

Igor Stravinsky. Proceso de photoshop sobre fotografía de Arnold Newman

La oreja en el escenario

Darío Rojas Restrepo

Resumen

Un artículo sobre la apreciación musical. Para llegar a su objetivo, reflexionar sobre el “significado” de la música y en particular el de la música incidental y la música en el teatro y el cine, el artículo explora la evolución de este arte. Hace énfasis en la perspectiva de la incorporación de nuevos sonidos, incluido el ruido, al arsenal acústico disponible para la creación musical.

Abstract

An article on music appreciation. In order to achieve its aim, which is to meditate on the “meaning” of music and especially of incidental music and music for the theater, the article explores the evolution of music. It emphasizes the incorporation of new sounds, including noise, into the arsenal available for the creation of music.

La evolución de la música y la serie de los armónicos

La historia de la música puede abordarse desde el estudio de los compositores, en orden cronológico; desde el análisis de las obras más significativas de cada época, desde el estudio de los géneros, de los instrumentos, de los intérpretes o de los directores... o desde la observación del proceso de incorporación de sonidos nuevos al lenguaje musical.

Podemos diferenciar un instrumento musical de otro, así toquen el mismo sonido, por una cualidad llamada *timbre*. En realidad, los instrumentos no producen sonidos puros sino mezclas de ellos que están regidas por leyes físicas. Estos sonidos son llamados armónicos y se producen en un orden determinado: octava, quinta, cuarta, tercera mayor, tercera menor, segunda mayor, segunda menor e intervalos más pequeños.

Esta serie de intervalos tiene una curiosa pero significativa relación con la evolución de la música. La forma más primitiva del canto fue al unísono y cuando cantaron juntos hombres y mujeres se produjo el canto de octavas, primer armónico.

La historia de la música da una importancia enorme a la aparición, en la Edad Media, del Organum, forma de acompañar una melodía que consistía en superponerle, a una distancia de quinta —segundo armónico— otra melodía que era el calco de la inicial. La importancia de algo tan simple proviene de haber sido el primer paso que dio Occidente en el largo camino que lo condujo a músicas polifónicas de gran belleza y complejidad, que aún hoy son tema de estudio de los músicos y motivo de deleite de los melómanos.

En un largo proceso evolutivo, por los tiempos del Renacimiento, las melodías superpuestas fueron cobrando paulatinamente independencia y libertad y empezaron a mezclarse melodías diferentes con identidad propia. La ciencia (el arte) del contrapunto sabe de las leyes que ordenan el flujo de las melo-

días y uno de los aspectos que controla es el de las armonías resultantes, las mezclas de sonido en un determinado instante basadas en tríadas, acordes de tres sonidos que tienen involucradas las terceras, cuarto y quinto armónicos.

La colección de los acordes de tres sonidos se enriqueció con otros, de cuatro, en los que el nuevo elemento de carga disonante crea tensión e imprime dinamismo al movimiento. Son las séptimas, a las que seguirán las novenas, oncenas (nuevos armónicos) en un proceso que llevó de manera natural a un sorprendente acorde que tiene en su interior todos los sonidos de la escala en el contexto de la tonalidad. Estamos por la época de Beethoven. Con todo, no podemos hablar de “progreso” en la música sino de transformación, de evolución.

Explosión del arsenal sonoro: nuevas tendencias, músicas concreta y electrónica

Sin embargo, las sonoridades que fueron incorporándose no provenían exclusivamente de la mezcla de sonidos sino también de la aceptación de nuevos timbres e instrumentos. Los instrumentos que conforman la orquesta sinfónica no han estado allí desde siempre y el tratamiento de que han sido objeto también ha cambiado. Beethoven recibió fuertes críticas por haber utilizado un trombón en una sinfonía y Wagner hizo construir instrumentos con características ideadas por él.

El contacto con culturas exóticas, el conocimiento de sus músicas y sus instrumentos contribuyó a abrir el pensamiento de Occidente y a incrementar el arsenal de sonidos disponibles, en un proceso que condujo hasta la disolución de la tonalidad a comienzos del siglo xx y, más aún, a la aceptación del ruido como material apto para la música.

