



Universidad Internacional de La Rioja
Grado en Música

Composición, dirección y público contemporáneos.

Puentes para una cuestión ética y estética

**Trabajo fin de
grado presentado
por:**

Blanca Calvo Díaz

Director/a:

Gustavo Sánchez López

Ciudad

Madrid

8/7/2018

Firmado por:

Blanca Calvo Díaz

Resumen

Nuestro trabajo aborda el problema de la distancia entre la música contemporánea y el gran público, una situación que consideramos preocupante y sobre la que se exige una reflexión. Nuestro objetivo es comprender sus causas y encontrar posibles soluciones que contribuyan a un acercamiento. Para ello queremos estudiar la cuestión desde el punto de vista del director (transmisor), del compositor (creador), y del director-compositor. Y lo haremos volviendo la vista atrás, en busca de razones históricas que puedan ayudarnos a comprender mejor nuestra realidad.

Nuestro trabajo analizará el papel de las primeras grandes figuras que hicieron historia de la dirección en los albores de siglo XX, deteniéndonos en G. Mahler y R. Strauss como paradigmas del compositor-director, y en E. Ansermet y P. Monteux, exponentes de una nueva forma de concebir la sonoridad orquestal. Caminaremos después hacia las vanguardias, donde nos encontraremos, primero, con A. Schönberg y, más tarde, con K. Stockhausen, J. Cage y P. Boulez. Finalmente, tendremos la oportunidad de conocer de cerca el proceso creativo e interpretativo de hoy, personificado en las figuras de Baldur Brönnimann (director), David del Puerto (compositor) y Fabián Panisello (compositor-director)

Acudir a las fuentes que sustentan el tema no es cuestión baladí, toda vez que la perspectiva que nosotros defendemos no tiene una trayectoria definida. Nos sentimos pioneros en la profundización de un tema que, hasta hoy, se ha tratado casi exclusivamente desde el punto de vista de la técnica de dirección. Pero nosotros queremos afrontar una perspectiva que fusione ética y estética, la del arte actual como retrato social y compromiso ético.

Palabras Clave: música contemporánea, director, compositor, público, ética.

Abstract

Our work addresses the problem of the distance between contemporary music and the general public, a situation that we consider troubling and about which further reflection is required. Our goal is to understand its causes and find possible solutions to bring classical music closer to the general public. In order to achieve this, we want to study the issue from the point of view of the conductor (transmitter), the composer (creator), and the conductor-composer. And we will do so by looking back, looking for historical reasons that can help us better understand our current reality.

Our work will analyze the role of the first great figures who made history as music conductors at the dawn of the 20th century, stopping at G. Mahler and R. Strauss as paradigms of the composer-conductor, and E. Ansermet and P. Monteux, proponents of a new way of conceiving orchestral sound. We will then proceed to the avant-gardes, where we will meet first, with A. Schönberg and later, with K. Stockhausen, J. Cage and P. Boulez. Finally, we will have the opportunity to learn up close about today's creative and interpretative processes, personified in the figures of Baldur Brönnimann (conductor), David del Puerto (composer) and Fabián Panisello (composer-conductor).

Finding sources that support this issue is no trivial matter, since our perspective there is not a defined path. We are pioneers in delving into a topic that, until today, has been treated almost exclusively from the point of view of conducting techniques. However, we want to address the issue from a perspective that merges ethics and aesthetics, considering contemporary music as a reflection of today's society and do so with and ethical commitment to society.

Keywords: contemporary music, conductor, composer, public, ethics

ÍNDICE

Resumen	1
<i>Abstract</i>	2
Índice	3
1.- Introducción	5
1.1 Justificación y problema	6
1.2 Objetivos generales y específicos	7
2.- Fuentes bibliográficas	8
3.- Marco metodológico	10
4.- <i>Sobre o acerca de 1910, el hombre ha cambiado</i>	
4.1 Introducción.....	12
4.2 Grandes compositores, grandes directores: G. Mahler, R. Strauss	12
4.3 Nuevos mundos sonoros, nuevos directores: Monteaux, Ansermet	16
5.- <i>¿Hay música en el hombre?</i>	
5.1 Nuevas significaciones.....	18
6.- <i>Nulla ethica sine aesthetica</i>	
6.1 Introducción	24
6.2 Entrevistas	26
6.2.1 <u>Desde la dirección de orquesta: un acercamiento a Baldür Brönnimann</u>	27
6.2.2 <u>Desde la composición: un acercamiento a David del Puerto</u>	29
6.2.3 <u>Desde el compositor-director: un acercamiento a Fabián Panisello</u>	32
7.- Conclusiones	35
8.- Limitaciones	39
9.- Prospectiva.....	41
10.- Bibliografía y Webgrafía	42

ANEXOS

1.- Biografía de Baldur Brönnimann.....	48
2.- Biografía de David del Puerto.....	49
3.- Biografía de Fabián Panisello.....	50
4.- Entrevistas a Baldur Brönnimann.....	52
5.- Entrevista a David del Puerto.....	56
6.- Entrevista a FabiánPanisello.....	61
7.- Conferencia Pierre Boulez.....	65
8.- Vídeo Sylvano Bussotti y <i>La Passion selon Sade</i>	66

1.- Introducción

En un tiempo, éste, en el que la música contemporánea se antoja compleja y sofisticada a los ojos del gran público, alejándose de sus necesidades intelectuales y estéticas mucho más allá de lo que lo ha hecho a lo largo de toda su historia, se impone una reflexión sobre las causas y, lo que es más alarmante, los efectos de esa distancia.

Este trabajo pretende enarbolar la bandera de la vanguardia artística, siempre necesaria para la evolución del ser humano, más allá de sus características concretas y de su propia supervivencia. Y en el centro de esta cuestión se sitúa la figura del director de orquesta, como traductor, transmisor y, en fin, puente necesario entre compositor y público.

Una mirada hacia atrás nos ayudará a entender cómo los grandes directores que poblaron el siglo XX testimoniaron las nuevas músicas. Muchos de ellos fueron, además, grandes compositores de música de vanguardia.

Hoy nada ha cambiado. Por eso este trabajo quiere profundizar en el tema desde tres perspectivas: la del director especializado, la del director-compositor, y la del compositor. Son piezas de un puzle que cobra sentido cuando es visto desde todas las miradas.

Este trabajo quiere, en fin, ayudar a comprender la trascendencia de la figura del director de orquesta en el devenir de las nuevas propuestas, vital para abrir los oídos y el entusiasmo del público, hasta convencer. Una cuestión ética, indisociable de la estética.

1.1 Justificación y problema

El título de este trabajo testimonia una declaración de principios: no pretendemos desglosar el quehacer del director de orquesta en sus múltiples facetas, ni el del compositor desde sus múltiples perspectivas estéticas, sino acercarnos a su responsabilidad en el devenir de la música contemporánea y en la aproximación de esta a un público que debería familiarizarse, desde sus inicios formativos, con ella. Pensamos que una investigación sobre causas y efectos es de vital importancia para afrontar la crisis actual, ya que solo a partir de la misma se podrá empezar a hablar de soluciones.

Nuestro trabajo puede, debe, aportar un grano de arena más a la reflexión sobre cómo acercar el conocimiento de las vanguardias a la educación de los niños, de modo que la música contemporánea sea recibida como un hecho artístico normal, de fácil comprensión y fascinación, para los futuros melómanos.

Nos situaremos, para ello, en un marco cronológico que partirá desde principios del siglo XX hasta hoy, entendiendo que no podemos abordar este hoy sin reflexionar primero sobre su pasado inmediato. Opinamos que un recorrido cronológico que culmine con el testimonio vivo de los autores/directores actuales es la mejor forma de lograr nuestros objetivos, puesto que nos ayudará a no cometer los errores del pasado y nos permitirá conocer, de primera mano, cuál es la realidad concreta de hoy, sobre la que tenemos que extraer nuestras conclusiones y plantear nuestras posibles soluciones.

1.2 Objetivos generales y específicos

Nuestro objetivo principal es analizar cómo ha sido la relación entre vanguardia, dirección y público desde los inicios del siglo XX hasta hoy. Conocer la percepción que, sobre el significado social de la música, han tenido los nuevos compositores de cada momento, por qué se enfrenta el director de música contemporánea al nuevo arte, qué significa para él y cómo aborda la propuesta que llega a sus manos. Explorar sus pensamientos desde un punto de vista intelectual y emocional. Y pedagógico.

Nuestros objetivos específicos son comparar sus visiones, conocer la labor del director desde la mirada del creador. Ahondar en la fascinante figura del director-compositor, para descubrir la riqueza de matices que su presencia supone. Identificar el grado de trascendencia de cada pieza de nuestro puzzle, a través de una conclusión intelectual que no sólo nos permita determinar qué papel juega cada uno de ellos, sino también desarrollar una hipótesis que nos ayude a describir un camino a seguir en el avance de esta cuestión. Pretendemos también verificar con datos numéricos nuestra realidad más reciente para poder clasificar y cuantificar las necesidades más urgentes que deben ser resueltas.

Para lograr estos objetivos nuestros pasos se bifurcan: por un lado, buscamos un posicionamiento personal a partir de la investigación histórica realizada sobre la cuestión y, por otro, nos encaminamos a la elaboración de unas conclusiones éticas y estéticas basadas en las entrevistas realizadas a los tres artistas contemporáneos.

En otras palabras, queremos saber cómo y de qué manera hemos llegado hasta aquí, cómo afrontan esta realidad nuestros artistas de hoy y qué posibilidades de mejora o cambio pueden extraerse de su reflexión y aportación artísticas. La nuestra no es una cuestión teórica: queremos abrir nuevas vías de diálogo y comunicación con el público.

2.- Fuentes bibliográficas

El estado de la cuestión es embrionario. Nos encontramos ante un camino poco transitado. En nuestra búsqueda de fuentes extraídas del pensamiento de creadores y directores (García Laborda, 2015) encontramos artículos y entrevistas al hilo de estrenos, grabaciones o conciertos puntuales, pero habitualmente referidas a compositores concretos y centradas en la creación, lo que se aleja de nuestra cuestión (Marrin Nakra, 2002)

Contamos también con material -escrito y grabado- centrado en clases magistrales, de nuevo enfocadas hacia la composición y el estilo, en ocasiones planteadas para un público juvenil o infantil. Las pioneras clases que Leonard Bernstein impartió en ese sentido son de obligada referencia (Bernstein, 2002)

Tampoco buscamos fuentes que nos hablen de técnicas de dirección (Weisberg, 1993), ni centradas en el pensamiento de los teóricos, aunque estas se crucen a lo largo de nuestra investigación en numerosas ocasiones para iluminarlo necesariamente (Adorno, 2000). En ocasiones, para hablarnos de su relación con las instituciones públicas (Benzecry, 2006)

Desde la perspectiva del oyente, infantil y adulto, encontramos material de ayuda para un acercamiento a los lenguajes de vanguardia (Gordon, 2007), y sobre la importancia de la educación musical (Elliot, 2001) De nuevo, solo una parte de nuestra visión.

El primer testimonio que nos abre las puertas de nuestra triple reflexión llega de la mano del gran W. Furtwängler (1937). Él nos habló del compositor y la sociedad desde la perspectiva de la dirección. Pero necesitamos acercarnos a las vanguardias para encontrar un material que nos permita profundizar más en este camino.

Es en el entorno de Schönberg, precisamente el que dio lugar a uno de los alejamientos público-compositor más marcados del pasado siglo, donde empezamos a encontrar la reflexión que buscamos. Nos nutrimos de sus escritos (1950) acerca del rumbo estético y espiritual de la música que llegaba, del papel del director en él y de su relación con el oyente.

A partir de aquí, haremos un recorrido que nos llevará hasta Stockhausen (1988): él reflexionó acerca del genio musical y su relación con el público. De los derechos y deberes del músico moderno hacia su sociedad, y del papel del director en su música.

Nuestra investigación nos llevará, cómo no, hasta Norteamérica. Las investigaciones de John Cage (1963) sobre la función del arte y la vanguardia son determinantes para abarcar un espectro espacial suficientemente significativo como para dar consistencia a nuestra investigación. Un nuevo concepto de contacto con el público que traía consigo un nuevo concepto de dirección (Cage, 1986)

Finalmente, Pierre Boulez. Composición y dirección se funden en él: sus testimonios acerca del significado de la dirección de orquesta y la composición del momento nos ayudarán a comprender cómo iba evolucionando la relación música-público a medida que las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX avanzaban. A punto de expandirse la música en mil direcciones, el pensamiento caleidoscópico de Boulez (1984), compositor-director-pedagogo-gestor, se nos antoja imprescindible.

Sobre todos ellos, compositores, directores, público, profundizaremos a lo largo de nuestro trabajo.

3.- Marco Metodológico

Nuestra metodología de trabajo se sustenta, en primer lugar, en la revisión bibliográfica e histórica del tema, con el objetivo de conocer, relacionar y hacer un análisis crítico que nos permita arrojar luz sobre nuestra cuestión y nos ayude a formular conclusiones.

Comenzaremos evocando la figura testimonial de cuatro grandes directores de música de vanguardia en los albores del siglo XX: G. Mahler, R. Strauss, E. Ansermet y P. Monteaux conforman, desde sus mundos diferentes, un universo intelectual suficientemente expresivo como para comprender de manera global la realidad de su tiempo.

A continuación, reflexionaremos sobre cómo afectó al diálogo con el público la evolución del concepto de música en el devenir del siglo pasado. A. Schönberg, K. Stockhausen y J. Cage nos acercarán a los conceptos de *alea*, ruido, silencio. Una etapa histórica, estética, que se alejaba del gran público de una forma tan exponencial que acabó convirtiendo a la música de vanguardia en patrimonio de una élite sofisticada.

Después, entraremos en el contacto personal con el director de orquesta, el compositor y el director-compositor. Realizaremos tres entrevistas planteadas desde la perspectiva del compromiso moral con el arte y la vanguardia. Llegaremos a ellas después de conocer cuáles han sido los caminos estéticos y el desarrollo profesional de sus protagonistas. Y lo haremos de esta manera porque consideramos que las tres figuras son testimonio vivo del tema que nos ocupa.

