

JOSÉ LUIS DE DELÁS: LA DIALÉCTICA ENTRE EXPRESIÓN Y PENSAMIENTO

Por José Luis Sánchez

INTRODUCCIÓN

Estudié con José Luis de Delás durante cuatro años, que resultaron ser los últimos de su etapa como profesor de composición en el aula de música de la Universidad de Alcalá de Henares. Por aquel entonces, ya había terminado mis estudios “normales” de composición (los que se pueden realizar en cualquier conservatorio superior en España), y como tantos otros, me vi en la necesidad de ampliar mi formación, sobre todo por las carencias que en ella había en cuanto a conocimientos y comprensión



de la música, no ya sólo de nuestro tiempo, sino prácticamente de la del último medio siglo. Este acercamiento a la nueva música la encontré en un principio en las clases con Delás, y más tarde en su propia personalidad. A partir de este contexto, Camilo Irizo, tras comentarme que había leído sobre Delás, e incluso había llegado a asistir a una conferencia suya, pero a penas había escuchado algo de su música, me pide que escriba sobre él. Me conmueve, a pesar de su complejidad, escribir sobre la persona a la que considero “mi maestro”.

Con José Luis de Delás, se produce un hecho paradójico que parece escapar a toda explicación lógica. Por un lado, es uno de los compositores españoles más reconocidos no solo en España, sino también más allá de nuestras fronteras. Valga mencionar la concesión por parte del gobierno socialista en 1995 del Premio nacional de composición, o que por el momento, es el único compositor español al que se le ha dedicado un número en la colección alemana *Musik-Konzepte*, dirigida por el teórico musical Heinz-Klaus Metzger y por el compositor y director de orquesta Rainer Riehn. Por otro lado, al escaso interés mostrado por los sellos discográficos de grabar su producción, hay que sumar el hecho de que cada vez es menos frecuente ver su música incluida en los programas de conciertos, incluso los específicamente dedicados a la música de nuestro tiempo. No es mi intención tratar de aclarar en este artículo las causas de esta situación, que parece escapar a toda lógica. Me propongo, por el contrario, reflexionar sobre algunos aspectos intelectuales y estéticos presentes en la música de Delás y comentar de manera general la evolución de un estilo que, tratándose de un compositor de una ya dilatada trayectoria, atraviesa varias etapas. Quisiera centrarme, en la medida de lo posible, en la propia génesis compositiva e ir ilustrando algunas consideraciones por medio de ejemplos sonoros¹.

¹ El lector podrá ampliar toda la información que precise en el citado número de *Musik-Konzepte*, que corresponde al nº 78 de la colección en el original alemán, traducido al castellano bajo el título de “José Luis de Delás” publicado por el Aula de Música de la Universidad de Alcalá, reseñado a demás en este mismo medio.

DEFINICIÓN DE UN ESTILO

Muchos de los que de alguna manera han comentado la música de José Luis de Delás, han observado que no es fácil definir estilísticamente la música de este compositor, ya que sus rasgos más profundos parecen rebelarse contra cualquier encasillamiento. Términos como sutileza, sentido de lo poético, postura crítica y compromiso político, se utilizan con frecuencia. No pretendo resultar original en este sentido, ya que yo mismo suscribo dichas propiedades, pero quisiera aportar aquí una nueva consideración que puede ayudar a esclarecer esta difícil caracterización.

Un hecho que al parecer no satisface a todos es que, en una primera aproximación a su escucha, se revela como una música que no produce un gran impacto, al menos de manera inmediata, porque entre sus cualidades destaca la particularidad de resultar muy poco efectista. Podría considerarse incluso como la antítesis de lo efectista. Es muy diferenciada en cuanto a dinámicas y perfiles tímbricos y, con la sutileza de su tratamiento, logra que el elemento rítmico quede muy levemente marcado. Esta combinación tan refinada, hace que en ocasiones provoque la sensación de que el sonido se difumina y se desvanece. A pesar de la dificultad para encontrar una expresión adecuada, me atrevería a calificar a estos momentos sonoros que se yuxtaponen conformando el discurso, como algo cercano a lo que pudiera ser una “música evanescente”. En este sentido, Delás me comentó en una conversación que la clara y marcada acentuación rítmica en una obra es lo que capta inmediatamente. Como ejemplo citó: El 29 de mayo de 1913 se estrenó en París “*Le Sacre du Printemps*” de Stravinsky, obra revolucionaria llena de violentas acentuaciones rítmicas. Su impacto en los oyentes fue extremo, e incluso sigue siéndolo hoy día. Dos semanas antes se había estrenado, en el mismo teatro, “*Jeuex*” de Debussy, obra también innovadora pero fina, sutil y con momentos rítmicos muy interesantes pero como velados. La reacción del público fue de total indiferencia e incluso actualmente esta obra figura raramente en los programas.

Una idea que está bastante extendida, es la de designar estos principios como único modelo de definición del estilo musical de Delás. Pero admitir tal afirmación significaría entrar en contradicción con su propio pensamiento crítico, (mas tarde se entrará con mayor profundidad en este tema). Paradójicamente, en el fluir de los acontecimientos sonoros, encontramos también momentos que pueden ir desde acentos, distorsiones tímbricas, asimetrías métricas, y que en ocasiones pueden llegar a una gran dureza sonora. Se revela de este modo, una postura estética que entraña claros elementos dialécticos. Incluso en el plano armónico, se hace evidente esta peculiaridad en su estilo, pudiendo observarse situaciones muy diferenciadas. Pueden éstas ir desde momentos que se alejan del sistema temperado por el uso de la microinterválica, hasta otros donde aparecen consonancias con vagas reminiscencias tonales.

