

LA QUERRELLA DEL DIAPASON

P O R

René Dumesnil

DESDE hace tiempo, el mundo de los músicos se siente turbado por lo que concierne al incesante aumento del diapason. El asunto no data de ayer. En efecto, en 1858, una comisión compuesta de compositores, de físicos y de instrumentistas, se reunía en París para solventar la cuestión de una manera definitiva. Pero parece que nada es duradero en este mundo, puesto que las medidas tomadas por esos árbitros, cuya competencia no se puede discutir, quedaron sin efecto.

El informe fué confiado a Halévy—autor de *La Juive*—, y el ministro de Estado Achille Fould, adoptando las conclusiones, fijó por decreto de fecha 16 de Febrero de 1859, el nivel del *la* en 870 vibraciones por segundo. El artículo 3.º del decreto prescribía la construcción de una matriz prototipo del diapason normal, que había de ser depositada en el Conservatorio Imperial de Música y Declamación; el artículo 4.º añadía que todos los establecimientos musicales autorizados por el Estado debían estar provistos de un diapason verificado y sellado, de acuerdo con la matriz prototipo.

Y así se hizo. La matriz existe y sirvió para establecer numerosos diapasones distribuidos por todo el mundo. Pero todo eso no sirvió de nada o por lo menos no sirvió mucho tiempo, pues el diapason de las orquestas no ha dejado de subir desde entonces.

Un poco antes de la guerra, un periódico especial, *L'Instrumental*, confiaba a uno de sus redactores, el compositor Le Fleu, director de la célebre coral «Les Chanteurs de St. Gervais», el trabajo de hacer una encuesta al respecto.

Las respuestas fueron varias, pero todas concordantes. Tanto es así, que el asunto fué llevado ante la Comisión de Música de la Sociedad de las Naciones, donde Mlle. Hélène Vacaresco presentó un informe concluyente para que se pusiera fin al uso ilegal de diapasones no conformes con la matriz establecida en 1859.

¿A qué responde esta alza constante del diapason? ¿Qué razones invocan los responsables?

La antigüedad del fenómeno tiende a demostrar que se trata de una cosa inevitable, ya que nada ha podido detenerlo. Esta antigüedad está demostrada por la existencia de los instrumentos en uso en los siglos pasados y que poseemos en las colecciones públicas o privadas. Las flautas rectas, por ejemplo, los «sacabuches» nos dan sonidos fijos muy sensiblemente más bajos que los de nuestros instrumentos modernos. Pero si las consecuencias de esa elevación son ya lamentables para la música instrumental,—pues la tonalidad de una pieza no es una cuestión indiferente— lo es aún más para la música vocal, ya que si se pueden estirar las cuerdas de un violín,

o alargar o acortar un tubo de metal, es imposible hacer lo mismo con las cuerdas vocales de un tenor o de una soprano. La laringe de los cantores no se presta a esas fantasías. Por otra parte, en todas las óperas, en todas las cantatas y en todos los oratorios, existen piezas que utilizan las notas agudas y a veces hasta se extienden hasta la extremidad de la escala. La partitura de algunas composiciones es a menudo muy alta. Con el diapasón que se usa actualmente, toda la música de los siglos XVII y XVIII se encuentra elevada en más de un tono, y el esfuerzo exigido a los cantores supera los límites permitidos. A veces, los solistas logran realizarlo, pero ¿acaso se puede exigir a todos los solistas tamaño virtuosismo?

* * *

El diapasón fijado en 1859 es mucho más alto que el de Beethoven, sensiblemente más elevado ya que el de Bach. M. Gustavo Lyon, lo destaca en su respuesta a la encuesta de *L'Instrumental*: «¿Acaso se creen, escribe, que Beethoven ha escrito su Novena Sinfonía para que sea cantada en el tono que se le da hoy?» En la actualidad esa obra maestra se está «avinagrando». En tiempo de Lully y de Bach, el diapasón se basaba en 810 vibraciones simples. Toda la música clásica se halla traspuesta, pues, unas veces de un tono y otras de un poco más.

M. Lyon agregaba que se había establecido, en efecto, admitir para las ejecuciones sinfónicas un diapasón llamado de orquesta, que alcanza alrededor de 382 vibraciones cuando se atacan los primeros compases de la pieza con que debuta el programa. El diapasón de partida, al calentarse los instrumentos, se va elevando progresivamente, de suerte que al final del concierto llega a pasar de las 910 y 920 vibraciones.

Los coros de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, precisamente, no comienzan a cantar hasta el final de la obra maestra, y así se exige de los coristas un tono por encima del tono original. Es demasiada exigencia, tanto más cuanto que las sopranos tienen largas suspensiones en las notas altas. Deben emitir un *si* en lugar del *la* que escribió Beethoven, ya de por sí muy difícil. ¿Cómo extrañarse luego de que las ejecuciones de ese coro sean tan deplorables?

¿Cómo extrañarse de que las dos arias de la Reina de la Noche, en *La Flauta Encantada* se conviertan en verdaderos ejercicios de acrobacia vocal, que únicamente voces excepcionales pueden emprender sin exponerse a lamentables maullidos? El *do* de pecho que Lully exigía a los tenores se ha convertido en un *re* sostenido. No se piensa en eso. Y, sin embargo, es la verdad.

¿De dónde viene el mal? ¿Y qué remedio tiene?

Los violinistas, al efectuar sus solos, creen que elevando la pieza que ejecutan, la hacen más brillante. Error lamentable; es similar al que podría cometer un pintor si, para hacer su pintura más luminosa, utilizase sólo colores resplandecientes: Rembrandt supo brindarnos el sol utilizando en contraste los grises y los negros. Un sabio acústico, M. Bouasse, Profesor de la Facultad de Ciencias

de Toulouse, lo destacaba: «El brillo—escribe—viene de la elección de los timbres; la trompeta de caballería, más baja que el clarín, da la impresión de estar una octava más arriba. El brillo puramente artificial con que los solistas quieren a toda costa adornar sus ejecuciones, va en contra de lo que el compositor ha querido».

* * *

El mal se ha agravado con la moda del jazz. El «high pitch» de los americanos está un medio tono más arriba del *la* moderado, y los ejecutantes europeos han sido arrastrados en esta carrera desenfrenada.

Se anunció recientemente que una comisión internacional, compuesta como la de 1859, de instrumentistas, compositores y físicos, acababa de decidir que el *la* normal sería fijado en lo sucesivo en 440 períodos de segundo, es decir 880 vibraciones, o sean diez más de las fijadas por el diapasón matriz de 1859. La diferencia tiene poca importancia, y es apenas perceptible; pero no deja de sancionar la tendencia tan lamentable hacia el aumento. Parece tan singular como podría serlo un acuerdo que redujera a 95 centímetros el metro, a 95 centilitros el contenido de un litro, a pretexto de que así despachan un poco menos de mercadería.

Pero se nos promete en compensación una «estabilidad» y una unificación por lo menos relativa. La radio emitirá el *la* normal así como emite ya la hora oficial. Pero ¿quién podrá obligar a los instrumentistas a ponerse de acuerdo con él *la* de las ondas cuando dejaron de someterse al *la* de los diapasones oficialmente marcados, que según los términos de la ley de 1859 debían ser los únicos en uso en todas partes donde se hiciera música?

París, Abril de 1946.