Las estructuras musicales también se vinieron abajo en el siglo xx, y fueron organizadas con crite-

rios muy estrictos en los lenguajes del Dodecafonismo y del Serialismo, hasta llegar a la música aleatoria, donde intervienen factores de indeterminación y donde el intérprete participa en el proceso de creación de la obra. Además, los compositores no sólo creaban la obra sino también la forma, su estructura.

El Futurismo, movimiento artístico de comienzos del siglo XX, rechazó la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. En 1913, Luigi Russolo, integrante de este movimiento, escribió:

“Hay que reemplazar la variedad restringida de los timbres de los instrumentos que posee la orquesta por la variedad infinita de los timbres de los ruidos obtenidos por mecanismos especiales... Es cierto que poseemos hoy más de mil máquinas distintas en las cuales podríamos distinguir mil sonidos diferentes. Con la multiplicación incesante de las máquinas podemos distinguir diez, veinte o treinta mil ruidos distintos... serán ruidos que tendremos no solamente que imitar sino combinar al gusto de nuestra fantasía artística”.

En marzo de 1950, en París, Pierre Shaeffer, un ingeniero de sonido, dio un concierto que era resultado de sus experimentos con retazos de cintas magnetofónicas, discos dañados y residuos de montajes sonoros de una emisora de radio. Se trataba de su *Estudio de Ruidos*, y tal evento se constituyó en el nacimiento de la música concreta.

La música concreta es el resultado de la acumulación, manipulación y transformación de materiales sonoros preexistentes. Son los *objetos sonoros* y allí caben todos los elementos del mundo susceptibles de ser escuchados. La música concreta exige una grabación previa, su materia prima, que se procesa en un estudio o laboratorio, modificando la velocidad a que corre la cinta, pasándola en sentido inverso, fragmentándola, mezclándola. Hija de la música concreta fue la música electrónica. En ella los sonidos no son tomados del entorno sino creados en un estudio, pero los procesos y manipulaciones son afines. Cambia la materia prima. El vaivén de las músicas concreta y electrónica entre lo expresionista

surrealista las ha hecho muy adecuadas para acompañar la escena.

Otras técnicas vocales, otras experiencias culturales y sociales, producen sonidos que no existen en Occidente; se fundamentan en una concepción particular de la potencia y del timbre y amplían la extensión de la voz a rangos también desconocidos por Occidente. En esas culturas se generan sonidos que tienen gran valor para ellas, mientras Occidente apenas empieza a considerarlos (así como esas culturas ignoran los sonidos de Occidente). Ejemplos de ello son la música indígena, el flamenco, la técnica vocal de Roy Harris en *Las siete canciones para un rey loco*, de Peter Maxwell Davis, o la de la poetisa siberiana Sainko.

Digresión: Oír — Escuchar

57

Para que haya música se necesita la presencia del pensamiento musical, y para que el pensamiento musical haga presencia es preciso hacerse consciente del sonido. Esa conciencia no viene del oír sino del escuchar.

Escuchar es un acto de conciencia. Quien escucha degusta y saborea lo que el que oye traga entero. El que escucha participa en el juego de la creación de la música y la hace nueva. El escuchar es actividad intensa y silenciosa que produce fatiga, pero es fatiga gratificante porque escuchar es tanto como conocer. Los secretos de la música sólo pueden ser descubiertos por quien escucha.

Mientras el oír se aproxima a lo orgánico, el escuchar involucra la imaginación; por ello, quien escucha descubre la belleza y el que oye encuentra la rutina y en vez de fatiga, hartazgo, del que sólo se sale con el flujo permanente de cosas nuevas para oír... (después de dos meses de moler la canción de moda no queda sino el hartazgo... y la canción de

Oír petrifica la música. El que oye no juega porque ni la transforma ni la crea mientras el que escucha interactúa y recrea la obra. El que escucha sabe que la punta visible del iceberg es sólo la novena parte de la mole entera... y se lanza tras la porción oculta. Así como el mirar no está en los ojos, el escuchar no está en las orejas. No se oye el silencio, se lo escucha, y los sitios para escuchar son silenciosos: el teatro, el templo, el bosque, el cementerio. Es imposible encontrar sentidos afuera si no los hay primero dentro. Escuchamos desde lo que somos.

