

LA BIENAL INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA EN MADRID

por

Vicente Galas Viii

Las actividades musicales en España se cerraron en 1964 con dos acontecimientos de relieve en el plano internacional: los Primeros Festivales de Música de España y América y la Primera Bienal Internacional de Música Contemporánea. Esta, que se extendió desde fines de noviembre al 7 de diciembre, fue organizada por el Servicio de Educación y Cultura con la cooperación de otras instituciones del Estado y de las agrupaciones musicales. Una comisión ejecutiva, que presidió el Director de Educación y Cultura, Félix María Ezquerro, y en la que participaron los críticos Federico Sopena, Fernando Ruiz Coca, Enrique Franco y Manuel Yusta (el último como secretario), junto a los compositores Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, llevó todo el peso de la organización y desarrollo del certamen.

Música contemporánea se entendía como la que responde a las tendencias más avanzadas en el mundo de hoy. Así, un concierto de obras de Schönberg, programado como homenaje a la memoria del maestro en el noventa aniversario de su nacimiento, representaba el inmediato pasado. El otro "clásico" incluido fue Debussy, en una versión magistral de "Jeux" con que se cerró el concierto de inauguración, a cargo de la Sinfónica Nacional, dirigida por Maurice Le Roux.

A la vez que la serie de conciertos, comprendió la Bienal cinco reuniones donde los músicos y musicólogos de España con sus colegas de Europa y América examinaron buen número de las cuestiones planteadas en la música actual para llegar a conclusiones valederas en una sexta reunión.

Para no prolongar con exceso este escrito y proceder con cierto orden separaré la parte informativa de la Bienal de Madrid, en los dos aspectos que abarcó, de las reflexiones que ambos despertaron en mí como participante en ella.

Los conciertos comprendieron el de la Sinfónica Nacional aludido más otro de clausura por la misma orquesta, a cargo del director español Benito Lauret, y cinco de cámara. Interpretados por el Cuarteto Parrenin de París, el Grupo de Grandes Conciertos de la Sorbona, el Conjunto de Cámara del Ateneo de Madrid, un recital del extraordinario flautista Severino Gazzelloni y un recital de piano, a cargo de Frederick Rzewski de Estados Unidos. En primer lugar, debe destacarse la calidad de los intérpretes. Max Deutsch, discípulo de Schönberg, excelente ejecutante de su música, dirigió el programa consagrado al fundador de la Escuela de Viena. Los músicos del Grupo de Conciertos de la Sorbona mantuvieron el nivel de máxima exigencia a que responde su prestigio internacional. La soprano Colette Herzog ofreció la versión más ajustada que cabe darse, en contenido y en limpidez técnica, a las canciones del "Libro de los jardines suspendidos"; el bajo John Riley, en la "Oda a Napoleón", demostró condiciones superlativas de cantante y de

actor, como la obra exige; las pianistas Lucienne Dumont y Anne Marie de la Villeon, como acompañantes y como intérpretes en las Piezas para piano Op. 11 y Op. 33, brillaron como sus colegas. Lo mismo puede afirmarse de los demás ejecutantes en la Suite para siete instrumentos. Op. 29.

El Cuarteto Parrenin es sencillamente el conjunto de su clase más perfecto que he escuchado. Después de ofrecer un programa que comprendía obras de Maderna, Skalkotas, Ohana, Mayuzuri y Boulez, ante el fervor de sus auditores interpretó como "extra" un movimiento del Cuarteto de Debussy. La fluidez, la frescura, la compenetración con la obra redoblaron el éxito ya obtenido.

Hablar de Maurice Le Roux, director de la Orquesta de la Radiodifusión Francesa y destacado compositor en la generación de Boulez, como intérprete de la música contemporánea (obras de Webern, Messiaen, Xenakis y "Juegos" de Debussy), sería ocioso. Pero que el director español Benito Lauret, en un programa sinfónico de las mismas y casi mayores dificultades (obras de Webern, Berg, Schönberg, Ligeti, De Pablo y Bernaola), clausurase la Bienal sin desmedro del nivel obtenido, sí que exige dejar la más entusiasta constancia. Dispone España de un cierto número de directores de orquesta a los que espera un porvenir halagador, siendo hoy ya más que promesas el que acabo de nombrar, García Asensio, que se desempeñó en la Bienal con el Conjunto de Cámara del Ateneo, Odón Alonso y Frühbeck de Burgos, directores de la Orquesta Sinfónica Nacional.

He dejado para último término al ocuparme de los intérpretes a dos solistas excepcionales: Severino Gazzelloni y Frederick Rzewski. Pertenecen a esa nueva clase de intérpretes que son más que recreadores de la obra musical, conforme a las exigencias de la música de última hora; sobre todo, de la aleatoria. No han de entregar tan sólo un acabado oficio y una sensibilidad aguda al servicio de las obras. Deben poseer condiciones de imaginación, de impulso creador, en suma, que les permita cumplir la arriesgada misión que se les asigna. Gazzelloni ha contribuido con importantes aportaciones técnicas a enriquecer el lenguaje de su instrumento. Buen número de obras contemporáneas para flauta han sido encargadas por Gazzelloni a compositores que pasaron de este modo a ser sus colaboradores en la búsqueda de nuevos efectos. El flautista italiano ofreció un programa formado todo por estrenos de Zollosy, Fukushima, Kotonski, Berio, Castiglioni, Messiaen y De Pablo. Fue acompañado por Rzewski al piano y Magro en percusión. El pianista norteamericano, en obras de Cage, de Stockhausen, Wolf, Komorous y otros, además de una propia, desplegó todos los alardes técnicos que van desde el piano normal a los "preparados" y, podría decirse, "ultrapreparados". Una zona donde el ruido cuenta más que la música y el malabarismo circense tanto como el ruido.

