EDITORA da FUNDARTE
REVISTA DA FUNDARTE
ANO 17 / NÚMERO 33 / JANEIRO A JULHO DE 2017



El estilo compositivo de Yann Tiersen: acercamientos y diferencias con la corriente minimalista

María Sol Causse[1] (Argentina)

Resumen: Dada la multiplicidad de posturas y atisbos de definiciones, se sugiere aquí una mirada abarcativa, que no se centre en dilucidar si el minimalismo es una técnica, una categorización, una descripción o un estilo, sino en considerar parámetros musicales desde un aspecto relacional, usos recurrentes de elementos musicales o devenidos en musicales por su funcionalidad, que acercan a Yann Tiersen a lo que, desde un vasto punto de vista, se considera minimalismo, sin dejar de observar la manifestación particular de aquéllos en la obra de este compositor, que hacen a su esencia y, también, a su diferencia.

Palabras clave: Yann Tiersen; rasgos minimalistas; análisis formal.

The compositional style of Yann Tiersen: approaches and differences with the minimalist current

Abstract: Due to the multiplicity of positions and definitions it is suggested an inclusive view of minimalism, which doesn´t focus on whether it is a technique, a categorization, a description or a style. This view should be centered in musical parameters from a relational aspect, recurrent uses of musical elements or components that became musical because of their funcionality. That brings Yann Tiersen closer to what, from an extended perspective, is considered minimalism.The particular manifestations of those elements in this composer´s work creates their essence and, also, their difference.

Keywords: Yann Tiersen; minimalist features; formal anylisis.

[1]María Sol Causse: Nacida en Bahía Blanca, Argentina. ES Licenciada en Teoría y Crítica de la Música (Universidad Nacional del Litoral), Profesora de Artes de Música (Conservatorio de Música de Bahía Blanca) y Profesora de Lengua y Literatura (Instituto Superior Juan XXIII). Actualmente, se desempeña como docente de Literatura en nivel Secundario y como Profesora de Lenguaje Musical y Práctica de conjunto en el Conservatorio de Música de Bahía Blanca. Es crítica musical del BACIC, Centro de vanguardia artística multidisciplinar de la Secretaría General de Cultura y Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Sur.

CAUSSE, María Sol. El estilo compositivo de Yann Tiersen: acercamientos y diferencias con la corriente minimalista. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 17, n. 33,p. 164-187, jan/jul. 2017.Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.
14 de julho de 2017



La complementariedad de opuestos: la unidad de la desemejanza

El minimalismo, como tendencia consumada, no implica necesariamente una convergencia de significados y sí una multiplicidad práctica (Shelley, 2013). La música es *proceso* (Nyman, 1974; Meterns, 1983), devenir y, en tanto tal, no está exenta de influencias. Encuadrar al objeto de estudio dentro de una serie de características, a fin de adscribirlo a una corriente determinada, es una pretensión utópica que reduce , parcializa , excluye los aspectos particulares y las experiencias que el compositor proyecta en sus creaciones. ¿Acaso una obra, más allá de la estética ó género, no adquiere una esencia que la hace irrepetible y, a su vez, posee características que, analíticamente, permiten considerarla cercana o no a una estética? ¿Puede acaso, generalizarse la diversidad desde el lenguaje? Si dos cosas, como lo afirma Deleuze, ue en apariencia pueden ser idénticas, son internamente diferentes (Shelley, 2013). ¿Es posible plantear, desde lo teórico, la posibilidad de rasgos exactamente *iguales?* ¿No consiste esto, acaso, en un intento utópico de universalismos? Desde ya, se deben evitar posturas extremistas: ni la indeterminación total, ni el absolutismo estricto. A diferencia de otros movimientos, el minimalismo, es más que un estilo, una categoría general, (Johnson, 1992), que se ha construido en base al pragmatismo y la diferencia, y ha hecho de ésta una de sus fortalezas.

En el modo composicional general de los minimalistas hay un “regreso” a la tonalidad. Sin embargo, esta evocación del pasado es aparente, porque no hay en el discurso musical un desarrollo en el sentido tradicional. La direccionalidad está dada por la repetición de melodías muy acotadas y por su leve variación, casi imperceptible, ya sea desde la adición de figuraciones rítmicas, o desde la incorporación de algún nuevo elemento melódico, siempre luego de períodos muy prolongados de tiempo. La música, se modifica de modo casi imperceptible.



Bajo el aspecto de aparente continuidad, subyace el cambio. Del mismo modo, el retorno tonal no implica la repetición de un modo composicional ligado a un periodo histórico. Justamente en ello radica la novedad. El contacto con la cultura oriental y las músicas propiamente africanas, -de las que emplearon, fundamentalmente, las concepciones de adición y modelos rítmicos (Morgan, 1999)- empapa a los compositores de la concepción de tiempo no direccional, de movilidad no evolutiva, la que genera una especie de atmósfera que ha sido calificada de "*hipnótica", "de sueño", "puramente trascendental"* (Johnson, 1972), *"estatismo"* (La Barbara,1974), *de "música sin fin*", característico también de la música étnica (Morgan,1999)

A la pluralidad de posturas respecto del origen de esta corriente, se suma la multiplicidad de experiencias: masas sonoras, clusters, música estocástica, exploración de recursos tímbricos, grafías analógicas, música concreta y electroacústica. La incorporación de elementos repetitivos y la aparente simplicidad son recurrentes en los diversos planteos. Otros abordajes menos rigurosos consideran minimalismo a cualquier incorporación de timbres u objetos sonoros con un sentido musical, alturas determinadas y no determinadas, diversos períodos de tiempo y duraciones, los aspectos particulares de cada creación musical y su vinculación interdisciplinaria. Esto amplía el espectro de canon de compositores y obras e incluye nombres como los de: Ken Jacobs, Joyce Wieland, Ernie Gehr, Hollis Frampton, Feldman, Frederic Rzewki, Alvin Lucier, Pauline Oliveros, John Adams, Meredith Monk, Arvo Pärt y Sciarrino, entre otros.