Para ilustrar estos principios, he elegido un fragmento de dos obras que se hallan separadas treinta años por sus fechas de composición. El primer fragmento pertenece a *Imago*, para 12 instrumentos: (flauta, flauta en sol, clarinete en si bemol, clarinete bajo en si bemol, celesta, piano, arpa, 2 percussionistas, violín, viola, violonchelo), compuesta entre 1964 y 1965. El segundo fragmento pertenece a *Les Profondeurs de la nuit*, para 2 sopranos y 16 instrumentos: (flauta, flauta en sol, 2 clarinetes, trompeta, trombón, arpa, celesta, piano, 2 percussionistas, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo), compuesta entre 1995 y 1996.

$\lambda = 52$

3 2 2

6 7 $b \frac{1}{2}$ 8

The musical score is handwritten and spans five systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Measure 6:** Starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a circled '3'.
- Measure 7:** Features a half-flat ($b \frac{1}{2}$) and a circled '7'.
- Measure 8:** Ends with a circled '8' and a downward arrow.
- Measure 9:** Includes a circled '9' and a *pp* dynamic.
- Measure 10:** Features a circled '10' and a *pp* dynamic.
- Measure 11:** Includes a circled '11' and a *pp* dynamic.
- Measure 12:** Features a circled '12' and a *pp* dynamic.
- Measure 13:** Includes a circled '13' and a *pp* dynamic.
- Measure 14:** Features a circled '14' and a *pp* dynamic.
- Measure 15:** Includes a circled '15' and a *pp* dynamic.
- Measure 16:** Features a circled '16' and a *pp* dynamic.
- Measure 17:** Includes a circled '17' and a *pp* dynamic.
- Measure 18:** Features a circled '18' and a *pp* dynamic.
- Measure 19:** Includes a circled '19' and a *pp* dynamic.
- Measure 20:** Features a circled '20' and a *pp* dynamic.
- Measure 21:** Includes a circled '21' and a *pp* dynamic.
- Measure 22:** Features a circled '22' and a *pp* dynamic.
- Measure 23:** Includes a circled '23' and a *pp* dynamic.
- Measure 24:** Features a circled '24' and a *pp* dynamic.
- Measure 25:** Includes a circled '25' and a *pp* dynamic.
- Measure 26:** Features a circled '26' and a *pp* dynamic.
- Measure 27:** Includes a circled '27' and a *pp* dynamic.
- Measure 28:** Features a circled '28' and a *pp* dynamic.
- Measure 29:** Includes a circled '29' and a *pp* dynamic.
- Measure 30:** Features a circled '30' and a *pp* dynamic.
- Measure 31:** Includes a circled '31' and a *pp* dynamic.
- Measure 32:** Features a circled '32' and a *pp* dynamic.
- Measure 33:** Includes a circled '33' and a *pp* dynamic.
- Measure 34:** Features a circled '34' and a *pp* dynamic.
- Measure 35:** Includes a circled '35' and a *pp* dynamic.
- Measure 36:** Features a circled '36' and a *pp* dynamic.
- Measure 37:** Includes a circled '37' and a *pp* dynamic.
- Measure 38:** Features a circled '38' and a *pp* dynamic.
- Measure 39:** Includes a circled '39' and a *pp* dynamic.
- Measure 40:** Features a circled '40' and a *pp* dynamic.
- Measure 41:** Includes a circled '41' and a *pp* dynamic.
- Measure 42:** Features a circled '42' and a *pp* dynamic.
- Measure 43:** Includes a circled '43' and a *pp* dynamic.
- Measure 44:** Features a circled '44' and a *pp* dynamic.
- Measure 45:** Includes a circled '45' and a *pp* dynamic.
- Measure 46:** Features a circled '46' and a *pp* dynamic.
- Measure 47:** Includes a circled '47' and a *pp* dynamic.
- Measure 48:** Features a circled '48' and a *pp* dynamic.
- Measure 49:** Includes a circled '49' and a *pp* dynamic.
- Measure 50:** Features a circled '50' and a *pp* dynamic.
- Measure 51:** Includes a circled '51' and a *pp* dynamic.
- Measure 52:** Features a circled '52' and a *pp* dynamic.

Les Profondeurs de la nuit, página 2 de la partitura. Fragmento de 1'42" de la grabación

RELACIONES QUE SE ESTABLECEN ENTRE EL PENSAMIENTO Y LA CREACIÓN

Al tratar de definir la figura de un artista, se hace imprescindible reflexionar sobre todo aquello que tuvo especial relevancia para su evolución. Conviene, pues, considerar los hechos y detalles que fueron formando su personalidad. Son factores que inciden en la sensibilidad del artista y suscitan el deseo de expresarse.

Ya en su adolescencia, se sintió Delás atraído por el mundo del arte y de la cultura, interesándose no solo por la música sino por la literatura y la pintura. El carácter poético de su obra hunde sus raíces en el entorno de sus primeros años, como revela un dato biográfico del libro de los Musik-Konzepte, escrito por Gisela Wahrlich: "...Hacia los trece años se despertó en él un vivo interés por la literatura, descubriendo primero a los clásicos españoles, sobre todo Cervantes, Lope de Vega y Góngora. Poco más tarde leyó los poetas españoles del siglo XX, especialmente García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Joan Maragall. Hacia los 17 años empezó a leer, en lo posible en su idioma original, a poetas como Baudelaire, Rimbaud, Novalis, Rilke y Trakl, abriéndosele un nuevo mundo intelectual...". Algo más tarde se interesó también por los poetas catalanes Joan Salvat-Papasseit y Joan Brossa. De especial importancia fue para Delás conocer la pintura de Antoni Tàpies y la tan variada personalidad de Joan Brossa. En 1948 habían fundado ambos, junto a otros artistas e intelectuales el grupo y la revista "Dau al Set", llena de un espíritu inconformista y progresivo, y que tuvo por ello frecuentes problemas con la censura franquista. Tuvo Delás una buena amistad tanto con Tàpies como con Brossa en Barcelona y con el gran pintor Antonio Saura en Madrid. El interés por la pintura y por las técnicas pictóricas ha sido uno de los factores más importantes en la formación de Delás. En las clases citaba con frecuencia los nombres de los pintores que más le habían estimulado como - además de los dos citados - Klee, Miró, Wols, Rothko, Pollock y Rauschenberg. Más tarde en los años 60, ya viviendo en Colonia, fue por un tiempo director de una galería de pintura y, además de organizar varias exposiciones, creó un ciclo de conferencias. En una de ellas György Ligeti habló sobre el tema (propuesto por el propio Delás) "Relaciones entre la pintura y la música de vanguardia".

