



Donde está la vanguardia de posguerra

Descripción

Antes de que se nos reprochen presencias ajenas, destaquémoslas nosotros. Podrían ser tres, aunque sea necesario advertir que, por edad y por inicios, esos tres excluidos pertenecen de pleno derecho a ese club selecto y que sólo más tarde se dieron de baja. En primer lugar, Zimmermann, que es puente de las tendencias nuevas para la Alemania que había permanecido aislada debido a un régimen totalitario y criminal: es el profeta de una vanguardia ajena al grupo de los vanguardistas, autor, sin embargo, de obras que hacen palidecer de envidia a éstos. También Henze, que desde muy pronto se separa de esas sensibilidades y se convierte en un clasicista, es más, en un ecléctico, lo que hace treinta años era un insulto y ahora empieza a considerarse el colmo de la sabiduría; él es el gran operista de la generación, y uno de los mayores operistas del siglo (veinte, desde luego). Y, en fin, el japonés Takemitsu, tan empeñado en usar acordes tonales, modalismos y biensonancias, tan cerca de Debussy y tan lejos de Darmstadt, con una poética sonora que trasparece en los sugerentes títulos de sus obras.

Pero ni uno más. Los otros ocho sí son del club, de pleno derecho. Incluso faltan algunos, como Mauricio Kagel o Iannis Xenakis. A esos ocho no se les puede negar la entrada, porque entre todos ellos han creado, no un lenguaje, sino una tendencia imparable, han abierto unos caminos y creado unas conciencias sonoras antes desconocidas, han sido sugerentes y dinamizadores muy a menudo, aunque hayan hecho posible el mimetismo y el camelo otras tantas. Pero no se juzga al maestro por sus malos discípulos, sino por los pocos que le han hecho sombra. Y ahí es preciso señalar una gran debilidad de esta generación: nadie ha terminado con ellos. Ahí siguen, mandando muchísimo, como dicen los castizos y los taurinos, faro y referencia de la música de toda la mitad de un siglo, cuando se acercan a los ochenta años de edad (los fallecidos Zimmermann y Maderna ya los habrían cumplido) sin que nadie los haya destronado, superado, relativizado. Han ejercido una auténtica dictadura ilustrada, tan potenciadora como excluyente. Han enriquecido nuestra dimensión sonora, al tiempo que han amortiguado o silenciado discrepancias durante mucho tiempo. La reacción actual de compositores como Taverner, Glass o Gripe, y otra pobreza por el estilo, tal vez se alimente de la animosidad despertada por su suficiencia. Es posible que en este momento no corran los mejores tiempos para aquella lírica. Si en 1950 alguien tenía que atreverse a dar el paso de la vanguardia, en el año 2000 alguien va a atreverse a decir que el rey está desnudo.

La aparición o reedición de unos cuantos CD de todos ellos será pretexto para acercarnos a los once con perspectiva. Entre los discos, es protagonista la Edición Ligeti de Sony, ocho volúmenes de muy alto nivel. A su sombra se colocan los demás, con menos cantidad pero no menor dignidad. Sirven estos discos para acceder a la estética de cada uno de estos compositores, unas veces de manera muy significativa (Zimmermann, Ligeti, Kurtág, Boulez, Berio, Takemitsu, Henze), otras con significación parcial pero innegable (Stockhausen); en otras ocasiones sería necesario acudir a discos

paralelos que den una visión más amplia del compositor (Maderna, Nono, Cerha). Renunciamos a calificar las interpretaciones, que se suponen siempre buenas o excelentes. Agradecemos a sus intérpretes que defiendan la música de su tiempo.

RUPTURAS

La vanguardia surge después de la Segunda Gran Guerra, en medio de cierto optimismo, con un deseo de romper con el pasado que a menudo tiene que ver con la política: en efecto, algunos de estos compositores se declaran de izquierda, en especial los italianos, todos ellos cercanos al Partido Comunista. Pero no surgen de la nada, vienen de una época que también buscó lo nuevo. Es la nuestra, la que administra lo viejo, mejor o peor, la que ha roto con esa tradición rupturista tan del siglo XX.

La radio será la plataforma de lanzamiento, en especial las radios alemanas e italianas; las radios de los países que fueron fascistas ahora se ponen al día a velocidad vertiginosa y con gran ahínco. También serán buenas plataformas festivas como el de Donaueschingen o los encuentros de Darmstadt. Algunos de estos compositores serán excelentes intérpretes. Así, Cerha y su grupo Die Reihe; Boulez y su carrera internacional, que le ha convertido en gran director de clásicos del siglo como Debussy, Ravel, Stravinski, los Vieneses, Várese y algunos de sus compañeros de generación. Esa carrera podía haber sido la de Maderna, espléndido director de orquesta, si la muerte no se lo hubiera llevado tan pronto.

Hoy, la vanguardia ya no es lo que era. Y no sólo por ellos, por sus artífices, sino porque hace mucho que pasó el tiempo de los reaccionarios que se oponían de manera manifiesta a cualquier novedad. ¡Cuánto los echan de menos algunos! Lo que hizo la vanguardia, sobre todo, fue atreverse. Y muy pronto invitó y hasta obligó a muchos a atreverse a su vez: muchos recordarán la época en la que era obligatorio ser «modernísimo»; aún vivimos sus secuelas. Pero, después del *atreverse*, vino el reinado indiscutido. Hasta la imposición, en ocasiones, de productos que tienen más que ver con el ingenio que con el arte (José Antonio Marina lo trató muy bien para las artes plásticas). Con todo, en rigor, el concepto de arte cambia por completo, como cambia la relación con el público, en las obras que componen los vanguardistas.

