

MÚSICA CONTEMPORÀNIA:
PERSPECTIVES DES DEL NOSTRE TEMPS

«Publicacions de la Residència d'Investigadors»

*El cicle de conferències «Música contemporània: perspectives
des del nostre temps» comptà amb la col·laboració
del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
(Direcció General de Promoció Cultural)*



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

MÚSICA CONTEMPORÀNIA: PERSPECTIVES DES DEL NOSTRE TEMPS

Joan Guinjoan (director)
Josep Maria Guix (coordinador)



Cicle de conferències celebrat
els mesos d'abril i maig de 2002
a la Residència d'Investigadors
CSIC-Generalitat de Catalunya

RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS
CSIC-GENERALITAT DE CATALUNYA

Barcelona, 2004

**Consorti de la Residència d'Investigadors
CSIC-Generalitat de Catalunya**

President del CSIC: EMILIO LORA-TAMAYO D'OCÓN
Conseller d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació:
CARLES SOLÀ FERRANDO

Consell de Govern

President del Consorci: EMILIO LORA-TAMAYO D'OCÓN
Director: FRANCESC FARRÉ RIUS
Director científicocultural: LLUÍS CALVO CALVO

Vocals:

F. XAVIER HERNÁNDEZ CARDONA
(Director General de Recerca del DURSI)
ÀUREA ROLDÁN BARRERA (Directora de Serveis del DURSI)
LLUÍS CALVO CALVO (Coordinador Institucional del CSIC a Catalunya)

© DELS AUTORS

Primera edició: abril de 2004

Impressió: Alta Fulla · Taller

D. L. B 17222-2004

Sumari

<i>Presentació</i>	
JOSEP MARIA GUIX	7
Eclecticismes i mestissatge en la música del segle xx	
AGUSTÍ CHARLES	9
La dualitat director-compositor: Berio, Boulez, Lindberg	
ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO	25
Evolución de la técnica pianística en el siglo xx	
JEAN-PIERRE DUPUY	33
La recepció de l'Escola de Viena a Catalunya: una relectura crítica	
BENET CASABLANCAS	45
La quimera del compositor... <i>voyage au fons du miroir</i>	
CARLES GUINOVART	53
Música d'avui i el «Proyecto Guerrero»	
XAVIER GÜELL	59

PRESENTACIÓ

PERÍODE D'INCERTESSES, de convulsions i de troballes tecnològiques transcendentals, aquest segle XX que hem deixat enrere ha generat, també, nombrosos corrents artístics. Inspirats per una voluntat inconformista i sovint amb una actitud belligerant davant la tradició, pintors, poetes i músics han sentit la necessitat d'expressar-se d'una manera distinta, adient als nous temps. Més enllà d'afirmacions emblemàtiques —la mort de la tonalitat, la incorporació del soroll com a material de ple dret—, la música ha viscut un període de creativitat fèrtil que ens ha conduït a l'actual valoració del timbre i del silenci.

Però encara avui, bona part de les composicions més significatives del segle passat s'enfronten a la indiferència de l'auditori o al rebuig directe, en el pitjor dels casos. ¿Per què hem acceptat les conquestes de les arts plàstiques d'avantguarda —fins a l'extrem d'integrar-les en la indumentària quotidiana— i no hem aconseguit el mateix amb la música contemporània? ¿De qui depèn l'esforç per normalitzar la creació sonora dels darrers vuitanta anys? La resposta a aquestes qüestions implica molt de prop els compositors, però també els intèrprets, els docents, els programadors, els oients...

El cicle de conferències incloses en aquest llibre —reproducció fidel d'uns encontres que van tenir lloc a Barcelona durant la primavera de l'any 2002— suposa una aproximació al panorama musical coetani. Mostra els punts de vista d'alguns dels professionals més rellevants en aquest camp, amb la intenció d'atansar i de fer més comprensible la creació musical a través de les seves paraules. Perquè proporcionar al públic uns referents, uns comentaris a manera de guia, contribueix a resoldre bona part de les dificultats més grans en l'audició de les obres recents.

En les seves ponències, els reconeguts compositors Benet Casablanca, Agustí Charles i Carles Guinovart han tractat, respectivament, la influència del dodecafonisme a casa nostra, l'eclecticisme com a base de la creació actual i la cuina de la composició a partir d'una peça concreta.

D'altra banda, el perfil professional d'Ernest Martínez Izquierdo, compositor i director d'orquestra, avala el tema de la seva xerrada: les interaccions entre creador i recreador quan coincideixen en una mateixa persona. Altrament, el també director Xavier Güell parla de la seva experiència com a programador i gestor de nous grups de música actual fora de l'àmbit català.

Pel que fa a la sessió del pianista Jean-Pierre Dupuy, amb llarga trajectòria com a intèrpret de música del segle xx, cal destacar-ne les explicacions sistemàtiques de les tècniques més rellevants del pianisme modern.

Finalment, hem de recordar que tota tasca reeixida revela la presència de persones que l'han fet possible. En aquest sentit, hem d'agrair al compositor Joan Guinjoan la voluntat de promoure aquestes sessions i dotar-les del to i del contingut escaients. També estem en deute amb la Residència d'Investigadors i, sobretot, amb els seus responsables, els Drs. Francesc Farré —director— i Lluís Calvo —director científicocultural—, que van convertir la idea inicial en una realitat tangible.

Si la voluntat del compositor i de l'intèrpret és, sobretot, transmetre un missatge autèntic i sincer —un missatge que, per ser estimat, ha de ser, en primer lloc, comprès— els presents textos són un mitjà idoni per afavorir aquesta comunicació.

JOSEP MARIA GUIX (coord.)

NOTA: Alguns dels textos incorporen els exemples musicals que il·lustraren diverses conferències.

ECLECTICISMES I MESTISSATGE EN LA MÚSICA DEL SEGLE XX

AGUSTÍ CHARLES

Compositor

ECLECTICISME: Mètode filosòfic que consisteix a escollir, de diferents doctrines, les idees més acceptables en ordre a formar un cos doctrinal.

MESTISSATGE: Encreuament de dues races o dues varietats distintes.

Diccionari de la llengua catalana
d'Enciclopèdia Catalana

EL MÓN DE LA MÚSICA clàssica ha estat tradicionalment molt selectiu en l'admissió de nous models creatius, molts dels quals han estat força qüestionats. Aquest ha estat el signe d'una evolució creativa marcada per les seves pròpies dificultats d'evolució, i potser això mateix explica per què en el segle XIX, i especialment des de la segona meitat del segle XX, hi ha hagut un aturament sistemàtic de l'evolució de l'oient que contrasta amb l'avenç del compositor. Això és avui, però, un tema que no s'escau a la nostra conferència, tot i que hi té a veure, encara que només sigui pel que fa a la intel·ligibilitat d'un model creatiu com és l'eclecticisme.

El tema que aquí encetem és de gran envergadura, per la qual cosa ens haurem de limitar a certs aspectes d'allò que jo entenc com a eclecticisme i mestissatge, ja que ambdós conceptes poden tenir matisos diversos segons qui els formulï. En aquest sentit, el meu punt de vista el vull donar en referència amb allò que ha estat per a mi la influència de certs corrents

musicals, i fins i tot de certs autors, d'algun dels quals en podrem escoltar un breu fragment musical. Crec que això serà, de fet, un model o exemple d'ideari creatiu. D'avançada demano disculpes al públic aquí present que vulgui trobar en aquesta conferència un punt de vista genèric del tema, quelcom que ja he dit abans que crec inabordable en la seva totalitat.

L'eclecticisme és avui, des del meu punt de vista, una nova categoria estètica que, per la força d'aquells que l'han fet servir, i no només pel sol fet de fer-ho, sinó també perquè del seu ús n'han esdevingut grans exemples, cal separar del que entenem únicament com a citació. L'eclecticisme no es troba en la línia de realitzar un decàleg expressiu que tingui la citació com a eix vertebrador, sinó que la citació hi representa únicament un element recursiu ínfim de l'obra pròpiament dita. Per tal d'entendre'ns en el que seguirà, per a mi hi ha dos models clarament diferents que cal definir: el que es fonamenta en l'aspecte de l'element concret, agafat com a punt de partença per a la creació musical posterior (el tema com a recurs) i el que d'aquest element en fa un punt referencial de desenvolupament (la citació contextualitzada).

L'ús de la idea temàtica que té una gènesi popular o de qualsevol altra índole no és suficient perquè sigui entesa com a eclecticisme. M'explico: el fet que Brahms utilitzi el tema del *Coral de Sant Antoni* de Haydn per realitzar les seves variacions no és pas eclecticisme, perquè l'eclecticisme no se serveix només de l'aspecte més extern de la música —en aquest cas una configuració melòdica—, sinó també d'un aspecte sonor molt més ampli, que suposa l'harmonia, el ritme, i el que encara és més important, el seu propi context interpretatiu. És a dir, només si Brahms hagués utilitzat el citat coral amb un estil purament clàssic seríem davant d'un possible eclecticisme.

Ara ens podríem preguntar si té vàlidesa o no un model musical que es basa en l'ús d'elements del passat o del present en el seu format gairebé literal. És cert que la música clàssica

contemporània ha esdevingut un model que ha rebutjat qualsevol cosa que no fos original, entenent l'originalitat com a sinònim de la no repetició de models ja coneguts, si bé aquesta originalitat, a vegades gairebé paranoica, ha tingut en molts casos la seva particular forma d'expressió, que crec que defineix molt bé Benoît Duteurtre:

La fantasia de Duchamp ha engendrat la infinita descendència dels neo-Duchamp, que s'imaginaven fer una obra revolucionària exposant els bidets, sacs de sorra, acompanyats d'un discurs metafísic.¹

Per tant, l'originalitat ha esdevingut un element indissociable de la creació, com si això fos res de nou, però ens hauríem de preguntar: ¿no és original la música d'un Mozart o un Beethoven? Evidentment ambdós casos es troben molt allunyats del nostre entorn, però el fet d'evitar a qualsevol preu la semblança a un ideari concret ha estat una fixació dels compositors de la segona meitat del segle xx. Ara bé, no per a tots. En aquest cas ha estat prioritari el discurs que considera l'academicisme com quelcom que cal rebutjar, i s'oblida que aquells qui normalment prediquen l'antiacademicisme ho fan perquè en realitat desitgen allò que rebutgen. Al capdavall no és més que un problema d'inseguretat. D'aquí que molts creadors hagin fet del seu ideari de rebuig un ideari de culte, moltes vegades defensat per persones properes (alumnes, musicòlegs, etc.).

Aquesta manera d'entendre l'art musical com a element totalitari, en què la invenció pren qualsevol element aliè al discurs convencional per tal de destacar-se com a nou exemple divinitzador ja la citava Stravinsky en la seva *Poètica musical* respecte a la *Gesammt kunstwerk* wagneriana:

1. DUTEURTRE, Benoît: *Requiem pour une avant-garde*. París: Robert Laffont, 1995, p. 13.

[...] la música no deixà de veure's menyspreada sinó per veure's enlluernada per discursos literaris. Aquesta música no ha aconseguit l'atenció del públic cultivat més que gràcies a l'equívoc que tendeix a fer del drama un conjunt de símbols, i de la música un objecte d'especulació filosòfica. És així com l'esperit especulatiu ha equivocat el seu camí i ha traït la música amb el pretext de servir-la millor.²

Això ens porta a un tema que ha estat força debatut en els últims temps, que és el de la pluralitat de discursos creatius. Sobre aquesta qüestió Enrico Fubini posava el dit a la ferida:

[...] ¿Era plural la neoavantguarda? Pel que es refereix a certs sectors d'aquesta, no, ans al contrari, es podria dir que, en determinats moments, va ésser absoluta, totalitària i intolerant. Només cal pensar en alguna tendència del serialisme de marca darms-tadtiana per concloure que res més lluny de la mentalitat de la neoavantguarda que el pluralisme [vegeu *infra*, nota 6).

