

David del Puerto Jimeno. Compositor madrileño. Su formación ha sido de carácter autodidacta y ni tan siquiera ha sentido la necesidad de pisar un Conservatorio para desarrollar su labor como compositor y pedagogo de altísimo nivel. Persona afable, sensible y gran conversador. En esta entrevista ha compartido con nosotros su particular forma de ver y escribir la música, que le ha permitido ser una de las figuras más destacadas entre los compositores actuales.

Camilo Irizo.- ¿Crees que la inevitable y permanente vista atrás se hace de manera demasiado frecuente y con comparaciones nada ventajosas para la música actual?

David del Puerto.- Indudablemente, la sociedad occidental tiene sobre sus espaldas un peso histórico gigantesco, y la relación de la gente con el arte es, en nuestro tiempo, terriblemente “museística”: Nos dedicamos más a admirar lo de antes que a vivir lo de ahora. Hay muchas razones para ello, y algunas las podrán encontrar con más acierto los sociólogos, incluso los psicólogos, que los historiadores del arte. Pero se trata de una situación a la que también hemos colaborado en parte los propios compositores: La reacción frontal contra el pasado por parte de la vanguardia musical de la posguerra europea entraña una visión tremendamente historicista, yo diría incluso que teñida justamente de parte del ideario del romanticismo con el que querían supuestamente acabar (la imagen del artista solitario erigido en demiurgo que muestra con desdén a la inculta plebe el camino resplandeciente del futuro no nos ha beneficiado mucho en nuestra relación con la sociedad, y se trata curiosamente de una exaltación del individualismo que comparten el romanticismo y las vanguardias del S.XX). Pienso que la música actual está volviendo a recuperar un sitio entre el público, y entre un buen número de intérpretes, y ello se debe en buena medida a la superación de esa violenta enemistad con el pasado. Desde el momento en que hemos vuelto a encararlo como una tradición creativa, fértil (véase, dentro de la generación de los 50, los casos de Ligeti o Berio y, en España, de Pablo, Olavide, Guinjoan o Halffter), nuestro pasado musical ha vuelto a mostrar una cara amable que nos está permitiendo superar ese historicismo anquilosado latente en mucha música de los últimos 60 años. Creo que ahora mismo se dan

de nuevo las condiciones para que esa vista atrás a la que te refieres no sea dañina para la creación actual, ni “sospechosa de revisionismo”, como se podría haber dicho en Darmstadt en 1960 (¡hace casi medio siglo!), sino rica y fertilizante, hablando desde un punto de vista estrictamente artístico. La lucha con el pasado es, justamente, cosa del pasado. Otra cosa es que desde el otro lado de la escena – organizadores y programadores, políticos, gestores culturales y, finalmente, claro está, el propio público – entiendan esta nueva situación, y se aproximen sin miedo ni complejos a la música de su tiempo. La desconfianza de hace décadas, la que justificaba esa permanente comparación a la baja con la música del pasado, estaba servida en bandeja, pues al público se le repetía sin cesar que entender la música contemporánea era “cuestión de educación”, que era como decir “si usted no la entiende es que es usted un asno”, y de costumbre, o sea, una píldora de horrible sabor, pero que después de 10.000 dosis empieza a resultar tolerable. Hoy podemos decir que nuestra nueva píldora sabe estupendamente, y que nadie tiene que tener miedo de tomarla. No hay por tanto que temer la comparación con el pasado, al contrario, estoy convencido de que la mezcla (sabia) de épocas y estilos en la programación es una garantía para la buena salud de nuestra relación con el público.

C. I.- ¿Por qué no se acepta con normalidad la música actual, como se aceptaron de manera más o menos natural otros estilos en otras épocas?