Porque, en el frágil devenir del arte, y del arte contemporáneo, ellos pulsan mejor que nadie hacia dónde y cómo puede evolucionar esa relación música-público que nos preocupa y a cuya intensificación queremos contribuir. Compararemos sus perspectivas, y sus figuras nos aportarán el material necesario para acabar de dar solidez a nuestro análisis, interpretación y conclusión.

Baldur Brönnimann (2018), director, nos acercará a la percepción y sensibilidad de un público que él conoce muy bien, ayudándonos a encontrar un porqué y un cómo. Baldür Brönnimann representa el compromiso necesario.

David del Puerto (2018), compositor y guitarrista, arrojará una luz esencial sobre la relación actual entre creador y público, basada en el intercambio de los afectos. David del Puerto o el amor en forma de sonido.

Finalmente, Fabián Panisello (2018) representa a la perfección la doble figura que buscábamos, la del compositor-director, inspirada en una visión caleidoscópica del arte como filosofía humana. Fabián Panisello o la estructura del alma.

Este trabajo se acompaña de las entrevistas realizadas a los tres artistas.

4.- *Sobre o acerca de 1910, el hombre ha cambiado*

(Virginia Woolf, *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, Londres, 1966)

4.1 Introducción

Vivimos en un mundo estéticamente disperso. Quizá la problemática más importante de nuestro trabajo es acotar la propia definición de música contemporánea y, si vamos más allá, incluso de música. Son tiempos de paisajes sonoros, objetos sonoros, arte sonoro, ruido, y tantos otros términos que han redefinido el concepto de música y arte. Y la cuestión no es secundaria cuando nos acercamos al papel del director especializado, que debe enfrentarse a todas ellas.

Para algunos estudiosos, como U. Dibelius (2004) o R. Morgan (1999), música contemporánea es toda música culta escrita en el siglo XX. Nosotros utilizaremos el término, más allá de su imposibilidad de definición estandarizada (la propia Sociedad Internacional de Música Contemporánea evita la definición), para referirnos a la composición actual, creada e interpretada en nuestros días, independientemente de su lenguaje sonoro.

Queremos retroceder en el tiempo para analizar, brevemente, qué se ha considerado y cómo se ha percibido la vanguardia a lo largo del siglo que nos precede, hasta dar forma a lo que hoy entendemos como música contemporánea.

Comenzaremos con Gustav Mahler y Richard Strauss, compositores-directores, y Ernest Ansermet y Pierre Monteux, directores. Ellos servirán de puente histórico y estético para abordar nuestra cuestión.

4.2 Grandes compositores, grandes directores: G. Mahler, R. Strauss

La escritora británica Virginia Woolf escribió, tras asistir a la primera exposición de pintores postimpresionistas en 1910, en Londres: “Sobre o acerca de 1910, el hombre ha cambiado” (Woolf, 1924, p. 2)

Un año más tarde, en 1911, moría Mahler. No pudo ver cómo las vanguardias sacudían el siglo XX. De hecho, Mahler (1860-1911) había mirado hacia atrás para construir su mundo sonoro.

Pero su modernidad estribaba en otro sitio, no era sólo una cuestión armónica o tonal. No se equivocaba Mahler (Mahler, 1910, citado en J. L. Pérez de Arteaga, 2007) cuando decía: “Mi tiempo está por llegar”, porque el interior de sus sinfonías era futuro, y es imperecedero, por la hondura de su emoción, por su profundo universo interior, su pensamiento filosófico y su capacidad para traspasar lo humano y caminar hacia territorios impalpables.

Mahler representa la Viena de Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Gustav Klimt, Hugo von Hoffmansthal y Adolf Loos. Esa Viena de la que hablaba Stefan Zweig (1953) cuando decía que, para los artistas de 1900, la creencia en un progreso irresistible tenía la fuerza de una religión.

El corpus sinfónico de Mahler es, desde *Titán* (1885-1888), un acto de trascendencia moral que no admitía fisuras. Hasta la crispación. O hasta la paz de esa *Décima* (1910), interrumpida por la muerte de Mahler, un año más tarde. ¿Hacia dónde iría la *Décima*? Porque parece haber paz, por fin, en ese *Adagio* impalpable que mira al pasado por su expresión nostálgica y al futuro por su desnudez expresionista (Calvo, 2017)

Mahler había llegado a la dirección no por vocación, sino por necesidad: convencido de que ese empleo le permitiría vivir de la composición. Eran los últimos tiempos estudiantiles de Viena y, casi por azar, Mahler hace despertar un talento innato, arrollador, que le llevaría a convertirse en uno de los grandes: Praga (1885), Leipzig (1886-88), donde conoció a Strauss, Budapest (1888-1890), donde conoció a Bülow, y a Brahms... Ópera de Hamburgo (1891-1897) y por fin, Viena, la joya de la corona, 1897. No sin dificultades. El “asunto Mahler” tenía la ciudad dividida. Viena era entonces una de las capitales del antisemitismo. Además, Mahler era, para muchos, demasiado joven. Ante tal situación, el músico fue bautizado en la fe católica y así se convirtió Director Artístico de la Opera de Viena durante diez años.

Su repertorio sinfónico y operístico era casi infinito. Lamentablemente, no tenemos grabaciones, solo fotografías reveladoras. Dicen que era circense, frenético, exhaustivo, sobre todo en sus primeros años.

Las maravillosas siluetas que el austríaco Otto Böhler nos dejó dibujar el gesto de un músico integral, para el que la dirección era una cuestión tan ética como la composición.

Defensor y divulgador de algunas de las composiciones de vanguardia más impactantes del momento (es bien conocida su lucha para que la irreverente *Salomé* de Strauss pudiera ser estrenada en Viena bajo su batuta), relata Bruno Walter (1936) la pasión con que abordaba la partitura de un estreno, su deseo de sumergirse hasta la más profundo, su amor por ser fiel y transparente con ella y cómo su ambición interpretativa desubicaba a un público demasiado acomodado a la tradición heredada.

En la dirección, como en la composición, Gustav Mahler buscaba la perfección y el virtuosismo, consciente de la trascendencia de ambos para la sociedad y el futuro.

Mahler, en su acercamiento “hiperdimensional”, comparte muy poco de la satisfacción *fin de siècle* por la pomposidad, el gigantismo de la megalomanía, la abundancia hasta el paroxismo; revela mucho más una ansiedad demiúrgica: la angustia de suscitar un mundo que prolifera más allá de cualquier control racional (...) La expresión musical reivindica todo lo que se le niega, decide asumir todas las posibilidades del ser, se hace verdaderamente filosofía. (Boulez, 2007, p. 19)

Su *alter ego* fue un Richard Strauss que, hijo de la burguesía guillermina, representaba la seguridad, el optimismo, la alegría de vivir. El final de un espíritu romántico que no supo o no quiso ver ese nuevo hombre que se avecinaba con el siglo.

Strauss (1864-1949) fue construyendo, desde los años ochenta del XIX, un mundo sonoro maravilloso a través de sus poemas sinfónicos, cada vez más virtuosos, cada vez más complejos en la expresión, en la ambición intelectual, en el lenguaje sonoro. Pero su ansia de experimentación se apagó en 1905 y 1909, con sus óperas *Salomé* y *Elektra*.

Strauss era un gigante de la música; no era una cuestión de capacidad, era una cuestión de sensibilidad. Strauss quiere paz, armonía luminosa, expresión clara, la nostalgia de un mundo que ya no está. Strauss es la seguridad rotunda. La música de Strauss es conmovedora e impactante por la profundidad emocional lograda, no a través de la complejidad, sino de la claridad y la simplicidad. Por la pureza con la que describe los sentimientos y esa melodía larga, exuberante, extendida, generosa (Calvo, 2017)

Los mejores libretos para sus óperas, los mejores colaboradores: O. Wilde, Sófocles, R. Rolland, Hoffmansthal, Stephan Zweig...A Strauss acudieron para organizar los derechos de autor en Europa, para crear el Festival de Salzburgo (Morgan, 1999). El compromiso con el presente.

Desconocía lo que era un conflicto técnico, emocional, intelectual. Por eso la intimidad personal con Mahler no pudo ser. No parecen hijos del mismo Wagner: están separados por el ánimo frente al mundo. Sin embargo, esa paternidad artística movió los resortes intelectuales de ambos y les transmitió la convicción de que la música construye la sociedad de la que es testigo.

Strauss lo dirigió todo y a todos: Ópera de Munich, Bayreuth, Berlín...Dotado de una capacidad de trabajo inusitada, era capaz de ensayar por la mañana *Así habló Zaratustra*, por la tarde la *Tercera* de Bruckner y dirigir *Tristán e Isolda* por la noche. Como director, dejó un legado impagable. Conocía profundamente los recursos de la orquesta moderna, a la que imprimió un nuevo sonido.

A diferencia de Mahler, Strauss tuvo tiempo de dejarnos registros sonoros muy abundantes, y algunos testimonios impagables (Strauss, 1944)

Su libro *Betrachtungen und Erinnerungen -Reflexiones y recuerdos-* (Strauss, 1949), dirigido a los jóvenes directores, es una muestra de su compromiso con las futuras generaciones, como lo fue conseguir la reconocidísima beca Franz Liszt para Schönberg, un muchacho que traía aires nuevos para un siglo que, muy lejos de Strauss, se cuestionaría, no solo qué música necesitaba, sino el propio concepto de música.

El idilio con Schönberg duró lo que Strauss tardó en plegarse sobre sus orígenes decimonónicos. Mientras eso sucedía, Arnold Schönberg abría la primera gran grieta entre compositor y público. No habría hecho su camino sin el inicial respaldo intuitivo de Richard Strauss.

No creo ni en escuelas ni en tendencias, tanto si se trata de las más modernas como de las más antiguas. Solo creo en la música. En lugar de hablar de escuelas habría que hablar de talentos verdaderos y de talentos espurios. La búsqueda de lo nuevo es una bella tarea y merece la pena. El artista que se estime a sí mismo debe intentar expresarse, a ser posible, mediante palabras nuevas y jamás antes oídas. También yo lo he intentado; ahora bien, ¿es mi camino el adecuado? El tiempo lo dirá. (Strauss, 1925, citado en Panofsky, 1988)

4.3 Nuevos mundos sonoros, nuevos directores: Ansermet, Monteaux

Ernest Ansermet (1883-1969) figura entre los directores que rompieron con una visión germánica de la orquesta, abriendo las puertas a una nueva sonoridad. Bajo su batuta, Debussy, Stravinsky o Honegger se impregnaron de un carácter sonoro que se alejaba del localismo al que se refería el suizo cuando hablaba del todopoderoso efecto que Wagner y, por ende, Strauss, habían provocado en el mundo de la música: “Wagner retiró la música del ámbito internacional y la limitó al entorno más estrecho de un culto nacional” (H. C. Schönberg, 1973, citado en Jungheinrich, 1991)

Ansermet simboliza la vanguardia sonora en el manejo de la orquesta (lo que no significa la comunión con todas las vanguardias estéticas que pasaron por su dilatada carrera) Fue uno de los directores que más enriqueció la cultura interpretativa sin, apenas, moverse de su *Suisse Romande*, impregnando de carácter algunos de los estrenos musicales más sonados de su época, como la stravinskiana *Historia del soldado* o *El sombrero de tres picos* de de Falla.

Pero Ansermet, músico y matemático, director, fue también un gran pensador de la música como centro de acción filosófico. El hecho musical como punto de partida para una reflexión sobre la condición humana.

A comienzos del siglo XX (...) la conciencia musical dominará el campo completo de las perspectivas tonales, practicará el cromatismo y la enarmonía, y se abrirá a la politonalidad (...), un acto de expresión por medio del lenguaje musical en el cual ella puede desplegar su perfecta libertad de determinación a fin de que este acto de expresión sea comunicable. Pues su verdad más profunda es precisamente su libertad. (Ansermet, 1961, p. 149)

La trayectoria de su colega, Pierre Monteux (1875-1964), fue distinta. Cosmopolita natural, fue un enamorado de las vanguardias de principio de siglo. Él hizo sonar por primera vez *Petruschka*, *Sacre*, los *Jeux* de Debussy, llevando las nuevas propuestas europeas más allá del Atlántico. Dirigió la Metropolitan Opera, la Boston Symphony, San Francisco, Concertgebouw...

Parisiense de nacimiento y de convicción, huyó también de las maneras alemanas para convertirse en modelo de otra manera de decir, objetiva, que no subrayara la personalidad del director, sino la de la propia música.

Nuevas maneras para nuevos significados. Monteux no fue un teórico de la dirección.

Reacio a entrevistas y declaraciones, se expresó siempre a través de su manera de hacer sonar las músicas de vanguardia. Así se convirtió Monteux en uno de los referentes de la dirección de orquesta moderna.

Monteux era un maestro del sonido natural. Era inútil buscar en él una acentuación de lo expresivo, una identidad forzada, lujos subjetivos (...) Trataba de no imponer a las figuras musicales un pronunciado sello personal. Confiaba en la elocuencia de la misma música, fielmente tocada y correctamente escuchada. (Jungheinrich, 1991, p. 138)

5.- *¿Hay música en el hombre?*

(John Blacking, Madrid, 2006)

5.1 Nuevas significaciones

Habla John Blacking (2015) en su maravilloso ensayo “*¿Hay música en el hombre?*” sobre cómo cada generación debe aprender de nuevo, desde el principio, a amar y a crear, y cómo por ello muchos compositores sienten que su tarea consiste en escribir nueva música. Una música que identifique su tiempo, y defina su sensibilidad. Y el siglo XX fue testimonio de esa realidad.

Arnold Schönberg (1874-1951) no ha pasado -sólo- a la Historia por crear un sistema que llevaría hasta el serialismo integral weberniano, desarrollándose después por senderos diversos, sino por concebir el pensamiento que subyace detrás de su invento dodecafónico: la libertad. Schönberg (1950) testimonió que había muchas formas de concebir la música a partir de una tradición que, más o menos conservada, parecía poseer la verdad absoluta. Los principios básicos de la composición estallaron por los aires, abriendo a los creadores la posibilidad de hacer una música sostenida por las reglas que cada uno deseara. Las consecuencias de este hallazgo fueron exponenciales. Para el creador, el director, y el oyente.

