

UNA INCURSION POR LA MÚSICA EXPERIMENTAL

por

José Vicente Asuar

Primero encuentro; después busco

Esta frase de Pablo Picasso es el escenario que rodea la explicación de Pierre Schaeffer sobre los principios de la *Música experimental*, expresión que designa las investigaciones musicales que actualmente se realizan en los estudios de la Radiodifusión y Televisión Francesa en París.

Del categórico y desafiante término: *música concreta*, se ha pasado al más cauteloso y expectante de *música experimental*. ¿En qué consiste este cambio? Aquello que antes se realizaba en forma heroica, en cuyo contenido se reunía lo literario, lo anecdótico, lo humorístico, el azar, ha evolucionado a una nueva posición en la que priman el orden y el trabajo sistemático de búsqueda. En el título de las obras hay un reflejo evidente de este cambio. Antes se llamaban: *Etude aux tourniquets*, *Chemins de Fer*, *Pathétique*, etc. Ahora se llaman: *Etude aux allures*, *Etude aux objets*, *Etude aux accidents*, etc., todos términos que designan características sonoras, según una nueva nomenclatura que han introducido para definir cada material sonoro que emplean en su música. La notación se ha visto afectada por esta nueva nomenclatura y, con más fineza, trata de acercarse cada vez más al objeto sonoro que describe. El material de trabajo también ha variado; se encuentran muchos instrumentos electrónicos, lo cual hace prever una orientación hacia la técnica que emplean los compositores de música electrónica, aun cuando la posición estética de sus realizadores difiera de ella.

Trataré de sintetizar el estado actual de los compositores experimentales (antiguamente concretos) a través de mi contacto personal con ellos y sus laboratorios, y aprovechando declaraciones que han hecho sobre esta materia*.

*Bibl. de consulta: EXPERIENCES MUSICALES. Numéro spécial de la *Revue Musicale*. Juin 1959.

Pierre Schaeffer define la música experimental como: "*Sonidos de origen cualquiera, pero de preferencia acústicos, proporcionan el material para un montaje que ningún instrumento puede articular, sino por transformación, transmutación, corte, yuxtaposición o superposición, teniendo en vista una "experiencia musical" resultante por improvisaciones sucesivas de una elaboración del compositor, en función de las posibilidades ofrecidas por el material y de los límites de percepción de un público.*" La música experimental incluye sonidos que no son entregados por la tradición ni supuestos científicamente conocidos. La manipulación electroacústica de estos sonidos revela su potencia en el fenómeno musical y los extrae de su cristalización histórica por un procedimiento en que lo arbitrario aparece considerado. Estas manipulaciones conducen a una serie de "experiencias musicales", cuyo carácter empírico permanece esencial, pero teniendo en cuenta una información científica suficiente, sin por eso ligar el progreso técnico a un discutible equivalente estético.

Las relaciones con la música electrónica las expone, según su punto de vista, en los siguientes conceptos: "*La música electrónica elige un material sintético en vez del material bruto natural, recurre a transformadores de sonidos rigurosos y pasivos, en vez del instrumentista activo y aproximativo, y las composiciones son elaboradas como depurados y preconcebidas como esquemas científicamente justificados, en vez de lo arbitrario de una inspiración instintiva.*"

De esta comparación se desprende que Schaeffer supone dos ventajas esenciales de la música experimental sobre la electrónica: mayor riqueza de medios sonoros y mayor contenido humano en la realización. No escribo este artículo con ánimo de polemizar, pero ambas afirmaciones son discutibles y, a mi juicio, falsas. Creo que la riqueza de los medios sonoros, en este caso, es un punto en el que no se puede afirmar categóricamente si tal o cual música está en ventaja. En ambos casos existe una subordinación al aparato mecánico o electrónico y una dependencia ante el progreso técnico, el que en definitiva proporcionará los medios sonoros al compositor; pero si en la música electrónica los sonidos son científicamente conocidos, el compositor puede trabajar cómodamente consciente de los resultados sonoros que pretende, y si esto va unido a un talento creativo, puede conducir a resultados sonoros más ricos que los que puedan obtener aquellos que deben mezclar su trabajo de creación con el de obtención de medios sonoros. En cuanto a la participación humana, creo que será más operante según el grado