D. d. P.- Creo que esta situación se debe básicamente a la coincidencia de varios factores, que han tenido un efecto multiplicador unos sobre otros: El primero, fundamental, determinante, es paradójicamente una de las mayores fuentes de placer, información e inspiración para cualquier compositor actual. Me refiero a la grabación de la música por obra y gracia de los avances tecnológicos que han tenido lugar en el S.XX. La posibilidad de tener la música metida en un envase ha supuesto un alejamiento radical del público con respecto al hecho musical: Ya no hace falta saber leer música, tocar un instrumento, cantar, juntarse con amigos o familiares, ni tan siquiera salir de casa e ir a un concierto, para disfrutar de la música, que se convierte así en un

objeto de contemplación pasiva, un objeto distante y misterioso para cuyo uso uno se puede permitir ser un absoluto lego: no hay que entenderlo, basta con comprarlo. Es curioso ver cómo esto ha ido suponiendo también un detrimento de la memoria musical y la capacidad auditiva de la gente (no olvidemos que nuestros abuelos estaban siempre cantando, vivían cantando). La grabación nos ha permitido disponer de un escaparate musical apabullante. En los comercios, en Internet, en la radio, nos encontramos con una oferta infinita que cubre todas las épocas, géneros y latitudes, y esta disponibilidad necesariamente ha supuesto que la música de nuestro tiempo, la que se está haciendo ahora mismo, no sea más que una posibilidad más para el oyente. Hemos dejado absolutamente de ser el foco en torno al cual se estructura la vida musical. Hay que decir, además, que todo este fenómeno marcha en paralelo con otros equivalentes que contribuyen más y más a la pasividad del individuo (no hay más que mirar el fenómeno del deporte televisivo o la observación de la vida ajena en los reality shows). En suma, vivimos en una sociedad de espectadores pasivos y perplejos. Pero, como dije más arriba, creo que a este “factor tecnológico” se suman otros que han hecho más compleja la situación. Uno puede ser el hecho – pura sociología - de que el director y el solista hayan ido ganando protagonismo sobre el compositor a lo largo del S.XIX, y decididamente en el S.XX. Si Brahms y Joachim, por poner un ejemplo, eran considerados responsables a la par del hecho musical que presentaban al público, hoy día el “porcentaje de consideración” del intérprete es mucho más elevado o, dicho de otro modo, el intérprete tiene atribuido un valor muy superior a ese 50% en el objeto musical que el público recibe. Esto tiene que ver con el hecho de que el intérprete es la cara visible de la música, pero lógicamente ha supuesto un radical descenso de posición del compositor vivo en el status de la música. Sin embargo, no podemos olvidar un tercer factor del que los compositores hemos sido absolutamente responsables: La generación de la “vanguardia histórica”, que eclosiona tras la Segunda Guerra, condicionada por el horror del propio conflicto, al que se erigió moralmente en representante de un pasado que no debía volver a repetirse, se convirtió en el movimiento más intransigente, dogmático e inflexible del que tengamos noticia

en la historia de la música occidental. Hoy podemos entender que la ruptura violenta, dramática, que proponía con el pasado no era sino la consecuencia de un sentimiento de culpa y horror por la guerra atroz recién vivida: Si el “antiguo” ser humano había sido capaz de eso, el futuro exigía la invención de un hombre nuevo, con otra música, con otro arte. Sin embargo, claro está, el ser humano siguió siendo el mismo: el único que podemos ser, ese animalejo capaz de lo mejor y de lo peor. Y, en consecuencia, en la ruptura radical propuesta por esa generación nos dejamos por el camino al resto de la sociedad. El compositor, especialmente en el entorno francés y centroeuropeo, se convirtió por unos años en un autista, ensimismado, alimentado por su propia negación de la tradición. Esta situación “ética” dio como fruto unas cuantas propuestas interesantes, incluso necesarias, que se simultanearon en el tiempo con otras que bebían de otras fuentes, impuras según la estricta moral puritana del academicismo vanguardista dominante. Hoy, por fortuna, el panorama es de una diversidad irreductible a cualquier integrismo. Se respira aire fresco en la creación musical contemporánea. Naturalmente, esto no nos soluciona aquellos problemas de los que los artistas no somos responsables (problemas contra los que difícilmente podemos luchar), pero sí hace que la música haya recuperado toda su fuerza moral en la sociedad, lo cual puede representar el inicio de un nuevo período en el que se supere, poco a poco, la situación a la que aludías en tu pregunta, al menos en lo que se refiere al público que, de antemano, pueda tener una actitud de interés y curiosidad hacia la música más exigente, que es, ahora y siempre, el público al que podemos legítimamente aspirar.

