

Esta entrevista fue llevada a cabo por los compositores Francisco Castillo y Rodrigo Tascón el 27 de Noviembre del 2007, y publicada en el primer número de Composer's Notebook Quarterly, dedicado a "Lo oculto en la música".

Composer's Notebook Quarterly (CNQ): Señor Harvey, es usted un compositor famoso en todo el mundo, y especialmente conocido por sus asociaciones entre música y misticismo. ¿Cómo relaciona el misticismo con la composición musical? ¿Y qué papel desempeña la espiritualidad en su música?

Jonathan Harvey (JH): Es algo fundamental. Desde que era un niño, cuando cantaba dos veces al día con el coro en la liturgia, la música estuvo siempre conectada con lo místico: ya fuera con la luz del sol atravesando las vidrieras, con los cirios (o tónicas), con el maravilloso espacio, o con los elementos formales del ritual. Esta conexión ha ocupado siempre un lugar central en mi música. Es difícil explicar cómo 'se relaciona': simplemente estaba allí desde el principio. Esto se manifiesta al oyente de diversas formas, que a su vez van variando. En primer lugar, muy a menudo uso para mi música textos, temas, títulos o ideas que están relacionados con el misticismo y la experiencia mística. En segundo lugar, la manera en que compongo es resultado, muchas veces, de lo que podríamos llamar una investigación sobre la consciencia mística. Con esto quiero decir practicar meditación, leer o pensar sobre este tema... De una u otra forma doy con una experiencia de la consciencia: un cambio en ella, que intento expresar en mi música de diversas formas.

Una de las principales es a través de la electrónica, porque lleva a la consciencia del oyente más allá del mundo de los sonidos instrumentales y familiares, a un mundo absolutamente expandido; un mundo completamente diferente en algunos casos, lo que inmediatamente habilita un simbolismo entre los medios usados y el sujeto. Por supuesto, es muy difícil representar una experiencia mística en la propia consciencia a otra persona. Los escritores lo han intentado durante siglos y para ello han utilizado mayormente el lenguaje poético, el lenguaje de la metáfora. En la música ocurre lo mismo: sólo se puede ver como una metáfora de la experiencia mística. Para mí la conexión entre ambas es muy cercana, y espero que algo de esto se transmita al oyente.

Hay también muchas otras formas, además de la electrónica, con las que la ambigüedad y misterio de la estructura musical pueden representar la difuminación de la "solidez" de la realidad

CPQ: Con respecto a la contraposición entre los elementos musicales ‘ocultos’ y los ‘audibles’, uno de los temas sobre los que se centra este número de CPQ, ¿cuál debiera ser, en su opinión, la postura de un compositor frente a esta relación?

J.H.: Depende del sentido que le deis a la palabra ‘oculto’. ¿Os referís a ‘escondido’, que es el sentido literal de la palabra, o más bien al sentido que está relacionado con las prácticas mágicas?

CPQ: Nos referíamos al sentido literal.

J.H.: En tal caso, la función de lo oculto es que no lo está completamente; si lo estuviera sería inútil. Si está parcialmente oculto se vuelve algo muy interesante, y normalmente es algo que sólo se percibe gradualmente, tal vez tras muchas audiciones y sólo por algunas personas; hay muchos niveles de ocultación. Para mí uno de los mayores placeres que me brinda la música es descubrir de una manera semiconsciente cosas que están en ella, esto es, tras haber escuchado una pieza de música, tener una vaga sensación de algo que ocurre en ella, incluso si uno no puede decir exactamente lo que es. Tal vez no se pueda analizar de forma precisa o señalar exactamente dónde ocurre, pero el ‘aura’ que rodea la obra está compuesta casi en su totalidad por estos elementos ocultos, que al estar presentes dan a la obra mucho poder; cuando están ausentes creo que la música adolece de falta de interés o misterio; faltan las cualidades del mejor arte.

CPQ: En sus obras más tempranas, usó usted características específicas del material para crear la estructura de la pieza, de manera que la microestructura estaba relacionada con la macroestructura.

Por ejemplo, en su pieza “*Mortuos Plango, Vivos Voco*” utilizó los armónicos de una campana, cuyo espectro analizó previamente, para definir el recorrido armónico de la pieza y determinar la longitud de cada una de estas secciones armónicas, de forma que la sección más larga está armónicamente construida alrededor del parcial que tarda más en extinguirse.