Es posible que el concepto de "imagen", que para Delás parece tener mucha importancia, esté relacionado con todo ello. Según él mismo me explicó, no se trata simplemente de la acepción habitual, sino más bien de una forma de representación intelectual. Algo que Delás mismo no logra definir exactamente y que es posible que tenga que ver con lo que Walter Benjamin llamaba "imágenes del pensamiento". En todo caso, explica Delás, siente que bajo este concepto de imagen se esconde el deseo, el anhelo utópico, de poder llegar a un mundo más verdadero, no deformado por la mentira, las manipulaciones, la vulgaridad y la injusticia. En varias obras de Delás figura en el título la palabra "imagen" (*Imago*, *Obraz*, que en polaco significa imagen, etc.). El propio Delás me dijo que después de haberle puesto el título a una obra se daba cuenta de que había vuelto una vez más a escoger la palabra "imagen".

Delás se interesó también pronto por los distintos idiomas y se ha sentido siempre atraído por la lingüística, en especial por la fonética de las distintas lenguas, tan ricas en las más variadas sonoridades. Por ejemplo en su pieza *Frons* para soprano y conjunto instrumental del año 1972, emplea un texto propio en el que se combinan palabras y frases cortas de siete idiomas europeos.

Obraz*
for Harpsichord / for Piano

José Luis de Delás, 1963

*Obraz: What to What (Alejandra „Obra“) / Póda para lo que (Alejandra „Obra“)
© 1993 by Publishing Firm Org. Edm. Círculo

Obraz, páginas 1 y 2 de la partitura. Fragmento de 1'51" de la grabación

Conviene citar también otro tema que para Delás ha jugado siempre un papel importante y que está relacionado con su creación musical: Se trata de la psicología y, más concretamente, de la función que juega el subconsciente en el momento de idear y componer una obra. Se comprende por ello perfectamente que se haya sentido siempre muy atraído por el movimiento surrealista, tanto en pintura como, sobre todo en literatura. En su forma de componer, los momentos espontáneos e intuitivos han desempeñado, en mayor o menor grado, un papel nada desdeñable. Se puede quizá relacionar con ello la tendencia de Delás a no sobreestimar el factor puramente material en la obra de arte más avanzada. En su opinión, el material sonoro no termina en sí mismo ya que existen otras dimensiones, otros ámbitos. De todo esto se habló una vez intensamente en una de las clases de composición de Alcalá y recuerdo una observación que hizo sobre la problemática del estricto material sonoro, en tanto que hecho puramente "material". En su opinión, en la música instrumental más avanzada existe actualmente una situación en la que a penas se puede llegar al hallazgo de acordes, ritmos, timbres, etc. totalmente nuevos y jamás oídos. Se trata, según Delás de una realidad histórica que contrasta totalmente con la que existía hacia 1950, sobre todo en el grupo de compositores de los cursos de Darmstadt. Delás me explicó una conversación que tuvo en 1957 con Stockhausen en Colonia y en la que éste dijo textualmente: "No me interesa si una pieza es buena o mala, lo único que me interesa es que tenga elementos totalmente nuevos".

Delás cree que los compositores jóvenes de estos primeros años del siglo XXI pueden y deben seguir investigando y luchando por conseguir una música avanzada, pero sin caer en lo que Adorno llamó "El fetichismo del material". En unas de las clases comentó Delás más o menos lo siguiente: "creo que se ha llegado a un momento en el que componer sonidos totalmente nuevos resulta muy difícil y casi se podría hablar de un cierto agotamiento del material, incluso teniendo en cuenta el rico mundo de los microintervalos. Pero esto no tiene que ser motivo de desánimo ya que existen otras dimensiones". Delás hizo una comparación: De la misma manera que entre los seres humanos no hay dos rostros iguales, de la misma manera cada compositor tiene su propia e inconfundible personalidad y por lo tanto la obra que haga será nueva, ofrecerá facetas y sensibilidades distintas. Todo esto solo si adopta una postura avanzada, se atreve a correr un riesgo y no cae en esas cómodas y tediosas posturas restauradoras que son cada vez más frecuentes, incluso en compositores que no hace muchos años habían escrito obras progresivas e interesantes.

Tal como nos explica Rainer Liesendahl en los Musik-Konzepte, resultó determinante para la evolución de la personalidad de Delás haber conocido, a finales de los años 50, los escritos de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, principales representantes de la llamada Teoría Crítica de Frankfurt. También el escritor Walter Benjamin - que no pertenecía a esta escuela filosófica y sociológica pero que estaba muy relacionado con ella - fue muy importante para Delás, inspirándole varias obras. La teoría Crítica no es un sistema filosófico cerrado, sino que exige una continua reflexión concreta sobre lo que sucede en la sociedad en un momento determinado y sobre la índole de los hechos más concretos y sus repercusiones en todos los terrenos, también por su puesto, en el estético. Adorno que además de filósofo era un músico muy formado (en 1925 había sido alumno de Alban Berg en Viena) escribió numerosos libros sobre temas musicales, analizados siempre no sólo desde un punto de vista estético, sino también sociológico, político y filosófico. Los libros y conferencias de Adorno ejercieron una grandísima influencia sobre la mayoría de los jóvenes compositores de la música serial y aleatoria. A partir de los años 70, muchos de los que habían

sido ardientes partidarios de Adorno se convirtieron en violentos detractores y más tarde, ya en plena postmodernidad, se consideraba de buen tono hablar sobre él en términos despectivos. Se-

gún Delás comenta, Adorno sigue teniendo para él una extraordinaria importancia. En su opinión es evidente que hoy día este gran pensador (que murió en 1969) habría modificado o matizado varias de sus opiniones, lo cual concuerda perfectamente con su lúcida postura siempre antidogmática y crítica.

