

LA MÚSICA «SERIA», AL DÍA

POR simple azar de fechas, el silencio de TRIUNFO a lo largo de estos últimos cuatro meses ha coincidido en cierta medida con un relativo silencio de la música «seria» en España. Es ya habitual que durante los meses de verano se produzca esa sistemática «Interrupción temporal del discurso sonoro». La escasez de fenómenos musicales destacables nos impide ofrecer una crónica retrospectiva digna de algún interés informativo. Por ello, hemos considerado más oportuno que, al comienzo de esta nueva etapa, un pequeño grupo de compositores examine con cierta amplitud las circunstancias específicas que definen y delimitan la música «seria» en nuestro país. Sin duda se advertirán en esta mesa redonda ausencias importantes, justificables tan sólo por la imposibilidad material de convocar en una fecha y en un lugar concretos a todos aquellos compositores cuya presencia hubiera sido muy deseable. Creemos, sin embargo, que las opiniones mantenidas por los participantes en esta informal y amistosa reunión podrían ser suscritas en su casi totalidad por la inmensa mayoría de los protagonistas de nuestra música «seria».

Festivales y promoción musical

SANTERBAS.—Precisamente en la época veraniega se celebran en casi todas las capitales del país los llamados Festivales de España, en los cuales la música suele ocupar un lugar, si no exclusivo, al menos ponderable. Sería lógico opinar que es digna de alabanza toda acción política encaminada a la descentralización geográfica de la cultura y, en consecuencia, del fenómeno musical. Ahora bien, sabemos de sobra que más allá de nuestras fronteras, y al margen de festivales de cariz tradicional como los de Salzburgo o Bayreuth, se producen manifestaciones musicales (en Royan, Zagreb, Darmstadt o Donaueschingen, pongamos por caso) que no revisten, por así decirlo, carácter fosilizante, sino que sirven de modo primordial a la revitalización y búsqueda de posibilidades del lenguaje sonoro. Partiendo de estas premisas, me parece muy lícito abri-

gar serias dudas acerca de la eficacia que nuestros festivales oficiales poseen desde el punto de vista de una auténtica promoción de la cultura musical.

BARCE.—Habría que distinguir entre los festivales habituales y las decenas o semanas especializadas. Los primeros no presentan gran utilidad, porque los precios son caros, las entradas son escasas y quien acude a ellos es una pequeña «élite» en cada ciudad; la gran masa no se beneficia en absoluto de los festivales. En cuanto a las decenas, puedo hablar, por ejemplo, de la Primera Decena de Toledo; me pareció útil, pues muchas personas, sobre todo estudiantes, pudieron oír música a precios muy razonables.

PRIETO.—Sólo estoy parcialmente de acuerdo. A muchas de esas semanas o decenas suelen acudir

solamente unos pocos invitados. Su celebración no influye para nada en el enriquecimiento cultural de cada provincia, ni tampoco en la situación cultural del país.

CORIA.—Creo que, en razón de privilegios económicos o burocráticos, los «degustadores» de esta clase de acontecimientos son siempre las mismas personas. Además, hemos encarado mal esta cuestión. En primer lugar, necesitaría ser solucionado al nivel de la base el problema que plantea el consumo de la música en España. Una gran mayoría de la población ni siquiera se plantea la necesidad de oír música. Este es un problema de infraestructuras que no se soluciona convocando a un centenar de personas en una sala para que escuchan una música cuya necesidad de ser escuchada tampoco es precisamente perentoria.

SANTERBAS.—¿Es que en estos momentos existe urgente «necesidad» de oír algo?

CORIA.—Hay necesidad de oír casi todo, porque se desconoce casi todo. Y muy concretamente, la producción musical de estos últimos sesenta años.

SANTERBAS.—Pero, ¿caso se conoce con cierta profundidad la producción musical de estos últimos... mil años?

CORIA.—No, por supuesto. No se ha oído nada, casi nada. Desde que la música se ha desfuncionalizado por completo, las capas de población menos privilegiadas no tienen acceso a la música ni a la cultura en general.