La soprano Carla Henius, en las Canciones Op. 22 con orquesta, de Schönberg, y en las "Canciones de Peter Altenberg", de Berg, dio buena prueba de sus recursos expresivos.

Bajo el título general de "Examen de las diversas corrientes estéticas en la composición actual", se llevaron a efecto las reuniones de críticos y musicólogos en el amplio auditorio del Club Pueblo. Fueron presididas por el Infante don José Eugenio de Baviera, que presta un interés reiterado a las cosas de la música en España. Concurrieron un total de treinta musicólogos extran-

jeros más un número semejante de compositores, críticos y musicólogos españoles. Se puso especial cuidado en asegurar la presencia en estos debates de los críticos y escritores sobre música que trabajan en las provincias españolas tanto como de los que residen en Madrid.

Fue lamentable que no pudieran asistir Pierre Boulez ni Olivier Messiaen que, por circunstancias imprevisibles, se excusaron en el último momento.

En la imposibilidad de nombrar a todas las personalidades que participaron en las reuniones, citaré a los más destacados musicólogos. Por España, Carmelo Alonso Bernaola, Ramón Barce, Alberto Blancafort, Miguel Angel Coria, Juana Espinós, Antonio Fernández Cid, José María Franco, Enrique Franco, Gerardo Gombau, Cristóbal Halffter, Juan Hidalgo, Antonio Iglesias, Luis de Pablo, Rafael Rodríguez Albert, Fernando Ruiz Coca, Federico Sopena, Vicente Spiteri, Manuel Valls Gorina, José Gil Albor. Por Alemania, Helga Bohmer, H. H. Stuckenschmidt, F. Hübner. Por Francia, Antoine Golea, Jean Etienne Marie, Martine Cadieu, Nicole Hirsch, Claude Rostand, Marcel Scheneider. Por Holanda, Walter Maas. Por Inglaterra, John Weissmann. Por Italia, Mario Bortolotto, Massimo Mila, Mario Labroca. Por Polonia, Jozef Patrowski. Por Portugal, Jorge Rosado Peixinho. De América, Earle Brown y Eric Salzman, de Estados Unidos; Pedro Zulueta y Jacobo Romano, de Argentina, y el que suscribe, por Chile. Jesús Bal y Gay, de México, debió cancelar su viaje a última hora.

Las conversaciones se distribuyeron en cinco ponencias, de las que fueron relatores las personas que se indican: "Razones y problemas de las grafías actuales", ponente Manuel Valls; "Significado general de la obra aleatoria", ponente Massimo Mila; "La tímbrica como factor constructivo en la música actual", ponente Dr. Stuckenschmidt; "Examen de las diversas proyecciones de la nueva música", ponente, el que firma; "Los modernos medios de difusión y su influencia en la música de nuestro tiempo", ponente Jean Etienne Marie.

Cada uno de los relatores expuso por escrito el tema que le estaba encomendado. Antes de las reuniones, el original se hallaba impreso en mimeógrafo y traducido en las cuatro lenguas principales (español, inglés, francés y alemán), a disposición de los participantes en el debate. Fuera del interés que ofrecieran las ponencias por sí mismas, en su discusión se produjeron brillantes intervenciones y se aclararon puntos de singular importancia.

Mejor que resumir los planteamientos de los distintos temas es recoger su contenido a la luz de las conclusiones que se alcanzaron.

La exposición de las diversas especies de notación, o grafías, surgidas con la música de vanguardia la estableció Manuel Valls Gorina con claridad y concisión. Las razones del nacimiento de estas grafías dimanan todas de necesidades técnicas más aún que de las expresivas. Es evidente que la notación tradicional no podía servir para la música electrónica ni, en gran medida, para la aleatoria. La música concreta busca igualmente un adecuado sistema de notación que fije, en triples coordenadas, la intensidad, frecuencia y duración de los elementos sonoros empleados. Gráficos y fórmulas derivadas de las Matemáticas han ido proveyendo de recursos a las nuevas grafías musicales. Tampoco faltan sistemas que recuerdan a las viejas tabulaturas de la música instrumental en el Renacimiento.

Si la existencia de nuevos instrumentos o máquinas de producción de efec-

tos sonoros precisaba de inéditos recursos gráficos para la música; si los nuevos procedimientos en el discurso musical exigen también una nueva gráfica, son muchos los problemas que han surgido con la aplicación de estos signos. La especulación en los nuevos sistemas de escritura ha corrido pareja al descubrimiento de nuevos campos para la música.

La notación tradicional es, con todas sus limitaciones, un lenguaje universalmente aceptado y que corresponde a un sistema bien establecido. Lo mismo debe lograrse para las nuevas gráficas. Hay gráficos, esquemas y signos que, a pesar de su apariencia matemática, se prestan a interpretaciones demasiado elásticas. Es urgente que los compositores e intérpretes de las tendencias novísimas lleguen a una clarificación de los signos en uso y de los nuevos que se creen, a una absoluta coordinación de sus valores. La máxima objetividad debe suceder a la abundancia actual de puntos de vista subjetivos.