CONTRA EL ROMANTICISMO

Hay un elemento, un impulso, que este grupo generacional comparte con casi todo lo que ha supuesto renovación en el siglo XX. De ahí tal vez la inicial relación de amor-enemistad con el expresionismo de los vieneses, en especial con Berg y Schoenberg (por considerarse el expresionismo como una supervivencia del Romanticismo), pero no con Webern, que era el puro, el mártir, el profeta de todos ellos. Se trata del odio declarado y militante contra todo lo que recuerde a romántico.

El Romanticismo ha sido tan constante en música, ha durado tanto tiempo (al contrario que en otras artes), que el siglo XX se divide en escuelas o tendencias que se declaran, con casi total unanimidad, antirrománticas: clásicos, vanguardistas, nuevos nacionalistas, los Seis... no importa. El Romanticismo iba a permanecer por otros medios, porque iba a seguir siendo el rey de las salas de conciertos. El camino de la objetividad, del rigor, la lucha contra lo subjetivo, no terminaba nunca. Y como los viejos no habían conseguido borrarlo del mapa de las sensibilidades creativas y, sobre todo, receptivas, la vanguardia de posguerra recogía el mismo guante que un Stravinski, un Ravel, un Poulenc, pero con otros procedimientos y otra actitud mucho más polémica.

De todas maneras, la obra de Boulez y de esa generación —al margen de tempranas conversiones clasicistas, como la de Henze— tiene un sello indeleble para el gran público: su dificultad, incluso su inaccesibilidad. Se nos objetará: ¿es que acaso es accesible para ese público una sinfonía de Mendelssohn? Y, mal que les pese, habría que responder: en cierto modo, sí. A no ser que la música sea sólo para gentes con estudios avanzados de armonía, contrapunto y composición. No es lícito acusar siempre de lo mismo al mismo chivo expiatorio: «lo que les gusta de Mendelssohn es la adormecedora melodía, lo alienante, y por eso reaccionan con severidad, escándalo y hasta agresividad frente a cualquier novedad». Con esto, el músico mediano tiene ya su coartada: «no me comprenden, no quieren comprenderme». Frente a ello, ahí está la durísima acusación de Harnoncourt, que es cualquier cosa menos un músico complaciente: el público del siglo XX se ha volcado hacia las músicas del pasado por la ausencia de creatividad de la de su tiempo (¡!).

OPERA APERTA

Mas, si hay algo que se opone radicalmente a una organización rígida y totalmente predeterminada de una creación estética, es el concepto de *obra abierta*, acuñado por Umberto Eco en los felices años milaneses. Todos estos compositores, unos más y otros menos, unos a menudo y otros casi nunca, se sentirán llamados por la obra en permanente revisión. Sobre todo dos, Boulez y Berio. Pero en Boulez no hay aleatoriedad en ese carácter abierto, sino otra cosa. Lo aleatorio fue un moda que dejó poco tras de sí, pese a su loable afán antidogmático. Lo que hace Boulez es volver una y otra vez sobre esas obras, las modifica, las reorganiza, las aumenta, las integra en otras... Todo ello en un proceso que puede durar años, que siempre es fértil y nunca gratuito. Algunas de esas obras siguen abiertas todavía, y así lo previene el propio compositor. Por ejemplo, *Eclat-Multiples*; o ese grandioso monumento, *Répons*, que pudimos ver-oír, que nos rodeó, en el Palacio de los Deportes de Madrid, durante el Festival de Otoño de 1992, y que se ofrece en uno de los discos que relacionamos aquí.

SCHOENBERG HA MUERTO

Cuando, un año después de morir Schoenberg, Boulez escribe el artículo «Schoenberg ha muerto» a sus veintisiete años (1952), no se trata sólo de la *boutade* de un niño terrible, sino del intento de reconocer al maestro su deuda y aplicar más allá de lo que él mismo hubiera imaginado su principio de la variación a ultranza que late en el serialismo. Es uno de los textos que ayudan a comprender el surgimiento del serialismo integral. Y, en ese sentido, es un manifiesto. La generalización del concepto de serie, con su repugnancia por la repetición y con su rigorismo organizativo, se dará en *todos* los elementos, horizontales, verticales, rítmicos, armónicos, tímbricos, del discurso sonoro. Tal vez no fue capaz Schoenberg de ser lo bastante schoenbergiano. Ironías aparte, para Boulez era necesario realizar esa crítica, esa condena, esa *revisión*. Ahora bien, ni Boulez ni esos otros nombres podían pretender que la integralidad de lo serial convirtiese en compositor a quien no podía serlo. El propio Boulez, en una conferencia pronunciada en Darmstadt en 1957 (el año de la *Sonata nº 3*, cuando ya está embarcado en la segunda serie de *Estructuras*, así como en las *Improvisaciones* mallarmeanas que conducirán a *Pli selon Pli*), declaraba su desconfianza ante determinados expedientes de sus colegas, como el azar, lo aleatorio, en tanto que posible coartada, fácil abdicación.

MANTRA, UN TROCITO DE STOCKHAUSEN

Stockhausen ha tenido demasiado importancia en esta generación vanguardista para reducirlo sólo a esta obra, pese al enorme interés de la misma. Sin Stockhausen no existirían algunos de los relacionados aquí, o serían muy distintos. Sin Stockhausen no habría tal vez vanguardia, y esta

exageración (lo es) es algo más que una licencia poética o una hipérbole. El es la música electroacústica y la consecución de nuevos sonidos (como los sinusoidales), él es la destrucción de la ópera mediante óperas que duran siete días (*Licht*), él es la radio puesta al servicio de la vanguardia, él es el serialismo integral, él es la simultaneidad (*Gruppen*) y la momentalidad (de *Momento*, su obra para orquesta en la que cada instante se pretende significativo y diferenciado), él es *alea* o la aleatoriedad, él es la invención de instrumentos y la corrección de los antiguos, él es el espiritualismo oriental aplicado a la estética de los sonidos. .. Pero será mejor referirse sólo a *Mantra*, la obra que incluye el CD que comentamos.

