



k

>

K

S

v

>

K

S

U

RS

>

K

S

U

RS

ORQUE EL MOVIMIENTO SE DETIENE EN EL AIRE

M

T

R

ST

Z

M

T

R

SK

Z

>

G

# EN PALABRAS DE Jacqueline Nova

A continuación reproducimos algunos textos escritos por la compositora entre 1966 y 1969.

# El mundo maravilloso de las máquinas

Revista "Nova", N° 4, Bogotá, julio-septiembre de 1966

Amplificadores, filtros, grabadoras, micrófonos, cables de audiofrecuencias, acoplamiento universal, acoplamiento de reducción, poleas, inputs, outputs, transformadores, osciladores, parlantes, controles, volumen; elementos ajustados a una tensión determinada; movimientos ordenados sucesivamente; rozamientos; luces que se encienden; fuerzas que actúan; engranajes en movimiento; vibraciones. Nos encontramos aquí al nivel de la experiencia.

Esta acción predeterminada nos permite entrar en contacto con lo exterior; con un mundo "estático" (sin menospreciar el término estático).

En el momento de "recibir" esa impresión, el mundo estático cobra movimiento; se hace directamente partícipe de nuevas vibraciones; de... "algo desconocido". Las oscilaciones del péndulo aún no han recorrido 50 años.

Ese mundo estático, aún no ha captado los parámetros de las obras de Alban Berg. Wozzeck detesta la palabra "langsam"; los demás, la adoran y la seguirán fielmente hasta que "las máquinas dejen de funcionar". El movimiento retrógrado será siempre su lema; frente al mundo de los valores siempre quedará rezagado.

Esa forma, ya existente no da a conocer al hombre que se prepara para un viaje interplanetario; al individuo que espera dentro de su cápsula espacial el: 4-3-2-1-cero!!... Más claramente, al "individuo que vive en el tiempo".

Hoy "vivimos", dentro de un ambiente de tensión; de velocidad; de lo no despacio, LA NEGACIÓN DE LO LENTO - DE LO INMÓVIL.

Ese mundo inerte, no quiere oír el sonido producido por el funcionamiento de una mezcladora de concreto; de una máquina trituradora; de un taladro; del pasar de un Diesel. Las grúas son simples ensamblajes de hierro y nada más; ¿el cruce potente de un jet a través del espacio es entonces un azar?

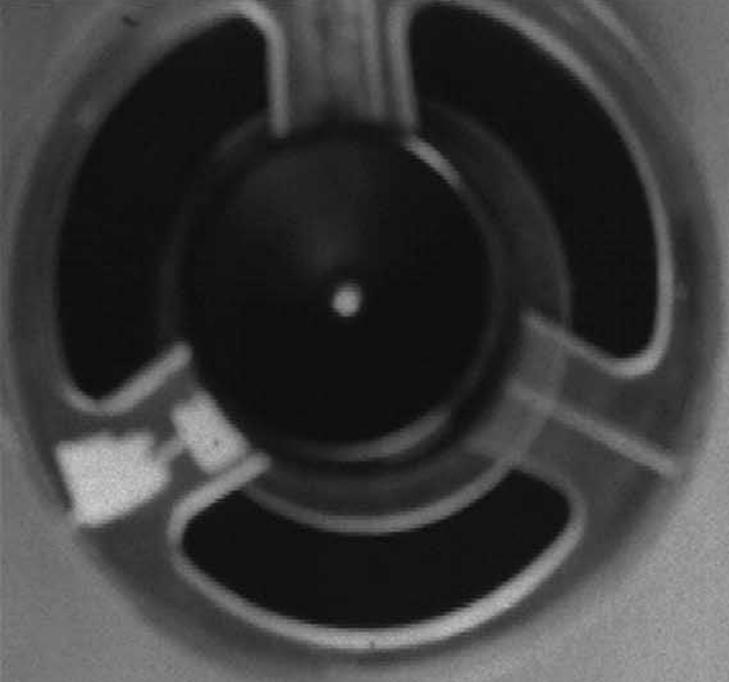
Si entramos a la cámara donde se encuentra un reactor nuclear, existe una idea de encierro; esa idea, siendo parecida a la que tenemos dentro de un ascensor sin movimiento, nos impresiona; pero por las máquinas en funcionamiento dentro de la cámara.