Així doncs, la cultura musical europea del segle xx ha pretès crear models unitaris referits a aspectes concrets i, fins i tot, a persones concretes, seguint l'exemple —en aquest cas mal entès— de la Segona Escola de Viena. És a dir, hom ha volgut arribar a tenir el poder mediàtic sobre el que és la cultura, o fins i tot la música, per poder imposar, com si es tractés d'una religió, el seu ideari com a únic i redemptor, fent de la idea de seguir un corrent estètic la manera més fàcil d'obtenir la seguretat del camí correcte, quelcom que resulta ideal per als seguidors d'aquests corrents, ja que és més fàcil seguir un líder que no pas esdevenir-ne. Això es troba, evidentment, lluny del pluralisme ideològic, en el qual diferents idees creatives poden conviure, i és aquí on l'eclecticisme fracassa estrepitosament. L'eclecticisme, doncs, difícilment és possible d'entendre si no

2. STRAVINSKY, IGOR: *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1977, p. 62.

hi ha una voluntat de pluralitat creativa, entenent aquesta pluralitat com a model de creació en el qual no hi ha límits creatius, en el qual fins i tot la recuperació d'un model del passat pot ésser possible en un context adient, si bé el terme «adient» també pot ésser equívoc, perquè la seva epistemologia ens porta a determinar que només serà adient allò que segueix unes regles establertes, quelcom que ens torna de nou al concepte de voler donar només qualitat a allò que té justificació, i en el cas de la música del segle xx, al que representa la màxima justificació: l'anàlisi. L'anàlisi, tal i com assenyala Carl Dahlhaus,

té una funció que retorna a la precedent paràfrasi poetitzant: donar fonament, o si més no una explicació, al judici estètic que estableix si un producte musical és almenys art.³

Ara bé, tampoc hem de caure a defensar el contrari, com bé diu de nou Dahlhaus:

Tampoc no hi ha cap raó per defensar l'arrogant prejudici que considera l'argumentació racional una pedanteria inútil de la qual qual reivindica el bon gust hauria de tenir vergonya.⁴

Allò que és difícil és veure clarament on es troba el punt mig, per la qual cosa la decisió és exclusivament del creador. El seu voltant normalment és ple de paràsits que li donen suport, o tot el contrari, dependent del benefici que els pugui reportar. De fet, el fenomen de Darmstadt seria difícil d'explicar d'una altra manera. En el nostre país, però, aquest suport només es dóna en el moment en què hi ha la seguretat de no equivocar-

3. DAHLHAUS, Carl: *Analisi musicale e giudizio estetico*. Bolònia: Il Mulino, 1987, p. 28.

4. *Ibidem*, p. 14.

se, d'aquí que comenci a una edat molt madura —en els pocs casos en què apareix.

Així doncs, seria del tot incoherent defensar l'eclecticisme com a model de possible creació mitjançant un tipus de voluntat totalitària, és a dir, com a model únic, quelcom que esdevindria directament acadèmic, i que expressaria, de fet, el contrari de la seva significació. De fet, l'eclecticisme i el mestissatge han estat fenòmens que des de les seves primeres aparicions han comportat grans dubtes per la qüestió de la validesa com a veritable música i, consegüentment, com a art. Però això no ha de suposar menyspreu per un corrent ideològic que sovint és compartit pels seus propis creadors amb d'altres. Com diu Roland Barthes, «la música és una qualitat del llenguatge que el llenguatge no diu i en allò que no es diu és on s'allotgen els més delicats valors de l'imaginari».⁵ Però aquest no és pas un fet recent, és quelcom que sempre s'ha trobat en l'imaginari del creador. Potser avui dia ho veiem en un context allunyat en el temps i, per tant, augmentat en la seva distorsió real. Un exemple notori d'eclecticisme ja el teníem en Mahler. És prou coneguda la capacitat d'aquest autor de barrejar certs trets, a vegades prou coneguts —recordeu sinó l'ús que fa en la seva *Primera simfonia* de la cançó de *Frère Jacques*—. Una altra obra on es marca d'una manera prou més subtil és la seva *Segona simfonia*, tots els temps de la qual —especialment el tercer i el cinquè— en són un gran exemple. Precisament del tercer temps en destaquen l'humor i les sonoritats populars, en aquest cas les subratllades pels instruments de vent, a manera d'una banda de poble (EXEMPLE 1, tercer temps), quelcom que Mahler utilitza en diverses simfonies com a tret que el relaciona amb els seus orígens. En aquest cas ho podríem revestir, com molt sovint s'ha fet, d'un gran discurs estètic que n'expliqui l'existència, com si es tractés d'amagar un error, però la

5. BARTHES, Roland: *La aventura semiològica*. Barcelona: Paidós, 1990.

veritat és que com a música, com a comunicació psicoacústica, ja ens satisfà, raó per la qual potser no ens calen explicacions de per què ens agrada. Simplement és així. I això és possible perquè Mahler no té vergonya ni tampoc es planteja el problema de la possible visió externa dels erudits. Ell mateix ho és i sobreentén que la comprensió intel·lectual està al seu nivell. Com diu Schönberg:

¿Música cerebral? «És un retret» que no vull replicar fins que no em sigui dirigit per algú que hagi demostrat tenir, ell mateix, cervell. No és pas corrent que els que en tenen se n'avergonyeixin.

Seria precisament aquest mateix temps de la *Segona simfonia* de Mahler el que utilitzaria —a més del *Cavaller de la Rosa* de R. Strauss, *La mer* de Debussy, la *Kammermusik núm. 4* de Hindemith, entre altres— Luciano Berio en el tercer temps (*In Ruhig Fliessender Bewegung*) de la seva *Simfonia*.

Ara bé, l'eclecticisme, segons la definició, comença just en el moment en què qualsevol creador pren els elements del seu voltant i els fa seus, convertint-los en propis. D'aquesta manera podríem dir que qualsevol música programàtica té quelcom d'eclectic, i especialment cal mencionar en aquest sentit l'òpera. ¿S'han posat alguna vegada a pensar en la coherència musical d'una òpera fent-ho només des de l'audició de la música? Els demanaria que ho fessin, especialment amb algunes de les òperes italianes de Rossini o Donizetti. Els asseguro que és un exercici d'eclecticisme prou clar, i tenint en compte que en el nostre país tenim costum d'escoltar les òperes sense entendre'n el text, és quelcom prou aclaridor. De fet, la *gesamtkunstwerk* de Wagner ¿no pretenia precisament evitar l'eclecticisme de la música italiana, per fer una obra al més unitària possible en la qual tot tingués una relació amb tot, evitant qualsevol tipus d'amanerament?

Tot i així no ens podem enganyar. Fins i tot quan fa pocs

dies parlava amb el compositor Luis de Pablo i comentàvem aspectes de l'eclecticisme, ell em deia que no féssim servir aquesta paraula, perquè té certes connotacions pejoratives, atès que quan parlem d'una música eclèctica ho fem perquè és una música que no té sentit unitari. Però, per què? Potser la resposta la tenim en el mal ús que, d'aquesta formulació creativa, n'han fet alguns compositors. És clar, però, que per als mals creadors; perquè un bon creador serà capaç de fer música a partir de qualsevol idea i fins i tot una que procedeixi d'una varietat diversa. Recordo en aquest sentit una entrevista a Josep Pons publicada a la revista *Scherzo*, on li preguntaven per què no componia seguint la trajectòria d'altres directors, ja que era quelcom que havia fet en algun moment de la seva carrera, i ell responia que tenia massa respecte pels creadors com per fer-ho sense seriositat. El mateix periodista insistia en el fet que si això es devia a la limitació del llenguatge actual, i Pons contestava que no era per aquesta raó, ja que creia que un bon compositor podia escriure una òpera en la qual el text fos, fins i tot, la guia de telèfons. És evident que possiblement el text no seria interessant, però això ens obre les portes a poder parlar dels límits de la creació i la seva capacitat de resposta i comprensió, en una definició amb la qual jo estic totalment d'acord. De fet, normalment no hi ha més barrera que la del prejudici a l'hora d'atansar-se a qualsevol idea musical, quelcom que l'intellectualisme, que ha dominat la música del segle xx, ha rebutjat amb especial èmfasi. Per als qui defensen l'ideari creatiu de l'intellectualisme una idea no es vàlida si darrere no porta un pensament crític i intel·lectual.

Ara bé, com també diu Fubini:

Mai havia passat, en la mesura en què passa en les últimes dècades, que músics d'avantguarda nascuts a Tòquio o Los Angeles, a Colònia o a Milà, s'assemblassin tant en les seves produccions: és bastant difícil per a l'oient diferenciar-los en funció dels països

de procedència o en funció de presumptes principis diversos sobre els quals es basen les seves respectives músiques.⁶

Això, que es troba en boca de tots els oients de la música clàssica —no pas de la contemporània—, no és, però, del tot cert: només és una veritat a mitges. No hem d'oblidar que la major part de la música s'ha mogut per moviments més o menys estables, el principal llenguatge d'expressió musical dels quals també ha estat estable. És a dir, Mozart no escriu una música diferent de la dels seus col·legues, sinó una música que capta el més significatiu del seu entorn, i ho fa d'una manera particular, tot servint-se del mateix llenguatge que la resta de creadors, sempre dintre d'un llenguatge comú. El mateix podríem dir de la major part de la música del passat. Per tant, no és la primera vegada que es produeix uniformitat, fins i tot podríem dir que és un signe del funcionament de la nostra societat, de la *moda*. Però el creador sovint creu que els petits canvis que infligeix a la seva obra seran un element prou diferencial respecte dels altres. De fet, és la suma d'aquests petits canvis en milers de creadors el que produeix l'estàndard creatiu que l'oient escolta i que li serveix per desqualificar la música del nostre temps amb la frase «tot sona igual». Però de nou ens trobem en el mateix punt de partença: la qualitat creadora no prové del llenguatge en què l'autor escriu, sinó de la seva capacitat de crear, la qual cosa també ens porta a dir que el segle xx ha fet del llenguatge un estigma de la creació, un element con-substancial que en molts casos ha estat, de fet, la pròpia obra. El material musical en brut ha esdevingut obra, perquè el sol fet que es justificués a si mateix ha estat, en molts casos, l'única raó de la seva validesa. No oblidem que això es deu en bona part a l'anàlisi, que ha esdevingut una ciència de justificació i

6. FUBINI, ENRICO: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 1994, p. 184.

validesa artística a partir de trobar, en les grans obres mestres, elements d'unitat i coherència que la justifiquen com a tal, sense que això deixi d'ésser cert. Però cal dir que aquest és el 50% de la idea musical; l'altre 50% és el de la intuïció creativa i, com tots sabem, l'una sense l'altra no donen cap tipus de validesa a una obra. És difícil determinar-ho, però potser només ens hem de deixar anar, hem d'escoltar sense pensar si això és fet d'aquesta o d'una altra manera. El que cal és tenir la capacitat d'escoltar sense el prejudici de jutjar. Si la sensació és bona, per què hem de renunciar-hi per raons extrapsicològiques?

Aquest fet dona, per tant, la mateixa credibilitat creadora a l'eclecticisme i al mestissatge que a qualsevol altre mitjà d'expressió. Amb això no pretenem desqualificar l'opinió d'alguns autors actuals que rebutgen l'ús de certs trets del passat, sinó posar en evidència allò que aquest *antiacademicisme academitzat* ha pretès defensar, perquè la capacitat de llibertat de l'art és molt més vasta que la de la comprensió dels qui la viuen en el precís moment de la seva realització, i d'això en tenim exemples notables: «Si aquest és l'art del quartet en el futur, la fi del món és a prop» afirmava un crític que va escoltar al voltant dels anys vint l'estrena del *Quartet de corda* de Stravinsky. Però això tampoc no ens ha de portar a la radicalitat del canvi per si mateix, cosa que també diu Stravinsky:

El caprici individual i l'anarquia intel·lectual que tendeixen a dominar el món en què vivim aïlla l'artista del seu voltant i el condemnen a aparèixer als ulls del públic en qualitat de monstre: monstre d'originalitat, inventor del seu llenguatge, del seu vocabulari, i dels elements del seu art. L'ús de materials ja experimentats i de formes establertes li està prohibit.⁷ [...] el perill no consisteix, doncs, a adoptar un clixé... El perill consisteix a fabricar-los i imposar-los força de llei, tirania que no és més que la manifestació d'un romanticisme decrepít.⁸

7. STRAVINSKY, Igor: *Op. cit.*, p. 77.

Això ens porta, doncs, a la qüestió fonamental: «Tenim un deure amb la música: inventar»⁹, deia Stravinsky, quelcom imprescindible en qualsevol acte creatiu. Seguidament volem oferir una breu mostra d'eclecticismes i mestissatges que creiem de primer ordre, sense desmerèixer pas altres possibilitats creatives que s'endinsen en el mateix univers sonor a partir d'altres punts de vista.

Arribem, així, al problema de l'ofici. Però tots sabem, perquè ho veiem cada dia, que una cosa és qui es mostra com a recipient on es diposita el material suposadament artístic, la persona que avui s'anomena l'«artista», és a dir, l'interpret —amb la qual cosa el compositor és un subproducte, per a l'oient no és l'artista—, i una altra cosa és el creador. L'un és vist en cada interpretació, l'altre es troba en una altra dimensió —part del públic creu que és mort—. Implícitament hi ha un oblit de l'oient:

Els compositors de música nova son al·lèrgics al so buit de la paraula «art» i per això rebutgen de presentar obres acabades. Però el preu pagat per això és l'aventura —admetent que sigui així— que condemna la creació a ésser morta i sepultada quasi en el moment del seu naixement: una aventura radicada en el seu propi sentit, no una desgràcia accidental. Ésser ràpidament presa de l'oblit és un caràcter que l'avantguarda té en comú amb la moda, i a causa de la qual es sospita que sigui moda aquella mateixa.¹⁰

És en aquest punt on l'eclecticisme i el mestissatge adquireixen una força especial, essent una categoria musical per ells mateixos, amb igualtat de condicions que altres models creatius. Evidentment, això suposa una seriosa revisió dels models de treballs actuals:

8. *Ibidem*, p. 82.

