

40 años de creación

Llorenç Barber



El Teatro Real de Madrid.

musical en España

PRELUDIO Y FUGA(s)

No hay sector de la cultura española más maltratado, o mejor, menos tenido en cuenta que el musical. La burguesía española, incluso la más culta e informada, ha sido y en buena medida lo continúa siendo (Juan Benet es sólo un ejemplo, confiesa recientemente que «ha pisado una sala de conciertos o una ópera un par de veces en los últimos treinta años»), ajena a la problemática del hecho sonoro.

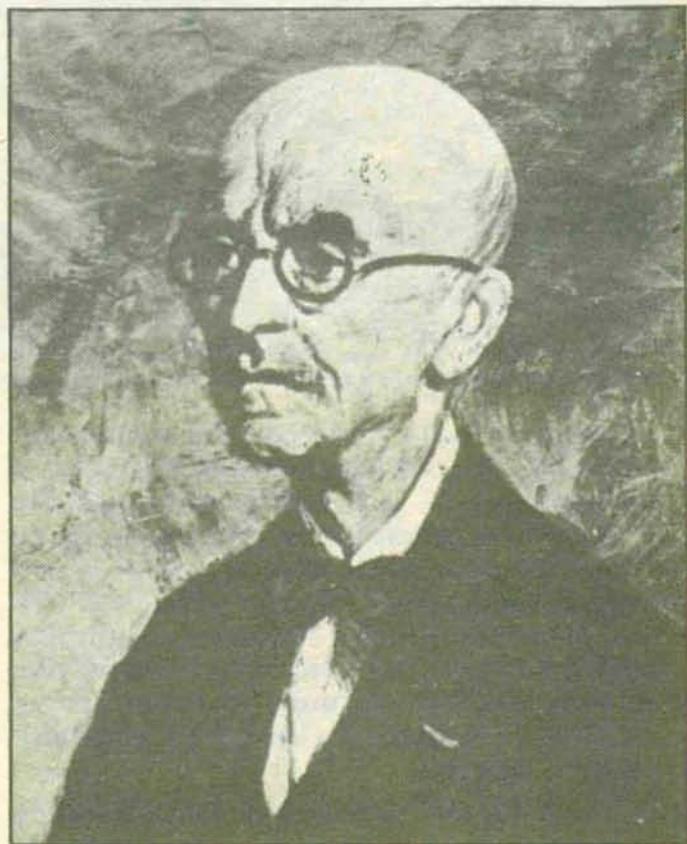
Por ello no nos extraña que haya sido doblemente cruel con muchos de sus músicos, forzándoles primero a un exilio más o menos prolongado en vida y segundo condenándoles a otro exilio de por muerte.

Nuestro siglo XIX fue pródigo también exiliando músicos, por afrancesados unos (F. Sor o Melchor Gomis, autor este último del célebre «Himno de Riego»), por carlistas otros (Iparraquirre, Fco. Andreví), por liberales y progresistas los más (Rodríguez de Ledesma o R. Carnicer): todos, casi por igual, sufren hoy con sus obras el mismo olvido.

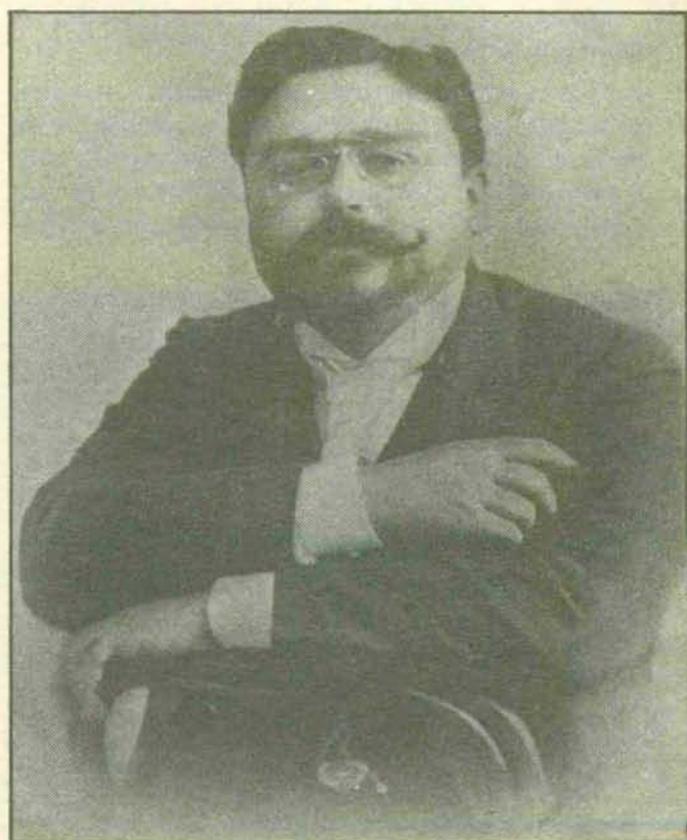
Paradigma de ciertos exilios «culturales» es el gesto de un Albéniz, dejando la batuta (con la que dirigía su ópera «La Sortija»), gritándole al público ¡Bárbaros!, cruzando tranquilamente el patio de butacas e instalándose definitivamente en París (1894) hasta su muerte en 1909.

Once años más tarde de tan espectacular gesto, un joven gaditano sin éxito (pero con la partitura de «La vida breve» recientemente galardonada), viaja a París. Sin París, escribe Falla, seguiré enterrado en Madrid, olvidado, llevando pesadamente una vida oscura, viviendo miserablemente y conservando, como en un álbum de familia, mi primer premio en un marco y mi ópera en un armario.

El primer tercio de nuestro siglo no sólo frena esta sangría, aunque París continúe siendo una segunda patria (al fin y a la postre es en París donde se tiene UN PUBLICO al que más tarde nuestra mimética burguesía querrá copiar, como antes copió hasta las heces el, o los, italianismos), sino que recibe como un regalo inesperado (e inmerecido) la venida de Falla y Turina, empujados por la Gran Guerra.



Manuel de Falla.



Isaac Albéniz.



Representación de la ópera de Manuel de Falla, «Don Quijote», a cargo de las célebres muñecas marionetas de Maseo Pedro Teatro, en Munich.

La venida de Falla y el cada día mejor ambiente (las orquestas madrileñas Sinfónica y Filarmónica están totalmente receptivas a lo nuevo y a lo español) hacen que a lo largo de los años 20 aparezcan nuevos nombres con obras pensadas desde España y, por vez primera, para un público de conciertos también español. Entre el 1914 y la ruptura del 39 vive el mundo de la creación musical una relativa y prometedor edad de oro bárbara y prematuramente truncada.

Muchos de los compositores de la así llamada «Generación de la República», conscientes de lo que estaba en juego, pondrán todo su tesón, durante la contienda armada, en defender la República hasta el último momento.

Entre los trescientos mil exiliados que nuestra implacable guerra provoca va lo mejor de la música española. Manuel Valls lo cuenta así: «La sangría fue cuantiosa en número y densa en cantidad. En las líneas de emigrantes figu-

ran Oscar Esplá, Manuel de Falla, Federico Mompou, Roberto Gerhard, Gustavo Pitaluga, Adolfo Salazar, Enrique Casal Chapí, Jesús Bal-Gay, Vicente Salas Víu, Pau Casals, Fernando Remacha, Gustavo Durán, Ernesto y Rodolfo Halffter, Baltasar Samper, Pedro Sanjuán, José Ardevol, etc.