Hacia una definición personal de minimalismo

Minimalismo, por su propia etimología, es una palabra conformada por el prefijo lat. *Minimus, adjetivo* superlativo de pequeño y el sufijo latino *ismus*, formativo de sustantivos abstractos que denota algún tipo de doctrina, tendencia, teoría o sistema. (RAE)

La diversificación que plantea esta corriente constituye su punto de confluencia. En un sentido extendido, puede ser minimal cualquier música cuyos materiales sonoros sean escasos. Cito aquí el concepto de material sonoro y no musical, ya que puede incluirse todo tipo de objeto sonoro, sea éste instrumental tradicional, sonidos de altura definida, de altura determinada o no, emitidos por instrumentos musicales, tonales, microtonales, modales, de culturas africanas, indias ó cualquier sonido de un objeto ó sonido concreto que sea empleado con sentido musical. Los cambios, en estas obras, suele darse de modo casi imperceptible, en períodos temporales extensos. De allí que varios conceptos sobre lo minimal incluya los denominados tonos largos.

El empleo de elementos mínimos genera una sencillez que es sólo aparente, ya que es resultado de la elaboración y el tratamiento – no siempre simple- que el compositor realiza para lograr este efecto. La construcción suele realizarse desde lo micro a lo macro (desde un motivo, una célula, etc.). La austeridad puede generar repetición,-resultado de la exploración de diferentes combinaciones-.De este modo, la experimentación suele ser una propiedad relevante. A nivel formal, todas las características mencionadas originan un tipo de forma continua, cuya textura puede ser por planos, por puntos ó atmósferas sonoras.



Experimentación: el juego de Yann Tiersen

Yann Tiersen (Brest, Francia, 1970), es un compositor cuya particularidad radica en la concepción de música como juego, en el que hace intervenir elementos eclécticos, tanto musicales como tímbricos. La experimentación sonora y la mixturación de géneros constituye una constante en toda su producción.

El empleo de instrumentos como el piano, guitarra, violín, carillón, bajo, clavicordio, acordeón, melódica y la incorporación de otros de juguete, como flautas, panderetas, *piano toy*, campanas, además de sonidos electrónicos, son muestra de su sincretismo. En sus obras se contempla una fusión de elementos provenientes de diversas especies musicales. Esto da cuenta de la capacidad de lograr una producción original, con sentido de totalidad, mediante la confluencia de estéticas en armoniosa cohesión.

La combinación lúdica : un análisis detallado de obras

De sus más de veinte álbumes editados, se ha escogido un corpus limitado de obras, que han sido analizadas en sus aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, espaciales, texturales y formales con el objeto de observar aquellos rasgos que hacen a la particularidad compositiva de Tiersen.

Esta selección comprende:

Del Álbum *La valse des monsters (*1995): *Hanako*

Del álbum *Rue de cascades* (1996): *Comptine d´été N°3, Toujours là, Le veux en veut encoré, Prière N°3.*

Del álbum *Le Phare* (1998): *Sur Le fil, La chute.*



Banda Sonora de la película *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) *Comptine d 'un autre été (l'apres midi), Comptine d`un autre été: Le demarche, Les deux pianos.*

Banda sonora de la película *Good Bye Lenin* (Wolfang Becker, 2003): *I saw Dady today, Watching Lara, First Rendez vous.*

Del ciclo *Tabarly* (documental de Pierre Marcel, 2008): *Point Zero, Point mort, Atlantique nord, La corde, La longue route, II, 8mm, Derniere.*

Cinco ejemplos de análisis

a) Point Zero

En **Point Zero**,- obra para piano-, la construcción total se erige sobre un breve motivo simétrico, que es repetido o variado:

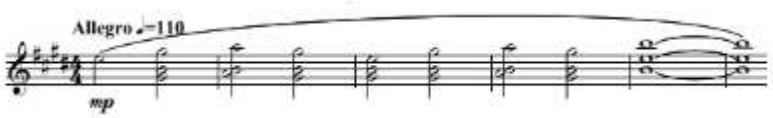

Figura 1: cc. 1-5 pentagrama superior (M. D)

Se parte entonces, de lo micro, para la elaboración de frases, períodos y partes. La forma es A- A´.