Aunque el exterior de la nueva música suene chocante a un público ajeno al proceso de producción, los fenómenos más sobresalientes de aquella tuvieron su origen justamente en el mismo entorno social y antropológico en el que se hallan inmersos los oyentes. Las disonancias que les aterran hablan del propio estado de los mismos: únicamente por ello les son insoportables. Por el contrario, el contenido de lo excesivamente familiar está tan alejado de aquello que hoy día se cierne sobre los hombres, que su propia experiencia apenas les sirve para comunicarse con aquello de lo que da testimonio la música tradicional. (Adorno, 1949, citado en Akal, 2003)

Arnold Schönberg reflexionó sobre el significado y la necesidad natural de esa nueva música, destinada a expresar lo nuevo.

No existe ninguna obra de arte portentosa que no lleve un nuevo mensaje a la humanidad; ningún gran artista deja de cumplir esto. Es el código de honor de todos los grandes en el arte y, como consecuencia, en todas las grandes obras encontraremos esa novedad imperecedera, se deba a Josquin des Prés, a Bach, a Haydn o a cualquier otro maestro. *Porque Arte significa Arte Nuevo.* (Schönberg, 2005, p. 52)

Y, sin embargo, y a pesar de la sofisticación intelectual de sus propuestas, Schönberg ya hablaba de la necesidad de hacer comprender para disfrutar.

La música debe de ser un goce. Es innegable que la comprensión es uno de los mayores placeres que se ofrece a los hombres. Y aunque el objetivo de la forma no sea la belleza, al facilitar la comprensión, la produce. El manzano no existe con el fin específico de darnos manzanas, pero las produce (...) (*Ibidem*, p. 134)

Y de la importancia de la comunicación con el público.

En mi trabajo de enseñanza enfatizo el desarrollo del oído. Lo que más necesitan los estudiantes de música es aprender a escuchar correctamente. No enseñamos para que todos sean artistas creativos, -esto no se puede pensar. Pero podemos enseñar a mucha gente a ser oyentes receptivos. Lo que necesitamos en todas las artes es un gran número de buenos aficionados. Los mejores periodos creativos de la historia de la música fueron aquellos en los cuales había miles de consumados aficionados y relativamente pocos profesionales. (Schönberg, 1948)

El siglo XX seguía transcurriendo, convulsionado por las guerras. Y habló a través de la música. Es sobradamente conocido, por poner un ejemplo, que Messiaen (1908-1992) escribió su *Cuarteto para el fin de los tiempos* en el campo de concentración de Görlitz durante la Segunda Guerra Mundial, que aprovechó para ello la presencia de tres prisioneros (violín, clarinete y violonchelo) y que la obra se escuchó allí mismo por primera vez, en enero de 1941, con el compositor al piano.

Messiaen, introspectivo y meditativo, resulta irrepetible por su lenguaje y su carácter musical. Irrepetible como símbolo de vanguardia y experimentación, por su obra y por lo que su magisterio supuso para la apertura a un nuevo orden y concepto de música.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) estaba entre los estudiantes de aquel curso de análisis que Messiaen impartió en París en el invierno del 51. Deudor en sus primeras obras del serialismo integral de Webern y del magisterio de Messiaen, venía de Darmstadt, y empezaba a estudiar la música concreta, vía Pierre Schaeffer. Ello, junto a sus investigaciones electrónicas en Colonia, le llevaron a crear, durante los años cincuenta, sus primeras composiciones rotundas.

Stockhausen, buscador incansable, es el paradigma de una generación de vanguardia que, en la segunda postguerra, redefinió el significado de la música, revolucionando el propio concepto de concierto. Y, sin embargo, de nuevo, nos encontramos con la necesidad de comunicar.

La educación se va asentando y tiene su repercusión posterior. Desde la distancia histórica percibimos lo que en su época fuera novedoso y constructivo como una imagen descolorida; la idea de base nos pasa inadvertida, no registramos los interrogantes y nos ahorramos cualquier reflexión. Es evidente que tratar con lo “perfecto” resulta muy cómodo. Visto de cerca, en cambio, intentamos adaptar lo que, en nuestro propio presente, es novedoso y constructivo, a aquellos antiguos modelos. Los recursos fallan y la desesperación va en aumento. En resumen: la música es la culpable. (Stockhausen, 1952, citado en Dibelius, 2004)

Y de buscar la belleza intemporal: “la belleza siempre ha sido una meta, mi meta. No hay que separarla de la idea de perfección” (Stockhausen, 1988, p. 103)

Mientras tanto, desde EE.UU, y en 1949, el americano John Cage (1912-1992) viajaba a París y conocía a Pierre Boulez (1925-2016) El encuentro fue decisivo para los dos, a pesar de representar métodos compositivos diferentes. Dos años después, Cage escribiría *Music of Changes*.

Lo que Cage supuso para la música americana es abrumador. Cage es un mito y, posiblemente, el compositor norteamericano más influyente del siglo XX. De la mano de Schönberg, Cage inició un recorrido artístico profundamente influido por esa espiritualidad oriental que nunca abandonó y, a partir de la cual, buscó dentro del silencio. El camino de la indeterminación (fuente de la música aleatoria), su investigación en el campo del piano preparado, su papel en la renovación del ballet, del teatro musical, su convicción final de que todo es música...Cage es un símbolo y fue un comienzo que cuestionó el significado de artista y de creación.

Dice Jean Baudrillard (1997), en su magnífico libro *América*, que lo que nos separa de América es un abismo de modernidad. Tal vez el filósofo francés tiene razón cuando dice que uno nace moderno, no se hace, y que nosotros, los europeos, nunca lo hemos sido.

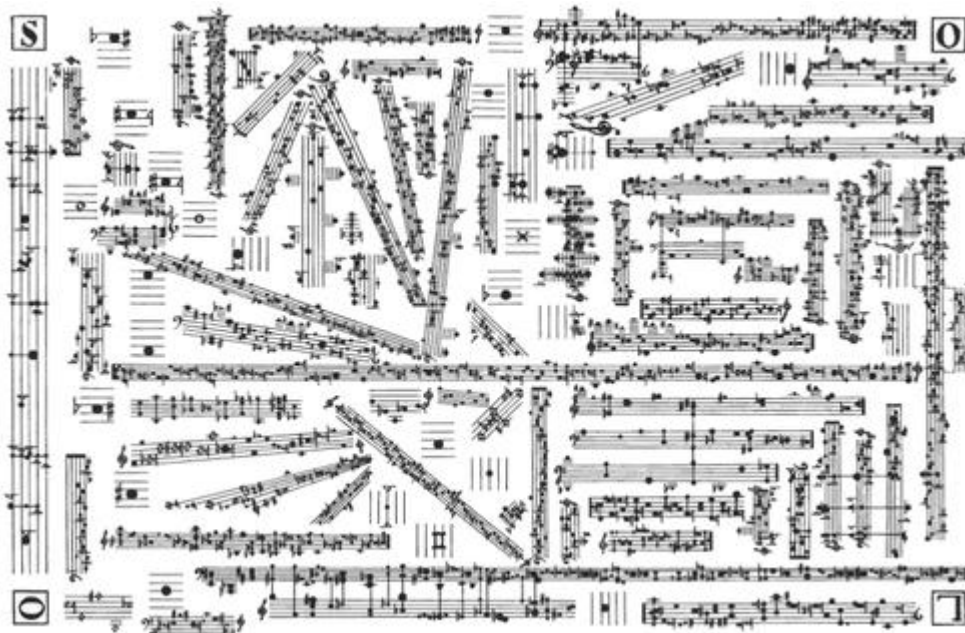
Es verdad que la música norteamericana de la primera mitad del siglo XX no “arrastra” una tradición y ello ha podido facilitar la frescura ante el experimento, que en Cage es un caleidoscopio: series, ruido, silencio, nuevo uso de los instrumentos, música aleatoria, símbolos gráficos, aparatos electroacústicos, grabaciones...Azar. Sus ideas sobre el silencio, sobre el propio concepto de música, transformaron los parámetros tradicionales más asentados, en búsqueda de una significación catártica en la cual el sonido era una entidad objetiva que cobra sentido en sí misma, desvinculándose de teorías o sentimientos. El sonido, y el silencio.

Tomemos como ejemplo 4´33´´. Su estreno en 1952 fue, y es, un símbolo: Cage tensó como nunca la relación con un público que presenciaba cómo el pianista permanecía sentado ante su piano y frente a una partitura en la que solo había una indicación: *Tacet* (silencio). Nada más.

Y nada menos, en una composición que reivindicaba un nuevo concepto de concierto, en el que el evento se construye con el silencio y el sonido ambiente. Así, el crujido de madera, la tos, el latido del corazón...Se convierten en parte de una obra de arte de la que el público forma parte activa. De la que el director forma parte activa.

¿Puede alguien decir cuántos artistas nacerán en los próximos veinte minutos? (...) Sabemos los enormes cambios que han tenido lugar en la práctica -y lo que, a través de la tecnología, es posible que la gente haga. Un elevado número de hombres van a ser la causa de las futuras obras de arte. E irán en muchas direcciones diferentes de aquellas que la historia recuerda. No podemos darnos descanso a nosotros mismos esperando la llegada de algún artista que satisfaga todas nuestras necesidades estéticas. Habrá, antes, un aumento en el número y en los tipos de arte, que será, simultáneamente, desconcertante y motivo de deleite. (Cage, 1963, p. 263)

Nuevas significaciones que trajeron nuevas grafías, nuevos gestos externos que revolucionaban el papel del propio intérprete y, cómo no, del director de orquesta, obligado a enfrentarse a una nueva traducción del fenómeno sonoro. El compositor italiano Sylvano Bussotti simboliza este reto. Su notación gráfica, tan visual, muestra el concepto de aleatoriedad e indeterminación en el que se sumergieron algunas vanguardias, provocando en el intérprete, en el director, la necesidad de un profundo estudio previo, indispensable para afrontar la interpretación de la obra. Bajo estas líneas, partitura de la ópera de S. Bussotti *La Pasion selon Sade* (1966).



S. Bussotti, *La Pasion selon Sade*. Fuente: Ediciones Ricordi Milan, 1966

Hemos querido reservar la figura de Pierre Boulez para el final de este apartado porque encarna la doble figura de compositor de vanguardia y director especializado. Su presencia en la música del siglo XX es una crónica del pensamiento y la forma de hacer música, de reflexionar sobre la música, y de dirigir la música del siglo en el que vivió.

Desde la crítica, la irreverencia incluso, Boulez pasa a los libros de Historia de la música por derecho propio como compositor, director, y por su labor importantísima en la divulgación de la música contemporánea.

Hay que llenar este vacío con educación musical, para que la música forma parte de la cultura como lo hacen la poesía o las matemáticas, como todos los ámbitos de la cultura que están categorizados como importantes. Cuanto más hagamos por la música, más se sostendrá el mundo (...) Me preocupa que la música contemporánea sea verdaderamente la preocupación de los organizadores. Debemos ser promotores, tiene que haber un sentido de combate, pero no como enemigos. Un combate por querer mejorar las posibilidades. (Boulez, 2013)

Iniciado con Messiaen, con Leibovitz, Boulez partiría del pensamiento de los tres vieneses, especialmente Webern, para expandir el principio serial de los sonidos a los ritmos, a las intensidades, a los timbres. Pronto saldrá del serialismo integral para buscar, dentro de la lógica y la estructura, la fantasía y la improvisación.

A partir de aquí, Boulez experimentó con la forma abierta, con la fusión de sonidos instrumentales y electroacústicos, con la simbiosis poesía-música, superando fronteras, buscando nuevas dimensiones del sonido, de los espectros del color y del espacio...Acontecimientos sonoros, diríamos.

La actividad creativa es una actividad de futuro, y no una actividad de pasado (...) El objetivo de todas las generaciones es sustituir a la anterior y remodelar el futuro. Rehacer el mundo es una utopía, pero una utopía necesaria: si no nos proponemos como objetivo principal coger el mundo como un patrón y remodelarlo, lo que hacemos es, simplemente, accesorio. Ese deseo de reemplazamiento es lo que hace funcionar nuestro espíritu y nuestra sensibilidad (*Ibidem*)

Especializado en la dirección de compositores del siglo XX, Boulez lo dirigió todo y a todos, estrenado incontables obras de músicos coetáneos, y buscando una manera de dirigir que facilitara la comunicación de las vanguardias con el gran público.

No quiero decir que todos los compositores sean directores, pero, a medida que mayor relación tengan los compositores con la forma de hacer música, más cambiará el panorama. Hay que desarrollar las cualidades pedagógicas para que el público comprenda qué pasa (...), un problema por el que todos los organizadores de conciertos deberían preocuparse (...). Cultura no es especialización: yo quiero poder escuchar a Monteverdi con el mismo interés que a Stockhausen, y esto parece que no concuerda. Pero concuerda si los presentamos convenientemente. Si nos deshacemos de uno de los dos por contraste, caeremos en una falta de cultura profundamente nociva (*Ibidem*)

6.- *Nulla ethica sine aethetica*

6.1 Introducción

Nos hemos acercado, hasta aquí, a ese cambio en el hombre que, a lo largo del siglo pasado, influyó profundamente en su visión, y hasta su definición, de la música. Hemos analizado cómo las nuevas maneras trajeron vanguardias, y cómo éstas fueron exigiendo del oyente una sofisticación intelectual para la que no todo el mundo estaba preparado, alejándose así del gran público. Esa es la realidad que nos ha llevado hasta nuestro hoy. Toca investigar qué pasa con nuestro presente. Para ello es necesario, en primer lugar, conocer los datos concretos acerca de nuestra cuestión, esto es, saber en qué proporción hoy la música, los músicos contemporáneos, son programados y reclamados por el público. El gráfico que visionamos a continuación, referido a la música que se ha programado en las grandes salas de concierto del mundo durante el pasado 2017, da fe de una situación alarmante, si pensamos en la música de nuestro tiempo.

Aceptamos, en mayor o menor medida, la música de siglos alejados al nuestro. Incluso la música que redefinió su significado durante el siglo XX (de la que nos hemos ocupado hasta ahora en este trabajo) es hoy, ya, ampliamente aceptada. Sin embargo, la música contemporánea, la voz de nuestros creadores de hoy, está más lejos que nunca del público.