Los itinerarios de estos compositores han sido variados. Esplá y Mompou regresaron de Bélgica y Francia, respectivamente, en 1942. También volvieron J. Bal-Gay, E. Casal Chapí y Ernesto Halffter.

En el censo de los que han muerto en el exilio anotamos: Manuel de Falla (Argentina, 1946), Roberto Gerhard (Inglaterra, 1970), Adolfo Salazar (Méjico, 1958), Vicente Salas Víu (Chile, 1967), Julián Bautista (Argentina, 1961), Jaime Pahíssa (Argentina, 1970), Salvador Bacarisse (Francia, 1965), Baltasar Samper (Méjico, 1966)».

1939: LA RUPTURA

A nivel meramente compositivo, la música española del siglo XX ha vivido dos importantes rupturas: a) La que protagoniza en gran parte Falla (llevando a su cima las aspiraciones de F. Pedrell, el incitador, o de Albéniz) al escribir música para un público europeo y renunciar a la casi única música española que demandaba nuestra bastante miope burguesía: la zarzuela. Con todo, Falla necesitó fracasar (escribe cinco zarzuelas de las que sólo una estrena, y sin éxito) para romper con lo que era una tradición en la música española: abrirse paso zarzueleando. b) La que protagonizarán por los años 50 un grupo de jóvenes (Juan Hidalgo, J. M. Mestres, R. Barce, L. de Pablo o C. Halffter) al romper con las músicas del fallismo residual, y lanzarse a componer con unas técnicas homologables a las de sus compañeros



Joaquín Turina condecorado por el entonces Ministro de Educación Nacional (Ibáñez Martín), con la gran Cruz de Alfonso X el Sabio. (Mayo de 1943).

Europeos: el post-dodecafonismo y sus consecuencias seriales y/o aleatorias.

La ruptura del 39 tiene un carácter muy distinto porque a nivel formal no rompe con el pasado sino que más bien lo hipostasía. Sacraliza (y banaliza) el pasado (o sea, Falla). Para preservarlo, rompe con el futuro y con lo coetáneo. Para ello disgrega total y cruelmente una generación de músicos que se consolidaba a partir del Falla más nuevo (el del «Concierto de Clave») y exigente. A partir de este momento, calladas o neutralizadas en España las voces discordantes (el caso del catalán Roberto Gerhard, único discípulo español de Schönberg, es el más llamativo) y presentado Falla, de hecho, no como punto de partida sino como dogma indiscutido, la composición en España va a entrar en un callejón del que sólo con un salto en el vacío podrá salir.

Rodrigo, el músico de estos años de autarquía lo cuenta así (¡todavía en 1976!): «Para mí fue una verdadera revelación el estreno del Retablo de Maese Pedro, que, con su evocación de nuestra música medieval, sus viejos romances castellanos, con sus remembranzas de la música del XVII y su arcaica orquesta, nos descubrió un nuevo camino que abría nuevos horizontes a la música española. Por allí camina-

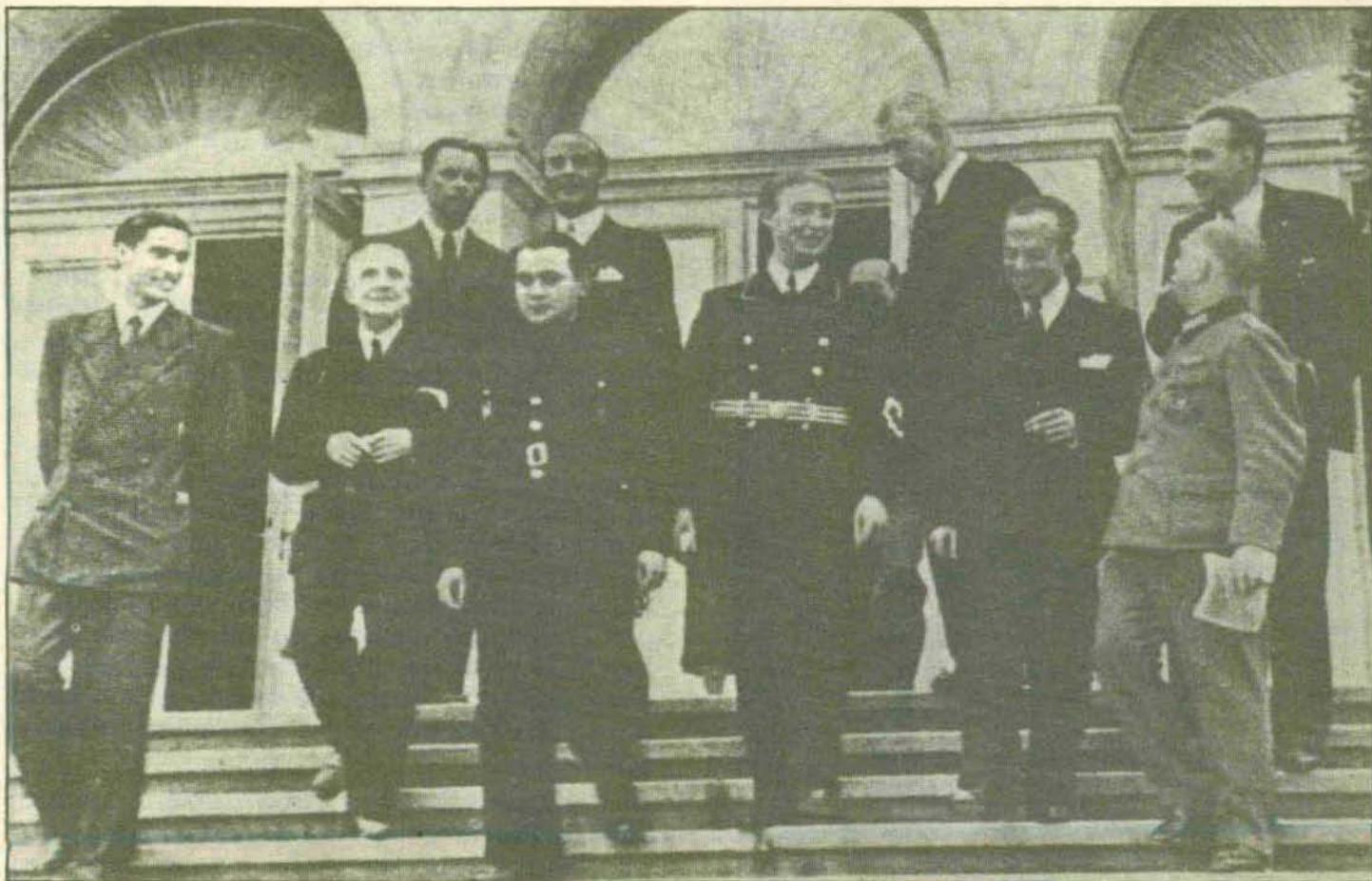
mos algunos de nosotros, y eso constituyó para mí una verdadera revelación...».

Intento de una música falangista.— La guerra fue un hecho lo suficientemente grave como para que los compositores se preocuparan de ella con su música, sea para apoyar a su ejército (Bácarisse: «Canto a la marina»; Rodolfo Halffter: «Para la tumba de Lenin»; Carlos Palacio: «Marcha de las Brigadas Internacionales»), sea para honrar la Victoria y sus héroes. Entre otros, Conrado del Campo compone un vasto poema sinfónico titulado «Ofrenda a los caídos».

