



Luis de Pablo

Una historia de la música
contemporánea

Fundación **BBVA**

Luis de Pablo

Una historia
de la música
contemporánea

Fundación **BBVA**

Primera edición: octubre 2009

© Luis de Pablo, 2009

© Fundación BBVA, 2009
Plaza de San Nicolás, 4. 48005 Bilbao
www.fbbva.es

Al publicar la presente obra, la Fundación BBVA no asume responsabilidad alguna sobre su contenido ni sobre la inclusión en la misma de documentos o información complementaria facilitada por el autor.

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN: Rubes Editorial

IMAGEN DE CUBIERTA: © MARTA CÁRDENAS, VEGAP, Madrid, 2009
Lobo, 2009
Pintura vinílica sobre papel

FOTOGRAFÍAS: Gentileza del autor

ISBN: 978-84-96515-98-7
DEPÓSITO LEGAL: B-42269-2009

Impreso en España – *Printed in Spain*
Impreso por Valant 2003 sobre papel elaborado según las más exigentes normas ambientales europeas.

*A Jacques Bodmer:
cincuenta años de amistad*

Índice

El tema y sus orígenes	9
Lo inesperado y lo archisabido.....	33
Un final sin conclusiones.....	57
Nota sobre el autor	77
Galería de fotos	81



Como es frecuente —incluso se podría decir «como es costumbre»— el presente título reclama varias aclaraciones urgentes. Algunas:

1. ¿Qué se entiende por «música contemporánea»? Más exactamente: ¿qué se entiende por «música contemporánea» allí donde la música es un vehículo de exigencia y profundidad, no un mero pasatiempo o, peor aún, un agente embrutecedor?
2. ¿Cómo se puede hablar de «historia» cuando el material concernido es nuestro presente vivo, cambiante, contradictorio y por definición —pese a toda la informática— inabarcable?

Se tienen, pues, todos los derechos del mundo a pensar que el título de estas conferencias está mal formulado.

Me apresuro a explicar que esa formulación «defectuosa» es deliberada: he intentado con ella mostrar la contradicción entre la creación musical en nuestro momento y el sentido que esa creación adquiere en la vida diaria, sometida a una velocidad de consumo y olvido que da al traste con su posible riqueza. Dicho de otra manera: la casi insalvable dificultad para atrapar el valor de nuestro presente, procurando —queriendo— separar el trigo de la paja; el batiburrillo que resulta de la mezcla entre creación musical y la avalancha sonora que nos devora en una falsa evolución acelerada y caótica provocada por un consumo, inmejorable triturador, que convierte en basura cuanto toca.

Formulando el título de estas charlas de manera más ajustada —aunque quizá igualmente equívoca por otras razones— pudiera rezar algo así como: «La música hoy y sus avatares». Digo música *hoy*, no *de hoy*, porque la música *de hoy* supondría nada menos que *toda* la música que se hace en ese *hoy*, empeño manifiestamente imposible: la música, como cualquier otra actividad, siempre ha sido incalculablemente proteica. Considero más razonable, como compositor, referirme sólo al tipo de música que me concierne y hablar de esa música, de sus raíces y de su situación actual, sabiendo que no puedo aspirar sino a una visión personal —todas lo son, pero casi nunca lo dicen—...

Porque es el caso que, por puro sentido común (y por observación de nuestra realidad), considero que NADIE (con mayúsculas) puede estar (y nunca ha estado) capacitado para describir con un adarme de fiabilidad el presente musical total. Imaginemos, evitando el vértigo, los cruces, derivaciones, nacimientos, muertes, fecundaciones, rechazos, etc., que las músicas han experimentado en los siglos de su historia (tantos como los del ser humano, aunque se haya perdido el testimonio de las más arcaicas). No puede haber, hoy por hoy, ni siquiera una música universal —o con pretensiones de serlo— y, si alguna lo pretende, no será por razones intrínsecas de calidad o profundidad, sino por imposición del consumo, o sea, por el prestigio, quizá el temor, que inspira el poder. Los caminos que recorren el inmenso continente que la música ha sido y es (música sin mayúsculas) está sembrada de equívocos, trampas, espejismos y hasta francotiradores de temible puntería. Volveré sobre el tema, si soy capaz.

Séame permitido contar una anécdota personal como ilustración. Siendo yo un joven de menos de treinta años, la Orquesta Nacional programó una obra mía. En el mismo concierto un famoso pianista alemán —cuyo nombre no daré— interpretaba el *Cuarto concierto en sol mayor*, de Beethoven. En un ensayo y de forma casi litúrgica se explayó ante un grupo de admiradores sobre la universalidad de esa música, representante según él, de las más nobles potencias del *ser humano*. Yo asistía, admirado. Pero no pude dejar de pensar si los habitantes del celeste Imperio de 1805-1806 —fechas de composición de la obra— o, si me apuran, los habitantes de mi nativo Bilbao (en donde Arriaga acababa de nacer), hubieran pensado lo mismo. Naturalmente, no dije esta boca es mía: ¡Cualquiera se atrevía a criticar en público a tan ilustre representante del idealismo planetario tudesco!

Ciñéndonos a nuestro mundo occidental, y en particular a las áreas en las que el ruido caótico es elemento al parecer imprescindible de los que algunos llaman progreso o, peor, modernidad, el entorno sonoro (¿musical?) se ha convertido en un Moloch devorador, aniquilador de sensibilidades o, si se prefiere, generador de barbarie; lo que no facilita un análisis mínimamente sereno de nuestro presente. Taimadamente, se han elaborado denominaciones selectivas como «música popular» y

«música clásica», que parecerían, por un lado, separar y, por otro, dejar esa diferencia reducida a una simple forma de designar dos especies de una misma cosa: algo así como «Felix catus» y «Felix leo», pongo por caso. Tan es así que estas especies ya se han dividido en subespecies. La música «antigua», la música «barroca» —subespecies de la «clásica», como el «gris ruso» o el «carey» lo son del «Felix catus»— están a punto de ingresar en la «música de consumo» subespecie de la «popular». Estas maniobras y otras similares no tienen más propósito que el económico, no crear un público sensible. Bien mirado, quizá tengan otros propósitos, incluso inconscientes. Pero prefiero no referirme a ellos, por miedo a ser tildado de paranoico. No quisiera entrar en ese laberinto, que nos llevaría de cabeza a la sociología, no a la música.

En un trabajo reciente sugerí que nuestra cultura occidental había vaciado de contenidos a la música, permitiendo así viajar en el espacio y el tiempo a través de ella. Y presentaba el fenómeno como estimulante para la imaginación creadora y, por descontado, como enriquecedor de la sensibilidad del oyente curioso y cultivado.

Hoy he matizado esa opinión y estimo que ese estímulo y enriquecimiento son positivos sólo a medias. Una mitad «oscura» también existe. El vacío de contenidos —me refiero a los contenidos originales de una obra, esto es, los que consciente o inconscientemente presidieron su creación— priva a la música (como a cualquier otra cosa) de su verdadera identidad, su valor profundo. A lo más, puede aguzar nuestra sensibilidad, quizá nos convierta en *dilettanti* (lo digo en italiano como homenaje a los exquisitos del siglo XVIII) de esas músicas, pero su comprensión profunda nos estaría vedada; más aún: es que no nos interesa, no creemos en ella, nos aburrirá y nos parecerá vieja e inútil. Profundizar en el universo de un gran artista del pasado (y aun del presente) guiados por su mano, nos lleva a zonas que no son las nuestras y que, por ende, nos molestan y nos perturban. En tiempos de mi juventud eso es lo que sucedió con Anton Webern, incluso con Schönberg, en los cursos de Darmstadt.

Este problema —si se juzga como tal— es peliagudo. A mi juicio, no es posible vivir (re-vivir) nuestro pasado, artístico u otro. Mucho menos

hacerlo con el de otras áreas culturales. Podemos, claro, disfrutar de su belleza externa, aprender inagotablemente de sus técnicas, que nos enriquecerán siempre (recordemos el archifamoso *Pierre Menard* borgiano). Quizá esto pueda explicar el porqué hasta fechas relativamente próximas sólo se oía, veía, leía el arte del momento. Nuestra época «historicista» nos ha ofrecido ciertas posibilidades, al mismo tiempo que nos escamoteaba otras. Algún pensador, crítico, historiador, ha querido ver en este «vacío» nuestra supuesta incapacidad para un arte profundo, que limitaría la creación actual al mero disfrute de su forma exterior, su cáscara... y, peor aún, saludando a esa incapacidad como progreso: la renuncia a la profundidad, considerada como un lastre o perturbación extemporánea en un mundo definitivamente feliz. Para mí, personalmente, esta interpretación de los hechos es lo que se suele llamar «tomar el rábano por las hojas». Y por ello, quizá, sea útil examinar más de cerca el fenómeno que atañe frontalmente a la creación actual en una de sus ramas más vivas. Hablo, claro está, desde mi punto de vista de compositor: no tengo otro.

El interés, la pasión incluso, por culturas ajenas a la nuestra, así como por nuestro propio pasado lejano no es una novedad y comienza justo en el momento en que Europa se adueña del resto del mundo por la violencia y la agresión para imponer sus propias creencias y formas de vida so capa de la fe y «la» civilización (o sea, la nuestra), considerando como bárbaras y hasta diabólicas otras maneras de vivir. Tras muchos años, algunos artistas han visto, oído lo que otros hombres habían hecho y les ha interesado primero y conmovido después. Algunos han llegado tan lejos como para intentar revivir de algún modo los mundos que habían originado esas artes... Bien: imposible. ¿Había, pues, que aceptar la destrucción? En buena parte hemos aceptado tácitamente la destrucción del espíritu —y a veces la existencia física— de quien lo creó, conservando religiosamente la obra. Incluso las culturas más «sólidas» —dése a esta palabra su acepción literal—: China, la India, Japón, Irán, etc., aspiran a vivir (o ya viven) a la occidental. Los más afortunados conservan su pasado y nos lo muestran pero no lo pueden hacer evolucionar; ese pasado no engendra nada nuevo: es estático. Evidentemente, lo contrario no sucede: ¡Imaginemos a los italianos detenidos en Monteverdi o los germanos en Bach!...

Sin embargo es importante hacer notar que, tras años de esterilidad, hay un movimiento puntual —quiero decir que no corresponde a ningún grupo, sino a individuos aislados y sin contacto entre sí— que ofrece respuestas. Digo respuestas, que es lo que un artista debe ofrecer: sus obras, que son sus respuestas y sus soluciones.

Unos ejemplos: las traducciones —no encuentro mejor palabra— que hizo Yukio Mishima de ciertas piezas del teatro Nō (Zeami, siglos XIV-XV) al presente japonés de siglo XX; la música del compositor puertorriqueño Roberto Sierra, rigurosamente actual sin abandonar la rítmica y la estructura del Caribe; la escultura, realmente explosiva por lo fuerte, del escultor senegalés Ousmane Sow, en donde se funden África, Rodin y el antiguo Oriente Próximo... la lista cada día es más larga. Estos y otros ejemplos muestran que quizá haya esperanzas de un encuentro pacífico entre legados ancestrales que, sin tener que abandonar su lugar de origen, fructifiquen en nuestro presente sin pagar el precio de cambiar de naturaleza.

Resumo: Es cierto que ha habido un escamoteo de contenidos en ese cruce de culturas. Escamoteo que Occidente, repito, ha hecho también con su propia cultura. Pero ¿es eso un fracaso? Yo no lo juzgo así, sobre todo a la vista de que el movimiento de apropiación no va sólo de Occidente al resto sino que, por fin, parece también moverse en sentido contrario. Lentamente, por desgracia...

En todo proceso de crecimiento hay algo que desaparece, algo que se conserva y, sobre todo, algo nuevo: desde la glándula timo hasta la muda de los cangrejos, los ejemplos no faltan.

Cierto que en ese proceso el riesgo de adulteración es altísimo. Como también es difícil trazar una frontera entre lo positivo y lo dañino, aunque siempre sea bueno evitar la especulación económica. Porque la posibilidad de honradez o de fraude existe en este terreno como en casi todos. Pero, repito, yo al menos no considero un fracaso este tumulto cultural, sino más bien como una de las respuestas más positivas a un proceso al parecer inevitable. Así pues, en mi opinión ese encuentro de culturas, en lo que a música se refiere, sigue arrojando un saldo positivo, siempre que se haga evitando la frivolidad, el «negocio», como si de la peste se tratara.

Llega, pues, el momento de intentar definir la música de la que quisiera hablar por parecerme la más representativa de nuestro presente. Esta «representación», pese a tantas opiniones contrarias, nada tiene que ver con un criterio estadístico. Si nos tomamos la molestia de mirar al pasado, no cabe duda de que lo que movió a la Música (esta vez con mayúscula) comenzó siempre en una minoría exigua. No merece la pena dar ejemplos que se pueden encontrar hasta el hartazgo y el aburrimiento... ¡y que no son sólo musicales!

¿Aceptaré la división de la Música en «especies» zoológicas o botánicas con pretensiones de paridad? ¿Al final todo será lo mismo y sólo cambia el destinatario, cuyo número sería único criterio de calidad? Otra vez, ¿qué considero como música de hoy de la que valga la pena hablar?

La Música de que me ocuparé no puede ser TODA la música: ya lo he dicho. Me voy a concentrar (y no lo considero un *límite*) en aquella Música que prolonga nuestra historia en profundidad, que elabora nuestra herencia y muestra una capacidad ilimitada de invención, vida y variedad, permitiendo al compositor ejercer sus talentos como le plazca, pero con exigencia y creatividad. Una Música que, primero, represente a quien la imagina y, después, si está lograda, pueda aglutinar en su torno a un cierto número de semejantes. Una música que no quiere «distraer» sino «traer». Traer conciencia, belleza y sensibilidad profunda, no meras cosquillas sentimentales, halagos de casta o aturdimientos de borrachera. Y, sobre todo, no tiene como objetivo mayor —casi único— la ganancia económica, ni aspira a que sus oyentes lo formen sólo muchedumbres.

Resulta embarazoso recordar que el músico tiene derecho a vivir dignamente de su trabajo, lo que quiere decir —entre otras cosas— que tiene derecho a ser escuchado. Pero escuchado de mil maneras, aunque todas atentas y respetuosas. Porque no hay que olvidar que son incontables las formas de escuchar la Música. Músicas creadas para ser oídas en el recogimiento de un pequeño grupo..., incluso oídas por una sola persona: quien la hace.

¿Será preciso tener que repetir, una vez más, que «elitismo» es una palabra nefasta y mentirosa? ¿Y que lo único que debiera importar es que las «élites» estén formadas por quienes lo deseen, sin tener en cuenta

su origen social? ¿Se ha olvidado a Grotowski, a Mompou, a los viejos «vaqueiros de alzada», a la música de cámara, a Góngora («Una poesía, no para muchos»), a las *camerate*, los *concerti* italianos del siglo XVI, a la *Hausmusik* del Romanticismo?...

Cierto que hubo músicas a las que ciertas gentes no tuvieron acceso. Pero cierto también que las ha habido que pertenecieron a una sola tribu, a una sola persona —en algunos grupos indoamericanos se regalaba una canción y sólo el obsequiado tenía derecho a cantarla... ¡en secreto!—, a una casta misérrima (los *lalibalotch* etíopes, leprosos que pedían limosna cantando un repertorio que sólo ellos podían usar), que fueron y son —en la India— oración unipersonal... ¿A qué seguir? De todo esto y de nuestro presente quisiera hablar, si soy capaz, con entusiasmo y buena fe, para oyentes atraídos por la Música en lo que ésta es y representa, sin desvíos económicos, sociológicos o políticos, con el deseo sincero de ampliar nuestra legítima curiosidad y, si es posible, nuestra sensibilidad. Y sin perder de vista algo que, de puro evidente, se suele pasar por alto: que la música —el arte, en general— es una *necesidad* del ser humano, al mismo título que el amor, el alimento, etc., y que esa necesidad se puede satisfacer de muchísimas formas, unas enriquecedoras, otras embrutecedoras, unas liberadoras, otras tiránicas...

Que el arte sea una necesidad puede parecer un ingenuo acto de fe. ¡De ninguna manera! A quien tal piense, le rogaría —más bien le conminaría— a que observe con objetividad los efectos de su carencia o de su manipulación interesada. Ciertamente es que el arte puede prohibirse o, más bien, controlarse tanto que pierda su verdadero sentido. Y cierto también que hay millones de gentes que mueren de inanición o que hacen voto de castidad, etc., ¿es eso un modelo deseable? Me parece inútil insistir sobre el tema.

Aludiré ahora, aunque sea brevemente, al porqué me he servido del término «historia» para hablar sobre todo del presente, ¿no hubiera sido más sencillo, quizá más exacto, usar la metáfora «panorama» o el más general de «reflexiones»?

