

JOSE LUIS DE DELAS

“La música dentro y fuera de España”

Sólo en el presente más inmediato, algunos de los nuevos músicos —se cuentan con los dedos de la mano y aún sobran— empiezan a ser conocidos entre las minorías cultas de nuestra sociedad. Y sin que por otra parte se hayan producido hechos ni síntomas de un auténtico despliegue musical y mayoritariamente considerado, junto a este grupo de músicos existen otros que han renunciado a su vocación o han renunciado a hacer la música que desean; otros hay que para no dejar de hacer su música ejercen también otras profesiones como medio de vida. Tampoco faltan, como en la época de Adolfo Salazar, quienes, por unas u otras razones, se les hizo difícil sortear el itinerario —nada fácil por otra parte— trazado para el éxito dentro de su país. Entre éstos, José Luis de Delas —uno de los primeros que adoptan el “collage” y la polifonía de estilos—, según Tomás Marco en su libro “Música española de vanguardia” y el de “más clara intencionalidad política-social” de su generación.

En esta ocasión, la visita a España de José Luis de Delas nos ha brindado la oportunidad de hablar sobre nuestra música de vanguardia y sobre la música en general, al margen de las situaciones de proximidad que inevitablemente condicionan nuestras polémicas o, al menos, desde una situación inhabitual. Nacido en 1928 en Barcelona, abandonó España en 1957 para fijar su residencia en Alemania, después de haber dirigido conciertos en Bilbao y Barcelona (conciertos Bartoméu), dando a conocer primeras audiciones de obras de Nono, Berio, Henze, etc. Director de orquesta y autor de ensayos sobre temas artísticos y musicales, es, sobre todo, uno de los más interesantes y originales compositores actuales.

«EN 1957 tomé la decisión de irme a vivir a la Alemania Occidental, que conocía por mi época de estudios en Munich y que me pareció el país más interesante musicalmente. Ya en mis años barceloneses, hacia 1945, me había sentido atraído, no ya sólo por los grandes compositores alemanes, sino por algunos aspectos literarios y culturales de la Europa Central, en la que se han fundido de forma tan fructífera elementos germánicos, judíos y eslavos. Los escritores españoles y franceses eran por entonces lógicamente mi lectura básica, pero procuraba conocer también en lengua original a autores como

Novalis, Hofmannsthal, Trakl y Rilke. Sobre un texto de este último compuse en 1947, en aquella época de angustioso aislamiento cultural, una canción; estaba escrita en un lenguaje casi absolutamente atonal e irregular. Hoy me alegra y me alienta pensar que en esa misma Barcelona había vivido en 1932 el propio Schönberg y había tenido lugar, en 1936, el estreno mundial del concierto de Alban Berg, una de las obras más importantes y bellas de la música de nuestro siglo. Pero de todo esto no se notaba ya apenas nada en esos años cuarenta, en los que musicalmente todo era tan provinciano y en que predominaba —al menos oficialmente— un folclorismo pervertido o un huerano neoclasicismo lleno de trompetas y rasgueos triunfalistas. Apenas nada recordaba que un Manuel de Falla hubiera escrito más de veinte años antes una obra tan original y progresiva como el concierto para clavicémbalo. Pero incluso en 1957 la situación no me parecía musicalmente (¿qué diferencia con lo que sucedía en la pintura!) mucho mejor. Las circunstancias generales del país parecían tener, además, sobre mí un efecto entre exasperante y aniquilador y por ello pensé que lo más sensato era marcharse, si bien no se me ocultaba toda la amargura que ello podría suponer un día y percibía también los peligros que se escondían en un alejamiento de las raíces propias. Me fui, pues, a la República Federal y me instalé en 1960 en Colonia, ciudad que era entonces probablemente el centro europeo más importante de la música avanzada. El ambiente intelectual de la ciudad era, además, muy estimulante. Gracias a varios amigos, compositores y escritores, fui conociendo, por ejemplo, los textos de los pensadores de la Escuela Crítica de Francfort, en especial de Adorno, que ejercía entonces una importantísima y sin duda muy positiva influencia en los ambientes musicales y literarios más avanzados. Era la época en que nos reuníamos regularmente en el estudio de música electrónica del WDR (Radio Colonia) y comentábamos a autores como Ernst Bloch, Walter Benjamin, etc. Se iba ahondando así en la línea de un pensamiento sumamente diferenciado y verdaderamente dialéctico. Todo esto tuvo fuertes repercusiones sobre el nuevo lenguaje musical y abrió horizontes considerables. Entre el grupo de Colonia, en torno a la emisora WDR, y los cursos de verano de