Ernesto Halffter, parafraseando las célebres «Noches» de su maestro Falla que se apresta al exilio, compondrá un «Boceto histórico para orquesta», que titulará «Amanecer en los jardines de España». Este «Amanecer» hará de contrapunto sonoro a un disco cuya otra cara contiene una de las arengas más espeluznantes que se conocen del triunfante Franco.

Un dato revelador: informado Franco (quizá por Pemán) de la precaria situación económica de Falla, y de la conveniencia (dado su prestigio) de su utilización por el Régimen, éste le ofrece... la presidencia de CAMPSA.

La voluntad de forma.— Acabada la guerra,



De izquierda a derecha, en la fotografía, Ataúlfo Argenta, Víctor Espinós, Federico Sopena, el Jefe del Departamento de Música en el Ministerio de Propaganda del Reich, Dr. Drewes, José Cubiles y un oficial de la Wertmath. (Bad Ems, septiembre de 1941).

amén de nostálgicas añoranzas muy de la época («aún el Glorioso Movimiento no ha sido glosado en el pentagrama, y cuantas OBERTURAS 1812 podrían componerse inspirándose en nuestra Santa Cruzada») (8), hay un intento más o menos retórico de dirigismo musical que se concretará en un ANTI-ROMANTICISMO («Nuestra guerra trajo, es cierto, una vuelta apasionada hacia la música romántica tan apasionada que muchos de nosotros hubimos de poner el corazón en rebeldía para no ser arrastrados») y un ANTIEXPERIMENTALISMO («la actual música española —escribirá Mompou— sigue por caminos bien orientados. Salvo raras excepciones, los compositores españoles hemos resistido a la fuerte corriente que arrastró a la mayoría de los compositores europeos...»), tenidos ambos por disolventes.

Por contra, se impulsará la música con «decidida voluntad de forma». Su exponente será un joven y fogoso falangista, Federico Sopena, quien a sus veintipocos años ocupa cargos importantes (Jefe de Arte del SEU de Madrid,

Secretario de la Comisaría General de la Música) hasta su retiro (vocación tardía) al seminario de Vitoria en 1943.

En un artículo aparecido en *Tajo* y reproducido como editorial en *Ritmo*, Sopena escribe: «No. No lo duden los ciegos y sordos al afán político, el aldabonazo a las entrañas del hombre español, que la Falange intenta cambiar, llama también a la puerta de los artistas... No puede haber duda que el mandato esencial consiste en sentirse ansiosos de voluntad de forma. Todas las apelaciones a la recta arquitectura del sentir clásico convergen en esto: vuelta a la forma. Como la doctrina falangista no nació a humo de pajas, ni de espaldas a insinuaciones de otros campos, se da la buena casualidad de que las cabezas claras que hoy, o en el más inmediato pasado, han hecho música han proclamado también, frente a las últimas consecuencias disolventes del posromántico poema sinfónico y del impresionismo, la vuelta a la nitidez, al ritmo y a la claridad. La generación joven tiene que triunfar con lo difícil, con la forma estricta que desnuda la inspiración y deja patente la existencia o ausencia de la auténtica musicalidad. Triunfo clásico, y no formalista. Forma objetiva, sin fórmula...».

Aranjuez como emblema.— La vida musical de posguerra se «estabiliza» (según Sopena) con dos grandes acontecimientos: el estreno del «Concierto de Aranjuez» (1940) y el homenaje a M. de Falla que se centra no alrededor del «Concierto» (tachado de experimento a evitar), sino alrededor del «Retablo de Maese Pedro».

Si el «Retablo» servía para reaccionar contra «ese romanticismo que amenazaba la música», con el Concierto de Aranjuez se afirmaba la voluntad de forma: «el edicto del Pretor, el edicto del Pretor».

Joaquín Rodrigo, providencialmente, escribe «el tipo de música española exigido por la Historia y el momento. Esta difícil y genial "normalidad" del "Concierto de Aranjuez" es su mayor gloria. Entre su orquesta, que se abre y se cierra como un abanico bien pintado con estilizados jardines de pájaros y de arrullos, y la guitarra que pica y ondea, sale una obra donde no existe el compromiso. Es la obra española que se oye con menos preocupaciones».

El Concierto de Aranjuez alcanzará hasta el 1946, el pasmoso número de 10 audiciones por año. Algunas de ellas en fechas tan señaladas como el Día del Alzamiento Nacional, el Día de la Victoria o el Día de la Raza («sólo un



Joaquín Rodrigo, por la época en que se estrenó su «Concierto de Aranjuez».

músico español —se había escrito— es capaz de hacer este adagio»).

NACIMIENTO Y POLARIZACION DE LA VANGUARDIA MUSICAL ESPAÑOLA

El Círculo Manuel de Falla.— En un mundo cerrado sobre sí mismo y pobre, donde lo nuevo era mirado con recelo y rápidamente tildado de «snob» (aunque sólo se tratase de jazz), los Institutos extranjeros (el británico en Madrid, o el Francés en Barcelona, más tarde el Alemán) fueron reductos donde algo de lo de fuera se podía filtrar.

En uno de ellos, el Instituto Francés de Barcelona, gracias a la presencia del compositor Paul Ginard, van a encontrar refugio los compositores catalanes más inquietos del momento, y van a formar el primer grupo (no propiamente generacional) renovador del ambiente musical español: el Círculo Manuel de Falla.

Durante ocho años (1947-1955), las series de conferencias y conciertos que el Círculo organiza darán a conocer, junto a lo que ellos tienen por nuevo de la música europea (Strawinsky, Bartok y, con muchas reservas, Schönberg) las obras más o menos «modernas» de Comellas, A. Blancafort, M. Valls, A. Cerdá, J. Cercós, J. E. Cirlot, J. Casanovas y J. M. Mestres-Quadreny.

Con todo lo diversa y heterogénea que fue la «obra» de cada uno de ellos, supone el primer intento de, superando individualidades, hacer algo importante en común: «inyectar nuevo aire a la vida musical del país».

Aunque no como manifiesto, sí como conjunto de intenciones, afirman: «No nos constituimos en defensores de una manifestación artística por el hecho de llevar aparejado el calificativo de moderna, ni aceptamos novedades simplemente porque vienen acompañadas de propagandas de última hora. Sólo admitimos lo que de sustancial aporta una obra al acervo espiritual de nuestro tiempo, independientemente del credo estético a que se halle acogida o del contenido humano que en la misma se incorpore». «No roleramos la obra de arte que intenta escamotear su falta de vitalidad con tópicos formales o literarios», y finalmente, «No toleramos, en fin, la presencia de una crítica vegetativa, que perdió su horizonte...».

El porqué del nombre hay que explicarlo más como un pretexto y excusa (casi diría como un escudo) ante el previsible rechazo en que se verían envueltos, que como una meta a seguir.



En la fotografía, de izquierda a derecha: Federico Mompou, señora Pastor de Jessen, Andrés Segovia y el entonces Director de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, señor Ruiz Morales. (Santiago de Compostela, octubre de 1958).

Al decir de uno de sus miembros (el compositor y crítico Valls Gorina), «La misión de combatiente solitario que tuvo que asumir en sus comienzos para zarandear y estimular la apacible siesta en que naufragaba el ambiente musical del país, cumplió su objetivo en la medida que sus limitadas posibilidades lo permitieron. Al llegar a los años centrales de la quinta década del siglo, el mundo musical peninsular había experimentado una sensible mutación en múltiples zonas de su expresión».

