de Anubis es de color negro, en analogía con el color de la putrefacción de los cuerpos y de la tierra fértil. Símbolo de la resurrección, Anubis fue el primer dios de los muertos y, según el Libro de las Cavernas, “su cometido era guiar el alma del difunto en su camino hacia el más allá, así como velar por ella<sup>15</sup>.” También conocido como “el señor de la necrópolis”, Anubis protege al cuerpo del difunto de Ammit, el “devorador de corazones”, en el viaje por la *Duat*, el inframundo. Era también el protector de los sacerdotes embalsamadores, ya que él era el embalsamador de los dioses, por haber ayudado a Isis a embalsamar a Osiris, tras la muerte de éste por Seth, su hermano; de esta manera se hizo responsable de la evisceración del muerto.

Los antiguos egipcios creían que después de la muerte física podían vivir eternamente: tenían la creencia de que el *Ka* (espíritu o personalidad) podía sobrevivir si el cuerpo físico era preservado. Anubis presidía el rito funerario de momificación de los cuerpos y acompañaba a los reyes difuntos “hacia el más allá, iluminándolos con la luna”.

Según el Libro de los Muertos,

*cuando los reyes llegaban ante Osiris para ser juzgados en la sala de las dos verdades, Anubis colocaba su corazón sobre uno de los platos de una*

---

<sup>15</sup> Consultar el excelente trabajo de Claire Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Egypte* (Paris, Gallimard, 1987).



*balanza, y sobre el otro una pluma (que representaba el Maat, concepto de verdad, armonía y orden universal). Sólo si el corazón del difunto resultaba más ligero que la pluma, se le autorizaba a continuar entonces el viaje<sup>16</sup>.*



Imagen 1: Anubis en la sala de las dos verdades.

Tras esta breve retrospectiva mitológica, en la primera pieza del díptico que nos ocupa se puede confirmar ya la asociación que Grisey plantea, entre la función mitológica atribuida a Anubis y la función de la pieza con respecto a la trágica muerte de Claude Vivier. Así, podríamos decir que esta primera pieza cumple la función post-mortem del rito funerario. De hecho, y reforzando aún más la interpretación que hacemos de *Anubis* como símbolo del mundo subterráneo de la muerte, el propio Grisey asignaba a esta pieza la significación de “la muerte violenta” (Grisey, 1998:61).

El arquetipo caracterizado por la constante alternancia entre arpeggios descendentes y ascendentes en Anubis, utilizando espectros armónicos invertidos dentro de un proceso de deceleración progresivo y con una línea descendente en lo respectivo a las alturas, constituye en nuestra opinión una referencia al acto repetitivo de recubrimiento circular del cuerpo del difunto en el momento de la momificación, acto que preside Anubis. Los arpeggios, yuxtapuestos a las notas repetidas en las regiones más graves del instrumento –de una amplísima variación dinámica–, así como la riqueza de los cambios de color indicados, y una acentuación reiterativa, cristalizan aquí en una referencia alegórica a las entrañas más profundas del cuerpo, del frío de la

<sup>16</sup> Del Libro de los Muertos, en la traducción y edición de Federico Lara Peinado (Madrid, Tecnos, 1989). La versión de Lara Peinado se basa en las versiones inglesa de E.A.W.Bunge y francesa de P.Barguet (Kemp, 2007:17).

muerte y del acto violento de evisceración del difunto en su preparación para el embalsamamiento.

Por otra parte, en la mitología egipcia, Nut es la diosa creadora del cielo y de los astros así como la madre del sol, que nace cada día para crecer primero y luego ponerse antes de penetrar en ella de nuevo, fecundándola, para renacer al día siguiente. Tras su unión con Geb, dios de la tierra, Nut engendró por un lado a la pareja Isis y Osiris, las fuerzas del bien, y por otro a Seth y Neftis, fuerzas del mal. Se la representaba como una mujer de cuerpo arqueado en forma de bóveda celeste, revestida de estrellas, cuyos pies tocaban el este y las manos tendían un puente hasta el oeste, siendo el cielo ella misma.