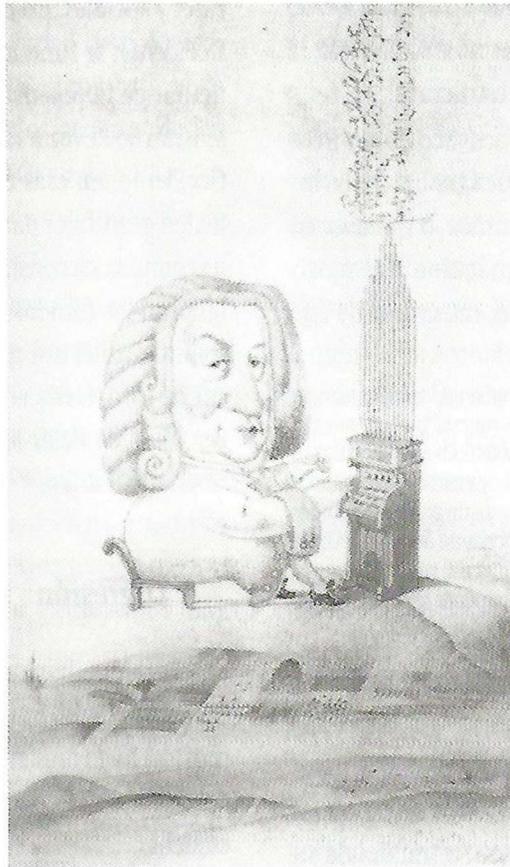
¿Qué significa la música?

El asunto del “significado” de la música ha suscitado largas polémicas entre músicos, críticos, filósofos y melómanos. Cuando se trata de la canción, la ópera o el oratorio, y en general de aquellas manifestaciones en donde la música acompaña un texto literario, dramático o sagrado, podría resultar más o menos clara la “significación” de la música en términos de los asuntos no musicales: aquellos del texto. Estos son recursos de la *música descriptiva*, aquella que pretende, valga la repetición, describir situaciones concretas de un carácter no musical. Manifestaciones tempranas de esta música se encuentran desde el Renacimiento en obras como *La Batalla*, de Janequin.

En la obra de J.S. Bach hay bellos ejemplos de música que alude a contenidos no musicales, en los que adopta motivos que expresan no un texto litera-

rio o una batalla, sino sentimientos como el dolor, la muerte, la resurrección, lo solemne, el terror, la alegría. Es como otro nivel de lo descriptivo. Las relaciones establecidas entre la música y lo expresado hacen que ciertos aspectos de la música de Bach tengan el valor de *signos*.

Con todo, fueron los músicos románticos los que trajinaron intensamente con los contenidos extramusicales en su obra y para ello necesitaron crear géneros propios, como el poema sinfónico, e incluir en sus partituras expresiones que se refieren no a la música misma como fenómeno acústico, sino al carácter de la interpretación: *appassionato*, *con brio*, *con dolore*... Su música se llamó programática.



J.S. Bach, dibujo de Tullio Pericoli

Pero ¿qué relación hay entre la música y sus significados extramusicales? En una ocasión, cuando Beethoven terminó de interpretar una de sus sonatas para piano, una dama de la corte se le aproximó para preguntarle sobre el significado de la obra. Acto seguido, el músico se sentó al piano y la tocó de nuevo. Strawinski ve el asunto desde otra óptica. Dice que la música no expresa la tristeza o la alegría, sino que es la tristeza o la alegría. El diccionario Oxford de la Música trae a colación un compositor de fines del siglo XIX, que habiendo concluido la composición de una pieza para piano llamó a unos amigos y la tocó con el propósito de que cada uno le dijera qué significaba la obra. Uno habló de una cacería de osos en Siberia, otro de las profundidades de unas minas y el tercero de unos enamorados que se decían palabras de

amor. El compositor, por su parte, quería describir la escena del hallazgo de Moisés por la hija del rey.