9. *Ibidem*, p. 56.

10. DAHLHAUS, Carl: *Op. cit.*, p. 25.

[...] la major part de musicòlegs són feliços ignorant la música pop i rock, adduint [una] òbvia manca d'importància estètica, a part que es puguin trobar molt més segurs de si mateixos treballant sobre signes visuals i literaris que no pas sobre el relliscós món sonor. En conseqüència, l'estudi discursiu de la «música en si» resta com a àmbit d'estudi poc desenvolupat.¹¹

Aquest discurs creatiu ja el trobàvem en Mahler, com abans hem esmentat, però és encara més present en altres compositors actuals. El cas que abans esmentàvem de Berio és prou aclaridor. Escoltem un petit fragment de l'inici del tercer temps de la seva *Simfonia* (EXEMPLE 2). L'evidència que l'eclecticisme i el mestissatge són una categoria estètica s'observa aquí de forma notòria.

Superat el factor intel·lectual i de justificació de qualsevol dels actes creatius, l'autor ja pot utilitzar qualsevol element en el seu discurs creatiu, sense la por d'ésser acusat de plagiador. L'ús d'elements externs ja no l'ha d'avergonyar, ara ja és més lliure. Això ho trobem també de forma molt evident en el compositor rus Alfred Schnittke (EXEMPLE 3: *Toccatà del Concerto grosso núm. 1*).

En aquest sentit, en una obra meua, el *Doble concert per a oboè i arpa*, en un dels moments de la cadència acompanyada per un quartet de corda i celesta, surt un fragment de la *Gran fuga* de Beethoven, quelcom que no em podia treure del cap en el moment de la composició, i que vaig decidir que sortís sense cap tipus de recança (EXEMPLE 4). Aquest auto-reflex és quelcom que jo no he rebutjat gairebé mai, però que m'ha costat molt reivindicar com a música pròpiament dita. De fet, això ja ho feia en una obra dels anys vuitanta, *Ambients*, en la qual era el jazz l'element que es donava a conèixer (EXEMPLE 5). D'aquesta obra se'n va fer precisament una crítica negativa perquè

11. ADELL, Joan-Elies: *Música i simulacre a l'era digital*. Lleida: Pagès editor, 1997, p. 61.

era una peça eclèctica. Un model semblant el trobem, per exemple, en la improvisació de *Tensión-Relax* d'en Joan Guinjoan (EXEMPLE 6).

Ara bé, això és una conseqüència lògica de la tirania de realització musical que encara en molts punts d'Europa segueix vigent. En certs llocs, utilitzar una citació o un element extern pot ésser motiu de rialles i de cert menyspreu com a creació pròpiament dita, si bé «és certa la paradoxa que afirma que tot el que no és tradició és plagi».¹² Això suposa que segons qui en faci la crítica l'obra es podrà considerar mestra o la més insuportable i inqualificable dels últims decennis. Per exemple, el que fa George Crumb a *Apparitions* (1979), obra en la qual utilitza un llenguatge d'arrel andalusa, és difícil pensar que un compositor espanyol s'hagués atrevit a fer-ho de la mateixa manera durant els anys setanta (EXEMPLE 7).

La qüestió segueix essent el fet de la integració de diferents móns creatius en un de sol, quelcom que al final de cada gran període inevitablement trobem a manera de resum del passat recent. Al cap i a la fi, allò que la música significa no és més que una conseqüència psicològica d'un seguit d'esdeveniments sonors encadenats que l'oient jutja sense tants prejudicis, ja que per a ell el so en si mateix i la seva capacitat de comunicació són suficients. He de dir, però, que en el meu cas, el fet d'haver conegut certes músiques com les esmentades aquí m'ha fet canviar el punt de vista i readaptar la idea que jo tenia de la música «pura», entenent-la simplement com a música. Així ho feia, per exemple, en el *Concert d'acordió* —el primer escrit per a aquest instrument a Espanya—, i ho feia amb el record d'un rondó de Guillaume Dufay: *Adieu ses bons vins de Lannoy* (EXEMPLE 8).

El principal problema en l'ús de l'eclecticisme és el prejudici, alimentat per la idea de la cultura musical europea, en la

12. STRAVINSKY, Igor: *Op. cit.*, p. 60.

qual s'entén per música ben feta aquella que s'esdevé a partir d'un llenguatge unitari —idea, d'altra banda, amb reminiscències clarament romàntiques—. Però això té unes conseqüències que no són vàlides en el discurs hispà més o menys raonat: les cultures del nord d'Europa es generen a partir d'un llenguatge relacionat amb la música pròpia i popular. És a dir, la música que entenem com a clàssica en realitat es troba directament relacionada amb la música popular dels països nord-europeus i n'és una de sola. El nostre cas, el de la cultura hispana, és més complex, i comprèn les diferents ideologies i els elements derivats de la música popular mediterrània, notablement influenciada per altres cultures i, per tant, molt més diversificada, o sigui, eclèctica. Possiblement aquesta és una de les raons per les quals la música del nostre entorn utilitza certs discursos de notable varietat, al mateix temps que es troba molt lluny de l'ús d'un discurs unitari no relacionat amb el seu caràcter. Això sempre és un obstacle que nosaltres mateixos —i ningú més— ens posem com a fita creativa, donant per bo que el model germànic o de procedència similar és l'ideal —en un concepte radical de perfecció que aquell tampoc té—. Amb això el que fem no és res més que deixar de banda la nostra pròpia manera de fer i, alhora, endinsar-nos en la pèrdua del nostre tarannà cultural. Que aquesta influència és notòria en el nostre entorn crec que no cal dir-ho. Catalunya ha estat una espècie de reducte expressionista dins de l'Estat, fins i tot actualment. No es tracta pas que això sigui dolent, sinó que hem deixat de banda altres aspectes positius de la nostra pròpia cultura i hem esdevingut uns grans importadors. Però això tampoc és negatiu: sí que ho és, per contra, el fet de menysprear sistemàticament aquelles maneres d'expressar-nos que són pròpiament nostres.

Potser per aquesta raó els compositors que avui tenim en millor consideració no són pas aquells que militen en l'ideari expressionista, sinó els que han fet del seu ideari un punt de

confluència de la nostra diversitat. Un gran exemple el tenim a Barcelona amb en Joan Guinjoan. Obres com *Homenatge a Carmen Amaya* o *Flamenco* són prou explícites. (EXEMPLE 9: *Homenatge a Carmen Amaya*). Amb això no volem desmerèixer els compositors que militen en decàlegs creatius de qualsevol altre tipus, sinó que volem emfasitzar els aspectes que reforcen la idea que l'eclecticisme no és pas una via creativa morta, sinó una de les més vives i més properes. És cert, tanmateix, que la diversitat cultural del cas hispà és molt diversa, i copsar aquesta diversitat de vegades es fa impossible o de difícil concreció en l'espai únic d'una obra. Aquest és el nostre gran repte.

LA DUALITAT DIRECTOR-COMPOSITOR: BERIO, BOULEZ, LINDBERG

ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO

Director i compositor d'orquestra

ABANS DE COMENÇAR vull dir que tot això que explicaré són opinions personals. Jo no sóc pas un teòric i allò que puc aportar és la meva experiència en el món de la música i en la pràctica instrumental.

Quan en Joan Guinjoan va demanar-me de fer una xerrada em va dir que parlés d'allò que volgués, de la música que m'agrada, dels compositors que m'interessen, de la meua visió a l'hora de confeccionar un programa, de quina manera es poden donar a conèixer les noves músiques a un públic ampli...

He pensat a dividir la següent sessió en tres parts:

Per què la conferència porta aquest títol?

Per què no parlar de la figura del director-compositor? Avui dia, Pierre Boulez, per exemple, és una referència com a director, compositor i conferenciant. Però això no és extraordinari dins de la història de la música. De fet, el compositor com a tal ha estat sempre relacionat amb la pràctica instrumental. No existia el compositor que escrivia música a casa i ho donava després als intèrprets. El compositor era també músic: tocava la viola, el clavicèmbal, etc. Per tant, ell mateix, des del clavecí, el violí o l'orgue dirigia la seva música, perquè encara no hi havia el concepte de director professional. Durant tots els pe-

ríodes ha estat de manera similar. Quan la música ja és més complexa —una simfonia de Beethoven, posem per cas— el mateix autor es col·loca davant de l'orquestra. Això és així en Beethoven o Mendelssohn, mentre que Haydn i Mozart encara continuaven dirigint des del seu instrument.

Quan s'abandonà la direcció des de l'instrument, s'emprà un bastó per portar la pulsació, fet bastant polèmic i sorollós. Lully va ser la primera víctima d'aquest nou sistema, al copejar-se el peu amb el bastó de direcció i gangrenar-se la cama posteriorment. El pas següent va ser la utilització de la batuta, sobre la qual s'ha escrit molt: el material, la mida, etc. Jo, francament, no hi crec, en tot això, i menys encara en un objecte que ni tan sols sona. És només un referent, però sense gaire transcendència.

Durant el segle XIX el compositor segueix essent músic, una persona lligada a la pràctica instrumental. Més tard Richard Strauss i Gustav Mahler representen una decantació d'una de les dues vessants. Aquí ja es troba una certa especialització. Strauss era més reconegut com a compositor que com a director. Mahler suposava el cas contrari: la seva música va ser criticada, mentre que tothom el reconeixia com a gran director.

A mitjan segle XIX ja apareix el director professional: Niskisch, Von Bülow, més tard Bruno Walter. Al segle XX aquesta dualitat s'ha mantingut, en els casos de Stravinski, Manuel de Falla, Messiaen —excel·lent organista—. Boulez és més conegut com a director i amb Berio succeeix el contrari. Esa-Pekka Salonen és també compositor, tot i que se'l reconeix com a director. Lindberg és compositor, director i pianista. Per tant, aquesta dualitat no és un fet aïllat o estrany, sinó que respon a una trajectòria històrica.

El nou concepte de l'orquestració: tres compositors estrangers

D'on ve l'orquestra actual? Durant el canvi de segle van néixer les diferents escoles nacionalistes i sembla que l'orquestra va assolir la màxima exuberància i els màxims recursos. Al Classicisme encara es lluitava per aconseguir un nombre important d'intèrprets. A poc a poc les seccions van anar creixent i augmentà el nombre d'intèrprets. La secció més moderna, la percussió, és la que més va créixer, en part per la recerca de noves sonoritats i per l'aproximació a d'altres cultures. Avui dia, de vegades arribem a cent cinquanta instruments de percussió tocats per vuit intèrprets o trobem orquestres de cent trenta persones, com a *Ameriques* de Varèse.

La Segona Guerra Mundial va posar en qüestió moltes coses i també es va replantejar l'orquestra. Els compositors consideraven que l'excés de mitjans ja era una exageració i calia tornar a començar de zero. Fins a mitjan anys setanta podem parlar d'un període d'experimentació. No importa tant el missatge com la investigació en ella mateixa: són treballs de recerca. Aquest aspecte sempre ha estat present —fins i tot en Mozart—, però l'avantguarda només volia l'experiment per l'experiment. Hi va haver una reducció d'obres orquestrals. Per contra, es va treballar molt amb agrupacions petites i també es va experimentar amb l'electrònica. L'orquestra va ser considerada un element del passat.

Tot això canvia moltíssim a partir dels anys setanta. Potser sí que calia fer-ho, però la ruptura amb el públic és ja un fet i els compositors s'han quedat sols. Llavors apliquen els resultats d'aquesta investigació d'una manera més amable, amb una actitud més positiva, no com a negació del llegat. Això fa que els compositors tornin a l'orquestra però d'una manera diferent, ja que l'escriptura es torna més eficaç.

S'havien dut a terme algunes experiències: Stockhausen als

cinquanta —pensem en *Gruppen*— havia fet obres orquestrals de gran dificultat. És una escriptura absurda que demana als músics d'orquestra coses inhabituals que requereixen moltes hores d'estudi. Aquestes obres van quedar com a testimoni del seu temps. En el dia a dia hi ha poques possibilitats d'assajar i, per tant, cal demanar quelcom que es pugui tocar dignament en concert.

Però com justificar la tornada a l'orquestra després d'aquest període d'experimentació? Jo he vist que es fa de dues formes. La primera consisteix a seguir amb l'esquema tradicional: hi ha grans seccions instrumentals i cal aprofitar-les. Una altra manera és que cadascú cerqui altres possibilitats.