Hacia 1960, antes incluso de la aparición de las primeras obras importantes, había sentido Delás algo parecido a una crisis intelectual que le impedía determinar el camino musical que debía tomar. El serialismo le parecía una experiencia muy importante y probablemente necesaria y que contaba con obras de gran valor pero que le había resultado siempre algo ajeno a su personalidad. Se percibía además que lo que había sido muy progresivo se estaba endureciendo e iba cayendo en un creciente academicismo. Las primeras apariciones de procedimientos aleatorios le parecieron por lo general algo superficial y excesivamente cómodo. Lo que más admiraba eran las extraordinarias partituras de Ligeti como *Apparitions* y *Atmosphères*, pero no tenía ninguna intención de copiarlas. Fue entonces cuando encontró Delás en procedimientos y concepciones de la pintura y de la literatura más avanzadas un camino que podía ser musicalmente fecundo y que respondiera a la sensibilidad propia. Con la composición de *borders* para piano y , sobre todo, con *Imago*, para 12 instrumentos puede decirse que concluye el periodo de búsqueda de su propio estilo. Se inicia así una fase que podemos considerar como una primera etapa en la evolución de la trayectoria de Delás y que llega hasta principios de los años 70. Las obras de este periodo son:

- *borders*, para piano. (1963/64).
- *Imago*, para 12 instrumentos. (1964/65).
- *Obraz*, para arpa. (1965).
- *Noticia*, para piano. (1966).
- *textes*, para cinta. (1967).
- *Eilanden*, para 10 instrumentos y cinta. (1967/68).
- *Nubes*, para cinta. (1969).

Mirando retrospectivamente nos puede sorprender hallar en estas primeras obras de los 60 algunos rasgos que parecen anunciar lo que luego sería la llamada postmodernidad (como señaló un crítico con motivo de la ejecución en Viena de *Imago* en 1992). Sin embargo, es necesario decir que Delás no sólo se considera ajeno a esta corriente, sino que siente un profundo rechazo hacia el propio término y los significados que pueda adquirir. Uno de los aspectos que alcanzan mayor relevancia en la definición de su personalidad es el deseo de modernidad, pero no solo la modernidad entendida como un acontecimiento histórico, sino como una actitud. Delás ve, por ejemplo, momentos de extraordinaria modernidad en obras como los madrigales de Gesualdo di Venosa, el tercer acto de *Tristan e Isolda* de Wagner, muchos momentos en Mahler o las últimas piezas para piano de Liszt. De especial importancia para Delás es la frase de Arthur Rimbaud: "Il faut être absolument moderne", (hay que ser absolutamente moderno).

T^o Nastro magnetico - Eilanden - José Luis de Delás 1

Perc. 2^o 4^o 3^o 2 3^o Vib.

Cl. in Sib

Celesta

Arpa

Chitarra (fuit)

Guitarra

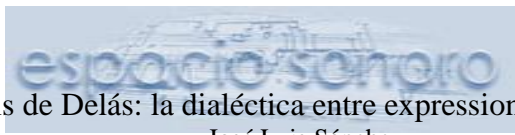
VI. 1

VI. 2

Vla

Harmonium

Partitura in C; ARS K&M / fada ovent como jolia / ments; tamben los amonios de arpa, etc /



Eilanden, página 1 de la partitura. Fragmento de 1'35" de la grabación

Este periodo de gran actividad compositiva se ve interrumpido en cierta medida por varias desgracias personales a principios de los años 70. El comienzo de esta década dará paso a una segunda etapa estilística que llegará aproximadamente hasta finales de los 80, y que estará marcada, entre otras cosas, por la aparición de elementos políticos en algunas obras del periodo que va de 1970 a 1977, y que ya se habían anunciado en 1967 en la obra para cinta *textes*, en la que se hacía referencia a los bombardeos norteamericanos en la guerra de Vietnam y a la represión franquista.

Para comprender la necesidad de incluir este tipo de elementos en las obras de este periodo, es preciso especificar la relación que en Delás se establece entre el pensamiento dialéctico derivado de la Teoría Crítica, y el concepto de lo político como criterio considerado para formar parte en la obra de arte, en este caso musical. Haciendo una síntesis del tema, Delás distingue tres actitudes resultantes del compromiso político en música:

La primera sería una actitud de propaganda y agitación, la cual Delás nunca ha compartido. La segunda podría ser una actitud de protesta y de lucha, concretamente dirigida contra el fascismo y el capitalismo y partiendo de una ideología política concreta. Algunas obras de Luigi Nono, sobre todo en la primera mitad de los años 70, son un buen ejemplo de ello. La tercera actitud sería la que adoptó Delás y que estaba mucho menos ligada a una ideología determinada, si bien acusa la influencia de Nono. Para Delás, sin embargo, lo fundamental era el gesto de protesta sobre todo contra el fascismo pero sin querer olvidar la terrible opresión que existía también en el régimen Soviético. Lo esencial de esa postura es su actitud crítica que denuncia la injusticia y la violencia allí donde tengan lugar. En cierto modo puede llegar a decirse que el sentido crítico y el político son sinónimos.

Las obras que contienen elementos políticos son las siguientes:

- *Aube*, para cinta con sonidos electrónicos y concretos. (1970).
- *Frons*, para soprano, quinteto de viento y percusión. (1972).
- *Cinco Sellos*, para 9 instrumentos y cinta. (1972).
- *Conjuntos*, para 11 instrumentos y cinta. (1976).
- *Memoria*, para soprano, coro y orquesta. (1977).

En estas obras, la electrónica (ya sea pura o como transformación de sonidos concretos) juega un papel muy importante y están caracterizadas por el contenido de citas como elementos que articulan y polarizan el discurso sonoro. Sintomáticamente, un rasgo que tienen en común es que el final de estas piezas no tiene un carácter claramente afirmativo y en cierto modo triunfal, sino que parecen revelar el vago temor de que quizá no pueda conseguirse una sociedad realmente más justa y humana.