Por la tarde Nut sostenía el sol poniente, a la vez que a su puesta devolvía las estrellas al cielo, que brillaban sobre su cuerpo, y bajo él, se decía, las horas de la noche navegaban como barcas a través de ríos subterráneos. Protectora de los muertos, que acudían a ella para obtener alimento y protección, daba a los difuntos la facultad de renacer.

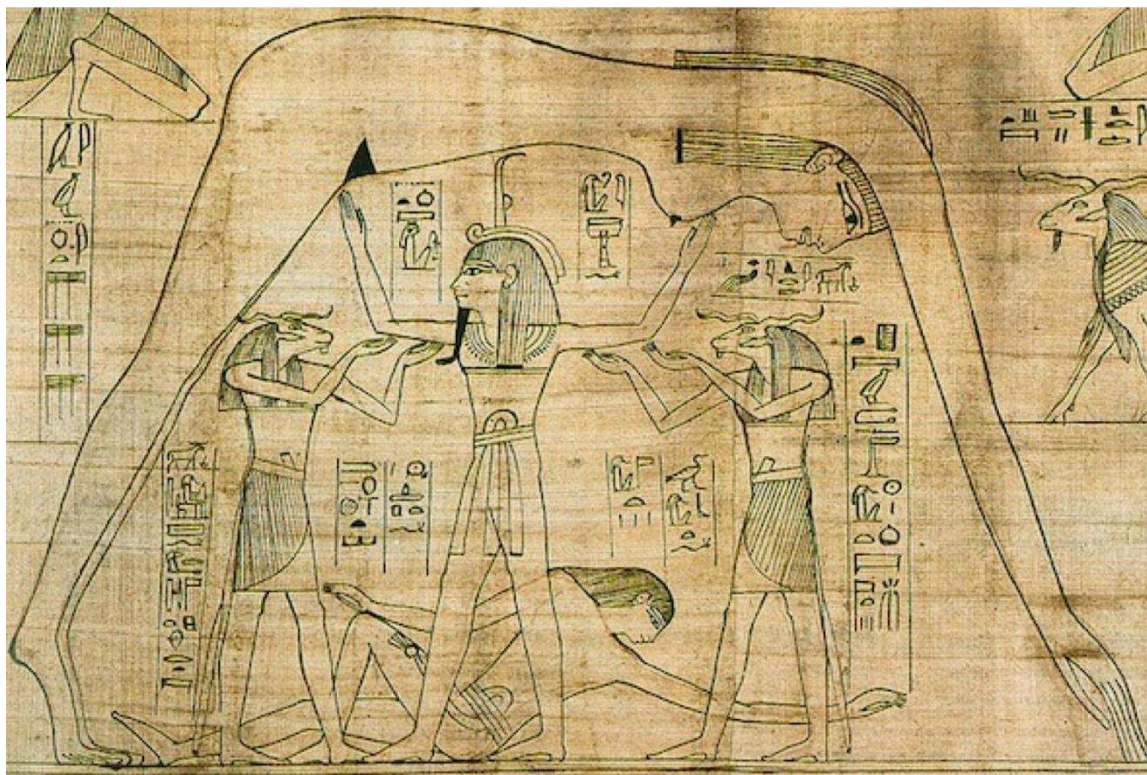


Imagen 2: El dios Shu sostiene a Nut.

He aquí, pues, de nuevo la referencia explícita de Grisey en su voluntad de establecer una asociación alegórica, dedicando la segunda pieza del díptico a la diosa protectora de los muertos, símbolo del reposo de las almas cansadas tras el viaje por la *Duat*. En palabras del propio autor, esta pieza busca el contraste con la anterior y alude a la “muerte dulce y maternal” (Grisey, 1998:62).