Es un lugar común señalar la velocidad vertiginosa con que las técnicas, estilos, teorías, se suceden, superponen, cruzan, aparecen, desapa-

recen, reaparecen, etc.; la música, claro, no es excepción. Contemplada con distancia, la marcha de la Música (con mayúscula) se nos antoja una corriente de lava líquida, tipo hawaiano que, incluso cuando se solidifica lo hace con formas que simulan el movimiento. Lo «histórico» sería aquí tratar de encontrar un punto de suficiente altura —por encima del cráter— como para tener una visión de conjunto que nos permitiera entrever sus líneas de fuerza. Tarea de la que, siguiendo con el símil, bien podríamos salir chamuscados. No importa el riesgo si, a cambio, nos ayuda, no ya a saber dónde vamos (cosa imposible) sino cuál es y dónde se puede encontrar nuestro rincón, ese lugar en donde construir nuestra casa con la calma y reflexión necesarias, sin olvidar que estamos en un volcán, lo que nos hará difícil la tranquilidad y nos obligará al entusiasmo creativo que no precise de tentaciones como las del artero y mañoso demonio que perdió el alma de Adrian Leverkühn.

Nuestra «historia» del presente musical —un presente muy antiguo, como se verá— no puede pretender sino mostrar nuestro difícil mundo creativo. Intentar sugerir caminos amplios en esa selva sin fieras dantescas pero con innumerables vericuetos es empresa ardua: ¡todo un laberinto! No puedo sino enumerar, explicar, opinar y, con timidez y prudencia, señalar lo que a mi juicio son esas «líneas de fuerza» a las que aludí, esto es: lo que creo imprescindible y lo que juzgo desechable. Cito de pasada la famosa frase del Baudelaire crítico: el derecho a contradecirse debería estar reconocido por la Constitución. Derecho sin el cual, añadido por mi cuenta, ninguna búsqueda puede ser fiable. No quisiera inculcar a nadie, como tampoco acepto el ser inculcado. ¡Nada de púlpitos!

El comienzo de nuestra *HISTORIA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA* es, como todos los comienzos, bastante nebuloso. Exagerando un poco, se podría datar del Romanticismo, o sea, hace la friolera de doscientos años. Es el momento en que la música y su técnica empiezan a personalizarse. El compositor aprende su oficio, codificado unos cien años antes,

aunque procediese de mucho más atrás. Lo aprende a veces de forma un tanto sumaria. Incluso, en casos extremos, parece aburrirse con él. En realidad, frecuentemente no le es imprescindible. Para escribir óperas belcantistas o piezas de piano «características» no es obligatorio dominar el contrapunto florido. Acaba, pues, buscando *sus* soluciones. Thomas Mann, en sus *Sufrimientos y grandeza de Wagner*, habla —y no es el único— del «amateurismo» de Wagner. Claro que lo hace con su sonrisa pérfida habitual: hay que leer entre líneas. Wagner, en gran medida, fue inventando el oficio que necesitaba, pese al juego contrapuntístico de la «obertura» de sus *Maestros cantores* (una excepción). Pero es que Schumann, por ejemplo, esperó a su breve madurez para emplear esos recursos..., con un resultado netamente menos interesante que su música más libre. Si tomamos como ejemplo su admirable *Quinteto en mi b* op. 44 y comparamos su sobrecogedor segundo movimiento «In modo d'una marcia», con la doble fuga que cierra la obra, el resultado es elocuente. No es que la fuga sea torpe —que no lo es— sino que las sustancias musicales respectivas no tienen la misma inventiva, ni poder comunicativo. Desde ese punto de vista —el de la expresión, clave del mundo romántico—, esa situación se repite una y otra vez. La invención de la forma breve e intensa, que encuentra una cumbre —no la única— en el piano, o la canción (el *lied* alemán o la *chanson* francesa) con los ejemplos de Chopin, Schumann, Liszt, Schubert —que murió sin haber estudiado el contrapunto con Simon Sechter, cuando éste ya lo había aceptado como alumno—, o los franceses Fauré o Chabrier; esa invención, digo, canaliza las energías románticas al margen de la Escuela clásica. La frase atribuida a Brahms: «Cuando tengo ganas de componer escribo una fuga», suena casi a ejercicios espirituales, por no decir, lisa y llanamente, una penitencia.

Con lo dicho quisiera sólo sugerir que ya a lo largo del siglo XIX se perfila lo que podría llamarse el «asilvestramiento» del oficio, y que buena parte de ese siglo y de la mitad del siguiente son el escenario de dos tendencias que parecen opuestas pero que, en la práctica, se complementan: una intenta conservar algún aspecto del pasado aprendido (los qué, cómo, cuándo y cuánto varían en cada compositor); la otra renuncia a hacerlo para buscar algo más acorde con sus necesidades técnico-expresivas. Lo

más frecuente, como he sugerido, es que ambas líneas se den en el mismo compositor: a veces éste comienza respetuoso y termina libérrimo. A veces lo contrario... ¿ejemplos? Tantos como compositores de ese período, con contadas excepciones. Esa dicotomía se prolonga hasta nuestros días enriquecida de mil maneras, que en realidad se pueden resumir en tres:

1. El encuentro con las músicas no occidentales. Mircea Eliade ha podido afirmar, a mi juicio con justicia (*Diario* de 1952, 15 de junio): «He de decir que el fenómeno capital del siglo xx no ha sido —y, sobre todo, no va a ser— la revolución del proletariado, sino el descubrimiento del hombre no europeo y su *universo espiritual*». Hay que incluir en este apartado el encuentro con ciertas músicas populares europeas cuyas características específicamente musicales —escalas, ritmos, formas, timbres, etc.— estimularon y propiciaron una nueva vanguardia nacionalista que poco tiene que ver con el uso que se hizo del folclore en el siglo xix, con la excepción de los rusos. Este fenómeno —el folclore como vehículo de vanguardia— se da también en literatura y plástica.
2. El intento por prolongar el pasado sobre bases nuevas, supuestamente derivadas de las anteriores pero con otro sentido funcional. Parodiando la vieja frase: cambiar todo de forma que nada cambie.
3. La irrupción de la tecnología en la música, en su doble forma electroacústica e informática que, naciendo separadas, son hoy una misma cosa.

Es obvio decir que estos elementos —fuerzas directrices— no se dan casi nunca puros. Yo los doy como hipótesis de trabajo, o mejor (como acabo de decir) como fuerzas motrices. No habrá que asombrarse si varias de ellas —o las tres— se mezclan en el mismo compositor, convenientemente entreveradas y en constante cambio. Me apresuro a añadir que en el pasado, incluso en el pasado lejano, ocurría lo mismo. Las cosas que se viven, se entremezclan. La pureza sólo se encuentra en la teoría porque es estéril.

Vamos a ver estos tres elementos, fuerzas, o como quiera llamarse, con algún detalle.

El primero ha abierto nuestra sensibilidad e imaginación a universos inéditos para nosotros. Se podría resumir lo fundamental de ese aporte diciendo que hemos descubierto la existencia de incontables maneras de hacer música. Por descontado que eso se sabía, pero esas músicas, una vez conocidas, casi nunca se aceptaban como formas de arte. Da vergüenza leer los comentarios de Berlioz sobre la música china o la exquisita pedantería de Mendelssohn, en carta a su hermana Fanny, sobre las quintas paralelas de los coros populares suizos. Lo que ha cambiado en Occidente es nuestra actitud; primero respecto de nuestra música popular —sobre todo la más heterodoxa, la más arriesgada— y luego respecto a culturas más lejanas. El primer nacionalismo musical europeo es todavía demasiado tímido: diríamos que «catequiza al pagano». Pero pronto hay disidencias. No es erróneo ni atrevido poner en paralelo lo hecho por Músorgski, Janáček, Albéniz, Debussy —más que ninguno— con lo que algo más tarde harán Bartók, Falla, incluso Varèse, Revueltas, el joven Stravinski y el jovencísimo Messiaen.

Todos ellos introducen en el torrente de la música occidental escalas, ritmos, timbres, etc., que dan al traste —o transforman— nuestras reglas tradicionales de composición.

Así, desde mediados del siglo XIX (sobre todo en Francia y Rusia) hasta bien entrado el siglo XX se asiste a un verdadero banquete pantagruélico de técnicas compositivas que van desde un nacionalismo únicamente temático hasta la novedad radical inspirada, bien en las lenguas vernáculas, bien en las tradiciones musicales frecuentemente lejanas del país de origen del compositor (¡bien en ambas!...).

Sería interesantísimo detenerse en ese período para estudiarlo y, sobre todo, escucharlo. Pero estas conferencias, por su duración, no pueden hacerlo. Y lamento decirles que esto nos va a suceder más de una vez.

Sin embargo, juzgo imprescindible dar algún ejemplo contrastante para mostrar cómo se vivió musicalmente este período a través de algunas conciencias particularmente alertas.

Arquetipo del primer nacionalismo español con ambiciones, no ya legítimas sino necesarias, fue Isaac Albéniz, de quien este año celebramos el centenario de su muerte.

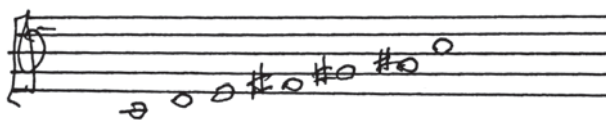
Su nacionalismo, sabido es, alcanza el nivel más alto en su piano último: *Iberia*, *Navarra*, *Azulejos*, *La Vêga*. No hablaré de sus óperas, sobre todo de las mejores, todas en lengua inglesa. Enigma estético —¡y humano!— del que muchos musicólogos, sobre todo españoles, prefieren no hablar, haciendo flaco servicio al compositor, cuya personalidad se evidencia como mucho más compleja de lo que pudiera imaginarse.

En *Iberia*, el uso del dato folclórico español y casi siempre andaluz —o, al menos, andalucista— está claro, aunque desplazado: un tema andaluz para el «Lavapiés» madrileño; otro castellano para «El Corpus en Sevilla», etc. El material popular no sólo es reconocible, sino puesto fastuosamente en evidencia. La escritura pianística que reviste este material es desbordantemente rica, de una dificultad extrema. Esta dificultad —legendaria: véanse los comentarios de Gide en su *Diario*— es el resultado de una riqueza tímbrica inusitada en su época, lograda por el uso constante de la *acciaccatura*, no usada como ornamento, sino como enriquecimiento armónico y tímbrico: la disonancia se ataca sin preparación alguna y no se resuelve porque se escucha, como un armónico lejano, al mismo tiempo que su resolución, que, a su vez, no funciona como tal sino como color. Esta técnica de colorear el teclado está ya presente en el clave de Domenico Scarlatti —algunos musicólogos patriotas la atribuyen a nuestra guitarra popular—. Pero Albéniz la exagera convirtiendo su pianismo en una auténtica fiesta de fuegos artificiales a través de un oído infalible y una imaginación inagotable.

La forma que Albéniz da a sus piezas «ibéricas» sigue siendo enigmática, salvo raras excepciones. Unos hablan de una sucesión de episodios breves tipo ABAC, etc.; otros rastrean una forma «sonata» escondida... Mi opinión es que se trata de improvisaciones sobre un material temático arquetípico con dos referencias: la danza y la copla. La lógica se impone por el estrecho parentesco entre ambos elementos: ritmos, esquema armónico, interválica, procesos cadenciales, etc.; ni que decir tiene que el desarrollo *alla tedesca* brilla por su ausencia. En este asunto hay aún

mucha «tela que cortar» para los que busquen una lógica discursiva: la fulgurante intuición del talento somete cualquier veleidad de orden previo a la composición misma. Albéniz, en su *Iberia* y últimas piezas pianísticas —no en sus óperas o primeras piezas de salón—, es representante esclarecido del entonces nuevo nacionalismo «nacional» (valga la redundancia); un compositor español que reinterpreta la música de España como un artista auténtico: con profundidad, no como color local.

Tomemos ahora a otro enamorado de las «otras» culturas y riguroso contemporáneo de Albéniz (1860-1909): Debussy (porque de él se trata: 1862-1918). Su descubrimiento de las músicas no occidentales se opera en las Exposiciones Universales de París. Escucha, entre otras cosas, la de la actual Indonesia, entonces colonia holandesa. Y hace un elogio encendido de lo que ve y oye. Me atrevo a sugerir —no más que sugerir— que la búsqueda constante de Debussy en la escalística y sus consecuencias armónicas podría originarse en ese momento: salir de la armonía funcional europea hacia otros mundos, otras funciones del tiempo... Hay que recordar su famosa frase de «una música cuyos pasos no se sientan»; sugiero, pues, que esas búsquedas puedan en parte proceder de esas escuchas apasionadas; las escalas base de la música javanesa, el *pelog* y el *slendro*, ¿no estarán —sobre todo el segundo— en la base de su invención de la gama de tonos enteros? Quizá no sea exagerado imaginar esa escala:



Y sus transposiciones, como una aproximación, sobre un teclado occidental —esto es, con temperamento igual— de las gamas del *gamelan* javanés, con afinación natural. En estos detalles se aprecia hasta el asombro el espíritu de síntesis intuitiva del músico (Debussy nunca fue un etnomusicólogo, evidentemente): toma lo que le puede servir para sus

propósitos en donde lo encuentra. Naturalmente Debussy, archifrancés, transformaba —o mejor, definía— lo que usaba a través de su momento, o sea, la Francia de 1900. Pero vivir en el París de 1900 era vivir en el mundo entero. No hay nacionalismo explícito en Debussy —¡quizá su «nacionalismo» más explícito sea el español!—, aunque se pueda decir sin mentir que cuando Debussy transponía el *slendro* o la habanera estaba haciendo música francesa, lo que no deja de ser un prodigio y un ejemplo difícilmente imitable. Debussy es, pues, el primer compositor de la modernidad que marca el camino de la libertad a buena parte de sus herederos: más a los de hoy mismo que a los que inmediatamente le siguieron: desde Messiaen (la India del Norte, Indonesia, Japón, etc.) hasta Stockhausen (el planeta entero, gracias a la tecnología).

En los comienzos de estos encuentros entre músicas diversas acabamos de presentar dos ejemplos extremos. Pero la lista entera sería literalmente inagotable. Si quiero ser comprendido cuando lleguemos al presente, no tendré más remedio que referirme, aunque sea someramente, a algún compositor más. Pero quiero evitar equívocos: en la enumeración de autores y procedimientos que haré no hay ningún propósito exhaustivo o, diríamos, «entomológico» de clasificación. Intento sólo comprender y explicar los aportes que juzgo esenciales para saber *dónde estuvimos* y así mejor apreciar *dónde estamos*. ¡No, desde luego, *dónde estaremos*! No podemos, ni debemos creer en una evolución hacia una meta previsible. Construimos, muchas veces sin saberlo, un camino que hay que definir día a día con nuestra obra y que, también sin saberlo, puede tener en cuenta lo ya hecho por otros. Nadie puede adivinar hacia dónde vamos, aunque haya habido colegas ilustres que hayan creído saberlo. Sólo respondemos a nuestra necesidad de dar rienda suelta al instinto creador y así comunicarnos, mejor o peor, con los demás. No sabemos tampoco —hoy menos que nunca— quiénes son esos «demás».

Continúo, pues, deteniéndome en algunos compositores de los primeros 50-60 años del pasado siglo. Artistas que han intentado diversas síntesis de la música occidental con otras músicas provenientes de áreas culturales, bien lejanas, bien próximas, pero de otras esferas no consideradas «aptas» (al menos en principio).

He hablado ya de Albéniz y Debussy, yuxtaponiéndolos. No los opongo: Albéniz crea una escuela local, aunque su técnica pianística haya inspirado a compositores como Messiaen. Debussy es universal a través de otras músicas, sin dejar de ser francés: un compositor japonés como Toru Takemitsu sería impensable sin él.

La figura de Béla Bartók es, desde este punto de vista, paradigmática. No es necesario hablar de sus años de formación. Como era de esperar, sus estudios fueron germanos. Pero al sumergirse en la música popular de su país («su» país no era sólo Hungría, sino Transilvania —Rumania—, Eslovaquia, Bulgaria, Ucrania, Serbia, etc.; incluso Turquía y el norte de África), descubre otro mundo: nuevas escalas, ritmos, timbres, postulados formales. ¿Qué hacer con todo ese material? Lo primero y más evidente: recogerlo. Después, intentar encontrar la forma adecuada para que se convierta en *obra*. Esto merece un comentario.

La inmensa mayoría de las músicas populares (no es el caso de las músicas cultas de otras áreas) revisten formas breves o, si largas, son repetitivas. Nuestros romanceros, por ejemplo, retoman incansablemente la misma música para las distintas estrofas que los forman.

Así, lo primero que un compositor ha de buscar, si quiere construir una obra sirviéndose de ese material, es algo que *haga durar* a la música. Bartók empezó publicando innumerables piezas breves para piano que, siendo admirables por su sustancia y originalidad, aún no resuelven el «problema». Incluso en su espléndida *Suite de danzas*, se sirve justamente de la forma «suite», o sea, una sucesión libre de piezas breves, aunque tiene la precaución de unirlas con un «ritornello» en perpetua variación, justamente para construir una forma «sinfónica».

Pronto encontró otra solución: la que ahora nos interesa. Esta solución es simultáneamente tradicional e inventiva: dos palabras que definen la música bartokiana de forma convincente.

