

R. 1804/95

PRIMER ENCUENTRO SOBRE COMPOSICION MUSICAL

VALENCIA 1988

TEXTOS Y PONENCIAS

Este encuentro se celebró del 10 al 12 de Mayo de 1988,
en el Palau de la Música de Valencia
y fue organizado por la
Asociación Valenciana de Música Contemporánea

AMC
ASOCIACIÓN
VALENCIANA
DE MÚSICA
CONTEMPORÁNEA

Puede sernos muy provechosa la comunicación de aquellos que opten por hablar de su método de trabajo o expliquen los entresijos de su quehacer compositivo. En esta época de eclosión de las formas y los lenguajes musicales, como la que nuestro siglo ha propiciado, el hecho de tender un puente ocasional entre lo que podríamos denominar la «poiesis» y la «estesis» musicales, es decir, la creación y sus resultados perceptivos tiene un interés fundamental.

Antes de que den comienzo los debates de este encuentro, sospecho que también va a haber lugar para otros discursos de naturaleza estética o sociológica. Tanto las adscripciones como las justificaciones estéticas o incluso éticas adquieren hoy, ya lo hemos dicho, una especial relevancia, puesto que ningún hecho artístico acontece al margen de una realidad que lo determina o a la que piense el mismo determinar. No podemos soslayar que desde Stravinsky a Schoenberg, Xenakis, Boulez, Cage o Stockhausen u otros muchos compositores, son a veces mucho más conocidos por sus libros, escritos y conferencias que por su propia obra musical.

En cualquier caso, los problemas y desafíos del mundo de la composición, que se encuentran a la base de estos discursos, siendo más o menos recurrentes, son iguales para todos los presentes. Así, cuestiones sobre la crisis de comunicación o comunicabilidad, que son extrapolables también a otras parcelas artísticas, siguen siendo una cuestión pendiente en el mundo de la música —resuélvase esta contradicción en el mundo de la teoría o encontrando concretas respuestas en las prácticas musicales—. Otras de referencia institucional como las referidas a la necesidad de crear, modificar o mantener una o otra política musical que contemple la creación, parecen ser temas prioritarios para otros tantos compositores.

El objeto de nuestra convocatoria, en definitiva, es de lo más poliédrico y queríamos además añadir a éste la dimensión musical —me refiero a las audiciones que tendrán lugar—; ésta tiene derecho a estar presente ya que justifica y va a constituir la referencia permanente de estas jornadas.

Como quiera que mis palabras tratan de ser una presentación y una bienvenida por parte de AVMC y no una ponencia más, y para que esto sea así, no me queda nada más que presentar los ponentes de hoy y desearles que estos días sean lo más fructíferos para todos. Muchas gracias.

Valencia, 10 de mayo de 1988

Josep Ruvira
Asociación Valenciana de
Música Contemporánea

INDICE

Introducción	7
Presentación	9
La materia de la composición: Una meditación libre a propósito de la relación entre el músico y su público <i>Joaquín Arnau Amo</i>	13
De la linguofarincampanología y la ciudad como objeto sonoro <i>Llorenç Barber</i>	21
Sistema y elección en la composición musical <i>Ramón Barce</i>	29
Del diario íntimo <i>Amando Blanquer</i>	37
Aparece un joven actor <i>Meirion Bowen</i>	43
Sentir y comprender la música <i>Gabriel Brnčić</i>	51
Componer hoy <i>Francisco Cano</i>	57
Apuntes provisionales para una poética personal <i>Benet Casablanca i Domingo</i>	61
La composición actual - Modos de actuar <i>Teresa Catalán - Patxi J. Larrañaga</i>	69
Persuasores ocultos <i>Miguel Angel Coria</i>	77
El concretismo <i>Carlos Cruz de Castro</i>	83
Aportaciones a los sistemas de composición <i>Javier Darías</i>	111
Componer hoy: El oficio y la comunicación <i>Agustín González Acilu</i>	117
Materia y Material: Componer música hoy <i>Harry Halbreich</i>	127
De la arquitectura al urbanismo musical: El campo sonoro <i>J. M.ª Mestres Quadreny</i>	139
Oído y fluidez <i>Rafael Mira</i>	143
Brumas en la estética de los ochenta <i>Francisco Otero</i>	153

