

Influencias culturales no occidentales en la música de creación contemporánea. Invitación a una hermenéutica cultural

Enrique Sanz-Burguete

Cuando me propusieron que redactara un artículo que hiciera referencia a la temática de la *Mostra Sonora de Sueca*, es decir, a las relaciones de la música de creación contemporánea con otras culturas, pensé: otra vez se cierne sobre mí, mi destino como articulista y conferenciante afrutado (“de uvas a peras”). Casi siempre me piden que hable sobre temas muy *abiertos* y de una vasta dimensión. Así pues, intentaré hacer un esfuerzo de síntesis para situar al lector, y posteriormente trataré algunos aspectos más específicos. Que se tenga en cuenta, por tanto, que no se puede *poner puertas al campo* y también aquello que sabiamente decían los antiguos: *quién simplifica falsifica*.

Quisiera empezar lanzando una hipótesis : la comprensión de las influencias de las llamadas músicas étnicas extraeuropeas en la música de *creación* occidental, hay que situarla en el marco de una hermenéutica cultural, musical¹, que abarque el periodo comprendido entre el final de la Edad Moderna y la segunda guerra mundial, Edad Contemporánea, y de ésta hasta nuestros días. La llamada, por Carlos Bousoño, Edad Poscontemporánea:

Lo que ocurre es que la Edad Moderna a la que alude el terminacho, nacida en el siglo XV, no ha muerto en estos años, sino en la época de la máquina de vapor, momento en el que aparece la *Edad Contemporánea*. Lo que ahora surge con fuerza no es, una *posmodernidad*, sino una *poscontemporaneidad*. Y esa novedad no se inicia, como parece creerse, en el presente instante, sino al final de la segunda guerra mundial.²

Creo que es importante esta *cosmovisión*³ de Bousoño porque se adecua mejor a lo que ha pasado musicalmente en el siglo XX, como luego intentaré mostrar, por no decir que se adelanta en varios decenios a la comprensión de lo que sociólogos, filósofos y otros pensadores han llamado

¹ Cabe señalar que apenas existen en España estudios que apliquen una renovación epistemológica en este campo. Uno de los pocos que conoce el que suscribe el presente texto es el de LÓPEZ, Julio: *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona, Anthropos, 1988.

² BOUSOÑO, Carlos: *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid., Ed. Jucar 1984. Cf. También del mismo autor: *Épocas literarias y evolución*, .ed. Gredos 1981. Hay que entender en la cita que cuando Bousoño dice, el presente instante, está hablando en 1984.

³ *Ibid.*, p.13

posmodernidad. Hay que recordar que el propio término aparece por primera vez en nuestro país y referenciado a la arquitectura, en el 1983, cito de memoria, y se hizo popular con la publicación de *La condición postmoderna* de Jean-François Lyotard⁴. También se suele tomar como referente la caída del muro de Berlín etc.

Existirían pues, si estoy en lo cierto, tres momentos importantes en las relaciones de la música occidental, europea, con la de otras culturas, aunque los dos últimos estén situados en la segunda mitad del siglo XX y sean fruto de una misma *visión*. El primero lo podríamos situar en el fin de siglo XIX, tomando como referente la famosísima Exposición Universal de París del año 1889, el segundo momento estaría a final de la II guerra mundial, y musicalmente hablando, ligado en Europa a figuras como O. Messiaen⁵, P. Boulez, K. Stockhausen, entre otros, y a la conocida escuela de Darmstad, y el tercer punto aparecería con la *posmodernidad*, y todo lo que ella conlleva: eclosión de las llamadas *nuevas tecnologías*, *cultura* de la imagen, poder de los medios de comunicación, etc, allá sobre los años 80.(Si se me permite una pequeña broma, para quitar peso a la quizás farragosa lectura, diría que ya asistimos a una posmodernidad cultural y musical *punto 2* propiciada por la rapidez de la transmisión de datos, líneas ADSL, telefonía móvil, etc, y por los vuelos baratos de las compañías aéreas de bajo coste que hacen que el mundo esté cada vez más imbricado y se vaya haciendo, más en apariencia que en realidad, cada vez más pequeño. Baste con pensar, por poner un ejemplo musical, la cantidad de obras ya existentes de música instrumental y procesos electroacústicos en tiempo real, gracias a la generalización de softwares como el *Max MSP* de Miller Pukette).