Escoltarem *Formazioni* de Berio, obra que és fàcil de realitzar i esdevé molt espectacular. El compositor distribueix els intèrprets i les seccions de manera nova, és a dir, es preocupa per l'espacialització, per l'eco, per la ressonància. La mateixa orquestra dóna, per tant, uns resultats nous i, a més a més, aquesta disposició respon a uns criteris compositius, ja que anem sentint estereofonies, sistemes d'eco... La música crea trajectòries de so i l'espectador escolta un joc sonor diferent a l'habitual.

EXEMPLE 1: *Formazioni* de Luciano Berio.

Magnus Lindberg ha arribat a una certa maduresa, després de moltes etapes estilístiques. Avui dia ha arribat a un punt en el qual l'orquestració torna a ser exuberant. Ell se sent un nacionalista finlandès i orquestra d'una forma post-Sibelius. Usa molt els doblatges, la seva orquestra sona de manera gegantesca, enorme. Es tracta, en definitiva, d'una escriptura molt eficaç.

En l'obra que escoltarem, Lindberg homenatja la música llatina —hi ha una festa—. L'inici presenta un motiu de trompeta —tal com passa a *El sombrero de tres picos*—, de forma

brillant i espectacular. Al final hi ha un dels moments més impactants. El concepte es torna més èpic, més grandios, tal com passa a les nissagues nòrdiques en les quals s'inspira Sibelius. Finalment, però, és un concepte bastant tradicional d'orquestra.

EXEMPLE 2: *Feria* (1998) de Magnus Lindberg.

L'espacialització ha estat una de les coses que més ha preocupat en els darrers anys. Boulez ho fa amb les noves tecnologies, Berio amb mitjans tradicionals. Boulez fou l'impulsor de l'IRCAM de París, un dels primers centres dedicats a la investigació dels fenòmens acústics, on acollia músics, físics, sociòlegs, etc. Volia estudiar el so en tota la seva dimensió. Ell ha anat desenvolupant aquestes noves tecnologies. A l'inici dels anys vuitanta va emprar el 4X, un dels primers ordinadors que treballava a temps real. Abans s'emprava la música enregistrada en cinta, però això suposava greus dificultats de sincronització amb els intèrprets —sovint s'emprava la claqueta: una pulsació que escolta el director amb auriculars—. Però l'electrònica pre-enregistrada sempre sona igual, amb les màquines a temps real l'electrònica funciona de manera més humana.

En aquesta obra que sentirem, hi ha una sèrie d'instruments que porten un micròfon i el so el recull l'ordinador, que reconeix l'altura, la transforma gràcies a un seguit de processos preestablerts i el so torna a la sala variat. A més a més, pot sortir per trajectòries diferents dissenyades a priori. Boulez va compondre *Répons* per treure'n el màxim profit. Al mig hi ha una orquestra tradicional; al voltant de l'orquestra hi ha el públic, i darrere hi ha sis solistes —dos pianos, cimbalo, glockenspiel, arpa i vibràfon— connectats a l'ordinador. També hi ha sis punts de sortides de so per altaveus. La interacció de l'electrònica té una flexibilitat i un comportament humans. Avui dia aquesta obra només necessita un ordinador personal,

casolà. El resultat acústic és brutal: els sons t'arriben de diferents llocs i la percepció de l'obra canvia moltíssim depenent d'on estiguis assegut.

L'enregistrament en CD és recent. Boulez no volia gravar-la, perquè creia que els reproductors domèstics no eren prou bons.

EXEMPLE 3: *Répons* de Pierre Boulez.

Jo penso que un dels camins del futur és la tecnologia i l'orquestra, però encara cal desenvolupar més la tecnologia. A tall d'anècdota, jo m'he trobat sense poder dirigir un concert perquè l'enginyer de so desconeixia la causa per la qual l'ordinador s'havia penjat.

El concert i les noves propostes de programació

Com es pot donar a conèixer a la gent la composició actual? Com s'integra la nova música amb el repertori tradicional? Penso que els programadors tenim encara una responsabilitat educativa vers el públic. No s'ha d'oferir la cosa fàcil: al públic cal formar-lo, donar-li pistes i no tocar sempre les mateixes obres. Cal conèixer, saber què passa avui dia, i també què va passar fa cinquanta anys. Hi ha obres que encara s'han d'assimilar.

Personalment, no sóc partidari dels festivals de música contemporània. La gent hauria d'escoltar aquesta obra de Berio seguida d'una de Brahms, posem per cas. Cal normalitzar les coses, si no hi ha el risc de reduir la música contemporània a un gueto. Una altra cosa és que es faci un festival molt concret en un moment determinat.

S'han de barrejar els repertoris i posar els grans èxits de la música al costat d'obres noves. El públic finalment ha de sortir

content. Al costat de Beethoven hi haurà músiques actuals. Si posem l'obra nova a l'inici el públic arribarà tard. Aquesta, per tant, tampoc és la forma. No s'ha de caure en rutines. Per què no col·locar les noves composicions al mig? Jo he programat un final de concert amb les *Folk Songs* de Berio, després d'una simfonia de Haydn i d'àries de Mozart, i la gent va aplaudir força. S'ha de cercar el caramel perquè hi hagi de tot en el concert, i cal ser molt selectiu.

També es poden barrejar gèneres: fer clàssics del cinema mut amb músiques noves encarregades a compositors contemporanis. Cal sortir del reducte del melòman, cal arribar a públics diferents. També es pot fer el mateix amb la dansa i amb el teatre. Cal sortir dels estereotips. De vegades es pot cloure un programa amb un concert per a piano, per què no?

A Pamplona vam fer un concert de Setmana Santa i jo vaig programar un concert sobre la idea de la mort. Hi havia l'obra d'un agnòstic —Charles Ives amb *The unanswered question*—, una composició d'un home religiós —*Nanie* de Brahms, sobre textos de Schiller—, després el *Christus* de Mendelssohn i, finalment, una peça d'un ateu en homenatge a la seva dona morta —*Requies* de Berio.

Un altre programa va girar al voltant de la llum del nord: Finlàndia i Rússia. Els compositors van ser Stravinski —amb els *Quatre aires noruecs*—, Lindberg —amb el seu *Concert per a cello*— i, ja a la segona part, Sibelius —*Primer poema simfònic*— i altre cop Stravinski —amb *L'ocell de foc*—. Hi havia diversitat, però també el caramel del ballet de Stravinski. Ningú no va protestar.

Calen instruments flexibles i polivalents. L'orquestra ha de ser un organisme viu i participatiu, ha de saber canviar de repertori sense cap problema. Però per fer això cal un esforç i treballar de valent. Si la societat hi inverteix molts diners, cal que tothom senti seva l'orquestra, fent músiques molt diferents i fugint de les peces de museu.

I cal sobretot preparar el públic. Per als adults, he fet xerrades abans del concert, per a qui vulgui venir a escoltar algunes pistes abans de sentir la música. Però sobretot és necessari fer concerts pedagògics per a nens, ja que ells són els espectadors de demà. Els infants són els més llestos de tots perquè no tenen prejudicis: responen molt bé a la música contemporània i són els més receptius.

EVOLUCIÓN DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA EN EL SIGLO XX

JEAN-PIERRE DUPUY

Pianista

Definición de técnica pianística

Antes que nada, debemos acotar el significado de este concepto. Para nosotros, la técnica instrumental representará el conjunto de adquisiciones físico-psíquicas del instrumentista, que son condición necesaria para llegar a una interpretación exitosa de una obra musical con su instrumento, el piano.

La técnica se adquiere por aprendizaje. Esta idea no debe resultarnos sorprendente. La anatomía humana es el fruto de una evolución biológica en la que no ha tenido ninguna influencia el hecho de tocar un instrumento. Por ello, la morfología del intérprete no se halla adaptada de forma innata a la ejecución instrumental. Será el posterior aprendizaje lo que permitirá adquirir la técnica necesaria para abordar la práctica del instrumento. Sólo hace falta percibir y comparar la trayectoria de cualquier discípulo en el primer día de clase con los resultados posteriores. Como en cualquier proceso, estas adquisiciones se producen gracias a la actividad del sistema nervioso del instrumentista.

La técnica es también una cuestión psicológica. El binomio físico-psíquico lo utilizo conscientemente. Considero que el concepto de técnica pianística atañe a las disposiciones físicas, anatómicas, del pianista —agilidad, elasticidad, fuerza, control de sus huesos y tendones, etc.—. Este componente se refleja en el concepto de mecanismo, a lo que básicamente se destinan la

mayoría de los trabajos de técnica pianística. Pero creo que, a diferencia de lo que tradicionalmente se ha considerado, el plano psicológico también desempeña un papel fundamental; me refiero a las sensaciones, percepciones, etc. Mi experiencia con la música contemporánea así me lo sugiere.

En general, las obras manuscritas siempre me han sugerido una aproximación técnica determinada que se ha revelado posteriormente adecuada. La técnica es necesaria pero no suficiente para interpretar. Muchas veces se ha confundido interpretación con mecanismo técnico. La técnica instrumental es condición necesaria para una buena interpretación —si con la técnica bastara, como sostenían Stravinsky o Debussy, ya estaría todo hecho—. Sin embargo, la doctrina más común actualmente es que no es así. Una lectura impecable de la partitura, gracias a una buena técnica, no es suficiente para producir verdadera música. El intérprete debe poner algo más de su parte.

Y es que pese a la notable precisión de la notación musical, ésta todavía adquiere gran cantidad de variantes. Por eso las interpretaciones son distintas dependiendo del intérprete —en sí, este hecho constituye una verdadera riqueza—, por lo que dicho intérprete se ve sometido a una continua toma de decisiones. En éstas ya no sólo intervienen factores técnicos, sino otros, como son el conocimiento del pensamiento del compositor y de su época, la profundidad del pensamiento del intérprete, su capacidad de decidir, su creatividad, etc.

El intérprete es una especie de coautor ocasional de la obra y finaliza la obra del compositor cada vez que la interpreta. Como veremos, esto —que siempre fue así— se intensifica en el caso de la música contemporánea. Una buena interpretación no es sólo cuestión de velocidad. Fijémonos que la noción de ejecución instrumental exitosa es suficientemente amplia para abarcar conceptos tradicionalmente relacionados con la técnica pianística —virtuosismo, velocidad— y a la vez considerar otros que, en mi opinión, también son de capital importancia.

¿Por qué evoluciona la técnica pianística?

Nos interesa justificar dicha evolución a lo largo de la historia de la música. En mi opinión, la técnica pianística ha evolucionado de igual manera que lo ha hecho la música misma, debido a que, con el tiempo, evolucionan el instrumento y las inquietudes estéticas.

La evolución del piano como instrumento

El piano ha ido transformándose. El sentido ha sido perfeccionarse. Por tanto, lo que conocemos bajo una misma denominación, piano, se trata en realidad de una colección de diferentes instrumentos entre sí, según el momento histórico. Cada uno de estos tipos ha puesto de manifiesto necesidades técnicas diferentes. Así por ejemplo, cuando Cristofori —el constructor del piano— puso a punto su instrumento, ofreció un sistema que contemplaba los cambios dinámicos según la presión de los dedos sobre las teclas.

La técnica interpretativa del nuevo instrumento requería, obviamente, unos fundamentos distintos a los que regían otros instrumentos de teclado de la época —el órgano o el clavicémbalo— incapaces de generar dinámicas variadas. En 1808 aparece el mecanismo de pedal tal como llega a nuestros días. En 1874 se perfecciona el pedal *sostenuto*. Dichos avances mejoran la intensidad, la duración y otras cualidades del sonido que son capitales para la técnica interpretativa.

En 1822 se introduce el mecanismo de doble repetición, que permitía una gran velocidad de repetición de las teclas. Fue una mejora importante respecto a los mecanismos más simples y primitivos del piano que se explotó a conciencia —con Hummel o Liszt.

La extensión del piano primitivo era de cuatro a cinco octa-

vas, pero con el tiempo se fue aumentando a más de siete, con el consiguiente incremento de la dificultad técnica a la hora de considerar los desplazamientos. El incremento del número de notas que puede producir el piano conlleva una serie de cambios estructurales —por ejemplo, el incremento de la tensión de las cuerdas para producir ciertas notas—. Esto afecta directamente a la técnica instrumental, por lo menos a lo que se refiere a la energía que requiere el instrumentista: no es lo mismo tocar sobre los antiguos pianos, que sobre un moderno piano vertical o un gran cola —con una tensión de unas 30 toneladas.

Cambios en la estética musical

Cada estilo, cada autor, exigirá una aproximación técnica diferente. No plantea las mismas dificultades técnicas Bach que Clementi —fundador de la moderna escuela pianística—. Igualmente son distintos los requerimientos técnicos de una obra de Beethoven —que intentó transmitir al piano la plenitud de los efectos orquestales— que los que plantean Chopin, Schumann o Brahms, que decidieron la total emancipación del instrumento frente a la propia orquesta.

