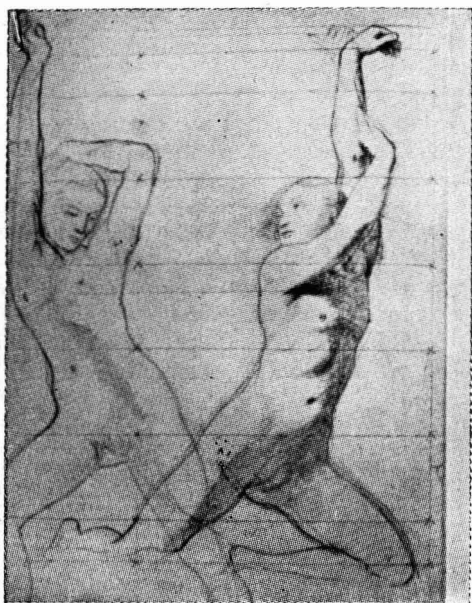




Ingres— "poca imaginación"

M U S I C A

DISCOS Y PARTITURAS RECIENTES

Por Jesús BAL y GAY

POR MEDIO de dos discos, patrocinados por la UNESCO,¹ que acaban de llegar a México, entramos en contacto con la realidad sonora de la "música concreta", un nuevo experimento que deja chiquitos a los de aquellos compositores que hace ya bastantes años se dedicaron a explorar un mundo sonoro en el que los ruidos aspiraban a la condición musical que hasta entonces sólo a los sonidos se les había reconocido.

En realidad, las pretensiones de la "música concreta" parecen ser, a veces, de signo contrario a aquellos experimentos. Porque se diría que es el sonido el que aspira a convertirse en ruido. Por ejemplo, hay una pieza en el primero de estos discos que está constituida con una melodía tocada en una flauta indígena mexicana de seis agujeros. Pero son de tal especie las manipulaciones a que se la somete, tales las vicisitudes por que atraviesa, que llega un momento en que los sonidos originales pierden su ser para convertirse en lo que estamos tentados a denominar una música onírica. Lo mismo sucede con el piano en otra de las piezas del mismo disco. Aquello ya no es un piano, sino un clavicémbalo que no es clavicémbalo, unas campanas que no son campanas y, finalmente, un instrumento de percusión que tan pronto parece un tambor como un *wood-block*. El sonido se ha momificado. Y digo "momificado" a falta de una imagen más precisa, porque en realidad los cuerpos momificados conservan su originaria apariencia, mientras que esos sonidos en nada se parecen a lo que eran en un principio; pero la impresión que producen es, de todos modos la de una carne que se ha endurecido, secado, que ha llegado al borde de la mineralización.

Eso está logrado, como toda la "música concreta", en los aparatos electrónicos con que cuentan las emisoras de radio, las casas grabadoras de discos, los laboratorios de sonido de las compañías cinematográficas y, sobre todo, con el aparato llamado "Phonogène" —"fonógeno", diremos en castellano—. Un sonido o ruido cualquiera, grabado en cinta magnetofónica, es susceptible de ser reproducido en sentido contrario al que tiene en la grabación, o a mayor o menor velocidad, o con más o con menos armónicos, "filtrado", en fin, de mil maneras, que es como dicen los concretistas. Así, por ejemplo, una nota dada por un piano. Esta, como todos sabemos, tiene un principio duro, de percusión, y luego sigue con una sonoridad suave que se va desvaneciendo paulatinamente. Ahora bien, si, una vez grabada, se la reproduce en sentido inverso, lo que oiremos será el *crescendo* de un sonido suave, apenas perceptible al principio, que acaba súbitamente, como cortado a pico, en una percusión seca. La sensación de vacío que ese final nos produce es mil veces más intensa que la del más dramático silencio beethoveniano. Análogamente, con tales aparatos se pueden lograr verdaderas "melodías de timbres" a base de un timbre dado cualquiera. Y lo que hemos visto que se hizo con la flauta o el piano, se puede hacer también con todos los demás instrumentos conocidos. Así, una trompeta corriente podrá convertirse en una "trompeta de percusión", ser musicalmente tan absurdo y fabuloso como lo es; zoológicamente, el unicornio. Y, con una pieza incluida en uno de estos discos, vemos que los vulgares ruidos de una locomotora pueden transfigurarse y resplandecer como sonidos.

fuese adoptado por Inglaterra y que viviera y trabajara en Inglaterra más tranquilamente que en Francia, pues Inglaterra siempre da albergue y nutre a místicos tan ortodoxos y solitarios como los que representan Palmer y Gaudier-Brzka. Por supuesto que otro de estos místicos fue Blake, y el poeta Traherne.

Los venados, las aves y los tigres de Gaudier-Brzka parecen no haber pasado por el tamiz de una mente humana, sino que contienen puramente emociones forestales. Hasta sus retratos de la gente tienen algo de fauno, con orejas que parecen escuchar, no conceptos, sino el susurro de las ramas, y con ojos que escudriñan una serpiente mimetizada. El estilo de Palmer es estilo del campo y del huerto; el de Gaudier-Brzka es el estilo de la vida del bosque.