Pero vayamos desgranando, poco a poco, y sucintamente los acontecimientos. A mediados del siglo XIX con la aparición de los *nacionalismos* y, por tanto, el surgimiento de los nacionalismos musicales que toman el folklore autóctono como medio de expresión de dichos sentimientos y sobretodo, como medio de reaccionar a la gran tradición musical centroeuropea, aparecen compositores conocidos, como Smetana, Glinka, Dvorák y otros, en los que ya cabe hablar de elementos

⁴ LYOTARD, Jean -François: *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge*.U. Minnesota Press y Manchester U. P. Minnesota , Manchester 1984.

⁵ Obras como *Quatre études de rythme* de 1949, *Trois petites liturgies de la Présence Divine*, *Turangalíla* o *Couleurs de la cité céleste*, y muchas más obras, son ejemplos paradigmáticos de la influencia en O. Messiaen, de las músicas de Java, India, aunque también de Grecia, del canto de los pájaros... por no hablar de la influencia de sus estudios rítmicos, ya aludidos, y de su personalísima religiosidad católica.

extraeuropeos o por lo menos *exóticos*⁶. El uso de la escala de tonos, la llamada *octatónica* o la pentáfona demuestran este hecho. Por otra parte no hay que olvidar el *eje* franco-ruso que se crea y la importancia que tuvieron los conciertos dados en París ,en 1889 , por Rimsky-korsakov interpretando música de *Los Cinco* así como la conocida influencia ejercida por Mussorgsky en Debussy y Ravel aportando los recitativos de influencia ortodoxa además de otros recursos *colorísticos* orquestales. Es sin embargo y a raíz del acontecimiento ese mismo año de la Exposición Universal, cuando directamente puede hablarse de influencias de otras culturas lejanas, de Java y Bali en concreto, en la música francesa y europea. Es de todos conocido, que en ese momento se escucha por primera vez en Europa una orquesta de gamelan.⁷ He de decir no obstante, que este hecho, y su impacto en Debussy y posteriormente en toda la música francesa del siglo XX, sorprendentemente no ha sido suficientemente estudiado sobretodo en lo que respecta al lenguaje musical, *en sí*, de los compositores.⁸ Otra cosa es los numerosos estudios que existen sobre las músicas étnicas y en concreto sobre la música balinesa.⁹

Estudiado está, como la escalas de Java y Bali, *pelog*, de siete notas, dos de las cuales apenas se utilizan, e interválica semitono-tono- 3ª M y la *slendro*, que divide la 8ª en casi cinco partes iguales¹⁰, son asimilables a nuestra cultura por la escala pentatónica y la de tonos enteros. Así, piezas como *Pagodas* , compuesta en verano de 1903 y estrenada, por cierto, por Ricardo Viñes en enero de 1904, se ha tomado como un emblema de los lazos javano-debussystas¹¹, no sólo por su color modal sino por su temática repetitiva heredada de Java y su construcción, en algunos momentos, a partir de una melodía de base contrapunteada por dos melodías y con procesos de aceleración todo ello típico de la técnica del *gamelan*.

Por menos conocido voy a hablar brevemente de la *fantasía para piano y orquesta* compuesta de octubre de 1889 a febrero del 90, es decir

⁶ Habría que recordar, a este respecto, lo de moda que estuvo lo exótico, y español en concreto, en el romanticismo europeo; baste citar *Carmen* de Bizet o el *Capricho español* de Rimsky y un larguísimo etc. y como este hecho continua en el impresionismo y fin de siglo. Habría que citar también como ese mismo espíritu se encuentra dentro de la propia España en la tendencia artística llamada Alhambrismo y ,claro está, en el propio nacionalismo español de Albéniz, Falla, etc

⁷ Valga la redundancia: gamelan quiere decir orquesta .

⁸ Un ejemplo reciente de estudio riguroso de esta temática lo encontramos en REVOL, Patrick: *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du Xxe siècle*. Paris, L'Harmattan, 2000.