En el primer movimiento, «Andante tranquilo», de su celeberrima —con justicia— *Música para cuerda, percusión y celesta*, la escalística casi atonal (desde el punto de vista de nuestra ortodoxia) de ciertas melopeas de Europa oriental sirve a Bartók para inventar una voz que le permite hacer una fuga de nuevo cuño: cubre toda la gama temperada por su-

perposición de quintas (no se puede dejar de recordar que otro húngaro, Liszt, había tenido una idea parecida en la introducción de su *Mefisto*, aunque no tan trabajada y perfecta); la ordena partiendo del LA central de la orquesta y llega hasta un clímax en MIb, o sea, tritono del LA que divide la escala en dos partes simétricas. Coloca ese clímax en la sección áurea y prosigue la fuga por inversión del tema y cambiando de registro, siempre siguiendo lo que Chillida, citando a Gaston Bachelard, llamaba «el temblor de la geometría», esto es, la irregularidad del esquema o, si se prefiere, imitando a la naturaleza.

La fuga es «casi» un «cancrizante», que llega a un punto de desaparición mediante la intervención, memorable, de la celesta, para terminar con dos voces que, en movimiento contrario, nos conducen al LA, octava alta respecto al principio, sin arredrarse por una falsa cadencia sobre el SOL: la lógica pasa por encima de los equívocos. Bartók, pues, se sirve de medios tradicionales, que utiliza con una inventiva inagotable y original. Con esos medios renovados utiliza un material de origen folclórico, frecuentemente también inventado, aunque reconocible, sobre todo en sus obras de grandes dimensiones.

Un caso similar aunque mucho más libre es el del joven Stravinski; diríamos hasta *Las bodas*, de los años veinte. Aquí ya no se trata de medios tradicionales, transformados o no. Hay una libertad total, originada en el dato popular, motor de la forma a través de la inagotable inventiva del autor y de su osadía, por un lado, y su control/rigor, por otro.

Desde el siglo xvii hasta fines del xx la música occidental «cult» (!) tenía como reina indiscutida a la armonía, esto es: el encadenamiento de acordes, ordenadores del tiempo musical. Todo lo demás: temas, ritmo, forma, etc., estaba subordinado a su marcha. Esto puede explicar el comentario de un ilustre letrado chino, en viaje cultural por Europa en el siglo xix, al escuchar a Mozart, Beethoven, etc.: «¿Por qué ustedes no hacen más que marchas?».

Con Debussy, Wagner, etc., este edificio se tambalea. En Stravinski, desde *Petruchka* (1911) el proceso se invierte. Y en *La consagración de la primavera* (1913) se lleva al extremo: son el ritmo y la métrica quienes conducen el juego. El proceso armónico se congela. Ya no es direccional, sino que sirve para individualizar lo que Messiaen llama «personajes rítmicos».

Estos «personajes», al menos en ese período de la obra stravinskiana, están inspirados en su mayoría en la música popular rusa. Pese al volumen impresionante de la bibliografía sobre el autor, es éste un tema del que se había hablado relativamente poco. Nada tiene de extraño: el folclore de la Europa oriental no es demasiado conocido en Occidente. Cuando un ruso de origen, hoy americano —hablo de Richard Taruskin— se refiere a este asunto (sus dos gruesos volúmenes dedicados al Stravinski «ruso»), muchas perspectivas e ideas cambian. Lo que aquí nos puede interesar es constatar que una parte importante de la música popular rusa —en particular la danza— no obedece a las reglas de la armonía occidental y que su desarrollo se hace por variaciones rítmicas de una célula simple. Las alturas pasan a un segundo término y casi siempre son repetitivas. Lo que importa es el pulso, en constante cambio por el procedimiento de sumar a restar duraciones a esa célula madre. Un pequeño ejemplo: el compás de 11/8, siempre sorprendente para un occidental, que sirve de introducción a la «Glorificación de la Elegida», de *La consagración* se encuentra ya en Rimski-Korsákov —*Sadkó*— y corresponde a un *jorovod*, suerte de danza en ronda.

Hay que añadir que esta forma de tratar el ritmo como independiente del proceso armónico se encuentra en Messiaen, que lo toma de la India del Norte... ¡Y en el Debussy de *La siesta de fauno*, del que confieso no saber de dónde lo sacó, como no fuese de su genial caletre! Ciertamente que en su extrema juventud estuvo en Rusia...

No puedo detenerme demasiado en estas músicas tan ricas en contenido. Sólo añadiré que el caudal de sugerencias técnicas latente en ese período stravinskiano está lejos de agotarse.

Una de las personalidades más atractivas de la línea que ahora nos ocupa es la del checo —moravo más bien— Leoš Janáček (1854-1928). Su música ha tardado en llegar a Occidente, quizá por el aislamiento cultural de la Checoslovaquia de esos años (Milan Kundera hace un paralelismo, a mi juicio acertado, entre Janáček y Kafka en lo referente a lo tardío de la difusión de sus obras respectivas) y quizá también porque su aporte mayor, sus óperas, han padecido por la escasez de cantantes capaces de cantar en checo.

Pese a ello, y gracias, sobre todo, al director américo-australiano Sir Charles Mackerras —que estudió en Praga con Václav Tálích—, su obra lírica ha entrado en el repertorio.

La música de Janáček no proviene en primera instancia del folclore, al que sin embargo no hace ascos cuando lo necesita (véase *Jenufa*), sino de la lengua checa e incluso del dialecto moravo (como en su admirable *Diario de un desaparecido*). Para el lego en esas lenguas este dato podría parecer irrelevante, pero no lo es. Aunque esas lenguas no se conozcan, la música que nace de su traducción —interpretación— por el compositor es de una belleza, interés y novedad fuera de serie. Es el mismo caso de Debussy/Pelléas, Músorgski/Boris, Weber/Freischütz, etc.

Éste sería su polo positivo, esto es, el polo del amor. Pero hay otro polo, negativo, al que no sería excesivo llamar el polo del odio: la tradición alemana... , incluso la tradición, sin más. A diferencia de Bartók, Janáček jamás se apoya en las formas clásicas (ni siquiera intenta transformarlas) sino que encuentra una prosodia (¿sintaxis?) musical propia; la marcha armónica es multidireccional: ningún acorde obliga a una resolución precisa, como tampoco es consecuencia de lo que le precede. Su métrica, seguramente hija de su lengua —que no conozco—, es una de las más originales del pasado siglo. Y su solfeo no le va a la zaga: compases de 1/4 o 2/8, etc., son, no ya frecuentes, sino constantes. Un compositor checo, Marek Kopelent, me decía (creo que con justicia), que Janáček es un mal modelo por exceso de personalidad: no permite más que epígonos. La mejor lección que un joven puede aprender de él se resume en una palabra: «¡atrévete!».

Son muchos los compositores notables de este período —primera mitad del siglo xx— que han utilizado la música popular para lograr una música «nueva». Quizá, tras los ya citados, sea Falla quien lo haga con mayor deliberación y lucidez, pero además con un matiz importante y que, en rigor, no es suyo sino de su maestro Felipe Pedrell (cosa que Falla, con su proverbial honradez, era el primero en proclamar). Ese matiz es la utilización, como sustancia musical, no sólo de la música popular, sino también de la música del pasado lejano español. O sea, el intento de retomar el hilo de la tradición musical culta española (del Medioevo hasta el siglo xviii) para reanudar nuestra historia musical a un nivel digno, salvando así el

bache del siglo XIX —con la siempre citada, pero frustrante, excepción de Arriaga—: un nacionalismo sublimado que no ha tenido demasiado futuro, quizá por el excesivo arcaísmo de los resultados, pese a entroncar con la vanguardia neoclásica de aquellos años. Adolfo Salazar hace unas reflexiones al respecto que creo esclarecedoras: habla del riesgo de estancamiento que, de hecho, se produjo. Aunque también sospecho que hubiera estado en desacuerdo con lo que acabó viniendo.

Los compositores de este período que se interesaron no tanto por las músicas populares europeas cuanto por las de países lejanos no abundan, con la excepción ya vista de Debussy.

La razón salta a la vista: esas músicas se conocían de forma muy deficiente y parcial. Cito dos por parecerme particularmente representativos. Son Edgar Varèse (1883-1965) y Olivier Messiaen (1908-1992). Quizá sea Varèse el compositor que mejor representa la síntesis de esos tres elementos nuevos a los que aludí: tradiciones no europeas, técnicas compositivas originales, la tecnología. Su uso de músicas no europeas es patente en *Ionización* para percusión sola, o en *Ecuatorial*, suerte de rito maya modernizado (sus textos son del *Popol Vuh*). Varèse buscaba una música nacida de fuentes sonoras nuevas. Las encontró en algunas músicas prehispánicas (su amistad con Carlos Chávez) o afroamericanas (su relación con el cubano Amadeo Roldán), así como en su colección de instrumentos «exóticos» —entre comillas— y, desde luego, en la tecnología: el Ondas Martenot, el Theremin, la recién nacida *Musique Concrète* parisina, el estudio atento del *Tratado de las sensaciones sonoras* del físico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894), que intuyó nuevas relaciones entre elementos definitorios del sonido y que influiría decisivamente en Stockhausen, años más tarde, etc.

Todo este material, aún crudo, necesitaba formas nuevas y Varèse, a través de una obra no muy abundante, se esforzó para encontrarlas sin recurrir al pasado o a ninguna música anterior, popular o no. No es extraño que, fiel a su dicho: «El instrumento imprescindible para el compositor es la papelera», haya dejado más esbozos, proyectos y apuntes que obras terminadas. Parte de su producción es negativa: no aceptar nada que suene a lógica tradicional.

La influencia de Varèse en las generaciones sucesivas ha sido incalculable, quizá no tanto por su música como por su posición intransigente, radical, de rechazo a cualquier relación con un pasado que consideraba periclitado. Pero hay también un espíritu profético del que se habla poco: su interés, incluso pasión, por las técnicas musicales del Medievo: Dufay, Ockeghem, etc. Este camino no le ayudó a producir música, pero sí marcó la posibilidad de encontrar ideas nuevas en músicas europeas, remotas en el tiempo: uno de los aspectos del presente que está demostrando hoy más vitalidad.

Varèse, pues, rechazaba el pasado musical que se suele considerar como clásico —el repertorio—, aceptando, bien novedades técnicas, bien tradiciones lejanas en el tiempo y/o espacio.

Olivier Messiaen es, al contrario que Varèse —cuya música detestaba cordialmente—, un ejemplo de síntesis en donde, pese a que sus ingredientes sean reconocibles separadamente (los explica el propio Messiaen en la mayoría de sus partituras), el resultado es inconfundiblemente suyo: basta un compás para identificarlo.

Muy posiblemente haya sido el primer compositor europeo en conocer de veras algunas tradiciones musicales no europeas (India del Norte, Japón, Bali, Java) y de emplear sus técnicas respectivas. Pero junto con esas músicas está nuestra armonía utilizada de manera muy peculiar; apenas si se usa como motor de la forma; más bien lo contrario: un factor de estatismo y sólo, ocasionalmente, funciona como cadencia. Junto a lo dicho, Messiaen emplea el canto de los pájaros. Pero jamás textuales —o sea, no grabados— sino en transcripciones propias, forzosamente aproximadas, lo que le ha hecho desarrollar una armonía-color de una riqueza inagotable. En Messiaen la libertad es la reina. Pero el rigor es el rey: una vez fijadas unas reglas, elegidas y definidas libremente, se observan sin permitirse excepción alguna.

Todo este material —que veremos con algún detalle— está al servicio de la fe católica. Pero Messiaen jamás ha escrito música al servicio divino: en su catálogo no hay misas ni credos. Pero sí se sirve de la terminología del canto gregoriano: modos, antifonas, salmodias, secuencias, liturgias (en abstracto), etc.; a veces con textos suyos que

proclaman su fe pero que no corresponden a ningún servicio eclesiástico concreto.

Con todo este mundo variopinto, Messiaen ha logrado una coherencia envidiable, así como —ya lo indiqué— un estilo inconfundible y único, que no ha impedido a muchos compositores servirse de alguno de sus procedimientos (no de su fe o de sus pájaros) sin caer en el plagio. Fenómeno éste que acredita la flexibilidad, disponibilidad, de sus hallazgos técnicos.

Para ser mejor comprendido, permítaseme detenerme en una de sus primeras obras típicas: las *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*, de 1943-1944.

Su plantilla es toda una declaración de principios: piano solo, ondas Martenot, celesta, vibráfono, tres percusiones, coro de treinta y seis voces femeninas al unísono (salvo en algunas cadencias), pequeña orquesta de cuerda.

Dividida en tres partes: la Trinidad. Eje de la escala (no tónica: no confundamos) el LA del diapasón, símbolo de Dios, diapasón del mundo. Las tres partes son: el Padre («Antífona de la conversación interior», «Dios presente en nosotros»), el Hijo («Secuencia del Verbo», «Cántico Divino», «Dios presente en sí mismo»), el Espíritu Santo («Salmódia de la Ubicuidad por el Amor», «Dios presente en todas las cosas»). Los títulos que les acabo de mencionar son de Messiaen, así como los textos cantados, de fuerte color surreal.

Cada parte se subdivide en tres: la Trinidad, de nuevo; pero también la bien conocida forma musical ABA.

No se tome este LA central como un LA mayor; no funciona como tal, sino como una atmósfera estática. El acorde de LA mayor [LA·DO#·MI] existe, pero tiene un sentido sacro: el LA es el centro, o sea el Padre; el DO# es el Hijo y por lo tanto sirve de eje de la segunda parte. Se adivinará sin esfuerzo que el MI predomina en la tercera parte: el Espíritu Santo.

Los nombres de cada parte (Antífona, Secuencia, Salmódia) provienen del gregoriano, pero no la gama de la parte vocal, con una 4+ de origen quizá hindú, no de un modo gregoriano (sería el «lidio», pero no lo es). Por otra parte Messiaen se sirve de lo que ha llamado «mo-

dos de transposiciones limitadas». No es éste el lugar de explicar esos extremos. El piano, con una escritura admirable para potenciar su color (por ejemplo, marchas paralelas a distancias de doble octava, quién sabe si provenientes de la confesada admiración de Messiaen por Albéniz; o disposición cerrada de los acordes en el agudo y abierta en el grave para percibir mejor los armónicos, etc.). El piano, repito, lleva buena parte de la ornitología y las alusiones al *gamelan* indonesio, aunque aún sin la denominación precisa de cada elemento constitutivo, como se puede ver a partir de los años cincuenta. Messiaen, maestro nato, gustaba de «guiar» al futuro analista de su obra con indicaciones en la partitura.

Estos someros apuntes espero sirvan para comprender la deslumbrante personalidad del músico, mezcla rara de sabiduría, ingenuidad, sensibilidad exacerbada, auténtico genio con bellezas sobrecogedoras y ribetes de pésimo gusto.

No puedo abandonarlo sin subrayar su papel fundamental en la historia musical del siglo xx como maestro incomparable. Junto con Arnold Schönberg, Max Deutsch y Goffredo Petrassi, los máximos que el pasado siglo nos haya legado. Todos ellos tienen un denominador común: el respeto por el alumno.

Su trabajo se orientaba a despertar personalidad, no a imponer la propia. Lo que significaba una inexcusable llamada a la autoexigencia.

Considero suficiente lo que llevo narrado para presentar algunos resultados sobresalientes de esos encuentros del Occidente «culto» con otras músicas.

Ya imaginarán que el tema da para mucho más. Pero un estudio pormenorizado del tema llevaría un tiempo excesivo y seguramente impacientaría al no profesional. Me gusta citar una frase de Voltaire, que siempre es oportuna: «El secreto de aburrir es querer decirlo todo». Así pues, paso a la segunda parte: el intento de prolongar el pasado sobre la base de un cierto continuismo.



La primera mitad del siglo xx ha visto nacer a más de una escuela de composición. Me voy a detener en dos, de resonancia muy desigual en cuanto a su huella inmediata, pero de casi igual importancia en cuanto a su eco en la conciencia de los músicos. Una, parece haber olvidado sus orígenes (filosóficos y hasta religiosos en el sentido lato de la palabra). La otra exhibió orgullosamente su credo, tras años de ostracismo de sus fundadores, y se apoya sobre todo en la técnica.

Por lógica es esta segunda la que tuvo mayor auge: la Música, como todo arte es, ante todo, una *manera de hacer*.

La primera se encarna en Alexandr Skriabin (1872-1915). Aunque en su momento esta corriente tuvo muchos representantes, músicos y no músicos, es él quien mejor la representa.

Skriabin no tuvo discípulos directos —murió joven— pero tuvo cantidad de epígonos que a su muerte siguieron algunos de sus procedimientos, incluso sin saberlo o, al menos, sin asumir su carga filosófica. Su ideología se inscribe en una de las líneas más vivas de la modernidad en el Este europeo y parte de la Europa central en el cambio de siglo. Pero esa línea fue aniquilada por la acción conjunta de la Gran Guerra y la Revolución de Octubre y apenas si dejó supervivencias en algún exiliado, que se autocondenó al silencio (fue el caso de Rachmaninov compositor). Sus procedimientos técnicos, sin embargo, están presentes —de forma difusa— más de lo que se suele considerar.

Por ejemplo, lo están en *El pájaro de fuego* —la «Ronda de las princesas» o la música que precede a la «Danza de Kashchei»—, en «Rostro de Estrellas», en el primer acto de *El ruiseñor*, todas del joven Stravinski, quien, típicamente, acabó negando esa presencia y detestando a Skriabin en general.