BARCE.—No sólo influyen los motivos económicos. Concorre también una ausencia de propaganda. Si un acto musical se anuncia a precios muy baratos y se apoya en una buena base publicitaria, los resultados pueden ser favorables. Claro está que esto sucede muy raras veces. Volviendo a la Primera Decena de Toledo, te puedo decir que cinco mil personas pudieron escuchar, por diez pesetas, la «Pasión según San Mateo» en la catedral. Aquello tuvo, a mi juicio, una utilidad inmediata.

SANTERBAS.—De haberse llevado a cabo íntegramente, ¿pudo haber tenido verdadera utilidad la Primera Semana de Música Nueva en Madrid?

BARCE.—Aunque asistió mucho público, eso fue una cosa más especializada. Era un público fundamentalmente universitario, un público convencido de antemano.

SANTERBAS.—¿Cómo podría explicarse la inexistencia en España de festivales de tipo renovador o creacional como los que citaba antes: Zagreb, Royan, Donaueschingen?...

BARCE.—Es inexplicable. Y es, además, una verdadera lástima, porque realmente la historia de la música se va construyendo día a día a través de la música nueva.

CORIA.—Únicamente quisiera decir que me parece exagerado a estas alturas considerar al festival de Donaueschingen o al de Royan como unos centros de difusión de la nueva música. El festival de Donaueschingen es cada vez más académico. El de Royan ha surgido por iniciativa de algunos organismos interesados en la promoción del tu-

PARTICIPAN

Ramón Barce

Miguel Angel Coria

Luis de Pablo

Claudio Prieto

Santiago R. Santerbás





Claudio Prieto:
«Casi ningún compositor español puede vivir de los derechos de autor, que sería la forma más digna de salir adelante sin estar coaccionado por ninguna clase de trabajo opresivo».

rismo en Francia; la prueba de ello es el tipo de propaganda e incluso el tipo de críticas en torno al festival. Este verano, el crítico de turno de «Le Monde», Jacques Longchamps, se dedicaba en primer lugar a alabar el paisaje, luego elogiaba la eficiencia de los organizadores y, por último, aludía a las obras escuchadas en el festival...

SANTERBAS.—Bien, es posible que con el paso del tiempo Royan o Donaueschingen se hayan transformado de festivales renovadores en festivales académicos, y hay que admitir que Darmstadt prácticamente ha dejado de existir. Pero esa clase de evolución me parece lógica en todo tipo de manifestación cultural colectiva. Lo terrible es que en España no podemos hablar de casos similares. No hemos tenido nunca la oportunidad de «ir a menos».

DE PABLO.—Creo que, a pesar de todo, y en contra de la tónica ciertamente pesimista de mis compañeros, existe un cierto movimiento para la difusión de la música contemporánea en España. Evidentemente, este movimiento ascendente no afecta para nada a ese cambio de estructuras a que hace referencia Miguel Ángel Coria: las cosas siguen como estaban, y a lo único que se tiende, en el mejor de los casos, es a que un público que sólo consumía la música anterior a mil novecientos, ahora lentamente, con una gran cantidad de reservas mentales, se aproxime a la música de nuestros días, y contando, eso sí, con esa «élite» más o menos universitaria que, en efecto, se acerca a la música de hoy con verdaderos deseos de comunicación y apropiación. No quiero decir con esto que todo sea de color de rosa, ni mucho menos; pero sí existe una cierta revolución del ambiente musical que no me atrevo a predecir hasta dónde nos puede llevar. Probablemente, si examinamos de forma fría y objetiva el presente, no es demasiado alentador; pero si lo examinamos dentro del contexto de estos últimos veinte años, nos asombramos necesariamente del cambio producido. Además, ya se sabe, en un desierto una triste lechuga nos parece un vergel...

El compositor y el subempleo

SANTERBAS.—Me gustaría saber en qué condiciones se desenvuelve el trabajo de los actuales compositores españoles de música «seria». Hay que suponer que cada uno de vosotros ha de tener planteadas cuestiones intransferibles a nivel de cada respectiva labor creadora. Pero no quiero referirme en esta ocasión a ese tipo de problemas personales de creación, sino a pro-

blemas mucho más prosaicos: edición, grabaciones, pluriempleo, difusión de las obras... En otras palabras: quisiera saber cuáles son, en términos generales, las condiciones de supervivencia del compositor.