Juventudes Musicales, fermentación sonora del país en los años cincuenta.— Las JJMM comienzan su actividad en Madrid en 1952, y en Barcelona en 1953. Alrededor de ellas se van a reunir los más inquietos jóvenes del momento.

Odón Alonso, uno de los más nerviosos protagonistas, escribirá en un programa en el que «Dos canciones» de Cristóbal Halffter acompañaban los pentagramas de Turina y Granados: «Bien que el surco de Falla tenga aún horizonte y que Rodrigo nos sirva (con Ernesto Halffter) de necesario eslabón, lo importante es saber a dónde lleva el camino. La España del «Concierto de Clave» puede serlo, como no puede serlo el «folklorismo» muerto del siglo XIX. En medio de este maremágnum —que nos llega un poco de lejos— de tendencias, de posturas experimentales, de geniales postrimerías. No es fácil hallar la verdad».



Gerardo Gombau.

Es explicable que «no fuera fácil hallar la verdad» en un mundo en el que todavía Sopena (el Sopena que tanto significaba para aquellos jóvenes) hablaba de la limpia y legítimamente altanera soledad del país, y del agradecimiento que la cultura española debía a J. Rodrigo por «mantener día a día el fuego sagrado del riesgo, de la modernidad, de la inquietud».

Sin embargo, algo empieza a cambiar, en 1955 registran los cronistas un discreto pero significativo «pataleo» al acabar el «Concierto de Aranjuez»: un emblema que ya no funciona más.

JJMM, tanto en Barcelona (donde Benguerel o Raxach, entre otros, giran a su alrededor) como en Madrid, aglutina y canaliza las experiencias de jóvenes compositores e intérpretes, al mismo tiempo que crea y forma un público (demanda) que cada vez va a ser más numeroso (en Madrid se alcanza la cifra de 1.028 socios en 1959).

Luis de Pablo, apenas convertido en presidente de las JJMM de Madrid (1959-1963), da su talla de hombre emprendedor al organizar el «I Festival de Música Joven Española» (junio 1960). En él se enfrentará la joven vanguardia con la Orquesta por primera vez: junto a una orquestación de A. Blancafort y un «Concierto para piano» de M. Castillo, se estrenan los «Diez Epitafios» de J. M. Mestres-Quadreny, las «Cuatro invenciones op. 5» de L. de Pablo y las «Cinco Microformas» de C. Halffter. Pero para estas fechas han ocurrido hechos importantes en los que debemos detenernos.

El «Grupo Nueva Música».— Cuando el compositor Dúo Vital afirmaba en 1956 que «los compositores españoles tenemos que ser forzosamente andaluces», explicitaba algo que durante años había sido moneda común y todavía lo era para muchos. Contra esta manera de pensar y actuar se va a levantar el «Grupo Nueva Música».

Ramón Barce es quien toma la iniciativa y reúne a L. de Pablo, C. Halffter, A. García Abril, A. Blancafort, M. Carra, M. Moreno Buendía y F. Ember. Junto a ellos E. Franco, quien desde la Radio había permitido a muchos de ellos abogar por la nueva música, oficiará de crítico y presentador del grupo.

El primer concierto del grupo tiene lugar el 9 de marzo de 1958 en el salón del Conservatorio de Madrid; y en él, junto a obras de Campodónico y de M. Buendía, se estrenan los «Once preludios, op. 2» de R. Barce, «Burlesca» de Ember y «Sonatina Giocosa op. 4» de L. de Pablo.

En el programa de este primer concierto quedan reflejadas sus aspiraciones iniciales, más bien modestas, así: «...deseamos hacer escuchar lo que cada día componemos, y al mismo tiempo convertir en noticia y cosa cotidiana la música que los jóvenes autores de Europa o aquella otra que constituye incitación para ellos, por lo tanto también para nosotros. (...) Queremos hablar con lenguaje de validez universal y encuadrarnos en el esquema sentimental y estético de nuestro tiempo histórico. Quiere decirse que no somos «nacionalistas», con comillas, ni en general nada que signifique afiliación a un subcredo artístico que precise de terminación en «ismo». **No sentimos tan irrenunciablemente españoles como apasionadamente europeos».**

Aunque como grupo apenas funcionó, realizó, eso sí, individualmente, al socaire de Juventudes y sobre todo del Ateneo de Madrid, una labor de difusión y análisis de la nueva música, como nunca se había hecho.

En el ciclo «Aula de Música» del Ateneo, dirigido por Ruiz-Coca, se darán en un solo curso unas 50 conferencias-conciertos (1959-60), y durante el curso siguiente Ligeti da cinco conferencias sobre música electrónica. Este mismo curso se empieza la serie de conferencias tituladas «Algunos compositores serialistas españoles ante su obra». Por su parte, Cristóbal Halffter confesaba «mi máxima aspiración es latinizar el serialismo».

De alguna manera se había logrado, si no unificar la estética (puesto que bastantes del grupo inicial no abandonaran el tonalismo), sí lo que había constituido su unidad de acción: «acelerar la evolución de la música española —al decir de Barce— hacia una sincronización con la de Europa».

Juan Hidalgo, y la «música abierta» (1960).— Cuando tales logros absorben lo más lúcido de la vanguardia, algo viene a desconcertar: la

llegada de Juan Hidalgo, y la subsiguiente creación del ciclo de conciertos que titulara «Música abierta» en Barcelona. Con él viene el pianista (compañero de John Cage) David Tudor, quien dará sendos conciertos en Madrid y Barcelona: es perfectamente comprensible que nuestros compositores, enfrascados en la difícil conquista y consolidación de un lenguaje serialista con más o menos aleatoriedad controlada, se vieran desbordados y no tomaran en serio mínimamente la libertad que Bo Nilsson, Walter Marchetti, C. Wolff y J. Cage (autores interpretados por Tudor en sus conciertos) se tomaban, y daban al intérprete para la ejecución de sus obras.

A raíz del concierto escribirá Valls Gorina, «hemos asistido en fechas no lejanas a un acto anunciado como concierto de piano en el que un intérprete —D. Tudor— convenientemente pertrechado de pito, silbato y aparato de radio, sentado frente a un piano (considerado como mueble) ofrece el variado espectáculo en el que el tañido (?) de aquellos instrumentos se alterna con el afortunado hallazgo de una zona parasitaria en el receptor. En el transcurso de tal concierto se propinan golpes, convenientemente espaciados, al piano para arrancar de su seno insólitas sonoridades. Al igual que Monsieur Jourdan, el famoso personaje de Molière, nos enteramos ahora que cualquier iracundo vecino que pega un puñetazo sobre la mesa por la inverecundia de los programas radiofónicos, lo que hace realmente es interpretar una composición musical».

Tras este primer encuentro entre dos maneras de pensar la «vanguardia» totalmente contrapuesta, J. Hidalgo, asilado, se vuelve (una vez más) al extranjero. En aquel momento en que tan en pañales se encontraba la «nueva música» en España, ésta necesitaba con urgencia un espaldarazo de seriedad y aceptación allende nuestras fronteras, y entre nuestras rectoras clases medias. Y esto, en aquellos iniciales años sesenta, no lo podían dar unas discutidísimas músicas hijas de Cage, y sí, por el contrario, unas músicas como las impuestas por toda Europa desde Darmstadt por la joven generación de posguerra.

