

# Nuevos sonidos antiguos para la música de cámara

*Edgar Alandia*

Cuando pensamos en la música de los años 50, 60 y 70, nos damos cuenta de que uno de los parámetros más importantes para los compositores de vanguardia era el timbre. Los compositores comenzaron a explorar nuevas posibilidades de sonidos que podían ser producidos por instrumentos acústicos tradicionales, incluyendo la voz, para añadir al “menú” de sonidos a ser organizados y desarrollados en sus trabajos creativos.

Como ejemplos más significativos de la literatura musical de ese período podemos mencionar las *Sequenze* de Luciano Berio, algunas piezas de John Cage y varias composiciones de Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luigi Nono, Gerard Grisey, etc. De hecho, se puede decir que en ese período muchos compositores e intérpretes de música estaban muy involucrados en esos experimentos e investigaciones, las cuales obviamente implicaban una búsqueda gráfica, necesaria para expresar todos aquellos sonidos nuevos en la partitura. También podemos mencionar a compositores como Salvatore Sciarrino o Helmut Lachenmann, que usan nuevos sonidos y el parámetro tímbrico como función estructural principal en sus investigaciones y composiciones de tal manera que esto se convierta no solo en la parte central de su trabajo sino también en su poética.

Otra contribución a esta investigación viene de culturas musicales diferentes, lo que significa nuevos instrumentos, nuevos sistemas de afinación o nuevas

organizaciones del sistema musical, en un mundo menor donde la información se transmite rápidamente. En esta conferencia la clave no radica en hablar sobre nuevas posibilidades para instrumentos acústicos tradicionales, sino en intentar entender la real y concreta utilidad sonora de nuevas maneras de producir sonidos, considerando la función antropológica y cultural de la música en la sociedad contemporánea.

En la sociedad europea, la música se convierte en un sujeto autónomo, en la substancia de un evento que comienza con la interpretación y finaliza con la escucha de la composición, sin formar ninguna opinión sobre su significado, que se deja a la sensibilidad de los oyentes y artistas. Está claro que, escuchando la música, la calidad de la interpretación y la claridad de su percepción son las bases para entender su sentido. Casi como una consecuencia, se convierte en algo extremadamente importante el cómo la música está escrita en relación al entorno, al espacio en el que la interpretación se lleva a cabo.

A la vista de estas consideraciones se puede decir, y la literatura musical apoya esta idea, que el espacio físico en el que ocurre la interpretación musical tiene, o debería tener, una importante influencia sobre la razón de ser de la música, sobre su objetivo y su representación material: la escritura de la partitura. Como ejemplo muy significativo de lo que expresamos, podemos mencionar la gran música polifónica compuesta para la catedral de San Marcos en Venecia, escrita considerando las dos diferentes y dialécticas fuentes sonoras (dos coros) situadas a los dos lados opuestos de la iglesia.

Es bien sabido que las características de la escritura de música sinfónica son limitadas, si consideramos la complejidad de las posibilidades instrumentales. También podemos hablar de su riqueza, si pensamos en los colores tímbricos que pueden provenir de un largo número de combinaciones, dado que bien sabemos cuán variados y poderosos pueden ser los sonidos producidos por tal cantidad de fuentes sonoras.

También es posible, dado que cada “parte” es una sola parte, destacar lo técnicamente desarrollada y compleja que puede ser, desde un punto de vista instrumental, la escritura musical de cada instrumento y la textura musical de conjunto, considerando el nivel de control que los músicos pueden ejercer sobre sus partes individuales en música de cámara. En ambos casos, las características arquitectónicas y las posibilidades del espacio físico (el auditorio), en el que

ocurre el evento musical (el concierto), influyen la escritura musical, su audibilidad, gramática, sintaxis y, sobretodo, la fantasía del compositor.

Como ejemplo: hace algún tiempo, un concierto para guitarra y orquesta interpretado en un auditorio grande solía ser un verdadero tormento para el guitarrista, forzado a intentar hacer su parte audible y sin posibilidad de hacer juegos dinámicos y de color. También era difícil para los oyentes, quienes veían al guitarrista moverse mucho pero no escuchaban casi nada, malgastando la relación dialéctica entre ambos y sufriendo con el absoluto desequilibrio entre los dos elementos. Obviamente, estos problemas pueden ser resueltos hoy fácilmente con micrófonos apropiados y sistemas de amplificación de alta fidelidad, que conceden al solista la posibilidad de expresar sus habilidades y sus ideas, así como también ofrecen a los oyentes la oportunidad de escuchar detalles de la escritura musical solista en correcto balance con ese monstruo sonoro llamado orquesta.

