

Arte y experimentación en la música contemporánea

*Antón García Abril*¹

La noción generalizada que se tiene sobre la vanguardia musical exige varios matices relevantes. Como es sabido, los movimientos vanguardistas fundamentan su programa en la ruptura con lo anterior: abren cauces nuevos a través de una experimentación necesaria, valiosa y enriquecedora. Pero al final, cuando los fervores se atenúan, advertimos que aquellos logros vienen a confirmar ese mismo legado del que sus autores –inconformistas a ultranza– pretendieron desentenderse.

Dada su magnitud, este fenómeno debe ser analizado en su contexto y sin caer en fáciles simplificaciones. A decir verdad, en determinados momentos se ha formulado la novedad de una forma tal, que las obras resultantes eran duras, incluso agresivas en su escucha. Al romper con los tradicionales sistemas del lenguaje musical, el vanguardismo más recio –el de los años sesenta, por ejemplo– ha promovido un tipo de comunicación sonora que el público mayoritario –el culto y melómano, asistente habitual de las salas de concierto– no ha entendido y sigue sin entender. A nosotros nos toca interrogarnos sobre por qué se produce dicho desencuentro y cuáles son los equívocos que subyacen en su apreciación.

Siempre he defendido que la música es, fundamentalmente, un lenguaje. Y como tal, debe ser capaz de comunicar. Por desgracia, si bien

¹ *Compositor español, entre cuyas numerosas obras destacan Homenaje a Miguel Hernández (1965), Concierto para piano y orquesta (1966), Don Juan (ballet, 1968), Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti (1969), Cadencias (1972), Canciones de Valldemosa (1975), Concierto Aguediano (1976), Evocaciones, para guitarra (1981), Concierto Mudéjar (1983), Cantos de Plenilunio (1990), Cantos de Pleamar (1993), Nocturnos de la Antequeruela (1996), Lurkantak, para coro mixto y orquesta (1997) y El mar de las calmas (2000). Hasta su reciente jubilación, ejerció como catedrático de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1981 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las declaraciones que integran este artículo fueron recogidas durante una entrevista realizada el 19 de enero de 2006.*

la vanguardia de aquel tiempo descubrió nuevos mundos sonoros, su programa se tornó un paradigma que todo compositor debía cumplir. Desde esta perspectiva de aparente modernidad, fueron puestos en discusión los elementos constructivos de la gran música. Elementos que han perdurado con sus propias variantes a lo largo de los siglos: la melodía y el ritmo, el contrapunto y, desde luego, la armonía como motor de la música. Todo ello se dispó en beneficio de aquel credo novedoso. Cualquier efecto sonoro que acercase la música a una melodía era negativo, contrario a la vanguardia. Cualquier sentido acórdico que sonase bien —el acorde que genera melodías y contrapuntos—, era rechazado, y lo mismo sucedía con todo procedimiento contrapuntístico que recordase la gran tradición —por muy moderno que fuese el contrapunto—. En consecuencia, prosperaron unas formas comunicativas que en las salas de conciertos no eran entendidas.

Yo mismo participé en esa corriente², buscando un camino de expresión personal. Pero mi resumen es claro al respecto: cualquier forma musical que no tenga la capacidad de comunicar con nuestros semejantes es inútil más allá del puro experimento sonoro, y lo que es más importante, también carece de valor artístico. Muchas veces se han confundido estas dos facetas esenciales de nuestra actividad: experimentación y creación artística. Sin duda, la primera es necesaria y hasta noble, pero no equivale necesariamente a la segunda. En rigor, una pieza puede abundar en descubrimientos técnicos sin ser por ello una obra de arte. Son fenómenos distintos, apreciables en diferentes planos.

No olvidemos que la música es también una ciencia: doce tonos tiene la escala y matemáticamente se pueden conducir en el orden máximo de continuidad. A partir de esta certeza, hay autores que han desarrollado investigaciones deslumbrantes; obras de indiscutible magnitud analítica que, sin embargo, no poseen la misma relevancia cuando son escuchadas. Lo que nos admira bajo el punto de vista de la comunicación matemática ya no parece tan fascinador cuando es observado como obra de arte, pues carece de sentido de la proporción y de la belleza musical.

Este último concepto, el de lo bello, es crucial para evitar confusiones. Por su naturaleza, una obra con esta cualidad conmueve desde dos

² *García Abril es uno de los fundadores del grupo Nueva Música (1958). Junto a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, representó a España en el XXXIX Festival Internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (1965).*

puntos de vista: en el plano de la sensibilidad y en el intelectual. De ahí que convenga discernir entre los valores artísticos e históricos de una determinada pieza; entre su estudio artístico y su análisis estético. En clave estética, acaso tenga mucho interés una estructura compositiva basada en largos silencios y notas aisladas, pero esto no debiera ser juzgado como una obra de arte. Desdichadamente, el equívoco se ha abierto camino, y en consecuencia, han sido bien valoradas producciones irrelevantes, restando importancia a otras cuya raíz se hunde en el devenir del arte musical.