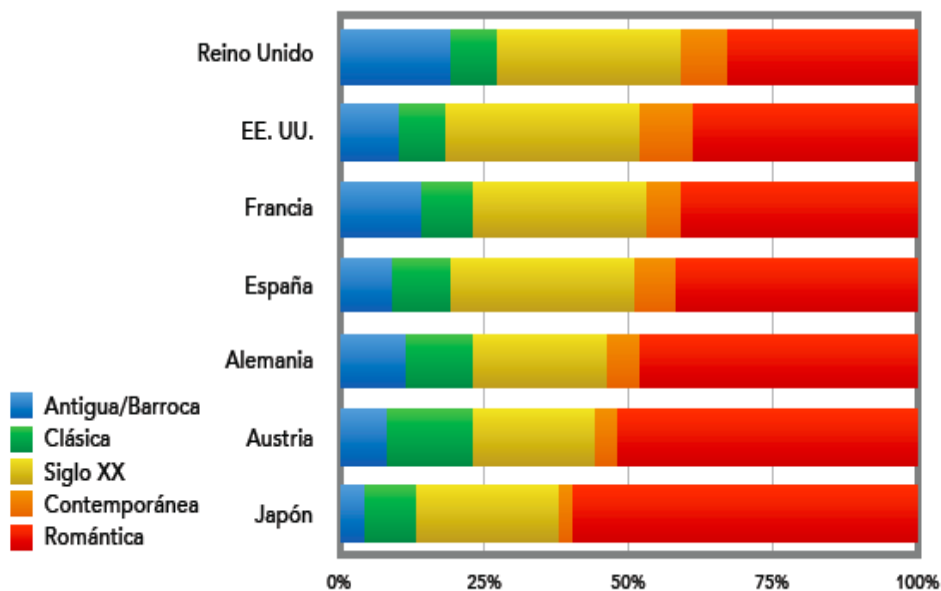


Gráfico 1: Música programada por épocas. Fuente: Bachtrack 2017

Queremos profundizar. Analicemos ahora qué compositores han sido más programados. Descubrimos que todos ellos son imprescindibles. Pero ninguno pertenece a nuestro tiempo:

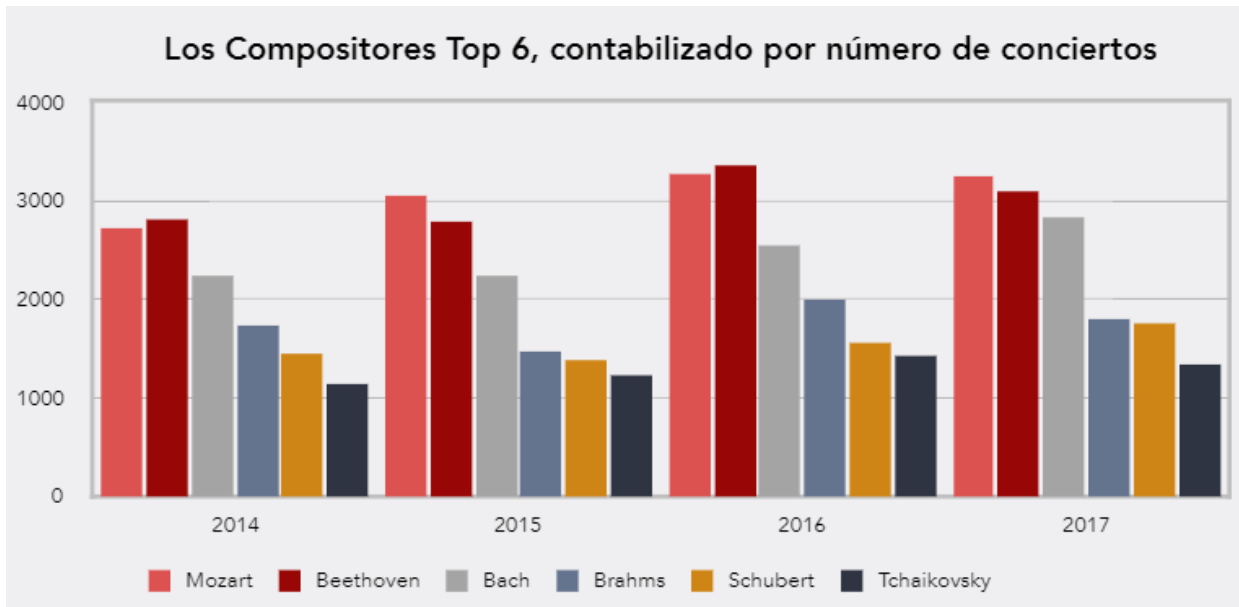


Gráfico 2: Compositores más programados, 1-6. Fuente: *Ibidem*

Amplieemos esta lista. De nuevo, ningún nombre de hoy. Sin excepción geográfica:

El Top de Compositores desde el puesto 7 en 2017, por número de conciertos

	2017	2016	2015	2014
7 Haydn	1128	1047	986	824
8 Schumann	1105	1211	852	871
9 Handel	966	960	976	1000
10 Ravel	966	966	852	930
11 Mendelssohn	959	1009	809	871
12 Debussy	950	840	744	627
13 Rachmaninov	941	851	737	831
14 Chopin	881	1169	891	736
15 Dvořák	863	1000	766	880
16 Shostakovich	859	859	748	701
17 Strauss II	814	709	595	306
18 Vivaldi	757	709	607	721
19 Mahler	748	715	574	499
20 Strauss	732	796	728	1191
21 Stravinsky	701	615	568	557

Gráfico 3: Compositores más programados, 7-21. Fuente: *Ibidem*

Consideramos que, ante esta situación, debemos hacer un análisis que impulse una reflexión en la que la estética y la ética se den la mano. Evocamos aquí a Nikolaus Harnoncourt (1929-2016):

Sin reflexionar, despreciamos la intensidad de la vida a cambio de los destellos de la comodidad (...) Esta transformación total del significado de la música se ha efectuado en los dos últimos siglos a una velocidad creciente. Junto a ella tiene lugar una transformación de la actitud hacia la música contemporánea, por no decir del arte en general: mientras la música era un componente esencial de la vida, solo podía proceder del presente. Era la lengua viva de lo inefable, sólo podía ser comprendida por los contemporáneos. La música cambiaba al hombre -al oynte, pero también al músico- (...) La gente se ha apartado del arte del presente porque molestaba, porque quizá tenía que molestar. No se quería una reflexión, solo belleza y dispersión de la cotidianidad gris. (Harnoncourt, 2006, p. 8-9)

6.2 Entrevistas

Nuestro análisis de datos necesita conocer el testimonio vivo. Buscamos la visión y la opinión de los protagonistas de hoy y, para ello, acudimos a las figuras del director de orquesta especializado y, cómo no, del compositor de hoy. Queremos saber qué hay de estético y qué de ético en su dedicación a la música contemporánea. Buscamos su testimonio, su opinión acerca de la distancia entre música actual y público, y cómo perciben al público especializado. Deseamos conocer qué pretenden transmitir a través de las nuevas músicas y, finalmente, profundizar en la relación director/compositor, desde diferentes miradas.

Nacidos en los años sesenta del pasado siglo, nuestros tres protagonistas pertenecen a una misma generación musical, joven todavía pero ya madura intelectual y técnicamente.

Además, testimonian, a través de sus orígenes, la atmósfera musical que en aquellos momentos había en Europa central, en América y, cómo no, en España.

6.2.1 Desde la dirección de orquesta: un acercamiento a Baldür Brönnimann

A veces, te llevas las manos a la cabeza al enfrentarte a la partitura. Y, de repente, fluye maravillosa. Es emocionante cuando el director, mero transmisor, percibe que los músicos y el público han conectado con la obra. Eso es lo mas importante.

Baldür Brönnimann

Nos acercamos al director Baldür Brönnimann (Suiza, 1968), formado en Basel y Manchester y actual Director Principal de la Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música, para conocer su perspectiva ético-estética, subrayada por su compromiso con la música de su tiempo. Brönnimann ha trabajado con compositores como John Adams, Saariaho, Birtwistle, Chin, Adès y orquestas como la Filarmónica de Oslo, la Real Filarmónica de Estocolmo, la Britten Sinfonia, la Orquesta Philharmonia, la Sinfónica de la BBC, la Filarmónica de Copenhague y la Filarmónica de Seúl.

Ha trabajado en la Ópera Nacional Inglesa (ENO), Ópera de Noruega, Festival Internacional de Bergen y Theater an der Wien, así como en el Teatro Colón de Buenos Aires, dirigiendo obras como *Erwartung* de Schoenberg, *Hagith* de Szymanowski y *La pequeña cerillera* de Lachenmamm. Su aportación es, pues, valiosísima para nosotros.

Queremos saber por qué dedicar una carrera artística a la dirección contemporánea. Brönnimann (2018) nos dice que siempre le pareció lógico dirigir la música de nuestro tiempo, nuestra música, y cómo, por ello, le interesó desde un principio conocer a los nuevos compositores y a los directores especializados.

Una de las características más fascinantes de dirigir música actual es que hay que empezar de cero. Constantemente trabajas con nuevos sonidos, en nuevas búsquedas. Hay que hablar con el compositor, construir la interpretación. Eso la diferencia de la música tradicional, donde puedes apoyarte en múltiples referencias y en tu propia experiencia. (Brönnimann, 2018)

El director suizo nos explica cómo se enfrenta a una nueva partitura, entrando en contacto con el compositor vivo; el diálogo con él, la información audiovisual de su obra, ayudan al director a “entrar en la mente y saber qué ha pensado el creador”, nos dice Brönnimann.

Es esencial que el director sepa transmitir a la orquesta -no siempre acostumbrada a ello- lo que quiere el compositor, que en ocasiones exige un enorme virtuosismo intelectual y técnico.

Abordamos con él la gran cuestión: el sentido de la música. Brönnimann nos habla de la gran diversidad de estéticas, de música de marcado carácter político, de música que distorsiona el sonido, o que incluye sonidos no clásicos, ruidos...

Hay compositores que buscan la emoción. Otros no. Opino que hoy la música tiene un componente mucho más emocional que tras la Segunda Guerra Mundial, porque ha perdido el carácter negativo que ella tenía entonces, cuando los nuevos creadores huyeron de la música “sencilla” que servía al fascismo y al estalinismo para hacer apología, trasladando un mensaje estético de complejidad. Así, Darmstadt se convirtió en un lugar para experimentar y llevar la música en una dirección no política. Hoy no hay miedo a sentir y, por eso, somos más libres frente al arte. Compositores como Britten, como Henze, resultaban desfasados frente a las óperas conceptuales, al teatro-ópera; hoy, eso no es así (*Ibidem*)

Hablamos ahora del público. Hemos llegado al centro de nuestra cuestión, y Brönnimann arroja una luz impagable sobre el tema. Nos pone como ejemplo a Beethoven, recordándonos cómo, en su momento, pudo ser percibido como un autor radical, no comprendido por todos; sin embargo, hoy está consagrado, y nos enfrentamos a su interpretación, pero no a su audición.

Sin embargo, la música contemporánea obliga al público a conexionar directamente con lo que escucha, toda vez que no hay memoria auditiva. “El público se ve obligado, entonces, a razonar, enjuiciar, pensar, decidir” -dice Brönnimann- “y esa es una experiencia fundamental para el hombre”

El director suizo nos habla de su experiencia frente al público, un público que, nos dice, ya no cuestiona las vanguardias sonoras como hace unos años, aceptándolas con naturalidad.

Reflexiona sobre los diferentes tipos de público, y sobre la diferencia entre el público más tradicional, que acude al concierto a escuchar una música que ya le gusta, y el público abierto a la música contemporánea, que acude para escuchar y descubrir algo nuevo.

Habla Brönnimann de la emoción que siente el director, como transmisor, cuando una partitura nueva conecta con el intérprete y con el público.

Y, en ese sentido, alerta de la importancia, esencial, de hacer llegar al público, a todo el público, una programación rica en contenido, que haga convivir obras clásicas y consagradas con música de vanguardia y nuevos estrenos, ya que la música contemporánea “es simplemente la continuación de un Brahms. No es una enfermedad que hay que aislar”, nos dice un director que dedica el 25% de su programación anual con la Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música a la música contemporánea y que, siempre que visita nuestro país, trae al Auditorio Nacional de Madrid una obra de estreno.

Cuando hago audiciones para que nuevos músicos entren a formar parte de la Orquesta de Oporto, no quiero solo que los aspirantes toquen muy bien un concierto de Haydn: me importa muchísimo comprobar su capacidad y su facilidad para afrontar la música contemporánea (*Ibidem*)

Baldür Brönnimann o el compromiso necesario.

6.2.2 Desde la composición: un acercamiento a David del Puerto

Sigo levantándome cada mañana con la emoción y el nerviosismo de saber si sabré hacerlo o no. No tengo ninguna suficiencia de oficio. Abrir los ojos y sentirse músico: eso es el arte y la grandeza de la composición musical.

David del Puerto

El acercamiento a David del Puerto (España, 1964), compositor y guitarrista, es vital para nuestro análisis. Él representa el espíritu del creador, pero también del intérprete, y testimonia un recorrido estético surgido de las vanguardias imperantes en nuestro país durante el pasado siglo, ya que fue discípulo de Luis de Pablo y Francisco Guerrero. Con más de ciento sesenta obras en su haber (entre ellas sinfonías, óperas, ballet, conciertos con solista y un numeroso catálogo para guitarra), su obra está recogida en un importante número de grabaciones discográficas.

Premio Nacional de Música en 2005 es, desde hace más de veinte años, profesor invitado habitual en conservatorios y universidades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Sobre su obra se han escrito numerosos artículos y trabajos académicos, incluyendo tres tesis doctorales (Jeremy Bass, Universidad de Kentucky, Lexington; Ángel Luis Castaño, Universidad de Extremadura; Eduardo Soutullo, Universidad de Vigo)

Del Puerto (2018) nos dice que componer es, para él, una necesidad asociada con el amor, un hecho abstracto e integrador que, finalmente, se convierte en una forma de ver la vida y la belleza. Una manera de estar en el mundo.