C. I.- ¿De qué manera reflejas en tu música la superación de esta situación de conflicto?

D. d. P.- Desde que empecé a sentir que tenía un mínimo dominio de mi oficio, me he dejado guiar por lo que necesitaba hacer en cada momento. Nunca he precisado dar grandes bandazos estéticos para experimentar sabores nuevos de obra en obra, y me he sentido más a gusto incorporando gradualmente nuevos elementos y haciendo desaparecer otros que me resultaban obsoletos,

sabidos o inútiles, todo ello de forma progresiva y a medida que mi oído interno me lo dictaba y mi dominio de la materia me lo iba permitiendo. Por ello, la transformación de mi música desde mi época de formación hasta que empecé a vislumbrar con más conciencia quién era yo sonoramente hablando, se ha producido de una forma relativamente gradual, a través de la incorporación de sonoridades y maneras que estaban en mí, o bien resonaban en mí desde otras músicas. Desde muy joven simultanéé la formación más tradicional con el conocimiento de la música actual, que, por fortuna, en lo que a las grabaciones discográficas se refiere, estaba ya al alcance para mi generación en España. Recuerdo que tenía unas enormes ganas de devorar todo lo que de contemporáneo caía en mis manos, y es posible que a los 15 ó 16 años estuviera más familiarizado con Stockhausen, Nono, Berio, Boulez o Ligeti que con las sinfonías de Schumann. Por otra parte, mi formación de guitarrista me llevó a conocer la música antigua, el repertorio más importante de la cuerda pulsada, de Bach y Weiss en el S. XVIII hasta los vihuelistas españoles del S. XVI - pasando por Dowland, Sanz y de Visée - y de ahí salté, lógicamente, a interesarme por la polifonía vocal, fuente en muchos casos de la propia música para vihuela. Esto me dio un “perfil” muy curioso: cuando empecé a trabajar seriamente con Francisco Guerrero, mi repertorio espiritual iba de Bach hacia atrás y de Schoenberg hacia delante, con un “hueco” en mi interés justamente en lo que al grueso del repertorio clásico y romántico se refiere (salvo en lo tocante a Mozart, Beethoven, Brahms y Mahler, cuatro nombres que me habían enloquecido desde un comienzo). Después, por supuesto, este repertorio que había llamado menos mi atención fue conquistándome absolutamente, y de hecho dos autores como Schumann y Haydn, relativamente ausentes de mi vida en mi primera juventud, ocupan hoy un lugar esencial en mi Olimpo particular. Más adelante se me fueron revelando otros mundos terriblemente maravillosos, Mussorgski, Janacek, Szymanowski o las músicas “prohibidas” por la estricta moral vanguardista (llámense Britten o Shostakovich). Uno no cesa nunca de adquirir cosas que le marcan a fuego, y no creo que sea tan decisivo descubrir tal o cual música a tal o cual edad, como el hecho mismo de descubrirla y amarla. Sin embargo, es posible que en mi música actual siga

teniendo un peso especial esa inmersión en el barroco y el renacimiento que caracterizó mi adolescencia. Aparte de esto, y refiriéndome a lo que yo componía por aquellos años, he de confesar que me alegro de haber pasado mi etapa más “experimental” justamente en la adolescencia, porque el experimentalismo de las vanguardias del S.XX tiene algo de esencialmente juvenil, de revoltosamente adolescente. Cuando yo componía a los 16 años mis obras guitarrísticas más “transgresoras” de la escritura tradicional del instrumento, que yo estrenaba donde podía, y siempre que me dejaran colarlas disimuladamente entre Gaspar Sanz y Bach, ya tenía la sensación de que Vinko Globokar y sus amigos eran un poco mayores para meter un clarinete en un barreño de agua, y aunque tal cosa me excitaba en extremo por aquel entonces, creo que intuía que era preferible pasar esa etapa a aquella edad, antes de ir a descubrirme a mí mismo en otros mundos. A medida que mi horizonte se fue ampliando con una formación y experiencia mayores, las etapas fueron cayendo como pétalos marchitos (literalmente: es decir, dejando su aroma y su recuerdo, pero quedando al descubierto el camino del fruto). De mi cabeza, de mi oído, empezaban a aflorar, cada vez con mayor claridad, elementos que contradecían profundamente mi formación, mi “escuela”, y a los cuales mi propia necesidad me impulsaba a tratar cada vez con mayor atención. Me refiero, esencialmente, al intervalo y la armonía, la línea melódica, el pulso rítmico y, más en general, la organización de la forma en torno a elementos reconocibles por sus cualidades individuales (como una sonoridad armónica, una frase melódica o una célula rítmica), por oposición a esa idea de “materia” - lo reconocible por sus cualidades globales – que había reinado en mi educación escolástica. En fin, superada la inevitable ruptura con el aprendizaje, me dediqué a intentar entender y desarrollar ese mundo que necesitaba hacer crecer. Creo que, a partir de ese momento, y hablo de obras como “Corriente cautiva” (1990), “Invernal” (1991) o mi primer concierto para oboe (1992), me preocupó especialmente transitar con cierta suavidad, como decía más arriba, de manera que no perdiera tontamente el jugo que pudiera extraer aún del mundo que, inevitablemente, estaba abandonando. Pero lo cierto es que mi necesidad se volcaba cada vez más hacia el trabajo sobre