Si bien la segunda etapa no supone una radical ruptura con la anterior de los años 60, se puede decir que el factor político modificó en gran parte su estilo, ya que este hecho llevó musicalmente a momentos más duros y agresivos y a una mayor acentuación de elementos subjetivos y expresivos en las obras de este periodo que nada tienen que ver con lo político. No obstante, esta acentuación no es la única novedad que aparece en la definición de su manera de componer en este periodo. Nos puede ayudar a entender la orientación que tomó su estilo en esta época, leer el

texto que escribió Delás en el programa de concierto en el que se estrenó, en 1977 en el festival de Witten la obra *Denkbild-Kurze Schatten* (Reflexiones sobre textos de Walter Benjamin), para 7 instrumentos:

“Denkbild-Kurze Schatten tiene una relación muy estrecha con fragmentos de textos de Walter Benjamin y que figuran en su libro Denkbilder, escrito en Ibiza en torno a 1930. Dichos textos tienen, en su mayoría, el carácter de una prosa poética, a menudo muy precisa pero que crea en ocasiones una atmósfera casi visionaria. En la partitura figuran algunos de dichos textos, pero no deben ser cantados o recitados. Su misión es que los músicos los lean, reflexionen sobre ellos y se sientan estimulados en los pasajes de carácter improvisatorio. En el proceso de composición, los textos de Benjamin han jugado naturalmente un papel importante. No se ha tratado de crear una música de tipo descriptivo, sino que ha sido el intento de interpretar musicalmente no sólo las imágenes, sino el ritmo y la estructura sintáctica y fonética de los fragmentos elegidos. Algunos pasajes de la obra están escritos en la notación tradicional y corresponden a momentos más exactamente articulados de la prosa de Benjamin. En otras secciones de la obra se ofrece a los instrumentistas un alto grado de libertad; en la partitura pueden verse signos gráficos, breves formulaciones en notación proporcional y fragmentos de textos, que pueden ser distintos para cada músico. Los instrumentistas pueden sentirse inspirados por un texto pero pueden también considerarlo como modelo para una estructura rítmica, una diversidad en la dinámica, una modificación de timbres, etc.”

A parte de las ya citadas, pertenecen a este periodo las siguientes obras:

- *Klangobjekte*, para cinta con sonidos electrónicos y concretos para la película experimental sobre E.T.A. Hoffmann de Wolfgang Ramsbott. (1971).
- *Trío* para flauta, guitarra y percusión con celesta. (1971).
- *Concierto para violonchelo y orquesta*. (1973).
- *Concetti - Música para Gesualdo di Venosa*, para orquesta. (1975).
- *Denkbild-Kurze Schatten* (Reflexiones sobre textos de Walter Benjamin), para 7 instrumentos (1976/77).
- *Relato*, para 8 instrumentos. (1979).
- *Tres nocturnos*, para 4 percusionistas, trío de cuerda y cinta. (1981).
- *Les paroles et l'air*, para orquesta. (1985/86).

En 1986 compuso Delás la obra para orquesta titulada *Les paroles et l'air*, pieza que supuso un cierto punto de inflexión, debido entre otras cosas a la presencia de claras líneas melódicas en algunos de sus pasajes. Delás percibió después de escuchar la obra que existía el peligro de caer en una postura algo restauradora. Esta experiencia ocasionó un periodo de reflexión que llevó finalmente a la decisión de no desviarse del camino de la modernidad. El resultado de este planteamiento fue la composición, en 1990, de *Símbolos del sonar*¹, para 21 instrumentos, obra en la que ya se percibe un cambio estilístico y puede decirse que anuncia una tercera etapa en la evolución musical del compositor. A partir de este momento existe en sus piezas una creciente complejidad, tendencia que se ha ido acrecentando de obra en obra. Un papel importante jugó el hecho de que Delás se hiciera cargo en 1993 de las clases de composición en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá. Esta actividad - que se prolongó hasta 2005 - le permitió profundizar junto con los alumnos en el análisis de las obras de muy distintos compositores de vanguardia. Las reacciones y comentarios de los alumnos sobre las distintas corrientes, notaciones y estilos fueron para Delás - según él mismo comenta - un verdadero enriquecimiento. Al mismo tiempo, en su función de asesor - labor que continúa en la actualidad - propuso cursos de muy destacados compositores de distintos países, lo cual dio también lugar a un fecundo intercambio de ideas.

Las obras más recientes son:

- *Símbolos del sonar*, para 21 instrumentos. (1990).
- *Reflexiones*, para 16 instrumentos. (1991/92).
- *Episodios en el recuerdo y comentario interior*, para orquesta. (1992/93).
- *Al sonoro cristal, al cristal mudo*, para orquesta. (1994).
- *Les profondeurs de la nuit*, para 2 sopranos y 16 instrumentos. (1995/1996).
- *Textos*, para orquesta. (1995/96).
- *Umbra vitae*, para orquesta. (1998).
- *L' image*, para violonchelo y orquesta. (2002).
- *Anotaciones*, para 11 instrumentos. (2003).
- *Quadrant é Cel*, para viola, violonchelo y contrabajo. (2005).
- *Signos/Denkbild II*, para guitarra. (2006).

¹ **Cita de un texto que el compositor escribió para una emisión radiofónica unos meses después del estreno de la obra (extraído del libro de los Musik-konzepte):**

Algunos aspectos relacionados con el simbolismo han jugado un cierto papel en la concepción general y en algunos detalles concretos de la pieza. En el manifiesto simbolista, que se dio a conocer en París en 1886, se decía que el arte simbolista trata de verter la idea artística abstracta en una forma sensorial, sin que esta deba convertirse en un hecho material que se baste a sí mismo. En "Símbolos del sonar" existe una relación dialéctica entre la comunicación de ideas e imágenes -lo cual respondería a la postura simbolista- y el deseo, por otra parte, de alcanzar la autonomía de una materialidad puramente sonora.