La consolidación e institucionalización de la vanguardia.— El que la música de vanguardia al carecer del mercado que las artes plásticas mal que bien generan, tenga siempre que depender fatalmente del erario público, o de entidades particulares potentes, ha sido siempre un serio condicionante.

Si a ello añadimos las «peculiaridades» del caso español que: 1.º) no disponía de entida-

des particulares que apoyaran una música llamémosla especulativa, y 2.º) que las públicas eran meros apéndices del entramado dictatorial, por aquellos años boyante y casi indiscutido, concluiremos con que este condicionante tenía por fuerza que «marcar» la nueva música española.

L. de Pablo, el más fáusticamente lúcido de nuestros músicos, decide (quizás no tiene alternativa posible) aceptar el riesgo. Así, a partir de 1961, crea y dirige el ciclo de conferencias que titulará «Tiempo y música», durante dos años dependiente del SEU, y más tarde, al desaparecer éste, dependerá del Servicio Nacional de Educación y Cultura.

Por su parte, el carismático Cristóbal Halffter, por quien la clase dirigente siente una especial predilección («nieto de Falla, sobrino de Rodrigo e hijo de su sangre», decía Sopena cuando todo el mundo la suponía azul), tiene acceso a la Orquesta Nacional, es Premio Nacional de Música desde 1953, y desde 1962 es catedrático de Composición de Madrid, del que en 1964 es nombrado director.

Pero este maridaje con el entramado dictatorial no se va a ejercer impunemente, pues si es



Gerardo Diego, Oscar Esplá y Federico García Lorca (1930).

verdad que los músicos necesitaron de él para oír sus obras, y sobre todo para sobre la plataforma madrileña iniciar un fecundo intercambio internacional, al mismo tiempo el Régimen por su parte (como hacía con los triunfos en el extranjero de la vanguardia plástica) capitaliza como propios los éxitos de la vanguardia musical.

El joven y agresivo ministro Fraga sabe «chantajear» con todo el poder que su gran maquinaria le da. Así, mientras posibilita la «I Bienal de Música Contemporánea» (1964), que organiza L. de Pablo y trae a Madrid a la crema de la vanguardia europea, sabe a su vez, capitalizar el éxito y exigir la presencia de los dos máximos líderes de la vanguardia en el «Concierto de la Paz». En él, junto a obras de A. Arteaga y M. Alonso, se escucharon «Secuencias», de C. Halffter, y «Tombeau-Testimonio», de L. de Pablo.

En este interesado «do ut des», salió más beneficiada la administración española que los propios músicos, pues si éstos tuvieron con la Bienal (que no volvería a repetirse) «un amplio contacto entre músicos españoles y muchas personalidades europeas que se desplazaron a Madrid para participar en una de las más grandes muestras de música contemporánea que se han producido hasta la fecha en España», el Régimen sacaría una renovada imagen de cara al exterior (Europa es



Cristóbal Halffter.

para el Régimen una posible homologación democrática y una fuente inagotable de turistas) y de cara al interior (esa mesocrática clase media que sustentaba y alentaba al poder).

Tras estos años de colaboración directa, se comienza a tomar cierta discreta distancia al aparecer otras posibilidades menos comprometidas: L. de Pablo, con la generosa ayuda de los Huarte (concesionaria estatal de construcción desde los años 40), impulsa los ciclos de conciertos más importantes de la segunda mitad de los sesenta: ALEA. C. Halffter, más por motivos de interés profesional que por motivos administrativos o políticos, deja el Conservatorio para lanzarse de pleno a su carrera de compositor y director.

La polarización inevitable de la vanguardia musical española. — En plena euforia, el año 1964 llega a España Juan Hidalgo y Walter Marchetti con todo un bagaje que tomará cuerpo en lo que será ZAJ, actividad que se llevará a cabo en la más estricta marginalidad.

Pero esta independencia de Zaj, no es más que la punta de lanza de todo un planteamiento estético que va a chocar de frente con el que la vanguardia musical española defendía. Veamos:

Zaj va a postular una identificación arte-vida. A partir de ahí, y como consecuencia, defenderá el carácter interdisciplinar y fusionador de las artes que, perdiendo su especificidad, se funden con la vida misma. El hombre sólo



Ernesto y Cristóbal Halffter.

tiene que entrenarse para descubrir lo que una mala e interesada educación le impide ver, sentir y palpar. Consecuente con ello, Zaj, en vez de crear «obras» (por muy artísticas que éstas sean), sólo nos mostrará los objetos y las acciones nuestras de cada día (este es su lado pop).

Frente a las propuestas anarquizantes de Zaj, va a ser L. de Pablo quien de manera más clara responda: a) desde la práctica, con unas obras (su etapa de «módulos») en las que la elección está reservada al compositor («potencia creadora»), y, bajo muchas limitaciones, al intérprete-especialista, y b) desde la teoría, sobre todo en su ensayo «Aproximación a una estética de la música contemporánea» (1968).

En este libro y en libro titulado «De Juan Hidalgo» encontramos expresados los máximos y antitéticos esfuerzos de la «vanguardia» española para definir una estética. En el fondo, se reproduce a nivel nacional la polémica que origina en la Europa de la última postguerra la venida de J. Cage. Con lenguaje propio, L. de Pablo es el Boulez español, en la misma o similar medida en que J. Hidalgo es el Cage europeo.

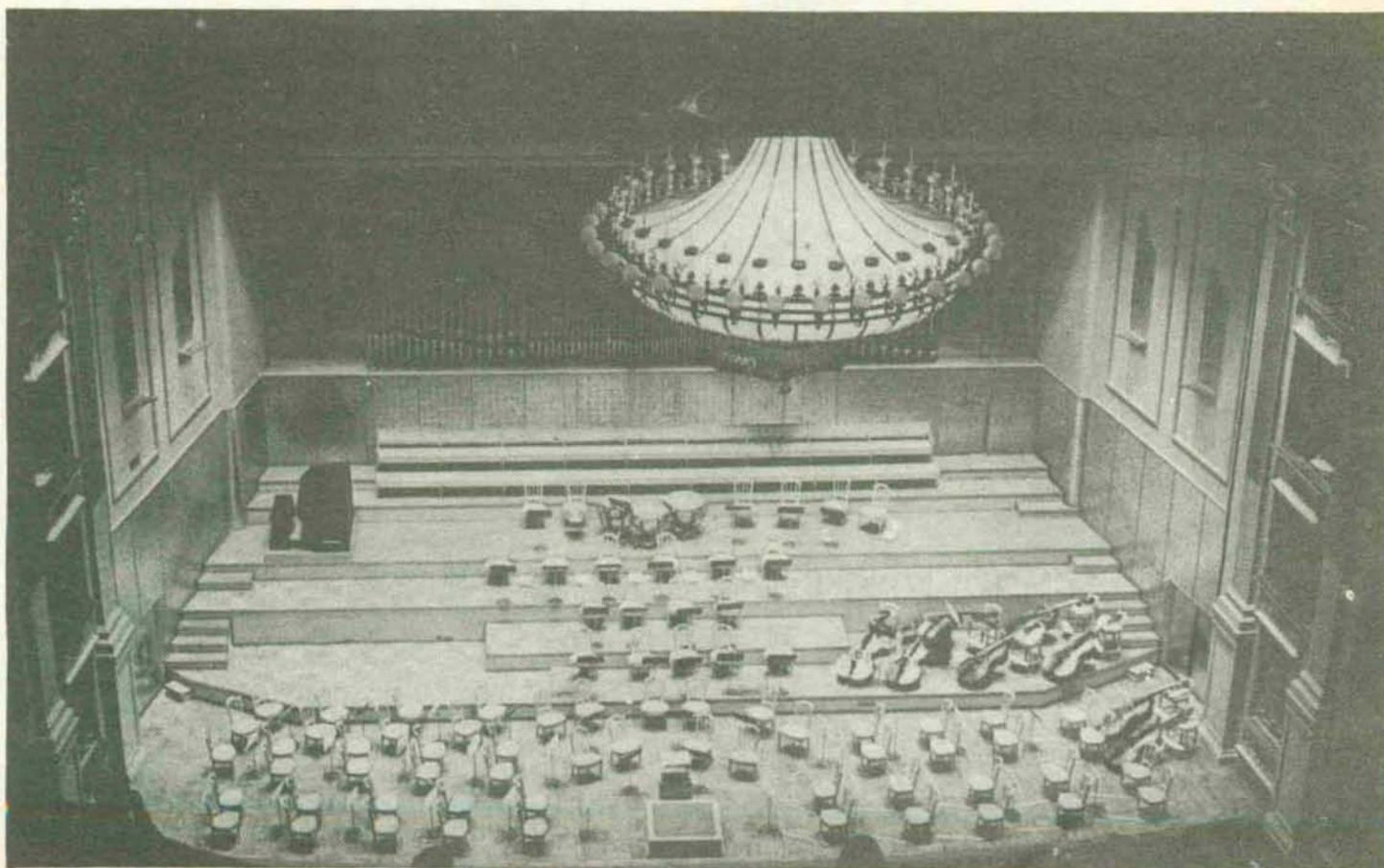
Frente a la equivalencia arte-vida que Zaj propone, L. de Pablo afirma categóricamente