En los años veinte, Arthur Eaglefield Hull, profesor de la Universidad de Huddersfield —Reino Unido, yo le llamo Inglaterra—, publicaba en Londres su *Armonía moderna. Su explicación y aplicación*. Un libro importante. En 1947, Adolfo Salazar, en su exilio en México, publicaba su traducción al español. En este libro —que no tuvo en España la difusión que merecía— se explica en detalle la armonía skriabiniana como uno de los principales sistemas que el autor consideraba necesario aprender.

Desde entonces, la música de Skriabin ha conocido una cierta marginación, pero no sus métodos compositivos, que han sido «reutilizados» con cierta desfachatez o ingenua ignorancia.

La invención armónica y formal de Skriabin es inagotable. Hay que subrayar que fue un admirable pianista y que, con raras excepciones, su mejor música está escrita para el piano. No obstante, obras como su *Prometeo*, *Poema del éxtasis*, etc., para orquesta, son muestra de una extraordinaria fantasía tímbrica.

Skriabin es uno de los altos representantes de ese movimiento este-central europeo difícil de calificar, mezcla de mesianismo, teosofía, arte como sublimación del ser humano, erotismo (éxtasis) como transcendencia, el artista como demiurgo (salvador), religión sin Dios y sin revelación. El superhombre, logrado a través de un panteísmo *sui generis* y, sobre todo, —en el caso particular de Skriabin—, a través de la «Rusia eterna» (no está solo en esas pretensiones). La «salvación» a través del arte, la certeza de lograr un mundo mejor para un grupo de elegidos, primero, y la redención masiva después.

Nótese que los bolcheviques buscaban lo mismo: la Redención; pero con medios distintos y, por descontado, con muchísima mayor eficacia en la conquista y el manejo del poder.

Es notable constatar que esa obsesión redentora es general en esos años y lugares, y que incluso Stravinski (el más práctico, realista de todos los músicos) pasó ese sarampión en su etapa de creyente en un eslavismo ancestral y existencial, que produjo obras tan magníficas como *Las bodas* y, claro está, *La consagración de la primavera*. Obvio es decir que más tarde no se refirió jamás a ello, aunque lo sustituyera con un neotomismo inesperado (Jacques Maritain).

Volviendo a Skriabin, nada mejor que dejarle la palabra. En su *Diario* de 1905-1906 nos dice: «Quiero conocer la verdad. Es para mí un hecho inevitable, que no necesita pruebas. Pero antes quiero vivir. Y de eso estoy seguro. Además, poseo una conciencia en la que se encuentra el mundo, en cuanto multitud de sus estados, unificados en ella. Conozco el mundo como una serie de estados de mi conciencia, de cuya esfera no puedo salir».

Más adelante nos sigue diciendo, «El material del universo: el amor y el sueño (*rêve*, no *sommeil*). El último instante es absoluta diferenciación, absoluta unidad: el éxtasis. La historia es el impulso hacia la diferenciación absoluta y la absoluta unidad; es decir, el impulso hacia la absoluta originalidad y la absoluta simplicidad».¹

Con esta manera de pensar y sentir se adivinará que Skriabin no podía interesarse sino por su propia música. En sus comienzos hay un cierto perfume chopiniano, pero muy pronto sus afanes creativos se orientan a la búsqueda de algún sistema que le ayudase a encontrar esa esfera redentora.

Bien se comprenderá que Alexandr Skriabin, con ese bagaje de espiritualismo confuso, haya sido tildado de charlatán, cuando no de falso profeta.

Ustedes me perdonarán, pero esa, su búsqueda de un «hombre nuevo» me recuerda demasiado a la predicada por Lenin y hasta por Tolstoi. La ventaja de Skriabin es que era sólo músico y, como tal, el poder no le interesaba. Ventajas de ser artista: era tan inofensivo —y gran artista— como Velimir Jlebnikov, su casi contemporáneo, ideador de un estado mundial dirigido por artistas, únicos depositarios de la autenticidad ética al margen del poder. Así, esas acusaciones son superficiales y no afectan al valor e interés objetivo de su música. Sería tanto como atacar a Beethoven por musicar el texto de Schiller en su *Novena sinfonía*: el idealismo skriabiniano no está tan lejos de esas pretensiones redentoras. Quizá la gran diferencia estriba en la presencia del budismo en Skriabin, aunque es curioso recordar que Beethoven también se refirió a Buda hablando de una hipotética *Décima*.

No se puede pasar por alto su búsqueda de equivalencias entre luz y sonido —un teclado de luces—; un paso más en lo que Wagner llamó *Gesamtkunstwerk*, «obra de arte total», ilusión que encandiló a buena parte de artistas de aquellos años y que aún da muestras de vida.

¿Qué novedades musicales aporta Skriabin?

¹ De las *Notas y reflexiones* de Alexandr Skriabin, traducido al francés por Marina Skriabin, París, 1979. Nótese seis veces la palabra «absoluta».

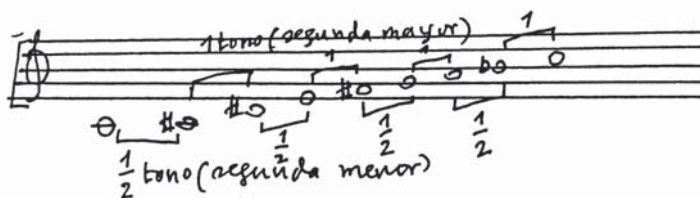
Yendo a lo esencial, se podría resumir en lo que él llamó «acorde místico»: seis notas dispuestas en cuartas irregulares.

No puedo dejar de señalar que la definición de una armonía de cuartas fue una obsesión de los compositores de la época: Mahler, la Escuela de Viena, Debussy (sólo ocasionalmente), el ruso —hoy olvidado— Wischnegradsky, etc.

Las cuartas de Skriabin son, digo, irregulares, tanto justas como aumentadas o disminuidas: DO·FA# (aumentada), FA#·Sib (disminuida), Sib·MI (aumentada), MI·LA (justa), LA·RE (justa).

Este acorde genera todo el material vertical y horizontal en una técnica próxima a la que el atonalismo vienés estaba a punto de diseñar. No creo que se pueda hablar de préstamos, ni tan siquiera de influencias.

Junto con esto y al mismo tiempo que Debussy ideó la gama o escala de tonos enteros, Skriabin se sirve de otra que acabó convirtiéndose en «marca de fábrica» de la música rusa de aquellos años: la gama o escala «octotónica», esto es, la gama de ocho alturas o sonidos (paréntesis: es sabido que la gama o escala diatónica tiene siete y la cromática doce). Esta escala se construye alternando intervalos de segunda mayor y segunda menor (o lo contrario), con el resultado de una escala a mitad de camino entre la diatónica y la cromática. Partiendo de DO:



Esta escala está entresacada de su obra inconclusa *Acte préalable* («Acto previo»; original en francés).

Esta gama no es una invención skriabiniana, a diferencia del «acorde místico». Se encuentra ya en el Grupo de los Cinco (o «grupo potente»),

como gustaban autodenominarse), y es una reelaboración del modalismo religioso-popular ruso. Pero, a diferencia del Grupo, Skriabin jamás se interesó por la música popular. La escala «octotónica» le sirvió para construir acordes como el visto, melodías sin principio ni fin, etc. Sus acordes no tienen sentido funcional —esto es: no llevan a la música de un sitio a otro obligatoriamente—, sino que le sirven para crear lo que mucho más tarde ciertos críticos (Claude Rostand, por ejemplo) llamarían «playas sonoras», y no para hablar de Skriabin, sino de Stockhausen (*Hymnen, Sirius*) o, si me lo permiten, de Luis de Pablo (*Portrait imaginé*), incluso, y ya en otro terreno y por otros críticos, de la música «New Age» y alledaños. Esto es una demostración de cómo la música de Skriabin, tan denostada (¿olvidada?) durante los años «racionalistas» del neoclasicismo y serialismo, aflora en el presente con otro sentido pero con similares técnicas, incluso en la música de consumo. Una vieja historia, como ven.

Este aporte skriabiniano pasó relativamente inadvertido en su tiempo. La razón es patente, aunque no sirva de excusa: se unió su técnica con su ideología. Y ésta se juzgó —quizá con cierta razón— pretenciosa y confusa. Por si poco fuera, la Revolución de Octubre la condenó explícitamente por «espiritualista» (¡Como si su quimera del «hombre nuevo» no lo fuera!). En Occidente la evolución musical también tomó otros caminos que incluso incluyeron a Debussy en el rechazo (véase la actitud de Cocteau y los Seis). Preguntado Prokofiev en el París de los años treinta su opinión sobre D. Claudio, se limitó a decir: «limonada». Sin comentarios.

El resultado es que el aporte skriabiniano específicamente musical fue considerado como una «curiosidad» sin consecuencias. Y ha sido en los últimos 15–20 años (y frecuentemente sin tomar conciencia de su origen) cuando muchos de sus procedimientos han sido reutilizados.

Examinemos ahora la segunda línea de composición. Esta sí que quiso crear escuela y como tal es conocida: la Segunda Escuela de Viena (la primera fue el clasicismo del siglo XVIII).

Esta Segunda Escuela (corrientemente llamada Escuela de Viena, sin más) tiene tres figuras señeras bien conocidas, que no necesitan presenta-

ción: Arnold Schönberg (1874-1951), Anton (von) Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935).

Resumiré cuanto pueda sus ideas y su aporte, por considerarlos casi del dominio público, por lo menos entre los aficionados con un mínimo de formación y curiosidad. Hay que subrayar —aunque se sepa de sobra— que el fundador de esta Escuela, su engendrador, fue Arnold Schönberg. Tanto Webern como Berg fueron sus discípulos, y ambos proclamaron su calidad de tales como entusiasmo y orgullo. Por otra parte, cada uno desarrolló las invenciones del Maestro a su modo y con resultados absolutamente diversos, de los que hablaré. Pero el «padre» del cambio y sus medios, repito, fue Schönberg. Y lo repito porque, por extraños odios retrospectivos, hay quien quisiera olvidarlo.

Schönberg presenta una mezcla infrecuente de pasión desenfrenada y rigor analítico. La primera le impulsa a los extremos expresivos más ardientes, rozando el éxtasis y hasta la patología. El segundo le exigía una lógica implacable de coherencia evolutiva. No se debe olvidar algo de primera importancia para entender el sentido de su revolución (¿revolución?, ¿evolución?): siempre consideró su obra como la verdadera heredera de la gran tradición culta germana de los siglos XVIII y XIX. Si en otras áreas culturales de Europa podía haber lugar para el interés por lo popular (propio o ajeno) o por músicas lejanas, éste no era el caso del área alemana, cuyo folclore había sido absorbido por la música culta de su entorno hasta hacerlo idéntico a ella (véanse Mozart, Schubert, Weber, etc.). La tradición alemana es, aún hoy, centripeta (con la gran excepción de Stockhausen). ¡Cuánto más no lo sería en los inicios del siglo XX! La revolución/evolución de Schönberg se operó *desde dentro* y tenía su origen en sí misma, considerándose no ya la mejor, sino la única; idea común en aquellos años e, inverosímilmente, aún hoy (en casos particularmente graves e irrecuperables). Recuérdese la peculiar teoría schönbergiana según la cual el atonalismo/pantonalismo estaba reservado a los germanos, mientras que la politonalidad era el terreno propio a los latinos, colocados bajo el liderazgo de Darius Milhaud. ¡Qué locura!

La música europea había llegado al fin del siglo XIX a lo que podría llamarse —sin sentido peyorativo alguno— «saturación armónica».

Dicho de otro modo: la armonía se había enriquecido tanto que su sentido direccional (funcional) se desdibujaba (cabría decir lo mismo de las restantes artes). Esta situación, que la costumbre inveterada achaca a Wagner y su acorde «tristanesco», se encuentra en Chopin, como creo ya haber dicho, en Liszt, en Berlioz... Claro que estos ejemplos pueden no «regir» para un músico que vea la tradición germana como única posible; pero sí lo hará en otras zonas en las que la música también se cultiva con exigencia y calidad... No importa: ¡el punto de inflexión en el cambio de sentido de la armonía está en «Tristán» y no hay más que hablar!

La situación era la misma para todos: retroceder buscando seguridades o avanzar hacia lo desconocido.

Ha pasado suficiente tiempo desde entonces —unos cien años— como para reconocer con calma que, tanto el retroceso como el avance, produjeron obras maestras (Strauss, *Ariadna en Naxos*; Schönberg, *Erwartung*, por ejemplo). Pero en el ardor de cualquier contradicción (y aquí las contradicciones eran flagrantes) no es fácil guardar la compostura. El que quiere ir hacia delante tiene que desbrozar un camino «lleno de abrojos» como afirma el tópico. Y Schönberg y su Escuela tuvieron que soportar persecución, calumnias, insultos de toda índole, que fueron convenientemente respondidos (Schönberg era un excelente polemista, y en Viena la polémica, en general, estaba a la orden del día, encabezada por Karl Kraus y su *Die Fackel* —«La antorcha»—).

El primer paso del grupo vienés fue consumir esa saturación armónica. Como tantos compositores de ese momento se pensó en basar la armonía en otros intervalos de los clásicos. ¿Y cuál mejor que la cuarta? Ya lo hemos visto con Skriabin, y cité a Mahler como su pionero en Viena. Mahler, protector del joven Schönberg, emplea la armonía de cuartas en el primer movimiento de su *Séptima sinfonía* (1904-1905).

Quisiera ser bien entendido: no había una «armonía de cuartas» preparada; tuvo que ser creada —inventada— por una serie de compositores, cada uno a su manera. La que Mahler emplea es, primero, conservando sus ritmos favoritos —la marcha, el *Kondukt* o marcha fúnebre rural, etc.— y después, armónicamente, considerando la disonancia que las cuartas superpuestas crean inevitablemente como una apoyatura sin

Este *Pierrot* y *La consagración* stravinskiana son las dos obras claves del inicio del pasado siglo, aunque su efecto no fuese inmediato, sino que tuvo que esperar hasta la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Incluso sus propios autores parecen retroceder tras el enorme salto que habían dado con esas obras. Un fenómeno de «efecto retardado» que merecería atención.

En *Pierrot Lunaire* los dos Schönberg, pasión y razón, se manifiestan con violencia extrema. Sus 21 poemas presentan toda la gama de sus capacidades; desde la lírica inventiva o furiosa (*Mondestrunken*, «ebrio de luna»; *Galgenlied*, «canción de horca»; *Der kranke Mond*, «la luna enferma», etc.) hasta el rigor —irónico y hasta caricaturesco a veces— de la más refinada escritura canónica (*Nacht*, «noche»; *Der Mondfleck*, «la mancha de luna»; *Enthauptung*, «decapitación», etc.). Schönberg parece complacerse en mostrarnos su inagotable inventiva y su deseo de armonizar libertad con rigor. Pronto iba a hacer «su» propuesta.

A partir de las *Canciones para voz y orquesta* op. 22, que siguen a *Pierrot*, Schönberg casi abandona su actividad compositiva, dedicándose a la enseñanza (ya dije que fue uno de los grandes maestros del pasado siglo) y a la reflexión teórica. Había escrito su admirable *Tratado de armonía* en 1911, revisándolo unos años más tarde. Es una obra que causó una conmoción en el mundo culturo-musical vienés. Pensadores como Wittgenstein, escritores como Musil lo leyeron.

Durante diez años proyecta su oratorio *La escala de Jacob*, con texto propio —que jamás terminaría—, en donde se aproxima a la teosofía de Skriabin (incluso se sirve de la escala octotónica como una pedal en el inicio de la obra). Por fin, en 1921 formula su nueva técnica: lo que en los países latinos se llamó «dodecafonismo» o «dodecafonía», término acuñado por su discípulo René Leibowitz, pero que su autor denominó *Zwölftontechnik* («técnica de doce sonidos»), que definió más exactamente como: «método de componer mediante doce sonidos sólo relacionados entre sí».

En vida de Schönberg, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, este sistema fue empleado casi únicamente por él y sus discípulos Berg y Webern (hay contribuciones de Křenek, Dallapiccola, etc.). Pero

Schönberg estuvo siempre convencido de que gracias a su sistema «se aseguraba el predominio de la música alemana por otros cien años», como —dice la historia— manifestó a su discípulo Josef Rufer.

Aparte de lo erróneo del vaticinio —el dodecafonismo o serialismo se consumió en la década de los cincuenta—, ese comentario presupone que la «música alemana» había «predominado» antes, lo que evidentemente no era cierto. Y muestra hasta qué punto Schönberg, judío, tenía un concepto nacionalista del arte. Parece que, incluso tras las dos guerras y el holocausto, Schönberg siempre se consideró como el auténtico depositario de la tradición musical alemana. Por fortuna, el aporte de la Escuela de Viena trasciende esas contradicciones un tanto patéticas.