La composición es la más abstracta e interior de todas las artes. Componer es, para mí, una necesidad de orden. A través de la composición construyo la arquitectura de mi personalidad: necesito constantemente ordenar sonidos, crear formas o, simplemente, crear melodías. La música es un descubrimiento de uno mismo. Largo, verdadero y profundo. (Del Puerto, 2018)

Queremos saber cómo dota de personalidad estética a su música, qué busca transmitir, qué quiere aportar. Del Puerto habla de búsquedas y caminos divergentes, y de cómo, después de transitar por unos modelos de vanguardia que le enseñaron el rigor estructural y un amor por el trabajo diario que ya forma parte de su manera de hacer, tomó caminos nuevos. Otras músicas, otras armonías en las que encontrarse.

Hablamos con el compositor madrileño sobre el significado de la música, y nos explica que el hecho de componer tiene sentido en sí mismo: “cuando alguien necesita ordenar el/su mundo a través de la composición, no pretende nada más que el propio orden de la composición. Los afectos influyen, pero la voluntad de expresar traiciona la propia expresión. Hago música, no busco expresar”, nos dice. Del Puerto alerta del peligro de una sociedad actual en la que, de manera equivocada, se llegue a la convicción de que el arte no tiene una función, lo que nos llevaría a la mediocridad. La música, su música, nos dice el autor, es un fenómeno que se dirige a los demás. La música debe construir puentes.

Siempre ha sido así. De Damón de Atenas a Bach, la música ha tenido una función y ha tendido puentes. Desde la emoción, la religiosidad o el sentimiento, la creación siempre ha sido un acto de amor en el que “el otro” no tiene cara ni ojos, pero está. Queremos que haya puentes entre el creador y el público. El arte es un fenómeno psicológico, nace del alma y se dirige al alma (*Ibidem*)

En este sentido, Del Puerto nos alerta sobre la necesidad de normalizar la programación de música contemporánea, situándola al final de una cadena histórica natural. Nos recuerda que, en época de Haydn, casi un 95% de la música que se programaba era contemporánea, y cómo en la época del último Brahms ya era solo del 50%. Una situación que se intensificó en el pasado siglo XX y que hoy, en el siglo XXI, es dramática. Hoy somos historia, únicamente.

El autor madrileño no busca un público que solo ame la música actual, como rechaza la crítica al público conservador, argumentando que no se puede comprender realmente la música que hacen los nuevos creadores sin amar la tradición histórica que les ha traído hasta aquí.

El único modo de crear un público integrador es programar conciertos en los que las diferentes músicas dialoguen, sin necesidad de justificación previa, de manera natural, como natural ha sido el ocurrir de las diferentes estéticas a lo largo de la Historia. Habla Del Puerto de un público integrador y sincero, que reaccione con naturalidad frente a la música actual, más allá de exigencias intelectuales. “No se puede admirar ‘Prometeo’ de Nono y no conocer las últimas sonatas de Schubert. Luigi Nono pensaba en Schubert y en T. L. de Victoria, y paseaba por Toledo al mismo tiempo que por el Berlín más fuurista”.

David del Puerto subraya el papel, indispensable, del director especializado en música contemporánea, su responsabilidad como organizador conceptual de la interpretación y la dificultad de situarse ante una partitura nueva en la que (a diferencia del repertorio clásico), no hay versión que aplaudir, lo que le sitúa, de manera humilde, en un segundo plano, detrás del compositor y del intérprete.

Considero al director de contemporánea como un ejemplo máximo de vocación al servicio de la música. Tengo mucha relación con directores especializados y siempre hablo con ellos de esta admiración. Tengo consciencia del espacio interpretativo que ellos necesitan. Lo que yo he querido decir, ya está en la partitura. A partir de aquí, el director levanta un edificio sonoro que es 50% suyo y 50% mío. Resolvemos los problemas técnicos. Debatimos las cuestiones estéticas. La aportación emocional es de ellos (*Ibidem*)

David del Puerto o el amor en forma de sonido

6.2.3 Desde el compositor-director: un acercamiento a Fabián Panisello

Una obra, una gran obra, es la que interpele al otro a muchos niveles. Eso es lo que busco con mis obras: interpelar al otro intelectualmente, emocionalmente, de manera exigente. Deseo que mi música traspase el tiempo.

Fabián Panisello

Acudimos a Fabián Panisello (Argentina, 1963) por su doble condición de compositor y director. Argentino-español afincado en Madrid, es director y fundador de PluralEnsemble y director de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid. Formado como compositor en Buenos Aires y en el Mozarteum de Salzburgo, completó su formación con Elliott Carter, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough y Luis de Pablo en composición y con Peter Eötvös en dirección de orquesta.

La obra de Panisello ha sido interpretada por artistas como Pierre Boulez, Peter Eötvös o el Cuarteto Arditti, y agrupaciones como la Deutsches Symphonie-Orchester de Berlín, Orquesta Nacional de España, Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, Orquesta Sinfónica de la BBC, entre muchas otras.

Como compositor y director ha actuado en los principales festivales del mundo dedicados a la música actual, como Donaueschingen, Bienal de Munich, Otoño de Varsovia o Wien Modern, entre otros. Ha participado como codirector en dos estrenos absolutos de K. Stockhausen con las orquestas de la Westdeutscher Rundfunk de Colonia y la Deutsches Symphonie-Orchester de Berlín.

Nos cuenta Panisello (2018) que componer es una necesidad del alma, psicológica, que siente un ser humano. Una necesidad casi física, que él tuvo cuando, con quince años, descubrió que, más allá de tocar la viola y el piano, deseaba improvisar.

En el proceso de hacerla, como yo trabajo mucho con el sonido. Hago maquetas, toco, sé cómo suena, y me voy emocionando con el trabajo. La comparto con quien está cerca, veo las reacciones/respuestas...Sientes una gran emoción, es el sentido de todo ello.

Nos dice, también, que el deseo de dirigir llegó después, cuando fue consciente de que un altísimo porcentaje del interés musical del público estaba puesto, incomprensiblemente, en el pasado. Por ende, faltaban directores especializados en la música actual.

Preguntamos al Panisello compositor (evitamos aquí el término “creador”, aplicable también a su faceta como director) cómo percibe su música:

La obra del creador tiene fuertes impulsos inconscientes, imágenes sonoras completas de la música, aunque también simbólicas. La música tiene connotaciones infinitas. Como los seres humanos, dotados de la capacidad del infinito dentro de nuestra mente. Una obra de arte es una realidad ampliada, mucho más intensa que la realidad discursiva de cada día. Así es la música. (Panisello, 2018)

El creador de *Le Malentendu* nos cuenta que la obra de un compositor es como un mosaico que se va formando tesela a tesela, y a través del cual el creador se va encontrando a sí mismo. Panisello habla de la importancia de trabajar con el sonido, y de cómo ello va haciendo despertar su emoción a medida que avanza el proceso de elaboración.

El acercamiento de Panisello a la partitura nueva, como director, es casi artesanal. El argentino-español trabaja sobre la estructura temporal, rítmica, armónica, en busca de relaciones sonoras, coincidencias, efectos sonoros. Consciente, como compositor, de la aportación valiosa que su labor supone para el creador. Nos habla del agradecimiento del compositor, feliz de ver cómo se materializa su obra en manos del director.

El testimonio de Panisello resulta valiosísimo para nuestro trabajo de investigación. Como compositor, conoce el *feedback* de público. Como director especializado, sabe de su reacción frente a las músicas de sus colegas, y como director y fundador de PluralEnsemble se enfrenta al reto de la programación. De todo ello hablamos con él.

Debemos recordar que Telemann, Schumann, Wagner, ya hablaban de su música contemporánea. Es una cuestión que ha preocupado siempre a los artistas. Las generaciones de vanguardia del siglo XX necesitaron cambiar el rumbo. Al gran público hay que abrirle puertas estéticas intelectuales, darle a conocer las vanguardias combinadas sabiamente con la tradición (*Ibidem*)

Aboga Panisello por una programación no excluyente, alejada de cualquier análisis diferencial negativo que deje fenómenos, estéticas, fuera. Siempre hay una minoría conocedora, instruida, pero hay que seducir a una amplia mayoría. En ese sentido, para el compositor, ahí está la clave del éxito: programas con un discurso lógico y atractivo, que lleven al público a una reflexión natural.

En un momento de la historia, en la vanguardia, hubo un deseo de *tabula rasa*. Lo mejor que quedó de todo aquello no fue necesariamente el discurso, sino lo que había de musicalidad en los compositores y en la música. No creo en el discurso nuevo en ese sentido: creo en la sabiduría de los compositores que saben encontrar una conexión profunda con el otro, estableciendo una comunicación con el público (*Ibidem*)

Fabián Panisello o la estructura del alma

7.- Conclusiones

Nuestro objetivo principal, al inicio de nuestro trabajo, era entender mejor el problema de la actual incomunicación entre creador musical y público y, para ello, quisimos analizar la relación entre vanguardia, dirección de orquesta y público. Considerábamos que, si arrojábamos algo de luz sobre esta cuestión, aportaríamos un grano de arena para su solución y sabríamos, de un modo más nítido, qué camino se debe recorrer para lograrla.

Hemos constatado, a través de nuestro trabajo de campo, que la relación entre vanguardia musical y público no ha sido fácil nunca, pero hemos comprendido que la música de hoy será la música de ayer en un futuro. Y que no podemos alejarnos de nuestra realidad porque nuestra realidad, sencillamente, nos describe. No puede haber agujeros negros en el discurrir de la historia de la música. No podemos avanzar intelectual, estéticamente, si no hacemos nuestra la música de hoy. Evocamos aquí la comparación que el maestro Brönnimann nos hacía, al respecto, sobre lo que el último Beethoven supuso, en su tiempo, para el gran público.

Nuestros objetivos específicos nos llevaron a identificar, profundizar y comparar el papel que compositor y director desempeñaban en esta cuestión. Hemos analizado la figura del director como puente para hacer llegar a un público mayoritario la trascendencia que supone el hecho de la vanguardia. Ese Mahler que afirmaba “mi tiempo está por llegar” no hablaba solo de creación. Era esa “visión trascendente y profundamente social de la dirección orquestal, de suscitar un mundo que prolifera más allá de cualquier control racional”, de la que hablaba Pierre Boulez refiriéndose a Mahler.

Era ese artista que “debe intentar expresarse, a ser posible, mediante palabras nuevas y jamás antes oídas” del que hablaba el mismísimo Strauss, comprometido con las futuras generaciones de directores, consciente de la importancia de su misión. Sus *Reflexiones y recuerdos*, dirigidos a los jóvenes directores, eran una declaración de principios al respecto.

Comparamos después esta visión con la de los directores que no componían. Descubrimos la importancia de un Ansermet que nos hablaba de los *Fundamentos de la música en la conciencia humana*: un director que convertía el evento del concierto en un acto de filosofía humana.

Y comparamos también su personalidad con la del director al uso: Pierre Monteux no escribía tratados intelectuales, ni siquiera era amigo de entrevistas, pero desde su batuta el sonido de las vanguardias despertó dentro y fuera de nuestro continente para alumbrar un nuevo concepto de sonoridad orquestal. Era esa manera objetiva de dirigir que conectaría con unas vanguardias que huían de la expresión para describir un mundo nuevo, de acero.

Porque, como nos recordaba John Blacking, “cada generación debe aprender de nuevo (...) Una música que identifique su tiempo, y defina su sensibilidad”.

Nos sorprendimos al escuchar a Schönberg, rupturista e irreverente, hablar de que “La música debe de ser un goce. Es innegable que la comprensión es uno de los mayores placeres que se ofrece a los hombres”. Ésta ha sido una de las conclusiones más fascinantes de nuestro análisis: constatar que, más allá de estéticas y tiempos, todos los protagonistas de nuestro estudio apelaban a una “función” de la música: social, emocional, religiosa, intelectual. Un elemento de comunicación que necesita de un interlocutor.

Sin embargo, por el camino, la comunicación se fue desvaneciendo, a medida que la exigencia con el oyente, con ese público sin rostro del que hablaba Panisello, se intensificaba, tensando la relación. Nos preguntamos hasta qué punto se debe exigir al oyente una preparación intelectual, y cómo ésta convierte en élite al público oyente. Son esas minorías de las que hablaba Del Puerto.

El resultado de nuestro estudio de campo sobre la programación actual de compositores contemporáneos en diferentes partes del mundo sobrepasó las expectativas más negativas que tuviéramos. Tanto, que rehicimos el estudio ante la posibilidad de que los datos fueran erróneos. Pero no lo eran. Ni rastro de músicos contemporáneos entre los primeros veinte compositores programados. Tan solo un aliento de música contemporánea en la programación habitual en todo el mundo.

Pierre Boulez, poco antes de morir, dedicaba su rueda de prensa tras la concesión del Premio Fundación BBVA *Fronteras del Conocimiento*, no a hablar de su casi infinita trayectoria como creador, director, gestor y pedagogo, sino a trasladar al mundo, desde su experiencia única, la alarmante situación de la música actual, y a recordarnos que “El objetivo de todas las generaciones es sustituir a la anterior y remodelar el futuro (...) Ese deseo de reemplazamiento es lo que hace funcionar nuestro espíritu y nuestra sensibilidad”

Curiosamente, en nuestra recopilación de datos no encontramos ningún ejemplo de elitismo intelectual, ni entre los creadores ni entre los directores. Hasta Stockhausen, profundo perturbador de conceptos preestablecidos, nos habló de buscar la belleza intemporal: “la belleza siempre ha sido una meta, mi meta. No hay que separarla de la idea de perfección”. E incluso Cage, el provocador, busca integrar al público en su silencio de 4´33´´ “Habrá (...) un aumento en el número y en los tipos de arte, que será, simultáneamente, desconcertante y motivo de deleite”.

Finalmente, lo que nuestros tres artistas nos enseñaron es que nada ha cambiado.

Acudimos a ellos por y con su diversidad de planteamientos, y descubrimos que sienten la misma responsabilidad frente a un arte que perciben como maquinaria para hacer avanzar al ser humano. La misma necesidad de comunicación, y de comprensión. La figura del director tiene, para todos, un significado de puente trascendental.