Asuntos menos arduos pero igual de amplios en sus proyecciones presentaban las ponencias segunda y quinta, sobre "Significado de la obra aleatoria" y "Los modernos medios de difusión y su influencia en la música de nuestro tiempo". En ésta, los musicólogos participantes en la Bienal analizaron cada uno de los factores mecánicos (disco, cinta magnética, radio, televisión) que, al difundir en forma inusitada la música, han impreso un cambio a su función social y están fijando los rumbos de su futuro.

Se prestó una atención especial al caso, tan notable en Europa, de que, aparte los festivales especializados, la vida de conciertos se anquilosa en un repertorio estrecho de obras del pasado. Por el contrario, las radiodifusoras estatales en Inglaterra, Francia, Italia y Alemania, con sus orquestas y conjuntos de cámara impulsan el conocimiento de la nueva música y ofrecen cada día mayores oportunidades a los compositores e intérpretes de las generaciones jóvenes.

Junto a este aspecto positivo, los negativos de las nuevas prácticas fueron considerados. Por ejemplo, la desaparición de la comunidad de auditores en la percepción directa de la música que representa el público de los conciertos. ¿No traerá esto más perjuicios que beneficios para el arte del futuro? El compositor y el intérprete aislados, sin contacto real con sus auditores y éstos aislados también entre sí, aunque se cuenten por miles, cada uno ante el receptor de su radio, ¿no significa alterar por completo la relación estrecha de compositor-intérprete-auditor que dio vida por siglos a las manifestaciones musicales?

La sesión consagrada a los significados de la composición aleatoria dio origen a debates con amplia participación de los compositores de vanguardia. Más que sobre los ingredientes técnicos, se insistió en los contenidos estéticos y en las proyecciones sociales de esta clase de música. La joven generación española cuenta con representantes destacados de esta tendencia y algunas de sus obras acababan de ser acogidas en los conciertos de la Bienal.

La ponencia sobre proyecciones de la nueva música partió del examen de la crisis abierta en el sistema tonal de la música europea, desde Wagner hasta Schönberg para, en perspectiva histórica, seguir las corrientes dominantes en la música actual. Las motivaciones estéticas y los procedimientos técnicos que las caracterizan produjeron sucesivas intervenciones de algunas de las personalidades con mayor relieve en la Bienal, como Stuckenschmidt, Antoine Golea, Marcel Schneider, el polaco Patrowski, el norteamericano Earl Brown

y los españoles De Pablo y Barce más el argentino Jacobo Romano. Martine Cadieu leyó un comunicado dirigido al congreso de Madrid por Pierre Boulez sobre estos asuntos.

Tras del examen de tendencias tan opuestas como la música concreta y la serial, la electrónica y la aleatoria, de una a otra intervención quedaron de manifiesto la hondura de los problemas planteados a la música actual y la audacia de una experimentación que no ha dejado tampoco de cuajar en aportaciones que son obra de arte, más allá de su contenido experimental.

Dos hechos se señalaron como especialmente elocuentes: el carácter de época que se sobrepone a la multiplicidad de tendencias en la música contemporánea; el proceso de integración en que se encuentran ya hoy técnicas disímiles en su origen. Cabe preguntarse si la absorbente especulación sobre los valores de la música que siguió a la disolución del sentido tonal es una etapa al borde de su término y se comienza a marchar hacia un nuevo humanismo, enriquecido por la copiosa experimentación producida desde la segunda postguerra.