⁹ No es aquí el momento de citar una copiosa bibliografía, no obstante es imprescindible recordar la figura del etnomusicólogo Colin McPhee (1900-1964), pionero en el estudio de la música balinesa. Véase: *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization*, Yale University Press, New Haven, 1966. Otro estudio interesante es: JACQUEMART, Nathalie: *Le gamelan a Java*. Collection Recherche, musique et danse. Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme. Paris, 1992.

¹⁰ Hay que tener en cuenta que el *temperamento* es ajeno a casi todas las músicas extraeuropeas.

¹¹ Todo ello sin renuncia por parte de Debussy a su estilo personal anterior al 1889. Otras influencias como las simbolistas etc. están muy presentes.

inmediatamente después de la Exposición. Esta obra, además de otras connotaciones,¹² muestra como cambia el lenguaje de Debussy a partir del conocimiento de la música de java. F. Lesure incide en esta idea y se desmarca de otros críticos como Vallas o Halbreich en el sentido que estos le ven más relación con la *Sinfonía* montañesa de d'Indy:

Ninguna de sus composiciones ha sido tan marcada por la música javanesa, en particular en el ostinato del Finale, más sorprendente que cualquier parecido con la *symphonie* de d'Indy¹³

En la *fantasía*, los 20 compases que van del *ritenuto* del compás 156 al Tpo. Iº del 175 están escritos en la gama de tonos enteros. Nunca antes Debussy había escrito, con este material, un pasaje tan largo y esto se debe al intento de asimilar las escalas de Indonesia a *nuestro* sistema. Claro que ya la escala de tonos se utilizaba antes, y Debussy conoce de su uso en Listz y Dargominsky, pero aquí su funcionalidad es otra. Igualmente, a partir de esta obra la música occidental se llena de orquestaciones *metálicas* y percusivas¹⁴ que recuerdan los gongs y metalófonos afinados del gamelan. Hay otros hechos sorprendentes en esta obra, por ej., un motivo tetráfono en los contrabajos en el compás 158, se repite 10 veces, luego apenas modificado se vuelve a repetir en los violines, c. 168, 4 veces más y posteriormente existe una mutación repetida 12 veces más. Tal concepción repetitiva produce un estatismo nuevo en la música que junto a las formulas melódico-rítmicas, el contrapunto complejo, la polarización sobre un sol, uso discreto del timbal, trémolo de las cuerdas, etc. son una transmutación del gamelan. Ya está esbozado aquí lo que luego en *Pagodes* y otras obras ocurre: las orquestaciones y trasposiciones de registro junto a las repeticiones actúan en el oyente como si de un *mantra* se tratara.

Es imposible en un artículo dar cuenta de toda la riqueza musical relacionada con el tema en cuestión que existe en la producción debussysta, así que solamente citaré algunos rasgos de ésta de origen extraeuropeo. El hecho de centrarse en la figura de este compositor se debe, como es obvio, a que es el arranque de ese primer momento citado en el inicio y, sobretudo, por la importancia en la música francesa posterior y también en el resto de países europeos.

Así pues, podemos decir que se infiltra en la música europea:

¹² Fue estrenada póstumamente y Debussy nunca la descatalogó, es más, en una carta a Varèse de 1909 le cuenta que la quiere revisar y antes, en 1892, le propone a Poniatovsky tocarla en EE.UU.

¹³ LESURE, François: *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Klincksieck, Langres, 1993.

¹⁴ Solamente, por dar algún ejemplo, recordaré el uso nuevo que se hace del pizzicato convirtiéndolo en un pizzicato percusivo en *ostinato*, en los cuartetos de cuerda en sol menor y en Fa de Debussy y Ravel respectivamente.

Un nuevo movimiento musical no direccional, repetitivo y estático. Aparece la llamada *variación en unidad*, como en el *Preludio* con la iteraciones y arabescas¹⁵ de temas. (Véase: Nocturnos, Cuarteto, Pelléas, etc). El uso de *ostinatos*, juegos armónicos, pedales y movimientos giratorios contribuyen también a crear este movimiento.