La música contemporánea

Delimitación del concepto

Una vez definido el concepto de técnica pianística, hace falta hablar del periodo histórico que vamos a tratar. Actualmente, la música contemporánea engloba las obras de la postguerra hasta nuestros días, a menudo ligadas a los hallazgos del serialismo dodecafónico. Los autores adscritos a esta estética

tienen en común la búsqueda de algo distinto a lo anterior. Abandonan los conceptos tradicionales de melodía, armonía o fraseo, para profundizar en otros aspectos de la realidad sonora, especialmente en el timbre o en el ritmo. De igual forma desempeñan un importante papel los medios tecnológicos, sobre todo el ordenador, que permitirá la aparición de la música electrónica.

Interés en relación a la técnica pianística

Paradójicamente, muchas de las obras que tratan de la cuestión de la técnica del piano no abordan —o lo hacen de manera superficial— las aportaciones de este crucial periodo histórico. El objeto de la presente conferencia es explicar este aspecto con cierto detalle.

El diseño de la disposición del teclado nació y evolucionó en el contexto de la música tonal y a ella se acomoda. Aunque ningún intérprete está adaptado a la interpretación pianística, no es menos cierto que las posiciones que requiere la música clásica son relativamente naturales, desde el punto de vista anatómico. Así, parece natural la interpretación de intervalos armónicos de 3ª, 4ª, 5ª y 8ª. Todo ello se realiza de forma óptima con una posición de la mano relajada, dedos redondos, reverso de la mano en forma cupular, etc. Y con una posición corporal muy determinada, que pasa por los hombros distendidos, los antebrazos sin tensiones, muñecas flexibles, etc. Esto constituye la base del pianismo clásico.

Una de las señas de identidad de la música contemporánea ha sido el abandono de la tonalidad. Muchos de los sistemas de composición actuales ponen de manifiesto la necesidad de una técnica de posiciones, automatismos, desplazamientos, etc. En definitiva, muestran un pianismo que, por desvincularse del sistema tonal, poco tiene que ver con la técnica clásica.

Algunos ejemplos

– *Variaciones* Op. 27 de Anton Webern:

Las sucesiones de doce sonidos diferentes anulan cualquier jerarquía. De hecho, cuanto menos afloren las reminiscencias tonales, mucho mejor. Esto supone un claro desafío a la técnica pianística clásica. Esta obra es el punto de partida de todo pianista interesado en abordar el repertorio de la música actual, por varios motivos. En primer lugar, porque se trata de una composición de gran claridad y concisión. Esta pieza permite, además, que el intérprete se familiarice, a nivel auditivo, con la atonalidad y que se interrogue sobre la manera de producir un discurso musical con ella. La gestualidad requerida anuncia necesidades posteriores.

– *Mode de valeurs et d'intensités* de Olivier Messiaen:

Establece unos modos —relaciones precisas de intervalos— para las alturas. Messiaen fija igualmente los valores de duración, de matices, de ataques y de intensidades. Aparte de la dificultad de mecanismo que esto conlleva, el principal desafío técnico consiste en automatizar el discurso propuesto por el compositor, muy alejado de la tradición —podemos pasar de un PPP a un FF de forma sucesiva—. Finalmente, hay que tener en cuenta la sucesión de alturas del modo, que nunca reaparece de la misma manera o con los mismos valores de dinámica o matices, con la consiguiente dificultad añadida a la hora de crear automatismos.

Pierre Boulez aplicará algunos de los conceptos de su maestro Messiaen en el contexto del denominado serialismo integral, en el cual se serializan ritmos, dinámicas, etc. Pero, en mi opinión, las dificultades técnicas que exigen estas obras no son muy diferentes de las que exige el dodecafonismo cultivado

por Webern, salvo por lo que respecta a la extensión de teclado utilizada —mayor en el serialismo que en Webern.

Algunos hitos técnicos en el contexto atonal

Saltos y velocidad

Los grandes desplazamientos complican los automatismos. Veamos qué sucede con la música estocástica de Iannis Xenakis, por ejemplo. En ella aparece un concepto de capital importancia a la hora de entender el pensamiento y la creación musical contemporánea: el azar. Éste participa tanto en el proceso de composición como en el de la interpretación. En el caso de la música estocástica, la partitura resulta de la aplicación de funciones matemáticas de probabilidad. Es evidente que, en este caso, cuando las alturas resultan de estas leyes, poca adecuación cabe esperar del resultado de la anatomía de la mano del intérprete.

Los *Estudios australes* (1974-75) de John Cage también plantean problemas análogos. Parten del cálculo matemático del número de conglomerados distintos de 2, 3, 4 y 5 sonidos simultáneos que puede realizar el pianista con una sola mano. Somete estas posibilidades a procesos de azar en relación a una serie de mapas de constelaciones estelares, en los que las estrellas se convierten en notas. Trabaja la independencia de las manos del intérprete. Las partes correspondientes a cada mano se escriben en pares de pentagramas independientes. Los ritmos debe decidirlos el intérprete, ya que la notación es espacial y no determina duraciones exactas, sino sólo su aproximación. El objetivo sería lograr tocar la obra sin necesidad de mirar al teclado, automatizar los desplazamientos.

Otro problema es la velocidad de células de intervalos disjuntos. Plantea problemas por lo que respecta a los diversos ti-

pos de ataque. Un ejemplo de ello lo hallamos en la *Sequenza IV* (1966, revisada en 1993) de Berio. Es un avance importante en el desarrollo de las posibilidades del piano actual. El problema planteado es la dificultad puramente manual. Las notas se corresponden al despliegue rápido de un acorde que se ataca con anterioridad y que se mantendrá con el pedal *sostenuto*. El acorde determina la posición de la mano. Sobre estas series rápidas se aplican ataques infrecuentes. Requiere una digitación altamente elaborada. Se da una ausencia de la ayuda del brazo para tocar. La relajación de la mano se logra a partir de una respiración diafragmática continua —es lo que utilizo yo— que me permite tocar sin parar durante mucho tiempo.

Acordes y clusters en el piano

Otra aportación importante y que a menudo se desestima o critica es la diferencia entre acordes y *clusters*.

La palabra *cluster* se utiliza siempre con el sentido de agrupación. Se trata de la amalgama de notas comprendidas entre dos alturas diferentes que, como en el caso del acorde, se ejecutan simultáneamente formando una masa sonora compacta. Se puede hacer una cierta distinción entre el concepto de acorde y el de *cluster*.

El acorde tiende a jerarquizarse en el contexto de la función tonal. El *cluster*, por el contrario, no actúa dentro del marco jerarquizado de la tonalidad, más bien es una masa sonora compacta que, a menudo, tiene un papel percusivo. Las notas que componen el *cluster* están libres de movimiento. En el acorde, las notas tienen una enorme trascendencia auditiva —una sola altura sirve para establecer el modo, por ejemplo—, mientras que en el *cluster* las notas son componentes de la totalidad del conjunto. El concepto *cluster* es más amplio e incluye el de acorde.

Las notas del *cluster* suelen estar definidas mediante una notación precisa —como en el *Klavierstück X* de Stockhausen—. Por tanto, hacer un *cluster* no es hacer cualquier cosa, como podría creer un oyente poco instruido que asiste por vez primera a un concierto de música contemporánea. La disposición de las notas del *cluster*, por otra parte, no tiene en cuenta la disposición tradicional de la mano del pianista encima del teclado. Por ello, su interpretación exige nuevos recursos técnicos. A menudo, los *clusters* se tocan con la palma de la mano o con algunos elementos específicos que suplen la función de los dedos —incluso con los antebrazos o con los codos.

Uno de los pioneros en su uso es Henry Cowell, quien incluso determinó su notación en la escritura pianística. Su uso se refiere tanto a disposiciones tradicionales —*clusters* que se usan como melodía o que acompañan una melodía— como a los agregados de sonidos por sí mismos. También utilizó el *cluster* de manera orquestal, digamos.

En 1910-15, Charles Ives compuso la *Concord Sonate*, en la que utiliza el *cluster* que debe tocarse con unas reglas forradas de fieltro, ya que la mano no abarca todas estas notas y el antebrazo no es suficientemente preciso. Por tanto, el pianista —en una especie de imagen premonitoria de lo que será ya habitual posteriormente— se sirve de otro tipo de objetos para explorar nuevas posibilidades sonoras de su instrumento.

También existe el *cluster* en *glissandi*. En el *Klavierstück X* de Stockhausen es necesario el *glissando*, por lo que el pianista debe protegerse las manos con guantes con la punta de los dedos al descubierto.

En la *Sequenza IV* de Luciano Berio se llega a una verdadera emancipación del *cluster*, que ya es un elemento musical puro. En esta obra se tocan con una intención percusiva, independientemente de la dinámica. El intervalo de las configuraciones de sonidos agregados cambia y, por ello, cambia también la disposición de la mano, por lo que los *clusters* se ejecutarán con

la rotación lateral de la muñeca —lo cual es también una novedad—. También será conveniente digitar las notas grave y aguda, con el fin de crear un molde y poder establecer un automatismo adecuado y preciso, como si se tratara de un acorde construido.

En los *Tres cànons en homenatge a Galileu* de Josep Maria Mestres Quadreny, también se usa el *cluster*, junto a las posibilidades que ofrecen los medios electroacústicos.

Otra posibilidad del *cluster* es el ataque mudo —cuya notación suele ser con figuras cuya cabeza es un rombo—. La intención es que determinadas cuerdas vibren por simpatía generando efectos de armónicos y de resonancia. La dificultad radica en el hecho de que el intérprete se ve obligado a calcular con extraordinaria precisión la velocidad y el peso del ataque para que cuando accione las teclas, éstas no produzcan sonido. Hay un ejemplo típico en el *Microcosmos* de Bela Bartók. Igualmente los usó también Henry Cowell.

La música contemporánea también ha utilizado la posibilidad de liberar las notas de un acorde o *cluster* no a la vez, sino una a una, con los consiguientes efectos de resonancia. No se trata de un gesto que suponga gran dificultad técnica. Joan Guinjoan en *Dígraf* emplea dicho procedimiento.

Ampliación y uso de los pedales

A las funciones que tradicionalmente se han asignado a los pedales cabe añadir otras nuevas, con el fin de explorar nuevos recursos. Veamos algunos ejemplos.

El pedal forte

Una posibilidad consiste en presionar dicho pedal fuertemente después del ataque de las notas. También se utiliza sim-

plemente como elemento de percusión, esto es, el golpe por sí mismo.

Otra función, en el piano preparado de Cage, consiste en captar vibraciones simpáticas producidas por otras cuerdas. Por tanto actúa como una suerte de filtro de alturas. Se trata de un verdadero hallazgo.

El pedal central o *sostenuto*

Es uno de los recursos pianísticos más descuidados en la música tradicional, ya que se usa simplemente para mantener notas. Por supuesto, con la nueva música esta situación va a cambiar radicalmente, dado que ofrece la posibilidad de mantener selectivamente algunos sonidos, determinadas resonancias en vez de otras. Berio utiliza este pedal en su *Sequenza IV* y genera la sensación de continua reactivación del acorde escogido en un principio. A manera de anécdota, hay que decir que este pedal puede bloquearse con un trozo de madera para mantener los sonidos sin necesidad de tener siempre el pie encima.

Nuevas posibilidades tímbricas

Una de las características esenciales de las corrientes vanguardistas ha sido la exploración del universo tímbrico con el fin de obtener nuevas sonoridades. Fruto de este empeño ha sido la invención de nuevos instrumentos, a pesar de que muchos de ellos han caído en desuso —las Ondas Martenot, por ejemplo—. Diríase que lo que más ha excitado a los compositores ha sido el replantearse la utilización de los instrumentos convencionales para extraer de ellos nuevos registros tímbricos inéditos hasta el momento. En el caso del piano, éste ha sido un cambio muy fructífero.

Hablaremos de la intervención directa del pianista sobre la tapa, la caja o las cuerdas, así como la preparación de las mismas para ser golpeadas directamente. En ambos casos debemos hablar de nuevas especificidades técnicas.

Percutir sobre el teclado

Algunos compositores usan baquetas o los propios dedos. El pianista, además de actuar sobre el teclado, utiliza estos artículos para generar timbres a manera de güiro, por ejemplo.

Una obra famosa, en la que se percute directamente sobre la tapa es de Cage. Incluso el hecho de cerrar la tapa se ha usado como efecto de percusión y teatralidad en *el Concierto para piano y orquesta* (1968) de Bruno Maderna, y debe verse como un acto musical.