Considerado en lo que es y para qué sirve, el dodecafonismo (horrible palabra) supuso un retroceso respecto al período atonal —o «pan-tonal»— que le precede. Todo parece suceder como si Schönberg, espantado del caos que podría producirse al desaparecer las referencias tonales, hubiese buscado una manera de salvar las formas clásicas mediante un orden interválico férreo, aunque maleable. Si se compara la hirviente imaginación de *Erwartung* («La espera») de 1909, o las *Cinco piezas orquestales* op. 16 (1908), con el *Tercer cuarteto de cuerda* (1927) o las *Variaciones para orquesta* op. 31 (1926-1928), es evidente que Schönberg renuncia a la búsqueda original para concentrarse en la demostración de que con su nueva técnica, «también» se puede escribir música como la de la tradición alemana, al menos formalmente. El dodecafonismo schönbergiano, con algunas excepciones gloriosas (*El superviviente de Varsovia*, 1947; el *Trío de cuerda*, 1946, etc.) nace académico. Llega, incluso, a buscar una síntesis con la tonalidad (*Oda a Napoleón*, 1942), lo que no es un «pecado» —al menos para mí, porque muchos colegas no lo aceptan— pero sí una muestra de profunda duda —y de autenticidad exigente— respecto a la eficacia de un método que él había proclamado como «salvador» años atrás. En cualquier caso algunas de esas obras híbridas son auténticas obras maestras. Una anécdota de sus últimos años muestra a las claras cuál era su postura. Cuando tras la guerra Leibowitz visitó a Schönberg en Los Ángeles, le hizo saber que buena parte de los compositores jóvenes se había precipitado de hoz y coz sobre su sistema. La reacción

de Schönberg fue preguntar: «Y, dígame, ¿son capaces de hacer *música* con él?».

Sus dos grandes discípulos, Alban Berg y Anton Webern, se solidarizaron totalmente con las búsquedas de su maestro, cada uno a su manera, no ya distinta, sino casi opuesta (lo que, de paso, muestra al menos la ductilidad de su sistema).

Alban Berg concibió la composición como un resumen de contrarios a los que se esforzó por unir en un todo equilibrado, de una complejidad extrema aunque hábilmente escondida. La fluidez de su música oculta un trabajo meticuloso y eficaz. Si examinamos, siquiera sea someramente, la construcción de la serie base de su *Concierto para violín y orquesta «A la memoria de un ángel»* (1934-1935) la cosa no puede estar más clara.

Berg había decidido utilizar como final de su obra el coral de Bach *Es ist genug* («Ya basta»), cuyo intervalo característico es la 4+: SiB·MI. Tomemos las cuerdas al aire del violín solista: SOL·RE·LA·MI y sobre cada una de ellas construyamos las tríadas mayores y menores correspondientes. El resultado es:



He aquí la síntesis bergiana en toda su perfección:

1. Los doce sonidos de la gama cromática (dodecafonismo).
2. Tonalidades mayores y menores provenientes de la armonía tradicional.
3. Cuerdas al aire del solista (así empieza el concierto).
4. Intervalo típico del «Coral» de Bach (observen la transposición una segunda menor ahora SiB/Si \flat).

El resultado —una obra espléndida— es una muestra de ese espíritu que podría llamar «conciliador», que caracteriza casi toda la obra de Berg, conciliación que jamás cae en el «pastiche» sino que define un lenguaje coherente y equilibrado.

Cabría decir lo mismo respecto de la forma, el material temático y hasta la escritura instrumental.

Podrían buscarse otros ejemplos. Uno de los más acabados es el uso que Berg hace de la *Canción del proxeneta*, compuesta por Frank Wedekind para su pieza teatral *Lulu* —no la ópera— y de la que Berg toma textualmente la línea melódica (no la armonización), incorporándola a la estructura general de su ópera *Lulu*. Pero nos llevaría demasiado tiempo.

Webern es quizá el más radical de los tres, esto es: quien prescinde de síntesis textuales para encontrar las posibilidades intrínsecas —formales, armónicas, etc.— de los doce sonidos ordenados.

Al principio de su revolución —antes del dodecafonismo clásico— Schönberg se había visto obligado a disolver la forma por considerarla —con razón— dependiente de la armonía funcional (la clásica); Webern lleva al extremo esa consecuencia, realizando piezas minúsculas —algunas de escasos segundos, como las «piezas para violoncelo y piano», op. 11— de una concentración expresiva inaudita, que ha sido calificada de aforística.

Webern llegó a decir en ese período —los primeros diez-quince años del pasado siglo—, que tenía la impresión de haber dicho todo, una vez enunciados los doce sonidos.

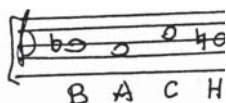
Cuando la técnica serial-dodecafónica le ofreció la posibilidad de «hacer durar» a la música, recurrió a técnicas combinatorias del contrapunto clásico, esto es, el de los siglos XIV a XVI. No olvidemos que Webern era doctor en Musicología con una tesis sobre el *Coralis Constantinus* de Heinrich Isaac. Este último —y más largo— período del autor (muere en un estúpido accidente en 1945, en los días de la Austria ocupada por el ejército americano) presenta lo que en la década siguiente —los años cincuenta— se iba a convertir en el modelo por antonomasia de la vanguardia de aquellos años: lo que se dio en llamar

«la forma absoluta». No por él, que era la modestia misma, sino por sus seguidores. ¿En qué consistía esa forma? En ordenar todas las funciones del sonido a través de una serie, que no se limita a las alturas (las notas), sino que ordena también los *tempi*, el número de voces, las duraciones, registros, etc.

Obras de Webern de ese período son sus dos «Cantatas», la tercera —que lleva como título *Das Augenlicht* («La luz de los ojos»)— todas sobre textos de Hildegard Jone; las *Variaciones para piano* op. 27, las *Variaciones para orquesta* op. 30, etc.

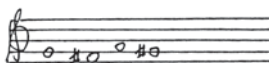
A título informativo, y como he hecho con Berg, doy un ejemplo de cómo está construida la serie de su *Cuarteto de cuerda* op. 28, de los años treinta. Es importante saber que la forma de aplicarla es tan rigurosa como su construcción, que vamos a ver. Así se apreciará mejor la presencia de técnicas medievales en el manejo de un material radicalmente moderno.

Webern parte de la transcripción del nombre BACH en notas (nomenclatura alemana):

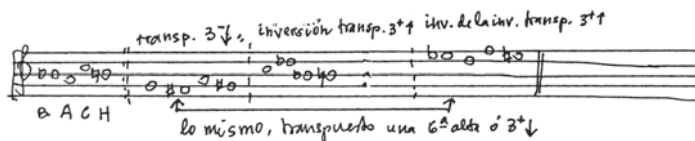


(Bach mismo utilizó su nombre con fines musicales más de una vez.)

Transponiendo estas notas una tercera menor más baja por comodidad de distribución —y quizá por evitar una obviedad excesiva— nos da:



De estas cuatro notas sale la serie entera: por inversión y por inversión de la inversión, esto es, por el original, transpuestos todos una tercera mayor alta:



Tres grupos de cuatros notas (BACH) que son espejo unas de otras y que por ello permiten un juego incalculable de combinaciones: todo se puede explicar sin más que mirar los intervalos. Procedimiento idóneo para disponer las funciones diversas del material: cadencias, principio, final, transición, tema, etc. Un verdadero edificio laberíntico y claro a la vez.

No es aún el momento de hablar del impacto que estas técnicas, a la vez antiguas y modernas, produjeron en los jóvenes de los años cincuenta y de cómo fueron comprendidas y utilizadas. Pero antes de terminar esta presentación de Webern es esencial decir que, con toda probabilidad se hubiera espantado del papel que se le hizo jugar. Webern no fue nunca un compositor «cerebral», aunque, claro, utilizara el cerebro para componer... y para lavarse los dientes, hablar y dar un paseo por sus amadísimos Alpes austríacos, como es el irremediable destino de cualquier ser vivo que posea un sistema nervioso desarrollado. Fue, ante todo, un místico, enamorado, deslumbrado por las bellezas de la Naturaleza, de la que quiso imitar el orden para rendirle homenaje, en una mezcla equidistante de Goethe y Francisco de Asís. Usar sus técnicas, rigurosas y exquisitas, sin su humildad reverente, respetuosa (pero segura de sí), al mismo tiempo panteísta y cristiana (fue creyente y llegó a musicar textos del «oficio parvo») es olvidar su lirismo, ternura, modestia, dejándolo reducido a un profesor pedante que no aporta sino el seco rigor de la regla.

Estamos en el umbral del presente que, en mi opinión, comienza en la segunda posguerra, esto es, hacia 1945, más o menos. Pero antes de traspasar ese umbral será necesario hacer referencia a una corriente creativa de signo técnico diverso al atonalismo —«pantonalismo» según Schönberg— organizado en series (o sea el dodecafonismo). Digo signo *técnico* diverso, subrayado lo de «técnico» porque hace ya años que se ha comprendido que el propósito de ambos era el mismo, pese a haberse

considerado enemigos irreconciliables durante mucho tiempo. Véanse las *Tres sátiras* op. 28 de Schönberg, feroz crítica a Stravinski. Me estoy refiriendo al llamado «neoclasicismo» imperante en Occidente en el período de entreguerras, cuya figura señera es —ya lo he dicho— Stravinski, pero que abarcó a la inmensa mayoría de los compositores de la época. Este «neoclasicismo» intentó «domesticar» (valga la palabra) los aportes novedosos de los primeros años del siglo xx, embutiendo esos aportes en formas clásicas, sobre todo las del siglo xviii y teniendo como referencias a J.S. Bach, D. Scarlatti, H. Purcell, A. Vivaldi, F. Couperin, G.B. Pergolesi y un largo etcétera.

El neoclasicismo exige precisión de la forma, limpieza en la conducción de voces, utilización de la disonancia en el marco de la tonalidad, incluso llega a provocar la politonalidad (superposición de tonalidades diversas, pero siempre sometidas a una cadencia definida y clara). En una palabra: hace lo mismo que el dodecafonismo pero con un material distinto y desde otros presupuestos. Ambos quieren «continuar», no «romper». Y ambos se consideran legítimos herederos de pasados un tanto remotos y, en buena parte, inventados. No se vea en lo que digo ni crítica ni ironía: esa historia se ha producido repetidas veces y se seguirá repitiendo, no sabemos cómo.

Un *pasado*, verdadero o falso, es necesario cuando se teme al futuro. Por otra parte, ambas líneas creativas, por muy antitéticas que se autojuzgaran, produjeron obras admirables, de las que, aún hoy, se puede aprender mucho. Toda esta polémica, soterrada o manifiesta, no deja de recordar la historia de *Los teólogos*, de Borges, incluso por sus gotas de crueldad.

Pocos años después de la muerte de Schönberg (1951), Stravinski empezó a aproximarse a las técnicas vienesas (como había hecho con toda la historia de la música occidental: relector, compilador único y quizá irreplicable) para seguir siendo Stravinski.

Sus *Movimientos* para piano y orquesta, sus *Requiem canticles*, sus *Variaciones a la memoria de Aldous Huxley* (en una palabra, toda su música desde, más o menos, los años 1952-1953 hasta su muerte en 1971) está escrita con la técnica dodecafónica usada, desde luego, con la misma poderosa libertad y personalidad con que se había servido en su día

de Pergolesi, Chaikovski, Delibes, Beethoven, Rossini, Mozart, Bach, Glinka, Gesualdo y Machaut, entre otros.

Desde el punto de vista de la creación musical, la situación europea de la posguerra era tensa y agresiva. En principio —y se comprende— había un rechazo global a todo lo que fuese tradición *establecida*. La cultura europea no había sido capaz de impedir las catástrofes (las dos guerras) que habían costado más de 70 000 000 de víctimas. ¡Incluso en algunos casos las había propiciado! Se sentía una necesidad ética de empezar desde cero, o sea —parafraseando a Sartre—, «con las manos limpias». Esto rezaba sobre todo para los países más afectados y, en particular, a los directos responsables. A la península Ibérica, ambos países en un infierno policial con apariencias de limbo, no llegó esta conciencia culpable (sí de víctima impotente y silenciada) hasta mucho más tarde y de forma confusa y contradictoria.

¿Adónde podrían los jóvenes iracundos volver sus ojos para buscar una luz que les sirviera de punto de partida? La elección no era difícil: hacia el único camino que había sido preterido, «olvidado» deliberadamente y que, con la excepción relativa del *Wozzeck* de Alban Berg, excluido de la programación: la Escuela de Viena. Que, además, era quizá la única vía que parecía presentar la posibilidad de «continuar» sin «repetir». Justo lo opuesto al neoclasicismo, reseco, archisabido y momificado.

Quedaba en solitario la figura de Edgar Varèse que, sin embargo, no ofrecía procedimientos precisos de composición, sino un grupo escaso de obras de gran valor personal pero que, por un lado, eran mal conocidas y, por otro, insuficientes para fundamentar un desarrollo ulterior. No se olvidó a Varèse pero pronto se comprobó que, por temperamento, era un «antimaestro».

En esos años también se «descubrió» (¿?) la enorme figura de Bartók. Pero todo su extraordinario aporte técnico está tan ligado a la música

popular que hacía imposible un desarrollo de su línea sin caer en el plagio. El propio Ligeti pudo decir que lo único que le molestaba de Bartók —como de Janáček— era la interdependencia entre su técnica y su procedencia geográfica. Hay que añadir que, al correr de los años, Ligeti, como todos nosotros, matizó sus opiniones: Bartók es más que «folclore».

Fue pues la *Zwölftontechnik* la entonces elegida. Y de la Trinidad se escogió a Webern, su figura más radical: el representante de la línea más innovadora del uso de la serie como totalizadora de la forma.

Como ya indiqué, el uso que se hizo de la herencia weberniana fue parcial y por ello poco fiel al espíritu del compositor. No se quiso ver en él sino los procedimientos en crudo, juzgando el sentido musical de los mismos como idealistas, incluso goethianos (no iban descaminados), pero olvidando que con esa postura se privaba a la música de su poder comunicativo, fructificador. Como si de la «Ofrenda musical» no tomásemos sino la mecánica de la fuga: la música se convierte en algo que un ordenador puede imitar a la perfección, mera combinatoria sin sentido.

El primer paso que se franqueó era previsible. Cuando se pudo estudiar a fondo la obra de Webern —en gran parte inédita en aquel entonces— se descubrió que el orden serial no sólo afectaba a las alturas, las notas, sino que también lo hacía —de otra manera, claro— a los demás componentes del sonido: duraciones, *tempi*, ritmos, etc. O sea, una especie de «pancontrapunto» cromático.

Por otra parte en esos mismos años —finales de los cuarenta— Olivier Messiaen escribe sus *Modos de valores y de intensidades para piano* (Darmstadt, 1945), parte de sus *Estudios de ritmo*. Esta obra, esencial en su momento, es al mismo tiempo una puerta abierta y un callejón sin salida. Hay que detenerse en ella porque fue, en buena medida, la que dejó a Webern reducido a un punto de referencia inexcusable, pero no ya como el precedente necesario.

El título de *Modos de valores...* es elocuente. Messiaen no habla de «series» sino de «modos». Jamás su autor sintió la menor simpatía o afinidad por la Escuela de Viena («la Escuela de Viena mata la resonancia natural»,

solía decir). Messiaen emplea duraciones (*valeurs*) y dinámicas (*intensités*) de la misma forma que las alturas —las notas—, o sea, como un orden abstracto, con el mismo criterio que lo hace el canto gregoriano y sus «modos» o la música hindú y sus *ragas*. Escribe su obra a tres voces para dar un cierto espesor al tejido musical. Hay 36 notas (12+12+12) que se extienden por todo el teclado; 24 duraciones, de fusa a redonda con puntillo; 12 ataques, bastante teóricos, casi imposibles de percibir e interpretar; 7 intensidades: de ppp a fff, etc.

Una obra de estas características no puede ser —no es— sino didáctica, como en música tantas hay (y en literatura, pintura, etc.). Messiaen lo sabe y dice explícitamente que no piensa continuar por ese camino, sino que lo confía a los jóvenes, caso de que les interese, citando elegantemente a Mallarmé: «Para ellos», dice, «*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*».

Los jóvenes no fueron tan prudentes. Boulez su discípulo, se sirve del mismo orden de alturas empleado por Messiaen para el Primer Libro de sus *Estructuras para dos pianos* (1951), continuando en la línea de lo que se ha llamado «serialismo integral». Se cuenta que Stockhausen (también alumno de Messiaen) escuchaba una y otra vez la grabación de estos «modos», decidido a proseguir este camino hasta sus últimas consecuencias. La mayoría de los jóvenes del momento se sintieron afectados por esa experiencia. Como he dicho, fue Messiaen, su creador, el único que no lo continuó. ¡La «historia del Capitán Araña»!... Cito algunos prosélitos: los belgas Karel Goyvaerts y Henri Pousseur (*Quinteto a la memoria de Antón Webern*), Luigi Nono (*Incontri*, 1953); Pierre Boulez; Bruno Maderna (*Composizione n.º 1*, 1949); Juan Hidalgo (*Ukanga, Caurga* de 1957-1958); Luciano Berio (*Nones*, 1954), etc. Fueron legión los que probaron el método, que tenía el atractivo (¿?) de partir realmente de cero para reconstruir un lenguaje sonoro posible. Si se me permite la inmodestia, diré que yo también tenté la suerte con mi *Coral*, de 1953, para septeto de viento, retirado después y reescrito en 1957. Una de las raras obras que conservo de la década de los años cincuenta, aunque sólo sea por nostalgia. Añado que desde este momento todo lo que pueda decir forma parte de mi propia vida y mi práctica de compositor. Sería

una hipocresía —falsa modestia— el autoexcluirme. Les ruego, pues, que me excusen: procuraré inmiscuirme lo menos posible.