Hay, por añadidura, otra confusión fomentada a partir del cotejo entre los movimientos pictóricos y musicales. Apropiándose del lenguaje acuñado por las artes visuales, el impresionismo musical recibe este nombre a partir de una aparente concomitancia –detectable en el diseño sutil de los acordes– con las gradaciones de la pintura impresionista. Cuando surge la Escuela de Viena, algunos teóricos insisten en dicho paralelismo y describen la música abstracta a partir del perfil trazado, contemporáneamente, para la pintura abstracta. Pero ahí es donde reluce la falsedad de esta correlación, porque la música es siempre abstracta. ¿Cabe mayor abstracción que la de un motete de Tomás Luis de Victoria? ¿Acaso es posible negar eso mismo ante una sinfonía de Mozart? Por consiguiente, es obvio que nuestra disciplina no tiene por qué ser juzgada mediante los mecanismos que aplicamos a la pintura, pues éstos remiten a conclusiones erróneas.

Como ya señalé, entre las cualidades que diferencian a la creación musical del resto de las bellas artes, sobresale su vigor como ciencia. En cierta medida, el compositor ha de ser un científico, y de la minuciosidad que demuestre en dicho quehacer dependerá que perduren sus obras. Sirva el ejemplo de cualquier sinfonía de Beethoven, donde la intuición desbordada de un genio se dosifica por medio de una técnica sobrecogedora, rigurosamente exacta. A la luz de esa categoría científica, caben muy distintos enfoques: diríase que tantos como creadores. En todo caso, ningún compositor puede alzarse con la verdad absoluta. El cedazo de la Historia es el que, finalmente, se encarga de depurar las partituras que han de adquirir relevancia. En realidad, es la obra la que tiene el poder de permanencia. Cuando escuchamos creaciones de Bartók, Debussy o Messiaen, no nos preguntamos por detalles como su fecha. Desde ese plano, sólo importa la obra y sólo ella puede incorporarse a la continuidad del arte.

A la par que registra ese punto de referencia técnico, la música trasluce de manera indirecta la percepción de otras artes. Existen pruebas

sobre la familiaridad de mi producción con disciplinas como la arquitectura y la pintura. De forma paralela, siempre me he sentido ligado al universo literario, precisamente porque la poesía sirve de fundamento a mis canciones. Medio en broma, suelo decir que, si bien los compositores disponemos de una técnica orquestal de apabullantes posibilidades, nos sirve de ayuda descender a la humilde grandeza que implica concebir una canción. A modo de terapia creativa, la desnudez del texto poético y el piano alejan al creador de alharacas y falsedades sonoras. Dicho esto, casi no es necesario explicar la importancia que, desde mi obra, concedo a la literatura española. He escrito alrededor de cien canciones, basadas en poemas de todas las épocas, desde el siglo XI hasta la actualidad. Con la misma orientación literaria, he completado seis cantatas y una ópera, *Divinas palabras*³, que también demuestra mi interés por el teatro y que culmina un largo tránsito por la música vocal.

Haré notar que, pese a la citada derivación literaria, la música pura no necesita apoyo argumental. Hay quien ha puesto trama incluso a una fuga de Bach. Yo mismo he tenido experiencias de ese tipo, y he oído juicios en los que se construía un relato que, supuestamente, pretendía contar musicalmente. No me parece mal esa postura imaginativa siempre que ayude al oyente a compenetrarse con la composición: en una pieza no poemática, la libertad inventiva del receptor es absoluta. Pero en un carácter definido, la música se basta para comunicar la emoción precisa sin necesidad de pretextos argumentales. Caso distinto es el de las piezas concebidas con sentido teatral, en las que el compositor se acerca al lenguaje visual y textual, dejándose llevar por la dramaturgia. Tal fue mi ejercicio en *Divinas palabras* o en ballets como *Danza y Tro-nío* (1984), inspirado en nuestra escuela bolera, y *La Gitanilla* (1996), basado en una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Tampoco puede dissociarse de mi obra el interés por la naturaleza. Y, sin embargo, no se trata de una transferencia de sonoridades silvestres, ni de una evocación en clave de poema sinfónico. No me atrae la perspectiva folclórica de la naturaleza, sino su importancia fundamental en la vida humana. Obviamente, todo artista recrea vivencias propias, y

³ En 1986 el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) le encargó la composición de esta ópera, sobre la obra de Valle Inclán. *Divinas Palabras* fue estrenada durante la inauguración del Teatro Real de Madrid, el 18 de octubre de 1997. El reparto estuvo encabezado por Plácido Domingo y Elisabete Matos. Antoni Ros-Marbà se encargó de dirigir a la Orquesta Sinfónica de Madrid.