Así como el propósito de la pintura es hacer visible y no representar lo visible, el propósito de la música es *hacer sonoro* en lugar de representar lo sonoro: debe crear tiempos que sin ella no existirían, sonidos que sólo ella puede imaginar, estructuras musicales, exclusivamente musicales, que en ocasiones pueden compararse con estructuras matemáticas o geométricas.

Todo lo que se dice sobre la música es un discurso más o menos afortunado, una traducción, una transposición de un lenguaje a otro en que hay que recurrir a alusiones, metáforas y referencias que se parecen más a la literatura que a la música misma, porque lo que se expresa no es lo expresado.

La música, en tanto lenguaje, además de describir, expresa y significa; pero lo que expresa y significa no puede decirse con palabras: es musical. Lo dicho sobre la obra no es la obra y las asociaciones con asuntos no musicales, los “significados”, son el aporte del que escucha con base en su propia experiencia, sus prejuicios y sus fantasmas. La música no significa nada diferente de ella misma, aunque la sublime belleza de los motivos de Bach suscite en el alma sentimientos nobles o a pesar de la fascinación que producen en los espectadores las alusiones al paisaje de la música programática.

Cualquiera que sea la argumentación en el debate sobre el significado de la música, debemos aceptar que no se trata de un asunto objetivo y que, por el contrario, el significado está tocado por los engaños de la percepción. Las verdades de la música son musicales.

Músicas absoluta, programática e incidental

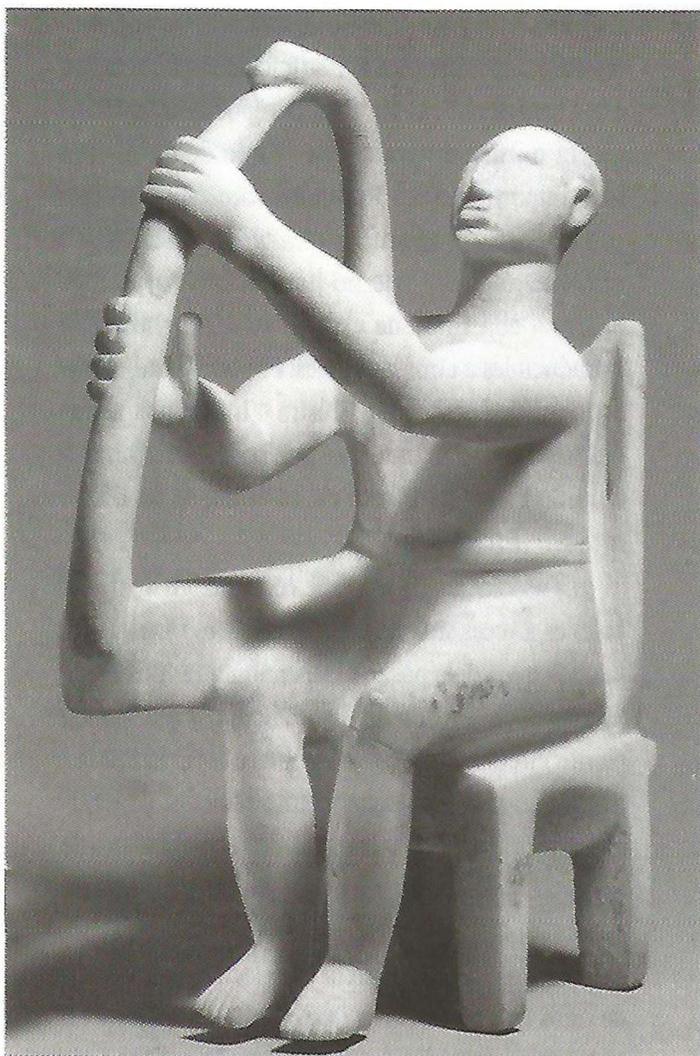
Como se dijo arriba, la música de concierto se clasifica como *programática* cuando está guiada por un hilo no musical, que puede ser un asunto