esos elementos individualizados, trabajo que implicaba ante todo una jerarquización de la interválica, para conseguir el carácter más polarizado, en cierto sentido “modal”, que buscaba para mi armonía y mi melodía, respetando sin embargo un concepto que me interesaba sobremanera, aunque provenía de un mundo tan distante a ese modalismo como era el dodecafonismo de Schoenberg, y que es el de identidad absoluta entre lo horizontal y lo vertical, como hijos de un único material generador (a diferencia de lo que ocurría en la tonalidad funcional y el modalismo occidental). Curiosamente, ese mismo concepto se encuentra en la música modal de muchas otras culturas (como la música gagaku japonesa o la de la mayoría del África negra). A esta concepción de la altura se venían a sumar mis necesidades en cuanto al ritmo: pulso, proporciones sencillas, es decir, ritmo preciso, memorizable, basado en una suma de las ideas de adición y división, de manera que se aunaran una concepción elástica de la idea rítmica con una periodización sencilla y, sobre todo, práctica para la ejecución conjunta (esto de lo práctico en la escritura instrumental es un aspecto que, pese a su mala prensa en la época de las vanguardias - que fueron radicales defensoras de la escritura como un valor en sí - me parece una necesidad esencial en la música escrita, concebida para ser transmitida a un intérprete). En suma, casi hablaría de un ritmo “cantable”. No por casualidad fue en la escritura para conjunto vocal (en una obra como “Visión del errante”) donde estas ideas empezaron a plasmarse con mayor concreción y sencillez. Naturalmente, en música toda idea sobre el material de partida implica otra equivalente sobre la forma, es decir, la organización y funcionamiento de ese material. Y en mi caso, estos elementos se aunaron con la necesidad de crear estructuras menos continuas, alejadas de la idea de desarrollo y variación perpetua, y dotadas de una mayor dosis de articulación interna. A la vez, y en correspondencia con la idea de inteligibilidad inmediata del elemento individual, la repetición, en todos sus grados – desde la literalidad a la mera semejanza -, comenzó a abrirse camino en mi música como un procedimiento constructivo habitual. Por eso, el desarrollo continuo, librado a la evolución del material, fue siendo sustituido en mis obras por la idea de mosaico de elementos, que, reapareciendo una y otra vez, volviendo una y otra

vez sobre sí mismos, se engarzan en una sarta cuyo fin viene dictado por el propio agotamiento de esos elementos (o más bien la intuición que yo tenga respecto a tal agotamiento, claro). Esta idea formal me condujo espontáneamente hacia algunos modelos de la tradición que tienen mucho que ver con ella, como la chacona y la passacaglia o el rondó, formas abstractas basadas en la fragmentación, la reiteración de algunos elementos y la incorporación de otros nuevos, en lugar de la continuidad y el desarrollo de un material generativo. En fin, es en todos estos aspectos, y quizás muy especialmente en este último de la forma, en los que creo que mi música supera la situación de conflicto a la que aludías en tu pregunta, y se reengancha al hilo de Ariadna de una tradición enriquecida por la diversidad sin precedentes del momento actual. Naturalmente, esa voluntad, o necesidad, o realidad, de superación de la dicotomía inventada por generaciones precedentes es el gran “síntoma” de mi momento y mi generación. Creo que la época del artista-soldado (o demiurgo, ¡o moralista!) no es ya más que un recuerdo, y que el arte no necesita ahora de conflictos estéticos, que tan fácilmente se convierten en prejuicios morales, que acaban a su vez convirtiéndose en trincheras de guerra. La superación de los conflictos pasa por salir del búnker a mirar el paisaje y respirar el aire fresco, lo cual requiere valentía, y una buena dosis de modestia, que es por cierto uno de los elementos que más se han echado de menos en el arte de la segunda mitad del S.XX.