Mantra cumple ahora treinta años. La estrenaron los hermanos Kontarsky en Donaueschingen. Es obra ya clásica, de una vanguardia que no tendría por qué desconcertarnos. Como tantas obras de su autor, vale más por sí misma que por lo que supuestamente enseñó a hacer a otros, aparentemente miméticos. Compuesta para dos pianos con elementos percutivos al alcance de ambos e importante disposición electroacústica, *Mantra* es una de las grandes experiencias para piano de la vanguardia. Los pianos, reforzados por percusión y electrónica, consiguen unas sonoridades bellas, fascinantes, que, no es preciso insistir en ello, nada tienen que ver con la tradición pianística anterior. Al contrario, es la época en la que se desdeñan los valores *burgueses* o *imperialistas* o *aristócratas* que arrastran consigo los instrumentos tradicionales. Unas veces se los maltrata. Otras, como en este caso, se los corrige.

Mantra: fórmula mágica que sirve para la concentración.

Mantra: fórmula mágica que consigue la materialización de una divinidad concreta.

Dos aspectos de lo mismo, pues la divinidad puede aparecérsenos ahí fuera o aquí dentro (de uno mismo). Igual sucede con esta obra de Stockhausen, donde una fórmula se repite con variantes, en anillo o derecha como un huso. Esa repetición es como una letanía. «Haré, Haré Krishna» es un mantra cuya repetición pretende aquello: valga como orientación. *Mantra*, de Stockhausen, es una repetición en trece episodios a los que hay que añadir, antes, una *Introducción* y *tema*; y, después, una *Compresión* y una *Coda con repetición del tema*. Y, desde luego, no se trata de variaciones. Es una obra de amplio aliento, de una hora de duración, escrita de principio a fin (en una época en que el elemento *aleatorio* o *ad libitum* era importante en las creaciones de Stockhausen y sus colegas de generación).

BOULEZ: HIPÓTESIS PARA RÉPONS

La voz de la contralto era la referencia última de *Le marteau sans maître*, composición de cámara cuyo discurso propicia el contraste de los timbres (unas veces), o su complementariedad, en la secuencia pequeña y, por qué no, chocante, de instrumentos para ella dispuestos. Los poemas de René Char no tienen aquí significado por su texto, sino que lo adquieren por la sonoridad creada a partir de ellos (lo cual no es ni mucho menos una traición).

Pli selon Pli lleva mucho más allá el intento de *Le marteau sans maître*. Lo sonoro de la lírica de Mallarmé halla un lógico contrapunto en *Pli selon Pli*, en la que el compositor parece pretender, con los sonidos, algo semejante a lo logrado por Mallarmé con las palabras. Si había que traducir los poemasmúsica a sonidos, no bastaba con la técnica tradicional. Había que potenciar el elemento tímbrico y los contrastes y sugerencias de la poética de Mallarmé, el *oscuro*. Pero el resultado es de una racionalidad y una claridad que podrían considerarse equivalentes de la originalidad conseguida por los poemas. No se trata de fidelidad a lo escrito, sino a los sonidos que de lo escrito se derivan. Es

lo que hará Nono en muchas obras; por ejemplo, en *La fabbrica illuminata*. Boulez lo justificaba plenamente: «En lo que se refiere a la real comprensión del poema en su transcripción musical, ¿hasta qué punto esto le compromete a uno ? ¿Hasta dónde se debe considerar? Mi idea es que no hay que restringirse a la comprensión inmediata, que es sólo una de las formas (¿acaso la menos rica?) de transmutación del poema». El poema hay que leerlo, hay que conocerlo mediante la experiencia literaria, pero su discurso va a la búsqueda de otra dimensión, y en él unas veces domina el propio texto y otras su musicalidad.

Eclat, obra camerística de 1965, estaba destinada a quince instrumentistas: un piano, una celesta, arpa, violin, viola, flauta en sol, corno inglés, trompeta, trombón, y seis percusiones, o instrumentos tratados de manera percutiva: vibráfono, glockenspiel, címbalon, campanas tubulares, mandolina y guitarra. Los timbres boulezianos se forman aquí a partir del encuentro entre solistas de fugaz, rápido discurso —piano, vibráfono, glockenspiel, mandolina, guitarra—, y una especie de *ripieno* de los demás instrumentos, que configuran un fondo sostenido sobre el que se dibujan las nerviosas intervenciones de aquéllos. Las intervenciones de los solistas no se atienen a la libertad de lo aleatorio, pero el compositor les concede una importante *libertad vigilada*, y esa libertad contribuye, cada vez, al resultado sonoro, que no siempre será el mismo. Esta obra pasó a ser, cinco años después de su estreno, la primera parte de una secuencia más amplia, anunciándose la segunda con sutileza en determinado y avanzado momento de su desenvolvimiento. Esta secuencia más amplia se denomina *Eclat-Multiples*. Pero la cosa promete, porque Boulez nos ha dejado muy claro que ese segundo *volet*, *Multiples*, es obra pieza inconclusa.

Boulez se volvió tarde hacia algo de lo que había desconfiado antes: la elaboración electrónica de sonidos, o mejor, la manipulación electrónica de sonidos en vivo, no de reproducciones sonoras. Y así, con los medios del IRCAM, el buenísimo hacer del Ensemble InterContemporain (ambos creados por él) y el prestigio de este director-artista, pudo surgir *Répons*, también obra abierta, un monumento sonoro que sin duda figurará entre las grandes aportaciones artísticas de este fin de siglo.