Los fallos de este sistema de componer saltan a la vista y, sobre todo, al oído y explican su abandono por parte de casi todos sus seguidores pocos años más tarde. Les indico algunos:

1. Una vez decidido un plan general, el compositor apenas si tiene capacidad de decisión: no puede sino seguirlo a rajatabla. Claro está que puede y debe corregir los «absurdos» a que da lugar la total planificación: es imposible predecirlo todo (recuerden los «planes quinquenales»). Pero la esencia misma del procedimiento postula que, si se elabora un plan, es para cumplirlo.
 2. La intuición queda excluida en el curso de la redacción de la obra, justamente el momento de la composición en donde suele ser más necesaria...
 3. Es muy difícil crear contrastes de densidad, acordes, cambios graduales de registro, etc. La música resultante, pese a su constante transformación, no se mueve, es estática —lo que podría convenir a la sensibilidad de Messiaen—, pero que va en contra de la variación perpetua, uno de los pilares estéticos del dodecafonismo ortodoxo.
 4. Este sistema, por su predeterminación total, excluye la posibilidad de evolución. Cada cambio o enriquecimiento supone una trasgresión.
- ...

Sin embargo en mi opinión, fue una experiencia saludable, sobre todo para los jóvenes. Cierto que abundaron las obras indigestas. Pero ¿no son indigestos algunos cuadros de Mondrian (con todos los respetos)?, ¿no lo son algunos retratos femeninos del Picasso de los años cuarenta? Y un largo etcétera que es fácil adivinar...

Pese a la aridez de algunas obras, esta forma de componer nos enseñó a imaginar músicas —sus formas, sus lógicas— apoyándonos «casi» únicamente en nuestra capacidad organizativa. Su relativo fracaso como técnica durable fue aleccionador. Y digo «relativo» fracaso porque sirvió

de depurativo, de aprendizaje exigente. No de otro modo se aprende la fuga, o se imitan, penosa pero imprescindiblemente, los corales de Bach. En ningún caso de los citados el alumno debiera pensar que está haciendo una «obra», sino aprendiendo un mecanismo que seguramente no va a usar, pero también sabiendo que le da un conocimiento profundo de lo que significa ordenar sonidos. Eso fue para mí la práctica del serialismo integral. Tan es así que en mis clases americano-canadienses animaba —no obligaba— a mis alumnos a escribir, siquiera unos compases, con arreglo a esa técnica considerándola como un puro aprendizaje. He de reconocer que fueron escasos los que aceptaron mi sugerencia.

Estos trabajos, estos deseos de «partir desde cero» (una forma de hablar, quizá una utopía: léase la polémica Claude Lévi-Strauss/Pierre Boulez cuando éste publicó en los años cincuenta su famoso artículo «Éventuellement») se produjeron en un lugar que pronto se iba a convertir en una meca. Me estoy refiriendo a Darmstadt, en el Hesse, cerca de Frankfurt, al pie del Odenwald.

En 1946, el Dr. Wolfgang Steinecke, musicólogo, solicitó del ayuntamiento de la ciudad —destruida en más del 95% a causa de la industria químico-farmacéutica Merck que estaba en ella— un lugar en donde hacer unos cursos de verano que informasen a los jóvenes alemanes —y más tarde, a los jóvenes sin más— sobre las diversas técnicas compositivas prohibidas por el régimen nazi (el tantas veces citado *Entartete Kunst*, «arte degenerado»). Por increíble que parezca se le ayudó y así nacieron los cursos veraniegos de Darmstadt, punto de encuentro de profesores (Messiaen, Varèse, Fortner, Maderna, etc.) y alumnos (entre ellos Boulez, Pousseur, Stockhausen, Henze, etc.; pronto convertidos en profesores).

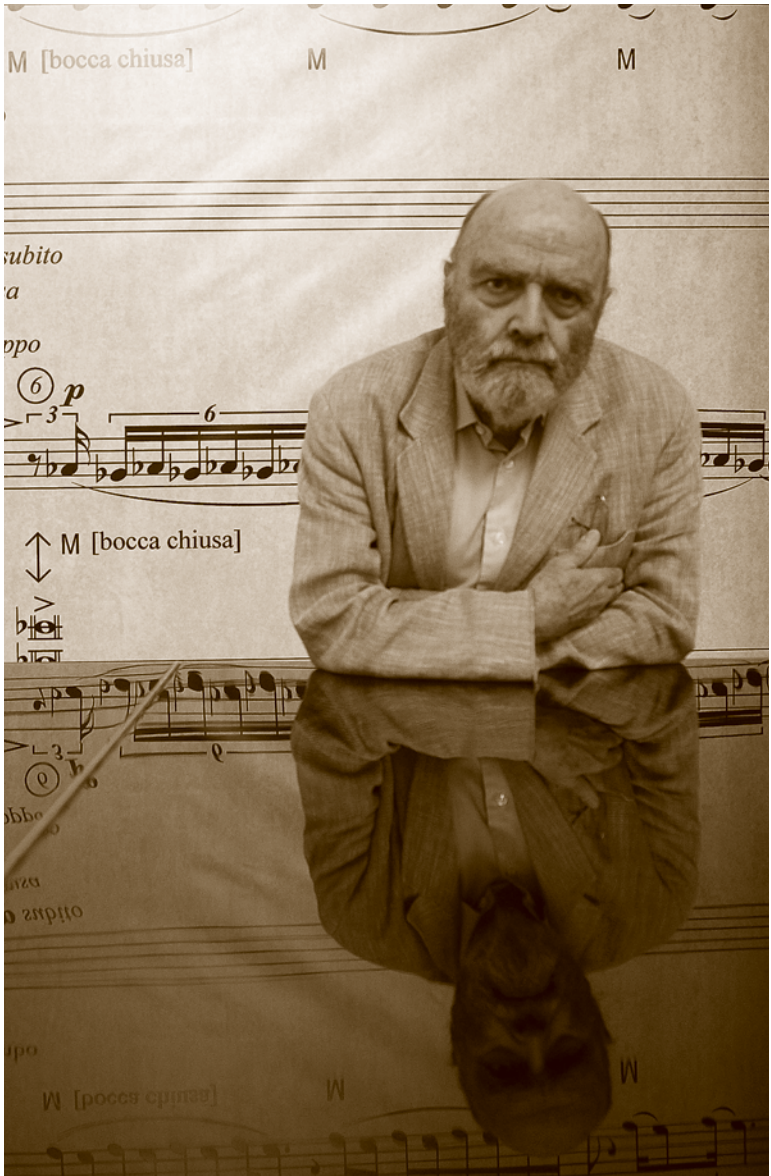
Durante los años cincuenta Darmstadt fue lugar de encuentro de músicos, literalmente de todo el mundo y allí se consumó el conocimiento y posterior lanzamiento de la joven música alemana, francesa, holandesa, italiana, polaca, belga, japonesa, húngara... La música española nunca se lanzó como grupo, sólo algunas individualidades aisladas pronto «reciclad» (valga la palabra) a través de editoriales austríacas, italianas, alemanas y francesas.

Al finalizar los años cincuenta y comenzar la siguiente década, Darmstadt pierde el papel aglutinante —nadie lo ha podido heredar: las circunstancias no se han vuelto a repetir— y, aunque aún existe, jamás ha recuperado ni por asomo ese papel. La muerte del Dr. Steinecke en 1960 fue sin duda un factor decisivo. Pero, como he sugerido, hubo otros.

La tendencia a predicar —y tratar de imponer— una «única» vía de salvación (sea artística, política o religiosa) parece inherente a ciertas mentes necesitadas de certezas o, peor, hambrientas de poder. La línea que Darmstadt representó —no en su director, el Dr. Steinecke, que se limitó a ser un óptimo organizador con un olfato finísimo para percibir «por donde soplaba el viento» sino algunos de sus compositores/estrella— cayó en esa tentación. Quizá haya sido ese momento uno de los últimos en que un mesianismo artístico se produce. No el último, por desgracia, porque ahora mismo se perciben ciertas conductas que hacen pensar en una enésima edición de esas técnicas estéticas salvadoras, caminos únicos hacia el *Walhalla* o como se quiera calificar a esa actitud mental recurrente llamada «absolutismo». Pero aún es pronto para juzgar.



Primeros apuntes de Recado para órgano y orquesta (Luis de Pablo, 2009).



Ya a fines de los años cincuenta se empiezan a escuchar músicas disidentes. Resulta difícil saber cómo se originaron, aunque no lo es saber su porqué. Veámoslo. Cuando un compositor siente que lo que ha aprendido para hacer que la música *le* funcione ha dejado de hacerlo —esto es, no le satisface la forma que esa música aprendida tiene para construir un tiempo sonoro expresivo— lo mejor que puede hacer es prescindir de la parte inútil de lo que sabe y partir a la búsqueda de... aún no sabe qué.

A fines de los cincuenta se disponía ya de un material depurado de la ganga de las funciones tonales —así se veía entonces—. Eso ya era mucho. Algunos, nos pusimos a jugar —dése a la palabra su sentido profundo— con la sucesión de nuestras ideas musicales. Sucesión, yuxtaposición, superposición, sumas y restas del material, cuya combinación podía variar en cada versión. Súbitamente se nos abrió ante los oídos todo un paisaje nuevo que se llamó de mil maneras, todas aproximadas: música aleatoria, alea controlado, música flexible, música abierta, etc. ¿Cómo se llegó a esta práctica, aparentemente enfrentada con lo que había sido la «composición» (la palabra lo dice todo) anterior?

Convendrá recordar que la escritura musical fija y precisa es un invento reciente (no más desde los siglos XVI-XVII). Pero desde los mismos inicios de esta música de precisión —que tiene un origen predominantemente armónico, como el temperamento igual, etc.—, comienzan las divergencias o juegos. Vaya un pequeño ejemplo.

En los primeros años del siglo XVII, Pedro Cerone (Pedro, en español, aunque napolitano, fue súbdito de Felipe III, a quien dedica la obra que nos va a ocupar) escribe, en español, su *El melopeo y maestro* (1613). En él hay un capítulo que llama «Juegos musicales», en donde hay canciones a cuatro voces que cantan pequeñas células encuadradas en las casillas de un tablero de ajedrez. Los cantantes interpretan esas células en un orden sucesivo libre, cada uno empleando un lado del tablero y de acuerdo con el movimiento de una pieza de ajedrez; digamos el lado izquierdo elige el alfil, el derecho la reina, el de abajo la torre, el de arriba el caballo... Naturalmente no se puede «jugar» al ajedrez así, sino que se emplean sus reglas de movimiento para producir una combinación. Y ésta produce

siempre algo musicalmente aceptable aunque forzosamente primario. Pero eso no importa: se trata de un juego de ingenio. Al parecer estos juegos fueron muy populares entre la gente exquisita.

Retomo el hilo tras esta divagación. Quizá era esperable que, tras la cuaresma del serialismo, algunos compositores desearon divertirse sin dejar de hacer no sólo buena música, sino también música que enriqueciera la escucha, de una parte, y el concepto de la forma en el tiempo, de otra. Umberto Eco, hombre avisado donde los haya, escribió poco más tarde su *Opera aperta*.

En 1960 Witold Lutosławski escribió una obra de orquesta que llamó *Juegos venecianos*, no por casualidad. En ella se sirvió de esas técnicas. No fue el único, Henri Pousseur y sus *Móviles*, el Boulez de la *Tercera sonata para piano*, Stockhausen y su *Pieza n.º XI*, y si me permiten, mi *Tombeau para orquesta*, enfocan y realizan esa idea de forma flexible, cada uno a su manera.

Esto no es sino una mínima muestra de lo que, en aquellos años, fue todo un movimiento que abarcó a los compositores más importantes del momento: Halffter, Berio, Donatoni, Clementi y un etcétera considerable. Se había abierto una puerta hacia la inventiva.

Es aquí en donde puede insertarse en Europa la personalidad de John Cage (Los Ángeles 1912-Nueva York 1992). Cage estudió con Schönberg en su ciudad natal. Pronto lo abandonó o, quizá sería más justo decir, «se abandonaron mutuamente». Su formación como artista —al menos en lo que a estética se refiere— está más cerca de los pintores que de los músicos, hasta el extremo de que en alguna de sus partituras se sirve más de medios plásticos que de notas. Séame permitido un paréntesis. Este hecho, que no es aislado, merecería una reflexión sobre el sentido del aprendizaje plástico y el musical; el sentido de cada uno de ellos y lo que se juzga prescindible e imprescindible en ambas materias. Cierro el paréntesis.

Los amigos de Cage fueron Mondrian, Ernst, Gorki, —¡Arshile!—, Matta, Jasper Johns y, sobre todo, Marcel Duchamp. Sin olvidar a quien fuera su más estrecho colaborador, el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham. Y, obvio es decirlo, el extraordinario pianista que fue David

Tudor. No olvidemos su americanismo visceral, pero jamás agresivo. Su modelo fue Henry Thoreau (lo que equivale a decir que fue individualista y pobre. Esas cosas, al margen de su obra, inspiran respeto). Y tampoco pasemos por alto su fascinación por China y Japón, que influyeron no sólo en su obra sino en su forma de vida.

Su primer viaje a Europa data del inicio de la década de los cincuenta (París, Boulez), en donde fue saludado como inventor de medios instrumentales insólitos —el «piano preparado»—. Pero su verdadera incidencia se produce en 1958 (Darmstadt, muestra de la amplitud de miras del Dr. Steinecke) donde sus ideas y sus prácticas produjeron un trauma considerable: no se trataba de introducir el azar en la forma de un material definido —como empezaba a hacer la música aleatoria— sino hacerlo con el material mismo.

Prosiguiendo en ese camino Cage acaba suprimiendo al compositor como necesario para «definir» un material audible. Y lógicamente, borra la frontera entre «música» y «no música»: TODO puede ser música —incluso lo que no se puede escuchar físicamente— si decidimos que lo sea.

En verdad, nada es necesario para que la música exista: vivimos inmersos en ella aunque no lo sepamos. De otra manera: arte y vida son lo mismo.

Esta postura ha tenido —y aún tiene— seguidores no sólo musicales. Su actitud, más que su pensamiento o su obra —que, lógicamente, apenas si existe como tal— ha influido incluso en sus oponentes.

Es sin duda falso que Cage esté en el origen del alea controlado. Si hablo por mí mismo, mis obras aleatorias —que tanto me ocuparon durante más de diez años y que produjeron la serie de *Módulos*, entre otras cosas— no tienen en cuenta las ideas de Cage. Como he apuntado, el «alea» cageano se origina en la producción del material musical, no en su orden. En los europeos, yo incluido, el «alea» afecta al tiempo en que un material definido —definidísimo diría— acaece. En Cage, como he señalado, la frontera entre «arte» y «vida» llega a borrarse; un sueño del romanticismo anarquista que, inesperadamente, hace de Cage un heredero de Saint-Simon o Fourier y sus «colonias felices». El «alea» europeo va por otro camino: no es sino un capítulo más en una larga historia de las formas en el tiempo musical.

En aquellos años (finales de los cincuenta, en plena crisis del serialismo en sus incontables formas), hay que hacer constar que, paralelamente a esta línea, con pretensiones de exclusiva —y excluyente— había, cómo no, compositores que, sin retroceder a posiciones más conservadoras, no comulgaban con ella. Incluso —como sucedió con Luigi Dallapiccola—, hubo quien utilizó los métodos de la Escuela de Viena, orientándolos de otra manera, sin ningún propósito de ruptura. Me parece inútil dar una lista de nombres: son conocidos de todos y convertirían estas conferencias en una guía de teléfonos. Repito que no les habla un musicólogo ni un historiador, sino un compositor. Sólo diré que coetáneamente a la línea que he descrito y que sin duda fue la más cargada de futuro en aquel momento —incluso por el rechazo que provocó: también se crea negando— hubo músicas de gran valor que inspiraron e inspiran respeto y placer. No descubriré nada si señalo que los caminos de cualquier arte son siempre múltiples —¡e inescrutables!—. Yo he presentado el que, en mi experiencia, fue el más poderoso. Y por otra parte me parece imposible acercarme a nuestro presente partiendo de Shostakovich, Britten o Carl Orff, pongo por caso, sea dicho con todos los respetos necesarios.

Trataré ahora del tercer elemento definitorio de nuestra actualidad, esto es, la tecnología aplicada a la música.

Esta aplicación —sería mejor llamarla «invasión»— tiene ya sus años y ha tenido tiempo para revestir muchas formas.

En primer lugar ha mostrado la composición y comportamiento del sonido como fenómeno físico, así como la mecánica de su escucha. Digo «mecánica de su escucha» porque lo que ocurre después de la percepción sigue siendo materia de discusión y daría para todo un curso de conferencias que, más que probablemente, no llegarían a ninguna parte. Los compositores hemos aprendido mucho en esas investigaciones. Me atrevo a decir, sin duda alguna, que no se puede ser hoy compositor sin saber qué es, físicamente, nuestra herramienta y cómo la percibimos. Es obvio recordar que la música fue estudiada como ciencia desde siempre —incluso antes del *Quadrivium*— y en todas las civilizaciones. Si no fuera así, no existirían instrumentos. Ahora me estoy refiriendo a la ciencia musical a partir del siglo XIX.