en que el músico conozca el material con que trabaja. Desconfío enormemente de la "inspiración instintiva" con objetos sonoros recogidos al azar. En el mejor de los casos podrá conducir a un surrealismo de muy limitadas posibilidades. En el depurado del músico electrónico está incluida toda su participación humana y estética (como siempre ha ocurrido en las partituras de música, las que, en este sentido, son depurados del pensamiento musical) y lo suponen consciente de lo que hace sin las peligrosas influencias de lo "arbitrario" y lo "instintivo".

En los estudios de la música experimental, simultáneamente con la creación, se busca, a través de una investigación sistemática de las sonoridades, una clasificación de acuerdo a sus aspectos más definitorios. Han evitado la nomenclatura científica, referida a escalas de frecuencia y decibeles, prefiriendo señalar la materia sonora con una descripción, en parte gráfica, en parte literaria, que otorgue al lector una idea aproximada de los acontecimientos sonoros que ocurren. Es una posición semejante a la que proponían los "antiguos" futuristas, en especial Marinetti, cuyas partituras futuristas se encontraban matizadas de expresiones onomatopéyicas, indicaciones de las fuentes de donde provenían los ruidos, las posibles transformaciones, y donde se mezclaba confusamente lo literario con lo musical. En este caso, la notación descriptiva es por medio de convenciones que complementan una notación tradicional en dos pentagramas, donde se ha variado algunos de los significados que tradicionalmente han tenido los signos tipográficos. Pierre Schaeffer dice sobre estas partituras: "*La partitura de música experimental es operatoria y descriptiva; operatoria, porque revive la historia de las manipulaciones experimentadas por un sonido, y descriptiva, porque describe sus características.*" Creo que será de interés dar una idea de cuáles son las características de los sonidos que consideran los músicos experimentales en su notación, especialmente porque en sus últimas obras abundan estudios sobre ellas y el conocimiento de sus denominaciones proporcionará al auditor una mayor comprensión de lo que escucha. En algunos casos mantendremos la nomenclatura francesa de estas denominaciones, pues una traducción al castellano podría traicionar su sentido.

La altura de los sonidos podrá ser definida o indefinida. Si es definida y pertenece a la gama temperada, se anotará como es usual; en el caso de que sea indefinida, se indica una altura de rango de acuerdo a 7 posibles zonas, que abarcan desde el supergrave hasta el superagudo y, en este caso, las líneas del pentagrama pierden su significado

usual para convertirse en indicadoras de rango de altura. Las intensidades se señalan con los 7 signos usuales que abarcan desde el ppp (suprimido por razones técnicas), hasta el fff. La duración ya no es por compases sino por distancias aritméticas de los signos, cuyas longitudes corresponden a lecturas cronométricas. La distribución espectral de la sonoridad está referida a *densidades*, entre las cuales se consideran también 7 rangos. Para dar una idea de los términos descriptivos que usan en su terminología, estos 7 rangos se denominan, de simple a complejo: sonido prácticamente puro; tónica con armónica; delgado; acanalado; espeso; mixto; blanco o coloreado.