COMPONER HOY: EL OFICIO Y LA COMUNICACION

por AGUSTIN GONZALEZ ACILU

Quisiera iniciar mi intervención no sin antes agradecer a la Asociación Valenciana de Música Contemporánea la invitación a participar en estas jornadas, y a su vez felicitar a los organizadores por haber elegido tan interesante tema. Por ello deseo exponer abiertamente opiniones, normas, procedimientos y sistemas, que han tenido que ver en mi labor compositiva a lo largo de estos veinticinco últimos años. Lo haré a grandes rasgos por imperativo de tiempo y de las características que conllevan este tipo de encuentros o jornadas.

Siguiendo las acertadas preguntas formuladas bajo el enunciado del tema, diré que, efectivamente, hace bastante tiempo estamos atravesando, en el ámbito de la composición musical, una época de transición. Época que espero y deseo dure muchos años, ya que considero una suerte que tenga lugar en nuestros días. Esta aseveración, aunque personal, bien podría pertenecer a cualquier miembro de la llamada «Generación del 51» a la que pertenezco. Solamente nosotros sabemos lo que costó, allá por los años cincuenta, salir de aquel estado de cosas en el que dominaba la desinformación e inoperancia musical a todos los niveles, máxime en el campo creacional, y todo ello presidido por una «posesión de la verdad» en el poder de gran parte del personal docente, y gran parte también de la crítica musical. Muchos intentaron huir de aquello y, aun disponiendo de una muy buena formación académica (¿acaso se debió a ello?), no pudieron romper con unos postulados que afectaban a unas libertades, incipientes libertades, de ideación técnica e ideación estética. Por esta razón saludamos la diversidad de maneras de hacer y pensar la música, enmarcadas en procesos de «transición». Permítanme decir que de aquel esfuerzo realizado por romper aquellos criterios ultraconservadores, e ir contra aquellas convicciones, casi sagradas, habría de surgir una actitud que se convertiría con el tiempo en principio y paradigma de una actitud

dialéctica ante todo proyecto técnico y estético a realizar. Es por ello que incertidumbres, indecisiones, vacilaciones, dudas de todo género (salvando distancias entre diversas épocas), siguen vigentes en mi realidad compositiva actual, teniendo una presencia constante en mis trabajos, ya que la experiencia alcanzada a lo largo de medio centenar de obras no ha conseguido paliar esta actitud. Actitud que deseo mantener el mayor tiempo que me sea posible. El día en que dicha «experiencia» de compositor se sitúe por encima de dudas e incertidumbres, que vienen informando mis trabajos, habrá comenzado mi declinar compositivo, habrá terminado mi particular transición.

Con esta declaración deseo dar a entender que mi proyección musical tiende, fundamentalmente, a apoyarse en unos soportes dialécticos basados en actitudes y hechos de toda índole. De ahí que prescindiera, levante y destruya componentes disciplinarios en pos de mi «manera de hacer», sin preocuparme de poderes heterónomos ni de cualquier otro género a que se hace referencia. El objeto de todo ello es ampliar horizontes a través de diversos componentes dialécticos que desean ser presididos por conceptos de libertad, libertad para construir un determinado rigor y disciplina en función de discurso, y libertad también para destruirlo todo cuando ésta intuye nuevos códigos, nuevas formas de desarrollo y de expresividad. Un ejemplo de lo que vengo exponiendo es el hecho de que desde hace tiempo mantengo un actividad muy razonada a través de factores como concepto y medio de expresión. Gracias a este dualismo he podido entender mis obras a modo de eslavones de un «todo orgánico». Ya en alguna otra ocasión he comentado cómo trabajando en esta dirección me di cuenta de que unas veces se hacía más patente, a la hora de idear una obra, el medio (técnica) que los mecanismos de tipo conceptual y que, en otras ocasiones, ocurría exactamente a la inversa. Todo ello me hizo pensar que tan agresivo era el impulso de componer cuando provenía de la evolución del concepto, como cuando éste se veía superado, pasando a segundo plano, por la fuerza del medio de expresión. Examinando, atendiendo y ampliando cada uno de los mencionados campos, se alcanzan, a mi entender, mayores posibilidades de proyección e ideación de futuras obras, ya que el predominio del uno sobre el otro, genera fuerza y razón de trabajo en pos de agotar todas sus posibilidades. Agotadas éstas, en uno y otro campo, se llega a un equilibrio entre medio de expresión y concepto. Alcanzado este punto, el tercero en orden dialéctico, y agotadas también las posibilidades de discurso ofrecidas, será el momento de buscar nuevas formas de ruptura y desequilibrio entre uno y otro para iniciar, una vez

