

# Desafíos de la nueva música española

Jorge Fernández Guerra<sup>1</sup>

A los países emergentes, sin una vigorosa tradición en este campo, no les queda otro remedio que integrarse en lo que llamamos música contemporánea. Tales son los casos de Japón y Finlandia, cuyos autores son de un claro perfil vanguardista. Por obvias razones, también debiera ser éste el camino elegido por España. Fatalmente, aunque nuestra música no posee la suficiente dimensión histórica, nos resistimos a aceptarlo y ahí se internaliza un tópico engañoso. Por si aún quedan dudas al respecto, echemos una mirada retrospectiva. Antes de Falla, hay bien poco que reseñar más allá de los clásicos reconocidos de forma unánime. A grandes rasgos, la zarzuela era un mercado –con toda la carga negativa de un mercado provinciano– en el que se movían compositores de muy variada calidad. (Por sus méritos, destaco a Barbieri, fascinante y con una clara idea regeneracionista. A partir de ahí, hemos de esperar hasta fines del XIX para encontrar a zarzuelistas de interés. Chueca tenía poca idea y una inspiración sorprendente. En contraste, Chapí tenía bastante idea junto a algo de inspiración, y ésta le llevó a componer obras buenas junto a otras de inferior mérito.) El tránsito entre el XVIII y el XIX depara algunas figuras de renombre –Juan Crisóstomo Arriaga, Fernando Sor, Vicente Martín y Soler–. De más está decirlo: en la etapa dieciochesca, tendremos que admitir como españoles a Scarlatti y a Boccherini. Y si conseguimos atravesar sin descalabro el abismo que los antecede, alcanzamos –por fin– un periodo prominente en el que hemos de admirar la polifonía de los

<sup>1</sup> Compositor y periodista musical español, director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Entre sus obras destacan *Concierto para violín y conjunto instrumental* (1984), *La imagen compuesta* (1985), *Pequeño vidrio, para coro y vibráfono* (1985), *Extrio, homenaje a Paul Klee* (1986), *Primavera eléctrica, para flauta* (1986), *Paraíso* (1988), *Los ojos verdes* (1988) y *Sin demonio no hay fortuna (ópera, 1986)*. Como ensayista, es responsable de una monografía sobre *Pierre Boulez* (1985) y ha participado en las colectáneas *Escritos sobre Luis de Pablo* (1987) y *Música en Madrid* (1992). Este artículo resume una entrevista concedida el 18 de enero de 2006.

siglos de oro. Visto en conjunto, no es mucho. Y sin embargo, aunque una herencia tan limitada no permita otra cosa, negamos reconocer que sólo podemos ser contemporáneos. Por desdicha, permanecemos atrapados en ese dilema estúpido; un dilema sin beneficio posible, superado hace largo tiempo por países afines.

Quizá la Historia nos esté pasando una factura muy severa. Sin embargo, es primordial que la opinión pública empiece a despojarse de telarañas mentales. España tiene unas buenas cifras económicas, pero unas lamentables cifras de innovación, y la música no es ajena a este detalle. Aunque la composición es el I+D de nuestra cultura musical, hay autores que se ablandan y escriben partituras poco innovadoras precisamente porque quieren estar en armonía con el gusto destacado. Ello supone un peligro, y es probable que las siguientes generaciones nos censuren por dicha parálisis. Llegados a este punto, ni siquiera los periodistas especializados pueden reaccionar con eficacia. Y si bien son muy receptivos con los problemas de la creación contemporánea —llegan a destacarla de forma positiva—, sus patronos han reducido el peso de la crítica musical en los periódicos, tercamente convencidos de que así lo impone esa opinión generalizada.

Casi por consenso —o por cansancio— se ha llegado a la idea de que lo contemporáneo empieza con una quiebra que, por otra parte, quizá no haya sido aún digerida por el gran público. Me refiero a la ruptura lingüística que separa la tonalidad de la atonalidad, y que tuvo su fórmula programática en el serialismo. Como se sabe, en la España de la preguerra hubo muy pocas corrientes que se ligaran a esta idea, pues la francesa era una influencia preponderante. Bajo este signo, Falla quedó unido a las postrimerías del impresionismo, y además era muy próximo en aventura al Stravinsky de los ballets rusos.

En nuestro contexto, el primer vanguardista vinculado a la Escuela de Viena es Roberto Gerhard, quien consiguió que en los años treinta hubiera una plasmación española de esta corriente, tímida pero de importancia histórica innegable. Gerhard fue el primer alumno español que tuvo Arnold Schoenberg. Consiguió que el maestro, por entonces catedrático en Berlín, pasara largas temporadas en Barcelona. El clima local servía de alivio al asma que padecía Schoenberg, quien llegó a terminar en esta ciudad uno de los actos de *Moses und Aron*. También nacieron ahí algunos de sus hijos; por ejemplo, Nuria Schoenberg, esposa del compositor Luigi Nono. La misma capital acogió en febrero de 1935 la celebración del festival de la Sociedad Internacional de

Música Contemporánea, durante el cual se estrenó mundialmente el *Concierto para violín* de Alban Berg. Vino para estrenarlo el propio Anton Webern, figura discreta y poco dada a los viajes, que finalmente fue sustituido frente al atril por Hermann Scherchen.

Mientras tanto, otros compositores de la generación de la República se debatían entre el neoclasicismo fallesco y las innovaciones germánicas. Sin embargo, la Guerra Civil acabó con todo eso. Como dije, Gerhard se había implicado en el serialismo antes de su exilio inglés. Desde otro ángulo, Rodolfo Halffter comenzó a componer serialmente en México. A partir de la década de los sesenta, viajó de nuevo a España y fue profesor de una nueva generación. Pero lo cierto es que a fines de los cincuenta la escritura serial ya estaba en revisión.

Por la vía de una experiencia compartida, los primeros músicos que, en bloque, se declararon partícipes de la atonalidad, son aquéllos que forman la Generación del 51: los mismos que en 1958 fundaron el Grupo Nueva Música en Madrid<sup>2</sup>. Aunque como grupo fue muy tímido, Nueva Música respondía al afán agitador de las minorías intelectuales que estaban intentando ponerse a la hora internacional. Previamente, en Cataluña, el Círculo Manuel de Falla había insistido en el mismo empeño. Por fortuna, un discípulo de Gerhard, el barcelonés Joaquín Homs, mantuvo desde España la relación con el maestro y se mostró como un defensor de la música serial. Por cuestiones de afinidad electiva, otros compositores catalanes mantuvieron vivo este interés por el mismo legado; una predilección que llega hasta nuestros días gracias a músicos como Josep Soler, compañero generacional de Luis de Pablo.

Si bien los componentes de Nueva Música se alejaron de las referencias tonales y también del nacionalismo, su actividad coincidió en el tiempo con figuras-puente curiosas, como el salmantino Gerardo Gombau, que había alcanzado notoriedad como compositor nacionalista. Excelente profesor, Gombau estableció contacto con aquellos jóvenes músicos, y a resultas de ello, empezó a hacer música atonal. Por la misma época, comenzaron a emerger otras corrientes, como la aleatoriedad o la música abierta, que redundaron en nuevas rupturas.

¿En qué medida fuimos asimilando tales primicias? Antes de responder a esta duda, partiré de un síntoma pesimista, en cierto modo rei-

<sup>2</sup> Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y Luis Campodónico.