Un nuevo concepto de tiempo musical. Este aspecto ha interesado mucho tanto a Messiaen, Barraqué, Boulez, Boucourechliev y otros. No se trata “sólo” de abolir el efecto de la barra de compás, (*Boîte...*, *Six épigraphes...*, *Nuages*), de utilizar métricas complejas (*Quatuor*), o utilizar polirritmias a base de varios estratos rítmicos (*Jeux*)¹⁶, sino de crear verdaderas perspectivas sonoras¹⁷ en las que a veces se gradúa la temporalidad de manera extrema.¹⁸El silencio como expresión de lo *no dicho* remite al fenómeno de la respiración y es marcado por la resonancia...

Diríase que estamos ante un pensamiento similar, si tenemos en cuenta la nota a pie de página nº 16 y salvando las distancias, al de Stockhausen de *como pasa el tiempo*¹⁹ o al de G. Grisey...

Muchas otras cuestiones serían interesantes: tímbricas, orquestales, uso debussyta de las dinámicas las cuales se van *acerando*, (uso mayoritario de *p* y *pp*), que diría Sciarrino etc, sin embargo pasaré a describir ese segundo momento que empieza con la globalidad de después de la II gran guerra. Antes habría que citar, por paradigmático también en el asunto que estudiamos, al tercer movimiento de *Ma mère l'oye* de Ravel: *Laideronnette, impératrice des pagodes* en el cual el espíritu javanés es claro. Igualmente, aunque por otras razones, surge desde América la figura del *profeta* J. Cage el cual con obras como *Imaginary Landscapes* de 1939, 42, 42, 51 y 1952, o en *Double Music* o en *Amores*, se acerca al Oriente de Java, China, Japón e India. En él la filosofía Zen lo impregna todo. Sus *Sonata e Interludios* aunque compuestas en la *tradición* india suenan a música de Bali al estar preparado el piano. Sus influencias son muchas: serialismo, aleatoriedad,

¹⁵ Hay que decir, en este momento, que Debussy consideraba que las rapsodias javanesas participaban del *arabesco innombrable*. Patrick Revol, véase op. cit. muy acertadamente sugiere que Debussy se siente heredero de una sorprendente tradición que comprendería el canto gregoriano-Palestrina-Bach-música de java y por fin el mismo. El hecho es claro si conocemos los artículos escritos por Debussy en *La revue blanche*, 1901, y el de 1902: *L'orientation musicale*. En ellos habla de... *El viejo Bach que contiene toda la música... y del adorable arabesco*.

¹⁶ Los esquemas a base de varias superposiciones rítmicas como en *Le tombeau des Náyades*, *Cloches à travers les feuilles* y otras obras, corresponden a estructuras rítmicas javanesas comprendidas en la *fase* de un *gong grave*. En estas un periodo duraría 4 compases de cuatro tiempos: 16 pulsaciones y cada grupo de instrumentos según su registro doblaría o dividiría el número de pulsaciones. Es decir, del grave al agudo: 1,2,4,8,16,32,64 y 128.

¹⁷ Un artículo que explica este fenómeno de manera bastante clara es: JOUBERT, Muriel: *Una nueva respiración musical: Multiplicidad temporal en la música de Debussy*. Quodlibet, Universidad de Alcalá, febrero de 2001

¹⁸ En *Les collines d'Anacapri* hay 27 indicaciones de metrónomo en 86 compases.

¹⁹ STOCKHAUSEN, Karlheinz: “...wie die SEIT vergeht...” in *die Reihe* 3, 1957. Trad. al francés en *Contrechamps* nº9, Paris, 1988.

bruitismo etc., sin embargo, su *concierto para piano* esta bañado de un cierto tono romántico y sus segundo y tercer movimientos muestran influencias del gamelan balinés.

A partir de los años 20, y sobretodo, 30, el interés por lo extraoccidental se va trasladando a Bali. Las razones hay que buscarlas a partir de los suicidios colectivos de los últimos reinos balineses de 1906 y 1908, ante las tropas colonialistas holandesas²⁰ que originaron una especie de mala conciencia que ocasionó que numerosos antropólogos, etnomusicólogos y artistas en general, europeos y americanos, recalaran en Bali en busca del paraíso perdido. Se va creando así una corriente de influencia tanto en América, con la figura de C. Mac Phee y otros estudiosos, como en Europa. En Francia la publicación del artículo de A. Artaud de 1931, *Sur le théâtre balinais*, va a tener relevancia y durante su estancia en ella Varèse entra en contacto con él, ya que admiraba y compartía su pasión por esa expresión sacra de lo artístico así como su pasión por las culturas lejanas. Ionisation, compuesta en estos años es un reflejo de ello. La *Princesse de Bali*, tercera pieza de *Mana* de 1935 de A. Jolivet, participa del gusto por la magia y la encantación. Se observa en ella, en el inicio, un *ostinato* en *cluster* que le da el carácter salvaje y mágico del *kendang* balinés y posteriormente aparece el estilo melódico *suling* contrastante. Messiaen tomó conciencia de la importancia de esta obra y al igual que Jolivet, en su música es crucial el fenómeno de la resonancia que es, para los balineses, un efecto que desvela el misterio.