CORIA.—En general, subempleo. Dada la función que desempeña hoy la música culta en España, un compositor que se ve privado de demanda no puede vivir, naturalmente, de sus derechos de autor, que es la única manera digna de vivir, la única manera de no convertirse en asalariado de un grupo de presión. Si quiere sobrevivir, el compositor español no tiene más remedio que subemplearse.

PRIETO.—Mi caso, como el de la mayoría de los compositores españoles, es muy similar al de Miguel Ángel. Como casi ningún compositor español puede vivir de los derechos de autor, que sería la forma más digna de salir adelante sin estar coaccionado por ninguna clase de trabajo opresivo, el pluriempleo es muy común. Yo he desempeñado, a lo largo de mi vida, un montón de oficios. Bueno, no hay por qué avergonzarse de ello: Cervantes fue funcionario de Hacienda y creo que hasta alcahuete...

BARCE.—Yo tampoco, por supuesto, vivo de la composición, que es lo que me parecería más lógico. En Inglaterra, por ejemplo, hay muchos más compositores que en España, y, sin embargo, se las arreglan de manera que, gracias a los derechos de autor (no solamente de conciertos, sino sobre todo de ilustraciones musicales para el tea-

Ramón Barce:
«El intelectual español es musicalmente analfabeto».



BARCE.—Muy pocos, ninguno tal vez. Algunos malviven. Pero el hecho de que dos o tres vivan de la música es sólo una excepción que confirma la regla general. El noventa y cinco por ciento de los compositores españoles viven en situación de subempleo.

FUGA DE CEREBROS Y MERCADO EXTERIOR

SANTERBAS.—Admitiendo la precariedad de la supervivencia del compositor español, ¿ello puede influir en una especie de «fuga de cerebros» a nivel musical? No me refiero sólo a los compositores de la generación de la República...

CORIA.—Por lo pronto, el noventa y nueve por ciento de los compositores españoles tenemos la mirada puesta en el mercado exterior, habida cuenta de que aquí prácticamente no hay demanda. Es decir, pensamos que tal vez por un golpe de suerte nos puedan «redimir» desde el exterior de nuestra situación.

PRIETO.—Naturalmente, en España no podemos esperar, al menos por el momento, esta oportunidad de redención.

BARCE.—Quiero decir una cosa: el problema de la emigración musical no es sólo español. Hay muy pocos países en el mundo con la suficiente demanda para permitir que los compositores vivan del mercado nacional. Hay casos pavorosos, como el de Argentina; a causa del constante desajuste político y de la inseguridad en los puestos de trabajo, los compositores han emigrado en su totalidad. Pero aun dentro de Europa, la emigración se produce en países de alto nivel y gran tradición cultural, como Francia o Italia. Los casos de Alemania, Austria u Holanda son verdaderas excepciones. No es España el país más desdichado en este aspecto. A fuerza de muchos años de trabajo hemos conseguido crear un pequeño núcleo de demanda que, aunque económicamente no ofrece grandes compensaciones, funciona de alguna manera. Una especie de subdemanda musical, vamos. Y eso es lo que nos retiene aún aquí.

DE PABLO.—Yo sigo pensando desde otro ángulo. En España, los problemas tienden a agudizarse y a convertirse en protagonistas de todo. Para los españoles, ser español ya constituye un problema. No se está a gusto en nuestra piel, como dicen los franceses. Al margen de esto, el hombre que crea puede tener sus raíces no importa dónde (las puede tener en las islas Samoa, en Tombocú o en la provincia de Soria, según se sube a mano derecha), pero en el momento de crear, crea a cualquier nivel

y en relación con cualquier punto del Globo. Quiero decir con esto que, hoy en día, para que hubiese fuego de cerebros, los cerebros tendrían que marcharse a la Luna o a Marte. Un español produce su obra donde puede o donde le dejan. Hay una gran cantidad de compositores españoles que se han ido a vivir al extranjero; pero también hay una gran cantidad de poetas ingleses que escriben en Mallorca, y nadie habla de ellos. Yo he vivido y he trabajado en muy diversos países, y por ello no me considero desarraigado de España. Por lo menos sigo pensando, como Menéndez Pidal, que España es tan mía como de mis enemigos, y no me da la gana regalársela. Lo que sucede es que a los compositores y a los creadores en general se les exige una gran imaginación de disponibilidad. Pero hoy un compositor vive y debe aprender a vivir en cualquier sitio.