Hacia el final de la pieza va apareciendo, como un recuerdo vago y muy lejano, la cita de uno de los últimos Lieder de Schubert con texto de Heine, Ihr Bild (su imagen). No se trata, en realidad, de una cita en sentido habitual, ya que ha de ser apenas perceptible y debe tener casi un carácter onírico.

Delás aprecia mucho el pensamiento de Novalis que, traducido, dice lo siguiente:

“Toda verdad es antiquísima, y el interés de lo nuevo se encuentra en las variaciones de la expresión”.

Puede, a primera vista, resultar desconcertante que un artista como Delás, que insiste siempre en la importancia de mantener una postura avanzada, se sienta tan atraído por este pensamiento de Novalis que podría interpretarse como tradicionalista y hasta incluso reaccionario. Delás considera que esta frase, escrita a principios del siglo XIX, puede tener, casi paradójicamente, una función orientadora en el presente. La actual “sociedad de consumo y del entretenimiento” situada en medio de la expansión cada vez más avasalladora y vertiginosa de las partes más negativas de la tecnología, hace que en los países industrializados el arte pueda cambiar radicalmente de signo o llegar incluso a desaparecer. El pensamiento de Novalis nos recuerda todo lo que ha creado la humanidad durante siglos y que, en cierto modo, sigue viviente. En música, concretamente, el compositor puede sentir, dentro de una postura muy avanzada y de investigación, toda la riqueza de los momentos más progresivos y revolucionarios del pasado. Ya en la Edad Media se abrieron, por ejemplo, caminos que se iniciaron y quedaron después en cierto modo abandonados y que pueden ser recuperados desde la perspectiva musical actual. A ello se unen también las posibilidades que ofrece el estudio de las músicas tradicionales de las más diversas culturas, pero sin caer, desde luego, en su utilización comercializada y manipulada en forma de mezcolanzas y “mestizajes”.

The image displays a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is organized into several systems, each containing multiple staves for different instruments. The top system includes staves for Flute (Fl.), Percussion (Perc.), and Maracas. The middle system features Violin (Ve.) and Viola (Vcl.) parts. The bottom system includes staves for Violin (Ve.) and Viola (Vcl.). The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions like *arco*, *pizz.*, and *senza vibr.*. A tempo marking *3/4 = 54 ca.* is visible at the top. The page is numbered '4' in the top right corner.

Anotaciones, página 4 de la partitura. Fragmento de 1'25" de la grabación

PRINCIPIOS COMPOSITIVOS

El pensamiento y los rasgos de la personalidad de José Luis de Delás, determinan en cierta medida sus principios constructivos y la textura musical, en definitiva, su manera de componer. Mantener una actitud personal y crítica conlleva el peligro de no coincidir con una corriente musical dominante en un momento determinado. Como he comentado anteriormente Delás no rechazaba, por ejemplo, el serialismo, pero lo percibía como algo ajeno a su personalidad. Conviene insistir en este punto ya que ello sucedía en una fase decisiva en su evolución musical. Se comprenden así las dificultades que tuvo que salvar para encontrar su propio estilo. Me explicó Delás una pequeña anécdota que ilustra bien la situación. En 1957, mantuvo una amistosa conversación con Stockhausen en el curso de la cual le preguntó si, en su opinión, se podía componer una música avanzada que no fuera serial. Stockhausen respondió tras una vacilación: “eso sería ya el mundo de Cage”. El problema para Delás no quedaba resuelto ya que este mundo de Cage le quedaba más lejos aun que el serial. Tuvo que esperar aun varios años hasta desarrollar su propio estilo.

Al componer se puede decir que no sigue un método o sistema constructivo determinado, por lo que la actitud reflexiva y la intuición juegan un papel importante en su forma de trabajar. De esta manera, un punto fundamental en el proceso es la escucha interna de lo que hace, razón por la cual ha rechazado siempre el concepto de “Música del papel”.

En lo que se refiere a la estructura, parámetro sometido a continua reflexión y quizá su aspecto evolutivo más evidente, Delás piensa en secciones y subsecciones, y lo materializa empleando representaciones gráficas. En algunas ocasiones esta representación puede consistir en un dibujo que va siendo desarrollado con una significación musical más determinada que sirve de orientación, aunque con frecuencia la misma evolución sonora le obliga a romper el propio sistema diseñado de antemano. Pero, ¿Qué es lo que configura estas secciones, lo que contienen y lo que les proporciona su existencia?. Estas secciones son etapas en un camino, en un recorrido, que van cambiando como los paisajes, es decir, cada sección tiene predeterminada su propia “Gestalt”. Entre ellas existen relaciones del material, lo que serían los personajes musicales, pero procura que estas relaciones no sean claramente perceptibles, quedando muy transformadas. El proceso se encuentra por tanto cercano al procedimiento de la variación en desarrollo. A pesar de la existencia de estos “paisajes” predeterminados, en los que todo parece que va a quedar encajado racionalmente a semejanza de los planos de un edificio, no se excluye que se produzcan hechos bruscos contradictorios a modo de interrupciones y rupturas.

A esto hay que añadir que en su música hay una gran frecuencia de modificaciones agógicas y cambios de tempo, lo cual confiere una cierta flexibilidad al discurso.

El hecho de ver el proceso de construcción de la obra como una sucesión de acontecimientos (lo que Rainer Riehn denomina la dramaturgia de la obra), ha determinado en gran medida la evolución del concepto de la estructura, y en este sentido, en el curso de los años, sobre todo en los últimos, Delás se ha ido alejando de lo marcadamente fragmentario, es decir, de la yuxtaposición de microestructuras, lo cual era una de las características básicas de las obras de los años 60, por ejemplo en *Imago*. En estas obras no se perciben secciones porque simplemente no existen. En lugar de ellas figuran fragmentos muy breves que están unidos por una serie de elementos como pueden ser el gesto o el timbre, pero que no tienen el carácter o el sentido de secciones.