Con la llamada Edad Poscontemporánea de Bousño, a partir de la segunda guerra mundial, aparece el fenómeno de la globalización con la creación de un sin fin de organismos internacionales de todos conocidos, (siglo de siglas que decía Dámaso Alonso), y sobretodo porque se le da un durísimo golpe al paradigma²¹ del *progreso*. No es momento aquí de entrar en un debate sobre la postmodernidad, aunque sí que invito a ello, como expreso en el subtítulo del presente artículo, para esclarecer las claves culturales y musicales de este periodo. Sólo comentaré que la idea de *progreso* nacida con la Ilustración y la *razón*, y sustitutoria de la noción de *providencia* anterior es truncada. Ya sé que contradigo la visión más común en este sentido que sitúa la modernidad, que no la Edad Moderna, abarcando el periodo que va desde la Revolución Francesa, 1789 hasta la desintegración comunista, 1989.

Esta visión aportaría más luces al núcleo de nuestra temática, esto es, con la figura de O. Messiaen, como ya he comentado en la nota a pie de p. 5, e inmediatamente P. Boulez ya encontramos las primeras evidencias

²⁰Véase, REVOL, Patrick, op. cit. Pp275-279

²¹ Véase a este respecto el conocido libro: KUHN, Thomas: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, FCE, 1990.

globalizadoras. En efecto, en *Le Marteau sans Maître* de 1957 en palabras del propio Boulez *el xilofón traspone al balafón africano, el vibráfono se refiere al gender balines, la guitarra recuerda al Koto japonés...* Por otro lado se va universalizando lo *no occidental* en la música. *Sept haïkai*, de Messiaen, son una trasposición de la música imperial japonesa. Para Stockhausen Japón va a ser también determinante: en *Der Jahreslauf* está presente el gagaku, en *Telemusik* la percusión japonesa y en *Mantra*, *Inori* y no digamos en las óperas *Licht*, el teatro *Nô* y el sentido místico las invaden. En realidad desde el final de los años 60 y 70 se produce una *vuelta* hacia Oriente: en ella *Stimmung*, de Stockhausen, va ser determinante en Europa por su carácter filosófico oriental. (Y en otro ámbito, por anunciar, prácticamente, el nacimiento del llamado espectralismo). En EE.UU La Monte Young, Terry Riley y otros compositores encuadrados en la estética minimalista, se influenciaron por la música india, incluso tuvieron por maestro a Pran Nath. En Steve Reich la influencia es más bien de Africa y Bali.

Muchas otras obras se podrían citar de este periodo con influencias étnicas. En el nº 12 de *Veinte miradas del Niño-Jesús* de Messiaen, una vez más el *ostinato* con resonancias de tam-tam como si fuera el *gong ageng* del gamelan, estructura la pieza con el producto mágico de 7x3, 21 repeticiones. En la 7ª notación de *Douze Notations* de Boulez, de 1945, (orquestradas a partir de 1980), el bajo expone una rítmica ritual con dos acorde, cuatro notas, y las otras 8 de la serie son tratadas de manera modal creando el efecto repetitivo y encantatorio. En *Ainsi la nuit*, estrenada en enero de 1977, Dutilleux se centra en una verdadera investigación del tiempo y la memoria. Su acorde pivote *estría*, por así decir, todo el cuarteto creando una teatralización temporal próxima a la metafísica oriental. (En *The shadows of time* del 98 sigue esta misma línea).