C. I.- ¿Existen aún hoy corrientes estilísticas reconocibles, a pesar de la inevitable fragmentación que ha supuesto el siglo XX?

D. d. P.- Sí, con matices: dependiendo del entorno geográfico al que uno se refiera, se pueden encontrar aún tendencias estéticas uniformes, algunas con marcados matices de academicismo. Esto es especialmente patente en Europa, donde las cuestiones de estilo vienen obsesionando a los compositores desde hace décadas, y donde algunas de las tendencias post-seriales se han acabado convirtiendo en academicismos que han alcanzado el status de cultura musical oficial. En otras zonas, como Estados Unidos, el

panorama es más variado y ecléctico, quizá difícil de entender para un artista vanguardista europeo “al uso”, ya que para muchos compositores americanos, como dijo Terry Riley en su paso por Madrid hace algunas temporadas, la estética no es un problema musical. Con ello quería decir que no se siente comprometido con el aspecto de su música, sino tan sólo con el acto y la necesidad de componerla, lo cual bien puede ser una lección de relajación para el tenso e intolerante ambiente estético de la Europa de los últimos 60 años. Pienso que hoy día el compositor no tiene más alternativa estética que buscarse a sí mismo con honradez (hombre, siempre está aquello de apuntarse a un estilo para hacer carrera, pero eso no es materia de estudios musicales sino socioeconómicos). Y para esta búsqueda dispone de su instinto, de su necesidad real de componer y, cómo no, de la información exhaustiva que este gran supermercado nuestro puede darle acerca de lo que otros han hecho en música: es la cara positiva de la tecnología, de la que hablaba en una pregunta anterior.

Sin embargo, hay una cuestión relacionada con este tema de las escuelas y las corrientes, de lo uniforme frente a lo individual en el arte, que me parece más preocupante que el hecho de que en tal o cual país se considere bien el hacer música de tal o cual manera: Como muy bien dices, a lo largo del siglo pasado hemos visto como nuestro mundo se ha desintegrado irremediamente hasta convertirse en una mera suma de elementos inconexos. El sentido de lo colectivo, tal y como se vive, por ejemplo, en las pequeñas sociedades rurales que conservan un arte de tradición oral (en África negra, por ejemplo) está irremediamente perdido en la sociedad urbana tecnológica. Lo que unifica y da sentido a la colectividad - arte, religión, trabajo en común, tradición ininterrumpida - ha dejado de existir para nosotros, devorado por dos de los pilares de nuestro sistema económico: el individualismo feroz y la necesidad de cambio o novedad constante, como cimientos del consumismo. Ambos factores tienen muy poco que ver con el arte, que debe su capacidad de comunicar y sintonizar con el receptor a su nacimiento en un estrato espiritual situado más allá de lo individual. Para mí está fuera de discusión el hecho de que el arte es un lenguaje, un puente tendido al otro. Si no lo es, si se trata de una mera

expansión solitaria, egocéntrica, es mejor tener la honradez de reservarlo para uno y dejar tranquilos a los demás. Por tanto, no puedo considerar que una situación de atomización como la que vivimos sea un caldo de cultivo ideal. Algo parecido ocurre con la necesidad de novedad constante inherente al capitalismo: Si el arte es la manifestación de algo profundo, no se le puede pedir que mude a la velocidad que nuestro mundo exige a la música de consumo o a las estrellas de los medios de comunicación: usar y tirar, y que venga otro... En fin, nuestra forma de vivir y percibir, la de los creadores, se sigue pareciendo más a la de esas sociedades de tradición oral que integran todos los elementos de la vida en un sistema lleno de sentido, porque, a fin de cuentas, el arte es la expresión de un sentido profundo de las cosas.