la diferencia básica entre una y otra. El arte, especie de segunda naturaleza, tiene como misión «convertir en música progresivamente los elementos sonoros que la naturaleza nos da».

Frente a la postura Zaj, de que todo hombre es o puede/debe ser artista («el genio es el producto de la ceguera de los demás») (34), L. de Pablo hablará de que «la vocación musical depende forzosamente de la fisiología» (35), «hay hombres cuya forma de enraizarse en el mundo es justamente componer, provocando la venida a la realidad de objetos sonoros que antes no existían y modificando la conducta de sus semejantes con tal transformación del entorno sonoro».

Si Zaj, con toda su activa pasividad lo más que se propone es «iluminarnos» para que veamos el mundo tal cual es, L. de Pablo postulará un compositor-demiurgo que **ordene** el universo «aun a riesgo de que tal orden sea contingente, falible y perecedero».

L. de Pablo, fáusticamente instalado en un mundo caótico que hay que poner en pie con tesón, atiza contra la postura «radicalmente irracional» y puramente gestual que Zaj propone y que no se puede entender «más que como un nihilismo claramente postromántico a través del cual la frustración personal o co



Escenario del Teatro Real de Madrid (marzo de 1969).

lectiva de *quien o quienes no han sido capaces de encontrar viables otros caminos que los de la tradición más inoperante —o sufren presiones intolerables de una sociedad que se desarrolla al margen o en contra de la creación artística— se refugia en el infantil rechazo de toda evolución —por falible y provisional que ésta pueda ser—, acogiéndose al gesto retórico y a la negación de una pretendida trascendencia que, por otra parte, jamás lo fue, y por otra, deja al descubierto la filiación de quien la invoca, aun indirectamente, al atacarla» (38).*

Quien tal postura afirme, concluirá L. de Pablo, está «condenado al mutismo total», y es tan gráfica la observación que, como se sabe, del mutismo total (4'33'') hace John Cage y Zaj su punto de partida, digamos su nacimiento liberador y no su «condena».

UNA NUEVA Y FUGAZ GENERACION

La polarización que la vanguardia sufre con la entrada en escena de Zaj en 1964, no sólo continúa vigente cuando la actividad zaj empieza a declinar a partir del año 68, sino que cobra virtualidad al presentarse un grupo de jóvenes valores, salidos unos del Conservatorio, llegados otros por caminos varios. Por diversos motivos a analizar, se sentirán más atraídos por

el fascinante mundo que han vislumbrado en Zaj (el célebre «mayo» está a las puertas) que por otros modelos.

Dos ex-zaj, R. Barce y T. Marco van a ser los que, apoyándose (una vez más) en JJMM y en el Instituto Alemán, aglutinen a los recién llegados.

El año 1967 (año del concierto zaj en el Beatrix) ve nacer, incardinado a JJMM de Madrid a:

1) «**SONDA**», que estimulada especialmente por R. Barce es a la vez: a) una Revista, la única que hasta el momento hanacido en España totalmente dedicada, como su subtítulo indica, a estudiar el «problema y panorama de la música contemporánea», y b) una serie de conciertos brillantemente encabezados por sendos recitales de J. Zulueta, Carles Santos y Pedro Espinosa, en los que se intenta con una fatal pobreza de medios presentar lo más nuevo del momento.

2) «**Estudio NUEVA GENERACION**», o sea, una serie de conciertos (organizados por JJMM y el I. Alemán), dirigidos por T. Marco y en los que participarán activamente gente como A. Tamayo, J. L. Téllez, A. L. Ramírez, E. Polonio, J. Llinás, C. Cruz de Castro, F. Estévez y M. Bellés.

3) El que va a ser el «instrumento» de la Nueva Generación: el **Grupo KOAN** (nombre que J. Hidalgo traduce a la nomenclatura zaj



El grupo Nueva Música (Madrid, 1958). De izquierda a derecha: de pie, Ramón Barce y Manuel Moreno Buendía; sentados, Fernando Ember, Enrique Franco, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort y Cristóbal Halffter.



Decorado de Daniel Vázquez Díaz para la «Rapsodia Española», de Joaquín Turina.

por «etcétera» y usa desde el año 1965). Koan será dirigido desde el principio por un joven de 21 años: Arturo Tamayo.

Para T. Marco, su portavoz en la prensa, «los nuevos autores introducen en la música un menor interés por los problemas estructurales y un mayor por los aspectos de reestructuración social del mundo y la música, un deseo de superar la institución concierto, e introducen el caballo de Troya de la integración de las artes, el arte integral y principalmente un feroz criticismo de la música avanzada anterior y de sus relaciones y transacciones con la sociedad en que se ha producido».

No es fácil encontrar un porqué único, pero toda una actividad de «conciertos», conferencias, artículos y polémicas que durante los años 1968 y 69 tuvo ebullición constante e innegable incidencia en el medio cultural madrileño, decae rápidamente llegado el año 1970 hasta casi desaparecer. Sólo el tesón de R. Barce y Ricardo Bellés logran mantener los conciertos y la revista SONDA hasta fechas recientes.

Aunque las razones definitivas de que tal generación con unos presupuestos tan radicales no cuajase, hay que enmarcarlas en el contexto socio-político en el que entraba la España del cambio de década, hubo también agotamiento, junto a un fecundo lado lúdico que buscaba gratificación en sí mismo (es la época de las ocurrencias sin más, de los proyectos que nunca se realizarían, de las obras imposibles, etc.).