A partir de los años 80 lo que se produce en realidad es una aceleración de todo este proceso histórico con la llegada, para algunos, de la posmodernidad. (Si se me permite trazar otra línea para el debate, diría que ésta surge más que por las tecnologías, medios de comunicación, etc, cosa que es cierta, porque nuestro capitalismo ha encontrado en la *imagen* una aliada maravillosa. Unido ésta al concepto del *espectáculo* ya tenemos los ingredientes de nuestra sociedad del *entretenimiento*. Diría, esbozando una sonrisa, o una mueca, que hemos pasado del *cogito ergo sum*, moderno, racional, al *consumo ergo sum*).

Esta última etapa podríamos decir que se caracteriza porque musicalmente las influencias, ya globales además de étnicas, están generalizadas y aparecen en la mayoría de compositores. Es imposible, por tanto, realizar ni siquiera una mínima enumeración de obras. Por conocido e importante, citaré el componente subsahariano de la música de G. Ligeti a partir de los

años 80. Primero conoce y difunde la obra de Conlon Nancarrow para pianolas mecánicas que realizan *politempi* y *polirítmias* muy complejas y luego, a través de los estudios del etnomusicólogo Simha Arom, se interesa, como he citado, por las rítmicas africanas. Esto dará origen, junto con todas sus demás influencias confesadas por el mismo (que por cierto son bastantes) y junto con los demás componentes de su lenguaje, a sus libros I y II de *Estudios para piano*, del 1985 al 1997, y a otras obras como su *concierto para piano y orquesta*. Quizás por menos conocido, me gustaría citar *Faust et Rangda*²² de G. Arperghis. Un primer estreno se realizó en Saba, al sur de la isla de Bali, y después en Marsella y Avignon en julio de 1987. Esta obra es importante porque conlleva otro elemento de la posmodernidad: *la fusión*. En 1985 Arperghis con dos percussionistas del grupo *Le Cercle* se quedan a vivir en Saba (Bali). Allí concibe el autor crear una fusión de oriente y occidente a partir del elemento mítico: Fausto es occidente y el mito balines de Rangda, oriente.²³ En esta obra participan por un lado los músicos de gamelan y por otro los europeos, (En el estreno el *Trio Le Cercle*), pero además:

Se podrá ver a menudo hablar a los músicos, cantar a los actores, bailar a los bailarines, balineses interpretando a su manera el Fausto y la divina Rangda hablar francés a su alrededor como si saliera de la comunidad de Bagnolet...²⁴

En fin, se trata de un *espectáculo* dónde música, danza, teatro y una puesta en escena importante están imbricadas en un todo. (Este es uno de los *quid* de la cuestión y otro punto nuclear del debate musical posmoderno: ¿se trata de *fusión* o simple yuxtaposición?).

Para ir terminando, me gustaría realizar un breve ensayo de autocrítica citando un ciclo de obras que compuse en el inicio de los 90. (Si bien es pedante siempre hablar de uno mismo, y yo no tengo la costumbre, también es verdad que si de algo sabe uno, o debería saber, es de aquello que hace). Me refiero a las obras mías que llevan por título *Ise monogatari*. Son tres: *Ise Monogatari I* de 1991, para piano, *Ise monogatari II*, (1990), para soprano, guitarra, vibráfono, piano, cuarteto de cuerda y sonidos

²² Rangda es un brujo balines que simboliza el Mal y que está en constante conflicto con el animal mítico Barong, símbolo del bien.

²³ Existe mucha bibliografía general sobre aspectos míticos y culturales balineses, por ej.: COVARRUBIAS, Miguel: *Island of Bali*. Oxford. U. Press, N. York, 1972. MAC PHEE, Colin: *A House in Bali*. John Day, N. York, 1946. DE ZOETE, Beryl y SPIES, Walter: *Dance and drama in Bali*, Oxford. U. Press, Kuala Lumpur, 1973.