Hay que recomendar la escucha de *Répons*, aunque seamos conscientes de que la auténtica escucha se da en vivo, rodeados de aquellos instrumentos amplificadas, de aquellas tímbricas luminosas unas veces y espectrales otras, inmersos en una espacialidad de la que formamos parte y en la que escuchar es poco menos que orar. Nos rodean los altavoces, formamos parte de un público dividido frente a instrumentos y conjunto, o al lado de ellos, o tras ellos, todo a la vez. Hay seis solistas (piano, arpa, piano y sintetizador, vibráfono, glockenspiel, címbalon), un conjunto instrumental de veinticuatro músicos (maderas por dos, metales por dos, con una sola tuba, cuerda) y un sistema electroacústico con ordenador que analiza, transforma y *espacializa* los sonidos, más seis altavoces.

Por mucho que *Répons* quiera decir responso y se refiera al canto llano, aquí estamos en otro planeta; curiosamente, un planeta más comunicativo que el del radicalismo intratable de los buenos años de la vanguardia.

BERIO: LA EXPERIENCIA DE LAS SEQUENZE

Una de las experiencias más importantes de la vanguardia ha sido la de llevar los instrumentos tradicionales al extremo de sus posibilidades, a menudo en forma de recitales para solista o poco más. El año pasado, Stockhausen volvió a sorprendernos, en persona y con su familia, con tres recitales en el Auditorio Nacional, en los que había obras de este tipo, como *Obberlippentanz* (*Danza del labio superior*, 1984), para trompeta, escrita para su hijo Markus y procedente de su ópera *Samstag aus Licht*

, donde era una *danza de Lucifer*. El CD de Boulez que se recoge en el recuadro contiene una obra de estas características, *Dialogue de l'ombre double*, para clarinete solo.

Este tratamiento ultraísta de los instrumentos ha sido habitual en los vanguardistas o asimilados, pero quien lo ha llevado a cabo de manera permanente y sistemática ha sido el ligur Luciano Berio, con su amplia serie de *Sequenze*. El triple CD que comentamos incluye esas *Sequenze*, que son para flauta, arpa, voz femenina, piano, trombón, viola, oboe, violín, clarinete, trompeta en do y resonancia pianística, guitarra, fagot y acordeón (de la I a la XIII, 1958-1995), más una IXb para saxo contralto, que es equivalente de la IX, para clarinete. «... Estas piezas —escribe el propio Berio— están construidas casi siempre a partir de una *secuencia* de campos armónicos de la que se derivan, con un máximo de caracterización, las demás funciones musicales. Casi todas las *Sequenze*, en efecto, tienen en común la intención de precisar y desarrollar melódicamente un discurso esencialmente armónico y de sugerir, sobre todo en el caso de los instrumentos monódicos (flauta, trombón, oboe, clarinete y saxo contralto, trompa, fagot), una escucha de tipo polifónico, basada en parte en la rápida transición entre caracteres diferentes y en su interacción simultánea...».

Berio no fuerza el instrumento, no lo corrige apenas, no lo niega. No le pide que sea lo que no es; no es John Cage. Pero lo lleva en busca de ámbitos sonoros inesperados, inauditos. La descomposición, concepto muy adecuado para la estética de Berio, es aplicable a los discursos deconstruidos de las *Sequenze*, como lo es el de *obra abierta*. La escucha de éstas es, en ese sentido, un resumen no sólo de la biografía artística de Berio, sino una sugerencia de por dónde ha ido la generación vanguardista desde los años de búsqueda hasta los de repliegue (¿puede replegarse una vanguardia sin menoscabo?; mas, ¿puede mantenerse siempre una posición de vanguardia, como si esto fuera una guerra?), pasando por los años gloriosos, que fueron muchos.

Destaquemos la *Sequenza III*, para voz, dedicada a Cathy Berberian, la soprano estadounidense de origen armenio que fue esposa de Berio y musa de los músicos italianos de esa generación. Berio ha compuesto mucho para la voz (y para la voz de Cathy), en obras como ésta o como *Recital I for Cathy*, *Folk Songs*, *Circles* y otras muchas, hasta llegar a óperas como *La vera storia*, *Un re in ascolto*, *Outis*; también a la obra coral *Coro* (1976), resumen vocal de muchas búsquedas, cuando ya es época de un primer repliegue.

HENZE Y LA ÓPERA

Berg fue, de los Vieneses, el que administró el pasado. Henze cumple ese cometido en esta generación tan propicia a dar saltos en el vacío histórico-artístico (aunque con red). Alguien tenía que hacerlo. Gracias a eso, Henze consigue una serie de dramas muy bellos en los que se administra el patrimonio acumulado en la música del siglo XX, sobre todo en la ópera. De ahí que se le llame ecléctico, calificativo que él asume y que ha defendido en todas partes, y aquí mismo, en España, con motivo del estreno de *Basáridas* en el Teatro Real.