Quisiera enumerar a continuación una serie de puntos que tratan de dar respuesta a la pregunta de como se originan en Delás las ideas musicales:

1. Ideas puramente musicales ya desde un comienzo y que pueden ir apareciendo fuertemente transformadas en el curso de la obra. Este procedimiento (tan habitual en música) se realiza - sobretodo en las obras de los años 70 - de una forma característica y que podría tener una cierta similitud con la técnica de variación que empleó Skriabin en sus últimas sonatas para piano.

2. Hechos del mundo exterior objetivo, como determinadas estructuras de la naturaleza o de fenómenos concretos. Por ejemplo el movimiento de las luces que se reflejan en el agua, las sutilezas de los ruidos de la vegetación al caminar en un bosque, el canto de los pájaros, el cambio de rugosidades al tocar la corteza de un árbol, etc. Es decir, la sinestesia, fenómeno que indica que los sentidos están en comunicación, juega un papel importante. A demás hay que añadir que Delás siente un especial interés por los límites de las cosas y por la fijación de las fronteras y su fino y a veces tan contradictorio trazado, hecho que está relacionado con su preocupación por la estructura.

3. Textos literarios, sobretodo en poemas o en prosa poética (por ejemplo en textos de Samuel Beckett).

4. Reacciones ante hechos del mundo, como injusticias, persecuciones, guerras, etc. lo cual origina una actitud de protesta y que puede llevar como reacción a la necesidad de expresarse musicalmente.

5. Procedimientos diversos:

- Transformación de hechos y pensamientos, en conexión con reflexiones de índole filosófica.
- Empleo en su música del llamado "grattage", procedimiento usado en pintura que consiste en rascar la superficie pintada, la cual puede contener varias capas, erosionándola de diversas maneras. Una de las consecuencias de este procedimiento es crear una zona de indecisión y extrañamiento.
- Persistencia de algunos elementos aleatorios. Hay momentos, que suelen ser breves, de notación espacial unidos a la notación tradicional. El objetivo es lograr una polirritmia muy sutil y compleja, que puede sustituir a las complicadas notaciones rítmicas irregulares tan típicas de las partituras seriales de los años 50 y 60.

ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

José Luis de Delás nació en Barcelona el 28 de marzo de 1928. Su padre era leonés y su madre catalana

Estudió en el Colegio de Jesuitas, al mismo tiempo que recibió sus primeras lecciones privadas de violín y estudió en el Conservatorio de Barcelona. En 1947, escribió sus primeras composiciones, especialmente canciones sobre textos de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Verlaine y Rilke.

Tras acabar el Bachillerato estudió un año de Derecho en la Universidad de Barcelona, hasta tomar la decisión de dedicarse por completo a la música. Por esa época conoció a varios artistas e intelectuales, aproximadamente de su edad, como los escritores Carlos Barral, Juan-Eduardo Cirlot, al pintor Antoni Tàpies y al compositor Josep Cercós. En una pequeña tienda de música descubrió por casualidad la partitura del concierto para violín de Alban Berg (obra que se había estrenado 10 años antes en Barcelona). Fue su primer contacto con una obra de la escuela de Viena y le produjo una profunda impresión.

En 1949 se trasladó por primera vez a Alemania y comenzó a estudiar composición y violín en la Musikhochschule de Munich, a la vez que se ganaba la vida como profesor de español en un Instituto de Idiomas. El ambiente de la hochschule le decepcionó bastante por su nivel, entonces no muy alto, y porque había todavía varios profesores de mentalidad nazi. Hubo, sin embargo, un curso - que se prolongó varios meses - y que le proporcionó importantes conocimientos y estímulos: Ernst Krenek seleccionó a 5 alumnos de composición, entre ellos Delás, y habló sobre la atonalidad libre y el sistema dodecafónico. Los alumnos participaron de forma activa realizando varios ejercicios. En 1951 decidió inscribirse como alumno de composición y dirección de orquesta en la muy apreciada Academia de Hermann von Waltershausen y encontró así el ambiente de gran calidad que había estado buscando. En 1954 terminó sus estudios con éxito, y en el examen de dirección dirigió una sinfonía de Mozart y una de Brahms.

Regresó entonces a Barcelona, pasando los veranos en la casa de los Delás en la Ribera de Órbigo, en León, y este contacto intenso con la naturaleza, y en un paisaje muy querido por él, fue también importante para su evolución. En Barcelona fue tomando un contacto, cada vez más estrecho, con los que habían sido miembros del grupo de vanguardia "Dau al Set", como Antoni Tàpies, el poeta Joan Brossa y el compositor J.M. Mestres Quadreny. Por otra parte, en Munich había conocido a personalidades que ampliaron sus horizontes tanto musical como humanamente, como, por ejemplo, el compositor Karl Amadeus Hartmann, alto ejemplo de integridad y consecuencia política ya que, en un exilio interior, jamás había colaborado con los nazis. Fue Hartmann quien fundó, estando Delás todavía en Munich, el ciclo de conciertos de música contemporánea "Música viva". Delás pudo oír así por primera vez las más recientes obras de los jóvenes compositores de la escuela serial. Hartmann fue, además, uno de los fundadores de los cursos de verano de Darmstadt. Delás logró tener, a pesar de la diferencia de edad, una auténtica amistad con él. Por aquella época Ortega y Gasset pasó una larga temporada en Munich y Delás conversó varias veces con él constatando, por cierto, las confusas ideas que Ortega tenía sobre música, a la que llegó a calificar una vez de "pura retórica".

Delás se casó en 1951 con la cantante barcelonesa Margarita Sabartés y en 1952 nació en Munich su hija Isabel.

En 1956 fue contratado por la Orquesta Sinfónica de Bilbao, donde dirigió varios conciertos. En los programas figuraban obras del repertorio tradicional y también contemporáneas, entre ellas de Stravinsky, Karl Amadeus Hartmann y Josep Dercós.