más, un nuevo ciclo. Esta conducta en el trabajo tiene una incidencia muy positiva en la evolución técnica, y ayuda considerablemente a construir nuestro pensamiento musical. Por otro lado esta actitud, constante y sistemática, amplía también nuestras ideas cuyo conocimiento y desarrollo habrá de afectar positivamente a nuestra conciencia y sensibilidad musical. La observación de este hecho me ha aportado una nueva e interesante articulación dialéctica a través de dos factores de capital importancia para el compositor como son: el «hacer» y el «sentir» la música. Toda la evolución —una vez finalizados los estudios en el Conservatorio de Madrid— queda configurada por estos hechos, debido a las diversas técnicas empleadas a lo largo de mis obras.

De ahí el desenvolvimiento de mi sensibilidad a través de nuevas formas de «hacer» y evolucionar éstas, gracias a las progresivas maneras de «sentir». Esta forma de interacción entre objetividad y subjetividad, ofrece unas perspectivas discursivas de primer orden. Su posesión, junto a aquellas otras formas de realización señaladas anteriormente, enriquece los razonamientos y atañe positivamente a valoraciones constructivas, metódicas, intuitivas, etc.

Con lo expresado hasta el momento, aunque de forma muy breve, he querido señalar que no sólo acepto, sino que me apoyo, sirvo e indago sobre toda posibilidad de método, forma y sistema a la hora de emprender una nueva composición. Diré más, diré que inspecciono en las zonas más profundas de mi sensibilidad, creyendo, acogiéndome y, a la vez, dudando de todo, desconfiando de la efectividad de presupuestos teóricos y estéticos requeridos para cada obra, pues soy consciente de la distancia que hay entre proposiciones de este carácter y su plasmación sonora. No obstante trabajo, trabajo mientras pienso, y apelo a todos estos mecanismos teóricos, y el trabajo sobre el papel, pautado o no pautado, va dándome unas realidades procedentes de una actividad dubitativa en conceptos, sí, pero ciertos y concretos en resultados sonoros. Con ello creo responder, muy brevemente, a una serie de preguntas que a menudo nos hacemos los compositores sobre postulados conceptuales y realidades auditivas.

Oficio y comunicación. La pregunta de ¿qué significa oficio de compositor si no existe comunicación?, suscita muchas y variadas reflexiones. En primer lugar ¿qué se entiende por oficio?, ¿el conocimiento y dominio de las técnicas empleadas a lo largo de la historia adquiridas en escuelas o conservatorios de música? A mi entender, el oficio de compositor consiste en localizar para cada obra la técnica justa que el concepto y el medio demandan. Decisión hartamente difícil; me

atrevería a aventurar diciendo que el buen oficio se hace patente al experimentar al término de la composición de una obra el hecho de que se ha ido aprendiendo a «hacer» la obra durante el transcurso de su realización. Esto lo vengo comprobando en mis composiciones, cuando se encuentran en cada una de las dos o tres fases a las que someto todas mis obras. La primera fase consiste en prefigurar el valor formal de la obra en su totalidad; la segunda fase consiste en volver de nuevo a ello, con una actitud despiadadamente crítica y, a su vez, con toda la capacidad objetiva que mi imaginación y competencia técnica me permite. He observado que a medida que transcurre el trabajo en esta segunda fase, mi objetividad y facultad de duda se van reduciendo notablemente. Si en el primer tercio de la obra mi capacidad objetiva tiene mucho que reformar, la necesidad de reforma en su parte central será menor, y al llegar al último tercio mi valoración crítica se habrá debilitado considerablemente. Ello hace que me sienta en ocasiones pesimista por mi débil aptitud crítica, pues soy consciente de que una obra queda concluida en el momento en que desaparece la capacidad de perfeccionarla, pero, por otro lado, me es grato advertir que todo ello bien puede ser debido a que he ido mejorando mi oficio hasta el límite dentro de la proposición estética y técnica ideada para la consecución de ésta y no otra obra.