La polifonía vertical con predominio de la voz superior (único estrato) se erige sobre el gesto melódico *3asc, 2asc, 2dec* (***mi5- sol#5- la5- sol#5)*** y la *3 desc (**mi5**)* que funciona como elemento que unifica el final de una frase con el



principio de la siguiente (elisión). Como se puede percibir, si se lo divide internamente, es simétrico. En la segunda semifrase, esta 3 descendente es reemplazada por una 3era ascendente

La frase dos, es la repetición de la uno. A nivel armónico, la obra se reduce al empleo del I- IV- I -V7- I. En la primera frase, el acorde es el de I Mi Mayor. En la línea superior, el ***la5*** funciona como bordadura de la 3era del acorde, que es el ***sol#5***

La frase consecuente del período está integrada por una variación de este motivo que es, en parte, contra interválica: -*3desc 2asc y 2asc*- y que se reitera dos veces más en progresión de segunda descendente: ***la5- sol #5- fa#5.*** La culminación está en el **mi5**. De modo que el período parte del ***mi5*** – que es la tónica- y regresa a él. Las otras dos líneas que integran los acordes permanecen prácticamente inmóviles.



Figura 2: cc. 13-18 pentagrama superior (M.D)

En el c. 20, se incorpora un segundo estrato en mano izquierda, mucho más anguloso, que está constituido por un arpegio de cuatro corcheas ***mi2- si2- mi3- si3*** y cuatro corcheas ***Mi4- fa#4-mi4- si3***.

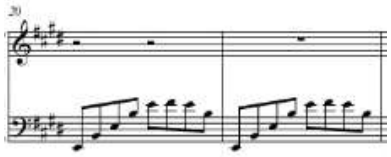

Figura 3: cc. 20-21

Si se realiza un división interna de las primeras cuatro, se observa una relación interválica de quinta, que se dobla a la octava. Esto constituye simetría por repetición. La segunda parte del arpegio, reducida, es el intervalo mi4-si3, ya que, en las primeras tres corcheas hay una bordadura superior de la nota mi. El elemento reiterado sobre el que se construye es, entonces, el intervalo de quinta ***mi- si*** (la tónica y la quinta notas de la escala). La omisión de la tercera del acorde, otorga cierta difusión modal.

Luego, se conserva la estructura, pero se modifican las alturas, de forma sutilmente gradual. A partir del ***la2*** (c.28), ***sol#2***(c.30), ***si2*** (c.32), y regresa a ***mi2*** (c.34). Aquí finaliza la primera parte de la Forma, que es binaria simple y seccional, de movimiento armónico doble (I-I/ I-I), lo que se considera otro rasgo de simetría. No hay compases de silencio. Muchas veces la sección o la frase están enlazadas por el acompañamiento. La repetición es, entonces, una constante: la frase 1 (cc. 1 a 6) y frase consecuente (cc. 13 a 19), se reiteran 4 veces en la totalidad de la obra en el mismo registro. Desde el c. 50, el espacio musical se expande, ya que la polifonía vertical se traslada de la octava 4 y 5, a la octava 5 y 6.

A nivel de activación textural, y en complementariedad con los aspectos rítmicos de densidad cronométrica, los componentes textuales y la cantidad de líneas polifónicas, la textura se va incrementando y densificando progresivamente.



A la figuración de blanca, se le adosa, a partir del c. 20, las ocho corcheas en el pentagrama superior, que operan a modo de ostinato. A partir del compás 36, la figuración de ambos estratos es homorítmica, de corcheas. Sólo que, en el estrato superior, la línea se halla polifonizada. La primera nota de cada cuatro corcheas conforman la misma melodía del inicio.

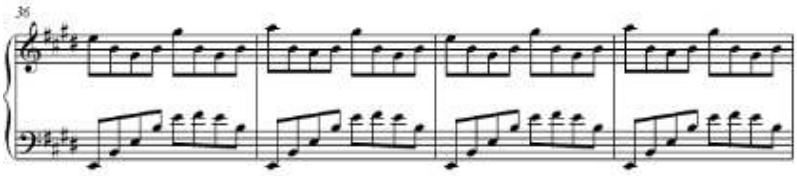

Figura 4: cc.36-39

Entre la figuración de las corcheas de la línea superior y las de la línea inferior se encuentra cierta complementariedad y espejismo: la última de las cuatro corcheas del primer tiempo **si4,** es la misma que la de la línea inferior, pero una octava más grave (***si3***). El ***si4-sol#4-si4*** de la línea superior se continúa en el ***mi4-fa#4-mi4- si3*** de la línea inferior. Este ciclo es el mismo que el de los cc. 36 al 39. De esta manera se recorre por grado conjunto la distancia ***si- mi***, que el intervalo generador de la obra. La tonalidad está bien definida: Mi Mayor. La brevedad del motivo y su repetición otorgan a la obra un sentido concéntrico y de circularidad. Si bien el compás es 4 / 4, se percibe como 2/ 2 ya que la figura que prima es la blanca y las corcheas están agrupadas de a cuatro. Se reconoce la finalización de la composición por el rallentando de los últimos compases y el



acorde final. Si éste estuviera elidido, no habría ni principio ni final: el círculo podría continuar ad infinitum.

b) Atlantique Nord

En **Atlantique Nord**, prima la simetría en todos los aspectos. Ésta se percibe en la forma, períodos y frases de dos partes, en la alternancia de una frase tonal y otra modal, en los ostinatos y la armónia I- III grado por cada compás que constituyen , a su vez, factores que refuerzan la idea de balanceo propio del mar. La estructura formal es A- B

