

los nuevos
medios sonoros (II)

UNA de las preguntas que más frecuentemente se suelen hacer al compositor de música electrónica o concreta —porque, como hemos visto, la diferencia entre ambas corrientes se detiene en los medios empleados y no en la manera de emplearlos— es sobre cómo compone sus obras. Incluso profesionales músicos apenas si conciben la forma de imaginar una obra dentro de este universo, evidentemente sorprendente y riquísimo. Vamos a procurar, a través de nuestra experiencia personal, contestar a esa pregunta.

Primero, hemos de decir, para evitar equívocos, que hoy no existe una diferencia seria entre música concreta y electrónica y que esta distinta nomenclatura, si tuvo alguna razón de ser en un principio —diferenciar por patriotismo un descubrimiento alemán de otro francés—, hoy la ha perdido y los franceses han tomado la iniciativa en la supresión de estas diferencias terminológicas, llamando a todas estas músicas, «músicas experimentales». Si pensamos que la gran mayoría de las obras electrónicas incorporan elementos sonoros de la realidad y que casi todas las obras concretistas usan normalmente generadores de distintos tipos, nos daremos cuenta cabal de la inutilidad de esta diferenciación.

Pasemos ahora a la composición propiamente dicha. Naturalmente, vaya por delante el viejo y conocido hecho de que la razón más profunda y enraizada de la composición experimental no se diferencia en nada de la composición con medios instrumentales tradicionales. No nos referimos, pues, a ningún tipo de ideación, sino a los sistemas prácticos de composición que el creador experimental emplea.

En un primer estadio, el compositor tiene que dedicarse a recoger material, en la mayor cantidad posible. Esto le obliga, pues, a hacer una elección previa de aquello que va a utilizar en una obra determinada, sin que tal cosa suponga la exclusión del elemento sorpresa, siempre tan sugerente en la creación artística. El compositor, pongamos por caso, puede estar interesado en buscar una textura de una particular delgadez, agudeza y transparencia. Lo lógico será que la «oiga» —no se olvide que el compositor necesita siempre de la audición interna de lo que va a ser o está siendo su obra— en un complejo de sinusoides, de una mayor o menor agilidad. Se impone, pues, el siguiente trabajo:

1. Determinar cuántos van a ser.
2. Determinar cada uno de ellos.
3. Realizarlos, cosa bastante compleja.
4. Mezclarlos, cuidando del adecuado nivel de intensidad en cada uno de ellos.

Siguiendo con esta hipotética obra, el compositor podría establecer después un pasaje de gran densidad sonora, hecho a base de onda cuadrada en tres capas superpuestas, más un pedal de ruido blanco en perpetua transformación de sí mismo. Esto supone:

1. Fabricación de las ondas cuadradas, de acuerdo al mismo sistema que vimos para los sinusoides.
2. Obtención del ruido blanco en perpetua movilidad sonora, gracias a un manejo del filtro constante y siempre diferente.

Pero, por ejemplo, después de oído este material, puede suceder que el compositor estime demasiado grave el resultado final de este pedal de ruido blanco, el menos, digamos, en su principio. Su trabajo será ahora variar la velocidad de reproducción respecto a la de grabación del citado ruido, para lograr una versión más aguda, susceptible de regularse a voluntad gracias a unos pupitres de velocidad que posibilitan una modulación de los tiempos, así como hay mandos que modulan las intensidades.

Con estos sistemas, como se ve laboriosos y apasionantes, la obra electrónica va quedando hecha. No asombrará ahora que se diga, con frase de Stockhausen, que unos cinco minutos de esta música suponen, más o menos, el trabajo de un mes. Cada instante de este tipo de música es fabricado directamente por el compositor, y por la misma razón él es el directo responsable del resultado. No hay intermediario a quien inculpar de «una mala versión». Sólo existe, como producto final, una cinta que es compendio y resumen de la voluntad que la creó. Esta supresión del intérprete, que ha dado y dará tanto que hablar, es una nota característica de estas músicas experimentales, aunque evidentemente puedan pensarse fórmulas para evitarla o paliarla, si es que tal cosa interesase.

Una manifestación tan arriesgada y apasionante de la aventura artística era lógico que centralizase la atención casi total de los compositores de gran parte del mundo durante mucho tiempo. Efectivamente, así pasó desde los años cincuenta hasta el presente, en el que la música experimental tiene ya amplia carta de naturaleza en todo el mundo y se cuenta con su repertorio de medios, constantemente renovado por la imaginación de los distintos compositores que la cultivan, como cosa normal. Incluso su utilización con fines comerciales —cine, televisión, publicidad— empieza a ser moneda corriente y no es demasiado arriesgado el hacer la profecía de que en un futuro no muy lejano su mundo ha de pasar al repertorio cultural del público medio. Por todo ello, es consolador que España se sume a esta corriente, ya con casi veinte años de edad, para producir una serie de obras con sentido y voz propias. Dentro de nuestros tan traídos y llevados —y en muchas cosas tan lamentablemente ciertos— cincuenta años de retraso, puede ser motivo de satisfacción, un tanto relativa, pero satisfacción al fin, de que en este caso el ahorro de tiempo haya sido de más de treinta años. En este terreno ahora sólo nos resta añorar y desear el momento en que, dejando de ir a rastras de la acción y descubrimientos culturales del resto del mundo, nos incorporemos a ellos para tomar la iniciativa. Sólo hay un medio: trabajar para lograrlo.

LUIS DE PABLO

Nutrir!!

es lo
importante
para su
BELLEZA



LANCASTER

Recomienda

<p>CRÈME TISSULAIRE</p> <p>cutis deshidratados y delicados</p>	<p>CRÈME EMBRYONNAIRE</p> <p>cutis marchitos</p>	<p>CRÈME À L'ORANGE</p> <p>cutis grasos</p>	<p>CRÈME NOURRISSANTE</p> <p>cutis normales y secos</p>
--	--	---	---

ARRÊTE LA MARCHÉ DU TEMPS