

**1.- ¿Cómo se ve desde el cargo que ocupa en el CDMC la salud de la música actual?**

La salud de la música actual se puede ver de manera similar desde cualquier parte, especialmente si uno se encuentra situado dentro del problema de la creación musical y formando parte de “la profesión”. El rasgo principal de la música actual es su pluralidad. Existe también otras maneras de decir lo mismo, pero con acentos diferentes. Por ejemplo, la pérdida de direcciones o mandatos vanguardistas ha facilitado la admisión de corrientes más templadas en lo estético. Se da el caso de que ello ha permitido que producciones enteras de países “fuera de la línea principal” sean hoy auténticas sorpresas; es el caso de las de Finlandia, Gran Bretaña y, a su modo, la de España. Es mucho lo que se gana con ello, pero hay que reconocer que también se pierde “marca”: la música radical puede gustar menos en situación de concierto pero sigue beneficiándose de una coherencia que no deja de tener adeptos. ¿Qué sería hoy lo radical?, a mi juicio cualquier postura que insista en que hay que cambiar las condiciones de la escucha. Siendo músico “actual” es fácil simpatizar con esta postura, pero el “mesianismo” que ello implica tiene mucho de manipulación. Seguir pensando que la creación musical debe continuar como un producto estético de laboratorio tiene mucho de insensatez y, sobre todo, de haber perdido el rumbo de la época. La principal contradicción del momento estético actual se sitúa entre la práctica creadora y las músicas de consumo cuya asfixiante presión debería habernos alarmado mucho más de lo que lo hace. En resumen, la salud de la música actual, “de creación”, es bastante buena si se juzga desde la existencia del sector; existen excelentes y abundantes compositores que no se desaniman y dedican su vida a ello, los intérpretes han perdido mayoritariamente el pavor a acercarse a esta obras y a ofrecerlas al público; éste está comenzando a reaccionar con una normalidad muy esperanzadora; y si valoramos las medidas institucionales de carácter público, en el caso de España, estamos en una muy buena posición. Los enemigos de esta buena salud son: un feroz entorno exterior al sector mismo encarnado por unos medios de difusión que han decidido que la amplia gama de expresiones de la música de consumo ya es más que suficiente como expresión musical de nuestra época.

**2.- ¿Fue difícil elegir alternar gran parte de su tiempo con una ocupación distinta a la de la composición?**

Ese dilema ha existido siempre para mí y creo que para la mayor parte de los compositores que conozco. Somos profesores, intérpretes, investigadores, divulgadores u organizadores además de creadores y dedicamos a ello un tiempo muy importante. Como nunca ha sido de otra forma, no sé si se trata de una elección difícil. Lo que sí estoy seguro es que toda mi actividad me ha conformado como soy y sospecho que me ha enriquecido. En el día a día a

veces me quejo de falta de tiempo, pero en general, el trabajo que hago ahora y el que he hecho hasta ahora me gusta y me ha proporcionado perspectivas muy valiosas.

**3.- ¿Cree que existe una adecuada red de apoyo por parte de las Administraciones Públicas hacia los grupos especializados en España?**

La respuesta corta sería no. De todos modos, se está abriendo un espacio a la esperanza. La reciente convocatoria de ayudas que el INAEM ha lanzado es una refrescante novedad. Al margen de las cantidades de dinero puestas en pie, la iniciativa considera por primera vez que los grupos de música dedicados a la creación actual precisan un apoyo sostenido. Este apoyo no es aún una red, pero es un gran incentivo para que lo sea, ya que la arquitectura institucional de nuestro país es muy diversa y es bueno que el Ministerio de Cultura invite de este modo a la emulación a Comunidades Autónomas, Ayuntamientos y actores privados. Debemos entender que las Administraciones Públicas no actúan como déspotas ilustrados, y que para abrir nuevas líneas de actuación precisan, a su vez, de una presión de la opinión pública que les haga entender que tiene sentido su actuación en un ámbito determinado. Así que, más que esperar a que las Administraciones adivinen que un determinado sector necesita ayuda, debemos trabajar en el ámbito de la opinión pública para que la necesidad se haga sentir. En este sentido, tengo muchas esperanzas de que la nueva línea de ayudas que ha puesto en marcha el INAEM sirva de revulsivo.

