

en mi caso, desde una postura religiosa, planteo la visión cosmosférica del mar, de las constelaciones, de esa grandeza que me hace sentir unido al mínimo espacio de nuestra especie dentro del universo. Me interesa cantar la fuerza de esta creación misteriosa, y acaso en este compromiso quepa alguna semejanza con Messiaen. Pero él es ornitólogo y ha pretendido algo que, desde el respeto reverencial que siento por su obra, me parece una tarea imposible: la imitación de la naturaleza. A mi modo de ver, el canto del pájaro es mucho más bello que el sonido de una flauta o de un piano. Desde luego, cuando Messiaen emula las cadencias de las aves, nos conmueven la técnica y la sensibilidad deslumbrantes de este hombre apasionado, lleno de religiosidad. Y sin embargo, pese a un ejemplo como éste, creo que existe esa imposibilidad de reproducir sonidos tan inefables. Por ello, cuando escribí los *Cantos de Pleamar* (1993), mi intención no fue la de imitar los sonidos del mar, sino formular un homenaje a un fenómeno que gravita en lo más profundo de nuestro ser.

Llegado a este punto, he de mencionar otro detalle sobresaliente, y es que al músico se le exige un amplio desarrollo intelectual: ha de conocer los movimientos filosóficos de su tiempo y también debe estar al tanto de las demás bellas artes. En contraste, muchas personalidades que se mueven en otros campos del saber no afrontan cómodamente el fenómeno musical. Llegan a reconocer que no entienden de música. Esta situación, alarmante sin duda, surge incluso en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la tarea de la sección de Música es bien valorada por los integrantes de las demás secciones, pero éstos parecen apreciarla desde fuera, quizá porque –insisto en ello– hablamos de una actividad donde arte y ciencia se solapan. En líneas generales, la falta de información musical comienza en la escuela. De ahí proviene esta coyuntura en la que no pocos intelectuales muestran respeto –devoción incluso– por un arte intangible, sobre el que, paradójicamente, no pueden formular una opinión fundamentada en el plano histórico. Por fortuna, esta situación va mejorando, y hemos de agradecerse la nueva musicología, que es el motor de dicho cambio.

A la hora de percibir la historia de la música española, reaparecen los malentendidos. Los grandes movimientos polifónicos del Siglo de Oro, situados entre lo mejor de su tiempo, nunca han sido proclamados como una gran corriente de autores españoles. De forma tangencial, se habla de Tomás Luis de Victoria, pero el genuino descubrimiento de

otros compositores ha sido muy tardío. Tal es el caso de Vicente Martín y Soler, quien está en la línea del gran Mozart. Felizmente, después de tanto tiempo en que apenas han circulado de forma convencional cinco o seis nombres, la joven musicología está descubriendo que hay unas líneas de comportamiento artístico mucho más severas, mucho más importantes de lo que se ha creído. Con todo, la tendencia al menosprecio aún afecta al género zarzuelístico, dotado de compositores de altura y de creaciones equiparables a las de la opereta vienesa. En este dominio, hallamos óperas españolas que son parangonables con algunas óperas italianas. Y pese a todo ello, sus autores no disfrutaban de aprecio en la doctrina oficial de los estudios musicales.

Desde luego, merecen una atención más generalizada los creadores históricos –Falla, Albéniz, Granados, Turina–, pero al margen de ese soberbio conjunto, parece que se ignora la relevancia de Ernesto y Rodolfo Halffter, Oscar Esplá y tantos otros. Además, el descuido afecta incluso a las personalidades mejor divulgadas. La grandeza de la obra Albéniz ha sido resumida con la cita de la suite *Iberia*, pero también existe el Albéniz autor de maravillosas canciones y de óperas fenomenalmente escritas. En consecuencia, es de justicia admirar en su totalidad las aportaciones de los maestros más conocidos, y también conviene extender el elogio a otros grandes músicos de nuestra tradición (Me vienen a la memoria la deslumbrante personalidad de Mom-pou y la fuerza extraordinaria de Montsalvatge.)