Estas consideraciones deberían fomentar algunas reflexiones sobre cómo muchos compositores contemporáneos usan o han usado ciertos sonidos experimentales sin ninguna relación al espacio donde se suponía que iba a ocurrir la interpretación, obteniendo, sino un pésimo resultado, casi nada. Incluso si todos estos sonidos fuesen estructuralmente necesarios y parte del juego en el proyecto teórico, el concepto real, acústico y sonoro nunca alcanzaría a los oyentes, descartando toda posibilidad de comprensión musical y, al final, todo este nuevo mundo acústico se convertiría en simplemente un menú de efectos banales.

Respiración de aire, respiración con sonido, toque de teclas, golpes y otros sonidos usados por instrumentos de viento; pizzicato, armónicos, pulsos sobre la caja u otras partes del instrumento y muchos otros sonidos usados en la escritura para cuerdas; sonidos y resonancias para piano preparado: en algunas composiciones todo esto es inaudible para el público, convirtiéndose para los oyentes simplemente en una coreografía bastante aburrida. Como resultado, esos “huecos sonoros” perturban el significado musical y su comprensión, creando una auténtica dislexia entre la partitura y su interpretación.

Considerando estos hechos, surge naturalmente una cuestión: ¿es posible, para los compositores, permitir que este mundo acústico se convierta en algo real y concreto –dado que puede volverse audible–, en un elemento a ser estructuralmente tan considerado como los sonidos, los intervalos o las figuras rítmicas?

Es probablemente posible imaginar un nuevo espacio físico-acústico en el cual la música que usa esos sonidos desarrolle su naturaleza y características porque, en el proyecto y su estructura, todos estos sonidos inaudibles se convierten en audibles y, por lo tanto, en materia prima usable para ser elaborada. Este espacio puede ser el disco; así, la música escrita para ser grabada y tocada o retransmitida por CD o radio se convierte en una nueva categoría musical a añadir a la música sinfónica y de cámara: música de estudio.

Es obvio que también la música tradicional se graba y difunde por CD y radio. Intérpretes y técnicos están deseando encontrar nuevos espacios y tecnologías para mejorar la fidelidad musical y la calidad de reproducción, así como la música contemporánea grabada puede reproducir sonidos que en actuaciones en vivo no percibimos. La clave no es esta sino crear música nueva teniendo en cuenta una nueva dimensión y espacio auditivos que hacen de los sonidos inaudibles un parámetro real a considerar desde que, en caso de ser grabados en estudio, se transforman en sonidos reales. Con el fin de encontrar una nueva forma de escuchar música con un nivel diferente de atención y concentración, el oyente se convierte en un sujeto activo que pone un disco para escuchar o que enciende la radio. Así, escoge oír una pieza de música esperando percibir detalles sonoros que contribuyan a una mejor comprensión de la estructura y su significado. Esta música, por supuesto, también se puede interpretar en conciertos al vivo, pero con solo una importante condición: disponer de un buen equipo de amplificación.

Se vuelve casi automático reflexionar sobre la función antropológica y social del evento musical y también sobre la función del disco, usualmente explotada solamente como vehículo comercial y promocional. Pensando en música comercial, rock, por ejemplo, desde los conciertos de los años 60, las giras y retransmisiones eran los únicos instrumentos promocionales útiles para los objetivos comerciales de la música grabada. Desde esta perspectiva, el foco de atención era el marketing y el beneficio. En años más recientes, se ha empleado la misma técnica para la “música clásica”, lo que significa que el concierto, que era el momento principal y final de un evento musical, ha cambiado su original intención convirtiéndose, como en la música comercial, en solo un instrumento promocional y la temporada de conciertos, en solo un subproducto de la industria discográfica. La consecuencia es que las casas discográficas escogen a solo unos pocos artistas para promocionar en conciertos y comercializar en grabaciones.

Todas estas ideas nos hacen reflexionar sobre la música grabada y sus posibilidades artísticas, en la idea de que el comienzo y fin de un evento musical ocurren en el momento de la reproducción del disco y en su escucha, y así los compositores deberían sacar provecho de este hipotético “momento mágico” para expresar tanto como sea posible sus ideas e imaginación, usando un abanico más completo de posibilidades sonoras en sus proyectos musicales y considerando también nuevos instrumentos de amplia difusión como internet y también las radios libres.