Basáridas parte de *Bacantes*, de Eurípides, y es una sugestiva historia que no se agota en la lucha por el poder o la corrupción del poder, sino que tiene un misterio; felizmente, Henze y sus dos espléndidos libretistas (Auden y Kallman, los de Stravinski para *The Rake's Progress*) no nos explican el enigma, sino que lo plantean. La música es, en sus procedimientos, suma, y sus resultados multiplicación de los hallazgos del siglo: la inclusión de la orquesta sinfónica en el foso, a la manera de Strauss más que de Wagner, convertida en un personaje esencial, como quisieron Janáček, Berg o Shostakovich, entre otros; la suspensión de la tonalidad, como quería el maestro Schoenberg; el *recitativo-cantabile*

permanente, sin solución de continuidad, sin números separables, con intención de continuidad en la secuencia dramática, lo que supone un plus de teatralidad casi desconocido para el siglo XIX; la presencia, a pesar de todo, de guiños o incluso componentes clasicistas: después de todo, el siglo XX es no sólo el siglo de Schoenberg y los serialistas, sino también el de Stravinski y los clasicistas, un clasicismo que cambia de signo entre Hindemith y Martinu, entre Ravel y Hartmann, entre Prokofiev y Poulenc, pero que siempre tiene in mente el pasado como modelo, el XVIII como culminación e ideal, la historia como salvaguardia frente al naufragio. Henze, además de operista prolífico, ha compuesto hasta el momento nueve sinfonías, y creemos que la *Décima* debe de estar a punto. En fin, recomiendo al lector que no se pierda estos *Basáridas*.

ZIMMERMANN Y LA SIMULTANEIDAD

Pero si Henze es un gran operista, Zimmermann compuso una de las óperas más grandes de nuestro siglo, *Soldados (Soldaten)*, en la que su tendencia a la expresividad violenta y su exigencia ética e intelectual rigurosísima cristalizó de manera magistral. *Soldados* es una de las grandes obras maestras del simultaneísmo o pluralismo del compositor, con aparición de elementos visuales y sonoros simultáneos, la propuesta de varios focos de atención, la superposición de situaciones, escenas y personajes, el uso de instrumentos, voces y sonidos electrónicos o pregrabados.

La otra gran obra de Zimmermann en este mismo sentido es *Requiem por un joven poeta*, anterior a su última composición, *Ecklesiastische Aktion*, concluida pocos días antes de su suicidio, en 1970. Los procedimientos del *Requiem* no eran revolucionarios, pero su terrible combinación abrió unas perspectivas desconocidas hasta el momento. 1969 no es un año en el que los elementos sonoros grabados previamente sean un secreto: ya se han conocido muchas experiencias de música concreta y la propia vanguardia ha manipulado sonidos electrónicamente (Nono, Berio, Maderna, Stockhausen...). El secreto del *Requiem* es el mismo de la ópera *Soldados*: la aplicación del concepto de *Klang-Pluralismus* a unos dispositivos en vivo combinados con registros previos.

Hay aquí tres coros, una gran orquesta sinfónica, un dispositivo instrumental, vocal y de actores, todos ellos de carácter solista, y una serie de altavoces que reproducen registros de todo tipo: discursos de personajes históricos, grabaciones de ambiente, documentos sonoros, música pop, recitales de textos de poetas (algunos de los cuales bien pudieran ser el poeta que invoca el título de la obra). A menudo, todo ello suena al mismo tiempo, simultáneamente (el concepto de *Klang-Pluralismus* procede de otro concepto muy cercano, el de *simultaneidad del tiempo*), de una manera que permite desgajarse otro concepto, paralelo y también fraterno, el de *collage*. Esta obra ha sido compuesta por un artista y un hombre con unas convicciones éticas, políticas y religiosas determinadas, pero también es la obra de un hombre de radio, de un conocedor de la combinatoria de los meros sonidos. El *Requiem*, basado en esa ideología sonora, en esa mezcolanza, propone una especie de brutal resumen de buena parte de la historia de un siglo. Los efectivos están acumulados, y se hace uso de ellos con propósito dramático. Su sonoridad constituye una masa de sentidos, una especie de arma que percibimos como dirigida a nosotros. Se nos arroja ese arma sonora como se nos pudiera arrojar una piedra, o mejor, una verdad dolorosa. Lo que escuchamos es hermoso y es doloroso, pero es sólo una imagen de la auténtica obra. Habría que escucharla en una amplia sala sinfónica donde quepan todos los efectivos, altavoces incluidos. Una escucha estéreo es sólo un consuelo, porque disminuye el grado de *pluralismo*, de *simultaneidad*. Aún así, es emocionante escuchar esta obra cuyo atrevimiento formal y ético fue más allá de la vanguardia.

SENSUALIDADES DE TAKEMITSU

Toru Takemitsu es el equivalente japonés de los compositores europeos de vanguardia poco mayores que él. Sin embargo, aunque Takemitsu no ignoraba la tradición europea, ésta no formó parte esencial de su formación y, en consecuencia, tampoco de su ruptura con el pasado. Takemitsu permaneció fiel a la tradición japonesa, y la trascendió. Creó así poco a poco unas sonoridades que resultaban adecuadas también para la mentalidad occidental.

En él, el uso de instrumentos tradicionales japoneses es compatible con la creación de un mundo sonoro propio, en el que se da una experimentación constante y una gran libertad formal. Esto hacía imposible el rigorismo y el ascetismo que a menudo se da en las obras vanguardistas de sus contemporáneos del viejo continente. Las sonoridades sensualistas, lujuriosas, manifiestamente poéticas de las obras del CD que reseñamos (una auténtica marca de fábrica del compositor) son buena muestra de ello. Los títulos de sus obras dan idea del mundo que pretende sugerir el compositor (sugerir, no describir ni evocar); ya son bastante sugerentes los de este CD, pero mencionemos otras obras suyas: *Les yeux clos* (piano), *Rain Tree* (piano), *Between tides* (violín, cello y piano), *Landscape I* (cuarteto de cuerda), *Distance de fée* (violín y piano), *Rocking Mirror Daybreak* (dúo de violines), *A Way a Lone* (cuarteto de cuerda), *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* (orquesta), *Dreamtime* (orquesta), *November Steps* (orquesta), *An Autumn Ode* (orquesta)...