No hay torres de marfil en ellos: hay amor por la música y por el mundo. La misma artesanía interior. Y la misma integridad frente al arte.

A lo largo del siglo que nos han llevado hasta hoy, los artistas, creadores y/o directores, cada uno desde su tarea social, han tenido la misma perspectiva ética: la música tiene una función inapelable. Por eso han compartido esa necesidad de comunicación con el público, incluso desde los extremos estéticos.

Al rechazar nuestra música de hoy, estamos creando un agujero negro que afectará al mañana, dejando caer un eslabón estético e intelectual sin el cual la cadena no tiene sentido.

Sin embargo, esto no podrá suceder si no integramos nuestra música de hoy en la educación de los niños. Y de los adultos. Acostumbrarlos a la realidad sonora de hoy, para que ellos mismos, niños, crezcan sintiéndose amparados por ella. Relatarles, explicarles, convencerles, adultos, hasta seducirles. Debe ser éste un camino intelectual y emocional paralelo.

Si esto no sucede, estamos abocados al abismo. La integración de la música actual en los planes de estudio es apremiante. La generosidad con el oyente adulto, indispensable.

Nosotros, directores, creadores, apelamos a la responsabilidad de los programadores, de los medios de comunicación, como gestores necesarios para dar normalidad a la situación.

Porque no debemos olvidar que estamos hablando de una cuestión ética, no económico-política. Toca hacer una profunda labor de concienciación empresarial, apelando al papel ético que una programación de conciertos debe tener. Y no nos estamos refiriendo solo al qué.

También al cómo: ciclos de conciertos pensados para niños, para adolescentes, para jóvenes. Planteados desde la excelencia y el respeto que la infancia, y la adolescencia, y la juventud, deben imponer.

Nosotros, público, no queremos torres de marfil. Conciertos explicativos también para adultos, mesas redondas, conferencias donde el oyente participe cómodo, libre. Queremos del compositor, y del director, y del intérprete, solidaridad. Encuentros musicales que se conviertan en hábito, en centro de crecimiento, en búsqueda colectiva. Nosotros, público, queremos entender, para poder amar.

Compositores, directores, públicos contemporáneos.

Queremos puentes. Es una cuestión ética, y estética.

8.- Limitaciones

Sin duda, no podemos dejar de advertir que nuestro trabajo tiene unas limitaciones objetivas: las de la elección de nuestros protagonistas. Si hubiéramos afrontado esta reflexión desde otros nombres que pasearon, y pasean, las músicas contemporáneas, posiblemente el resultado hubiera sido diferente.

Podríamos haber extendido nuestra reflexión a otras concepciones de vanguardia, menos rupturistas y, por ende, menos alejadas del público.

O extendido la búsqueda a otras zonas geográficas.

Vivimos en un mundo globalizado. Esta investigación se podría haber construido sobre el peso que las nuevas tecnologías han tenido, no ya en la composición, sino en la divulgación de la música contemporánea.

También podríamos haber dirigido nuestras entrevistas al público, haciendo un estudio basado en franjas de edad, o en zonas geográficas.

Sin embargo, nada de ello empañaría la principal conclusión a la que hemos llegado: es necesario integrar la música de nuestro tiempo con la de nuestro pasado. Conseguir que convivan haciéndolas sonar juntas. Sólo así ocupará un lugar natural dentro del arte.

Sólo así será percibida como algo que nos describe y nos define.

“Convertir al público en una auténtica comunidad, aunque sea momentánea, solo lo consiguen obras que llegan al individuo cuando ya no es individuo separado, sino parte de su pueblo, parte de la humanidad, parte de la naturaleza divina que actúa sobre él. Solo gracias a estas obras el público tomará conciencia plena de las fuerzas que anidan en él; y, también, son solo estas obras las que los hombres necesitan y desean en lo más profundo de su ser, a pesar de sus reacciones tan vagas e indecisas a primera vista. Esto no cambia el hecho de que el público, en la vida práctica musical de cada día, sea precisamente a estas obras a las que, a menudo, oponga resistencia y se entregue a ellas a regañadientes, como sabemos por experiencia. En este aspecto, es como un hombre que quiere ser obligado a aceptar su felicidad”

Wilhelm Furtwängler, 1937

(Conversaciones sobre música, Acantilado, Barcelona, 2011)

9. Prospectiva

Nuestro trabajo de investigación y análisis es solo el inicio de una ambiciosa tarea que pretendemos desarrollar en un futuro.

Queremos hacer un análisis pormenorizado del papel de la música contemporánea en la programación musical infantil en España, con la intención de elaborar un estudio comparativo entre Comunidades Autónomas y desarrollar un plan de acción individualizado para hacer llegar a los organismos competentes, a través del cual los niños y adolescentes puedan acercarse a la música contemporánea de la mano de la orquesta, que les mostrará todas las posibilidades del sonido, en coordinación con un programa anual de preparación en los colegios. Ciclos de conciertos pedagógicos en salas de concierto públicas, donde la música contemporánea sea el centro de una fiesta musical desarrollada en dos ámbitos: por un lado, para determinados cursos escolares y, por otro, para ser disfrutada en familia.

Sabemos que puede parecer una utopía, pero creemos en ello y, al fin y al cabo, eso es el arte: una utopía que mueve el mundo.

10.- Bibliografía y Webgrafía

ADORNO, TH. (2003). *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Ediciones Akal.

ADORNO, TH. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Pensamiento contemporáneo 62.

ANSERMET, E. (1989). *Los fundamentos de la música en la conciencia humana*. París: Robert Lafont.

BARBER, LL. (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

BAUDRILLARD, J. (1997). *América*. Barcelona: Anagrama.

BENZECRY, C. E. (2006). *Curtain rising, baton falling: The politics of musical conducting in contemporary Argentina*. Recuperado el 17 de abril de 2018 de <https://doi.org/10.1007/s11186-006-9009-6Benzecry>

BERNSTEIN, L. (2002) *El maestro invita a un concierto. Conciertos para jóvenes*. Madrid: Siruela.

BORREGUERO CASTAÑO, Á. L. (2016) *La música para acordeón de David del Puerto. La relación intérprete-compositor*, Tesis doctoral. Universidad de Extremadura, Badajoz.

BOTSTEIN, L. (1997). *On Conducting*. Recuperado el 25 de marzo de 2018 de <https://doi.org/10.1093/mq/81.1.1>

BLACKING, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

BLARDONY S. (2018). *Conversando con...FabiánPanisello*. Recuperado el 12 de febrero de 2018 de www.sulponticello.com/conversando-con-fabian-panisello

BRÖNNIMANN. B. *Baldur Brönnimann*. Recuperado el 1 de febrero de 2018 de <https://www.baldur.info/>

BOULEZ, P. (2013). *Conferencia*. Recuperado el 25 de febrero de 2018 de <https://www.premios-fronterasdelconocimiento.es/notas-prensa/fallece-pierre-boulez-premio-fundacion-bbva-fronteras-del-conocimiento-2012-musica-contemporanea/>

BOULEZ, P. (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.

4'33". CAGE, J. (2013). <https://youtu.be/Oh-o3udImy8>

CAGE, J. (1963). *A Year from Monday*. Hannover: University Press of New England.

CALVO DÍAZ, B. (2017). *Beethoven, el idilio de Wagner: una deuda ética y estética*. Nueva Revista, nº 157. Madrid: Difusiones y Promociones Editoriales, S. L.

CALVO DÍAZ, B. (2017). *Mahler: hacia la luz*. Conferencia. Paraninfo de la Universidad Politécnica de Madrid. Material no publicado.

CANARINA, J. (2003). *Pierre Monteaux, Maitre*, París: Amadeus.

Casa de Musica. *Baldur Brönnimann*. Recuperado el 4 de febrero de <http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/.../brönnimann-baldur/>

CASTÁN, M. (2009). *David del Puerto. Entrevista*. Madrid: Radio Clásica.

DE LA GRANGE, H-L. (2014). *Gustav Mahler*, Madrid: Ediciones Akal.

DEL AMO, C. (2006). *Entrevista a Fabián Panisello*. Recuperado el 13 de febrero de 2018 de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=82>

DEL PUERTO, D. *David del Puerto*. Recuperado el 6 de febrero de 2018 de <http://www.daviddelpuerto.com/>

DEL PUERTO, D. (2006). *Música y músicas: La crisis de las categorías*. El Rapto de Europa, n.º 9. Recuperado el 7 de febrero de 2018 de <http://www.revistasculturales.com/...rpto-de-europa/.../musica-y-musicas-la-crisis-de-las-categ...>

DIBELIUS, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Munich: Ediciones Akal.

Diccionario biográfico de Grandes Compositores de la Música (1994). Madrid: Espasa Calpe.

Diccionario Harvard de Música (1997). Madrid: Alianza Diccionarios.

ELLIOT, E. (2001). *Music Education Six Months After the turn of the Century*. Stanford University. Recuperado el 18 de abril de 2018 de <https://doi.org/10.1177/025576140103700102>

Enciclopedia Britannica. Recuperado el 1 de febrero de 2018 de <https://www.britannica.com/>

Enciclopedia Oxford. Recuperado el 3 de marzo de 2018 de www.oxfordmusiconline.com

Escuela Superior de Música Reina Sofía. *Baldur Brönnimann*. Recuperado el 5 de febrero de 2018 de https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/E_Biografia_pdf.aspx?IdPersona..

Escuela Superior de Música Reina Sofía. *David del Puerto*. Recuperado el 5 de febrero de 2018 de https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/E_Biografia_pdf.aspx?IdPersona...

Escuela Superior de Música Reina Sofía. *Fabián Panisello*. Recuperado el 17 de febrero de 2018 de <http://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/>

Estadísticas Bachtrack (2018). Recuperado el 1 de abril de 2018 de <https://bachtrack.com/files/73927-Classical>

FISCHER, T. (1986). *John Cage*. Recuperado el 24 de abril de 2018 de http://www.ubu.com/sound/cage_ra.html

FURTWÄNGLER, W. (2011). *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado.

GARCÍA LABORDA, J. M. (2015). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J.

GONZÁLEZ CASADO, P. (2000). *Términos musicales*. Madrid: Akal Ediciones.

GORDON E. (2007). *Learning Sequences in Music*. Chicago: GIA Publications

HARNONCOURT, N.(2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.

Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid. *Fabián Panisello*. Recuperado el 17 de febrero de 2018 de <http://www.iimcm.com/>

Intermusica (2009). *Baldur Brönnimann*. Recuperado el 4 de febrero de <http://intermusica.co.uk/artists/conductor/baldur-br%C3%B6nnimann/biography>

JANKÉLÉVITCH, V. (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.

JUNGHEINRICH, H-K. (1991). *Los grandes directores de orquesta*. Madrid: Alianza.

KÁROLYI, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Música Alianza Editorial.

LISCIANI-PETRINI, E. (1999). *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones.

Lukor (2010). *"Hoy la música sinfónica participa de muchas influencias y sólo queda que la gente le pierda el miedo"*. Recuperado el 8 de febrero de 2018 de <http://www.lukor.com/literatura/noticias/0511/07142831.htm>

MARRIN NAKRA, T. (2002). *Synthesizing Expressive Music Through the Language of Conducting*, Rescatado el 20 de febrero de 2018 de <http://www.10.1076/jnmr.31.1.11.8102>

MORGAN, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.

Museo de Arte Reina Sofía. *Baldur Brönnimann*. Recuperado el 1 de febrero de 2018 de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/biografia_baldur_bronnimann.pdf

Oxford Music Online. *David del Puerto*. Enciclopedia. Recuperado el 9 de febrero de 2018 de <http://www.oxfordmusiconline.com/search?btog=chap&isQuickSearch=true&pageSize=10&q=David+del+Puerto&sort=relevance>

PANISELLO, F (2018). *Fabián Panisello*. Recuperado el 11 de febrero de 2018 de <http://www.fabianpanisello.com/>

PANOFSKY, W. (1988). *Richard Strauss*, Munich: Alianza Editorial.

PÉREZ CASTILLO, B. (1999-2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.

PluralEnsemble (2018). *Biografía de Fabián Panisello*. Recuperado el 11 de febrero de 2018 de <http://www.pluralensemble.com>

Revista de Taller Sonoro (2005). *Entrevista a David del Puerto*. Recuperado el 6 de febrero de 2018, recuperado de <http://www.tallersonoro.com>

ROSADO, B. (2011). *Entrevista a Fabián Panisello*. Recuperado el 15 de febrero de 2018 de <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Fabian-Panisello/29097>

RUSSOMANNO, S. (2017). *Entrevista a Fabián Panisello*. Recuperado el 12 de febrero de 2018 de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-fabian-panisello-opera-amplifica-emociones-201703210051_noticia.html

RUSSOMANNO, S. (2017). *SCHERZO*. Recuperado el 5 de febrero de <http://www.scherzo.es/content/baldur-br%C3%B6nimmann-o>

SAID, E. (2000). *Música al límite*. Barcelona: Ediciones Debate

SCOFIELD, R. (1948). *Learn to hear, says composer. Arnold Schönberg*. Recuperado el 25 de febrero de 2018 de <http://www.schoenberg.at/index.php/en/1948-ronald-scofield-learn-to-hear-says-composer>

SCHÖNBERG, A. (2005). *El estilo y la idea*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.

SCHONBERG, H. C. (2007). *Los grandes directores de orquesta*. Barcelona: Robinbook Ediciones.

SCHULLER, G. (1997). *The Compleat Conductor*. New York: Oxford University Press.

SOUTULLO GARCÍA, E. (2016). “*La obra musical de David del Puerto, una postura estética de la postvanguardia*”. Madrid: Revista Científica Complutense, Vol. 12.

STRAUSS, R. (1949). *R. Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen*. Friburgo: Editorial Willy Schuh, Zürich.

STUCKENSCHMIDT, H. H. (1991). *Schönberg. Vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza Música.

TANNEMBAUM, M. (1988). *Stockhausen, entrevista sobre el genio musical*. Madrid: Turner.

TRANCHEFORT, F-R. (1995). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial.