La dispersión estética y geográfica del grupo fue inmediata. En primer lugar, quien fuera animador decisivo, T. Marco, es cada vez más atraído hacia el camino de la música «standard». Su carrera es fulminante: en 1968, miembro español de la SIMC; en 1969, Premio

Nacional de Música; en 1970, Jefe de Programas Sinfónicos de Cámara y Líricos de RNE, y en 1971, crítico del «Arriba» y profesor de la Universidad de Navarra. Su biógrafo escribirá «al recogerse en el mundo de la música «pura» se ha convertido en algo muy superior: en una artista auténtico».

Así no es extraño que «Estudio Nueva Generación» desaparezca en 1970. Un año más tarde, al marcharse (el exilio cultural una vez más) A. Tamayo, desaparece el Grupo KOAN (brazo armado de la generación) y uno de sus más combativos y lúcidos protagonistas.

Otros miembros significativos, y en su momento mimados por la crítica, como E. Polonio, J. Llinás, A. L. Ramírez y J. L. Téllez, dejan la composición total o parcialmente. Por su parte, Carles Santos se marcha a EE.UU.

Acaba así un ciclo de optimismo que será recordado más tarde con nostalgia.

LOS AÑOS SETENTA: LA DÉCADA DEL DESENCANTO

Nuevos nombres para una década. — A medida que la década transcurre, nueva gente aparece en el algo cansado, anodino y reiterativo mundo de la composición española.

Ya en el fin de fiesta que fueron los «Encuentros de Pamplona» (última actividad del ya anacrónico ALEA de L. de Pablo-Huarte) encontramos los nombres de Guerrero y Agundez, éste con una obra «para oír en la calle, caminando y preocupándose poco de ella».

Para los que llegan, 1973 será el año decisivo: — ZAJ, el zaj ya casi inactivo dentro de nuestras fronteras desde 1968, se va de Madrid. A partir de ahora será Milán su residencia.



Estreno en Milán de «La Atlántida», basada en la obra de Verdaguier, con música de Manuel de Falla, acabada por su discípulo Ernesto Halffter. (En la fotografía, los intérpretes con Ernesto Halffter).

- L. de Pablo, saldrá también del país, para no volver, sino a finales de la década.
- Por contra, nace en Valencia el «Grupo ACTUM» (a partir de Barber y J. LL. Berenguer).
- Renace el grupo KOAN, con una orientación distinta del inicial (los tiempos son otros) de la mano de J. R. Encinar.
- En el Conservatorio de Madrid comienzan unas clases a cargo de Cristóbal Halffter, Bernaola y L. de Pablo (pronto sustituido por Marco).

Estas clases, convertidas en tertulias más o



Camelo Bernaola. (Foto López de Haro).

menos fecundas, posibilitarán el contacto entre algunos jóvenes. Del fermento de estas clases resultarán algunas iniciativas como: a) un concierto SONDA (1975) con primeros estrenos (palabra todavía mágica) de María Escribano, Javier Ruiz, J. M. Berea y M. A. Roig; b) un grupo de intérpretes que se aglutina en torno a M. Escribano; c) un ciclo de conciertos en la Universidad organizados por Berber, y d) lo más importante, un fugaz GRUPO GLOSA (1975-77), integrado por T. Garrido, F. Guerrero, P. Riviere y A. Aracil. GLOSA dedicará sus esfuerzos (conciertos en Madrid, Valencia, Granada y Cádiz) a interpretar obras gráficas y textuales, algunas escritas para ellos (recordemos las de Ripoll o F. Palacios, entre otras).

En Valencia, el Grup ACTUM, devenido al decir de Ruiz-Tarazona en «uno de los más serios y auténticos esfuerzos conjuntos para difundir la música actual en sus tendencias más libres y progresivas», se enriquece con las aportaciones de J. Francés, A. Marín (quien potencia Actum La Plana), Toni Tordera (quien pone en pie Actum-teatre), X. Moreno y X. Darias, entre bastantes más.

En Barcelona, Carles Santos, tras un largo paréntesis de mutismo y conceptual, vuelve a la práctica profesional, y pronto su activismo desbordante da lugar, con la colaboración de Mestres-Quadreny, al nacimiento del Grup Instrumental Catalá (1976), que estrenará en



Guerrero con Enrique Franco y Luis de Pablo. (Foto López de Haro).

un solo año (76-77) 42 obras. Entre los estrenados figuran nombres del grupo de Madrid, de Actum y catalanes como Gasser, Olives, Balsach, Navarrete o Guinovart.

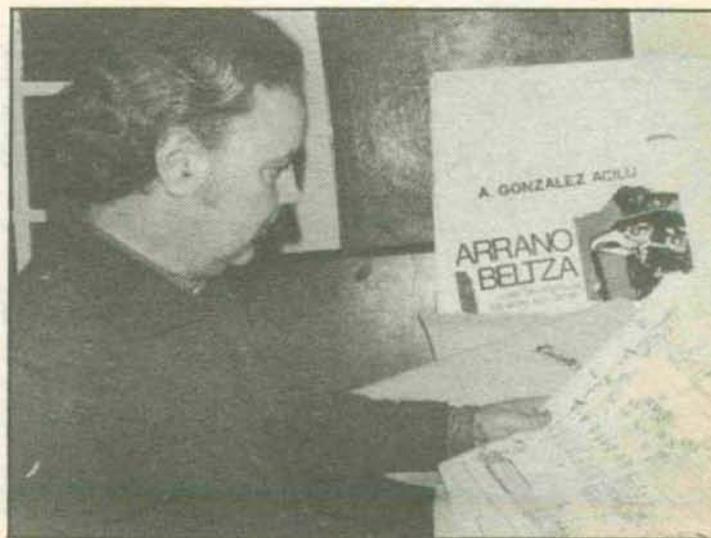
Adelantada la década, el LIM (encabezado por J. Villa Rojo) será también importante para la difusión de los nombres nuevos, cosa que no ocurrirá con el recién nacido Grupo de Percusión de Madrid.

Entre la nostalgia y la alternativa.— Así como para la «Generación del 51» la meta era: superar los viejos remedos nacionalistas potenciados anacrónicamente por una atmósfera autárquica. Así como para la «Nueva Generación» nacida en torno al mítico 68, la idea era claramente iconoclasta, explotando la virtualidad anarquista de Zaj. Para el colectivo de nombres que aparecen esta década que ahora acaba (y que les repugna el calificativo de «generación» casi tanto como el de «jóvenes»), no hay idea meta o denominador común. Ello hace que sus propuestas (o sus «obras») sean distintas y ocasionales como sus lecturas, aficiones o «maestros».

Esta liberación de cargas históricas evidentes, unido a una formación las más de las veces heterodoxa (casi ninguno ha tenido la paciencia de someterse a la disciplina de un Conservatorio), hace que, generalizando, se pueda hablar de «heterogeneidad» o (como ha escrito E. Franco) de que «si algo unifica a todos es un concepto del arte en libertad»; pero todo ello es decir muy poco.