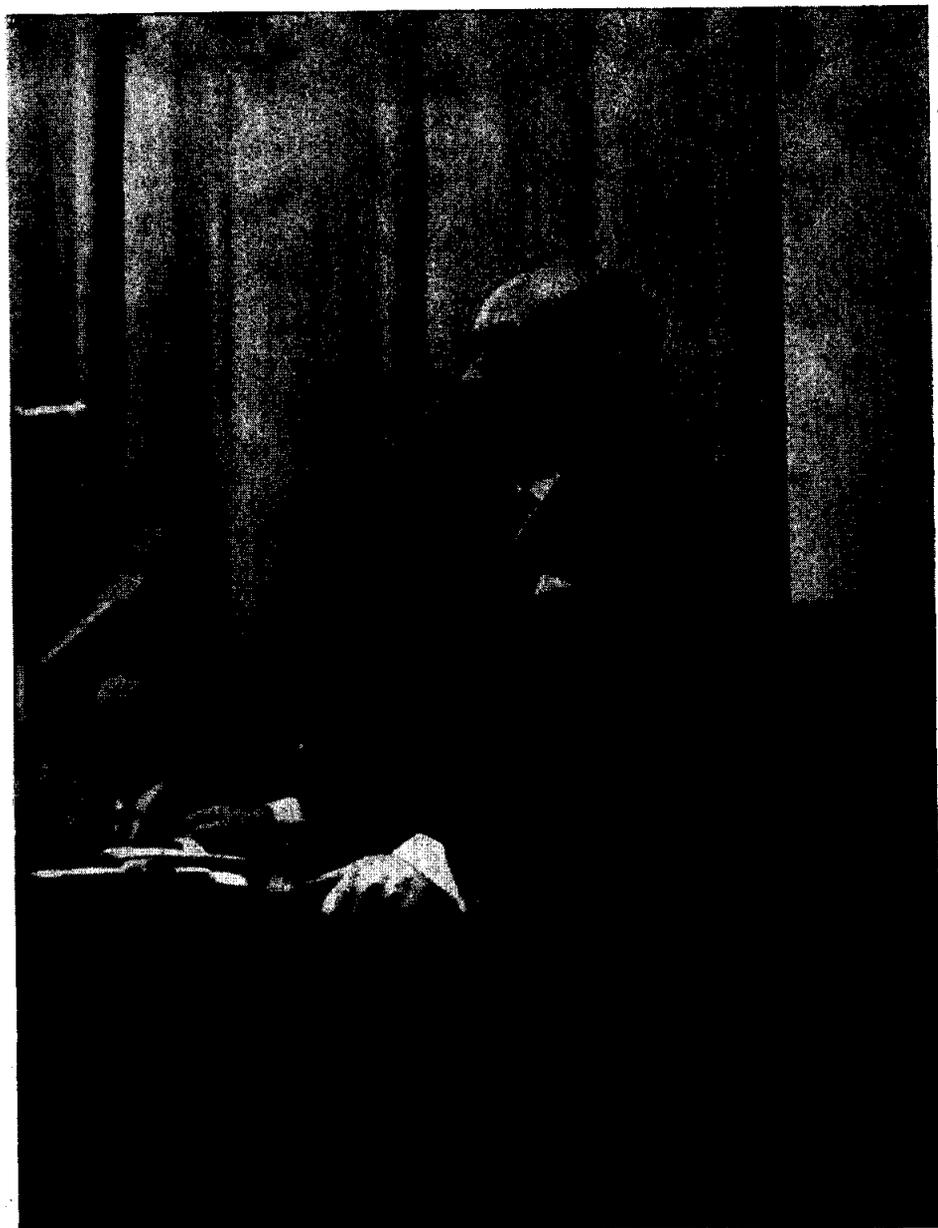
La ponencia sobre la tímbrica como factor constructivo, en un campo más limitado siguió, como la antes reseñada, el proceso desde un ángulo cronológico. A partir de las geniales contribuciones de Debussy en estos dominios, por el camino que va de Schönberg a Webern, de Webern a los llamados "puntillistas" actuales, pudo apreciarse el alto exponente ganado por el factor timbre en la música moderna. Sin olvidar lo mucho que Messiaen y los músicos franceses de esta hora han contribuido a la rítmica y la tímbrica europeas con su asimilación de elementos orientales, extraídos principalmente de la música hindú.



Una recapitulación, sin entrar en mayores detalles, de las exposiciones hechas y los debates sostenidos en las reuniones de musicología de la Bienal de Música Contemporánea en Madrid nos lleva a reconocer cinco posiciones bien identificadas. No son muchas si consideramos que proceden de una concentración de medio centenar de personas entre compositores, musicólogos y críticos. Trataré de resumirlas.

Demos el primer lugar a la posición personificada por Stuckenschmidt. Ni a él ni a Golea, eminentes figuras en el estudio de la música moderna, les había conocido sino por su obra, que admiro como se merece. Entré en Madrid por primera vez en contacto personal con ambos, beneficio nada pequeño para mí entre otros que, desde este ángulo, me supuso la Bienal de Música.

En su actitud ante el Congreso de Madrid, en nuestras conversaciones en grupo o particulares sobre los problemas que allí se trataron y, por sobre todo, en nuestras charlas como amigos sobre diversidad de asuntos, musicales o no, la posición de Stuckenschmidt creo no interpretarla mal como la de un hombre avanzado en su edad madura, con gran conocimiento de la música contemporánea, en cuyo desarrollo ha participado con entusiasmo como crítico y como musicólogo. Pero el Stuckenschmidt de 1964, melancólico y un tanto desengañado, aunque con gran elegancia no ostente lo uno ni lo otro, no es el combativo Stuckenschmidt de los años treinta al cuarenta por



Antoine Golea durante su intervención en el debate sobre proyecciones de la nueva música.



Un ángulo en la sala de reuniones de musicología en la Bienal de Música Contemporánea. En primer término, derecha, Stuckenschmidt, Rodríguez Albert y señora, Rosado Peixinho; en el centro, Massimo Mila y Martine Cadieu. Mesa de la izquierda, Bortolotto, Salas Viú, Romano. Mesa del fondo, de derecha a izquierda, Patrowski; en el centro, Valls; al extremo, Ruiz Coca.

la música avanzada de entonces: los "nuevos" franceses y los "nuevos" austro-alemanes. Ante las derivaciones, las tan diversas y, en cierto modo, caóticas prolongaciones del expresionismo germánico después de la segunda post-guerra, este musicólogo ha tomado una actitud comprensiva, sí; tolerante cuando ya no es del todo comprensiva; pero no, entusiasta, fervorosa como en los tiempos en que, pluma en ristre, combatió por el Schönberg de plenitud, el Berg o el Webern que eran pocos todavía quienes aquilataban en su valor. Aunque parezca exagerada una afirmación así, me atrevo a formular que el Stuckenschmidt de la Bienal era la sombra de aquel otro a que antes me refiero, del campeón de Schönberg y de los expresionistas de entre guerras y de los valores más audaces de los años 1945 a 1950. Quiero decir, el musicólogo que, todavía en 1955, publica un libro, "Neue Musik", donde tantas lanzas se rompen por la música nueva, ya que no por la novísima.