Darmstadt se fue desarrollando en gran parte el estilo serial y, más tarde (ya bajo el influjo del grupo norteamericano), el aleatorio. Tendencias ambas que —abandonadas bien pronto por los compositores más originales y realmente creadores— se han llegado a convertir después en una especie de academicismo de la pseudovanguardia, con todos los tabúes y represiones correspondientes. Al entusiasmo y a las luchas de los primeros años, es decir, hasta 1965 aproximadamente, ha ido sucediendo una atmósfera de indiferencia y de hastío que contrasta con la inalterada perfección y plétora del aparato cultural. Esta discrepancia se ha convertido en los últimos años en un rasgo característico del ambiente cultural de la República Federal y que bien puede ser paz y paz más o menos pronto en otros países de características sociológicas análogas.

—¿Qué panorama ofrece desde fuera de nuestra inmediatez ambiental la música española actual?

—La situación musical española ha cambiado mucho en los últimos años. Se han formado, por ejemplo, varios grupos de música de vanguardia que —luchando en algunos casos con grandes dificultades— desarrollan una actividad muy importante. La comunicación con el resto de Europa o con los Estados Unidos, por ejemplo, se ha intensificado y se ha vuelto, sobre todo, más rápida y directa. A veces puede tenerse incluso la impresión de que existe la tendencia a reproducir fielmente los modelos procedentes de los más significativos compositores extranjeros del momento, o también a implantar las tendencias musicales que en las naciones europeas occidentales se cultivan con un aire casi oficial y obligatorio. Como bien se sabe, España ha sido con frecuencia un país receptor de las corrientes artísticas de más allá de los Pirineos. Ello ha sido muy fecundo cuando los elementos recibidos han sido transformados de una manera propia y auténtica y se han creado así las obras más originales y llenas de fuerza. La mera imitación formalista, en cambio, aun la más brillante, ágil y bien trabajada, no puede representar jamás un hecho artístico que lleve consigo una acción anti-conventional, antiautoritaria y liberadora.

—Me parece, por otra parte, que no tiene mucho sentido hablar hoy de una música «española», «francesa», «alemana», etcétera. Existen actualmente unas tenden-

cias generales —al menos dentro de nuestra órbita cultural— y, como siempre en arte, la calidad y lo realmente original son fenómenos muy poco frecuentes. No creo por ello que para el desarrollo de una verdadera cultura musical en España sea conveniente hablar de «música española» como de un hecho delimitado y cerrado en sí mismo. Ahora bien, si un artista es auténtico y tiene realmente algo propio que decir, proyectará inconscientemente en su obra elementos que serán, entre otros muchos, los de su pueblo: un gesto específico, una serie de rasgos muy difíciles de describir, pero no por ello menos existentes y decisivos. Algo que, en todo caso, no tiene nada que ver, absolutamente, con la afirmación nacionalista voluntaria, que representa siempre una estrechez de espíritu y oscila habitualmente entre la manía persecutoria y la agresividad violenta. Puede ser, por el contrario, muy fecundo el plantearse no ya sólo todo el panorama de las tendencias sonoras europeas, sino el de una música universal. Tratar de adivinar y acercarse lo más posible a las sensibilidades y concepciones de los pueblos más lejanos, y cuyo arte nos resulta precisamente hoy a veces tan cercano y orientador.

—¿No sería rico socialmente un intento de convergencia de todo el sonido de la realidad, es decir, la utilización de todos los materiales que obran sonoramente sobre nosotros?