En segundo lugar, y ya en el siglo xx, se han creado un sinnúmero de aparatos productores, transformadores, etc., de sonido que han abierto posibilidades inéditas al músico, estimulando su imaginación.

En tercer lugar, con la ayuda de la tecnología, se ha enriquecido el mundo vocal e instrumental heredado de la tradición, creando una nueva *lutherie*.

En cuarto lugar, se ha introducido la informática, tanto en la forma abstracta de la obra, solucionando problemas arduos de escritura, como generando sonidos sintéticos de todo tipo y transformándolos en tiempo real, o sea, creando otra *lutherie* aún más rica que la anteriormente citada.

Será necesario ahora hacer un poco de historia de esta tecnología como hemos hecho con los períodos anteriores. Se comprenderá así su sentido profundo; casi diría: su inevitabilidad.

La cosa viene de antiguo: desde el futurismo italiano y los *intonarumori* de Luigi Russolo (1913) hasta los nuevos instrumentos eléctricos, del que ha quedado sólo el Ondas Martenot, creado por Maurice Martenot (1928) y del que puede decirse que subsiste gracias a Olivier Messiaen. Y un largo etcétera olvidado.

La historia de la música electroacústica, con tal nombre, es una historia agridulce: más «agria» que «dulce». Nació dos veces, una como «música concreta» (hacia 1945), en Radio Francia, con Pierre Schaeffer, Pierre Henry y, más tarde, con el GRM (Grupo de Investigación Musical): un montaje de sonidos/ruidos reales, pensado como un arte nuevo, a mitad de camino entre el cine y la música, y el segundo nacimiento, como «música electrónica» pura (en 1953, Colonia y Hilversum, con Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael König y Werner Meyer-Eppeler), construida con generadores de ondas, etc.; se vio en ella el vehículo que podía hacer posible el serialismo total: por fin —se creía— iba a ordenarse el timbre, parámetro siempre díscolo. Porque así como la altura —la nota— permite un orden de hertzios, o la duración lo puede hacer con *tempi* y negras, corcheas, etc., el timbre era rebelde a cualquier homologación: un clarinete no es un violín y no hay más que hablar. La primera música electroacústica intentó paliar esas «deficiencias» añadiendo o restando armónicos en un sonido base. Lo logró sólo a medias. La primera gran obra de la música electroacústica

fue el *Cántico de los adolescentes*, de Stockhausen (1956) y no toca ni de lejos ese problema, aunque sea un logro admirable.

Estas dos corrientes no tardaron en unirse, como era de esperar: sus técnicas de base eran las mismas.

En 1960 Robert Moog, ingeniero de sonido, inventó el sintetizador —el «Moog», por antonomasia—, que facilitó en extremo la técnica de fabricación de la música electroacústica. Este aparato puso al alcance de cualquier aficionado la posibilidad de hacer un producto sonoro que, con un poco —bastante— de «manga ancha» podía ser considerado como «música». Desde ese momento la creación electroacústica cambia de sentido: el comercio entra en el juego y el impulso de la investigación artística se aminora hasta casi desaparecer. Claro está que eso no significa que la electroacústica —a la que se añade la informática a través del conversor digital analógico de los años sesenta— no pueda ser vehículo de auténtico arte, sino que la especulación económica —cambio constante de modelos de aparato incompatibles entre sí, facilitación abusiva de su manejo, aparatos preprogramados, etc.— lo hace extremadamente improbable. Hoy más de la mitad del planeta está invadida por esos artilugios que, en abrumadora mayoría, están en manos de personas de nula formación musical y no menos nulo talento. Electroacústica e informática forman hoy un todo inseparable: sus capacidades artísticas son, en teoría, posibles. En la práctica poco probables. Sería sin embargo necio negar algunos logros evidentes de esas técnicas. Aunque temo que esos logros no compensen la barbarie, vulgaridad y violencia sonora de nuestro entorno, también producto suyo. Polución sonora cuyas consecuencias parecen no preocupar demasiado.

Por un elemental deber de honradez he de confesarles que, pese a haber fundado el primer Laboratorio de Música Electroacústica de España (Alea 1964) y de tener en mi haber alguna obra del género (*Tornasol*, *We*, *Soledad interrumpida*, etc.) es éste un mundo que no practico desde hace más de treinta años. Mis intereses han ido por otro lado y creo haberles explicado el porqué.

Hasta aquí he intentado resumir las líneas maestras que, a mi juicio, parecen mover los intereses compositivos de hoy. Las repaso brevemente:

1. Cruce de culturas musicales, ahora —y por primera vez— en ambos sentidos, al menos en ciertas áreas culturales. En Japón y Corea empezó hace más de cincuenta años; en otros países no ha hecho sino dar sus primeros pasos, pero se está extendiendo de forma fulminante. Sólo este fenómeno merecería una atención larga y profunda. Sin duda está ya teniendo innumerables consecuencias, no todas positivas para los más frágiles. Por desgracia aún predomina la dirección única: Occidente fagocita otras culturas y éstas corren el riesgo de desaparecer, no conociendo de la nuestra más que los subproductos del consumo.
2. Continuación de nuestra tradición, viajando dentro de ella libremente, con alguna preferencia por el pasado lejano. Será más fácil encontrar compositores que se inspiren en las técnicas del «Ars subtilior» que en la Escuela de Viena (no se excluyen entre sí).
3. Consideración del sonido/ruido en su entidad física como materia de base para la creación. Esta línea se subdivide en diversas ramas y supone desde hace tiempo nuevas técnicas vocales e instrumentales.
4. La tecnología como parte inseparable del proceso compositivo.
5. Formas híbridas de las cuatro anteriores (es éste el caso más frecuente).

Era inevitable que, tras tantos años, algunos procedimientos compositivos se asentasen de forma, si no permanente, sí frecuente. Y eso que, usado con imaginación, no tiene por qué ser juzgado como «malo»; ha producido también un academicismo aburrido e insípido. Hoy, con el planeta archipoblado, hay más compositores que nunca. La abrumadora mayoría componen de manera similar, dentro de no más de tres o cuatro tipos de técnicas. No es nada nuevo. Se asiste a algo que ya sucedió en la polifonía de los siglos xv-xvi, en el barroco del xvii-xviii, en el clasicismo del xviii... un lenguaje internacional (europeo, claro) que, aparte de algunos compositores extraordinarios de todos conocidos —y que son los recordados—, produjo kilómetros de música inane, casi siempre —eso sí— correctamente escrita: en aquellos tiempos los músicos aprendían bien su oficio. Esta situación, como digo, se produjo en Europa y

sus colonias, entonces limitadas a las de España y Portugal. Pero ahora afecta a la mitad del planeta. Hablo desde una experiencia nacida de innumerables jurados de composición...

Lo que, como en siglos pasados, no oculta la existencia de una música viva, en pleno y continuo cambio —impredecible— y que, como toda actividad vital, está sometida a altibajos. Con una peculiaridad de la que se habla poco. Procuraré ser claro.

En la creación musical —probablemente también en la poética— la calidad, cuando se produce —esto es, cuando hay eso tan escurridizo y «elitista» que se llama «talento»—, suele ser muy alta. Por una razón clara y dolorosa para el autor. El compositor —el poeta— no produce algo cuantificable; o sea, es difícil, si no imposible, asignarle un precio de mercado. Por así decirlo, su obra es, en sentido etimológico estricto, «inapreciable»; no está sometida a vaivenes económicos. Si acaso, lo está a los de una moda, siempre zarandeada en la lucha por el poder. Pero eso apenas si tiene consecuencias crematísticas significativas o, si las tiene, equivalen a lo que, tan gráficamente, se denomina como «el chocolate del loro». O sea, el compositor dispone, al menos en principio, de una libertad creativa mucho mayor que cualquier otro artista. Libertad que paga cara, pero que le permite, en los mejores casos, perseguir, y a veces atrapar, eso tan evanescente que se llama, un tanto hiperbólicamente, la «perfección». «El que no se consuela es porque no quiere», dice el refrán.

En una sociedad como la nuestra tal cosa puede parecerse mucho a un suicidio por inanición, o bien obligar al sujeto paciente a un cambio de oficio. Ambas cosas, francamente molestas, por no decir, profundamente injustas. Hay países, instituciones que, conscientes del problema, han intentado paliar el mal: «poeta laureado», «tesoro viviente», «compositor residente», etc. Esperemos..., pero no por mucho tiempo: la vida es corta.

He hablado de «talento», de «calidad». ¡Qué palabras tan comprometidas! Esto me enfrenta a una pregunta inevitable y peliaguda. ¿Hay algún criterio para detectar ese talento, esa calidad? Porque no es pensable que TODA la música actual sea maravillosa: jamás ha sido así, ni podrá serlo. No hay memoria humana de una época en la que toda la

música producida fuese «buena». Dejo aparte algunos grupúsculos, hoy en trance de desaparición, en donde la música era un bien colectivo, creada e interpretada por todos —o casi—. Pero incluso en esos pequeños paraísos había algunos que lo hacían «mejor» y que eran reconocidos y apreciados como tales. Estoy pensando en lugares como Bali, antes del Bali Hilton y demás aberraciones, asesinas de lo que, dicen, quieren proteger, disfrutándolos sin profundizar en ellos, o sea, destruyéndolos.

Prosigo, ¿cuál es hoy la «buena música»? ¿Hay manera de saber, aunque sea de manera discutible, cuál sí y cuál no?

Naturalmente, hay evidencias positivas o negativas, aunque siempre resbaladizas, pero una vez alcanzado un cierto nivel de exigencia, no hay *reglas* (subrayo la palabra): sólo aproximaciones. Una, bastante esgrimida: la supervivencia. Lo que significa que jamás podremos juzgar nuestro *ahora* porque no viviremos lo suficiente: la verdadera supervivencia requiere muchos, incluso muchísimos años... y padece de muchos, muchísimos avatares, por definición imprevisibles. Y, por si poco fuera, varía de lugar a lugar y de país a país.

¿Hay entonces algún canon, por cauto y prudente que sea? Los cánones no suelen ser cautos; más bien son insolentes, arrogantes y con lagunas considerables (por ejemplo, ignoran que no existen).

Pero, pese a todo, ¿los hay?, ¿los *puede* haber? Seguramente no. O si alguien es tan osado como para hacerlos, no serán jamás definitivos (o sea, no serán sino cánones «históricos», acribillados de criterios y prejuicios locales, etc.); no «cánones» sino opiniones, afinidades o rechazos de corta vida y sujetos a transformaciones con más colores que el arco iris. Si se aceptan esas limitaciones (que siempre existen, se acepten o no), sí que se pueden sugerir, no cánones, sino orientaciones, líneas de conducta para acercarse a una música actual, o incluso, a una música de cualquier pasado sobre el cual también tenemos el derecho y hasta el deber de opinar. Será difícil ser concretos en nuestros juicios: no hay maneras infalibles de hacer buena música; cuántas veces una misma forma de hacer ha producido músicas que van desde lo sublime a lo chabacano: todo depende de en qué manos caiga (otra vez el «talento»). No doy ejemplos por pensar que no son necesarios por sabidos.

Doy ahora, un poco al azar, algunas de esas «líneas de conducta». Casi todas provienen del mero sentido común:

- tener en cuenta la procedencia del juicio emitido, su fiabilidad; evitar quizá —o usar con prudencia— la palabra «juicio» y contentarse con «opinión»;
- practicar por parte del «opinante» y, si es posible, también del «opinado» la infrecuente virtud de la modestia;
- la voluntad perseverante del «opinante», de desarrollar, pulir, criticar sin descanso sus criterios;
- huir del destemple, del «cajón de los truenos» de la «hagiografía», como de la peste;
- no aceptar jamás el lugar común;
- sepultar cualquier autojustificación en lo más profundo del bátrago;
- olvidarse de cualquier nacionalismo, sectarismo u otra doctrina igualmente perturbadora del equilibrio...

Creo que bastará con lo dicho, aunque debiera añadir algo que se olvida de puro evidente: ¡conocer de veras aquello sobre lo que se habla!

Pero al que don Antonio Machado llamó «Tartarín en Königsberg» —o sea, don Immanuel Kant— es mucho más drástico. En su *Crítica del juicio* (traducción de Manuel García Morente), parágrafo 46, dice: «Que el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como ‘naturaleza’ y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo como en él se encuentran las ideas para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o según un plan; ni comunicarlas a otros en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos».

O sea, todo lo que he dicho sobre los cánones está meridianamente mandado retirar de un papirotazo y queda en pie sólo la incógnita. Kant, en honor a la verdad, da alguna pista para distinguir al genio: «espíritu» y «originalidad». Quédese para otra ocasión el hablar de ambas cosas; no por mí, que no soy filósofo, sino por algún pensador que sea un melóma-

no curtido. ¡Y que no sea ni «adorniano», ni «schenkeriano»! Esto es: que tenga un criterio propio. De pasada, añadiré que ese párrafo kantiano da cumplida y devastadora respuesta —anticipada— a las ideas de Xenakis sobre la música «fuera del tiempo» y el «don colectivo de la especie».

Quizá, tras mucho pensar, haya un hilo conductor que sirva de guía a través del caleidoscopio que es la música de creación en nuestros días. Sería enfocar esa música desde el lugar social que ocupa, o sea, su relación con el destinatario. No me refiero a lo que se suele llamar «el público» (no hablo de «audiencia», palabra que para mí, y siempre de la mano de don Antonio Machado, tiene demasiadas connotaciones jurídico-gubernativas); el público, denominación por demás imprecisa y que se suele esgrimir con escandalosa mala fe.

Siendo conciso, yo diría que nuestro destinatario es hoy «confuso». Repito la palabra: confuso; no inexistente, ni indiferente, ni enemigo —o amigo—; otra vez: confuso.

Esto requiere un comentario. Pero antes quisiera recordar algo que, de puro evidente, no se ve: estamos demasiado cerca de lo que voy a decir como para percibirlo con claridad.

Es el caso que existen seres humanos —en realidad casi todos— para los cuales la música, si han recibido una educación adecuada, y aun sin recibirla, es una necesidad, no una simple diversión o un «runrún» más o menos agradable, o un fondo al que apenas si se presta atención. Es una obviedad el señalar que no hay grupo humano que no tenga *su* música.

Dentro de nuestra especie hay, además, un número considerable de personas para las cuales la música es un medio de expresión profunda. Este grupo, al que grosso modo podríamos llamar «compositores», tiene la curiosa facultad de dar testimonio de una época, una cultura, etc., a través de ese orden sonoro (si calan hondo y tienen «espíritu» y «originalidad», como Kant nos dice). Sin ese testimonio nuestra calidad de especie humana se vería mutilada gravemente. Tan es así que, como antes mencioné, no se conoce grupo humano que no haya producido su correspondiente «retrato sonoro». Y, sin embargo, se han podido vivir largos siglos sin democracia, sin antibióticos, sin informática, sin dinero, ¡hasta sin fútbol!

Curiosa excrecencia necesaria, a la que se suele juzgar no rentable. Quizá haya que precisar que no me refiero a la «música de consumo», producto artificial e impuesto. No me parece necesario detenerme en este asunto: bastará con que constatemos la protección ilimitada que le dispensan los medios de difusión y lo que eso significa.

Claro que una política eficaz al servicio de una ideología un tanto extrema podría erradicar esa importante facultad, dejando reducida la música a un simple pasatiempo o, peor, a una anestesia embrutecedora o, aún peor, como excitante de la barbarie agresiva, siempre latente en nuestra especie. Esto se ha hecho ya. Y la variedad en la erradicación de facultades humanas *necesarias* que ciertas ideologías han sido capaces de hacer da fe de la imaginación de nuestra especie, empleada para el mal.

Ahora, el comentario.

La música, como ya se comentó, precisa de un destinatario. Éste ha variado a lo largo de muchos siglos: más de los que estudia la historia de la música. No es cuestión de entrar en detalles. Pero no será inútil apuntar algunos hechos esenciales que ayudarán a comprender mejor la actualidad.

En líneas generales se podría decir que, en tiempos lejanos de Occidente, la música sirvió a la religión, a los fastos y diversiones del poder y a la vida —y la muerte— del pueblo. No se sirvió de cualquier manera: cada grupo solía tener *su* música. Los compositores, anónimos o con nombre, elaboraron técnicas complejas que son el origen del que todos provenimos en mayor o menor grado.

En otras culturas, el panorama se asemeja mucho a lo que acabo de decir, aunque los resultados, técnicas, situaciones (como el lugar social del músico, por ejemplo) variasen incalculablemente.

En Occidente, a partir de nuestro siglo XVIII (seré preciso: desde «Las Luces» y la Revolución francesa), el músico —el artista— se independiza de la Iglesia y la Corte (recordemos la contestación de Beethoven

a Goethe: «También yo soy un Rey a mi manera»). Quizá hilando fino, podrían encontrarse los primeros síntomas de cambio en el protestantismo del siglo xvii (Alemania del Centro-Norte, Países Bajos, Dinamarca). Hay un cambio de destinatario, primero tímido y después abierto y hasta desafiante: la burguesía. En Londres y Venecia pueden ir a los conciertos y óperas quienes paguen una entrada (siglo xviii).

