

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

UN NUEVO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

III

LA APLICACIÓN de la Teoría de la Información a la música exige que tengamos presente en todo momento la realidad espiritual de este arte, de quienes lo practican y de quienes lo disfrutan. No es lo mismo que en la electrónica o en la cibernética. El factor *expectación* en el receptor, o sea en el oyente, varía casi con cada persona. No es lo mismo, a la hora de escuchar la Quinta Sinfonía de Beethoven, un aldeano que un aficionado que no pierde concierto en una gran ciudad. El gusto y el grado de cultura de cada cual influyen poderosamente en su expectación y, lo que es tanto o más importante, trascienden ese plano y modifican cuantitativamente la *información* que les transmite la obra que están escuchando. En realidad, la información proporcionada por el transmisor musical es una cantidad indeterminada, determinable sólo por cada receptor, lo cual a su vez hace que la *entropía* o promedio informativo de aquella fuente sea también una cantidad indeterminada.

Entre los que escuchan música podemos considerar, *grosso modo*, dos clases de expectación: una, instintiva; la otra, intelectual. Ambas se dan simultáneamente en todo auditor, pero cada una de ellas en grado muy diferente según la cultura de cada cual. La instintiva reclama regularidad en la música. La intelectual, irregularidad. O en otros términos: aquella necesita, para satisfacerse, repetición; ésta, novedad, sorpresa. Y también la primera pide una música que abarque muy pocos planos o parámetros —una línea melódica cantada por una voz o un instrumento, sin acompañamiento o acompañada por un instrumento de percusión que mantiene un ritmo regular, monótono—, mientras que la segunda sólo se deleita con la simultaneidad de numerosos timbres diversos, la riqueza armónica, los ritmos variados, etc. En resumen, ésta exige de la obra una fuerte cantidad de información —o novedad o sorpresa— y aquella, por el contrario, renuncia casi totalmente a ella, quiere que todo suceda según lo tiene previsto.

La educación musical condiciona lo que denominamos *gusto* y con éste la proporción en que se mezclan esos dos géneros de expectación. El que ha sido educado en la audición de la música clásica —Bach, Mozart, Beethoven— no se satisface con una música en la que no haya la proporción entre repetición o regularidad y sorpresa o irregularidad que caracteriza a la música de aquellos maestros. Exige regularidad rítmica, exige una cierta periodicidad de la frase melódica, exige que las disonancias se resuelvan en consonancias, etc. No necesita ni admite más sorpresas o irregularidades que el alargamiento o acortamiento de la frase, la modulación audaz y

la variación del tema conocido, según la fantasía de su autor (además de los grandes contrastes dinámicos, si es un entusiasta de Beethoven).

Diferente es ya la actitud del aficionado a la música romántica. Este quiere de la música más información, más sorpresa, es decir, menos regularidad. La música de Bach o de Mozart tiene para él menos información de la que necesita. Casi todo en ella le resulta previsible. Y en eso se acerca al que sólo tiene oídos para la música contemporánea, ejemplar de auditor caracterizado por un creciente afán de novedad, de sorpresa, de información, que con frecuencia llega al estado patológico denominado *esnobismo*.

No creo, contra lo que afirman algunos, que a mayor número de parámetros, mayor cantidad posible de información, ni que, según eso, la evolución de la música a lo largo de la historia represente un aumento progresivo de entropía. Porque —habrá que repetirlo muchas veces— si bien eso es cierto en ab-



soluta, —en el plano físico o matemático—, no lo es en el psicológico, en el del oyente o receptor, ese ser sin el cual la música, por mucho que suene, no alcanza verdadera existencia. A mi juicio, el aficionado cuyo oído se ha hecho a la música clásica, romántica y contemporánea, encuentra un exceso de entropía en el canto gregoriano o en el canto jondo, a pesar de su muy escaso número de parámetros, hasta el punto de resultarles ininteligibles. No encuentran en ellos lo que espera de toda música: ritmo regular, motivos melódicos que se repiten con una cierta simetría, los habituales modos mayor o menor. Todo le parece una línea de ondulaciones imprevisibles, sin norte, arbitraria, amorfa, lo que los teóricos de la Información denominan *dinamismo*, o sea el estado de perpetua novedad, que también bautizan con el término matemático de *variable aleatoria* —el número cuyo valor lo determina el azar.

Creo poder asegurar que la música satisfactoria para los espíritus musicales que se hallan por encima de la rusticidad y por debajo del esnobismo, es aquella en la que la cantidad de información es inferior a la unidad, esto es, que contiene junto con los elementos imprevisibles otros que la expectación del oyente puede prever. Por grande que sea nues-

tra capacidad auditiva, nuestra atención no puede captar, ni nuestra mente asimilar, una música que en todos sus planos o parámetros nos ofrezca el máximo posible de información. Una música tal, sólo puede actuar sobre nuestro espíritu como una droga, nunca como una obra artística capaz de ser gustada conscientemente por nosotros. Y no hace falta que la obra alcance el máximo posible de información para que ante ella nos sintamos ofuscados y la rechacemos como incomprensible: bastará con que nuestra expectación se sienta defraudada más allá de un cierto límite —un límite que varía, por supuesto, con la capacidad de percepción y la cultura musical de cada oyente—. Eso les ha sucedido a nuestros abuelos con la música de Wagner, a nuestros padres con la de Debussy y a nosotros mismos con la de Schoenberg. Y el que uno, después de reiteradas audiciones, llegue a admitir y aun gustar la música que rechazó como disparatada cuando lo oyó por primera vez, se debe indudablemente a que esa música fue perdiendo para nosotros una cierta cantidad de información o novedad, o, dicho de otro modo, nuestra expectación fue sabiendo a qué atenerse.