La música de Takemitsu inquieta en su aparente sosiego, en su insistencia en las gamas dinámicas inferiores, en sus notas tenidas, en su *no tonalidad* basada sin embargo en acordes tradicionales, en su insinuación de serenidad desolada, en la profundidad de sus sugerencias a partir de una gramática siempre fiel así misma. El mismo mundo reconocible e inimitable, semejantes silencios, ausencia de explosiones.

El universo sonoro de Takemitsu es distinto al de sus coetáneos y, sin embargo, se integra perfectamente junto al de ellos. Takemitsu no teme que sus obras gusten al público, que le despierten imágenes y fantasías. Éstas provienen a menudo de la propia fantasía del músico al componerlas. No en vano Debussy es uno de sus ídolos, o mejor dicho, uno de los músicos con cuya obra dialoga de manera casi permanente, como puede advertirse en este disco. La orquesta de Takemitsu es diáfana e incandescente, como la de Debussy. Sus motivos surgen inagotables, no para quedarse, sino para, en su transitar, constituir una secuencia que es una historia. Y Debussy no era descriptivo ni programático: la imagen en forma de palabra venía *después* de la composición. Pero desconfiemos de aquellos biensonantes actuales que le reclaman como uno de los suyos. Este CD, en fin, incluye obras de la última década en que vivió el compositor, y en cierto modo constituye un legado, además de una declaración de principios estéticos.

NUEVE DISCOS PARA LIGETI

Ligeti se pasa a Alemania después de la invasión de Hungría, y se convierte a la electroacústica de repente, como si no le pesara su carga bartókiana, o como si ésta le permitiera abrirse a todos los mundos. Tiene treinta y cuatro años y conoce a Stockhausen en la radio de Colonia. La radio y Stockhausen son un dúo inseparable ya. Por él entra en contacto con una generación, la suya. Por los álbumes de la Edición Ligeti del sello SONY circulan todos los Ligeti. Y es que hay al menos tres Ligeti: el que se forma en Hungría y no puede escribir todo lo que desea ni tiene contacto con el exterior; el que se descubre a sí mismo desde 1957, gracias a su contacto con la vanguardia europea y la música electrónica; y el posterior a un largo silencio que dura desde finales de los setenta hasta

entrados los ochenta. El aprendiz, el vanguardista y el inclasificable (posmoderno, neoconsonante, neoexpresivo...). Pero ni el propio Ligeti puede negar que el segundo es el que ha impuesto a los otros dos.

Compárense las obras de diferentes épocas dentro de algunos discos: por ejemplo, en el vol. 7, el radicalismo de las *Diez piezas para quinteto de viento* de 1968 con los pequeños atrevimientos juveniles de las *Seis bagatelas para quinteto de viento* de 1953 o el posmodernismo rico en acordes tonales o en disonancias *no emancipadas* (impensable en los años sesenta y casi todos los setenta) del *Trío para violín, trompa y piano* de 1982. Hemos pasado de la timidez del compositor de la Hungría staliniana de 1953 a la vigencia de la vanguardia, para asistir después a la crisis y negación (¿superación?) de ésta.

Lo mismo en el vol. 1: el bartókiano, pero muy atrevido *Cuarteto I* de 1954, frente al radical y micropolifónico *Cuarteto 2*, contemporáneo de las *Diez piezas de 1968*. Ojo al concepto de *micropolifonía* en Ligeti: abarca mucho, en plena época heroica, y consiste en pequeñas unidades con sentido que aportan superior sentido a una unidad mayor.

El vol. 3, dedicado al piano solo, propone el *origen* (Hungría, 1951-1953: *Música ricercata*, once piezas, seis de las cuales se convirtieron en las *Bagatelas* para viento ya mencionadas) y el paisaje posterior a la batalla (1985-1995: *Libros I y II de Estudios* y una de las piezas del III; total: 15 piezas). El vol. 4 propone la misma alternativa que el 3: un buen puñado de coros de 1946-1953, del joven enamorado de Bartók; y dos series de tres de 1982-1983: el contraste interno de cada uno de estos CD suele atenuarse. El otro CD vocal (vol. 4) está protagonizado, en cambio, por la época de vanguardia (las decisivas *Aventures y Nouvelles Aventures* de 1962-1965, la época del *Requiem*, obra que todavía no está en la Edición de Sony) y por la postmoderna (*Nórnense Madrigals* (1988-1993), entre otras, con un pequeño cierre juvenil (*Cuatro danzas nupciales* ultrabartókianas de 1947)

Atención a esa ópera llena de vulgaridades, groserías, parodias, guiños, citas, atención a *El gran Macabro*, basada en Ghelderode (el de Ensor y Brueghel, el de las medievales danzas de la muerte y una variante del moderno esperpento, pero con elementos de la vieja novela griega, como los amantes ajenos a la realidad y metidos en tumbas), que ya cuenta con dos grabaciones. ¿Es el *Macabro* producto de la plena modernidad vanguardista? Sí, y no. Sí: sin obras como *Aventures y Nouvelles aventures* no habría *Macabro*. No: sin una distancia temporal considerable y, sin un cierto desarrollo de la crisis que llevará al silencio de finales de los setenta, el *Macabro* habría sido algo muy distinto. El *Macabro* es vanguardia de alguien que está a punto de abandonar tan avanzadas posiciones bélicas. Lo *post* está larvado. Ya se manifestará. ¿No es el teatro —libreto, argumento, personajes, canto, público— una manera de renunciar a la pureza de las vigencias de Darmstadt y regresar a cierto orden (esto es, a la realidad) para no naufragar el compositor en las mismas aguas profundas que sus viejas ideas? Esta ópera tiene mucho de gran manifiesto de una generación y una época, aunque sólo la firme un artista. Ahí están *Ubu*, *Punch and Judy*, el esperpento, el absurdo, la crueldad, la farsa flamenca, la distorsión de raíz expresionista, aunque de derroteros ya lejanos. Es un collage polifónico, y es el atrevimiento de quien perteneció a esa vanguardia que lo que hizo, sobre todo, fue *atreverse*. La Edición Ligeti es una buena oportunidad para conocer esa vanguardia.