TRANCHEFORT, F-R. (1989). *Guía de la música sinfónica*. Madrid: Alianza Editorial.

YUSTE, J. (2016). *David del Puerto. Entrevista*. Recuperado el 9 de febrero de 2018 de <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/David-del-Puerto/9208>

VIÑAS, V. (2011). *Entrevista a Fabián Panisello*. Recuperado el 13 de febrero de 2018 de <https://fargamoneda.wordpress.com/2017/12/27/312/>

WALTER, B. (2007). *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza

WEISBERG, A. (1993). *Performing Twentieth-Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists*. New Haven: Yale University Press.

What does Music mean? Bernstein (2012) <https://youtu.be/vsYthxoL8is>

WOOLF, V. (1966). *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Londres: Editorial Leonard Woolf.

ZWEIG, S. (1953). *El misterio de la creación artística*. Barcelona: Apolo.

ANEXOS

Anexo 1. Biografía de Baldur Brönnimann



Director Nacido en Suiza, Brönnimann se formó en la Academia de Música de la ciudad de Basel y en el Royal Northern College de Música en Manchester, donde fue designado como profesor visitante de Dirección. Entre 2008 y 2012 fue director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia en Bogotá.

En enero de 2015 fue nombrado Director Principal de la Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música, después de una larga relación con la orquesta y desde septiembre de 2016 es Director Principal de la Basel Sinfonietta.

Ha trabajado con compositores como John Adams, Saariaho, Birtwistle, Chin, Adès y orquestas como la Filarmónica de Oslo, la Real Filarmónica de Estocolmo, la Britten Sinfonia, la Orquesta Philharmonia, la Sinfónica de la BBC, la Filarmónica de Copenhague y la Filarmónica de Seúl. En cuanto a sus proyectos operísticos ha trabajado en la Ópera Nacional Inglesa (ENO), Ópera de Noruega, Festival Internacional de Bergen y Theater an der Wien, así como en el Teatro Colón de Buenos Aires, en los que ha dirigido las obras Erwartung de Schoenberg, Hagith de Szymanowski y La pequeña cerillera de Lachenmamm. <https://www.baldur.info/>

Anexo 2. Biografía de David del Puerto



Compositor y guitarrista, discípulo de Francisco Guerrero y Luis de Pablo. Su producción incluye más de 160 obras de todos los géneros, entre ellas, cinco sinfonías, dos óperas, un ballet, numerosos conciertos con solista y un importante catálogo para guitarra. Su obra está recogida en más de 25 grabaciones discográficas. En 1993 ganó el Premio Gaudeamus de Ámsterdam con su primer *Concierto para oboe y grupo de cámara*, y el Premio «El Ojo Crítico» de Radio Nacional de España. En 2005 se le otorgó el Premio Nacional de Música.

En la temporada 2011-12 fue compositor residente de la OCNE y el CNDM para desarrollar el proyecto pedagógico «Simbiosis», estrenado con gran éxito en mayo de 2012 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Desde hace más de 20 años es profesor invitado habitual en conservatorios y universidades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Es profesor de Análisis Musical y Armonía en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, y de Composición en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska de Madrid. Es guitarrista y compositor del grupo *rejoice!* con el que ha estrenado los espectáculos *Sobre la noche*, *Carmen replay* (ballet encargo del Teatro Real de Madrid) y *Caro Domenico*, encargo del Istituto Italiano di Cultura. Sobre su obra se han escrito numerosos artículos y trabajos académicos, incluyendo tres tesis doctorales -Jeremy Bass, Universidad de Kentucky, Lexington; Ángel Luis Castaño, Universidad de Extremadura; Eduardo Soutullo, Universidad de Vigo- <http://daviddelpuerto.com/>

Anexo 3. Biografía de Fabián Panisello



Compositor y director argentino-español afincado en Madrid, es director y fundador de PluralEnsemble y director de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid.

Se formó como compositor con Francisco Kropfl en Buenos Aires y con Bogusław Schaeffer en el Mozarteum de Salzburgo (Diploma de Excelencia, 1993). Completó su formación con Elliott Carter, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough y Luis de Pablo en composición y con Peter Eötvös en dirección.

Han interpretado su obra artistas como Pierre Boulez, Peter Eötvös, el Cuarteto Arditti, Susanna Malkki, Dimitri Vassilakis, Allison Bell, Laia Falcón, Marco Blaauw, Leigh Melrose o Francesco D'Orazio y agrupaciones como la Orquesta de la Sudwestrundfunk (Baden-Baden), Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, Shanghai Symphony Orchestra, Orquesta Nacional de España, Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de la BBC, Orquesta de la Opera de Lyon, Ensemble Modern, Nouvel Ensemble Modern y Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, entre otras.

Como compositor y director ha actuado en los principales festivales del mundo dedicados a la música actual, como Donaueschingen, Bienal de Munich, Otoño de Varsovia, Wien Modern, Présences, Musica de Estrasburgo, Ars Musica, Ultraschall, Aspekte, Manca, Spazio Musica, el ciclo de música contemporánea de la WDR, Klangspuren Schwarz de Tirol, entre otros. Ha participado como codirector en dos estrenos absolutos de Stockhausen con las orquestas de la Westdeutscher Rundfunk de Colonia y la Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin.

Ha estrenado numerosas obras y grabado discos para sellos como NEOS y Col legno (Munich), Cypres (Bruselas) o Verso (España). Publica sus obras con Peters Edition de Leipzig. www.fabianpanisello.com/

Anexo 4. Entrevista a Baldur Brönnimann. Madrid, 1 de mayo de 2018.

1.- *¿Por qué dirige música contemporánea?*

No me especialicé en música contemporánea, simplemente fue algo que surgió de manera natural. Cuando era joven hice música y siempre me pareció lógico dirigir la música de nuestro tiempo. Comprendí que había directores que no lo hacían. Me interesaba, conocí compositores, directores especializados con una importante trayectoria. Y ahí empezó todo.

2.- *¿Hay diferencia entre dirigir música tradicional y música contemporánea? Si es así, ¿cuál?*

Claro que la hay. Para empezar, hay compositores que no utilizan la figura del director en sentido clásico. Nuestra función es diferente, hay música conceptual que pide otras cosas, no tradicionales, del director. Otras músicas te permiten mas libertad, tenemos que inventar.

Por ejemplo, *Prometeo*, de L. Nono, necesita dos directores, porque tiene dos flujos temporales al tiempo. Hay un intercambio entre ambos. Se ve al director de una manera mucho más amplia que el clásico.

Por otro lado, al ser música nueva no puedes apoyarte, generalmente, en lo que conoces. Son sonidos nuevos, nuevas búsquedas. Debemos empezar de cero, hablar con el compositor, construir la interpretación. En la tradicional, tienes elementos en las que apoyarte, tu propia experiencia sobre lo que has oído.

3.- *¿Es diferente el público de contemporánea? Si es así, ¿qué diferencia hay entre éste y el gran público, que prefiere música convencional? ¿está mas informado?*

Depende completamente del país. A los festivales de contemporánea va un público especializado que quiere escuchar nuevas cosas. En la tradición clásica el público escucha la música que se le programa porque ya se sabe que gusta.

4.- ¿Por qué cree que el gran público está tan alejado de la música contemporánea? ¿A partir de qué época, estética, percibe mayor distancia música-público?

Esta situación se intensificó en el siglo XIX, y a lo largo del XX la situación ha sido más aguda. El público está más informado en la contemporánea, en general; saben lo que oyen o están abiertos a la escucha nueva. O van a oír a grupos consagrados. Pero a mí no me gustan los conciertos “cerrados” a la música contemporánea para agradar al público clásico. Es un mensaje equivocado, porque la contemporánea es, simplemente, la continuación de un Brahms. No es una enfermedad que hay que aislar. El mensaje estético que se ha dado tras la Segunda Guerra es que la contemporánea es difícil de escuchar y entender, y es lógico, si se piensa que el fascismo y el estalinismo usaron la música sencilla para hacer apología, y se quería huir de ese planteamiento, purificar la música de ese sentimiento y ese populismo.

Darmstadt era un sitio para experimentar y llevar la música en una dirección no política. Los americanos apoyaron mucho la música nueva en Alemania después de la Guerra. Comprendieron que era muy importante crear un nuevo paisaje sonoro.

El rechazo actual depende mucho del lugar. Pero, en general, tenemos que avanzar. En mis audiciones para la orquesta de Oporto me importa mucho comprobar, no solo lo bien que tocan un concierto de Haydn, también la capacidad/facilitar de los aspirantes para afrontar la música contemporánea.

5.- ¿Cómo aborda el director la partitura de estreno?

Depende de la partitura. Antiguamente se tocaban las obras previamente en el piano, con la contemporánea no siempre se puede: microtonalidad, etc. Hay que hablar con el compositor. En Oporto, un 25% de la programación de concierto está dedicado a las composiciones actuales. Algunas de ellas, ya consagradas, pero otras nuevas, de compositores jóvenes: entrevistas con el autor, vídeos... Para entrar en su mente, saber qué ha pensado. Después, hay compositores que componen con técnicas extendidas o trabajan con intérpretes que conocen y a los que explican cuestiones técnicas que ellos, individualmente, pueden/saben hacer: cómo hacer un armónico, etc... Y esto el director debe saberlo explicar a la orquesta, que a veces no está acostumbrada.

6.- *¿Cómo es la relación del director con el compositor vivo, qué grado de libertad/aportación artística se le concede?*

No hay una respuesta cerrada, depende del compositor. En general, los compositores son prácticos y saben que enfrentarse, por ejemplo, a una sala seca, o muy resonante, puede hacer cambiar un tempo ideal inicial. Hay otros creadores que te fijan un límite.

7.- *¿Qué pretende transmitir la música de nuestro tiempo: emociones, pensamientos, estructuras, nada?*

También depende del compositor. Toma los temas de su tiempo; la música de hoy está muy ocupada en temas políticos, hay muchas obras que experimentan con material y/o distorsión del sonido, o incluyen sonidos no clásicos, ruidos, etc.

Algunos compositores buscan la emoción, otros no. Opino que hoy la música tiene un componente mucho más emocional que después de la Segunda Guerra, porque ya no hay enjuiciamiento, equipaje negativo con respecto a la emoción. Hoy no tiene sentido eso, no hay miedo a sentir. Hay más libertad. Por ejemplo, los compositores escriben mucho más para orquesta. Las óperas de Britten, de Henze, resultaban desfasadas frente a las óperas conceptuales, teatro-ópera... Hoy eso no es así, se escribe para orquesta cada vez más con libertad. Lachenmann siempre dice "Yo no quiero escuchar una música que me dice lo que tengo que sentir".

8.- *Y, en ese sentido, ¿qué feedback le transmite el público? ¿qué busca éste en la música contemporánea?*

Muchas veces, las obras más desconocidas y sorprendentes son las que mejores reacciones tienen. Cuando vengo al Auditorio Nacional de Madrid con mi Orquesta de Oporto siempre traigo una obra nueva. Suele ser un éxito total, el público recuerda la obra después, la fija en su memoria más que una obra tradicional, en muchas ocasiones. La música contemporánea te hace conexas directamente con lo que escuchas, porque no tienes memoria auditiva. Te obliga a razonar, enjuiciar, decidir, pensar. Es una experiencia fundamental para escuchar música, mucho más viva. Recordemos que Beethoven era radical en su momento, no gustaba a todo el mundo, pero hoy está consagrado, y como tal nos enfrentamos a su interpretación, pero no a su audición. En la contemporánea no reconocemos, conocemos.

9.- *¿Qué se siente cuando una escucha despertar una composición en la que cree, un estreno?*

Muchas veces no sabes si crees en la obra hasta que lo has hecho. Te llevas las manos a la cabeza al enfrentarte a la partitura y, después, fluye maravillosa. Es emocionante cuando el director, mero transmisor, percibe que el músico al que diriges y el público para el que interpretas, ha conectado con la obra. Eso es muy importante. El público de hoy está mas acostumbrado a escuchar cosas diferentes, ya no se ríe de la vanguardia musical, aunque esto sucedió en su día, en sus inicios. Hoy el público ya no cuestiona que haya vanguardias sonoras, están aceptadas.

Anexo 5. Entrevista a David del Puerto. Madrid, 8 de mayo de 2018.

1.- ¿Por qué componer?

Por necesidad. La composición, la más abstracta, es la más interior de todas las artes. Yo he sido un enamorado del amor toda mi vida. La composición ha sido la integradora, el “pegamento” de todo, que luego se acabó convirtiendo en una forma de ver la vida. Yo veo la vida en composición musical. Mi manera de estar en el mundo es componer música. Mi manera de ver la belleza. Es una necesidad de orden. Es como arquitectura de tu personalidad: por eso estás tan necesitado todo el tiempo de ordenar sonidos, crear formas, o simplemente, en un estadio más sencillo que crear formas, crear melodías.

2.- ¿Qué camino ha seguido para llegar hasta el lenguaje que le define hoy? ¿Se pretende llegar a un lenguaje?

No se debe pretender llegar a un lenguaje. La música es un descubrimiento de uno mismo, largo, verdadero, profundo. Los poetas han expresado con sus versos esto muy bien. Para mí, este camino ha sido muy sereno. Partí de un modelo musical, de una manera de entender la música que me privó de ciertos mundos, y resultó que en el camino que dejaba a un lado había mucho de mí mismo. Eso que fue apareciendo después soy yo. Comencé un camino que he dejado para tomar otro, muy distinto de aquel, pero del que agradezco profundamente el aprendizaje del rigor estructural y el amor por el oficio, algo que no se me ha quitado nunca y me ha ayudado a trabajar lo que después ha descubierto como “yo” en otras músicas, otras armonías.

3.- ¿Es diferente el público de contemporánea? Si es así, ¿qué diferencia hay entre éste y el gran público, que prefiere música convencional? ¿Prefiere un público fiel o un concierto en el que se fundan músicas anteriores con vanguardia?

Prefiero un público al que le gusta la mezcla, porque eso me garantiza que le gusta la música. Hace años que viajo a Cuba, USA, Rusia...Países que no son viejos centroeuropeos.