Absolutamente todos los seres humanos hoy, están utilizando una x máquina; a diario. Pero no quieren observarla; o sienten pavor al detenerse ante una. ¿Por qué? Porque... "hasta que despertamos después de muertos, vemos que en realidad jamás hemos vivido!" dice H. Ibsen. ¿Por qué, pregunto ahora: al compositor de hoy, estando rodeado por máquinas, se le mira curiosamente cuando se dispone a trabajar con algún objeto sonoro o un generador de alta frecuencia?

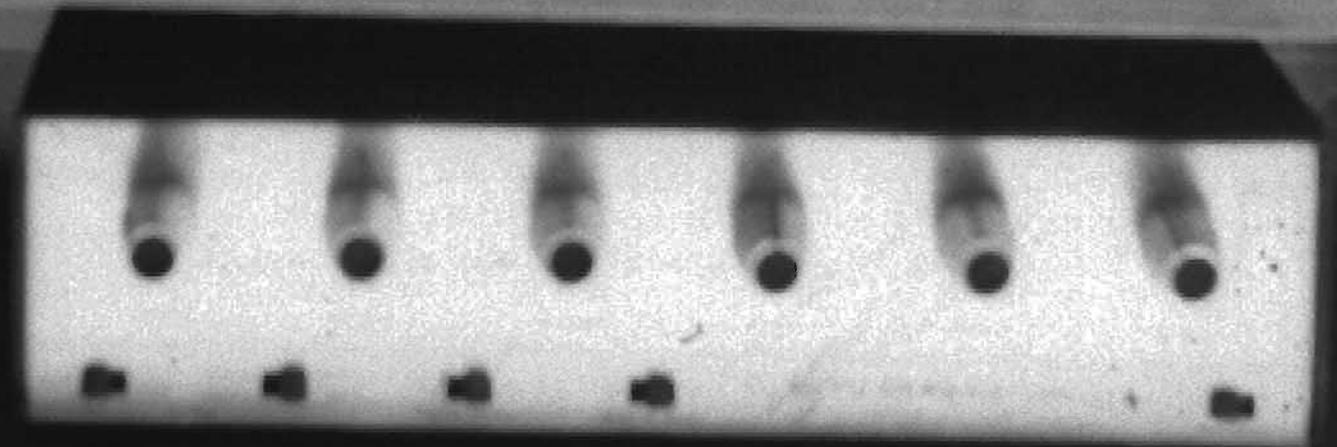
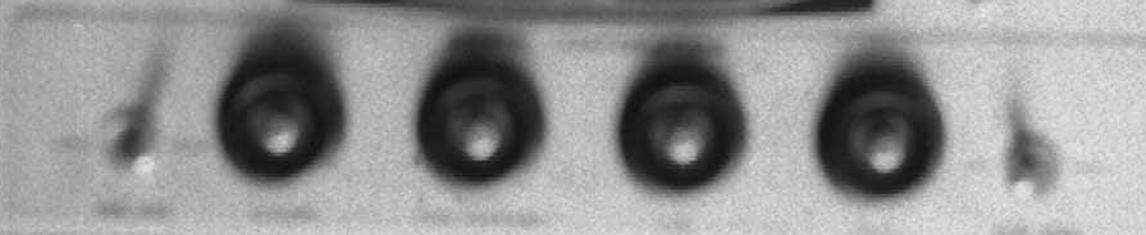
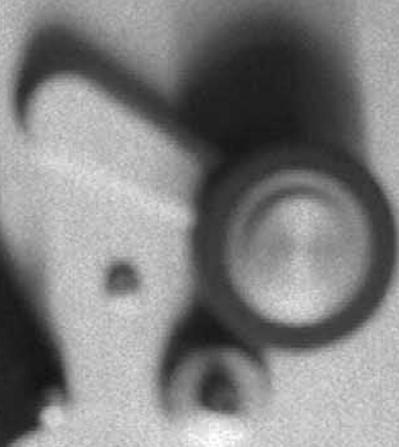
La tierra está íntegramente sumergida dentro de un campo magnético análogo a aquel que daría un listón imantado tendido sobre su eje de rotación. Dentro de ese campo magnético se encuentra, el mundo de las máquinas, el mundo del compositor, del artista que se sitúa concretamente en el momento actual. Fuera de ese campo, se encuentra el pusilánime; el que no se decide a participar en nuestra lucha.