Al igual que en Point mort, hay cuatro compases de 4 /4 de introducción de frase con el ostinato en el pentagrama inferior, (que será constante del inicio al final) conformado por un arpegio de cuatro corcheas que se reitera

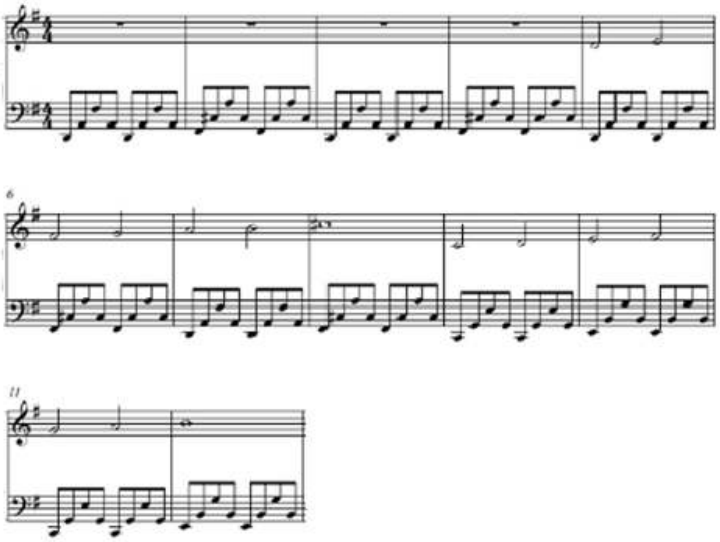

Figura 5: cc.1-12



Aquí queda claramente establecida la tonalidad de RE Mayor. En el compás siguiente, este mismo ostinato se halla a distancia de 3era mayor ascendente ***fa#2***. Posteriomente, el mismo comportamiento, pero a partir de las alturas ***do2*** y ***mi* 2**.

En esta obra, conviven la tonalidad y la modalidad, lo que genera ambivalencia y dualidad: una frase de cuatro compases en ***Re Mayo***r, otra de cuatro compases en ***do modo lidio***.

A nivel melódico, la melodía es escalonada, de figuración de blanca y, por grado conjunto ascendente, recorre toda la escala de Re M y toda la escala de do lidio (ambas en el registro 4). En las repeticiones se adosa una línea polifónica más mediante la duplicación de la melodía a la octava superior.

Los motivos son recurrentes y la obra se construye en base a la repetición, la variación y, como ya se ha mencionado, la alternancia. Las frases están yuxtapuestas. Desde el c. 21 al c.36, se introduce un motivo rítmico melódico que abarca dos compases y está constituido por la modificación del material expuesto en el período 1, con una figuración rítmica de corcheas ***Re5- do#5- la4- re5- do#5- la4- do#5- si4- do#5.*** que se repite una vez y luego, el mismo motivo, pero a partir de do modo lidio.

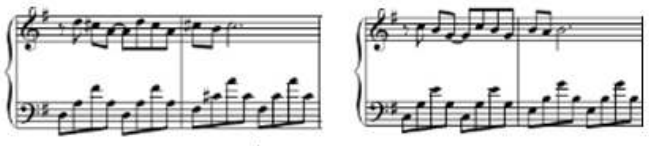

Figura 6: cc.21, 22 y 26 .



A nivel rítmico, el paso de figuración de blanca a corchea, constituye un incremento gradual de actividad rítmica. A partir del compás 45, la figuración es de semicorcheas.

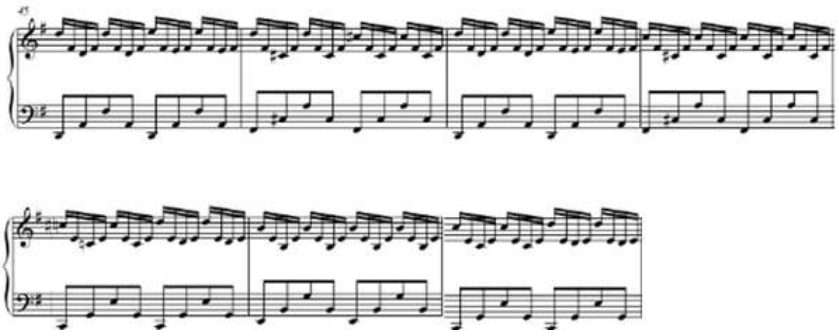

Figura 7: cc.45-51

En lo que respecta al espacio musical, su expansión se produce a través de la incorporación del desdoblamiento a la octava en la melodía en el pentagrama superior (cc. 13- 20) por repetición de motivos a la octava superior- (cc.29-36) y por el paso del registro 2 y 3 en clave de fa, al 3- 4 en el ostinato, en el pentagrama inferior.

A partir del compás 45 hasta el 60, se desarrolla una variación sobre el motivo anterior, a través de la figuración rítmica de semicorcheas en las que se observa multilinealidad. La primera semicorchea de los tiempos uno y tres de la frase de los compases 45 al 48, establece la siguiente línea: ***re5- mi5-re5*** (bordadura superior)- ***do#-(***bordadura inferior) ***re5- mi5 - do#*** (escapada). La segunda y cuarta semicorcheas se mantienen fijas.