A pesar de la diversidad de planteamientos,

así como de la movilidad de estos, incluso de obra a obra (aunque la firma sea la misma), a medida que transcurren los años se perfila una cierta polarización que mutatis-mutandis recuerda la vivida por nuestros músicos a mediados de los sesenta. La polarización, cada vez más evidente, no es vivida con el dramatismo ni la exclusividad con que lo fue hace quince años, sino (es un signo más de un presente distinto) con cierto distanciamiento. Más todavía, la dicotomía resultante no es excluyente ni exclusiva de nadie (persona o grupo), así hay quien, tras componer una obra «convencional» (con «partitura», intérpretes, etc.) para ser oída en concierto, propone músicas «otras», a realizar en entornos más o menos heterodoxos, con medios encontrados o



González Aclú. (Foto López de Haro)

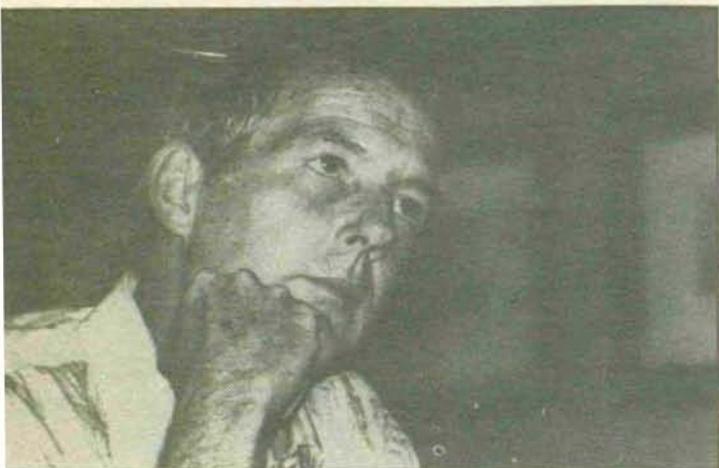


Miguel Ángel Roig. (Foto López de Haro).

inventados, con o sin público (un intimismo de hoy). Y todo ello sin que condicione el que la próxima aventura sea una partitura totalmente escrita y predeterminada.

La recuperación de lo específico.— Frente a la identificación música - gesto - acción - teatro - vida, propuesta por Zaj, y que llegaba consecuentemente a la disolución de la música en la vida, hay, durante esta década, un interés explícito por rechazar lo extrasonoro como algo ajeno al discurso musical y como mancillador de lo específicamente «música».

Este re-encuentro con lo propiamente musical («música - música» diríamos parafraseando el pleinetiano pintura - pintura) va unido a: 1.º una reflexión sobre los lenguajes históricos. La historia, «esa pesadilla de la que urge despertar y cuya evocación es inaplazable», servirá, según confiesa M. A. Coria (uno de los mentores más influyentes en estas lides), para «articular el discurso según ciertos principios rizomórficos, de conexión, heterogeneidad y multiplicidad». Y 2.º a una desconfianza por las aventuras más o menos experimenta-



Juan Hidalgo (ZAJ), en Valencia durante el «Ensems-79». (Foto Juan Carlos Arañó).

listas, consideradas como desfasadas (propias de los prodigiosos 60) y, por supuesto, ya realizadas (faltaría más).

J. R. Encinar ha resumido en cinco puntos lo que muchos de ellos defienden: «1. Referencias históricas en diversas formas. 2. Desconfianza de los «nuevos recursos», tanto instrumentales como compositivos. 3. Rechazo de lo extramusical aliado a la música. 4. Desinterés por el resultado sonoro que ha de ser asimilado por el oyente, y muy grande por el concepto, código y método de composición. 5. Huida de cualquier tipo de automanierismo».

Estos cinco puntos, con «peros» más o menos importantes, lo firman de hecho compositores con «obra» tan distinta como Guerrero (el más rectilíneo de esta generación), Riviere, Fernández Alvez, Aracil, Berea o J. L. Turina del grupo de Madrid. Guinovart, Gasser, Olives del grupo catalán.

Lo curioso es que esta recuperación del lenguaje, de las virtudes del oficio («nosotros, deploraba Riviere, no tenemos siquiera la formación suficiente para hacer un trabajo de oficio») viene muchas veces acompañada de una cierta nostalgia («somos una raza a extinguir», repite Guerrero constantemente) a veces pareja a actitudes cercanas si no a lo retrógrado, sí a lo redundante.

Roig Francolí, presenta un caso de movilidad común a muchos de ellos, si hasta hace poco intentaba «aportar nuevos elementos que estimulen el caduco, serio y a menudo soporífero acto que es el concierto», recurriendo a elementos extrasonoros (o al menos no convencionales), ahora busca estos nuevos elementos escribiendo una «música armónica» nacida de una lectura en profundidad de la música francesa de entresiglos (finales de, XIX y primeros del XX).

La tradición de lo nuevo.— Frente a esta actitud ambiguamente restauradora hay quienes buscan, y como a tientas, inventarse la música a partir de la disolución música-vida comenzada en España por Zaj o Carles Santos. Tan peligroso como aquel mirar el ombligo de la historia es el peligro de simple diletantismo que acompaña a quienes intentan (una vez más) cambiar lo musical: peligro de quedarse en simples sugerencias, atisbos más o menos atrayentes, pero sin cuerpo, esto es, sin «obra». Obra, cuyo saber estar y saber mantenerse en el atril, justifica, no lo olvidemos, la actitud del primer grupo.

Desde la inseguridad que caracteriza los primeros pasos de quien no ve el final, las obras de Llorenç Balsach (con su incidencia en los



GRUP ACTUM (Valencia) interpretando su obra colectiva: «Música a distancia» («Ensems-79»). (Foto Juan Carlos Arañó).

sonidos residuales, lo grotesco o lo cómico, que no excluye la teatralidad) son de lo más refrescante e imaginativo que se hace entre el grupo catalán.

Las huellas de Zaj, como referente sólo, son perceptibles en las últimas obras de Rodríguez Picó, quien ha intentado diversos caminos y confiesa la frustración de la música pensada para un concierto. Por ello intenta un tipo de música «que pueda hacer en cualquier sitio, de cualquier forma y que incida sobre la gente».

María Escribano, recupera la tradición de lo nuevo tras intentos varios, acercándose a un concepto de música que abarca el gesto, el movimiento, el texto (la palabra pronunciada), etc., y sobre todo una manera de componer (como en su «Historia de un sonido») en colaboración con: otros, con lo fortuito, con lo inmediato, etc.

Actum, en los últimos años, ha generado un «Colectiu Actum» que cultiva, cada vez más, la creación colectiva. Así sus recientes trabajos como «Música a distancia» que sorprendió en los «Primeros actos de música alternativa de Vancia» (ENSEMS), o su espectáculo «De un siglo y muchos más» con el que cerró un ciclo de música valenciana en el Conservatorio de Valencia. Al margen de este colectivo, A. Marín propone contemplar con nuevos ojos la música concibiéndola «como un honesto "dejar sonar" unos sonidos capaces de aceptar, aliarse con, e incluso desear abiertamente el concurso del entorno vital, amante y amado ya para siempre».

Fernando Palacios intenta hoy una música más en contacto con el momento en que se

realiza (le importa poco esa hipotética trascendencia de la partitura), a la vez que repara en los elementos lúdicos, íntimos y simples de lo sonoro. Trabaja ahora en una «música-dibujo» que sea un paso más allá de la música gráfica, y que sea practicable por todos.

El «Taller de Música Mundana» (LL. Barber y Pérez Muro) se presentó por primera vez en el «ENSEMS-79» de Valencia. El taller trata de: a) estudiar el entorno sonoro en que estamos inmersos; b) procurar un equilibrio sonoro en nuestro habitat que nos permita un diálogo sonoro fecundo con el mundo que nos rodea, y c) a partir de estos presupuestos, proponer acciones concretas en las que el diálogo con los materiales (agua, madera, metal, fuego, etc.) corra parejo con un cuidadoso diálogo con el tiempo real, el «hic et nunc» de la improvisación. ■ LL. B.



Agundez, Barber y Palacios. (Foto López de Haro).