**4.- La música actual parece que va adquiriendo unos derroteros más “asequibles” de cara al público (al menos en algunas de sus ramificaciones), pero, aún así, ¿cree que el oyente no entendido está reaccionando a estos estímulos?**

La pluralidad tiene esas características, si cada compositor hace lo que quiere habrá muchas maneras de enfocar la música. Yo no creo que haya una línea de trabajo “asequible”, ni una corriente o algo así; pero, dentro del ámbito de libertad de cada creador hay tantas variables como personas. Y es posible que si miramos estadísticamente, el número de compositores que hacen cosas más “asequibles” ofrezcan la imagen de una auténtica corriente. Ahora bien, me pregunta por el oyente no entendido. Como decía Stravinsky, hay varias formas de ignorancia: está el que no sabe lo que debe saber y está el que sabe lo que no debe saber. Y hay mucho “no entendido” casi militante que considera que es bueno no saber, pero que sin embargo sabe perfectamente cuál es el esfuerzo que no quiere hacer. Creo, por tanto, que hay mucha mala fe en cierto tipo de “ignorancia” actual con respecto a la música. Frente a esto no hay asequibilidad que valga. Para empezar, cualquier obra nueva (incluso muchas del repertorio clásico que no se han escuchado bien todavía) cuesta algún tipo de esfuerzo, si no se quiere hacer el menor esfuerzo va a dar igual que esté en do mayor.

De todos modos, el que haya ciertas músicas más asequibles puede ser un concepto trampa. Para empezar, toda obra de calidad es compleja. En segundo lugar, hoy resulta mucho más asequible música que no lo era hasta hace un par de décadas simplemente porque se ha avanzado mucho en la evolución de la escucha. Lo que sí parece una tónica general es que ha ido marginalizándose la corriente vanguardista que planteaba como una especie de provocación constante el hecho mismo del concierto o la escucha; pese a lo cual, hoy se admiten y disfrutan muchas experiencias provocadoras del siglo XX una vez situadas en su contexto histórico: Dada, Fluxus, happenings, etc. Creo, en resumen, que hablar de “asequible” es un terreno minado, ya que parece que se quiere plantear como una fórmula de arrepentimiento de la composición del siglo XX por haber sido tan osada. Ha habido postmodernistas irredentos que han ido por ahí, pero su cosecha ha sido irrisoria.

**5.- ¿Qué tiene en cuenta a la hora de plantear una programación?**

Como director del CDMC, que es un centro público dependiente del Ministerio de Cultura, mi planteamiento es lo más general posible. Intento equilibrar tendencias, corrientes, generaciones, áreas geográficas y de creación, etc. Por supuesto, aplico criterios de calidad, pero con sentido común. Quizá lo más importante es que busco un equilibrio entre grupos cuyos intereses pueden ser contradictorios entre sí. Hablo de creadores, intérpretes y público. Me explico, si sólo pensara en lo mejor para los creadores del área en que se desarrolla el centro (España), podría desbordar pronto el compromiso de los intérpretes, ya que éstos tienen, en primer lugar, su propia libertad de elección, y además adquieren compromisos con tendencias musicales y técnicas que les suelen llevar a elegir. También es obvio que si sólo atiendo a los compromisos y opciones de los intérpretes, podría debilitar la atención que este centro debe a los creadores, especialmente a los de nuestro país. Por último, el público también tiene sus peculiaridades. Es lo más difícil de discernir, pero si se sigue con cuidado el pulso de una temporada de calidad, se distingue una atención más clara (y una asistencia más destacada) si se le brindan conciertos internacionales con buena representación de música de todas las áreas culturales. El público, en suma, quiere que se le informe de lo que de interés sucede en el mundo; y no olvidemos que si hacemos una temporada en Madrid o un Festival en Alicante, el público es español y, como institución pública, estamos obligados a servirle y darle lo mejor. El caso es que combinar estos intereses a menudo contrapuestos implica equilibrio, tacto y vigilancia en la dosificación más adecuada.