En la coda, se retoma el motivo ya expuesto en los cc. 21 a 28. La extensión de la última frase, provoca la culminación de la obra sobre la sensible tonal ***(do#)-*** sin resolución-, de modo que el final no es conclusivo. La



yuxtaposición de frases y la repetición, sugieren, expectativamente, la posibilidad de continuación.

c) Hanako

Es una obra para piano toy, carillón, violín y acordeón. La elección del piano de juguete no es casual: su tímbrica particular y su extensión de registro limitada refiere a la simplicidad, al retorno a lo pueril, aunque su empleo en las obras seleccionadas y en combinación con otros instrumentos produce una sonoridad de suma delicadeza.

A nivel formal, hay dos partes, en las que no se advierte un discurso musical en el sentido tonal direccional, ya que se trata de una textura por planos. Las unidades formales de distintos niveles están establecidas en función de la aparición progresiva de nuevos estratos, que conservan independencia. Cada uno de éstos constituye un motivo rítmico melódico con movilidad y ámbito melódico limitados. El comportamiento, en todos, es igual - a excepción del violín- : motivo (todos tienen una extensión de cuatro compases), ascenso de ese motivo por semitono (cuatro compases), regreso al motivo (cuatro compases). .

El primer estrato está conformado por el piano toy, con el motivo constante en mano derecha de:



Figura 8: cc.1-4 Pentagrama inferior del carillón.

En el compás 7 se incorpora el segundo estrato en mano izquierda del piano toy , cuyo ámbito de extensión es de una 6ta menor. El movimiento es



ondulante. El primer y tercer compás son iguales. El cuarto es una leve variación del segundo:

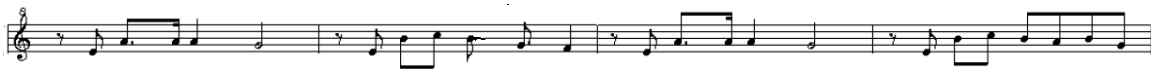

Figura 9: cc.5- 8 Pentagrama superior del piano toy

En los compases 9 al 12, éste se halla ascendido un semitono, para luego regresar al anterior.

En el compás 13 se incorpora el tercer estrato en el carillón, con un nuevo motivo de extensión limitada (5ta justa):



Figura 10: cc.13-16 Carillón.

En el compás 21 se incorpora el violín. El perfil melódico es ascendente, por grado conjunto y saltos. El ámbito es limitado: una 7ma menor:

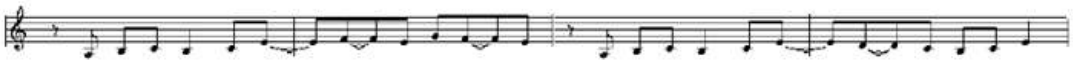

Figura 11: cc. 20-24 violín

El comportamiento de este estrato es particular, ya que se produce un proceso de ascenso. En el compás 29, el motivo se inicia a partir de ***re4*** y en lugar de grado conjunto entre la negra del tercer tiempo y la corchea del cuarto en el primer compás, hay un salto de 4ta justa: ***mi4- la4***.



En el compás 33, asciende un semitono- ***re#4***- Luego desde: ***mi4*** (c.37) ***mi#4***.(c.41) En el 45 se reinicia el ciclo a partir de ***la3*** (motivo inicial), luego, a partir de: ***sib3*** (c. 49), ***re4*** (c.53), ***mib4*** (c.57) ***mi4*** (c. 61) ***fa4*** (c.65). Desde el compás 69 el motivo desaparece y es reemplazado por la figuración de redonda ***re5*** (c.65), ***do5*** (c.66 y 67) y, con figuración de blanca ***si4*** (y cuatro corcheas ***si4- do5- re5- mi5*** (c.68). En el compás 73 se reitera este comportamiento a partir del ***re#5 y*** en el compás 77 hay un regreso al ***re5.***

El último de los estratos, a cargo del acordeón, realiza su aparición en el compás 45

(en los compases 47 y 48 se repite):

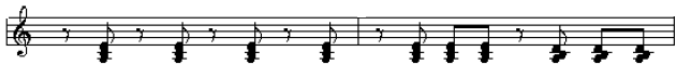

Figura 12: cc. 45-46 Acordeón

En el compás 49, el motivo asciende a ***la#3,*** regresa a ***la3*** (c.53), ***la#3***(c.57), ***la3*** (c.61), ***la#3***(c.65) ***la***3 (c.73) ***la# (sib)*** c.77), ***la*** (c. 81). De este modo, se construye una estratificación textural.

d) Prière N°3

Es una obra a tres partes para piano toy y glokenspiel.

Del mismo modo que en Hanako, los estratos o planos texturales se van incorporando gradualmente y están constituidos por ostinatos rítmico melódicos y motivos que se superponen, sin sentido de desarrollo tonal direccional.



El inicio está compuesto por el ostinato de corcheas en la mano izquierda del piano toy: **sol4*-do5-re5*** (durante un compás) ***la4- do5-re5*** (también durante un compás). Esta alternancia se mantiene en toda la obra.