Como ampliación diré que son estas las razones que a lo largo de estos años han venido estimulándome a realizar obras que van desde el empleo de la tonalidad como punto de lejana referencia, hasta llegar al gesto físico como medio de expresión y cohesión audiovisual, pasando por el serialismo y el microtonalismo. He escrito obras en las que el signo lingüístico con sus componentes de significante y significado ha adquirido un gran valor discursivo. Me he apoyado también en procesos de oposición tonológica entre diversos idiomas valorando sus posibilidades fonológicas, semánticas e icónicas, para manifestarme primero y comunicarme después.

De los valores comunicativos que puedan desprenderse de mis obras, he pensado que muy bien pudieran depender del menor o mayor grado de equilibrio entre proposición estética y sus medios de expresión. He pensado también en el valor comunicativo que se deduce de toda obra bien equilibrada y esforzadamente materializada, máxime en esta época en la que el Expresionismo es fuente y razón de tantas e importantísimas manifestaciones artísticas. Por otro lado mis trabajos van en pos de nuevos códigos y nuevas formas expresivas en función de ampliar la cantidad de información por unidad de tiempo. Este proceder para con mis obras, en lo que a valores objetivos y sub-

jetivos se refiere, data de los años sesenta. Por entonces comprobé que mi voluntad especulativa, en el campo de la técnica, descubría y alentaba valores subjetivos inéditos en mi consciencia musical. A partir de entonces, con «Sucesiones Superpuestas» escrita para cuarteto de cuerda, obra que figura en mi catálogo con el número 2, me propuse que especulación y subjetividad fuesen juntos aunque diferencialmente aunados. Para mantener esta actitud compositiva, entendí la necesidad de proyectar un discurso que me permitiera encauzar cada uno de mis trabajos a modo de eslabones de un todo orgánico. Ello ha facultado un notable desarrollo de mis posibilidades técnicas, tanto como las concernientes a mi pensamiento musical. Me ha permitido caminar con entera independencia en materia de estilos, formas y modas al uso habidos durante estos veinticinco años. A su vez ha hecho posible que ideas sobre técnica, estética, racionalidad, aleatoriedad, comunicabilidad y, sobre todo, subjetividad, hayan estado al servicio de una verdad, la única verdad que es la libertad de expresión, vertida a través de contenido y forma.

Con la exposición de estas razones he querido dar respuesta a la pregunta formulada sobre qué significa el oficio de compositor si no existe comunicación, mostrando criterios y vivencias que, a mi entender, configuran en gran medida la significación de oficio. He mencionado, de paso, algunos valores comunicativos que se desprenden de la cualidad de algunas obras; pero mucho habría que hablar sobre el destinatario de nuestros trabajos, preguntándose ¿quién es el público?, ¿qué desea?, ¿cuál es su naturaleza sensitiva?, ¿en qué códigos histórico-culturales se desenvuelve? También cabría preguntarse si, en función de una hipotética comunicación, debe el compositor coartar su libertad de expresión, y si ésta debe supeditarse a unos postulados condescendientes y halagadores. Mi opinión es que cada uno de nosotros deberá dar respuesta, su propia respuesta y estoy convencido de que ésta tendrá mucho que ver con su capacidad creadora. Será ésta y no otra razón la que valorará, no el significado de la pregunta, sino su propia formulación.

Hasta aquí, a vuelapluma, he informado acerca de mis trabajos de compositor, así como de las razones que han venido motivando su realización. Por otro lado, he intentado adentrarme en las acertadas reflexiones señaladas en la convocatoria. Ahora hablaré de sistemas de composición, haciéndoles partícipes de mi experiencia en este campo llevada a feliz término en el Conservatorio «Pablo Sarasate» de Pamplona con un grupo de alumnos, hoy compositores. Bajo el epígrafe «Cursos de Composición-Técnicas del siglo XX», trabajé

durante tres cursos, en el primero de los cuales también tomó parte Ramón Barce, con sus trabajos de investigación sobre sociología y estética.