**6.- ¿Es posible que tal cantidad de vivencias extra-musicales le influyan en su manera de componer?**

Si me interrogo con toda sinceridad, la verdad es que no sabría responder a esta cuestión. Supongo que sí recibo alguna influencia, pero no sé de qué

manera. Imagino que todo me influye. Pero no hay que olvidar que componer es una operación muy especial. Uno se encuentra solo frente a las furias de la imaginación y los desafíos de un conjunto de problemas técnicos que se han ido fijando en el bagaje de tu propia trayectoria. A veces, el marco general de un proyecto no ayuda lo más mínimo en las decisiones más detalladas, y los compositores tenemos tendencia a fijarnos en el cómo mucho más que en el porqué. Por tanto, las vivencias extra-musicales no dejan de ser un misterio.

**7.- Estructura y expresividad. ¿Dos términos que se deben dar por imprescindibles en cualquier obra?**

Entiendo que se dan, más que por imprescindibles por inevitables. Pero estructura y expresividad son sólo conceptos culturales que podemos interpretar de varias maneras. Supongo que el origen de esta pregunta viene de una entrevista que concedí hace poco a un medio de comunicación en la que decía algo como: mi trabajo se define como un punto de tensión entre estructura y expresión (cito de memoria). En una entrevista de periódico se simplifica mucho. Lo que yo quería decir es que el punto en que mi generación se incorpora al debate musical venía marcado por una poderosa reflexión sobre aquello que se había despreciado en el furor de la vanguardia. Ahora bien, ¿qué es estructura y que es expresión? Son términos que yo adjudicaría gustosamente a obras clave del siglo XX como *Le marteau sans maître* (Boulez), *Inori* (Stockhausen) o *Prometeo* (Nono). El problema no es la expresión personal, a la romántica, sino que el material musical mismo es expresivo en la medida en que tiene connotaciones lingüísticas lo quiera o no el compositor. Un compositor, a mi juicio, no está pensando en lo que expresa una de sus obras en el momento de componer; pero me parece una grave negligencia desentenderse de que esas obras luego expresen cosas a los demás; serán polisémicas, seguro, o se podrá llegar más lejos y decir que no expresan nada (como lo hacía Stravinsky), pero el oyente las adjudica sentido. Y como me parece una de las carencias más graves del periodo de la vanguardia el desentenderse de esa dimensión, creo que mi generación se encontró con ese problema. Los compositores más jóvenes también lo han sentido, pero ya menos como problema y más como una realidad obvia. En lo que a mí respecta, no puedo renunciar a una reflexión lo más profunda de lo que soy capaz sobre ambas dimensiones, por ello lo vivo como una tensión, es como componer en el filo de un cuchillo (o a lo mejor ésta es una imagen demasiado heroica y no es para tanto). De todos modos, no me da la gana dejar al oyente la exclusividad sobre el sentido de mi trabajo, me gusta más la operación de consenso, que es lo que constituye el lenguaje. Quizá todo esto se podría expresar más elegantemente: mi trabajo precisa tener en cuenta el hecho musical como una operación de lenguaje. Pero, como ésta es una idea personal, no sé si se debe dar por sentado que es así para todo el mundo.

**8.- Precisamente, el acercamiento a una música más expresiva, ¿nos puede estar alejando de los círculos más europeos?**

Esta pregunta tiene dos comparativos que me resultan extravagantes: “más expresiva”, “más europeos”. En un reciente artículo mío, publicado en la revista Doce notas preliminares, dedicado al serialismo, ironizaba sobre esto al recordar la expresión que el veterano dirigente comunista francés, Georges Marchais había utilizado en el discurso de su despedida: “Tenemos que ser *más* comunistas”; yo lo contraponía al desiderátum “*más* serialista”, “*más* vanguardista”. Parece que nos sentimos cómodos con expresiones que no significan nada realmente. Se es europeo o no se es, pero no se es más o menos europeo, y con la expresividad pasa otro tanto. Quizá se diga algo con una expresión del tipo: “Mahler era más expresivo que Reger”, por ejemplo, pero son expresiones de andar por casa. De todos modos, la pregunta tiene otras consideraciones que no quiero eludir. Parece suponerse, en la pregunta, que alguien (¿los españoles?) se está acercando a una música “más expresiva”, pero yo no lo veo así, en nuestro país hay compositores que asumen una parte de “expresividad” (si es que esto quiere decir algo) por motivos que serán propios; pero hay otros que no siguen esa vía (si es que se trata de una vía). Luego, habría otro aspecto de la cuestión: ¿hay círculos más europeos que otros dentro de Europa? Si establecemos la europeidad como la continuidad de las ciudades o áreas que establecen la opinión de lo que “hay que hacer”, yo diría que esa europeidad se ha quebrado. Ciertamente, París, Colonia, Frankfurt, Viena, etc., poseen instituciones y empresas culturales que aún dominan y marcan ciertas pautas. Pero el predominio de escuelas estéticas que caracterizó el siglo XX se ha fragmentado como nunca. Londres es un buen ejemplo. Se acepta como un hecho adquirido que Gran Bretaña ha tenido un papel marginal en la evolución musical del siglo XX; pero si examinamos la importancia de grupos musicales (London Sinfonietta, Birmingham Contemporary Music Group...), casas editoriales (Chester, Schott...) y nombres relevantes (Benjamin, Anderson, Knussen, Dillon, Ferneyhough...), veremos que las cosas han cambiado mucho.