Figura 13: cc.1-4 Pentagrama inferior del piano toy

En la frase 2(cc.5-6 y su repetición) se incorpora, en el pentagrama superior del piano toy, un motivo con las mismas alturas, pero con otra figuración rítmica:

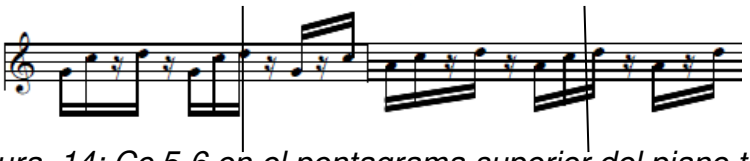

Figura 14: Cc.5-6 en el pentagrama superior del piano toy.

Como puede percibirse, en el primer tiempo, el silencio de semicorchea se ubica en la segunda y tercera corchea y genera así contratiempo. La rítmica, dentro de cada compás, es simétrica. En la frase 3(cc.7 y 8) se mantiene la figuración rítmica y se modifican las alturas: ***sol4- re5-mi5 y la4- re5- mi5***

En la frase 4(cc.9-10), la división del compás es simétrica. El motivo es variado nuevamente y anexiona otras alturas:

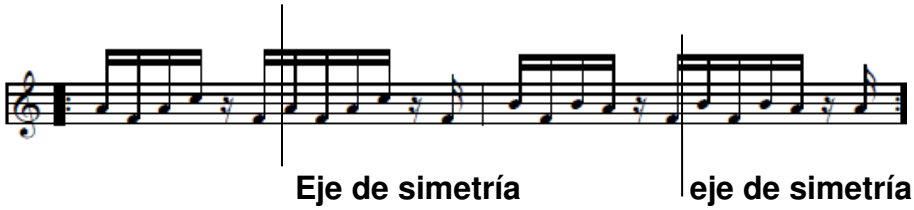

Figura 15: cc.9-10 pentagrama superior del piano toy



La incorporación de alturas es paulatina: ***sol4-do5-re5*** (cc.5y6) ***mi5*** **(C.7),** ***fa4- si4*** (cc.9-10)

En los compases 11 al 13 se regresa al motivo de la frase 3 y, de 14 al 16, al motivo inicial de la frase 2. (Hay un comportamiento en espejo)

A partir del compás 17, aparece otro motivo, con reducción de la actividad rítmica que alterna un compás a partir de ***sol4*** y otro con ***la4***, que será levemente variado rítmicamente desde los cc. 20-24

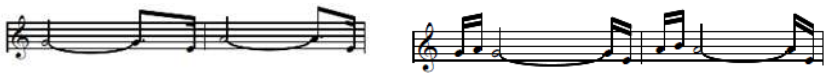

Figura 16: cc.17-18 Pentagrama superior del piano toy y 20-24

El último estrato ingresa en el compás 11 ejecutado por el glockenspiel y se reiterará hasta el final de la obra.

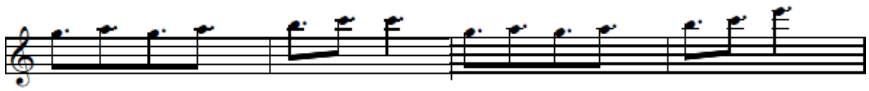

Figura 17: cc.11-14 Glockenspiel

Respecto de la tonalidad, es sol modo mixolidio, ya que la relación entre las alturas es: T- T- ST- T- T- ST- T.

e) Comptine d´un autre été: L´apres midi.

Esta obra para piano tiene como generador formal la repetición. La forma es A- A´



La frase 1(cc.1-4) tiene carácter introductorio, ya que está conformada, en el pentagrama inferior, por el acompañamiento en mano derecha cuya extensión es de cuatro compases, que opera como ostinato rítmico melódico:

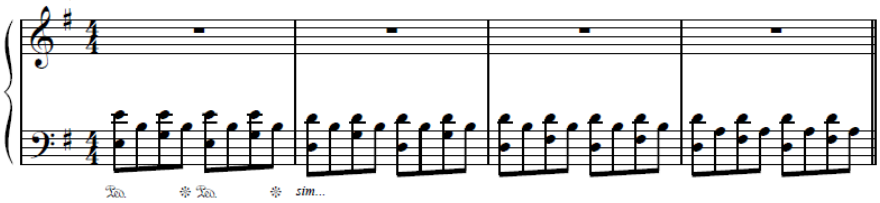

Figura 18: cc.1-4

En éste, hay líneas polifonizadas: una, está dada por las alturas ***mi 4- re4.*** Los cambios son muy graduales, ya que se dan de a uno por compás.En la frase 2 (cc. 5- 9), se densifica la textura mediante la incorporación de la línea melódica en el pentagrama superior. Ésta, está construida a partir de un motivo rítmico melódico cuyo perfil melódico es ondulante: parte de una nota y su bordadura, salto y, nuevamente, bordadura):

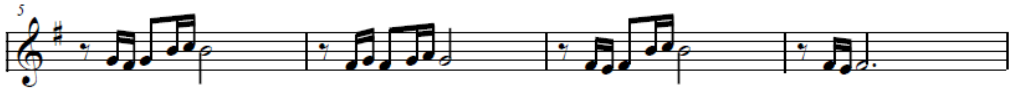

Figura 19: cc.5-8 Pentagrama superior (M. D)

La frase 3 es una repetición de la anterior. En la frase 4, el motivo anterior es reemplazado por otro, de menor actividad rítmica:

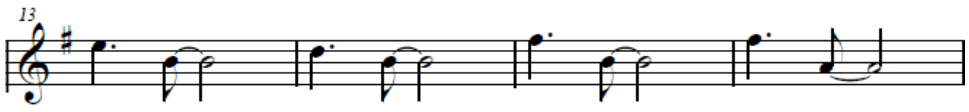

Figura 20: cc.13-16 Pentagrama superior (M.D)



Los movimientos aquí, son ondulantes por salto. Dentro del período, ésta actúa como antecedente y la frase siguiente (la número 5), como consecuente.