Hasta ahora han aparecido las características sonoras relativamente sencillas de describir. El problema comienza cuando se presentan las fluctuaciones transientes que en este tipo de material sonoro tienen una importancia decisiva. Las sonoridades que surten a los músicos experimentales podrían incluso definirse como transientes que no se estabilizan. Aquí la terminología se torna más vaga y complicada. Empezamos por los ataques: según su forma de ataque es la *composición* del sonido. Una sonoridad puede ser *composé* si posee un ataque definido. En caso contrario, si su ataque es indefinido se designa como *composite*; puede haber varios ataques en su estructuración. Finalmente, dentro de su *composición* una sonoridad puede ser a la vez *composé* y *composite*, si a un ataque definido se suman otros indefinidos. Las variaciones transientes en la dinámica se designan como *allure* cuando su variación, aun cuando sea muy rápida, puede ser percibida, y como *grain* en caso contrario. Se percibe el efecto general, pero no las infinitesimales variaciones; sonoridades producidas por roces mecánicos tienen generalmente este tipo de fluctuación dinámica. Las variaciones espectrales transientes están englobadas en el término *entretien*, y cabe destacar que en la naturaleza no hay casi sonoridad que no experimente fluctuaciones fundamentales en este sentido. Las alteraciones que pueda sufrir la sonoridad en el tiempo, enfocada ahora en forma global, se designan como *incidentes*, si estas alteraciones pertenecen a la sonoridad y como *accidentes* si no pertenecen a ella y destruyen, además, su unidad. La *forma* general de la sonoridad está también indicada, y sus *variaciones* progresivas en el tiempo se generalizan como *fluctuaciones, evoluciones o modulaciones*.

Cada uno de estos términos descriptivos está, a su vez, subdividido en varios grados o rangos, de manera de proporcionar una mayor información acerca de las características de la sonoridad y sus fluctuaciones

en el tiempo. Por su intermedio se intenta individualizar la sonoridad que aparece anotada en la partitura, cercándola a través de esta descripción, pero por muchas características distintas que se consideren y por mucha fineza que se emplee en las distintas graduaciones, una identificación de la sonoridad por medio de ellas será vana empresa, pues siempre infinitos sonidos distintos se infiltrarán en estas relativamente escasas indicaciones. Es como un "retrato hablado" del sonido, en vez de una fotografía, la cual puede hacerse sólo por medios electrónicos que, sin literatura y con precisión, pueden representar exactamente la sonoridad sin peligro de ambigüedades.

La presentación de las partituras es a través del papel pautado corriente, utilizándose dos pentagramas (como normalmente ocurre en el piano) para su notación. Esta elección del papel pautado ha sido hecha teniendo en cuenta, según Pierre Schaeffer, las siguientes ventajas: permite una asimilación fácil de lo que puede quedar de los valores tradicionales; no tiene problemas insolubles en el plano tipográfico; y para la elección de medidas presenta un grado suficiente de aproximación sin equívocos. Ultimamente se ha complementado esta información descriptiva con inscripciones de intensidad realizadas por el decibelógrafo (ellos lo denominan batígrafo). Este es un instrumento que registra diferencias de intensidad, refiriéndolas a escalas de decibeles. Estos gráficos obtenidos electrónicamente, se presentan junto a la descripción gráfico-literaria de alturas, espectros y regímenes transientes. De esta manera se originan insólitas partituras donde la mitad es "fotografiado" y la otra mitad "relatado". Cabe preguntarse: si no existe escrúpulo en utilizar instrumentos electrónicos en la notación de la música experimental, ¿por qué no se realiza íntegramente en base a estos instrumentos la notación de "lo sucedido"? Existen espectrógrafos que pueden complementar la información que proporciona el decibelógrafo y combinando ambos podría entregarse una fotografía completa del sonido. Es claro que esto supone entregar sólo el resultado. No es una partitura, propiamente tal, porque nada habla de la idea inicial del autor, como tampoco de la historia de la sonoridad y sus manipulaciones, pero en estas partituras combinadas de los músicos experimentales parece no existir gran prejuicio en este aspecto.

Existen otras preguntas que se pueden hacer ante determinaciones un tanto curiosas a que han llegado los músicos experimentales, llevados seguramente por su "inspiración instintiva" y su amor a lo "arbitrario", pero... comentemos y no critiquemos.