### COROLARIOS

Podemos concluir entonces que Grisey escoge dos divinidades complementarias, simétricas de la pareja Osiris e Isis: la madre Nut, y el hijo, Anubis (la primera como símbolo de lo etéreo, la fecundidad, el segundo permitiendo el acceso al mundo subterráneo de la muerte, del tránsito hacia la otra vida), para dar nombre a dos piezas contrastadas en cuanto a su carácter pero que reúnen a su vez un material común: un espectro en movimiento, que se desarrolla incesantemente bajo la forma melódica de arpegios invertidos en el caso del universo subterráneo de *Anubis*, o desplegando polifónicamente sus armónicos naturales de doceava para el éter de *Nout*; alternancias entre la doceava y la fundamental en los multifónicos suaves de *Nout* que interpretamos como una referencia alegórica a la forma curvada de su cuerpo, así como al tránsito del tiempo en su paso imperceptible de la luz solar a la oscuridad de la noche y su silencio.

Grisey presenta de forma magistral con esta obra una interpretación de la idea de muerte, heredada de la mitología egipcia. Tras la muerte, después de la noche y su oscuridad, un nuevo día, una nueva luz, otro nacimiento. La muerte aquí no es sino un transcurrir del hálito de la vida hacia otro destino. La obra toma de esta manera el significado figurado del ritual que permite al difunto recorrer esos pasos que lo separan del descanso eterno.

Salvatore Sciarrino supo expresarlo de manera muy lúcida con motivo de la muerte inesperada de Grisey, en noviembre de 1998:

*Tras años de luz, la misma devino más fúnebre que cualquier símbolo de muerte. Tanto aprendí de él que todavía lo recuerdo, mostrándoseme sin reservas, sin secretos. Con el paso del tiempo hasta la luz se diseca, ya de día ya de noche, único testimonio del polvo que permanece (Sciarrino, 2001:272-273).*

## BIBLIOGRAFÍA

- Cohen-Lévinas, D., 1998. **25 ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel.** L'Harmattan. Paris.
- Dufourt, H.: **Musique spectrale.** En Dufourt, H., 1991. *Musique, pouvoir, écriture.* Christian Bourgois. Paris.
- Gilmore, B., 2009. **Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen: Moments from a double portrait.** En *Circuit: musiques contemporaines*, 19, núm. 2. Montreal.
- Grisey, G., 1998. **Pour l'amour du spectre.** En *Télérama*, nº 2526. Paris.
- Grisey, G., 1986. **La musique, le devenir des sons.** En *Conséquences* 7/8. Paris.
- Grisey, G., 1983. **Tempus ex machina.** En Henck, H. [ed.], *Neuland, Ansätze zur Musik der Gegenwart, Jahrbuch Band 3 (1982-83).* Neuland Musikverlag. Galdbach.
- Kemp, B.J., 2007: **Cómo leer el libro de los muertos.** Crítica. Barcelona.
- Lalouette, C., 1987. **Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Egypte. Vol.2: mythes, contes et poésies.** Gallimard. Paris.
- Lara Peinado, F., 1989. **Libro de los Muertos.** Tecnos. Madrid.
- Lévy, F., 2002. **Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs.** En *20 Jahre Inventionen. Berliner Festival Neuer Musik 26. Juni – 7. Juli 2002.* Pfau Verlag. Saarbrücken.
- Molino, J., 2009. **Le singe musicien: essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique.** Actes Sud. Paris.
- Sciarrino, S., 2001. **Caro Gérard.** En *Carte da suono.* CIDIM. Roma.
- Wilson, P.N., 1989: **Vers une écologie des sons.** En *Entretemps*, nº8. Paris.



### Cómo citar este artículo

Formato Documento Electrónico (Norma ISO 690-2)

MINGUET, Vicent. *MYTHOLOGIE IN MUSICIS: La alegoría sonora en el Anubis-Nout de Gérard Grisey* [online]. Sevilla: Espacio Sonoro, n. 24, jun. 2011. Disponible en World Wide Web: <[http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/24/ArticulosPDF/Mythologie in Musicis.pdf](http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/24/ArticulosPDF/Mythologie%20in%20Musicis.pdf)>. ISSN: 1887-2093