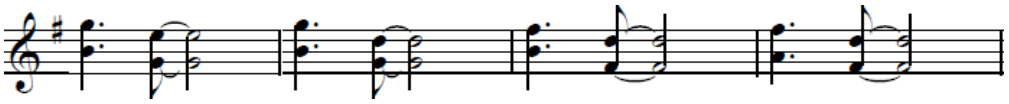

Figura 21: cc.19-22. Pentagrama superior (M.D)

La frases 6, en el pentagrama superior, también hay líneas polifonizadas. Una de ellas, constituye la figura sobre el fondo. A nivel gráfico, aparece señalada con acento:



Figura 22: cc.21-24 Pentagrama superior.

Como puede observarse, la acentuación de esta línea da por resultado la agrupación 3- 3- 3-3- 2- 2-: ***si4- si4- si4-si4- si4- do4 /si4- si4- si4-si4- si4- la4/ fa#4- fa#4- fa#4- fa#4- fa#4- sol4/ la4- la4- la4- la4- la4- sol4***

El perfil melódico es, mayormente, nivelado, con un solo movimiento ascendente ó descendente al final de cada compás, y salto de 3era descendente entre la primera semifrase y la segunda. El segundo y tercer componente están conformado por las línea de ***mi5- si5- mi5- si5- mi5- si5- mi5- si5- mi5- mi5 / re5- si5- re5- si5- re5- si5- re5- si5- re5- re5/ re5-fa#5- re5-fa#5- re5-fa#5- re5-fa#5- re5- re5/ re5- la5- re5- la5- re5- la5- re5- la5- re5- re5*** Como puede advertirse, los movimientos de estos componentes son descendentes, de forma gradual.



La parte **A´ es una repetición de A,** sólo que el registro de las alturas del pentagrama superior se hallan una octava más aguda. En consecuencia, se expande el espacio musical.

Conclusiones finales

La base pragmática y la diversidad de posturas teóricas sobre las que se apoya la historia del movimiento minimalista, permite considerar la riqueza de la divergencia: podrá haber diferencias entre un compositor y otro e, incluso, entre una obra y otra del mismo autor.

Una de las características que hacen a la singularidad de Tiersen y que lo relacionan a la categoría minimalista es, justamente, la **austeridad de materiales**, ya sean éstos rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos o de forma. En varias de sus composiciones, la rítmica no varía, y melódicamente se reiteran las mismas frases, con pequeñas variantes. Y aquí aparece un elemento que puede ser paradojal y complementario al mismo tiempo: la sencillez, es *aparente,* ya que un análisis más profundo de la organización y manipulación de los materiales revela una gran complejidad y precisión combinatoria y a nivel organizativo. La economía de materiales conduce, inevitablemente, a otro de los rasgos minimalistas que es el **generador formal de repetición** a nivel macro y micro (células, ostinatos, pedales, bajo de Alberti, frases). En muchos casos analizados, la repetición de una célula es el elemento constructivo sobre el que se erige y construye la forma. Los **motivos son breves**, reiterados, sujetos a progresiones ascendentes o descendentes, que expanden o contraen el espacio musical de forma progresiva, o por salto, dependiendo de la obra. Estos **motivos** acostumbran ser también **rítmicos (patrones rítmicos).** La actividad rítmica puede incrementarse, devenir en tresillos (lo que puede provocar una sensación de aceleración temporal).



Otro rasgo recurrente, no necesariamente minimalista, es el **equilibrio entre unidades formales**, que suelen estar constituidas por partes equidistantes (en su mayoría **formas continuas** de dos partes). El efecto que produce, es el de *cierta* simetría - no igualdad-, ya que la ubicación de la repetición, en función del discurso[2] anterior y posterior, ocupa diferentes espacios y hacen que, desde la escucha y desde la expectativa aprehensiva, no se las perciba como idénticas. En este sentido, Tiersen suele establecer repeticiones que incorporan un cambio de octava. El cambio registral genera un cambio tímbrico que permite que convivan la similitud con la diferencia y, en este sentido, sí hay acercamiento al minimalismo

Contrariamente a una visión de minimalismo puro (Griffiths,2011) -en el que se distinguen procesos graduales de adición de notas en períodos prolongados de tiempo- en muchas de las composiciones de Tiersen , hay un sentido armónico discursivo de cierta linealidad, más bien a nivel micro- de frase ó período- . Esto significa la presencia de secuencias armónicas y sus resoluciones. Hay frases con un sentido de prolongación o de interrupción. La particularidad radica, en que no hay elaboración de éstas, sino ólo repetición, lo que otorga cierto sentido cíclico.