Intervención en el interior del instrumento

Entre algunas de las muchas intervenciones dentro de la caja del piano, la música contemporánea ha usado la acción sobre la estructura metálica interna o sobre el encordado, produciendo resonancias metálicas.

Es muy interesante, por ejemplo, el uso de los armónicos obtenidos directamente al colocar el dedo ligeramente sobre la tecla y apretando simultáneamente la tecla.

Otro apartado que requiere especial mención es la posibilidad del piano preparado, es decir, la modificación mediante algunos utensilios (gomas, fieltros, piezas de metal, etc.) del timbre y altura del instrumento.

LA RECEPCIÓ DE L'ESCOLA DE VIENA A CATALUNYA: UNA RELECTURA CRÍTICA

BENET CASABLANCAS

Compositor

Qüestions històriques, tècniques i estètiques

Qüestions històriques: Estada de Schönberg a Barcelona.

La figura de Robert Gerhard.

El Festival de la SIMC de l'any 1936.

Aquest petit enunciat és el fil conductor de la presència important de Schönberg, Berg i Webern a Barcelona. Tots sabem què representen aquests —i altres— noms en la història de la música del segle xx: un veritable trencament, tot i que Schönberg va ser reconegut com a revolucionari conservador. Schönberg marca un punt de crisi i d'inflexió, també, en la comunicació fluida entre compositor i públic receptor. Hi va haver altres figures aïllades significatives —pensem en Janáček, per exemple—. Però la influència de l'Escola de Viena esdevé una mena de tronc central, tal com assenyala Boulez: «No hi ha hagut cap compositor de categoria en el segle xx que, en un moment o altre, no s'hagi vist inclinat a escriure música serial».

A Barcelona hi va haver una vinculació important en molt diversos ordres. En l'ordre estrictament físic, Schönberg es va instal·lar a Vallcarca. Hi ha fotografies on se'l veu jugant a tennis amb gent del país. D'altra banda, a la seva filla li va posar el nom de Núria. I fins i tot a la partitura del segon acte del *Moses*

und Aron podem llegir «Barcelona 1932». També va acabar l'Op. 33b per a piano a la nostra ciutat.

En un altre ordre de coses, hi ha la figura de Robert Gerhard, que va fer arribar els seus *Haikus* a Schönberg per tal que l'acceptés com a deixeble, i així va ser. Va seguir-lo a Viena i a Berlín. La figura de Gerhard és valuosa, amb una presència important en la vida cívica catalana, com a musicòleg i com a compositor, que intentava incardinar la presència de la música popular —via Pedrell— i les tècniques de composició més avançades —en les peces per a piano es veu perfectament aquest compromís—. Nikos Skalkotas seria una figura paral·lela a Gerhard entre els deixebles de Schönberg, ja que també va incorporar el nou llenguatge a la tradició musical mediterrània de la seva Grècia natal. D'altra banda cal recordar que Schönberg ensenyava les disciplines tradicionals —contrapunt, harmonia— i no el seu mètode de composició: estava convençut que tot bon compositor havia d'absorbir críticament el més alt nivell de refinament tècnic dels mestres del passat.

Un altre fet històricament important és la celebració a Barcelona del Festival de la SIMC i el Congrés Internacional de Musicologia l'any 1936, una data fatal. Això va implicar un punt àlgid en la incardinació de la vida musical del país en la millor música universal del moment. Webern va dirigir l'Orquestra Pau Casals, però no va fer l'estrena del *Concert per a violí* de Berg. Circumstàncies emblemàtiques importants per a la ciutat. La Guerra Civil va destruir totes aquestes fites i va impedir la continuïtat i la tradició, tot i que, posteriorment, cap als setantes i vuitantes hi va haver altre cop una revitalització.

*Empremta sobre els compositors catalans:
El llegat de Gerhard. La figura de Joaquim Homs.
Influències sobre els compositors catalans de la postguerra.
La figura de Josep Soler i les generacions més joves.*

Evidentment, aquesta empremta passa, en primer lloc, pels compositors que acabem d'esmentar. Gerhard fa una obra sòlida, amb períodes diferents —quan es va exiliar va retornar a una etapa neonacionalista— de significació i abast diversos.

Segona fita important: Gerhard va tenir com a deixeble Joaquim Homs, que va mantenir viva la presència del pensament de Gerhard a Catalunya, tant en les seves composicions com en la tasca teòrica. Homs, autor d'una obra íntegra i de qualitat, va seguir un camí personal que no va quallar en escola —la qual cosa *per se* no és ni bona ni dolenta.

Tercer punt: La figura de Josep Soler, que ha esdevingut un difusor important de Schönberg i de l'Escola de Viena a casa nostra. En aquest cas, sí que ha passat el testimoni a altres generacions, entre els autors de les quals m'hi he d'incloure personalment —més pel que fa a l'ideari estètic que no pas en l'es- tricte àmbit tècnic i formatiu.

*Qualitat tècnica i propietat estètica:
Schönberg, Berg i Webern. Significació tècnica, estètica
i estilística de la Segona Escola de Viena. Atonalitat,
dodecafonisme i serialisme: confluències i malentesos.
Ordre precompositiu, imaginació creadora i poètica.*

El tema és ric i se n'han fet diferents estudis. Enumeraré uns quants aspectes que em semblen significatius:

Cal distingir clarament Schönberg de Berg i de Webern. A vegades s'ha fet una assimilació de l'Escola de Viena com un tot, i hauríem de distingir-ne clarament les diferents personalitats, si més no per desfer aquells enganys i mixtificacions de

la postmodernitat que derivarien —sense veritable reflexió i com a darrer disbarat— del dirigisme estètic anterior a la caiguda del mur de Berlín. L'avantguarda oficial deia que Webern era l'apòstol de la nova música i que Schönberg havia mort —tant físicament com estètica, tal com indicà Boulez—. Berg era una mena de reminiscència postromàntica del món de Mahler, una mirada enrere, un epígon més que altra cosa. Les tornes van canviar amb la postmodernitat i Berg ha esdevingut —no sé si paradoxalment— el més atractiu de tots, pel seu mestissatge, pels llenguatges complexos que articulen materials de la tradició postromàntica i de la vella tonalitat amb un control de la forma i dels diferents vectors del discurs absolutament sobirà.

Tots tres compositors fan un ús de la sèrie singular i idiosincràtic, amb codis lingüístics molt diferenciats a nivell tècnic i estètic. Per tant, la lectura que se'n farà ha quedat distorsionada a posteriori per l'Escola de Darmstadt i pel serialisme integral, i cal apuntar que, de fet, hi ha ben poques obres que puguin reclamar-se íntegrament serials, val a dir.

Cal, també, distingir entre atonalitat, serialisme, dodecafonisme, etc. S'han utilitzat aquests termes amb una gran manca de rigor i amb certa confusió. L'Escola de Viena vol dir moltes coses, però és il·lícita la seva assimilació estricta a la tècnica dodecafònica, i ja no diguem al serialisme. També ho és el darrer Stravinski, de serial, o l'últim Scriabin o fins i tot Debussy, per exemple.

Ben poca cosa hi ha veritablement serial o dodecafònica —més enllà de la mera adopció de sèries com a font primordial del material i de la composició— en la major part d'obres sotmeses a l'Escola de Viena a Catalunya. D'altra banda, pocs compositors catalans —des de Montsalvatge a Benguerel, de Soler a molts dels meus companys— han escapat a les tècniques associades al dodecafonisme.

Finalment, cal parlar d'aquestes tècniques de l'Escola de

Viena. L'equilibri entre l'ordre precompositiu (la sèrie), la imaginació creativa i la poètica ja és problemàtic en la música dels propis mestres vienesos. Fins i tot Schönberg en algun moment evita i substitueix la nota prescrita per la sèrie. Qualsevol element que el músic utilitzava pretenia assegurar la intel·ligibilitat: només així hi hauria comunicació. La poètica és la part irreductible de l'obra artística, la part que s'escapa a l'anàlisi. Tot just el contrari d'allò que succeïa amb alguns postulats de Darmstadt, que pretenien assegurar la qualitat dels resultats en el moment que predeterminaven el màxim nombre d'elements possibles. Això va ser un gran miratge, tal com els grans compositors del moment —Berio, Ligeti— de seguida van veure i corregir —tot emulant aquí el conegut parer de Schönberg segons el qual «l'oïda és el veritable cervell del músic».

En l'àmbit català, aquest equilibri es trenca i la problemàtica encara és major, en part per la manca d'una tradició veritable, capaç de sostenir la feina creativa més enllà d'uns mètodes o unes tècniques puntuals. La sèrie per si sola no assegura la forma, igual que tampoc no assegura l'harmonia. Montsalvatge tenia raó quan deia que el resultat de molta música serial arreu del món no era més que una massa grisa —no sé si aquí parlava el compositor mediterrani—. Penso també en el filòsof David Hume, que deia que l'art d'escriure havia de maldar molt per equilibrar dos elements: la novetat i la facilitat. És a dir, donant curs a unes idees naturals, però no òbvies. És un punt de vista molt pertinent quan pensem en el trauma Schönberg —segons la terminologia de Hans Keller— i la resposta creativa i visionària que ell mateix va donar a aquest trauma.

Balanç de present i de futur: ¿Schönberg és mort?

Schönberg és un dels grans compositors de la història de la música i la seva figura no deixarà de créixer, i això malgrat la dificultat eventual de la seva música. Tenia coses a dir i va saber trobar els mitjans per fer-ho. És un clàssic —a la manera de Calvino— que no acaba de dir mai tot allò que ha de dir. Podem afegir-hi Webern i Berg, però jo tinc la idea que Schönberg és encara més gran: hi trobem la microforma, la melodia de colors, la síntesi de les seves darreres obres, etc. Recordem que Boulez va promoure un canvi de triumvirat substituint la troika vienesa per les figures de Webern, Debussy i Stravinski. No em faria res substituir, al meu torn, el nom de Weber —el més just dels músics— pel de Schönberg, que en alguna mesura el comprèn.

**Breu sinopsi d'una trajectòria personal:
A l'entorn de la música recent de Benet Casablanca.**

Consideracions prèvies: Ús molt limitat i acotat en el temps del mètode dodecafònic (Dues peces per a piano, Cinc interludis per a quartet de corda, Tres poemes eròtics). Trets estilístics generals i evolució estètica. Aspectes tècnics: Forma, polifonia, harmonia, textura, ritme, timbre.

De música serial mereixedora d'aquest qualificatiu n'he fet poquíssima, i trenco així certs estereotips. M'agradaria assenyalar a aquest respecte una obra treballada a Viena amb un dels grans coneixedors de la música de la Segona Escola de Viena, com és en Friedrich Cerha —que va completar l'òpera *Lulu* de Berg—. Jo, després d'estudiar amb Josep Soler a Barcelona, vaig marxar a Viena, on sí hi havia tradició —tenien tot Stravinski i tot Britten en partitura i en enregistraments, per

exemple—. Aquesta obra és el *Primer quartet de corda* (1983), veritablement dodecafònica i estricta.

Després hi ha una composició que suposa l'inici d'una recerca personal que comporta una nova manera de fer. Es tracta de les *Set escenes de Hamlet* (1989). Crec que amb aquesta peça empenia una nova direcció tot albirant un món més propi i evolucionat. Vull recordar unes paraules d'en Cerha que plantegen d'una manera molt penetrant el repte del compositor: «Vostè, com jo, com tots, hem de fer una doble recerca: cap endavant, cap a coses noves; i una recerca cap a dins de cadascú, cap allò que tenim de més personal». És un repte difícil, però interessant per poder-hi reflexionar, i que marca el nostre camí des d'aleshores.

M'ha semblat interessant en un moment determinat —deixant ja de banda les eines pròpies de l'Escola de Viena— desenvolupar de manera cada cop més diversificada i independent nous aspectes, preocupacions i formes de la construcció de la música, justament per assegurar la intel·ligibilitat. Per això he tendit cap a la progressiva condensació de les idees en el treball formal. I també m'ha preocupat l'harmonia, intentar transparentar-la, acolorir-la, mesurar-la per tal de contrastar-la i obtenir nous eixos de tensió a l'hora de bastir el discurs. També he intentat aclarir la polifonia, treure-li densitat. Igual que he fet amb el ritme: he intentat introduir-hi progressivament elements més diferenciats. Amb el serialisme integral es donava la paradoxa que la màxima predeterminació conduïa a la indeterminació. L'escriptura instrumental, el sentit del color, m'ha preocupat molt: penso per exemple en la meravellosa paleta expressiva de Debussy... Cal tornar a integrar aspectes que durant els anys seixantes i setantes van quedar molt esmorteïts, si no directament negligits.

