

car sus conclusiones. Es la fórmula de «La indagación», de Weiss, o de «El proceso Oppenheimer», de Kiphard, llevado a su máxima desnudez. El teatro quizá ha dejado de ser teatro. O quizá, por su aproximación a la realidad, por su economía y nitidez en el manejo de las convenciones, lo es, en el mejor sentido, más que nunca. ■ J. M.

MÚSICA

LOS INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA

La orquesta no es una masa unitaria e indivisible, sino una especie de organismo pluricelular. Cada instrumento posee funciones y características sonoras perfectamente definidas: sería absurdo, pongo por caso, que un compositor pretendiese obtener con el grupo de instrumentos de metal los mismos resultados expresivos que con el de la cuerda. Sin embargo, la inmensa mayoría de los oyentes de música ignora en cierta medida las posibilidades y limitaciones instrumentales. «Sé por experiencia —afirma Seymour Solomon— que incluso muchos grandes aficionados a la música, particularmente aquellos que han cultivado su gusto a través del tocadiscos más que por su asistencia a los conciertos, donde el aspecto visual ayuda a localizar a los distintos instrumentos escuchados, tienen frecuentemente poca seguridad para identificarlos».

Algunos compositores célebres, comprendiendo la conveniencia de ofrecer una solución práctica y al mismo tiempo «estética» a este problema, han escrito obras destinadas al estudio sonoro de los distintos grupos instrumentales. Recuerdo ahora la deliciosa narración «Pedro y el lobo», de Serge Prokofiev, en la que cada uno de los personajes se identifica con

un determinado instrumento. Y también la «Young Person's Guide to the Orchestra» (variaciones y fuga sobre un tema de Purcell), de Benjamin Britten, pieza en la que todos los grupos de la orquesta van efectuando sucesivamente brillantes variaciones sobre el tema inicial hasta culminar en una gran estructura fugada.

Recientemente ha aparecido en el mercado discográfico español un álbum de dos discos, titulado «Los instrumentos de la orquesta» (*), que supera con creces el valor didáctico de las partituras escritas con tales fines por compositores más o menos famosos. No se trata en este caso de una pieza de concierto saturada de intervenciones solistas y explicaciones ocasionales, sino de una «lección elemental» en el sentido literal de la palabra. Con ayuda de un narrador, se recorren, grupo por grupo, las posibilidades técnicas (extensión, arpeggios, escalas, registros, rapidez, efectos concretos...) de cada instrumento, completándose cada aspecto de los mismos con breves ejemplos prácticos.

Tal vez hoy, ante la avalancha de nuevas fórmulas sonoras (música electrónica, concreta, etcétera...), haya sido desbordada la noción de «instrumento» en su sentido tradicional. No obstante, el conocimiento incluso somero de los instrumentos «clásicos» no deja de ser un saludable ejercicio mental para quienes, en un país «analfabeto-musical» como el nuestro, aún piensan que la música es capaz de ayudar al hombre a cumplir su propio destino. ■ SAN TERBAS.

(*) «Los Instrumentos de la orquesta». Selección: Seymour Solomon. Textos explicativos: David Randolph y S. W. Bennett. Narrador: Andrés Caparrós. Intérpretes: Primeros atriles de la Orquesta de la Opera Nacional de Viena. Ref.: CLAVE 18-1096/99 (2 discos stereo).

PREDICAR EN EL DESIERTO (Y EN FRANCES...)

Cuando el pianista-conferenciante Claude Helffer preguntaba al escaso auditorio: «¿Alguien tiene alguna duda?», el escaso auditorio permanecía en sacramental silencio.

Claude Helffer disertaba sobre «Música y azar» en el salón de actos del Instituto Francés de Madrid. De vez en cuando interrumpía su charla para sentarse al piano y ofrecer ejemplos prácticos; otras veces descendía del escenario y explicaba la organización formal de unas partituras colgadas en las paredes del salón. Para ilustrar su conferencia, Claude Helffer había elegido tres autores: un francés (Pierre Boulez), un búlgaro (André Boukourchliev) y un griego (Iannis Xenakis). No se intentaba, por supuesto, presentar una antología exhaustiva de la música aleatoria (hubiera sido imperdonable olvidar a John Cage), sino exponer a nivel elemental los principios de un sistema de creación sonora regido —según expresión del propio Boulez— por las leyes de un «azar dirigido».

Esta concepción aleatoria de la música no es, en cierto modo, un producto de nuestro tiempo: al propio Mozart se le atribuye una «Sonata de los dados», cuya melodía está construida sobre las seis posibilidades representadas por las distintas caras del dado. Sin embargo, es en nuestro siglo cuando la aleatoriedad se muestra con valores propios en el campo del arte. Empleando un símil plástico, el arte aleatorio podría personificarse en los «móviles» de Alexander Calder o Bruno Munari; es decir: no constituye, como en el caso del llamado «cubismo sintético», una acumulación de posibilidades estáticas de la realidad, sino un conjunto más o menos indeterminado de posibilidades dinámicas no susceptibles de superposición. En ciertos bodegones de Picasso, el espectador percibe simultáneamente los planos opuestos de un mismo objeto; por el contrario, un «móvil» de Calder se ve cada vez de una «manera» distinta, pero no puede ser visto en un momento dado de dos o tres «maneras» distintas.

La responsabilidad del azar recae, según Boulez, en el intérprete de la música. En aplicación de esta tesis, Claude Helffer ofreció, utilizando contrastes radicales, distintas «versiones» del mismo material original. En sus interpretaciones predominaba una

FEIFFER