Pero antes, cuando me movía por ese entorno geográfico, me encontraba con que, en general, ese público era tan cerrado como el que quiere siempre escuchar la 4ª de Brahms. Hay que normalizar la música contemporánea, ponerla en su cadena musical normal.

En la época de Haydn había un 95% de programación contemporánea, y su pasado interesaba lo justo, salvo nombres como Bach, Haendel. Hoy somos historia únicamente...Hay muchísima diferencia entre ambos públicos: hay un público de contemporánea que tiene muy poca información y pasión por la música NO contemporánea, y eso no me gusta.

Es rarísimo pensar que hay público al que le gusta *Prometeo* de Nono y no conoce las últimas sonatas de Schubert...Es censurable, porque si creen que aman una música, pero no pueden ubicarla dentro de una tradición histórica que pasa por las sonatas de Schubert, es que no entienden nada. Y ese público existe, es público que quiere entender la música como un fenómeno sonoro, tímbrico, posttecnológico...Pero eso no tiene nada que ver con el pensamiento que está detrás de toda esa música. Ni por supuesto con un Nono, que pensaba, evidentemente, en Schubert y T.L. de Victoria, y que se paseaba por Toledo al mismo tiempo que por el Berlín más futurista.

Tendemos a tachar de rutinario al público conservador, pero no es mas cerrado que el de contemporánea. El único modo de crear otro público es hacer que, en las programaciones, las músicas diferentes dialoguen y que no haya que justificar esa mezcla de programa.

4.- ¿Hay diferencia entre públicos de diferentes países? ¿Percibe franjas de edad?

El público alemán, por ejemplo, siente una cierta obligación moral a que le guste la música contemporánea. Le han enseñado que ésta es una continuidad de la tradición y no hay "opción b". Es un público culto. Pero el compositor no debe pedir eso al público: solo debe exigirle sinceridad. La música hace disfrutar o no, mueve la sensibilidad o no...Si se intelectualiza demasiado la percepción del arte, se acaba trampeando un poco el resultado porque, cualquier cosa que se mastica un poco, acaba gustando. Eso es muy peligroso.

Prefiero al público que patear con furia que a aquel que acepta una obra contemporánea porque, intelectualmente, cree que debe aceptarla.

5.- ¿Por qué cree que el gran público está tan alejado de la música contemporánea? ¿A partir de qué época, estética, percibe mayor distancia música-público?

La distancia música-público no es de ahora. La celebración de conciertos de compositores vivos, en la época de Haydn, era altísima, un 95%; tres décadas después era de un 80%; a mediados del siglo XIX, un 75%, y en la época de Brahms, de un 50%.

Luego esta cuestión no es actual, llevamos mucho tiempo arrastrando esta situación que se ha ido intensificando en el último siglo hasta llegar a la situación de hoy. La relación guerra-totalitarismo-vanguardia abstracta-Francia-Alemania-sufrimiento espiritual, es evidente. El racionalismo radical, esa distancia con la obra de arte que defendía Adorno, tuvo mucho que ver con esa situación de la Segunda Guerra Mundial.

6.- ¿Cómo es la relación con el director, qué grado de libertad/aportación artística se le concede?

Opino que el compositor inflexible no sabe lo que ha escrito. Por ejemplo, una escritura de “negra: 113,5” es una ficción absoluta; la música tiene un tempo muy amplio que depende, entre otras cosas, de la acústica de la sala.

Para mí ese grado de libertad es total. Cuando uno termina la partitura, la entrega al mundo y se convierte en propiedad del intérprete. Hay una cuestión de concepto que va más allá: ¿cómo le voy a decir yo, que casualmente estoy vivo, a alguien que está acostumbrado a relacionarse con grandes partituras de compositores que no viven, lo que tiene que hacer? Se da por hecho que, si trabaja contemporánea, sabe traducir la partitura. Sabrá lo que tiene que hacer. Lo que yo tengo que decir ya está en el papel; a partir de ahí el director, el intérprete, monta un edificio sonoro que es al 50% suyo, y al 50% mío. Diferentes versiones son válidas. Una de las grandezas de la música clásica es exactamente eso.

El papel del director es muy complejo, dado que él no hace sonar la música. Su papel de organizador conceptual de la interpretación, y ante una música nueva (con el repertorio clásico es diferente, se aplauden sus versiones), le sitúa ante un papel difícil, en segundo plano, donde los protagonistas son el compositor y el intérprete. Considero al director de contemporánea como un ejemplo radical de vocación, una persona que quiere servir a la música en grado máximo.

Tengo mucha relación con directores especializados en contemporánea, siempre hablo con ellos de esta admiración, y tengo consciencia del espacio interpretativo que ellos necesitan. Resolvemos los problemas técnicos. Debatimos las cuestiones estéticas. La aportación emocional es de ellos.

7.- ¿Qué pretende transmitir su música y, en abstracto, la música de nuestro tiempo: emociones, pensamientos, estructuras, nada? Y, en ese sentido, ¿qué `feedback` le transmite el público, qué busca este en la música contemporánea?

El público específico de contemporánea busca novedad.

Cuando alguien necesita ordenar el/su mundo a través de la composición, no pretende nada mas que el propio orden de la composición. En ese sentido, me parece radical el pensamiento de Stravinsky, porque hay unos afectos, y todo influye en la creación, pero la voluntad de expresar traiciona un poco la expresión. Uno hace música, no está buscando expresar, no hay una dirección.

Cuando me dicen que mi música actual es mucho más comunicativa, no me afecta especialmente, porque mis acordes de do mayor no tienen nada que ver con el público, tienen que ver conmigo. Por supuesto aborrezco las torres de marfil, la música es un fenómeno que se dirige a los demás, pero esos demás no tienen cara, es una masa indeterminada que es “el otro”.

Cuando compongo, primero pienso en los instrumentos para los que escribo, pero no pretendo engatusarles. Con el público me pasa lo mismo. Tengo claro que la música, aunque no sepamos definirla, tiene una función, la que sea. Siempre ha sido así, desde Damón de Atenas a Bach. Tiende puentes, los que sean. Podemos aplicar lo que queramos: emoción, religiosidad, sentimientos. Dicho muy globalmente, todo se resume en la palabra amor. La creación es eso también, un acto de amor en el que el otro no tiene cara y ojos, pero está.

Uno de los peligros de la sociedad actual es que, a través de un cierto malentendido, se llegue a la conclusión de que el arte no tiene función, lo que nos llevaría a la mediocridad. Y eso no puede ser. Necesitamos que haya conductos/puentes entre el creador y el público, de alma a alma. El arte es un fenómeno psicológico, nace del alma y se dirige al alma. Esto exige minoría. Siempre hemos sido minoría, y nos parece negativo porque nos han dicho que la mayoría tiene razón. Los escritos de compositores del pasado siempre/también han sentido que estaban ante el fin de la música clásica.

8.- ¿Qué se siente cuando una escucha despertar una composición en la que cree, un estreno?

Es lo más de lo más, porque soy ferviente creyente en la realización de la obra. La partitura es el papel, y la obra se crea cuando suena. La “cosa musical” es lo que suena. El papel es una representación simbólica, útil para comprender la música, únicamente, y su significado ha cambiado con el tiempo.

Cuando la obra emerge en el espacio, es maravilloso. Es la sensación de emerger. Y, aunque cuanto más pasa el tiempo, menos sorpresas me llevo, porque ya sé cómo va a sonar, en ocasiones siento la misma emoción/amor que cuando tenía dieciocho años.

Sigo levantándome cada mañana con la emoción y el nerviosismo de saber si sabré hacerlo o no. No tengo ninguna suficiencia de oficio. Abrir los ojos y sentirse músico: eso es el arte y la grandeza de la composición musical.

Anexo 6. Entrevista a Fabián Panisello. Madrid, 10 de mayo de 2018

1.- ¿Por qué componer?

La composición es una necesidad casi física. Psicológica, del alma, que le ocurre a un ser humano. A mí me sucedió a los quince años, cuando tocaba la viola y el piano, y descubrí que lo que me gustaba era improvisar. Descubrí qué tipo de maestros necesitaba para adquirir técnica: armonía, contrapunto, después orquestación, análisis musical...Ello me fue llevando a tener consciencia de cómo hacerlo. Antes de escribir música yo inventaba cosas: con quince años improvisaba piezas que acompañaban un espectáculo de teatro.

La dirección fue primero un deseo que después se convirtió en realidad.

Yo estaba entonces, todavía, en Buenos Aires, y percibí que había un problema con la dirección. Hacía tiempo que ya era compositor, y ya escribía obras complejas. Me di cuenta de que los instrumentistas no llegaban solos a ello y no encontraba directores especializados; la mayor parte eran más clásicos. Tenía la sensación de que el 80/90% del interés de la gente estaba puesta en el pasado, algo que no entendía muy bien. Empecé a dirigir sin saber, y aprendí con la práctica.

2.- ¿Qué camino ha seguido para llegar hasta el lenguaje que le define hoy? ¿Se pretende llegar a un lenguaje?

Hay un doble camino: por un lado, son los pasos que uno da, cada uno te va llevando hasta al siguiente. La obra de un compositor es un mosaico, a través de la creación te vas encontrando, es un modo de conocer quién eres. La obra del creador, y en mi caso es así, tiene fuertes impulsos inconscientes, imágenes sonoras completas de la música, aunque también simbólicas. La música tiene connotaciones infinitas. Como los seres humanos, dotados de la capacidad del infinito dentro de nuestra mente. Una obra de arte es una realidad ampliada, mucho más intensa que la realidad discursiva de cada día. Así es la música.

Cada vez tengo la capacidad de abarcar obras que tiene un mayor espacio temporal, ya no me asusta.

Mi última obra, tras *Le Malentendu*, es música acerca de los Reyes Magos y sobre los cuatro evangelistas: una reflexión sobre el tiempo y lo infinito. Puedo imaginar una ópera, siento el proceso, “veo” la ópera sin miedo.

3.- ¿Es diferente el público de música contemporánea? Si es así, ¿qué diferencia hay entre éste y el gran público, que prefiere música convencional? ¿Está más/mejor informado sobre lo que va a escuchar?

Cuido, cuando elijo, como en nuestros ciclos, un tipo de programación no excluyente. El discurso de la música contemporánea se basa en el análisis diferencial negativo que deja fenómenos fuera, y no estoy de acuerdo. En un momento de la historia, en la vanguardia, hubo un deseo de *tabula rasa*, un “ahora todos podemos hablar en esperanto”, ni inglés, ni alemán...Lo mejor que quedó de aquella época era todo lo que había de musicalidad en los músicos y en la música, pero no fue necesariamente el discurso.

No creo en el discurso nuevo en ese sentido, creo que lo nuevo es la sabiduría de los compositores que saben encontrar una conexión profunda con el otro, estableciendo una comunicación con el público.

Hay países donde sí existe diferencia de públicos, y en ocasiones es una diferencia auténtica. Por ejemplo, en Viena hay públicos claramente diferenciados. Hay públicos más sesgados, y es legítimo. Saben a los que van, están instruidos, han escuchado mucha música.

Hablamos de países como Austria. Pero esto también sucede con la música tradicional: hay una minoría conocedora, que sabe a lo que va. Es una decisión personal.

En nuestro país a veces las cosas son desconcertantes, pero cuando al público español se le ofrece algo con calidad, siempre reacciona. Mi experiencia con Plural Ensemble en ese sentido es fantástica, y creo que parte del éxito es hacer programas no exclusivos. Programas que plantean algo, lógicos, y eso engancha al oyente.

4.- ¿Por qué cree que el gran público está tan alejado de la música contemporánea? ¿A partir de qué época, estética, percibe mayor distancia música-público?

Debemos recordar que Telemann, Schumann, Wagner, ya hablaban de su música contemporánea. Es una cuestión que ha preocupado siempre a los artistas. Las generaciones de vanguardia del siglo XX necesitaron cambiar el rumbo. Al gran público hay que abrirle puertas estéticas intelectuales, darle a conocer las vanguardias combinadas sabiamente con la tradición.

5.- ¿Cómo aborda la dirección de una composición ajena?

Primero la leo, marco la estructura temporal (donde cambia los tempos, los compases...), así hago una radiografía, que voy marcando. Resuelvo la temporalidad de la obra, en ocasiones la cuestión rítmica es compleja. Después, me siento al piano y analizo la armonía de las obras. Busco las coincidencias, los acordes, notas en común, los sonidos que se enmascaran, aprendo mucho de las obras, constantemente, pensando en lo que hacen los demás. En ocasiones, cuando no entiendo algo, acudo al compositor.

6.- ¿Cómo es la relación con el director, qué grado de libertad/aportación artística se le concede?

En general, el compositor que no dirige está muy agradecido al director, dejándote libertad; está feliz al ver cómo se materializa la obra. Habitualmente la relación con el compositor es muy bonita. Y a mí me agrada, porque siento que son mis colegas y sé que les apporto algo que es muy valioso para ellos; lo sé porque soy compositor.

7.- ¿Qué pretende transmitir su música y, en abstracto, la música de nuestro tiempo: emociones, pensamientos, estructuras, nada?

Somos una cultura acostumbrada a dividir cosas que no deberían dividirse. Por ejemplo, en ciertas etnias africanas no se diferencia entre música y danza. Hay grabaciones de música étnica en que parece que la música se detiene, aunque no para: la música continúa, pero danzada. En ese sentido, yo no sé si se pueden separar estructuras, ideas, emociones...

Una obra, una gran obra, es la que interpele al otro a muchos niveles. Eso es lo que busco con mis obras: interpelar al otro intelectualmente, emocionalmente, de manera exigente. Deseo que mi música traspase el tiempo.

8. ¿Qué se siente cuando una escucha despertar una composición en la que cree?

En el proceso de hacerla, como yo trabajo mucho con el sonido, hago maquetas, toco, sé cómo suena, y me voy emocionando con el trabajo. La comparto con quien está cerca, veo las reacciones/respuestas...Sientes una gran emoción, es el sentido de todo ello.

Anexo 7: *Pierrre Boulez. Consejos para músicos y pensadores (2012)*
<https://youtu.be/iDFmQ5RUTVM>

Anexo 8: *La Passion Selon Sade* (2017)

<https://youtu.be/hv0EF1MufE>