¿Cuál es la música nueva que defiende en este libro capital suyo? Admiramos la amplitud de su criterio, su mentalidad europea, tan abierta a lo mejor de cada casa, no frecuente en verdad entre sus connacionales. Son las obras de Schönberg y de Hindemith, de Bartok, de Strawinsky y Satie, de George Antheil y Henry Cowell, de Prokofieff y de Haba, las que estimulan su pluma vibrante. Ante lo que viene después, lo que era médula en las reuniones de Madrid, adopta Stuckenschmidt una actitud, repito, tolerante, de extremada benevolencia. ¿Desdeñosa? ¡En modo alguno! Participó con frecuencia en los debates, llevó a cabo con rigor la tesis a él encomendada. En los conciertos, se le sentía, por momentos y frente a algunas obras, con una curiosidad siempre despierta. Lo que no pudo nunca vencer por completo su aire distante, no deliberadamente adoptado; un aire que tal vez se le impuso a pesar de no quererlo.

Como ocurre con muchos que fueron ardientes paladines de las vanguardias que hoy son ya historia (historia contemporánea, pero también historia; esto es, tiempo pasado), frente a la nueva música, que "se está haciendo", Stuckenschmidt se sentía extraño. Bien dispuesto y, a su pesar, extraño.

Antoine Golea, lleno de nervio, vitalísimo, apasionado como supermediterráneo, no reproduce la imagen al uso del francés equilibrado, siempre en el fiel de la balanza, la imagen de lo francés que tanto gusta a los franceses. He conocido pocos musicólogos para quienes la música sea algo tan exaltador. El lenguaje de la pasión es el suyo y, si su mente es clara, diamantina (cualidad francesa de que no carece), le complace el que en tan nítidos cristales se transparente el fuego de la pasión.

Fue Golea, —uno de los mejores difusores y ensalzadores de la música de vanguardia en sus libros, ensayos y artículos—, quien, con mayor brío, se enfrentó a la "nueva ola" de los compositores que creen que la juventud ha de ser estridencia y locura fingida para ser juventud. Se les enfrentó para poner las cosas en su lugar. En su única intervención en la Bienal, comenzó por dejar bien sentado que, por mucho que se lo pareciese a ese sector juvenil, él no era, no había sido ni sería jamás un reaccionario contra las corrientes avanzadas de la música. Establecido esto, arremetió contra quienes estiman que la especulación por la especulación basta para hacer obra musical. La historia de la música ofrece un proceso continuo de renovación de las técnicas y el lenguaje musicales, pero no como fines por sí mismos, sino como medios que exigen para ser expresadas, el decir cosas nuevas. Ha de hacerse un nuevo

lenguaje para los nuevos contenidos, reflejados en música, del tiempo que vivimos. En esto, todos estamos de acuerdo. Pero hablar por hablar, el ruido sin las nueces, es cosa de locos o de tontos. Si no son los nuevos contenidos quienes exigen la renovación de los medios técnicos, nos encontraremos, dijo, como muchas veces ha ocurrido en estos años, con la absurda tarea de poner los bueyes detrás del carro. Wagner fue sin duda el genio que inició con Tristán el proceso de disolución de la tonalidad que ha llevado hasta la dodecafonía y el serialismo de Schönberg. ¿Qué se propuso Wagner, como artista creador de música, al trazar las armonías del Tristán? ¿Renovar el lenguaje armónico nada más o traducir por nuevos medios expresivos la pasión de amor y muerte entrelazados que sufría su héroe? De esto nació lo otro y no al contrario. De las necesidades expresivas inéditas surgen los medios inéditos de expresión. Jamás sucede lo contrario. La música se hace con la cabeza, con el dominio de unos procedimientos técnicos, de un oficio; no puede haber en esto duda. Pero sólo es música, creación musical, cuando la técnica y la cabeza están al servicio de la voluntad creadora que no es cabeza, intelecto, tan sólo.

Esta actitud, expuesta con energía en las sesiones del Congreso, se vio corroborada públicamente por la que asumió Golea, en un raptó de entusiasmo, al intepretarse por la Orquesta de Cámara de Madrid los "Espejos" de Cristóbal Halffter. Se puso en pie para aplaudir y gritó a cuantos quisieron oírle, que fueron muchos: "¡Ahí tenéis un ejemplo! ¡Un joven compositor de treinta y cuatro años que hace música, sobre todo música, con el más avanzado lenguaje!".

Por incómodo que me sea, debo referirme a mi propia posición en la Bienal. Silenciarla, cuando no coincidió por entero con las otras, aunque fuese complementaria de alguna de ellas, como la de Golea, por ejemplo, sería caer en una especie de falsa modestia que es el peor de los orgullos o el más hipócrita, orgullo solapado. No la tengo por mejor que las demás. La recojo únicamente por ser otra de las actitudes identificables que se produjeron en el curso de los debates. Mía o de quien fuese, estoy obligado a reseñarla si la síntesis que pretendo de las deliberaciones de la Bienal ha de ser fiel.