Esa repulsión del mundo inerte, hacia los objetos y las máquinas que nos rodean, es una fijación sobre el pasado, como medio de protección; es miedo al presente. Aún más, ese mundo quiere tratar de olvidar que vive - si es que vive - en la segunda mitad del siglo XX; pero, lo que el consciente olvida, el inconsciente lo saca a flote.

Todo esto, obliga al pensamiento a detenerse en la fantástica potencia productora de un mundo diferente: "el maravilloso mundo de las máquinas".



1  
2



# U n f e n ó m e n o a b e r r a n t e

En la revista "LÁMPARA" N°. 62. apareció hace unos días un artículo que bien hubiera podido llevar un título que le correspondiera, y no el que con tanto descaro lleva. En dicho artículo titulado "Música Electrónica" por su autor - un estudiante de economía de una universidad de Bogotá - Mario Ochoa, se pasea por la tríada, los Beatles y la Música electrónica.

Está visto que hoy día, por más dolor y fastidio que cause la música electrónica, sin olvidar, dicho sea de paso, la repulsión de algunas gentes incluyendo a compositores, la música electrónica es un "tema"; sí, tema, porque ya se lo ha tomado como tal en muchos círculos; lógicamente en los "snobs" no podía faltar. La música electrónica es... un tema "raro"; ya es un tema que como muchos otros ha sido explotado; es un tema que se lo ha tomado para ilustrar revistas, obras de teatro, charlas de salón donde las baldosas muy probablemente serán de color negro para "darle más ambiente" y las señoras llevarán los últimos gritos de la moda encima. Es un "tema" como el de los hippies, el de los homosexuales, el de la marihuana, como el del comunismo.

Muy a pesar de haber (según dice la nota de presentación) compuesto y "vivido" la música electrónica, Ochoa no profundiza el "tema"; lo que es más: da una falsa y vaga idea al respecto. Su artículo está encabezado de manera absurda y ridícula; las palabras del señor Uribe Holguin no le dan peso tampoco a su escrito. Ya muchos: Leibowitz, Casals y otros con menos nombre han expresado sus opiniones al respecto de la música electrónica en periódicos y revistas, lo cual no quiere decir que por esto el señor Ochoa tenga que repetir deliberadamente y al comienzo de un artículo, lo ya dicho en anteriores ocasiones; y lo que es peor, en un país donde muy pocos somos los verdaderamente enterados sobre lo que es la música electrónica.

Bueno, ahora vamos a algunas frases del artículo: "los Beatles se reunieron por azar..." "y por azar afortunado llegaron a la gloria...". Más adelante Ochoa emite un juicio: "La primera etapa [lógicamente de la M. E.] consiste en la producción de ruidos y sonidos al azar que se coleccionan en una cinta magnetofónica..."

Al "azar" se pueden elegir frecuencias, intensidades, timbres, fonemas, frases, etc., pero, si el material es seleccionado en tal forma, el resultado será una obra al azar; esto cabría no sólo para la música electrónica; en todos los laboratorios de M.E. existe el contador de frecuencias, el cual marca exactamente el número que corresponde a la frecuencia elegida para la formación del complejo o de una mera frecuencia.

Continúa el autor diciendo: "el ritmo lo marca [el compositor de Música E.] en intervalos de segundos pero sin obedecer a regla alguna"; esto, lo de "sin obedecer a regla alguna" se puede hacer como el elegir frecuencias al azar; además ¿quién ha prohibido que en la música instrumental no se pueda marcar el Tempo con ayuda del cronómetro en vez de utilizar el Tempo a metrónomo? Sin ir muy lejos, la escala del metrónomo indica el número de pulsaciones por minuto.