En fin, el verdadero problema reside en sacar conclusiones sobre el hecho de cómo se adquiere importancia como foco de actividad musical en el ámbito europeo. Necesitamos buenos grupos, buenos compositores, excelentes y variadas temporadas y festivales, sellos discográficos, casas editoriales, buena recepción en medios de comunicación y ambientes capaces de asimilar esta producción, es decir, público, con criterio capaz de crear opinión. Estamos avanzando en varias cosas, pero hay otras que llevan un retraso desesperante y son imprescindibles; es el caso de las editoriales, se mire como se mire son absolutamente imprescindibles, dictan la norma de quién es importante; son, además, negocios privados y no puede ser de otra manera. Ellas crean la reputación de un compositor en mucha mayor manera que cualquier otra forma de difusión, y además no pueden suplirse desde la Administración Pública

(aunque sí podría haber una política de apoyo inteligente que todavía se está haciendo esperar). En suma, más que esperar que los círculos europeos nos admitan, debemos ser capaces de crear reputación desde aquí, y luego llegará la admisión, pero como es una pelea artística (y comercial, no lo olvidemos), habrá que llegar a ella con los mejores argumentos. Creo que debemos comenzar a desterrar la idea de que “nos admitan”, que es lo que ha pasado durante todo el siglo XX (por no hablar de antes); para ello debemos espabilar entre todos.

Por último, la pregunta sugiere que una corriente poco asimilable (la “expresiva”) puede alejarnos de ese reconocimiento europeo. Como la expresividad es una opción personal, que cada compositor se plantee el riesgo que quiera correr. Lo que me parece lamentable es que para ser admitidos debamos mimetizarnos con las corrientes europeas, sobre todo porque esas corrientes cada vez son más locales; tenemos el modelo París, el modelo Viena, el modelo Berlín; pero estos modelos son incluso refractarios entre sí: Philippe Manoury vende mal en Alemania, y Wolfgang Rihm no tiene fuera de Alemania la acogida casi obsesiva que tiene en su propio país. El internacionalismo de la postguerra y el clima ecuménico de Darmstadt hace tiempo que no existen. Y, por ello, los españoles que son bien acogidos en los círculos *más* europeos es porque, a título personal, se han desplazado, vivido, relacionado o estudiado en el entorno de esos círculos. He vivido nueve años en París y sé que si te adaptas a los estándares de la capital francesa vas a tener problemas para ser admitido en el área germana, y entiendo que viceversa. No es que crea que España deba asumir su propia marca por una cuestión de voluntarismo o buenos deseos, es que ya no queda otra opción, hemos dejado de disponer del privilegio de ser un simpático país “pobre” al que hay que tutelar. Si no apostamos por un desarrollo completo de nuestros mecanismos de difusión y creación de reputaciones profesionales, el hecho de que algunos de nuestros compositores se instalen y sean bien acogidos en ciertos círculos europeos no dejará de ser anecdótico. Y si lo hacemos con la literatura, con el cine o con las artes plásticas, ¿por qué nos cuesta tanto hacerlo con la música?