Me anticipé a señalar en la ponencia a mi cargo, que produjo la intervención, para mí muy honrosa, de Antoine Golea, la confusión que existe hoy para muchos jóvenes compositores entre los fines y los medios de la música. No fui tan enérgico en mis palabras sobre este asunto como lo fue Golea después. Por razones de temperamento o, mejor aún, por faltarme la autoridad que a él le sobra en estas materias y que fue su punto de apoyo para el ataque que lanzó contra los excéntricos por el puro excentricismo.

Insistí especialmente, al desarrollar lo antes aludido, en lo muy elocuente que es la historia de la música a través de largos siglos sobre el valor pasajero de lo que sólo constituyó especulación técnica. Recordamos a Guillaume de Machaut por cuánta música de siempre y para siempre, por sobre el pasar del tiempo, nos dejó como "vanguardista" del Ars Nova. Hemos olvidado, y con razón, a los cientos de especuladores ("cancrisanistas" o no "cancrisanistas") del contrapunto de aquel tiempo que no pasaron de especular con los nuevos recursos técnicos.

Entre la música del pasado, inmediato o remoto, la de cualquier época, tenemos que distinguir lo que es obra artística (cosa expresada, más ade-

cuados medios de expresión), de lo que no llegó a serlo. La simple especulación técnica —bien o mal encaminada; incluso con resultados positivos hacia la renovación del utilaje técnico—, no es en pureza obra musical. La especulación por sí misma, hasta cuando renueva posibilidades expresivas, cuando crea recursos “de lenguaje”, no es todavía creación musical. No llega a ser música, dicho de una vez, hasta que, más allá del solo especular con las posibilidades técnicas, logra esa imponderable integración de factores o ese equilibrio entre las cosas que decir y los medios para decir las que constituyen la creación artística.

Existen muchas músicas en el pasado que encerraron arriesgados, ingeniosos y benéficos experimentos técnicos sin llegar a ser música y que hoy yacen, en consecuencia, enterradas en el polvo de los archivos para pasto de investigadores curiosos. Hay mucho escrito, tocado y celebrado en la música contemporánea puramente especulativa que ha corrido ya o está a punto de correr por el mismo camino.

La música debe renovarse en sus contenidos estéticos, en sus contenidos emocionales e intelectuales, por igual que en sus recursos técnicos, de acuerdo con el espíritu de cada época y las exigencias que plantee a cada creador musical su propio espíritu. Todo impulso creador verdadero responderá a esa doble exigencia de ser expresado que lo individual del autor y el espíritu de su tiempo —íntimamente compenetrados—, plantean al hacedor de música. Cada gran artista —músico o escritor o pintor o lo que sea—, es a la vez padre e hijo de su tiempo. Naturalmente que inéditas maneras de sentir o de pensar precisan de inéditos medios de expresión en cada período histórico y en cada circunstancia personal determinada. El creador de arte tendrá que encontrar los medios técnicos que traduzcan mejor, que más fielmente sirvan a la expresión buscada. Una nueva expresión ha sido siempre trasunto de nuevos contenidos en las artes. Pero conviene insistir en que los medios de expresión que no resulten de la exigencia aludida, que les precede en lo hondo del ser del artista y, todavía más, los recursos logrados por el único camino de la especulación o de la tentativa, no llegan a constituir obra lograda, música viva. Podrán, tal vez, valer a otros músicos que de ellos se sirvan para crear música, pero no a quien se detuvo o no supo sobrepasar la simple especulación técnica. ¡De cuántos experimentos que no pasaron de ser experimentos no se han nutrido algunas de las grandes creaciones artísticas! Es el mejor destino que puede tener la simple especulación técnica: servir un día para quien sepa hacer de los recursos de lenguaje puros y simples, lenguaje con que *se nos habla* de algo, que trasciende del juego intelectual —a veces, no mucho más que juego mecánico en la música—, con los ingredientes o las posibilidades de cualquier lenguaje. El ejemplo de J. S. Bach, y más del Bach de “El arte de la fuga”, es muy elocuente a este respecto.

Todos los experimentos que se hagan sobre los recursos técnicos de la música, sin ese más allá de lo técnico que es el fenómeno íntegro de la creación musical, se quedarán en eso, en experimentaciones o en tentativas. No pervivirán como música, puesto que no llegaron a serlo. Y sólo vive, como dijo Antonio Machado, o pervive, que es más largo vivir, lo que ha vivido. ¿Cómo puede imaginarse siquiera que aquello que no pasó de experimento,

sin llegar a obra artística, quede en arte? ¿Puede quedar, en cualquier índole de cosas, lo que no ha sido?

Los jóvenes creadores musicales deben detenerse a pensar sobre esto. Es necesario ante tantos deslumbradores espejismos que, en sustituto de un honesto hacer musical, les ofrece la supratécnica época que nos abarca.