—Me parece, efectivamente, una posibilidad muy interesante y enriquecedora la de abrirse a los elementos sonoros más variados, incluyendo los de la realidad circundante. Fue esto exactamente lo que procuré realizar en mi obra «Eilanden», para diez instrumentos y cinta magnética, compuesta en mil novecientos sesenta y siete. En la cinta, por ejemplo, pueden oírse (además de sonidos instrumentales y electrónicos) sirenas de barcos, voces y risas, el ruido del marcarillones y órganos callejeros de Amsterdam, fragmentos de música «beat», etcétera. Más tarde he tratado de seguir desarrollando en otras obras esta relación entre un conjunto instrumental perfectamente articulado y los sonidos y ruidos contenidos en la cinta magnética. Se trata de un camino que me parece todavía lleno de posibilidades y que puede contribuir a separar esos dogmatismos que amenazan a muchas obras pretendidamente vanguardistas.



«Todo parece indicar que nos hallamos artísticamente —como en tantas otras cosas— en una época de transición. Existen las corrientes más distintas e incluso contradictorias, y en el panorama actual del arte, realmente avanzado, encontramos manifestaciones que van desde la obra más estructurada y fija hasta las actitudes y gestos, improvisaciones con los medios más heterogéneos y conceptos que no exigen forzadamente una materialización. Precisamente por ello, nada puede ser tan infecundo como dar recetas, impartir consejos, recomendar caminos. Sería, creo, muy positivo que se consideraran las distintas tendencias con la mayor apertura de espíritu posible, ya que en cualquiera de ellas puede esconderse el germen de una evolución positiva. Las obras concretas, independientemente de las etiquetas que les peguen, conviene, en cambio, que se examinen con la máxima exigencia, sin dejarse desorientar por nombres o por las sugerencias de quienes manipulan hábilmente la maquinaria cultural. Lo importante es llegar a ver qué sentido tienen esas obras; si representan un momento verdaderamente renovador, un preciso factor de oposición contra todo lo convencional, petrificado y autoritario. En este sentido, me parece que la diferenciación de elementos es decisiva: tan sólo ella puede permitir que se perciban rasgos distintivos, elementos de reflexión crítica, evitando así la dictadura de lo anónimo e intercambiable, y que represente uno de los elementos más regresivos de un falso arte de vanguardia, cabalmente el más minoritario y sectario, y que es el que los sistemas opresivos traen e integran sin la menor dificultad.

«Algunos grupos «pop» son interesantes sin duda. En el aspecto sonoro, la casi totalidad de los efectos proviene, por lo demás, de la música de vanguardia. La división tajante entre música «seria» y de entretenimiento es una simplificación que fomentan sobre todo los productores de discos, y que no deja de tener consecuencias económicas bien concretas para los compositores. Existe la inmensa región de las más estúpidas canciones de moda y de esos castrados arreglos comerciales de obras clásicas, que hacen comprender lo hermoso y liberador que puede ser el silencio.

«El «pop» y el «beat» (a los que se ha aproximado mucho últimamente el «jazz» progresivo) se

encuentran en una curiosa zona intermedia. Los números más logrados poseen una fuerza sugestiva extraordinaria y no es extraño que interesen más a muchos oyentes —especialmente de las generaciones jóvenes— que algunas elaboraciones sonoras de un tipo de vanguardia formalista y pedantesca. Y, sin embargo, sería un error total exagerar la vitalidad y el carácter renovador del «pop». Se trata de un género bastante cerrado y en el que no faltan muchos clichés y concesiones oportunistas que ratifican una serie de estados de ánimo colectivo de tipo escapista e irracional. Se pasa así muy fácilmente al uso de toda la música como una especie de fondo para crear «ambiente».

«La música avanzada independiente —como parte que es del arte de nuestro tiempo— es un campo muchísimo más amplio y en el que, junto a lo puramente sensorial y evocativo, existen elementos de estructuración y de la más diversa reflexión intelectual. Precisamente por ello es perfectamente concebible que existan obras de la llamada música pura y también otras en las que se hagan aparecer elementos como un fragmento de «pop», músicas asiáticas, africanas, ruidos naturales o industriales, canto gregoriano o un himno revolucionario.