C. I.- Desde ese punto de vista, ¿la enseñanza se ha vuelto más compleja?

D. d. P.- Creo tajantemente que sí, que la enseñanza de la composición se ha vuelto algo mucho más complejo, más delicado, incluso más indefinido que hace doscientos años. Hoy día, más que preguntarnos qué puede enseñar el maestro debemos considerar qué puede exigir el discípulo que se le enseñe para estar preparado. En 1730, un alumno podía exigir la adquisición de un oficio genérico, al que se podían ir añadiendo unas destrezas estilísticas específicas. Y con ello estaba preparado para responder a las demandas musicales de su sociedad. Pero, ¿qué conocimientos compositivos nos demanda la nuestra, si es que nos demanda alguno? ¿Qué es estar “preparado” técnicamente hoy? La enseñanza colectiva en los conservatorios es, en lo que a la composición se refiere, muy problemática, porque desde el momento en que hay unos objetivos pedagógicos inamovibles que cumplir, no permite una aproximación individual que guíe al alumno hacia la aplicación práctica de lo aprendido, con lo que “aprender a componer” y “componer” se convierten en dos actividades paradójicamente desvinculadas. Supongo que es por esto por lo que los que enseñamos composición fuera de la academia nos encontramos con titulados superiores, premiados por los conservatorios, que no saben relacionar lo aprendido con su propia música, la que hacen o quieren hacer después de sus estudios. ¿Por qué todo un primer premio de

composición parece no saber contrapunto? El problema es que no hay que estudiar primero y componer después: Hay que componer siempre. Y es componiendo, no haciendo estudios entomológicos, como uno aprende a resolver los problemas de la composición. Esto es para mí un principio básico de solución del problema de la enseñanza hoy día. Naturalmente, para ello no cabe sino que el estudiante opte de forma personal por un maestro, una tendencia, una “escuela”, pero en cualquier caso debe saber que el aprendizaje de la composición no acaba con los estudios: ahí es justamente donde empieza (es algo parecido a lo que dicen los profesores de autoescuela), y es un camino que se hace principalmente en solitario. Por eso yo soy partidario, como dijo Boulez hace años, de los estudios breves: Un período intenso de trabajo con un maestro, y a la piscina, que es donde uno aprende a nadar.

C. I.- Aunque de manera más sutil y desde otros enfoques, ¿crees que la naturaleza y los sentimientos humanos, en sus múltiples manifestaciones, siguen inspirando a los compositores actuales?

D. d. P.- Por supuesto. ¿Qué otra cosa tenemos que la naturaleza y los sentimientos humanos? Yo incluso te diría que tampoco creo que nos aproximemos a estas fuentes y vivencias de manera más sutil que antes. ¿Qué artista hoy día podría decir que su acercamiento al dolor humano es más profundo que el de Bach en las Pasiones, o que su sentimiento de la explosión vital de la primavera es más hondo que el de Schumann en la 2ª Sinfonía? Efectivamente, como tú dices, hoy podemos disfrutar de otros enfoques: el conocimiento científico y la psicología moderna nos han dado una visión nueva de la naturaleza y del alma humana, respectivamente. Pero saber que el árbol está hecho de átomos no implica no ver el árbol, del mismo modo que entender la causa inconsciente de una pasión no quiere decir que no la vivamos. Los seres humanos no hemos cambiado en mucho tiempo, y es fácil suponer que un adolescente alumno aventajado de Platón le podría meter un buen baño dialéctico a un estudiante de secundaria actual, pese a los 2500 años de conocimientos que median entre uno y otro.

En fin, si uno está vivo, cada vez que se despierta y sale al mundo, cada mañana que amanece, lo que se encuentra y lo que le traspasa son justamente los sentimientos humanos y la naturaleza.

C. I.- A pesar de los cambios estilísticos, las herramientas (instrumentos) que seguimos usando para producir música han variado poco. ¿Condiciona esta circunstancia el avance musical?