Pensar en esto, sin señuelos engañosos, libres de la seducción de pasar por técnicos excelentes o sabihondos científicos (ser creador de música es un poco más y un poco menos que ser hombre de ciencia; es decir, otra cosa), no debe autorizar ninguna especie de desespero. Vivimos una época entontecida de tecnicismos hasta en las artes; en la que se toma con frecuencia y, de buena voluntad, se sustituye el rábano por las hojas; en música, la cosa expresada por los medios de expresión. ¡Qué le vamos a hacer! Uno no elige el tiempo en que nace. Nos nacen y no nacemos, como repetía Unamuno. Pero, eso sí, hemos de ver claro dónde estamos y saber hacia dónde queremos ir. Dejar que se extravíen los que no tienen otro recurso que elegir las sendas extraviadas de la especulación por la especulación. Loco será quien se pierda en ellas pudiendo marchar por el auténtico camino de la creación artística. No hay razón para deprimirse al constatar que hoy como siempre, quizás más que en otros tiempos de mayor estabilidad espiritual, lo que hagan los compositores de música sin capacidad creadora quedará detenido en los límites de lo experimental. En los años que van corridos desde 1945 al presente se ha cubierto buena parte de una honda crisis en el hacer artístico como en las demás actividades del espíritu. Las causas de esta crisis en los valores humanos y en la obra del hombre son bien conocidas. Ahora bien, después de tanta audaz experimentación, es considerable lo que se va logrando como obra realizada, valedera por sí misma, en la música por algunos de los que ya son jóvenes maestros en este arte: un Messiaen, un Boulez, un Stockhausen, para no citar otros. A la altura de hoy, empieza a ser evidente que un proceso integrador de los muchos experimentalismos se abre paso. De tal manera, que podemos sentir que nos acercamos a la solución de la crisis abierta en nuestra cultura y, dentro de ella, en las artes, sobre todo en la música, por la crisis político-social que culminó en las dos guerras mundiales. Sin caer en los riesgos de la profecía, se puede afirmar que estamos al borde de un período creador, del alba de un tiempo nuevo para la música. ¿Un nuevo clasicismo? ¿Un nuevo romanticismo? ¡Qué importa! Lo que sí debe interesarnos y alentarnos es que ese nuevo tiempo contendrá grandes posibilidades de creación a favor de los recursos inimaginables e inauditos que ya se han incorporado al lenguaje musical. Bien vale lo sufrido si los recursos sonoros de que hoy disponemos y la febril experimentación llevada a cabo en estos veinte años nos impulsan hasta la linde donde estamos, que ya parece ser la del resurgimiento de un nuevo humanismo. Esto es, de una más rica, extensa y matizada expresión por la música de los sentimientos humanos.

La posición que acabo de exponer fue la más amplia porque se desprendió de un tema que, entre los señalados para las reuniones de musicología de la Bial, no se limitaba a considerar posibilidades técnicas. El grupo más significativo por sus obras entre los jóvenes compositores españoles suscribió en gran medida el pensamiento que acabo de resumir con sus intervenciones en los debates.

Los puntos de disidencia entre estos jóvenes compositores y la que señalo como tercera de las posiciones adoptadas son difíciles de resumir y afectan ante todo a consideraciones técnicas más que a las estéticas. Es lógico que la mirada del compositor, entrañado en los problemas de la nueva música, sea menos mesurada e incluso menos reflexiva que la de los estudiosos de la música. Al fin y al cabo, por mucha pasión que a éstos les mueva, no pueden considerar tan desde dentro como los compositores los problemas de la nueva música. Su actitud de observadores y estudiosos es distinta y menos comprometida que la de los activos participantes en la creación musical. Si la posición del musicólogo o del crítico no es por entero la del espectador (ni siquiera a la manera que usó del término Ortega y Gasset), sino la de quien con alma y vida observa y analiza, observar es siempre un término más remoto y desapasionado que el de actuar en las cosas. Con lo cual ya hemos dicho casi todo para un lector atento sobre la raíz de las divergencias, en cuanto a puntos de vista, entre los compositores y los musicólogos, concordados en gran medida sobre la posición recién expuesta.

En ese grupo juvenil de compositores, los serialistas nada más que serialistas, los serialistas integrales, los autores de música aleatoria, etc., mantuvieron su fe inquebrantable, como solución final y no transitoria hacia un futuro próximo, en los procedimientos técnicos a que se entregan. Así es y así tiene que ser. No puede procederse en otra forma. Sin fe absoluta, y hasta con fe encerrada en dogmas, en lo que se hace, ni se actúa ni se crea. El relativismo, mirar con cierta actitud avisada por encima de lo presente, hacia el pasado igual que hacia el futuro, queda para los que pueden observar, pensar y medir, y hasta rectificar y prevenir, a una prudente distancia del hecho vivo.

La última posición a que voy a referirme fue sustentada por un restringido número de jóvenes compositores españoles, apoyados por algunos críticos, también jóvenes, franceses e italianos. Empezaron por apostrofar de decadente sin remedio a la cultura occidental y por lamentarse de lo que aún les quedaba a ellos de "abominables occidentales"; defendieron cuanto pudiera ser extremoso, estridente, irrazonado e irrazonable frente a las posiciones más audaces que les precedieron. Fue este grupo el que suscitó la cólera del vehemente Antoine Golea y la sonrisa irónica hasta de algunos de sus compañeros de generación, no sólo de los "viejos apolillados" presentes en la Bienal.