²⁴ Traducción mía de las notas del espectáculo editadas en el periódico del Festival de Avignon de 1987.

sintetizados, e *Ise monogatari III*, (1990-91), para guitarra solista, sonidos de síntesis controlados por ordenador y Orquesta sinfónica. Todas ellas tienen por temática común imaginada los *Cantares de Ise*, obra cumbre del inicio de la cultura japonesa escrita por Narihira de Ariuara, 825-880 D. de C., y que contiene reelaboraciones de autores anónimos. *Ise monogatari II* participa de una temática textual japonesa, (existen textos en japonés junto a traducciones en castellano y francés) y de una cierta temporalidad no direccional, pero también está influida por las técnicas repetitivas y de heterofonías del gamelan de Bali²⁵ así como de un cierto sentimiento posmodernista musical, en el sentido americano de la palabra. Esto último es influencia de la obra guitarrística del compositor cubano Leo Brouwer²⁶, al cual conocí en los años 80. Por supuesto también aparece el lenguaje *contemporáneo* propio de la época y todo ello puesto al servicio de la poética musical que hacía en esos años. En *Ise monogatari III*, al margen, ya digo, de mi estilo compositivo aparecen influencias evidentes japonesas: los sonidos de síntesis recuerdan, shakuhachis, taikos, kotos y otros instrumentos de la cultura japonesa, al igual que en la *cadenza* de *Ise monogatari II*, y este hecho convive con influencias de gamelan. Estas últimas, sirviéndose de las heterofonías, crean una gradación de diferentes texturas lineales logrando una especie de dimensión fractal entre la escritura orquestal del *unísono* y las texturas armónicas y *espectrales*. En cuanto a estas últimas empleé el *espectro* armónico de las campanas Zhong (China, siglo V a. de C.) y también obtengo espectros instrumentales *sintéticos* con el uso de la modulación de frecuencia. Las dos obras alternan secciones *direccionales* con otras más *estáticas* en las que hay una *polarización* sobre la nota mi.²⁷ Muchas más cosas podría decir pero creo que ya está ejemplificado bastante mi propósito.

Por último, quisiera hablar del compositor valenciano, residente en Canadá José Evangelista (Valencia, 1943). Este autor, evolucionó en su lenguaje desde la escritura polifónica compleja hasta una música basada exclusivamente en la monodia y realizada con una escritura heterófona en la cual la línea melódica engendra ecos de ella misma creando una ilusión de polifonía. Este hecho le fue revelado al conocer el *gamelan* de Java y otras

²⁵ De hecho, aunque ya admiraba la música balinesa, en 1989 tuve conocimiento de la obra *Ô Bali* (1989), del compositor valenciano residente en Montreal José Evangelista, del cual hablaré para finalizar. (Obra, por cierto, encargada para la conmemoración el centenario del primer contacto con la música de Indonesia en la Exposición parisina de 1889.) Posteriormente, en 1996, tuve la oportunidad de viajar a Bali y escuchar *in situ* a un conjunto de gamelan.

²⁶ La obra está dedicada a Leo Brouwer y se estrenó en el *Palau de la Música* de Valencia el 26 abril 1990 dirigida por el propio maestro cubano.

²⁷ La obra se estrenó el 21 de febrero de 1992, siendo sus intérpretes la Orquesta de Valencia, bajo la dirección de Shunsaku Tsutsumi y el guitarrista Jorge Orozco. Posteriormente se interpretó por la Orquesta de la Radio y Televisión Nacional Rumana en 1993, siendo radiada la obra y televisada.

tradiciones musicales asiáticas. (Evangelista se trasladará a Java y Bali, en 1976 y 1980, y a Birmania en 1986 donde estudiará *gamelan* javanes y piano birmano).

Después de sus estudios en Valencia con Vicente Asencio, y paralelamente licenciarse en física, sus estudios en informática le llevan a Montreal en 1970 donde estudiará composición con André Prévost y Bruce Mather. Desde 1979 es profesor en la Universidad de Montreal. Ha sido fundador de varias sociedades de conciertos y en 1987 crea el *Taller de gamelan balines* de la Universidad de Montreal. Ha recibido muchos premios de composición e igualmente realizado numerosos encargos. Sus obras son tocadas por ensembles y orquestas en Canadá y EE.UU, Europa, y en Asia y Australia. Me gustaría comentar una de sus últimas: la ópera, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Basada en el texto²⁸ homónimo de Jan Potocki y libreto de Alexis Nouss, fue una producción de Chants Libres y su estreno tuvo lugar el 22 de noviembre de 2001 en Montreal (Canadá).