M'agradaria mostrar tres petites il·lustracions sonores:

- EXEMPLE 1: *New Epigrams*, per a orquestra de cambra (1997), I
- EXEMPLE 2: *Scherzo*, per a piano (2000)
- EXEMPLE 3: *Tres Epigrames*, per a orquestra (2001), I, Allegro. Exultant

Bibliografia

- Casablanca, B., «La situació actual de la composició musical a Catalunya» (*Recerca Musicològica*, vol. II. Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1982).
- «Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans» (*Recerca Musicològica*, vol. IV. Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. Barcelona, 1985).
- «Dodecafonismo y serialismo en España» (Actes del Congrés Internacional «Espanya en la Música de Occidente». Salamanca, 1986).
- «Algunes reflexions a tres anys del 2000» (*Música d'Ara*, núm. 1. Revista de l'Associació Catalana de Compositors. Barcelona, 1998; pp. 52-54).
- «La música catalana i les avantguardes europees (1916-1938)» (*Les avantguardes a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999; pp. 47-57).

LA QUIMERA DEL COMPOSITOR...

VOYAGE AU FONS DU MIROIR

CARLES GUINOVART

Compositor

LES MEVES PARAULES avui poden prendre un to confidencial. L'amable invitació que m'ha fet l'admirat amic Guinjoan em dóna ocasió de refer davant de mi mateix un acte de reflexió. He de dir, en primer lloc, que em fascina el contacte amb les obres mestres de qualsevol època i estil, perquè en el seu misteri —sovint impenetrable— són testimoni tangible d'unes realitats que desconeixem i que, de ben segur, amaguen forces ocultes —amaguen la base de l'iceberg que no veiem—. Em sento vibrar buscant relacions davant d'una partitura oberta que em parla amb eloqüència i que em desperta el cant interior —una il·lusió potser de la meva pròpia imaginació, però una il·lusió que a mi em resulta molt real i que em fa descobrir la música idealitzada, per damunt de qualsevol materialització sonora—. Per a mi és una manera de ser intèrpret, d'apropar-me al gran missatge de Bach, Beethoven, Chopin, Bartók, Berg, Ligeti, Lutoslawki i a través, també, dels meus alumnes, dels quals he après moltes coses.

L'estudi silent dels textos passats, als quals m'hauria encantat donar vida sonora, bé a través del piano, instrument a què vaig dedicar bona part de la meva joventut i que em va portar a tocar, crec que força bé, els *Estudis simfònics* de Schumann, el corpus d'Albéniz, Ravel o Chopin, bé a través d'uns estudis no acabats de direcció d'orquestra, la via seriosa de l'anàlisi musical i el qüestionament continuat del perquè de l'obra d'art, em portaren a tenir accés a tots els móns sonors imaginativament

—móns sonsors que, d'altra banda, no podia realitzar en plenitud materialment—. Es podria dir que tot plegat no deixa de ser una entelèquia, però que m'ha proporcionat una vida musical interior viscuda amb intensitat i que ha estat la part més fecunda de la meva pedagogia: la necessitat de comunicar als altres —als meus benvolguts deixebles— les meves experiències de música interioritzada. I sobretot llegir —tot i que, de vegades, llegir et fa perdre l'escriure—. Em meravella què diuen, i com ho diuen, els analistes i pensadors que mostren i descobreixen els mecanismes de determinat sistema, i de vegades et porten al límit d'un precipici que et fa sentir el vertigen de l'abisme.

Però aquestes experiències demanen temps i dedicació en un món de cridòria, i sedimentació artística enmig d'una vida agitada. Quantes vegades no és en un tren que segueixes impertèrrit el fil del teu pensament? Quantes vegades el constant *interruptus* de la vida moderna —el soroll de la ciutat, el telèfon impertinent— et priva d'aquella ocasió d'allò que et sembla sublim? M'agrada llegir i intento accedir als llibres en anglès, però tot té un preu i la inversió de temps —d'aquest temps escàs que em deixen les obligacions quotidianes— és considerable.

I escriure? Escriure música quan trobes la vena és meravellós, però davant de tantes coses excelses de les quals he de parlar em sembla ridícul el que jo pugui aportar. Escric, sí, però quan em veig forçat a fer-ho, quan hi ha una data d'estrena d'una composició que encara s'ha de començar i que, finalment, acaba fent-se de manera compulsiva. Si la insatisfacció és, en general, una característica comuna en el compositor, no vol dir que no estigui content del resultat, i a la fi em sap greu no dedicar-hi més temps. Per això m'encanta que m'obliguin a escriure, a pronunciar-me estilísticament, a mesurar-me davant del fet que tota composició comporta. I crec que per escriure cal estar informat, saber quines són les tendències, les realitzacions més reeixides de la composició actual, no preci-

sament per seguir la moda, sinó per viure l'avui i construir des de la vivència més o menys actual. Veure's un mateix en relació amb els altres per continuar essent un mateix.

Però aquest qüestionament de cap a on va l'art sonor i en base a què és un plantejament que tots ens hem fet davant de tota nova producció. En quin estil ens manifestem? L'Agustí Charles, el primer dia, ens parlava d'eclecticisme i em van agradar les seves consideracions. Però cal trobar sempre el camí propi, un camí que aquí a Catalunya és essencialment enutjós i difícil per manca d'oportunitats i de pulsio vital per part dels que haurien d'impulsar la creació. Però d'això se n'ha parlat moltes vegades sense veure'n la solució.

La creació musical d'avui dia depèn de les institucions, i si a aquestes no els interessa —tal com demostren sovint— aquest sector de la cultura, la composició, sense encàrrecs ni compromís de promoció, s'esllangueix. Davant d'aquest panorama, cadascú es busca la vida com pot en detriment de la creativitat. Les estrenes, malauradament, no són notícia ni estan en el lloc preferent del programa de concerts. Tot això són símptomes poc engrescadors, però malgrat tot, obeint una força cega interior, encara que amb dificultats continuem escrivint. Per a qui? Per què? Potser només per saber que existim.

Per tant, malgrat les circumstàncies, podem apuntar més aviat, no tant a l'aspecte social en què es mou el compositor, sinó al contingut i l'estètica.

Quan l'any 1989 en Joan Guinjoan va fer-me una comanda per als dotze solistes de l'Orquestra del Conservatori de París, per a la Setmana de Música Contemporània de Barcelona, em va semblar que podia fer quelcom especial. Dotze cordes —quatre violins I, tres violins II, dues violes, dos violoncel·ls i un contrabaix— governades pel director del Conservatori de Perpinyà, molt habituat a la música del nostre temps, em proporcionava una magnífica oportunitat per fer quelcom diferent d'allò que havia fet fins aleshores.

Com sol passar en aquests casos, varen demanar-me d' immediat el nom de l'obra. Encara no sabia què faria, així que per evitar un títol que em pogués condicionar, vaig optar per la via poètica d'un nom que em deixés llibertat d'acció, que era el nom de *Voyage au fons du miroir*. Aquest títol naixia de la mixtura de dos llibres —un de Ferdinand Céline i l'altre de Lewis Carroll—. El nom estava ple de ressonàncies i suggeriments, d'interrelacions entre el món visual i el món auditiu, de jugar al joc geomètric de les simetries.

L'engany de la realitat aparent en el reflex del mirall, el desdoblament que aquest reflex representa, m'invitava a dos tipus de sonoritats diferents, bé fos a la dreta o a l'esquerra d'una certa intersecció imaginària. Atès que el contrabaix era l'únic sense company, va prendre funció de solista. Situat enfront del director, representarà una línia imaginària que fa les funcions del mirall. Això permetrà col·locar el cello I a la dreta del contrabaix i el cello II, sense arc, a l'esquerra. De la mateixa manera, la viola I estarà a la dreta del contrabaix i a continuació del cello I, mentre que la viola II, sense arc, ho estarà a l'esquerra.

Així comença a conformar-se un tipus de sonoritat mantinguda, lírica, a la dreta, i el que serà el reflex d'aquesta sonoritat situada a l'altra banda de la línia imaginària. Els instruments senars, que simbolitzen la realitat, estaran tots a un cantó, mentre que els instruments de nombre parell, a l'altra banda, tocaran sempre un altre tipus de sonoritat, *pizzicato*, i, per tant, sortiran fins i tot sense arc. De bon principi, només hi haurà a escena aquests instruments greus, més el director.

Els quatre violins I estaran amagats darrere l'escena, fent al principi sons harmònics, com a sons imaginaris d'una presència irreal, perquè no es veu la font sonora. Els tres violins II, també fora de l'escena, estaran ocults rere el públic. Uns instruments queden focalitzats visualment, d'altres resten amagats.

De mica en mica s'estableix un diàleg entre tots aquests elements sonors que crea un contrapunt estereofònic de caràcter

tridimensional. Una conversa a distància que crea variades situacions tímbriques entre les quals hi ha la presència constant del contrabaix, en tant que solista, la corda greu amb arc i *pizzicato*, els violins amagats en harmònics i, en un darrer moment, de manera sorpresiva, els violins II de darrere el públic fent *pizzicato* i sons microtonals. Món de suggestions acústiques diversificades que inviten a una escolta imaginativa, de recerca per part de l'auditor i que pot ser quelcom diferent segons la seva situació a la sala.

L'articulació del discurs, marcat també per un cert grau de teatralitat, s'escapa completament en una audició discogràfica, com també tot l'important missatge de la gestualitat.

Evidentment tot aquest contingent serà mòbil: dos dels violins amagats sortiran a escena i es col·locaran a banda i banda, com en el teatre grec. Més tard es dirigiran al nucli central. El primer dels violins II farà una aparició espectacular, assumint el rol de solista. Cap a meitat de la peça, en un moment d'extinció de la música, deixarà el seu lloc darrere el públic i vestit de frac surt sobtadament a escena per tocar una *cadenza*. En aquest moment és rebut amb aplaudiments pels propis músics, als quals, en un punt de desorientació, s'afegeix el públic. Més tard, els dos violins II restants vindran a escena vorejant simètricament el públic. Però amb tot això, no he dit que, com a equivalent acústic, s'utilitzen copes afinades, graduades amb líquid —un vi francès—. Hi ha línies flexibles, mòbils, mesurades per temps.

Les copes, de fet, són un element per acabar d'arrodonir una sonoritat de caire cristal·lí, de reflexos —a mi em suggeria la pel·lícula *La dama de Xangai* d'Orson Welles—. Hi ha gags que cerquen la complicitat de l'espectador. És, en definitiva, una obra espectacle que pot esdevenir polèmica.

EXEMPLE 1: *Voyage au fons du miroir* de Carles Guinovart.

MÚSICA D'AVUI I EL «PROYECTO GUERRERO»

XAVIER GÜELL

Director d'orquestra i director del «Projecte Gerhard»

VOLDRIA COMENÇAR amb l'audició d'una obra del primer disc del Proyecto Gerhard —actualment Proyecto Guerrero—, que és una gravació en directe a càrrec de l'Ernest Martínez Izquierdo inclosa en el concert monogràfic que el Festival de Granada va fer a Francisco Guerrero l'any 1997, immediatament després de la mort d'aquest compositor. Paco Guerrero ha estat un dels compositors espanyols més importants de la segona meitat del segle xx, que, dissortadament, va morir només amb quaranta-quatre anys. Nascut a Linares l'any 1952, la seva línia segueix Varèse i Xenakis. Guerrero era un gran matemàtic, una persona amb un cap molt científic que va aplicar processos de càlcul a la seva música. Però, sobretot, la seva obra presenta una potència i una capacitat de comunicació molt impactants i, cada cop més, està adquirint una gran projecció internacional —sobretot a França—. Alhora, Guerrero va contribuir d'una manera formidable a bastir una generació de compositors molt important: entre els seus alumnes hi ha hagut creadors com David del Puerto, Jesús Torres, Jesús Rueda, César Camarero, etc.

EXEMPLE 1: Francisco Guerrero: *Delta cephei* (1992)

Quan vaig anar viure a Madrid per circumstàncies personals ara fa dotze anys, hi vaig trobar un ambient, dins de la música contemporània, relativament feble. No existia un pú-

blic. Jo sempre he cregut que la part més important per aconseguir motivar la societat vers la música del nostre temps, és que aquesta tingui públic, ja que si no és així està fora de l'ambient social d'una ciutat. Passava una mica allò que passa aquí a Barcelona: hi havia subvencions estatals, el CDMC, etc., però no hi havia un públic entusiasta.

Aleshores jo vaig decidir crear una societat —Promúsica— que volia servir com a revulsiu musical i cultural a molts ambients diferents. Promúsica va néixer a començaments del 1994 i es dedicava també a fer concerts simfònics clàssics. Però la meva obsessió era la música contemporània i, sobretot, posar en contacte la música amb altres espais de creació, com ara la pintura, la filosofia, la literatura, etc. Val a dir que vaig tenir tres ajuts importants. El primer, Tomás Llorens —director del Museu Thyssen— em va cedir el seu espai per parlar, perquè la gent no entenia la música del nostre temps. Vam dur a terme un cicle titulat *Cómo escuchar música contemporánea* i la gent va reaccionar de manera molt positiva.