¿Merece la pena puntualizar sus dicitos? No son difíciles de suponer. Todo cuanto podía despertar la atención sobre ellos por la violencia de sus expresiones, sin prescindir ni aun de las que rozaban lo escatológico, no fue olvidado. Producir el pasmó o la irritación en sus oyentes, sin mucho que diese que pensar tras del vacío de sus palabras, pareció ser su principal objetivo. Algo tan inocente en definitiva para quienes estamos hechos a tanta cruda expresión y al estruendo prodigados en el torbellino de los "ismos" surgidos desde 1920, como si en medio de las casi siempre meditadas intervenciones se hubiera dado suelta a un perro con una lata amarrada a la cola. Cuarenta años de sustos vanguardistas en las artes y de otros mucho más graves en la vida común de los europeos de este tiempo, dan ánimo al menos templado para distinguir entre lo atroz y lo atrocitante (valga el neologismo), entre la amenaza fundada y la sin fundamento, el rayo de verdad

y el fagonazo de teatro. Por esto, la mayoría del auditorio acogió con un aire entre bonachón y burlesco los exabruptos de aquellos jóvenes.



Además de las composiciones de Schönberg, Alban Berg y Anton Von Webern, los programas de la Bienal contuvieron las más variadas manifestaciones de la música de última avanzada. Desde la relativamente conservadora del español García Abril ("Homenaje a Miguel Hernández") y de Ohana ("Secuencias"), hasta los ejemplos de "pop-art" tocados por Rzewski ("Gesti sul piano" de Chiari).

Intentaré señalar el carácter de ambos extremos, antes de reseñar algunas de las otras obras con mayor significado. El "Homenaje" de García Abril, para barítono y conjunto instrumental, se mueve en las cercanías del atonalismo, sin que en las combinaciones de timbres bajo el recitativo del solista, y hasta en la calidad del tejido armónico, falten matices derivados del impresionismo. El estilo de este compositor es poco original y bastante impreciso. Ohana en sus "Secuencias", incide una vez más en los giros arábigos de su predilección y en un apasionamiento forzado. Los "Gestos sobre el piano" de Chiari son un extraño "cocktail" de notas discordantes, la voz de Frank Sinatra en una grabación de película más un fragmento de "Falstaff" de Verdi superpuesto en la misma grabación, a lo que se adiciona en determinado momento el rasgar de un trozo de raso que el pianista cumple mientras descansa el teclado.

En los conciertos sinfónicos, "Cronocromía" (música del color del tiempo), de Messiaen, fue una obra débil. Sutileza de ritmos y timbres, una inaprensible relación color-sonido, sobre la que el maestro francés ha prodigado abundantes comentarios, no salvan a la composición de su aplastante monotonía que agrava lo excesivo de su longitud. "Metástasis", del griego Xenakis, nos sedujo por su rigor constructivo, la belleza de sus combinaciones instrumentales y una expresividad que se impone a cuanto en ella procede del cálculo. Xenakis, discípulo de Messiaen, colaborador de Le Corbusier como arquitecto, ha introducido en la música como método de composición el cálculo de probabilidades matemático. Los resultados son discutibles y muy discutidos.

El segundo concierto sinfónico, fuera de las obras de los expresionistas vieneses, comprendió "Atmósferas" del húngaro Gyorgy Ligeti, "Espacios variados" de Bernaola y "Testimonio" de Luis de Pablo. "Atmósferas" está orquestada y construida sobre combinaciones de timbres. Su lirismo se sirve de esas alternativas de color, en un ambiente estático, como cambios de clima en gradación muy tenue. "Espacios variados" de Bernaola, en sus cuatro movimientos usa de la técnica serial. Bien resuelta y sólida, no obstante ser la primera obra para orquesta de este músico. En "Testimonio", Luis de Pablo recurre a procedimientos aleatorios. No falta la emoción en su dominante tono elegíaco.

Dentro de los conciertos de cámara sobresalieron dos de las obras para cuarteto de cuerdas (de Maderna y Mayusuri), más los "Espejos", para cuatro percusionistas y cinta magnética, de Cristóbal Halffter. El Cuarteto

de Maderna es terso, sobrio, lógico y cuajado de bellos efectos. Al del japonés Mayusuri, desarrollado también sobre una serie, lo impregna un vivo sentimiento poético. Poesía manifestada en frases breves, como las del "hai-kai", y realizada por espasmos rítmicos derivados de aquellos que puntúan la acción en el teatro clásico de su país. "Espejos" de Halffter representa una nueva versión, para el dispositivo instrumental indicado, de una obra reciente. En su forma se pasa de los elementos rítmicos más simples a su progresiva complicación, hasta un clímax tras del cual la reproducción por la cinta magnética de la primera parte (el reflejo en el espejo), se ve enriquecida por la percusión acompañante.

"Available forms" de Earl Brown, para orquesta de cámara, fue una de las máximas novedades en la Bienal. La dirigió su autor. La partitura numerará una serie de trozos cuya libre sucesión y combinación, dispuesta por el director y los ejecutantes en el momento de ser interpretada la música, fija el último límite de la improvisación conducida.

El recital de piano de Rzewski contuvo como obras relevantes un serio, extenso y bien logrado "Movimiento para clave" de Stockhausen y la ingeniosa "Music of Change" de John Cage, iniciador de la música para piano "preparado".

Una composición de "El libro para cuarteto" de Boulez, "Diez esbozos", para este mismo conjunto, del griego Skalkotas, "Vértices" del español Coria, "Polifonía, monodia, rítmica", para orquesta de cámara, de Luigi Nono, y las obras para flauta de Messiaen, Berio, Kotonski, Szollosy y Fukushima fueron también contribuciones de interés a la Bienal de Música Contemporánea.