RETRATO DE KURTÁG

György Kurtág nació en la Transilvania cedida a Rumania por el Tratado de Trianon, pero se convirtió en ciudadano húngaro en 1946. Así, su aprendizaje se benefició de la excelente escuela húngara,

cuando todavía estaba allí Zoltán Kodály. Amplió estudios en París con Milhaud y Messiaen, y tardíamente en Berlín. También fue responsable de la enseñanza de varias generaciones de instrumentistas húngaros en la Academia de Música de Budapest, hasta su jubilación en 1986. Es decir, Kurtág no se marchó de aquella parte del telón, al contrario que su compatriota Ligeti, sino que simultaneó estancias y domicilios.

Bartók es su primera referencia inevitable, como ocurre en Ligeti, pero en Francia, en el Domaine Musical de Boulez, descubrió el serialismo y la vanguardia. Compuso poco, y en los años setenta era sólo conocido por un pequeño grupo de profesionales en Hungría, Francia y Alemania. Entre ellos estaba Ligeti, con quien trabajó desde muy pronto. Kurtág utiliza procedimientos de vanguardia, y al mismo tiempo es un clásico, acude al pasado, un pasado vivificador, no muerto: Bach, Monteverdi, y también un clásico cercano como Webern. El doble CD que reseñamos es un homenaje a un músico que ha sabido estar callado mucho tiempo y que adquirió más bien tarde una fresca madurez. Nos referiremos a algunas de las obras que incluye el álbum, entre otras que retratan todo un recorrido estético de gran exigencia.

Los Juegos (Játékok) para piano, diez de los cuales están presentes en el álbum, son fruto de la labor pedagógica de Kurtág: por ejemplo, a partir de Bach, con un componente estético y un cometido pedagógico, una combinación audaz de sonidos y una oportunidad de aprendizaje para el instrumentista.

Un importante experimento del compositor fue la música compuesta para el texto de *Comment diré*, de Samuel Beckett, titulada *What ist the word* (1991), que existe en dos versiones, una para voz recitada, voz de soprano y pequeño conjunto vocal femenino con acompañamiento pianístico (preferiblemente, piano vertical), y otra orquestal (aquí escuchamos la primera). *What ist the word* está dedicado a la actriz Ildikó Monyók, que perdió la voz en un accidente; la obra es el retrato de un doloroso reaprendizaje con balbuceos, gemidos, gritos y onomatopeyas, retrato de un camino cargado de sufrimiento.

La breve *Lápida para Stepan* (1989) es obra para conjunto dividido, al modo de uno de los modelos de Kurtág, la obra *Gruppen*, de Stockhausen. El conjunto es muy especial: una guitarra solista, percusión de todo tipo, teclados, pitos de árbitro de fútbol, sirenas, maderas, metales, cuerda grave. Es un auténtico *Requiem* que tal vez busque el extrañamiento de los elementos lúgubres, aunque no los evita, sino que los transforma.

Más breve aún es otra misa funeraria, el *Requiem po drugu*, de 1987, para soprano y piano, cuatro miniaturas de densidad weberniana, concentradas y rigurosas. Otro Requiem es *Stele* (1994), no compuesto todavía cuando se grababa este álbum; aquí Kurtág utiliza una orquesta tradicional, aunque con cuatro tubas wagnerianas, piano de cola, piano vertical, címbalon, celesta, vibráfono y marimba; es una *Estela* funeraria de unos doce minutos de duración.

Otras obras de este CD cargado de miniaturas son: una parte del *Doble concerto* de 1990, para piano, cello y dos conjuntos, un recitativo, una cantilena, un discurso obsesivo y a menudo violento; y su correspondiente en cuanto a número de opus (el 27), esa especie de concerto para piano y conjunto denominado .. *quasi una fantasia*..., cuatro movimientos en miniatura de evocación shakespeariana (*La tempestad*), obras ambas de una poética enigmática, casi diríamos trascendente, dos discursos instrumentales de una importancia decisiva cuando ya se ha vuelto la página de la vanguardia (estamos en 1987-1990). En resumen: un excelente álbum para familiarizarse con Kurtág, siquiera

como iniciación. Kurtág es uno de los músicos más vivos de este grupo; además, él no vive de las rentas.

EPILOGO PARA TRES DISCOS

Das atemde Klarsein es una dilatada obra coral en la que el insobornable Nono continúa sus investigaciones sobre la voz y la descomposición del discurso vocal. Más austera que *La fabbrica illuminata*, es también más cercana a lo que se puede entender por tradicional y, sin embargo, menos inmediatamente atractiva que aquella obra para voces y cintas preparadas.

Don Perlimplin es obra de radio, obra de soporte puramente sonoro, en la que actores, instrumentistas y una sola cantante dan traducción sonora a la obra de Lorca, que hay que seguir en su texto, porque sólo en ocasiones lo oímos recitado o cantado, y sí a menudo traducido a un instrumento de viento. Es un experimento bello y limitado del autor de obras escénicas muy hermosas como esa obra postuma, inconclusa, que es el collage *Satiricón*, en la que Maderna trabajaba al morir, o una espléndida ópera anterior, *Hyperion* (1963).