Waldo de los Ríos, el cante flamenco y Gustav Mahler

SANTERBAS.—Supongo que, en gran parte, las dificultades «viven- ciales» del compositor español radican en la casi absoluta incultura musical de los españoles. Me agrada comentar tres casos muy concretos en los que se ve implicada esa dichosa incultura musical. En primer lugar, el «boom» de ciertos compositores clásicos adaptados, facilitados o degradados por versiones contemporáneas. Sin ir más lejos, estoy recordando a un Mozart o a un Beethoven «trivializados» hasta la caricatura por el infame Waldo de los Ríos...

CORIA.—Eso es lamentable. Una especie de regueldo estético. Pero dejando al margen a Waldo de los Ríos, que al fin y al cabo realiza un trabajo para el que hay demanda, creo que es mucho más importante analizar esa demanda. Yo creo, y esto se relaciona de alguna manera con algo que ya he dicho antes, que en principio la totalidad de la población tiene pleno derecho a acceder a los bienes culturales propiamente dichos; es injusto que esos bienes se banalicen o trivialicen por la llamada «industria de la cultura» y sean ofertados a las clases sociales menos favorecidas por la fortuna. Esto tiende, en suma, a perpetuar la estratificación de la sociedad: vender un arte de baja calidad, un subproducto a la inmensa mayoría y un arte excelso a una pequeña minoría.

SANTERBAS.—Se dice, sin embargo, que la gente, gracias a cosas como las de Waldo de los Ríos, llega a conocer a Mozart...

PRIETO.—Eso es ridículo. La gente sigue sin conocer realmente a Mozart. Se vende a Waldo de los Ríos, no a Mozart. La gente silba un trozo de la «Sinfonía 40», pero de eso a conocer profundamente a Mozart hay un abismo.



Miguel Angel Coria: «Cuando la crítica musical está al servicio del sistema económico, deja de ejercer una auténtica función crítica».

DE PABLO.—Creo que Waldo de los Ríos no es más que una especie de «chivo emisario», o como diría la matemática clásica, un lugar geométrico en el que han influido una serie de fuerzas que lo han potenciado. En realidad, si no le hubiese hecho Waldo de los Ríos lo habría hecho otro, mejor o peor. La gente está indefensa frente a lo que se le da, y esta mercancía concreta es de fácil venta, porque tiene el prestigio de eso que se llama música clásica y además se halla puesta al alcance de cualquiera. La gente acepta una especie de posición «capitl disminuida», que para muchos, y también para los directivos de la cultura, es perfectamente confortable.

SANTERBAS.—Otro «boom»: el cante flamenco en los medios universitarios. Hablaba precisamente de esto hace unas semanas con Luis de Pablo y le indicaba que, a mi entender, el flamenco había obtenido vías de acceso a la Universidad no en función de su exclusivo valor musical, sino en razón del valor literario de ciertos cantes; es decir, por motivos extramusicales.

BARCE.—Esto se debe a un fenómeno ya habitual en el oyente de música folklórica; sin querer, se acerca más a la fetra que a la música. En líneas generales, la música instrumental es más difícil de digerir que la vocal, pues ésta posee un agarradero literario.

DE PABLO.—Creo que hay una gran parte de verdad en lo que dice Santiago. Pero también es posible que esto se deba a que el universitario medio carece totalmente de información musical. Pero esto no

Luis de Pablo: «La gente acepta una especie de posición "capitidismnuida", que para muchos, y también para los directivos de la cultura, es perfectamente confortable».



es un fallo del flamenco. El flamenco, como todo folklore, como toda creación humana profunda, tiene una importancia fundamental. Y en este sentido, yo no quisiera tanto defender al flamenco como al folklore, leñe. Todo lo que el ser humano ha creado con una verdadera necesidad de proyección subjetiva y personal para plasmar momentos esenciales de su vida no solamente merece respeto, sino que siempre es valioso, máxime cuando está decantado a través de siglos.

SANTERBAS.—Tercer «boom»: la «resurrección» de Gustav Mahler. ¿A quién se la debemos? ¿Al propio Mahler? ¿Al auge de la industria discográfica? ¿Al capricho de unos intérpretes? ¿O acaso —pienso yo— a un complejo, también extramusical, en el que figurarían por partes iguales Thomas Mann, Gustav von Aschenbach, Luchino Visconti, Venecia, Dirk Bogarde, el Festival de Cannes?...