D. d. P.- Si me dejas introducir un matiz en la pregunta, yo reservaría el término “avance”, que evoca la idea de “progreso” - conceptos que son hijos de la revolución científica y tecnológica iniciada en el S.XIX - para la ciencia. En arte no se puede hablar de avance: Wagner no está por delante de Monteverdi más que en un sentido meramente cronológico. En el arte, el transcurso del tiempo no tiene el mismo sentido que en la ciencia, porque el arte es, de hecho, intemporal, mientras que el conocimiento científico progresa. Aparte de esto, es cierto que la mayoría de los instrumentos de la orquesta han cambiado poco o nada en un plazo largo de tiempo. Las cuerdas, de hecho, alcanzaron un punto óptimo de evolución en su construcción hace ya 300 años. Sin embargo, la incorporación de timbres nuevos ha sido constante a lo largo del S.XX: Muchos instrumentos de percusión han nacido directamente inspirados por otras culturas y se han estandarizado en su construcción hace relativamente poco tiempo. Otros incluso, como los steel drums, aún esperan un cierto criterio unificador por parte de los constructores. En el viento, los miembros más graves de la familia de las flautas y los clarinetes son de aparición relativamente reciente. Algunos instrumentos provenientes de otros repertorios se han incorporado con total normalidad a la música “cultura”, artística, o como se la quiera llamar, como es el caso del acordeón. Recientemente es cada vez más frecuente ver en las salas de conciertos instrumentos de cuerda y viento procedentes de otras culturas, como el sakuhachi o el qin. Algo parecido cabe decir de los instrumentos europeos abandonados en otras épocas y recuperados a lo largo de las últimas décadas, como el propio clave, hoy tan frecuente y casi tan habitual como el piano, la flauta de pico, el oboe de amor, el laúd o la viola de gamba. Todo esto ha ido ampliando poco a poco el

espectro tímbrico del compositor actual, a medida que nuestro universo musical se ampliaba en el tiempo y el espacio.

Además, incluso refiriéndonos solamente a los instrumentos sinfónicos clásicos, las nuevas combinaciones aparecidas en la música de cámara nos han permitido también repensar equilibrios y empastes, y si un compositor de finales del S.XVIII o principios del S.XIX aprendía a manejarse y a experimentar con las formaciones nacientes en la época – cuarteto de cuerda, trío con piano, quinteto de viento -, en las últimas décadas hemos ido haciendo lo propio con las nuevas plantillas camerísticas. Se podría decir incluso que ese conjunto estándar, sistemáticamente utilizado desde hace algunos años, que comporta, más o menos, flauta, clarinete, violín, cello, piano y percusión, es un poco “el cuarteto de cuerda de la segunda mitad del S.XX”, la combinación que, con algún instrumento de más o de menos, soporta la mayor parte del repertorio de cámara actual. Y es un conjunto nacido absolutamente de nuestro tiempo y nuestras necesidades, con un mayor número de familias instrumentales y, por tanto, una mayor dosis de variedad tímbrica y de formas de ataque y articulación.

Aparte de todo este universo de los instrumentos acústicos, y en respuesta a aquella famosa demanda de Varese - “tenemos una terrible necesidad de nuevos

Instrumentos”-, la tecnología ha permitido el desarrollo de una voz absolutamente nueva, la de los instrumentos electroacústicos, que cuentan ya con su propia historia organológica, desde el Thereminvox y las ondas Martenot hasta la síntesis digital del sonido. Creo que la electrónica no ha transformado tanto el mundo de la música culta como hace unas décadas se pensó que iba a ocurrir, quizá en buena medida porque nuestro universo musical está muy ligado a la interpretación, a la relación de co-creación entre el compositor y el instrumentista, al tratarse de una música completamente escrita. Pero sin embargo, en el mundo de la música popular, no escrita, los instrumentos electrónicos han obrado una transformación definitiva: el rock, el pop, son “hijos del sonido eléctrico”.

C. I.- ¿Eres optimista con el actual panorama educativo con respecto a la música?

D. d. P.- Bueno, si hablamos de la enseñanza especializada, profesional de la música, creo que hay lugar para el optimismo, porque, sean como sean los planes de estudio y la situación de las escuelas y conservatorios, lo cierto es que en las últimas dos décadas el nivel de los intérpretes se ha elevado en España hasta cotas antes impensables. Los grupos y solistas españoles tienen poco que envidiar, en lo que a sus capacidades interpretativas se refiere, a sus colegas europeos. Y no hablamos de un grupo y un pianista, sino de toda una generación de grandes intérpretes: Conjuntos como, y permíteme que os nombre en primer lugar a vosotros, Taller Sonoro, Plural Ensemble, Taima Granada, Proyecto Guerrero, Grup Instrumental de Valencia, Modus Novus, el Trío Arbós, el Quinteto Cuesta, el Cuarteto Casals - este último centrado en otro repertorio más tradicional, en el que se está situando a la cabeza en Europa -, y otros más que me dejaré en el tintero, no son el producto de una casualidad. Otro tanto cabría decir de los solistas: Rosado, Bernat, Castaño, Ituarte, Estellés, Guillén, Asier Polo... son nombres de primera fila internacional, y nombro sólo a algunos de los que se han dedicado, en mayor o menor medida, a la música de su tiempo, estrenando con frecuencia obras de compositores españoles. Pero además de este panorama tan brillante en la interpretación de la música de cámara actual, el nivel de las orquestas profesionales, "las de repertorio", también se ha elevado espectacularmente en poco tiempo, y España cuenta hoy día con algunas de gran calidad. Todo esto, repito, no puede ser producto del azar y hay que concluir, por tanto, que la situación de la educación musical profesional no parece ser nada mala. De todo ello puede ser responsable, en buena medida, el hecho de que los cambios políticos y económicos del país le dieron la posibilidad a toda una generación de estudiar fuera, y esa generación ha regresado y está enseñando y tocando aquí.