Esa necesidad de que no todo sea información o novedad en la obra musical la vemos reconocida en toda la historia de la música. Así, por ejemplo, en lo que atañe a la forma. La variación, por ejemplo, no es otra cosa que una repetición del tema, pero no literalmente, sino —como el nombre de esta forma lo indica— más o menos variado. La cantidad de novedad o información que haya en una obra de ese género dependerá del grado en que se encuentre variado o alterado el tema. La forma llamada de canción, que solemos representar por el esquema A-B-A, no ofrece, en el sentido que ahora nos ocupa, más novedad o sorpresa que la parte B —y, por supuesto la A, la primera vez que la oímos—. Lo mismo ocurre, aunque en escala mayor, con la forma de allegro de sonata, cuya parte central llamada sección de desarrollo es la que contiene verdadera información. Y lo mismo sucede en el rondó, cuyo esquema es A-B-A-C-A-D-A, en el que la información se nos ofrece en las secciones B, C, D, etc. En todas esas formas encontramos un elemento recurrente que alterna con el elemento nuevo o no-recurrente.

Eso por lo que se refiere a la música considerada como una sucesión de elementos a lo largo del tiempo. Pero también hay procedimientos estructurales por los que el oyente percibe en simultaneidad lo que es nuevo y lo que es repetición. El *basso ostinato*, por ejemplo. Consiste éste, como probablemente ya sabe el lector, en la repetición constante y literal de un grupo de notas por parte del bajo, mientras que el resto de las voces o instrumentos siguen su marcha más o menos imprevisible. A éstos corresponde la información; a aquél, en cambio, el satisfacer o coincidir con la expectación.

Cualquiera que se haya detenido a considerar el efecto que causa un *osti-*

nato —o, en un plano más simple, una *nota pedal*— no dejará de reconocer la gran fuerza que hay en este procedimiento de composición. Y lo satisfactorio que resulta para nuestro espíritu. No produce, contra lo que lógicamente era de esperar, una música estática, aunque estático y bien estático sea el bajo. Porque por encima de éste las demás voces suenan con toda libertad rítmica y armónica, es decir, dueñas de todo el dinamismo apetecible. Y la información o novedad que ellas transmiten queda realzada o iluminada precisamente por la absoluta carencia de novedad que hay en el bajo. Podemos considerar a éste como un punto de referencia, como una constante, como un nivel, como una abscisa o como un tubo testigo —el lector quédese con el símil que más le guste o entienda de acuerdo con sus inclinaciones científicas— que da sentido y valor a lo que dicen las demás voces. El dinamismo de éstas, la novedad que en sí mismas ofrecen, se ve aumentado, además, por los agregados armónicos y rítmicos que fortuitamente se producen al chocar con lo que dice el bajo, agregados que bien podríamos considerar pertenecientes al plano de las variables aleatorias de que antes hablé. Díganlo, si no, tantas y tantas codas que encontramos en Bach, en las que una nota pedal —la forma más simple de *ostinato*—, al tropezar con las diferentes armonías que por encima de ella se van sucediendo, llega a producir entidades armónicas totalmente imprevisibles que jamás soñaría Bach en emplear como acordes.

Parece lógico que toda música falta de información o novedad para nosotros nos resulta aburrida, intolerable. Pero entonces tenemos que preguntarnos cómo es posible que el buen aficionado siga deleitándose con la Quinta Sinfonía de Beethoven, pongamos por caso, que se la sabe de memoria. La respuesta a semejante pregunta abarca más de un plano. En primer lugar, nadie se sabe de memoria, ni aun el director que dirige sin partitura, esa obra, ni ninguna otra, y mucho menos el aficionado. Es tal el número de elementos constitutivos de la obra musical, tan grande el de parámetros que en ella se pueden considerar, que siempre encontramos algo nuevo aun en las obras que creemos conocer mejor. Eso lo sabe muy bien el intérprete. Por otra parte, nuestra memoria falla con más frecuencia de lo que nos figuramos, y cada falla suya se traduce automáticamente en una cierta cantidad proporcional de información. Y por si todo eso fuera poco, tenemos además esa necesidad psicológica, a la que aludí reiteradamente, de encontrar en la música una cierta dosis de elementos conocidos o que estén de acuerdo con la expectación. Así, pues, mientras por un lado nuestra atención se apoya en esos elementos como en terreno firme, puede, por otro lado lanzar libremente su mirada en pos de los elementos nuevos, desconocidos o imprevistos, que en las obras más conocidas provienen casi siempre del campo interpretativo. Por eso, aunque tengamos bien sabida y bien presente, por ejemplo, toda la estructura de la Quinta de Beethoven, siempre descubriremos en esa música nuevos detalles —o sea información— en

los que no habíamos reparado y que el intérprete pone de relieve.

