

Música ¿contemporánea?

José Luis García del Busto

A cualquier político se le llena la boca diciendo que hay que construir un país *moderno*, ninguno que se precie dejará de definirse como *progresista*, cualquier empresa anuncia sus instalaciones diciendo que son modernísimas, todos quieren estar *a la última*, se rechaza cualquier técnica que no sea *avanzada* y, desde luego, la tecnología debe ser *de vanguardia*. Faltaría más. Pero es curioso observar cómo los mismos términos que en un determinado ámbito tienen significación inequívocamente positiva, porque señalan virtudes deseables, en otros, en cambio, adquieren connotación negativa y apuntan hacia caracteres sospechosos, cuando no indeseables. Lo de moderno, avanzado o vanguardista, en música suena "fatal". Todos estos adjetivos, y otros tantos, han sido deglutidos por otro mucho más frecuentado al hablar de música: el de "contemporáneo". Ahora bien, tratándose de música, olvídense el lector de que *contemporáneo* se refiere a algo "relativo al tiempo o época actual", como dice el DRAE, o "de la misma época que una persona, un suceso, etc., que se menciona", como dice María Moliner. No. *Contemporáneo*, en música, adquiere significancia estética: así, la música de Francisco Guerrero (1951-1997) es *contemporánea*, mientras que la de Joaquín Rodrigo (1901-1999) -que sobrevivió dos años a Guerrero- no es contemporánea: la de Rodrigo es *clásica* y también *española*. ¿Acaso será porque, aun siendo estrictamente contemporáneos, Rodrigo había nacido muchos años antes y lo de la contemporaneidad se mide por el año de nacimiento? Pues tampoco: Roberto Gerhard y Anton Webern habían nacido unos cuantos años antes que Rodrigo y ellos no son clásicos, sino contemporáneos. O sea, que, en música, la contemporaneidad es cosa que suena.

Tan significativo es el adjetivo de marras, que cualquier filarmónico ha podido escuchar alguna vez frases tan graciosas como "es contemporáneo, *pero* muy bueno", referida a un compositor; o "pese a ser música contemporánea, me ha gustado", referida a una obra.

En cierta ocasión, en el Auditorio Nacional, se iba a estrenar una obra de mi amigo José Luis Turina y oí el diálogo que mantenía un matrimonio de cierta edad mientras se acomodaban en sus localidades:

- ¡Madre de Dios!, empezamos con música contemporánea, dijo la señora al abrir el programa de mano.

- No será muy larga, le tranquilizó su marido, añadiendo: Además, no te preocupes: este chico no es muy contemporáneo.

Es claro que el adjetivo *contemporáneo*, utilizado en contexto musical, ha pasado a significar otra cosa distinta de la que contempla el diccionario. Un compositor contemporáneo no significa que viva y cree en nuestro tiempo, y nada más que eso, sino que significa que su música suena de determinada manera, cualquiera que sea el momento en que fue escrita. Efectivamente, el *Pierrot Lunaire* que Schönberg compusiera en 1912 o las *6 Piezas para orquesta* de Anton Webern, escritas en 1909, son música *contemporánea*, pese a su manifiesta antigüedad (icasi un siglo!), mientras que determinadas piezas de hoy mismo son calificadas por los oyentes como "poco contemporáneas" o incluso "no contemporáneas", expresiones que a menudo suelen ir acompañadas de adverbios del tipo de "afortunadamente", con lo que se refuerza el hecho de

que, al pronunciar "contemporánea", no se está designando una característica temporal y objetiva, sino que se está haciendo un juicio de valor estético.

Y ¿por qué hemos llegado a este punto? El asunto deriva de la eclosión de la "vanguardia musical" que se originó en Europa y en Estados Unidos en el centro del siglo pasado, tras la segunda guerra mundial. Las propuestas de la música concreta, el ruidismo, las primeras experiencias de música electrónica, el serialismo integral, el postserialismo, la música aleatoria... todas ellas venidas de la asunción de la atonalidad, son tendencias diversas, pero que, para el oyente no impuesto en técnicas musicales, caben en un mismo saco, a saber, el de la música que ha prescindido de la armonía tradicional, que no se basa en el grato fluir de melodías, anárquica incluso en el aspecto rítmico... Todo eso se cobija bajo el paraguas terminológico de "música contemporánea".

La difusión pionera de estas tendencias *vanguardistas* en el Madrid de los años sesenta y setenta, que yo viví como estudiante y observador asombrado, provocó mucha tinta y airadas reacciones de la grey melómana. Varias veces por temporada se producían "escándalos" -como entonces se llamaban- o "movidas" -como se diría ahora- que unas veces eran hasta divertidas y otras rayaban en lo violento. Recuerdo, por ejemplo, el estreno español de *Imaginario II*, de Luis de Pablo, en el Teatro Real, en 1969, con gritos, befas y sonoras carcajadas durante la ejecución de la obra -carcajadas que contagiaron a algunos intérpretes- y la catarata de insultos gruesos con que se acogió al compositor en el escenario al terminar la obra. O la accidentada versión de *Piano phase*, de Steve Reich, en el salón de actos del Instituto Francés, en 1970: la partitura, modelo de música repetitiva, consiste en una sencilla frase musical que el pianista puede interpretar durante tanto tiempo como quiera. El intérprete de aquella ocasión era Carles Santos y decidió no cansarse nunca. Los espectadores -pese a que era un ciclo de conciertos de "música de vanguardia" bien conocido y, por lo tanto, sabían a lo que iban- empezó a inquietarse cuando Santos llevaba veinte minutos repitiendo la cantilena: movimientos en las butacas, comentarios en voz alta... y aquello seguía sin que se intuyera el fin. Media hora,