Un aspecto interesante de este nuevo enfoque de la música experimental es su labor de enseñanza y extensión a los compositores y dilettantes interesados en sus posibilidades. El Grupo de París está abierto para recibir la colaboración tanto de músicos con formación técnica, como de técnicos con formación musical. Para su incorporación en las investigaciones desarrolla una labor pedagógica semejante a la que se puede encontrar normalmente en un Conservatorio. La materia a estudiar: objetos musicales de origen acústico. Esta definición abarca tres sectores bastante distintos: instrumentos musicales occidentales, exóticos y ruidos. Por ruidos entienden la elección y generación de infinidad de sonidos que no son producidos por instrumentos musicales y que escapan a la imitación realista de ruidos anecdóticos. Las técnicas de composición son encaradas sólo posteriormente a una educación auditiva, técnica y manual. El solfeo al comienzo, el instrumento después. Esto supone un adiestramiento de dos años: el primer año de estudios es sobre todo un año de análisis morfológico y de conocimientos de las características del Objeto Musical. Los trabajos que se desarrollan excluyen deliberadamente las transformaciones electroacústicas. Se trata al comienzo de tomar contacto con los objetos acústicos reales, sin tocar su elaboración técnica posterior. El segundo año se dedica a las manipulaciones de este material bruto, las cuales necesitan ser dirigidas por un oído cultivado, un conocimiento conveniente del equipo técnico y una cierta habilidad de instrumentista. Esta es una labor de gran interés que ya ha sido realizada por los dos más jóvenes integrantes del Grupo: François-Bernard Mâche y Luc Ferrari. Es quizá el primer intento de cátedra práctica sobre música no instrumental. Sólo conozco en este aspecto una cátedra sobre música electrónica, que se proyecta comenzar en 1960 en la Badische Hochschule für Musik en Karlsruhe, a cargo del profesor Gerhard Nestler, la cual contará con un laboratorio adyacente para trabajos prácticos.

Una posición constructiva de los músicos experimentales es la ausencia de un dogmatismo "a priori" que obligue a los interesados a pertenecer al grupo y expresarse dentro de cierto padrón o "sistema" determinado. La principal ligazón de los diferentes autores que trabajan en París, es su inquietud de búsqueda y estudio paralelo a la creación. Es como una colectividad de investigadores tras la definición de la morfología de los objetos musicales, la selección de las operaciones de transformación, la búsqueda de una notación, las que a través de sucesivas "experiencias musicales" irán conformando el lenguaje de cada compo-

sitor. Incluso tampoco se excluye la posibilidad de incorporar el material electrónico en estas búsquedas, aunque momentáneamente su material preferido sea el suministrado por la generación mecánica de las sonoridades y se prefiera dejar la aplicación de los medios electrónicos a otros centros, como el de Colonia, interesados directamente en este aspecto.

La Radiodifusión y Televisión Francesa se encargan de dar una efectiva difusión a los músicos que ha acogido en su seno, además de proporcionarles trabajo para efectos sonoros en la radio y televisión. El Grupo complementa esta labor difusiva por intermedio de grabaciones comerciales, conciertos, conferencias y trabajos particulares de música para cine, ballet, mimos, etc. En este aspecto se ha desarrollado una actividad bastante prolífica que ha permitido el conocimiento de las experiencias musicales a un vasto público, no formado solamente por especialistas o técnicos, y ha demostrado que la música sin intérpretes tiene una valiosa aplicación en actividades artísticas y culturales que se desarrollan en nuestra época. Un detalle interesante es que en los programas de los conciertos va incluida una tercera parte no programada, donde se dan en segunda audición algunas de las obras programadas en las dos primeras partes. La selección de las obras que se escuchan nuevamente es realizada por el mismo público asistente, a quien se le distribuye una hoja con la lista de las obras que figuran en las dos primeras partes del programa. Al término de ellas se le pide que exponga su opinión sobre lo escuchado e indique las obras que desearía oír nuevamente. Una rápida selección estadística de la opinión del público decide la programación de esta tercera parte del concierto. Los compositores experimentales tienen de esta manera un contacto directo con su público y a través de los comentarios escritos pueden formarse una idea de la reacción que produjo su obra. Queda latente el espíritu de "experiencia musical" y se le proporciona al compositor un espejo donde pueda verse como lo contemplan los demás.