En resumen, la nueva Teoría de la Información, con su útil vocabulario y sus conceptos precisos, me parece un excelente instrumento de análisis del

fenómeno musical, pero sólo si la empleamos teniendo muy presente al auditor con toda su psicología, porque el auditor —al igual que el compositor y que el intérprete— es hombre y no máquina.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

NI BENDITO NI MALDITO (*Elmer Gantry*). Película norteamericana de Richard Brooks. Argumento: R. Brooks, sobre la novela de Sinclair Lewis. Foto (colores): Música: André Previn. Intérpretes: Burt Lancaster, Jean Simmons, Dean Jagger, Arthur Kennedy, Shirley Jones. Producida en 1960 por Bernard Smith. (Distribuida por United Artists).

CREO QUE CON esta película Richard Brooks se define. El que fuera un excelente argumentista (*La fuerza bruta*, de Dassin, lo demuestra) ha dirigido films interesantes, como *Blackboard jungle* (*Semilla de maldad*), y otros execrables como *Los hermanos Karamazov* y *La gata sobre el tejado de caliente*. Tal irregularidad ha podido explicarse hasta ahora por la "pertenencia" del director a una empresa tan absorbente como la M.G.M. Pero al hacer Brooks su primera película independiente nos da la posibilidad de juzgarlo con mayor libertad.

No he leído *Elmer Gantry*, la novela de Lewis, pero deduzco por el film que se trata de una requisitoria contra los mercachifles de la religión, a la vez que de la sociedad que es capaz de producirlos y aceptarlos. La Norteamérica de los años veinte en la que actúa Gantry está obsesionada por la proximidad de una crisis. En los tiempos que anteceden a la crisis económica se tiene la impresión de cabalgar sobre un caballo desbocado, cuya carrera terminará en un precipicio. Todo es precario, incluso la moral misma. Ese es el gran momento para los "salvadores de la humanidad": Cuando todo un sistema parece hundirse, las "soluciones" irracionales se ponen de moda. La prédica religiosa de todos los días resulta insuficiente y se hace necesario un nuevo tipo de predicador capaz de hacer frente al próximo

apocalipsis con fórmulas eficaces y expeditas. De ahí las características que reúne Gantry de agente vendedor perfecto. Quien es capaz de vender una aspiradora puede vender también la salvación eterna.

El tema es, sin duda, interesante. Un artesano de los años treinta —Clarence Brown o Victor Fleming— hubiera retratado a Gantry como un hipócrita, como una especie de curandero e impostor. La religión "auténtica", es decir, la de los verdaderos médicos y no la de los curanderos, habría quedado a salvo de toda crítica.

Pero Brooks es un artesano del año 60, y ahora ya no es posible dar en cine soluciones tan sencillas si se quiere seguir pasando por inteligente. Brooks es inteligente, además, y se ha dado cuenta de que el personaje de Lewis vale por lo que tiene de ambiguo. Así, el espectador nunca acabará de entender del todo a ese hombre que parece igualmente sincero cuando cuenta un chiste verde que cuando viene a su público contra la catástrofe. En realidad, el mismo Gantry de Brooks no duda nunca de su propia sinceridad y actúa en todo momento obedeciendo a los dictados de su propia naturaleza, caótica y contradictoria.

Sin embargo, he dicho que Brooks es un artesano. Los artesanos *exponen*, los verdaderos autores *estudian*. Es decir: Brooks acepta sin más la ambigüedad del personaje, pero en ningún momento sentimos que esa misma ambigüedad le preocupe mayormente. Brooks no incorpora al retrato del personaje sus propias inquietudes; es incapaz de *reflejarse* en Gantry. Ese aporte subjetivo del autor, cuando se produce, creo que es lo que permite superar el simple nivel naturalista en el que se suelen situarse los artesanos. En la pintura y en la literatura tal fenómeno es fácilmente comprobable.

De cualquier forma, está claro que *Elmer Gantry* vale muchísimo más que *Herederás el viento*, la presuntuosa superproducción del maniqueo Stanley Kramer. Entre otras cosas, porque Brooks ha sabido reconstruir la época en la que la acción del film se desarrolla, aun haciendo las concesiones de rigor al gusto actual. Ese sentido de la reconstrucción, que casi nadie en Hollywood posee, le permite lograr algunas escenas excelentes, como aquella en la que Jean Simmons se enfrenta en el prostíbulo a Shirley Jones. Ahí es dado observar que el espíritu de una época no se alcanza gracias a la simple acumulación de detalles característicos *adecuados*. Por el contrario, la idea de *opo-*



"Las virtudes necesarias para ganar el Oscar"