treinta y cinco minutos... "¡Ya basta, por favor!", gritaba alguno. En un momento dado, varios espectadores subieron al escenario y se acercaron al impertérrito pianista, como para comprobar que sudaba, que no era un autómatas... Algunos -creo recordar que yo mismo entre ellos- tocamos algunas notas en la parte del teclado por la que Santos no transitaba, sumando sonidos inconexos a lo escrito, cosa que seguramente hubiera hecho las delicias del compositor estadounidense (a quien conocí muchos años después, pero que no estaba aquel día en la sala)... Finalmente, cuando quizá se había rebasado ya el minuto 50, un airado joven se precipitó hacia el piano y cerró con energía la tapa del teclado. Carles Santos esquivó por poco el golpe y, muy serio, se levantó y se retiró. ¿Y cómo no recordar a un músico amigo que, cumpliendo lo ordenado en la partitura de la pieza que se interpretaba -que tenía algún componente de *happening*-, apareció por el fondo de la sala con un transistor a todo volumen y fue amenazado, paraguas en ristre, por una dama indignada contra lo que ella creía un acto de boicot?...

En fin, aquellos fueron momentos un tanto convulsos, pero entretenidos y, en cierto modo, ricos. Aquí había mucho despiste, desde luego, como en los ambientes concertísticos de otros países europeos. Es cierto, sin embargo, que para la recepción de las *nuevas músicas*, nuestra preparación era más deficiente, debido a una política cultural y musical nefasta -si es que la hubo alguna vez- que escamoteó en España los imprescindibles pasos intermedios entre tradición y vanguardia, el último tramo del camino natural que unía la historia con el presente más vivo. Nuestros conciertos hasta los años sesenta cubrían un repertorio que a duras penas llegaba hasta lo más "amable" de Debussy y Ravel, los primeros ballets de Stravinsky y alguna obra de Bartók. Ni Schönberg, ni Berg, ni Webern, ni Dallapiccola, ni el Stravinsky más avanzado, ni Ives, ni Varèse... existían. En esas condiciones, ¿cómo encontrar a un público, a unos intérpretes e incluso a un colectivo de críticos preparados para saltar limpiamente de Johannes Brahms a Luis de Pablo? Y, en estas condiciones ambientales, los creadores españoles que, a finales de los cincuenta se sintieron impelidos a quemar etapas rápidamente para alinearse con sus colegas de allende los Pirineos, al dar a conocer sus obras primeras

pagaron su temeridad en moneda de incomprensión. Y también de soledad, pues no pudieron apoyarse en ningún maestro de su país. Porque reparemos en algo muy importante: en Alemania-Austria, entre Gustav Mahler y Karlheinz Stockhausen tuvieron a Anton Webern; en Italia, entre Ottorino Respighi y Luciano Berio tuvieron a Luigi Dallapiccola; los franceses, entre Claude Debussy y Pierre Boulez tuvieron a Olivier Messiaen; los españoles, en cambio, entre Manuel de Falla y Luis de Pablo lo que tuvimos fue una guerra civil y sus terribles consecuencias sociales y culturales: entre ellas, un considerable aislamiento.

Bien entrado ya el siglo XXI, mucho han cambiado las cosas, desde luego. Y hoy podemos contemplar, en los programas de nuestros conciertos, una relativamente normalizada coexistencia entre el repertorio y lo nuevo. Ello despierta moderada repulsa en unos pocos (los ultra-conservadores), moderado gozo en otros pocos (los propios compositores, claro está, y los interesados por conocer lo nuevo) e indiferente tolerancia en los más, es decir, en un público amplio que, aunque no se entusiasme con la idea de que le sustituyan la obertura de *Oberon* por un estreno, comprende que hay que hacerlo y hasta presta resignadamente oídos a esta música nueva. Resulta de ello, ¡oh maravilla!, que en alguna ocasión hasta le gusta. Y parece como si esto hubiera que justificarlo... opinando que los compositores han cambiado, han comprendido ¡al fin! que había que dejar la agresividad y buscar la belleza... *de siempre*, es decir, en otras palabras, opinando que los compositores están dando *marcha atrás*. Me repele profundamente esta visión de los hechos, sencillamente porque creo que no responde a la realidad, sino que es una distorsión. Nuestros compositores hoy mayores -los jóvenes de los duros años de la "vanguardia"- han evolucionado, pero esto nada tiene que ver con la insinuada "marcha atrás" o "retroceso" o renuncia de las posturas estéticas bravamente defendidas en los años de lucha. Entre las obras de los años sesenta o setenta y las de treinta o cuarenta años después, de los mismos compositores, evidentemente, se puede observar una evolución (lo contrario hubiera sido insólito y muy negativo), pero se puede observar y observamos, la evolución mucho mayor de "todo lo demás": evolución de los organizadores de eventos musicales, de los intérpretes: solistas, conjuntos y directores, de la crítica y del público que, aun ejerciendo su derecho irrenunciable a aceptar o a rechazar lo que se le ofrece, ya no ve en el compositor a un enemigo que viene a perturbarle, sino a un creador, más o menos interesante.

José Luis García del Busto es crítico musical