literario, imágenes pictóricas, impresiones personales del compositor. Aunque se encuentran obras con estas características en distintas épocas de la historia, la música programática es uno de los aportes más importantes del Romanticismo. En contraste con la música programática existe la *música pura o absoluta*, aquella que no hace alusión a asuntos ajenos a ella sino que expresa verdades musicales intraducibles a otros lenguajes. Por otra parte, cuando la música acompaña, ilustra o intensifica acciones escénicas, cuando las inicia o las termina o cuando sirve de enlace entre ellas, se la llama *música incidental*.

La asociación de la música con medios no musicales es a veces subordinada a ellos y eso explica tal vez por qué suele pasar desapercibida la música de una obra de teatro o de una película, y por qué en ciertos círculos estéticos se establece entre la música incidental y la de concierto una relación de jerarquías semejante a la que establecen entre el teatro de muñecos y el de actores, entre el dibujo y la pintura, entre el relato y la novela, entre la zarzuela y la ópera, entre la música concreta y la electrónica; se trata de unos valores estéticos que clasifican las artes en géneros “mayores” y “menores”, y a la música para teatro como “género menor”. Naturalmente, hay excepciones notables de música para teatro que se ha colado en el repertorio de la música de concierto: la música de Beethoven para *Egmont*, de Goethe; la de Mendelssohn para el *Sueño de una Noche de Verano*, de Shakespeare; la de Grieg para *Peer Gynt*, de Ibsen, entre otras.

Los orígenes de la música incidental no pueden precisarse con exactitud. Tal vez se encuentran en los misterios y autos sacramentales de la Edad Media cuando las dramatizaciones de historias sagradas en lengua vernácula se acompañaban de música, o en las parodias de los ritos eclesiásticos o, más lejos aún, en el antiguo teatro griego.

En el drama inglés del siglo XVI se empleaba la música con los fines, características y propósitos de



Samvike, arpa de cuatro cuerdas. Figura griega del 2300 a.de C.

la música incidental, con predominio de fragmentos cortos en vez de piezas largas. En las representaciones de Shakespeare, se enlazaba con canciones un acto con el siguiente; danzas y serenatas se acompañaban con intervenciones musicales en escena y, fuera de ella, creaban atmósferas que establecían el clima emocional de la obra. A algunos instrumentos se les asignó un ethos particular y un significado simbólico: el laúd y la viola evocaban fuerzas benignas para el espíritu, mientras los sonidos del oboe presagiaban perdición y desastre. Aunque era usual el empleo de melodías populares y florituras instrumentales improvisadas, algunos compositores, Henry Purcell entre ellos, crearon música para las representaciones de Shakespeare.

Los sonidos del escenario

Vamos a considerar la voz que habla, ríe, llora, grita, que hace onomatopeyas y canta. Como cualquier voz que se quiere expresar artísticamente, la voz del actor debe entrenarse para darle un uso correcto y eficiente al aparato fonatorio con propósitos estéticos definidos.

Hay afinidad entre las profesiones del actor y del cantante. Si bien existen particularidades en cada profesión, es decir, cosas que siendo indispensables para los cantantes no lo son para los actores, muchas otras les son comunes. Para ambos la voz es elemento fundamental en el oficio; los dos necesitan una voz con potencia, brillo, resonancia, buena articulación, una voz expresiva. Los atributos de la voz, su potencia, registro, brillo, extensión, no son valores meramente fisiológicos sino que además hay en ellos un componente cultural, social e ideológico.

El cantante manipula los sonidos musicales (“musicales” es la primera connotación cultural) desde los más graves hasta los más agudos de su registro. Una voz de gran potencia es hermosa, pero cuando se acepta eso, se acepta algo más: que las voces con menor potencia no lo son tanto. En el mundo de los cantantes la potencia de la voz tiene un valor tan grande que quienes carecen de ella ven disminuidas sus opciones profesionales. Lo importante no es la potencia en sí misma sino el valor que ella tiene en la apreciación estética de Occidente.