—Justamente por existir esta riqueza de posibilidades materiales y de elemento a emplear, y por la complejidad y el esfuerzo de comprensión que exigen las mejores obras actuales, ¿no podíamos pensar que posea un poder transformador de la conciencia y, por lo tanto, de la vida?

—No, otras cosas transforman la vida y la conciencia. Pero en su perfecta inutilidad, la música es extremadamente importante..., al menos para aquellos que saben adivinar su importancia. Lo decisivo es que se eduque al pueblo entero de tal forma que el mayor número posible de personas, de todos los orígenes, estén en condiciones de participar de una manera positiva en las experiencias musicales de mayor calidad y significación.

—¿No crees que la música no puede progresar artísticamente como debiera sin progresar socialmente, si no sale al encuentro de un «público» más amplio y vivo, abandonando las instituciones donde habitualmente se desarrolla?

—Creo que la respuesta anterior da ya una idea de mi opinión a este respecto. Nada más detestable que las minorías cerradas de unos cuantos privilegiados que son los que gustan hablar sobre las experiencias artísticas en vez de vivirlas realmente. Pero no es la música la que ha de ir al público haciendo, por ejemplo, concesiones popularistas —que son siempre un fatal empobrecimiento—, sino que es el pueblo el que ha de estar en condiciones de llegar, de acuerdo a las dotes de cada persona, a la mejor música. Dentro del panorama musical contemporáneo puede ser de todas formas muy importante el tratar de desarrollar una música social, que sin renunciar a una complejidad de elementos y sin caer en la falsedad de lo programático afirmativo, trate de abrirse lo más posible y evite

ante todo un hermetismo gratuito e impersonal y que en la mayor parte de los casos es simplemente el resultado de una falta de ideas y de convicciones. Las obras a que me refiero, las de una música en extremo avanzada y por ello revolucionaria, representan un obstáculo porque quieren establecer un diálogo y ejercer una influencia duradera.

—Estamos hablando de la música como producción de un creador individual, pero mucha gente se pregunta si la música y el músico no deben desaparecer bajo sus formas actuales para reaparecer acaso de otro modo.

—Todas las consideraciones sociológicas y políticas, aun las más sutiles y doctas, no podrán hacer que deje de existir el artista individual, si bien su forma de aparición y sus funciones en cada sociedad y época pueden ser totalmente diferentes. Es el ser individual el que, en definitiva, descubre y vive las cosas y responde a la realidad a través de la obra artística. Esto no tiene que ver con un egoísmo personal o una postura subjetivista y anti-social. Como los compositores más importantes han demostrado en sus obras, lo que aparentemente parece más subjetivo y hasta ligado a una época puede ser el reflejo de unas experiencias colectivas que apuntan hacia el futuro y son de perfecta objetividad. Este proceso dialéctico es capaz de proporcionar a la obra una fluctuación de tensiones y una multiplicidad de significaciones que permiten precisamente establecer una comunicación con los demás. Sobre la evolución futura nadie puede hacer predicciones que no sean aventuradas y seguramente inexactas. ■ FRAN. CISCO ALMAZAN.

Obras principales

«Borders», para piano, 1964. Estreno en Amsterdam.

«Imago», para doce instrumentos, 1965. Barcelona.

«Obraz», para arpa, 1966. Amsterdam.

«Textes», para voz y cintas magnéticas, 1967. Bremen.

«Ellandens», para diez instrumentos y cinta, 1968. Düsseldorf.

«Nubes», para sonidos electrónicos y concretos, 1969. Utrecht.

«Epsoden des Tages und der Nacht», para orquesta y cinta, 1970. Colonia.

«Aube», para cinta, 1971. Utrecht.

«Cinco sellos», para nueve instrumentos y cinta, 1972. Frankfurt.

«Frons», para soprano, percusión y quinteto de viento, 1972. Festival de Witten.