Poco después las guerras napoleónicas exacerbaban el nacionalismo y con él la nueva clase. Compárense entre nosotros lo que fue la vida musical cortesana de Carlos IV con, tras la Guerra de la Independencia, la apertura de teatros públicos con la ópera italiana y las primeras zarzuelas del xix.

El pueblo sigue teniendo su música, siempre y cuando la Revolución industrial no la haga punto menos que imposible. Comparemos ahora la música popular holandesa, inglesa, etc., de inicios del xix con el florecimiento inaudito de música y danza populares en nuestro país desde mediados del siglo xviii hasta bien entrado el xix (la escuela bolera, las formas del flamenco, las seguidillas, la tonadilla... basten estas alusiones).

El nuevo destinatario empieza a pedir a la música algo nuevo: la afirmación nacional. El compositor es consciente y lo sirve. Pero lo hace de muy diversas maneras. La más obvia: apoyarse en la música popular (Rusia, Noruega, Bohemia, etc.). Pero hubo otras mucho más sutiles; la más desarrollada, compleja e importante es la del mundo germánico. Apenas si se apoya en lo popular y si lo hace es para trascenderlo. Considerando su tradición musical como la más alta, se sirve de ella para defender su identidad y propiciar su unidad como nación. Pero va más allá: su tradición musical le sirve para reclamar para sí el primer puesto en Europa. Y más aún: representar al «hombre». Esto que digo está explícito en Beethoven, con o sin texto de Schiller. Al principio de estas charlas conté una anécdota vivida por mí, ¿la recuerdan? El *Cuarto concierto en sol mayor para piano y orquesta* de Beethoven, como una de las muestras más altas del concepto de «hombre» en opinión de un gran intérprete tudesco. El romanticismo alemán pensó que su música era *la* música (muchos alemanes lo siguen pensando). Veamos estas palabras de Ernst Theodor Amadeus (en homenaje a Mozart) Hoffmann, escritas en los primeros años del siglo xix: «Hay momentos, sobre todo las obras del

gran Sebastián (*sic*) Bach, en los que las proporciones matemáticas de la música y las místicas reglas del contrapunto despertaban en mí un íntimo respeto, teñido de temor. ¡Oh, Música! ¡Sí, con secreto temor, con verdadero temblor¹ pronuncio tu nombre! ¡Oh, sánscrito² de la Naturaleza, expuesto en sonidos!».

Tradicionalmente, quienes se referían al Hombre, al Destino, a la Nación, eran, bien los profetas, bien los filósofos. Ahora, en la naciente Alemania lo hacen los artistas y, a gran distancia respecto de los demás, los músicos; incluso los músicos del pasado, recuperados para la causa.

Esto queda mucho más claro en Wagner, figura que llegó a elaborar toda una mitología, por cierto abiertamente pesimista: ¡qué clarividencia!

En Italia se produce el mismo fenómeno, pero sin metafísica ni mitología. Como sabemos, se encarna en la ópera de Verdi: *Vittorio Emanuele Re d'Italia*. Los destinatarios son los ciudadanos de los países afectados, en primer lugar y, después, todo Occidente, sumergido en afirmaciones nacionalistas —y sus consiguientes guerras—. Sería aleccionador estudiar en detalle las relaciones artístico-políticas de los países europeos de ese período a través de sus músicas. No creo estar cegado por la pasión si afirmo que es la música el vehículo que mejor representa esos vaivenes. La literatura necesita la traducción, y la pintura no parece haber desempeñado ese papel. Pero, una vez más, dejo ese tema para los musicólogos, no sin recomendar a quien se interese por él, la lectura de *Dopo una battaglia*, del musicólogo italiano Mario Bortolotto: ahí encontrará la fascinante historia de las consecuencias musicales que tuvo para Francia el perder la guerra de 1870.

Quisiera terminar esta divagación histórica en torno a los destinatarios de la música con una reflexión que creo útil para comprender nuestro presente.

Hemos dejado al destinatario «pidiendo» una música. A partir de Wagner —más o menos— y, no digamos, de Debussy, es el músico quien

¹ ¿Había leído Kierkegaard a Hoffmann? Yo creo que sí.

² Recordemos que los trabajos de Friedrich Schlegel sobre el sánscrito datan de esos años.

«pide» al destinatario que le acompañe en su aventura. La situación se ha invertido. El compositor no es sino portavoz de sí mismo (quizá de un grupo): va a empezar la era de las vanguardias, que se podría resumir en un dicho hispano un tanto populachero: «¡Aquí estoy porque he venido!». Incluso cuando la vanguardia se ve a sí misma no como rompedora, sino como la auténtica continuadora de una tradición, única heredera de *su* cultura (caso de la Escuela de Viena), el artista se siente como profeta, depositario de la verdad «verdadera», tautología que en arte tiene su sentido.

Permítanme una anécdota.

En marzo de 1942, Luigi Dallapiccola conoció personalmente a Anton Webern en Austria. La conversación transcurrió sin problemas. Dallapiccola incluso subraya la dulzura del músico. Hasta que alguien —no Dallapiccola— pronunció el nombre de Kurt Weill. Webern perdió la compostura y, rojo de ira, gritó: «¿Qué encuentra usted en ese compositor que tenga algo que ver con nuestra gran tradición, que incluye los nombres de Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schönberg, Berg y yo mismo?». O sea, la vanguardia «atonal» del inicio del siglo xx se ha convertido en depositaria-transmisora de la tradición más pura.

Lo mismo cabe decir de las otras vanguardias que hemos citado anteriormente: una tras otra caen en los sutiles juegos del «neoclasicismo», o sea, buscan puentes, referencias, para nuestro destinatario a través de alusiones a un pasado conocido. Un juego muy serio, casi metafísico, cuyo propósito es, también, revivir la tradición conservando, sin embargo, nuestra *facultas eligendi*. En rigor se debería decir: la tradición, o mejor: las tradiciones. Me referí a esta situación al hablar de Stravinski.

He aludido ya a la situación anímica del compositor de la posguerra del 45: ¡empezar desde cero y agresivamente! No se pide al destinatario que acompañe al creador. Se le quiere indoctrinar... ¡Incluso se le quiere educar! Se ha convertido en un infiel al que hay que catequizar porque, a fin de cuentas, era sospechoso, quién sabe si cómplice, de la catástrofe...

La situación fue incómoda para todos. Nada tiene de extraño que fuese breve... ¡y curiosa! Porque el estallido compositivo del cambio de década (1950-1960) coincide con el inesperado estallido del destinatario,

debido no tanto a motivos puramente musicales, que ya hemos visto, cuanto a los cambios que la tecnología impuso en la escucha: el destinatario se ha atomizado porque la escucha también lo ha hecho, cosa que, además, se sabe que no hará sino aumentar. De este hecho, absolutamente sin precedentes, nace la «confusión» tantas veces aludida: no hay grupo social que sea único destinatario de nuestra música, sino muchos, muchísimos: cambiantes, próximos, lejanos... Beethoven compuso su *Cuarteto en la menor* op. 132, para el salón del príncipe Galitzin, en Viena.

Un servidor, con perdón, escribió *Senderos del aire* para la Orquesta Metropolitana de Tokio. Se estrenaron en la Sala Suntory, de tres mil plazas. Se grabó en CD en Alemania y se publicó en partitura en Italia. Por mi parte, jamás había estado en Tokio y no tenía ni la más lejana idea de mis «destinatarios» japoneses. Y ¿cómo saber en qué manos pudo —y puede— caer el CD y la partitura de la obra? Pues bien: ésta es la situación normal de un compositor de hoy. Pero no es necesario ir tan lejos para percibir esa atomización de la escucha. El espectador de la orquesta de París no se parece ni por asomo al del IRCAM parisino. Y tenemos derecho a preguntarnos con toda justicia: ¿cuántos «destinatarios» musicales hay en Madrid, o en cualquier otra ciudad española, incluso las que no disponen de medios para hacer música en vivo de forma estable? ¿No son «destinatarios» los que no van a conciertos —no pueden o no quieren— y son apasionados seguidores de nuestras músicas en su casa? Unos aficionados frente a los que la más rigurosa de las estadísticas desfallece: habría que contarlos uno a uno, no a través de la venta en taquilla.

Frente a este enorme hecho, el compositor —al menos que yo sepa— no tiene sino una respuesta: seguir trabajando y confiar... ¿en qué? En sí mismo y en los demás. Unos «demás» que conoce, más bien adivina, «confusamente», como tantas veces he repetido. Vaya por delante que, en lo que a mí se refiere, no vivo esta situación como una tragedia. Sólo diré que me impaciento y cambio de conversación cuando me topo con algún lúgubre profeta que anuncia por enésima vez la muerte del arte actual y, sobre todo, de la música. Soy viejo y no tengo el tiempo para perderlo demostrando que dos más dos son cuatro.

En este punto sería quizá oportuno inserir nombres y obras del presente. Discúlpenme, pero renuncio a hacerlo: además de mi aversión a las listas (siempre se queda alguien o algo en el tintero) creo haber dado pistas suficientes para *comprender* el lugar en que estamos hoy sin necesidad de dar el elenco completo de sus habitantes. Los nombres que he citado a lo largo de estos días son los que he juzgado suficientes para conocer nuestros orígenes. Algunos no son mis favoritos (no los he elegido por mi gusto personal). Tampoco me he detenido en lo ocurrido en nuestro país, salvo en un par de ocasiones en que era inevitable hacerlo. Evidentemente eso no implica un juicio de valor absoluto: hay músicas maravillosas que no han incidido frontalmente en la evolución y transformación de nuestro arte.

¿Se me permitirá terminar estas conferencias arriesgando algunas deseables características de esos destinatarios «confusos» cuya existencia es incuestionable pero escurridiza? Ahí van.

Un grupo con curiosidad, minoritario («a la minoría siempre», dijo un premio Nobel de poesía), «elitista», como siempre ha sido... Algo que acaba pareciéndose asombrosamente a las Academias del Renacimiento italiano (siglo xv), Academias en donde se forjó buena parte del «hombre europeo» moderno, sin más ataduras que la naciente ciencia libre, sin trascendencias dogmáticas, solo frente a sí mismo, con su dignidad como ética (otra vez asoma sus gafas don Antonio Machado).

La música que ese grupo espera —quizá sin saberlo aún, aturdido como está por la barahúnda del consumo— debe ser exigente, inventiva técnicamente, pero sin renunciar al mundo sensorial, emocional, incluso sentimental, si se terciase. Seguramente querrá —y ya queremos tantos músicos— una música «punto de encuentro» de quien sabe cuántas cosas, sin miedo a la hibridación, incluso al mal gusto..., un mal gusto exigente, valga la aparente paradoja, mal gusto que nos eleve hacia lo nuevo, que no nos rebaje a la vulgaridad. Alegre condena a una perpetua espera..., que presupone una fe inquebrantable en la fuerza de la creación personal.

Y esa minoría debiera estar en perpetuo crecimiento, aceptando que esa música, nacida «para pocos» (Góngora, Gracián) pueda, sin asustar

a nadie, dirigirse a muchos reclutados entre toda la sociedad y no sólo entre «los de siempre» (cosa que, gracias a ese «estallido» de oyentes ya a empieza a cobrar forma). No es un sueño, un delirio lo que digo: es posible y hay países que lo han querido y logrado.

Nuestro momento —lo acabo de insinuar— tiende a borrar perfiles individuales. Lo mejor de nuestra música intenta ofrecer a cada oyente una aventura personal por caminos no frecuentados. No será la fe en un credo religioso, ni la glorificación de un poder o una nación, ni la sumisión a una tradición convertida en madrastra: es el individuo desnudo, si posible fuera, de trajes prestados.

Es así como yo, al menos, concibo la música de hoy y por eso quisiera creer que nuestro destinatario desea lo mismo. En realidad, siempre ha sido así, al menos desde el Romanticismo. Pero hoy lo es a una escala y con unos medios tales, que pudieran dar una sensación de vértigo. Esa es la razón que me ha llevado a hacer un repaso histórico («Una Historia», etc.) de nuestros orígenes. Y, créanme, el vértigo es falso: basta con seguir trabajando con exigencia y, si la tenemos, con imaginación. Lo demás viene solo; tarde o temprano: eso nunca se sabe.

Permítanme terminar con una cita. Alguien se está dirigiendo al primer hombre y le dice:

«No te he dado rostro, ni lugar que te pertenezca, ni don que te sea propio, con el fin de que tu rostro, tu lugar y tus dones seas tú mismo quien los quiera, los conquiste y los posea.

La Naturaleza contiene otras especies y leyes establecidas por mí. Pero tú, a quien no limita ningún término, por tu propio arbitrio, en cuyas manos te he confiado, debes definirte a ti mismo. Te he colocado en medio del mundo, para que puedas contemplarlo a tu guisa. No te he hecho ni celeste, ni terrestre, ni mortal, ni inmortal, para que por ti mismo, libremente, como un buen pintor o escultor hábil, te des tu propia forma.»

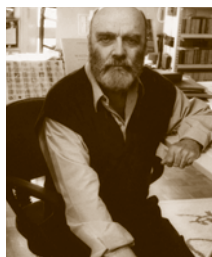
Es un párrafo del *Discurso de la dignidad del hombre*, de Pico Della Mirandola, siglo xv.

He terminado. No me queda sino agradecerles su asistencia, su paciencia y su atención.



El viajero indiscreto (1985-1990), ópera de Luis de Pablo, sobre libretto de Vicente Molina-Foix (revisión de 2008).

Luis de Pablo, *compositor*



Nacido en Bilbao en 1930, comienza sus estudios musicales a los siete años. De formación autodidacta, compone música a partir de los doce años. Realiza estudios de composición con Max Deutsch en París y cursos en Darmstadt (Alemania) desde 1956.

Ha compuesto más de 150 obras de todos los géneros: orquesta, cámara, solista, concertante, vocal, electrónica, cinco óperas... Todas han sido interpretadas repetidas veces por diversos artistas, entre los que figuran Cuarteto Arditti, Pierre Boulez, Bruno Maderna, ONE, Orquesta de París, Metropolitana de Tokio, Claude Helffer, José Ramón Encinar, Rafael Frühbeck, Massimiliano Damerini, Orquesta SWF Baden-Baden, NDR de Hamburgo, Filarmónica de Berlín, Trío Arbós...

Profesor de composición en Búfalo (Nueva York), Ottawa, Montreal, Madrid, Milán y Estrasburgo. Es, además, académico de Bellas Artes (Madrid y Granada), académico de Santa Cecilia (Roma), académico de la Real Academia de Bélgica, Oficial de las Artes y Letras de Francia, Medalla de Oro del Rey, Medalla de Oro de la Cruz Roja Española, Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, Premio CEOE de las Artes, Medalla de las ciudades de Rennes y Lille (Francia), y miembro de la Sociedad Europea de Cultura desde 1966.

En 1964 funda el primer Laboratorio de Música Electrónica de España y en 1965 el Centro Privado ALEA presentando, durante ocho años, la música de cámara actual y las músicas de culturas no europeas.

Premio Honegger (París) al conjunto de su obra, Premio Pierre de Mónaco, doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid (1996), Premio Fundación Guerrero (2006) y Premio Tomás Luis de Victoria (2009) forman también parte —sin agotarla— de la lista de reconocimientos de los que ha sido objeto.



Recado para órgano y orquesta (Luis de Pablo, 2009).



Luis de Pablo —de izquierda a derecha— con Pedro Espinosa, J.M. Mestres-Quadreny, R. Armengol, Anna Ricci, Juan Hidalgo, Josep Cercós, Jacques Bodmer y Joaquim Homs, componentes del grupo Música Abierta, en el Salón del Tinell, en Barcelona, durante el concierto inaugural Comentarios a dos textos, de Gerardo Diego, en 1960.



Llegada a Buenos Aires. De izquierda a derecha: Jorge Zulueta, Alberto Ginastera, Luis de Pablo y Jacobo Romano. Aeropuerto de Ezeiza, 1969.



Luis de Pablo con el compositor alemán Karlheinz Stockhausen. Madrid, 1970.



*Luis de Pablo con Sylvano Bussotti. Festival de Royan
(Francia), 1974.*



*El compositor con Jan Williams, preparando Le Prie-Dieu
sur la terrasse, Búfalo (Estados Unidos), 1974.*



Luis de Pablo con Rodolfo Halffter. Madrid, 1980.



El compositor con Federico Mompou en el estreno del Segundo concierto para piano y orquesta dedicado al compositor catalán. Santander, agosto de 1982.



Luis de Pablo con Toru Takemitsu, durante el estreno de su obra Senderos del aire. Tokio (Japón), 1988.



Luis de Pablo y Carmelo Bernaola, en el ingreso de Bernaola en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el día 17 de enero de 1993.



Luis de Pablo con el compositor György Ligeti en la residencia del embajador alemán en España. Madrid, 1996.



*Luis de Pablo con Gabriela de Esteban y George Crumb.
Bidebarrieta, Bilbao, junio de 2001.*



*Estreno de La señorita Cristina, Teatro Real de Madrid, 2001.
De izquierda a derecha: Pepe Hernández (escenógrafo),
Francisco Nieva (director de escena),
José Ramón Encinar (director) y Luis de Pablo.*



ISBN 978-84-96515-98-7