El procedimiento por corte de cinta es uno de tantos utilizados en la elaboración de una obra electrónica. Stockhausen, Davidovsky y otros han utilizado tal forma de empalme

llegando inclusive a tener trozos de cinta de escasos centímetros.

Y ahora viene la gran máxima formulada por el señor Ochoa en su artículo titulado "Música Electrónica", "en el último L. P. de los Beatles, éstos se pasean por todos los estilos: desde el negro-

espiritual hasta el infantil; desde el yea-yea auténtico al 'rock' violento; desde lo clásico a 'Lo puro electrónico' como 'Revolution 9' donde todo lo electrónico se agota hasta el máximo".

En "Revolution 9" los Beatles no agotan, ni intentan agotar lo electrónico. En este trozo los Beatles utilizan soluciones con base en repeticiones continuadas, en el caso de la repetición en loop de number 9; hacen mezclas de ruidos callejeros con sonidos o mejor frecuencias; mezclan risas, ovaciones, frases habladas, ruido blanco en estado original, etc. En "Revolution 9" podemos oír las saturaciones de nivel de grabación producidas por demasiados acercamientos al micrófono o subida de nivel en el momento de hacer la mezcla final; la cinta en partes está pasada en retrogradación - una cinta que se pasa al revés o sea invirtiendo su dirección, deja oír el material pasado en forma "discontinua" y alterada o sea que si tenemos normalmente colocada una cinta en la que hay grabados sonidos dados por un piano la oiremos ya no los sonidos percutidos sino continuos alterados; el timbre del piano se altera oyéndose entonces un timbre de instrumento de viento -. Estos sonidos de la cinta invertida los suman a otros orquestales y corales. Los cambios de densidad son logrados por disminución y aumentación de materiales.

El "Iruco" de tomar un radio en onda corta sin sintonizarlo fue utilizado y seguirá siendo utilizado como tantos otros en la música concreta pero no en la electrónica. Los pitos, los aplausos, los ruidos de la calle han sido integrados en obras de Bussotti, Cage. Las relaciones entre sonidos electrónicos y voces, las mezclas corales, fueron utilizadas en 1956 en el "Cántico de los Adolescentes" de Stockhausen - en esta obra se utilizan justamente voces de niños filtradas -. Los sonidos onomatopéyicos sumados a fonemas han sido utilizados por compositores latinoamericanos.

El hecho de variar la altura por medio de la velocidad, o de utilizar ruido blanco no es música electrónica, así como no es música el utilizar efectos así sean de origen electrónico sin elaboración alguna; el material en su estado primitivo sin ser llevado a un proceso no conduce a nada. No es el presentar la idea sin desarrollo la que hace una obra o una experiencia.

El híbrido creado por la repetición de una frase, la saturación de nivel de grabación, una canción popular, vocales pronunciadas en diferente intensidad, el rozamiento de la ropa de 50 personas a un mismo tiempo amplificado, los quejidos o suspiros, o gritos, la entrada repentina de todas las cuerdas de la orquesta, ha sido incluido ya en obras de vanguardia pero no es el todo, como dije anteriormente, para lograr la obra, integrar materiales diferentes. La jerarquía de unos elementos sobre otros, el ordenamiento de los mismos, sería lo que estructuraría la obra, lo que daría la forma y no el hecho sólo de presentar la idea simple y abrupta.

A Contratiempo agradece al semanario "El Espectador" su autorización para la reproducción del texto.

U n

f e n ó m

Hoy el compositor disfruta de una libertad absoluta para desarrollar sus propios temas y técnicas sin excluir desde luego la estética. Tiene todo cuanto quiere y puede recurrir a muchos procedimientos que anteriormente o no conocía o eran tabúes que tan sólo debía observarlos como espectador. Hoy pues no se trata del problema libertad sino del problema orden.

El ordenamiento de elementos sea de carácter técnico, psicológico, material, etc. es la base de una partitura. El ordenamiento de un aspecto con otro (técnico, psicológico) hacen la obra.

Este ordenamiento no es ni puede ser un ordenamiento rígido sometido a ecuaciones fijas; es un ordenamiento guiado por la experiencia del compositor, por la propia vivencia del compositor.