Sin embargo, no puede decirse nada tan positivo de "la otra educación musical", la que no forma a los músicos, sino al público, sin el cual podemos hacer las maletas e irnos a tocar a otro lado...España no ha logrado ni de lejos

ponerse a la altura de sus vecinos europeos en lo que a la formación musical básica de la gente se refiere. Y si no se pone solución a esta desigualdad, todo esfuerzo por mejorar la calidad profesional y la vida musical del país será absolutamente en vano.

C. I.- Sin embargo, algo no debe ir muy bien cuando la mayoría de los Premios Nacionales de Música se unen en un comunicado a favor de las enseñanzas musicales, ante la inminente aplicación de la LOE.

D. d. P.- Esto está en relación con lo que acabo de comentar refiriéndome a ese déficit, que amenaza con ir a peor, en la enseñanza de la música para los que no van a ser músicos sino futuros oyentes, es decir, como materia de cultura y conocimiento en la educación obligatoria. La situación, que referida a la enseñanza profesional se traduce en el desprecio hacia el músico docente reflejado por la inferioridad de su consideración académica, es un freno para la propia consideración de la música en la sociedad española. Sorprendentemente, parece que no hay ninguna voluntad de solucionar este mal endémico español desde ningún sector político, lo que nos lleva a pensar que los responsables de la educación en España nunca han pensado que la música sea una parte importante de la cultura humana. Esta perversidad es justamente hija del círculo vicioso en el que se ha movido la cultura española al menos desde finales del S.XIX. No olvidemos que los intelectuales españoles han demostrado una ejemplar incultura en materia musical, rayana en el desprecio - salvo las excepciones que todos conocemos -, y que en este país declararse ignorante en música ha sido casi un simpático adorno social para escritores e intelectuales. No es de extrañar que de esta absurda, arbitraria y pobre actitud – que cualquiera puede constatar ya en Unamuno -, se perpetúe una situación como la que seguimos viviendo ahora mismo. España, que ha roto con tantas ataduras a la mediocridad y la ignorancia en los últimos 30 años, debe dar con urgencia, de una vez, este paso adelante para con la música y sus profesionales, y demostrar que hay absurdos del pasado que sólo son dignos del museo del horror y el atraso.

C. I.- Desde la música puedes conseguir...

D. d. P.- La creación es, en último término, una comunicación, un puente al otro. Pero mucho antes que eso es una introspección, un ejercicio en el que se trasciende la razón para reconocer que las fuentes de uno mismo están al otro lado – inconsciente, fe, creencia, mito o bioquímica...importa poco. Siempre hay otra ladera, y tras ella otro valle. Y luego quizás otra montaña, y otra más. La música es una herramienta que concreta esa incógnita en el lado de acá de la realidad (no más real que el otro), haciéndola accesible a los sentidos, al cuerpo, a lo que es más de este lado: la música, tan abstracta, es también la más física de las artes, la que nace de la garganta, del movimiento del cuerpo, de escuchar el corazón y golpear con la mano. Por eso, porque en ella se funden el conocimiento trascendente y la realidad física, la música es el resto que nos queda del Paraíso Terrenal, que es justamente lo trascendente hecho realidad palpable, vivible, la Arcadia que perdimos y que seguiremos buscando eternamente, sabedores de que su rastro está perdido en algún lugar dentro de nosotros mismos. Desde la música puedo conseguir...recobrar el aroma del Paraíso, en el que vive la verdad más profunda que nos sea dado conocer.