En segon lloc he de parlar de Pedro J. Ramírez, director del diari *El mundo*, persona amb un poder molt fort a Madrid. Jo li vaig proposar que el seu diari fos la veu que donés difusió als nostres actes musicals. I ell va dir que sí i va proporcionar molta publicitat a tots els concerts.

La tercera persona que em va ajudar molt va ser Alfredo Pérez de Armiñán, president de la Fundación Caja de Madrid, que va subvencionar la primera temporada de concerts l'any 1995-96, amb el títol de *La música de nuestro tiempo*. Al començament es va presentar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Va ser aquí, en aquesta temporada, on es va crear el Proyecto Gerhard. Voldria llegir el text que vaig escriure per motivar la gent en aquella ocasió:

Conocer mejor la música de nuestro tiempo, la que llamamos música contemporánea, es una de las grandes asignaturas pen-

dientes de nuestra época. Es uno de los grandes retos que tienen hoy muchos melómanos en general, no sólo en España, y muchas de las personas que, aún teniendo un bagaje cultural amplio, una relación fluida con la creación contemporánea, excluyen de ésta, incomprensiblemente, a la música. Es paradójico que se pueda leer sin dificultad a Faulkner o a Joyce, que se pueda analizar el sentido del espacio en un cuadro de Mondrian o de Klee, y no se pueda, sin embargo, penetrar en mucha de la música que se produce a partir de la creación dodecafónica de la Segunda Escuela de Viena. La razón de esto, qué duda cabe, es bien simple, su oído está educado exclusivamente en el sistema físico-armónico natural y, en ese sentido, sufre una profunda agresión física cuando escuchan determinados tipos de sonidos y combinaciones de éstos. Hace falta enseñar a tener un oído nuevo para la llamada Nueva Música. Y si bien es cierto que ese oído sólo se consigue con el hábito sistemático de la escucha de esta música, también lo es que es necesario, al principio, estimular, preparar y dirigir esa escucha.

Las sociedades van a tener, ni más ni menos, la música que le manden sus gentes. Es por ello fundamental que haya líderes musicales que eduquen y cultiven la sensibilidad del público. Ese público que tiene cada vez mayores apetitos estéticos pero que necesita de personas de verdad competentes que orienten su gusto. Alban Berg proponía un camino: escuchar la música nueva como si fuera clásica, escuchar la música clásica como si fuera nueva. Si somos capaces de ver las obras del pasado como una manifestación permanente de la inquietud humana de progreso, como una voluntad permanente de superación y de descubrimiento, disminuirá entonces nuestra intolerancia frente a las obras contemporáneas. Si somos capaces, por otro lado, de ver las obras del presente como un punto culminante, eslabón a eslabón, de todo un proceso histórico, en el más puro estilo Hegel, entenderemos también las obras del pasado.

El siglo xx, desde el punto de vista musical, es absolutamente glorioso. Si pensamos que en el año 1900 Mahler compone su *Cuarta sinfonía*, Schönberg empieza a componer sus *Gurrelieder*, Debussy acaba sus *Nocturnos* y Charles Ives inicia su absoluta-

mente moderna *Segunda sinfonía*. Si pensamos que Richard Strauss escribe *Salomé* en 1905, que *la Primera sinfonía de cámara* de Schönberg es de 1906 y que su primera obra atonal es de 1908 y rompe de manera definitiva con toda una larguísima tradición tonal. Que ese mismo año, Berg y Webern escriben su Opus 1, que Stravinsky compone sus grandes ballets para Diaghilev —*El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913)—. Si pensamos que Schönberg compone, tras un largo periodo de reflexión, la tercera de las *Cinco piezas para piano* Op. 23 (1923), en donde plasma definitivamente el sistema dodecafónico. Si pensamos, en fin, en todo eso y somos capaces de recorrer todo el curso posterior, todo el proceso musical hasta llegar por ejemplo al *Prometeo* de Luigi Nono, de 1980, uno de los puntos culminantes de la producción escénica del siglo xx. Si pensamos en la *Heptalogía* de Stockhausen o en las obras de Maderna o Boulez. Si pensamos en todo eso, seremos capaces de ver que la producción estética musical del siglo xx ha sido muchísimo más variada que en siglos precedentes. Un siglo en que el compositor ha tenido el mérito heroico de reinventar constantemente nuevos sistemas y ha estado a menudo en contradicción con todo y con todos.

Es verdad, el siglo xx ha sido el tiempo de la contradicción, ha sido el tiempo de la lucha por la supervivencia, muchos se han quedado, a pesar de ese esfuerzo —a pesar de ese talento— en el camino. Pero lo mejor de ese siglo será sin duda un punto culminante en la aventura de la creación humana. Conocer, entender, amar esa creación es una de las experiencias estéticas más enriquecedoras que puede tener un hombre de hoy. Enseñar a amar esa creación es, sin duda, el único objetivo que pretendemos con la presentación de la primera temporada de conciertos *La música de nuestro tiempo*.

Això era la introducció del primer cicle de concerts, on van venir el Quartet Arditti, el Klangforum de Viena, l'Ensemble Modern i on es van presentar els tres primers concerts d'allò que aleshores es va denominar Proyecto Gerhard: una orques-

tra dedicada exclusivament a la interpretació més dura de la música contemporània. Les audicions van iniciar-se a finals del 1996. Entre els membres del jurat per seleccionar les més de 500 audicions realitzades a la Residencia de Estudiantes, hi havia Jacobo Durán Loriga, José Luis Pérez de Arteaga, Almudena de Maeztu, Arturo Reverter. Vam trobar molts músics joves amb una gran capacitat tècnica per assolir els nous llenguatges amb gran naturalitat. I es van fer més de vint assaigs per preparar aquests tres primers concerts de la primera temporada.

El primer concert de presentació va ser el dia 10 d'abril de 1997, amb les tres peces astrològiques de Robert Gerhard, amb la *Simfonia de cambra* de Schönberg, dirigides per mi. El segon concert va presentar també una obra de Gerhard, juntament amb Stravinsky, Varèse i la *Sinfonía de cámara* de Tomás Marco. El tercer concert va ser dirigit per Cristóbal Halffter amb obres de Gerhard, Luis de Pablo, Bruno Maderna i Anton Webern.

Voldria llegir alguns fragments de la crítica que, del primer concert, va fer José Luis García del Busto al diari ABC de Madrid:

Entre aclamaciones a los músicos, al director y a todo el *stuff* gerencial y artístico, concluyó el concierto de presentación del Proyecto Gerhard. Un grupo de formación variable, integrado por instrumentistas mayoritariamente jóvenes que han sido rigurosamente seleccionados y que así muestran un nivel técnico altísimo, familiaridad con los lenguajes musicales de nuestro tiempo y capacidad de entrega y de entusiasmo que otorga comunicatividad a su trabajo en el escenario. [...] Brillantísimo concierto en clima de expectación —muchos profesionales de la música entre el público— y de apoyo a una línea e idea atractiva. Lo que el crítico puede añadir aquí es un canto —ojalá no iluso— a la esperanza: que el ambiente musical y concertístico español esté hoy ya tan maduro como para que un conjunto de estas caracte-

rísticas tenga trabajo continuado, regular e ilusionante. Buenos grupos de profesionales solventes, que se reúnen para preparar —incluso muy bien— un concierto concreto que surge de uvas a peras ya lo saben. El Proyecto Gerhard quiere ser otra cosa superior que todos entendemos en qué consiste y todos deseamos que sea. Pero ello necesita del ambiente adecuado no sólo de la calidad y de la disposición de los músicos que integran el conjunto. El Proyecto Gerhard ya ha pasado con sobresaliente su prueba, durante las próximas temporadas pasará la suya el ambiente musical y concertístico español.

He de dir que, des de l'inici, vam tenir tot el suport de la crítica musical de Madrid. Però a mi allò que més m'interessava —més enllà dels ajuts econòmics i de la publicitat increïble, a tota pàgina, que van fer alguns diaris— era trobar un públic. I es va aconseguir: el públic potencial era gent més jove. En aquest moment, després de set anys de concerts per diferents indrets d'Espanya i d'Europa, puc dir que hem aconseguit els nostres objectius. Fa quatre setmanes, per exemple, vaig presentar l'òpera de Salvatore Sciarrino, de més de dues hores, i la gent omplia la sala, més de dues mil persones. Ara puc dir que Madrid està vivint una certa revolució musical, perquè té públic, perquè té iniciativa i perquè té uns determinats compositors —d'entre trenta i quaranta-cinc anys— com José Manuel López López, Manuel Hidalgo, Mauricio Sotelo, Ramón Lazkano, Gabriel Erkoreka o Joseba Torre.

Si no aconseguim posar en el mercat, donar a conèixer bé, amb intel·ligència i trempera una determinada música, serà difícil aconseguir l'ajut econòmic que cal.

EXEMPLE 2: *El camino religioso*. Proyecto Gerhard dirigit per Xavier Güell a l'Auditorio Nacional la temporada passada.

A partir de la segona temporada del cicle *La música de nuestro tiempo* del Proyecto Gerhard, jo vaig voler portar grans compositors per tal de formar part del projecte. Va venir Luciano Berio amb l'Orquestra de la Toscana, i va dirigir tres concerts amb música seva i de Maderna. La següent temporada amb el nom de *De la Tierra a las estrellas*, a l'Auditorio Nacional de Madrid, vam portar Karlheinz Stockhausen, que retrobava el públic espanyol. Ho vam tornar a repetir la quarta temporada, amb un concert amb obres electròniques —aquesta experiència es va tornar a fer a Barcelona amb la inauguració al Teatre Tívoli del Festival Sonar amb *Hymnen*—. També vam portar Hans Werner Henze amb el seu *Requiem*, i Helmut Lachenmann, que va fer, ell mateix, el recitatiu d'una obra seva. Enguany hem portat Sciarrino amb la seva òpera *Luci mie traditrici* i hem homenatjat Wolfgang Rihm en el seu cinquantè aniversari.

La idea de portar grans noms dins del panorama internacional ha estat sempre acompanyada de la presència dels grans compositors espanyols i, sobretot, hem fet un esforç extraordinari per difondre amb qualitat la música dels creadors més joves, dels compositors de menys de quaranta-cinc anys —una generació extraordinària—. Aquesta generació presenta una gran diferència estètica amb la música dels seus mestres, majoritàriament Luis de Pablo i Francisco Guerrero. He de dir que continuaré aquesta tasca i que m'agradaria integrar-hi també la música contemporània dels joves compositors catalans. Volria fer una experiència, similar a la que hem dut a terme a Madrid, a Barcelona. Potser seria possible col·laborar amb el Festival d'Estiu del Castell de Peralada.

De fet, la música contemporània no té cap més problema que les autoritats polítiques i socials. He parlat aquests dies amb el responsable del *boom* de la música finlandesa: ells han fet una tasca increïble promocionant Magnus Lindberg o Kaija Saariaho. Jo he pensat sempre que els problemes de la música

actual són els seus promotors, els directors de teatre, etc., els quals pensen sempre que el públic no hi entrarà mai. Però el públic és dúctil i intel·ligent quan li presenten la música en bones interpretacions i de manera ben feta. Jo estic segur que a Barcelona podríem tenir una reacció per part del públic molt important, si les persones que dirigeixen la cultura d'aquest país són capaces de tenir un compromís fort amb la música contemporània.

Espanya ha tingut bons compositors, sobretot grans individualitats, però ara hi ha una bona generació i cal cercar el públic. Puc assegurar que ara, a Madrid, l'ambient de la música actual no té res a veure amb allò que hi havia fa deu anys.

Ara per ara tinc dos projectes a Madrid. Una fundació per a la defensa i el desenvolupament de la música contemporània, la presidència d'honor de la qual s'ha ofert a Luciano Berio i a George Steiner —gran afeccionat a la música actual, que en una conferència recent va dir que només la música i l'arquitectura dels darrers trenta anys estaven produint creacions amb interès, cosa que no passa amb la pintura i la literatura—. També hi ha com a membres Luis de Pablo, Tomás Marco, Joan Guinjoan, José Manuel López López, Zulema de la Cruz, Mo-neo (arquitecte), Gordillo (pintor), Gonzalo Suárez, Eugenio Trías, Tomás Llorens, etc. Hi ha gent que no pertany només al món musical, però que volen donar suport a la creació compositiva contemporània.

La segona iniciativa consisteix a fer un seguit de concerts per promocionar els joves compositors de la generació d'ara. El compositor pot estar al marge de tot, potser és això el que passa a Barcelona, però cal unir esforços i defensar interessos conjunts.

EXEMPLE 3: Joan Guinjoan: *Homenatge a Carmen Amaya*
en el concert d'homenatge a Joan Guinjoan.