En Barcelona se desarrollaba una interesante, pero casi clandestina, actividad musical en la casa del industrial Bartomeu. Delás dirigió allí, alternando con el joven director J. Vodmer, obras de Stockhausen, Berio y Nono. Era probablemente la primera vez que se interpretaban en España obras de la escuela serial.

No pudiendo soportar más el ambiente de opresión y de mentira del régimen franquista decidió Delás abandonar España en otoño de 1957 y, luchando con graves dificultades económicas, vivió primero en Aquisgrán y luego, ya con carácter fijo en 1960 en Colonia. Conoció pronto a varias personalidades, como el escritor Hans, G. Helms, que contribuyeron a que conociera los escritos de los representantes de la Teoría Crítica de Frankfurt, en especial Theodor W. Adorno y también el escritor Walter Benjamin. En medio de esta época, llena de dificultades, fue nombrado inesperadamente director de una importante Galería de pintura donde organizó durante dos años exposiciones y conferencias, corriendo una de ellas a cargo de G. Ligeti, por el que sentía Delás una gran admiración. Al cerrarse la Galería, Otto Tomek, director del departamento de Música Contemporánea del WDR, le ofreció un puesto de colaborador libre, como director de grabaciones.

Con la composición de la obra *Imago*, para conjunto de Cámara (1964-1965), terminó para Delás una larga etapa de búsqueda estilística. Bruno Maderna decidió incluirla en el programa de los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt, dirigiéndola él mismo en julio de 1965. El estreno de *Imago* tuvo lugar en Barcelona en 1965, dirigiendo el propio compositor. Se trataba de un concierto del ciclo "Música abierta" que organizaban principalmente el ya citado Mestres Quadreny y Joan Prats, un amigo de Miró de fuerte y estimulante personalidad. Delás dirigió varios de estos conciertos de música contemporánea y que en ocasiones tuvieron que sufrir las intervenciones de la censura franquista, sobretodo cuando Delás iba a dirigir un concierto con una obra del compositor exiliado Robert Gerhard.

Boris Goldenberg director de la redacción latinoamericana de la emisora para el extranjero Deutsche Welle, le ofreció colaborar libremente en el programa en castellano para Latinoamérica. Además de la emisiones sobre arte contemporáneo en Alemania se hizo cargo de otra llamada "Tribuna Libre", en la que Delás escribía preferentemente sobre temas políticos y sociales.

En 1968 Gottfried Michael Koenig, director del Estudio Electrónico de la Rijksuniversiteit de Utrecht invitó a Delás a trabajar durante dos años en el Estudio. En el estudio trabajaba también Rainer Riehn y allí se profundizó la amistad con él y con Heinz-Klaus Metzger.

En 1975, la Radio de Baden-Baden (SWF) propuso a Delás realizar un trabajo de investigación sobre Gesualdo di Venosa. Se trasladó por ello a Nápoles donde pasó una larga temporada. Durante ella comenzó a escribir la obra para orquesta *Concetti - Música para Gesualdo di Venosa*.

Ese mismo año comenzó Delás su actividad docente, que se centró en el Conservatorio de Colonia donde enseñó armonía, contrapunto y formas musicales. Poco más tarde fue profesor de composición en la Alanus-Hochschule de Alfter, en las cercanías de Bonn.

En 1976 Delás y Luigi Nono, invitados por el festival de Barcelona, hablaron en la Fundación Miró sobre la situación de la nueva música. En el Instituto Italiano de Barcelona, en una conferencia conjunta, comentó Nono su obra *Como una ola de fuerza y luz* y Delás la pieza *Conjuntos*, y ambas se escucharon a continuación. En 1979 pronunció Delás una conferencia en la Universidad Autónoma de Barcelona sobre el tema "Max Weber, Theodor W. Adorno y la música".

En 1980, Arturo Tamayo - que ha estrenado más tarde varias obras de Delás - dirigió en el Teatro Real, frente a la orquesta de la RTVE, la obra *Concetti*. Para Delás fue esta una fecha muy importante porque era la primera vez que se interpretaba, tras su exilio, una obra para orquesta ante un público español y en un marco tan importante.

En 1981, comenzó la labor de Delás en la sección de música de la Universidad de Bonn como director de la Clase de Improvisación.

En 1983, la televisión WDR de Colonia dedicó una emisión a Delás dentro del ciclo *Komponisten in Köln*. Tras una entrevista con el compositor, el programa terminó con la interpretación de *Relato* por el grupo "Música Negativa", dirigido por Rainer Riehn.

En 1984, la RTVE le encargó una obra para orquesta, y este hecho tuvo para el compositor una especial importancia ya que se trataba del primer encargo que se le hacía en España. Dicha obra *Les Paroles et l'air*, se estrenó en el Teatro Real de Madrid el 19 de febrero de 1987, dirigiendo Arturo Tamayo la Orquesta de la RTVE.

La radio de Colonia (WDR) dedicó con el motivo del sesenta cumpleaños del compositor el 28-3-88, un programa monográfico realizado por el crítico y teórico Detlev Gojowy.

Invitado por el Conservatorio de Alicante, Delás impartió en enero de 1989, un curso sobre "La Nueva Música después de la fase serial y aleatoria". Fue una experiencia importante para el compositor, ya que por primera vez, tomaba contacto con estudiantes de música españoles, algo que había deseado profundamente durante los largos años de exilio.

Desde el año 1993 hasta 2005, fue profesor del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, trasladándose regularmente desde Alemania para impartir las clases de composición y análisis. En la actualidad continúa su labor de asesor, proponiendo cursos de compositores y teóricos musicales.

El Ministerio de Cultura de España le concedió en 1995 el Premio Nacional de Música de Composición. Con este motivo, el CDMC, organizó un concierto monográfico en febrero de 1996 en el Auditorio Nacional de Madrid.

Las más recientes actividades han sido, entre otras, un concierto monográfico en Colonia en marzo de 2006 en el que se estrenó una obra para guitarra y un concierto en el "Arnold Schönberg Center" de Viena, donde se interpretó la nueva versión del trío *Quadrant é Cel*.