Ya en la segunda mitad del siglo XX, los componentes de Nueva Música investigamos en el Ateneo los procedimientos de Nono, Boulez y Stockhausen, entre otros. En su mayor parte, aquellas obras que se hicieron para satisfacer los postulados de Darmstadt son hoy piezas caducas. Aunque Darmstadt ofreció algunas aportaciones positivas, sus consecuencias fueron en mayor medida negativas. Como en una dictadura, sus planteamientos derivaron en fórmulas de obligado cumplimiento para quien quisiera formar parte de la vanguardia. Al decir esto, retomo una idea previamente expresada. Hay compositores –por ejemplo Stockhausen– que idearon obras muy estimulantes en el plano investigador, extraordinarias como muestras de pensamiento matemático, y menos importantes si las situamos en el campo del arte. Por suerte, la mayoría de los autores que cumplieron los protocolos de Darmstadt compone actualmente con un renovado sentido humanístico. Ocurre dentro y fuera de España. Orientado durante largo tiempo hacia la búsqueda vanguardista, Krystof Penderecki escribe hoy como

un postbruckneriano. Algo similar sucede con los españoles que participaron en aquella investigación febril, llena de mérito, y que ahora trabajan con el acorde y con procedimientos melódicos, alejados finalmente de aquel dogmatismo que situaba cualquier atisbo estructural en el terreno de la blasfemia.

Desde el grupo Nueva Música hasta nuestros días, ha aflorado en nuestro país un buen número de grandísimos compositores. Entre los autores recientes, hay jóvenes de enorme talento, esforzados en un propósito que yo llevo tiempo proclamando: la creación de música comunicativa, emotiva en los planos espiritual e intelectual. Las perspectivas, además, han mejorado de forma incuestionable. Se han fundado orquestas y auditorios al tiempo que han surgido nuevos valores en el campo de la interpretación. De otra parte, también abundan los galardones: probablemente no haya en Europa un premio como el creado por la Asociación de Orquestas Sinfónicas de España, consistente en la interpretación de la obra galardonada por parte de todas las formaciones asociadas.

A partir de esta circunstancia favorable, los compositores tienen muchas posibilidades en el desempeño de su labor. Contamos con instituciones como el CDMC, que difunde la obra de los nuevos autores. Tengo en gran estima a esta entidad: obtiene magníficos logros, ha logrado atraer a una audiencia creciente hasta su espacio en el Reina Sofía y consolida un magnífico caldo de cultivo para los creadores actuales. De forma paralela, el público melómano es cada vez más sabio y aprecia obras que en otro tiempo eran rechazadas. Y lo que es mejor: este público sabe diferenciar una pieza artísticamente valiosa de otra que sólo encauza una investigación numérica.

De los conservatorios depende el renuevo en los campos de la interpretación, la musicología y la composición. Equivocadamente, el repertorio español tampoco ha entrado en estos centros formativos. Sin duda, es verdad que los conservatorios tienen su razón de ser en la *conservación* —de ahí su nombre— del acervo musical del pasado. Pero en los sistemas de enseñanza (instrumentales y musicológicos) aún no ha prosperado la idea de que la creación musical es un hecho vivo, abierto a nuevas posibilidades. Con este convencimiento, he luchado por crear una cátedra móvil que fomente dentro de los conservatorios el estudio y desarrollo de nuestra música.

Hubo un tiempo en que los coros, las bandas y la Iglesia servían como cantera musical. En la actualidad, esa labor propagadora es cum-

plida por los centros de estudio reglado, y asimismo por medios como la discografía. Ni que decir tiene que los jóvenes músicos disponen hoy de una gama enorme de posibilidades a la hora de formarse. Muy lejana parece aquella época en la que no disponíamos de los más mínimos recursos. (Por ejemplo, era una labor casi imposible obtener partituras originales de Henze o de Messiaen. Para conseguirlas, sólo cabía viajar a París o hacerse con una fotocopia).

Una vez comprobado este progreso estructural, voy a plantear otro afán necesario. Parto del hecho de que conservatorios y escuelas superiores de música ocupan el núcleo central de toda labor formativa, y esto me lleva a desear que también eduquen a instrumentistas capaces de incorporarse a nuestras orquestas sinfónicas, que son muchas y muy buenas. De ese modo, lograríamos un equilibrio entre los músicos españoles y los extranjeros (a quienes, por cierto, debemos elogiar por su labor dentro de formaciones que no pudieron nutrirse con profesionales autóctonos). Cuando ese balance oscile a favor de los instrumentistas locales, habremos logrado, finalmente, que España esté nivelada con los parámetros occidentales.