Los cursos fueron sufragados por el Gobierno de Navarra después de enviar al Consejero de Cultura una carta, que me tomo la libertad de detallar por si encuentran en ella algo que les pueda ser útil, y que venía a decir poco más o menos lo siguiente:

«Los proyectados cursos obedecen a la necesidad de cubrir un espacio histórico de la música cuyo estudio, por encontrarse tan cerca de nosotros cronológicamente hablando, no ha entrado aún en los sistemas de enseñanza de los conservatorios. Ello se debe a que es muy laborioso el conocimiento de la música compuesta en estos dos últimos siglos. El estudiante de Composición necesita, por lo menos, ocho años para comprender y practicar la música con materiales provenientes del Clasicismo y Romanticismo. Actualmente la pedagogía apenas toca técnicas derivadas del Impresionismo. De ahí que el factor tiempo y la dificultad que entraña su estudio, hacen que exista una desinformación no sólo de la música que tiene lugar en nuestros días, sino también de aquella otra que es ya historia habiendo nacido en nuestro siglo.

El espacio histórico a cubrir corresponde al conocimiento teórico y práctico de aquellas músicas nacidas de la Escuela de Viena y de la de aquellos otros compositores que fueron rigurosamente contemporáneos del Atonalismo y que, sin entrar en él, la tonalidad no representaba para ellos más que un punto de referencia. Por estas razones, venimos pensando en la necesidad de impartir una enseñanza de música de nuestro siglo, paralelamente a los estudios de la música llamada tradicional, advirtiendo que el estudio de aquélla no tendrá lugar sin el conocimiento previo de ésta. Con esto se pretende que el alumno del Conservatorio de Pamplona salga del centro con unos conocimientos teórico-prácticos aceptables sobre la música del siglo XX.»

Finalizábamos la carta expresando nuestra esperanza de que los actuales estudiantes de Composición no tengan que padecer la penuria de información y «puesta al día» sufrida por nosotros allá por los años cincuenta. En segundo lugar subrayábamos la importancia de los cursos para el futuro compositor con vistas a iniciarse en el campo de la música viva actual y la dificultad que esto encierra aun después de haber dedicado tiempo y esfuerzos sin límite en los conservatorios.

Los cursos tuvieron lugar durante los años 1985, 86 y 87. A los alumnos se les exigió como nivel mínimo que estuviesen matricula-

dos en segundo curso de contrapunto y fuga. Las clases se daban una vez al mes y se desarrollaban con arreglo a los siguientes temas: analítica comparada sobre obras del siglo XX pertenecientes a compositores atonalistas y no atonalistas; técnicas e invenciones serialistas; técnicas e invenciones potencialistas; técnica en función de síntesis entre serialismo y potencialismo, y estudios sobre técnicas de extracción estructural y extracción contextual.

A modo de comentario diré que los trabajos realizados con los alumnos de Pamplona exigieron un notable esfuerzo, ya que tenía que preparar las clases partiendo de cero en lo concerniente a técnicas potencialistas. Me vi en la obligación de realizar una serie de ejercicios pedagógicos a partir de unas teorías pertenecientes a sistemas de potenciales y además mostrar a los alumnos los fines musicales perseguidos. Estas razones me llevaron a escribir un conjunto de piezas breves que habrían de servir como demostración estética y, al mismo tiempo, como materia de trabajo analítico. Así nació la obra «Cuadernos para piano».