**9.- Cuando un compositor compone, ¿debe hacerlo porque es su obligación o porque está obligado?**

Un compositor compone por una auténtica necesidad interior. Si hablo por mí (¿por quién otro podría hacerlo?), sólo me siento obligado si observo en mí un golpe de pereza, un bajón de autoestima o algo así. De no ser así, compongo como la necesidad lógica de alguien que ha elegido este camino muy tempranamente en su vida y que lo ha convertido en una forma de identidad. No creo que esté haciendo algo que los demás necesiten; es decir, en el momento de componer o de preparar un trabajo, no hay nada exterior que me obligue (aparte de la circunstancia de algún encargo o una petición, lo que no

me parece propiamente una obligación, ya que está integrado en la práctica profesional). Pero puede ocurrir que, una vez concluida la obra, ésta se haga imprescindible en un contexto cultural dado. Aunque los compositores no estamos muy acostumbrados a esos golpes de fortuna, todo puede suceder; pero debe ser la obra misma la que se defienda; o quizá el autor desdoblándose y convirtiéndose en su propio agente. Pero no es una actividad intrínseca al trabajo de componer.

**10.- ¿Es más de inspiración o de trabajo?**

La inspiración, sea lo que sea, es el condimento del plato. Cierto es que hay platos que no saben a nada sin condimento, pero todos sabemos hasta donde podemos llegar con la pimienta, la sal o las hierbas.

**11.- ¿La reciente concesión del Premio Nacional de Música le devolverá de nuevo, presumiblemente, a una mayor actividad artística?**

El Premio Nacional de Música puede poner más en primer plano mi trabajo de creación, pero mi actividad artística no se ha interrumpido nunca. Una de las razones por las que me siento especialmente satisfecho de la concesión de este Premio es que subraya mi condición de compositor cuando creo que mi trabajo como gestor la había desdibujado. Se trata de algo que tenía asumido ya que fui el primero en apartar drásticamente mi producción musical de cualquier posible contaminación al hacerme cargo de un puesto importante en la música contemporánea española. Pero no por asumido me deja de alegrar que se reconozca la importancia de mi actividad creadora, sobre todo porque yo mismo me he abstenido de promocionarla para evitar colusión de intereses. De todos modos, como voy a seguir sin promocionar mi obra mientras tenga la responsabilidad de promocionar las de los demás, supongo que el primer plano durará poco. Lo que no obsta para que siga componiendo regular e intensamente, como siempre. Estoy seguro de que la honradez me devolverá con creces lo que ahora sacrifico.

**12.- ¿Necesita la sociedad la música de creación actual?**

Esta pregunta debería responderla la sociedad. Si hablo por mí, sería juez y parte. Pero hagamos algunos experimentos mentales: ¿Cómo sería nuestra sociedad sin música de creación? Y sigamos con los experimentos, ¿cómo sería nuestra sociedad sin poesía?, ¿cómo sería sin árboles?, ¿cómo sería sin intuición?, ¿cómo sería sin murmullos o sin miradas? En realidad, sólo sabemos cómo sería el mundo sin algunas cosas si nos faltaran, es decir, sólo sabemos cómo es una pérdida cuando perdemos algo. Así que lo mejor sería no saberlo. Si queremos algo más objetivo y tangible, yo diría que la existencia de la creación musical actual sería la prueba principal de su necesidad; nada existe si no se necesita. Pero como la sociedad es una cosa muy compleja, yo diría que toda la sociedad no puede estar segura de que necesite algo, por lo

que debemos ceñirnos a esa parte de la sociedad que está segura de necesitar la creación musical actual: los implicados. Y si queremos ampliar la sensación de necesidad, este colectivo deberá ser más convincente: los compositores deben componer mejor y comunicarlo con mayor eficacia, los intérpretes deben brindar otra vuelta de tuerca en su calidad y en la necesidad de ella, los aficionados y amantes de esta manifestación deben transmitir su entusiasmo a su entorno... No es una obligación ética (salvo que mantengamos que todo lo que existe debe existir), pero sí es una obligación operativa. Quizá la música podría no existir en una sociedad, pero si observamos la masa de músicas comerciales y de consumo que nos rodean, ésta es otra prueba de la necesidad de la música. Lo que pasa es que el actual momento cultural promueve una visión de nosotros mismos como monigotes movidos por sentimientos básicos. Pero pasará, todo pasa.