El conde polaco Potocki, (1761-1815), combinó la mentalidad ilustrada del siglo XVIII con el gusto del XIX por lo exótico y lo aventurero. Fue un gran viajero y su *manuscrito* está a medio camino entre la novela fantástica (se adelanta al romanticismo por su gusto por lo macabro: espectros, aparecidos, etc.), el cuento libertino, a manera de antiguo decamerón, la fábula filosófica y la novela picaresca. Es este hecho lo que va a fascinar a Evangelista, el cual siempre ha tratado de *poner en música* textos narrativos: la complejidad de la estructura y la diversidad estilística en continuo cambio. En la ópera se emplean los *recitativos* cuando un personaje cuenta su historia y el estilo cantado, en los diálogos, y cuando un mismo cantante encarna diferentes personajes. (Existen una treintena de personajes interpretados por 9 cantantes) Es fácil perderse en el laberinto de la trama, a pesar de que esta transcurre en un espacio temporal y físico limitado (dos meses en Andalucía), así que el autor, para mejorar la comprensión y reforzar la identidad de los personajes, los *caracteriza* asociándoles patrones melódicos. Esta técnica, inspirada en algunas músicas asiáticas, subraya también la diversidad de los géneros que están presentes en la novela.

De esta manera, se produce una pluralidad estilística en dos sentidos: existen estilos asociados a personajes y estilos que se asocian a situaciones. El protagonista, Alfonso van Warden, hace de hilo conductor empleando un lenguaje a mitad de camino entre una especial atonalidad y un trasfondo modal, y los demás personajes se dividen en cuatro grupos: españoles, marroquíes, judíos y cristianos. Así cohabitan en la ópera músicas tradicionales españolas, verdaderas e imaginadas, músicas inspiradas en el estilo iraní, el de Iraq y Egipto, músicas judías de la liturgia ashkenazí y

²⁸ Existe una traducción española: POTOCKI, Jan: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, AlianzaEditorial, Madrid, 1970. Última reedición de 2003.

sefardí y músicas griegas, otras que imitan el canto gregoriano, la música europea del XVIII, etc. Por otro lado, Evangelista sigue al pie de la letra las indicaciones de la novela en la cual se hacen referencias específicas musicales: en un momento en que el texto dice *Ella toma el vino y se pone a cantar una seguidilla manchega* entonces el personaje de Rebeca canta efectivamente una seguidilla manchega. Así, se van caracterizando también las *situaciones*.

Es imposible en un breve espacio de tiempo dar cuenta de toda la diversidad musical que existe en esta obra, desde este punto de vista, como del enorme juego de espejos y *referencias* que se emplean en ella. (Por citar un ejemplo, en la historia de Lope Osares se realiza un *pastiche* a modo de parodia de la música española de principios del XX y se establece una filiación en el tiempo que va desde Ernesto Halfter, vía Falla-Stravinsky, hasta D. Scarlatti...)

Uno de los logros del compositor es integrar todos estos materiales en un todo unitario y coherente. Pienso, además, que sitúa la *comunicación* en el centro de su propuesta compositiva y todo ello servido con una economía de medios instrumentales. (Se trata de un conjunto de cámara compuesto por fl., ob., cl., pno. electrónico, perc. y quinteto de cuerdas. El clarinetista utiliza también un *shofar* judío. Los demás instrumentos *étnicos*, qanun, ud arabe, buzuki griego, etc. se interpretan con el teclado).

¿Asistimos pues, a una globalización, ya total, de la música? Esperemos que si esto va a ser así, sea, al igual que en los maestros que nos han precedido, a través de una universalización que respete la existencia de las *músicas del mundo* con su comprensión, viaje con ellas, y a través de ellas se reencuentre el compositor, y el hombre, en el crecimiento orgánico de su lenguaje. En caso contrario asistiremos a una *world- music*, *con-fusión* de retales de chapucería estilística, que nos acompañará en nuestro paseo por ese gran Parque Temático en que se habrá convertido nuestro planeta.

Valencia, 30 de mayo de 2006. Enrique Sanz-Burguete

Influencias culturales no occidentales en la música de creación contemporánea.
Invitación a una hermenéutica cultural

Enrique Sanz-Burguete

Influencias culturales no occidentales en la música de creación contemporánea.
Invitación a una hermenéutica cultural

Enrique Sanz-Burguete