No quiero terminar este apartado sin señalar dos cosas importantes: la primera de ellas es destacar el grado de equilibrio conseguido por los alumnos sobre técnicas pertenecientes a la música tradicional y serial, así como su capacidad de discernimiento, reflexión y objetividad, al asumir unos trabajos encaminados a alcanzar una síntesis entre serialismo y potencialismo. En la segunda, manifestar la relevancia de estos trabajos en mis tareas de compositor. Debo añadir que parte de mi ideación actual, a la hora de componer, se debe en gran medida, al hecho de haber conseguido aclarar ideas y técnicas que databan de bastante antes del inicio de las clases, pero que no tomaron forma definitiva hasta llegar a 1985. A partir de entonces, tuve conciencia exacta de las posibilidades orgánico-discursivas que la técnica potencialista ofrecía. Ello me hizo ver también, tras un examen retrospectivo, hasta qué punto el valor sintáctico de mis obras era consecuencia de distintas sucesiones de ideas-fuerza a modo de interjecciones cuyo valor temporal reside en impactos instantáneos de signo marcadamente vitalista. Esta actitud para con mis composiciones data de muy antiguo. Tuvo su origen en la renuncia, por mi parte, a todo desarrollo discursivo establecido por la técnica serial, por entender que en este terreno difería muy poco de la técnica tradicional. Esta posición de índole sintáctica para con el discurso musical, haría que mi atención se centrara en todos aquellos valores sintéticos sonoro-temporales posibles. A partir de aquí, el concepto de onomatoyepa, como entidad icónica, figuraría como factor importante, no sólo en la

música coral sino también en aquella otra destinada a la gran orquesta.

Siguiendo los argumentos dados bajo el título de estas jornadas añadiré que en la actualidad mi atención viene centrándose en la gran forma, debido precisamente a las posibilidades de tipo orgánico ya citadas. Este interés está fundamentado después de reflexionar y admirar la perfección formal alcanzada durante el siglo XIX, y la parquedad de lo conseguido en este importantísimo campo a lo largo de nuestro siglo, aun disponiendo de medios y libertades de expresión sin límite. ¿A qué se debe esto?, ¿tan poco de sí nos ha dado la música procedente de la supervaloración interválica horizontal y estadística?, la importancia dada a parámetros como timbre, ritmo o de cualquier otra índole ¿a qué se debe?, ¿quiere con ello rellenarse el espacio vacío dejado tras el abandono de la música de raíz armónica vertical y orgánica?, ¿se debe a esto la proliferación de multitud de páginas musicales carentes de sustancia musical?, páginas que ni siquiera llegan a adquirir el mínimo valor adjetivo. ¿Se debe a esto también la confección cosmética, como principio y fin en la construcción sinfónica?

Las respuestas a estas preguntas me hicieron ver, pues no me exculpo de nada de lo dicho, la necesidad de obtener para la conducción discursiva unas formas orgánicas procedentes de proposiciones armónicas verticales. Entendí que la concepción de raíz armónica ofrecía un campo mucho más fértil que la tradición serial, y mucho más amplio gracias precisamente a los conocimientos y experiencias serialistas y postserialistas adquiridos a lo largo de estos años; tuve presente además, que determinadas formas seriales podían ser asumidas perfectamente por las técnicas procedentes del potencialismo. Esta propuesta, atonalismo-potencialismo, se convirtió en poco tiempo en una síntesis a través de mis últimas composiciones. En la actualidad existen varias obras escritas bajo estos principios, debiéndose a compositores —once en total— residentes, parte de ellos, en Pamplona, entre los que cabe señalar al «Iruñeako Taldea» o «Grupo de Pamplona», formado por Jaime Berrade, Teresa Catalán, José Vicente Egea, Patxi Larrañaga y Luis Pastor.

Durante estos últimos tiempos he venido observando la manifestación cada vez más acusada de la subjetividad en las obras musicales, y me he hecho las siguientes preguntas: ¿por qué a mayor presencia de subjetividad responde una mayor toma de contacto con los valores armónicos tradicionales? En segundo lugar: por el uso, forma y modo de emplear la tonalidad, ¿significa esto que la estamos descubriendo?

Otra pregunta de signo realmente opuesto y que cabe hacerse es la siguiente: después de tantos años de objetividad ¿dónde está su aporte de medios y códigos para asumir hoy la, al parecer, deseada subjetividad?, ¿es aún pronto para hacerse esta pregunta?..

¡En fin! mientras tanto seguiré componiendo y pensando en la posibilidad de que tal vez con mi actividad compositiva, a través de los medios orgánicamente estructurados, pueda aportar algo para la consecución de una síntesis rime entre dos tradiciones recibidas: el Tonalismo y el Atonalismo.

Y nada más, hasta aquí mis palabras que sólo quieren ser narración de unos hechos y reflexiones a modo de notificación. Muchas gracias.