Si elegimos en un momento dado una x forma, no es la forma en sí la que dará el orden y la unidad a la obra. Esta forma tomada a priori es un "modo de ordenamiento" casual o no; un ordenamiento consciente o inconsciente de la obra... ¿Hasta qué punto es consciente?... ¿Hasta qué punto inconsciente? No lo sabemos.

Tomando el aspecto "serie" (doce-siete, etc.) es un ordenamiento rígido en determinadas obras; un ordenamiento fijado consciente e inconscientemente por el creador. Es un ordenamiento el obedecer rigurosamente los 4 aspectos (original, recurrente, inversión, recurrente invertido) de la serie; pero este ordenamiento es fijado hasta cierto punto conscientemente.

Analizando la integración de los diferentes parámetros de timbre, intensidad, duración, altura, también veremos que pueden fijarse conscientemente. El tratamiento de la voz (cantada, declamada, hablada) es fijado integrada a los diferentes parámetros. Las intensidades de ppp a fff, de ff a mf, etc., la fijación de la obra por bloques ¿hasta qué punto es consciente? La inclusión de una orquesta dentro de otra, de un instrumento dentro de otro son ordenamientos; ordenamientos indispensables en obras determinadas pero ordenamientos que en un momento dado son aleatorios.

En vez de tomar una intensidad (ff) tomamos otra (mp). ¿Qué pasa entonces? Que hay un ordenamiento inconsciente o conscientemente fijado. Si colocamos x sonido a una determinada altura, suponiendo un Do# con índice 3 y ese índice lo variamos, resultado con índice 5, hay un índice de por medio, el 4, que queda incógnito; ¿por qué no se fijó el sonido con índice en 4 y no en 3 ni en 5? Ordenamiento consciente o inconsciente.

Elegimos un modo de ataque secco y no un legato; es una fijación que más adelante cambiará pero en ese momento primero queda. Tomamos como base una duración de 7" para un sonido que oscila entre ff y pp; esa duración será fijada por segundos. Si pasamos un timbre de un instrumento a otro, oboe a fagot, viola a flauta, estaremos variando a cada momento el color antes llamado. Fijando el esquema formal ABA o sea directamente el de tipo clásico es ordenamiento.

Todos estos ordenamientos son hechos por el compositor al querer fijar la obra en un determinado sitio, pero son ordenamientos consciente o inconscientemente fijados.

Si para un acto de una obra escénica x, elegimos 6 invenciones (invención sobre un tema - sobre un tono - sobre un ritmo - sobre un acorde de sexta - sobre una tonalidad - sobre un ritmo de corchea) y no una sinfonía en 5 movimientos, existe el ordenamiento formal de la obra sin por esto ser necesariamente consciente. Bien puede ser una fijación inconsciente.

Si elaboramos un plan de trabajo en el que unimos dos estéticas diferentes Impresionismo y Clasicismo - como el caso de Ravel - esto es un ordenamiento de ideas diferentes.

Al desarrollar rítmica y armónicamente un trabajo - el caso de Hindemith - veremos que existe un ordenamiento de valores rítmicos y armónicos.

Si entrelazamos dos, tres, o más tonalidades (politonalidad) veremos luego como es el caso de Milhaud, habrá un ordenamiento de varias tonalidades.

Al mezclar escalas modales con ritmos de jazz, notaremos el ordenamiento melódico-rítmico de la obra.

Muchos otros ordenamientos conscientes o inconscientes fijados podríamos establecer. Estos ordenamientos fijados son apriorísticamente hechos por el compositor al elaborar una obra sin que por esto, repito de nuevo, sean conscientes siempre. Consciente o inconscientemente los fija. El compositor sugiere la realidad o la no realidad para dar expresión a lo que él vive en la época que vive; ordena los elementos, rompe las fórmulas incluso revolucionarias consciente e inconscientemente.

Aunque la compositora relaciona este texto como publicado en la Revista "Papeles" de Venezuela únicamente se cuenta con el mecanoscrito y hasta ahora no ha sido posible la ubicación de algún ejemplar de la mencionada revista. [Nota de Ana María Romano]