Si el proceso de incorporación de nuevos sonidos y conceptos estéticos al lenguaje musical ha llevado a aceptar prácticamente todos los sonidos audibles, hasta constituirlos en objeto sonoro, en material apto para ser tratado con los criterios de la composición musical, debemos admitir que los “ruidos” de la escena

y no sólo los instrumentos musicales y la voz, pueden ser empleados para expresar, intensificar o adornar una situación dramática, hacer un enlace entre escenas, crear una atmósfera... es decir, para cumplir con las funciones de la música incidental.

Todo el material acústico de la obra de teatro tiene significado y el problema está en ponerlo en relación con fuerzas de consistencia y consolidación, tarea del músico que somete el material acústico de la obra, *todo él*, a los procedimientos estrictos de composición musical, que emplea consciente y musicalmente las posibilidades dinámicas del sonido, la sucesión y superposición de sonidos, que se sirve de él, en abstracto, para crear formas, tiempos y ritmos musicales; que emplea los objetos escenográficos y de utilería, por su calidad sonora, cual instrumentos musicales; que utiliza el silencio como elemento estructural.

Pero, ¿existe *la* música de una obra de teatro? La respuesta sin lugar a dudas es no. No existe *la* música de una obra de teatro y por el contrario, muchas pueden servirle... hasta la ausencia de música. A veces no es fácil encontrar una respuesta a la pregunta por el papel de la música en una obra determinada. A las obras deben ponerles música sólo cuando la necesiten, para que no sea un adorno superfluo, porque en el teatro lo que no es indispensable estorba.

Y, ¿qué hace que la música de una obra de teatro sea una y no otra? Hay un elemento, éste sí objetivo, que hace que la música de una obra sea una y no otra: es la estructura arquitectónica que ordena el ensamblaje y la interacción entre ambos lenguajes. Esta estructura define tiempos, ritmos, establece puentes, crea atmósferas y contrastes.

El que trabaja en la composición de la música para una obra de teatro tiene ante sí un problema formal por resolver, entendida la forma como *el diseño y la estructura con que se presentan las ideas musicales*. Resuelto lo que concierne a la matriz en donde se gestará la música, pueden abordarse los asuntos relacionados con la expresión, la instrumenta-

ción, la textura... y sobre eso no hay nada escrito; es tarea de cada compositor.

Hay un intermediario indispensable entre el compositor y el espectador: el intérprete, que suele ser reemplazado por una grabación, porque ésta es un recurso muy versátil, y soluciona problemas financieros y administrativos. Pero eso hay que pagarlo. La grabación se convierte en una armazón severa e inmutable que le impone a la obra tiempos, ritmos e intensidades fijados definitivamente. En el cine funciona muy bien porque las imágenes están congeladas en la película pero en el teatro, donde cada función de la misma obra tiene su propia fuerza vital, esta armazón "congela" situaciones escénicas que pueden y deben renovarse constantemente.

Este fenómeno de la renovación permanente de la obra es vital en el teatro; la participación de los músicos, en escena o no, en el tiempo real de la representación, la permite mejor que una grabación. Los músicos en vivo pueden fluir en el río de la obra a la par de los actores e interactuar con ellos en cada momento específico, darle a cada acción escénica la intensidad justa, hacer juegos contrapuntísticos con los personajes, estimular el desempeño actoral, enfatizar gestos o acciones, en fin, contribuir a que el ritmo sea más vital y más comprometido con la obra, y a que la música llegue a tener, aún, la calidad de personaje.



Bibliografía

- Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona. Gedisa. 1981.
Diccionario Oxford de la música. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1964.
Historia de la música. España. Espasa Calpe. 2001
 Samuel, Claude. *Panorama de la música contemporánea*. España. Guadarrama. 1965
- Páginas WEB
<http://www.uclm.es/artesonoro/russolo/>
<http://www.celcit.org.ar>