La simetría del minimalismo, en Tiersen, está dada por el principio estructural estrófico o variación (la repetición exacta ó variada de elementos) y la reiteración de acordes de tríada con leves variaciones introducidas por alturas extrañas a aquéllos. Esto provoca, en comparación interdisciplinaria con las artes plásticas, una especie de juego de *imagen distorsionada*: es y no es al mismo tiempo.

[2] Discurso no necesariamente en un sentido direccional tonal.



Su capacidad como multiinstrumentista (piano, acordeón, guitarra, sintetizador- electrónica- violín, percusión) le otorga un conocimiento del timbre desde otro lugar, que es distinto de aquel que compone para un instrumento que no ejecuta. Su esencia francesa se observa, más que en un elemento particular, en la atmósfera que genera.

En lo que respecta al nivel melódico, suele haber un **número limitado de sonidos**. Las escalas empleadas son mayores, menores armónicas, antiguas y algunas modales – modo lidio, frigio, mixolidio- Algunos críticos, establecen líneas entre el minimalismo y el organum medieval (por el empleo modal) y el renacimiento (en tanto modo estrófico) (Shelley, 2013). En este sentido, en la mayoría de las obras analizadas, se perciben formas estróficas y progresiones descendentes a distancia de quinta, -como, por ejemplo, en *La chute*-.

Un rasgo no necesariamente minimalista, es la **polifonización de una línea** (multilinealidad), que permite un micro tratamiento de cada una de ellas y de su particular funcionamiento. La **textura** resultante suele ser **homofónica, polifonía oblicua** ó **textura por planos.** La densidad textural suele ser acumulativa y de complejidad creciente. En obras como *Hanako ó Prière N°3* – que son las que más se acercan a la concepción de adición y acumulación-, se observa una incorporación paulatina de instrumentaciones y motivos que se repiten.

A **nivel armónico**, se distingue la **omisión de la tercera de la tríada** y su sustitución por otro intervalo, como así también los acordes conformados por quintas (*Poin Mort, La longue Route, II, I saw Dady today, Watching Lara*). Esto provoca un efecto de **indeterminación ó ambigüedad tonal/modal,** o de disolución de la percepción de la tonalidad, que influye en la percepción de cierta atmósfera sonora de ensoñación. Generalmente, suele haber un estrato fijo ó con cambios mínimos y espaciados y otro con una melodía con perfil melódico



escalonado por grado conjunto y pocos saltos. De manera que prima el **equilibro en todos los aspectos.** La repetición se realiza en todos los parámetros y niveles, incluida la armonía. En consecuencia, se advierte cierto **carácter cíclico** y se refuerza la idea de que la obra puede concluir o continuar. En los compases finales, se retoman elementos ya presentados en la introducción o en alguna de las partes anteriores.

De las características detalladas, se infiere que Tiersen es un compositor que posee algunos rasgos que lo vinculan al minimalismo, sin circunscribirlo exclusivamente a él. Su peculiaridad radica en el empleo particularísimo de combinaciones de elementos que provienen de diversos géneros, que lo ubican en una zona de confluencia entre lo popular, lo académico, la música funcional y electrónica. Su vasta producción no admite reduccionismos ni encasillamientos y debe ser considerada como sucesiones de microcosmos, en apertura a la multiplicidad.

Referencias

GRIFFITHS, Paul: *Modern music.* Oxford University Press, USA, 2011. Pág. 176

MORGAN, Robert, *La música del Siglo XX*. Akal Ediciones, Madrid, 1999. Pág. 445.

Johnson, tom: The Minimal slow –motion Approach: Alvin Lucier and Others, en The Voice of New Music: New York 1972- 1982 .Pág. 31-33

La Barbara Joan. *: Phillip Glass and Steve Reich: two from the Steady State School, in Writtings on Glass* Reprinted from Data Arte 13 (Winter 1974).Pág. 39-45



Meterns, Wim: *American Minimal Music: la Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Phillip glass*, Kahn&Averill, London, 1982. Pág 16

Nyman, Michael: *Experimental Music. Cage and Beyong*. Univ. Cambridge, 2da edición, 2009.

Nyman, Michael: *Collected Writtings*, Edit. Ashgate, England, 2013.Pág 17

RAE diccionario online: *http://dle.rae.es/?w=diccionario*

Shelley, Peter: *Rethinking minimalism. At the intersection of music Theory and Art Criticism,* Edit. University of Washington, 2013. Pág 6, 18,

Partituras de Yann Tiersen:

-Atlantique North (transcripción de Romain Mc Flan Idwer Doosje)
http://es.slideshare.net/SamanthadeOliveira/yann-tiersen-tabarly-sheet-colection

-Comptine d 'un autre été (l'apres midi). *(Transcripción Michael Jordan)*
http://: www.ares-woo.com/transcription.html

*-**Hanako** (Transcripción de Paul & Orelo)*
http://tiersen.vladtepesdrac.com/sheetmusic/1995/hanako.pdf
*-**Point Zero** (*transcripción de Idwer Doosje)
http://es.slideshare.net/SamanthadeOliveira/yann-tiersen-tabarly-sheet-colection

-Prière N°3 *(*Transcripción de Vladimir Yatsina) para 2 piano toy y glockenpield
http://tiersen.vladtepesdrac.com/