El vienés Cerha ha tardado en llegar a ser reconocido internacionalmente. Los años setenta fueron los de su eclosión, por decirlo así, al terminar la composición de *Lulu*, la mítica ópera inconclusa de Alban Berg, y al entregar su propia ópera *Baal* (1974-1981). Primero clasicista, pronto serial y finalmente dueño de todos los recursos de su tiempo, como intérprete y como compositor, Cerha ha sido reconocido por fin como uno de los grandes de su generación. Polirritmia, polimétrica, microtonalismo y otros procedimientos expresivos típicos de este compositor (retrato de la revuelta, de la inquietud, del desasosiego) se encuentran en sus tres *Cuartetos de cuerda*, de un dramatismo sin disfraz lleno de fuerza y de garra. Sin duda animado por la buena recepción de *Baal*, Cerha volvió a la ópera con *Die Rattenfänger*, estrenada en 1987. Lamentablemente, estas óperas no existen en disco.

Estos tres compositores merecerían un recorrido por otros CD que contienen obras más significativas de su trayectoria, lo que no significa que, por ello, deba ignorarse el valor de las aquí reseñadas.

Nuevarevista.net

Nuevarevista.net

REFERENCIAS

BERIO • *Sequenze I-XIII y IXb* (1958 – 1995). Luisa Castellano, soprano. Gabriele Cassone, trompeta. Eliot Fisch, guitarra. Teodoro Anzellotti, acordeón. Solistas del Ensemble InterContemporain. Grabaciones de 1994-1997. DEUTSCHE GRAMMOPHON 20 21 457 038-2.

BOULEZ • *Répons* (1981 – 1984). *Dialogue de l'ombre double* (1985). Soli, Ensemble InterContemporain, dir. de Pierre Boulez (*Répons*). Alain Damiens, clarinete (*Dialogue*). Grabaciones de 1996. DEUTSCHE GRAMMOPHON 20 21 457 605-2.

CERHA • *Cuartetos 1, 2 y 3. Ocho movimientos a partir de fragmentos de Hölderlin, para sexteto de cuerda*. Obras de 1989-1995. Cuarteto Arditti. CPO

HENZE • *Die Bassariden*, ópera seria en un acto (1976). Kenneth Riegel (Dionisos), Andreas Schmidt (Penteo), Michael Burt (Cadmo), Robert Tear (Tiresias), Karan Armstrong (Agave), Celina Lindsley (Autonoe), Ortrun Wenekl (Beroe). Coro de Cámara de la RIAS. Südfunkchor. O. S. de la Radio de Berlín. Gerd Albrecht, director. Grabación de 1986. KOCH SCHWANN (2 CD) 314006.

KURTÁG • *Portraitkonzert Salzburg 10.8.1993* (Obras de 1961-1992). Zoltán Kocsis, piano. Cuarteto Keller. Adrienne Csengery, soprano. Zoltán Gál, viola. Miklós Perényi, cello. Marta y György Kurtág, pianos, etc. Director: Peter Eötvös. COL LEGNO (2 CD) WWE 31870.

LIGETI • Edición del sello Sony en (hasta el momento) 8 álbumes:

VOL. 1: *Obras para cuarteto de cuerda y otras*. Cuarteto Arditti. SK62306.

VOL. 2: *Obras corales a cappella*. London Sinfonietta Voices. Director: Terry Edwards. SK62305.

VOL. 3: *Música para piano: Estudios, Musica ricercata*. Pierre-Laurent Aimard. SK62308.

VOL. 4: *Obras vocales: Aventures, Nouvelles Aventures*, etc. The King's Singers y otros conjuntos y solistas. SK62311.

VOL. 5: *Música mecánica* (organillo, metrónomo, pianola). Pierre Charial, Françoise Terrioux, Jürgen Hocker. SK62310.

VOL. 6: *Obras para teclado: Tres piezas* (1976), *Passacaglia ungherese* (1978), *Continuum*, etc. Irina Kataeva &. Pierre-Laurent Aimard, pianos a dos y cuatro manos. Elisabeth Chojnacka, clave. Zsigmond Szathmáry, órgano. SK62307.

VOL. 7: *Música de cámara: Trio para violín, trompa y piano* (1982), *Diez piezas para quinteto de viento* (1968), *Sonata para viola sola* (1994), etc. London Winds y otros solistas. SK62309.

VOL. 8: *El Gran Macabro* (versión de 1997). Solistas, London Sinfonietta Voices, Philharmonia Orchestra. Director: Esa-Pekka Salonen. S2K623 12 (2 CD).

MADERNA • *Don Perlimplin ovvero Il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*. Alda Caiello, soprano. Actuación dramática: Anna Nogara, Daria Nicolodi, Carlo Cecchi. Solistas instrumentales: Lorenzo Missaglia, flauta; Ausonio Caló, Renata Vinci, Mario Marzi, Stefano Corradi, Maurizio Longoni, saxos. Divertimento Ensemble. Sandro Gorli, director. Grabación de 1996. STRADIVARIUS STR 33436.

NONO • *Das atmende Klarsein* (1981). ... *sofferte onde serene...* (1976). *Con Luigi Dallapiccola* (1979). Solistas y electrónica. Dirección: Beat Furrer (*Klarsein*), André Richard (*sofferte*), Robyn Schulkowsky (*Dallapiccola*). Grabaciones de 1993. COL LEGNO WWE 1CD31871.

STOCKHAUSEN • *Mantra*, para dos pianos (1970*). Janka & Jürg Wyttenbach, pianos. Grabación de 1996. ACCORD 202252.

TAKEMITSU • *Quotation of Dream (Day Signal, Quotation of Dream, How slow the Wind, Twill by Twilight, Archipelagos, Dream/Window, Nigh Signal*, obras de 1985-1993). London Sinfonietta. Director. Oliver Knussen. Grabaciones de 1996-1997. DEUTSCHE GRAMMOPHON 20 21 453495-2.

Fecha de creación

29/04/2000

Autor

Santiago Martín Bermúdez

Nuevarevista.net