BARCE.—Buena, la «resurrección» de Mahler, como tú dices, no es sólo de este año; es algo que viene produciéndose paulatinamente en el mundo entero. Hoy, Mahler es el músico más cotizado de todos, incluso por encima de Beethoven, para las masas filarmónicas. Ahora bien, creo que esto se debe exclusivamente a Mahler y a nadie más. Lo de la película es una pura anécdota que no importa gran cosa desde el punto de vista musical. Quizá suceda que este año en España se ha llegado al «clímax» con el ciclo Mahler, pero nada más. Las diez sinfonías grabadas por Kubelik para la Deutsche Grammophon se están vendiendo en la mis-

ma proporción que antaño se vendieron Brahms o Beethoven.

CORIA.—Es de suponer que la industria de la cultura ha hecho sus prospecciones, claro está. Y ha llegado a la conclusión de que es rentable vender a Mahler. Creo, además, que Mahler es el último reducto que está quedándole al público conservador que asiste a la programación «standard» de los grandes conjuntos simfónicos, toda vez que Mahler se puede inscribir a un romanticismo tardío, es un gran sincretista, un músico que de alguna manera representa la gran tradición de la música europea. Por otra parte, no sé si esta «resurrección» va a ayudar o no al propio Mahler (supongo que eso es algo que ya le trae sin cuidado) ni si acaso va a ayudar gran cosa al desarrollo de la música en España.

PRIETO.—No sé qué criterios guían a los programadores de los conciertos simfónicos. Imagino que prefieren incluir obras emocionantes, voluminosas, asequibles... Y Mahler responde a esas exigencias.

DE PABLO.—Habría que distinguir entre Mahler en España y Mahler en el resto de Europa. En estos países, Mahler ya ha caído hace algunos años, como decía Barce; en España es un fenómeno reciente. Lo que sucede es que el ritmo de apropiación y desnaturalización de la cultura musical es bastante lento. Mahler va a entrar en nuestras programaciones; ya ha «caído», como «caerán» más tarde o más temprano Brückner, acaso Max Reger... Poco a poco se irán descubriendo unos cuantos «genios», como si el carisma de genialidad fuese concedido por el público que asiste al Real (cuando se oye eso, uno no sabe si reír o llorar)... Lo que dice mucho en favor de Mahler es que han sido necesarios sesenta años para que sea digerido; esto muestra hasta qué punto es revulsivo, hasta qué punto es disconforme...

Función de la crítica

SANTERBAS.—Precisamente por lo que a mí me pueda afectar, desearía soslayar el escabroso tema de la crítica musical. Opino que, concretamente en España, el crítico debería ejercer una doble función: la de intermediario cultural (es decir: la de traductor o clarificador) y al mismo tiempo la de «inestabilizador» o «anarquista», por decirlo de algún modo. Creo recordar que T. W. Adorno, en su «Filosofía de la nueva música», afirmaba que la nueva música, en lugar de presentar a la Humanidad como una Humanidad plenamente realizada en sí misma, revelaba sin imposturas el caos social, lo cual no le confería un contenido social, sino precisamente todo lo contrario. Pienso ahora que nuestra

LA MUSICA 'SERIA', AL DIA

crítica musical es, en el sentido de Adorno, terriblemente «asocial», ya que nos ofrece una Humanidad perfectamente compleja, sin fisuras, invariable, acrílica. Actúa en función de unos cánones preestablecidos, cuando posiblemente lo único decente sea negar la existencia de cánones estéticos válidos en todas las ocasiones.

PRIETO.—Es muy difícil improvisar cuatro palabras acerca de la función de la crítica. Ahora, sí; la crítica tiene en sus manos unos grandes poderes. Sin duda alguna, la opinión de tal o cual crítico pesa de forma decisiva sobre un determinado sector social.

BARCE.—Uno de los defectos fundamentales de la crítica española actual es que concede mucha más importancia a la repetición centenaria o milenaria de una obra archiconocida que al estreno de una obra nueva, que al fin y al cabo es la que va a aportar algo a la continuidad de la historia de la música.