Ingres es un arista que podría existir nada más que por su estilo; tenía poca visión, poca imaginación, poca inventiva. Pero era un enamorado de la belleza intelectual, del equilibrio, de la armonía. Esta pasión le hacía trabajar concienzudamente, construir sus composiciones con mente fría y pincel dócil, hasta dejarlas impecables y conformes a todas las reglas de la composición. Tanto, que uno a veces quisiera que hubiese violado algunas de estas reglas. Sus dibujos constituyen dos grupos: los estudios matemáticos para sus pinturas, y los que captan esos raros momentos cuando hizo a un lado un par de reglas y se aventuró en alguna exploración propia; un trozo de cortinado, pies y manos, son fragmentos que tienen, por derecho propio, su propio significado como dibujos.

Y así, al volver la mirada hacia los modernos, podemos preguntar: ¿Qué rumbo tomará el arte después de Picasso, Braque y Manet? ¿Surgirá algún estilo que no sea mero eclecticismo, sino una genuina expresión de los tiempos modernos? Debe tenerse siempre presente que jamás se crea un estilo moviéndose o yendo de la superficie hacia adentro, ni estudiando nuevas formas y nuevos medios en la esperanza que esto conduzca al artista a un credo o a una filosofía. No. Únicamente cuando el artista primero establece en sí mismo una convicción y un credo al que valga la pena entregarle el trabajo de toda la vida, es cuando las nuevas formas y los nuevos medios son sus instrumentos y no sus amos.



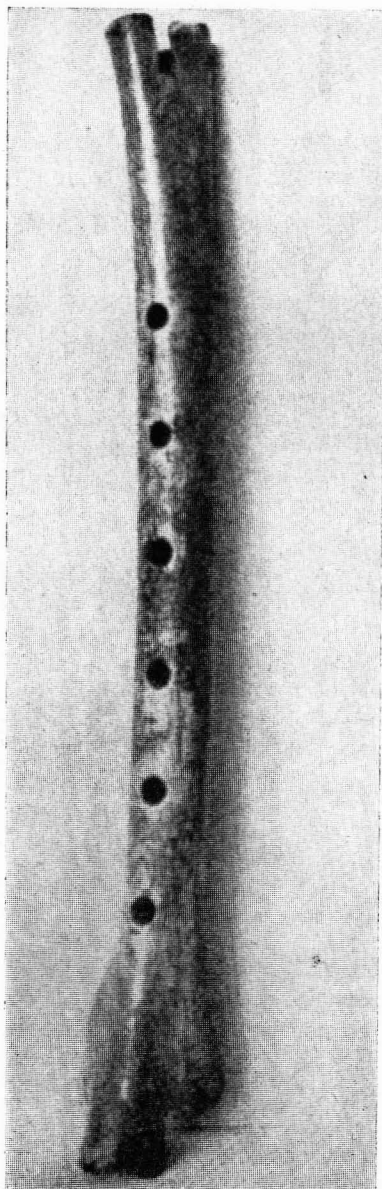
"está logrado como toda la música concreta, en los aparatos electrónicos"

La precisión matemática de los aparatos empleados en la "música concreta" permite obtener las mayores sutilezas de entonación y de medida, vedadas aun al más diestro de los ejecutantes. Gracias a ella podemos ver realizadas hoy en los dominios del microtonalismo y de la micro-rítmica cosas que eran sólo un sueño para compositores e instrumentistas. (Por supuesto que todo ello es más de lo que el oído humano, en su presente estado de evolución, puede percibir.)

El inventor de la "música concreta" es el francés Pierre Schaeffer. Tanto él como sus discípulos tienen buen cuidado en que no se confunda esa música con lo que en Alemania se denomina "música electrónica". Esta última se basa en los nuevos sonidos que pueden producir los aparatos electrónicos, utilizados éstos como instrumentos análogos a todos los existentes. En esa nueva música, como en la practicada hasta ahora, se parte, como si dijéramos, de la nada acústica. Por el contrario, la "música concreta" parte siempre de un "objeto" sonoro —un ruido, un sonido, una serie de ellos—, el cual es manipulado en aparatos especiales que lo reproducen a diferentes velocidades, lo segmentan, lo desintegran en sus diferentes armónicos, lo multiplican, lo combinan con otros "objetos", etc., etc. Ello se pretende que justifique el calificativo de "concreta" que se le da a esta nueva música, aunque a nuestro juicio no es, de todos modos, un calificativo feliz. Lo que sí parece indudable es que estamos asistiendo al albor de una música verdaderamente arquitectónica, ya que, por primera vez en la historia del arte, el material sonoro tiene existencia previa a la construcción de la obra musical, de igual manera que la piedra es antes que el edificio.

No es necesario decir que se trata de un arte en mantillas. Lo que ahora conocemos de él apenas son otra cosa que experimentos, aunque ya se han intentado obras con una cierta cohesión y una evidente efectividad (óiganse, por ejemplo, "El velo de Orfeo" y la "Sinfonía para un hombre sólo"). Pero muchas veces tales experimentos no pasan de ser un descubrimiento del Mediterráneo, un esfuerzo inútil, como, por ejemplo, la obtención de timbres que son idénticos a los de instrumentos en uso.

Pero también hemos de reconocer que este nuevo mundo está grávido de extraordinarias posibilidades. Hermano, podríamos decir que gemelo, del de la energía atómica, constituye toda una realidad que estaba ahí, en la naturaleza, pero que hasta hoy no había existido para el hombre, porque el hombre no podía percibirla. Ahora, lo mismo que ocurre con la energía atómica, lo necesario es que el hombre sepa utilizarla, aprovecharla y no la emplee de manera que pueda ser letal para la música. Es un tesoro que se le da para que con él goce y progrese espiritualmente; pero del hombre dependerá que ese tesoro, como cualquier otro de los que disfruta, no se le convierta en algo séptico que afecte su salud espiritual, ya bastante precaria. Porque puede arrastrar malamente a aquellos que sienten una torcida reverencia por todo lo nuevo y a aquellos que, incapaces de hacer nada



"flauta indígena de seis agujeros"

estimable con los medios usuales, atribuyen a éstos su propia incapacidad. Por otra parte, hay —a lo menos hasta ahora— una fuerte dosis de fuerza brutal, primitiva en la "música concreta". Ella quizá seduzca a muchos espíritus débiles que no pueden vivir si no es de platos fuertes, ni soñar si no es a fuerza de drogas heroicas. Pero de todos esos peligros estarán siempre a salvo aquellos compositores y aquellos aficionados que tengan presente que la creación musical —como toda creación artística— es una actividad esencialmente espiritual, una "operación del intelecto práctico".

PARTITURAS DE BOLSILLO

Con dos nuevas obras se enriquece la colección de partituras de bolsillo de los Penguin Books.² La edición es, como la de las obras aparecidas anteriormente en esa colección, sumamente pulcra en todos sentidos. El grabado es claro; el formato, cómodo, y las carátulas, atractivas. Y los tres chelines y medio que cuesta cada una es un precio que está al alcance de todos los bolsillos. En suma, constituyen ediciones en las que la presentación corre pareja con el rigor musicológico que las preside. Al frente de cada obra figura una introducción clara y minuciosa, firmada por Gordon Jacob, en inglés, alemán y español.

Lástima grande que la versión española haya sido encomendada a un traductor que ignoramos si sabe muy bien el inglés,

pero sí nos consta que anda muy mal de español y pésimamente de música. Entre sus numerosos errores citaremos los siguientes:

"Acorde" en vez de "tonalidad". "Armoniza por igual en todos los acordes, en cualquier nivel dentro de su compás", en lugar de "su afinación es justa en todas las tonalidades y en toda su extensión". "Clave", por "tonalidad". "Cohorte de violas", en lugar de "juego de violas". "Contrabajo figurado", por "bajo cifrado". "Íntima imitación", en vez de "imitación rigurosa". "Pasajes de virtuosa interpretación", en lugar de "el empleo de la dominante en una larga pedal". "Los dos tiempos que le preceden (al tiempo lento) y los dos que le siguen" cuando la obra no tiene más que tres y la versión inglesa del texto dice "the two... movements which precede and follow it". "En este pasaje sucede un *stretto*, en el que cada instrumento interviene con una frase en forma de fuga, antes de que el instrumento anterior haya terminado el tema", cuando debería decir: "Aquí se emplea el procedimiento del *stretto*, en el que cada 'voz' entra con una respuesta fugada antes de que la anterior haya terminado de cantar el tema". "El próximo acorde menor", en vez de "el modo relativo menor". "Prevalece el acorde en Fa sostenido", por "se establece la tonalidad de Fa sostenido menor". "Incrementos", por "aumentaciones". "Consabido acorde tónico", en vez de "la esperada tonalidad principal". "Ritmo", por "tempo". "Acor-des contrastados", en lugar de "contrastes de tonalidad". Y luego "contrastes de tonalidad", por "contrastes de sonoridad", (y eso después de afirmar que "no hay cambios de tonalidad"). Y, en fin, por no alargar más la lista, "clave baja", por "clave de Fa" y "clave alta", por "clave de Sol".

En vista de todo eso nos permitimos recomendar al lector que si quiere enterarse de lo que dice Gordon Jacob, lea la introducción en su versión inglesa o alemana, pero no se asome a la española ni por curiosidad. Y a la dirección de los Penguin Books les rogamos que busquen traductores idóneos para estos menesteres, pues si no sus excelentes, laudables propósitos de difundir y hacer comprender las grandes obras musicales serán desvirtuados, en el mundo de lengua española, con esa jerga ininteligible, repugnante para el músico y desorientadora para el aficionado.

1. Panorama of Musique Concrète. London. Ducretet-Thomson.

2. J. S. Bach. Concierto de Brandeburgo núm. 5.

Haydn. Sinfonía núm. 94 ("La sorpresa"). Penguin Scores.