CORIA.—En España se ha producido un curioso fenómeno en las relaciones entre la crítica musical y la nueva música: de una denigración sistemática se ha pasado a una apología sistemática. Rara vez se le ofrece al crítico una cabeza de turco para poder desfogarse con ella y decapitarla. Por regla general se acepta todo lo que se escucha en los escenarios, y esto es completamente absurdo, ya que se recurre a una nivelación descomprometida de todo lo que se oye. Así, el crítico piensa que queda bien con el público y con los compositores, y en realidad queda mal con todos: con el público, porque no le informa, y el primer deber de la crítica como mediadora es un deber didáctico; y queda muy mal con los compositores, porque comete una injusticia al meterlos a todos en el mismo saco. A mi entender, el noventa por ciento de la música que se oye en los escenarios es de infima calidad, y, sin embargo, el crítico parece dar a entender que ha asistido a gloriosas epifanías y maravillosos descubrimientos. Todo eso revela servilismo, mediocridad y falta de criterio.

DE PABLO.—Estoy completamente de acuerdo con la tesis de T. W. Adorno que citabas hace un momento. Desde ese punto de vista, comparto tu idea de que nuestra crítica es terriblemente asocial. Salvo contadas excepciones, no tenemos crítica musical como tal. Existe, en el mejor de los casos, un deseo de aproximación al compositor, y en otros casos un olímpico desdén hacia él en beneficio del lucimiento del intérprete. Nuestra crítica no hace historia, no hace nada, no sirve para nada; si alaba, no sirve; si censura, tampoco sirve. Esta es la peor de las condenas que puede sufrir una crítica. No existe como tal; es un «bla-bla-bla» sin consecuencias. No tiene una ra-

zón profunda de ser. Creo que esto es lo peor que se puede decir de la crítica.

CORIA.—Bueno, esto sucede siempre que la vanguardia estética es asimilada por el sistema económico; entonces se convierte en un valor económico al que hay que revestir de valor cultural. Y la crítica, como está al servicio del sistema (y esto no sólo sucede en España, sino en todos los países en los que no se da una crítica «underground»), deja de ejercer una auténtica función crítica. No sirve para nada, no hace nada. No existe.

SANTERBAS.—Posiblemente, todo acercamiento de la música a otros sectores de la cultura constituya un germen de «funcionalidad» de la propia música. ¿Merece la pena que en este campo de la música, ya que la montaña no viene a visitar a Mahoma, sea éste quien se dedique a practicar el alpinismo? Insisto sobre esto, porque creo que no hay una correlación entre los niveles culturales del músico y del intelectual en España. Existe una desigualdad de bagajes culturales.

BARCE.—Aunque me parece un poco irreverente eso de Mahoma y el alpinismo, creo que hay que practicarlo dentro de lo posible. En realidad, ésta no es una función específica de los compositores. Nosotros robamos tiempo a la composición para dedicarnos a esa extraña función de propagandistas de nuestro propio trabajo. Pero no queda otro remedio.

CORIA.—Claro que vale la pena. Es urgente hacerlo. Los intelectuales españoles padecen con respecto a la música de una inopia penosísima. Cuando hablan de música, suelen transitar por los célebres cerros de Ubeda. Sería innecesario plantear esta cuestión si la educación del país estuviese estructurada de otro modo; no sería tan acuciante esta carencia que padece la mayoría de la población.

DE PABLO.—Desde luego, todo lo que sirva para que la música se aproxime a otros terrenos que no sean ella misma será, a mi juicio, saludable. Sería magnífico quebrar todo aislacionismo de la música y las demás actividades humanas.

PRIETO.—No hay más remedio que practicar el alpinismo...

BARCE.—Digamos una frase lapidaria: el intelectual español es musicalmente analfabeto. Y esto a nosotros, los músicos, nos molesta y nos duele, porque no es esa nuestra situación respecto a ellos. Nosotros sabemos mucho más de lo que hacen ellos que ellos de lo que hacemos nosotros. Y la culpa es suya. Cuando el intelectual alemán o inglés se dedica a escribir sobre música (y no me refiero a gentes como Dilthey, Nietzsche o Hermann Hesse), se suele producir con hondura, con eficacia; el intelectual español no suele saber una palabra de música.

OPS