En sus composiciones más recientes, sin embargo, parece haber optado por un camino más intuitivo a la hora de tratar la macroestructura. ¿Por

qué?

JH: He dicho anteriormente que la narrativa, la línea temporal, de una composición es muy importante puesto que es algo que obviamente nos acompaña constantemente. El otro planteo, el planteo global, que ve la composición 'desde arriba' como si dijéramos, en la que el principio y el final están presentes todo el tiempo, es interesante. Durante el siglo XX ha sido utilizado por compositores como Stockhausen y otros compositores más racionales como Milton Babbitt y otros, pero no es de eso de lo que quiero hablar.

Yo me refiero a una línea temporal más realista. Y para sentir esta línea uno debe verdaderamente interiorizar el impulso de cada momento y sentir cómo el siguiente se le enfrenta, porque el segundo sólo tiene sentido en relación con el primero. Es un contraste, una repetición, una transformación. Cuanto más profundamente se sienta esta relación durante la composición, más vital será la obra, para mí. Es por esta razón que muchas veces no sé cómo acabará una obra cuando la comienzo. Tengo un sólido sentido arquitectónico, que he adquirido durante mis 35 años enseñando análisis, pero es simplemente algo en lo que confío, no algo que use conscientemente. Me gusta mantener el desenlace de una obra abierto. Algo podría ocurrir en cualquier momento, y creo que esta reacción a lo que acaba de ocurrir es lo más interesante. Si lo perdemos en una composición estamos en peligro de perder la vitalidad de la misma. Por supuesto, cuando usamos el, como yo lo llamo, planteo arquitectónico, la planificación, podemos alcanzar nuevas y fantásticas maneras de percibir el tiempo, y, tal vez, incluso su relación con el no-tiempo: el tiempo visto desde arriba o la no-existencia del mismo, en términos más budistas; el momento como parte importante, la fuerza del momento.

CPQ: **A lo largo de su vida ha sido usted siempre muy abierto a la hora de explicar el funcionamiento de sus obras. Ha revelado en multitud de artículos, no sólo los detalles de la estructura o el material, sino también las intenciones tras estas elecciones, e incluso razones más personales o religiosas tras estas intenciones. ¿Qué le motiva a revelar tantos detalles sobre su música?**

JH: Me parece muy útil. Cuando dedicas tu vida a algo y alguien se interesa por ello, deberías hablarle de ello. Personalmente, no me parece interesante guardarme cosas para mí o en secreto. Porque si la gente no está interesada, me parece bien, pero si lo están, entonces me parece mejor que sepan cosas

sobre ello, y que pueda serles útil en algún momento. A lo mejor la entienden y pueden sacar algo en claro para su propio trabajo y además, según creo, puede ayudar a la gente a entender mejor lo que hago. Por otro lado siempre existe el peligro de excederse. Como compositores nos piden explicaciones constantemente, y a veces esto puede limitar la comprensión de una audiencia a una perspectiva determinada. He de tener cuidado de no cerrar el paso a interpretaciones más imaginativas de mi música, puesto que cada persona la interpreta a su propia manera. No quiero imponerme, pero en el nivel que hablábamos antes, más analítico, creo que es algo interesante.

CPQ: ¿Busca usted la misma claridad a la hora de componer? ¿O hay cuestiones que quedan sin revelar, incluso para usted? ¿por qué?

JH: No me gusta pensar en esos términos hasta que he acabado, porque toda la teoría debe venir en principio tras la obra, no antes, tal y como yo lo veo. Bueno, supongo que es una generalización muy amplia, pero, generalmente hablando, la teoría siempre sigue a la inspiración y no al revés.

CPQ: Tras todo un siglo en el que la división entre compositores, intérpretes y audiencia se ha vuelto tan severa, ¿es la responsabilidad de compositor hacer sus intenciones visibles? En otras palabras, ¿es irresponsable esconder cosas a los demás?

JH: No quisiera tener que decir lo que otros compositores deberían hacer. Creo que es algo que corresponde a cada uno. Tiene que ver con la personalidad, y con cómo cada uno ve el mundo y su trabajo. Yo sólo digo lo que pienso, otros tendrán una visión diferente del mundo y esto es perfectamente lícito, e importante que sea así.

Sobre la oposición tradición-innovación y la técnica compositiva

CPQ: Usted se ha referido al renacer de la percepción hablando del espectralismo y la música electrónica. ¿Por qué cree que se ha dado este cambio en el pensamiento musical?

JH: Creo que es una expansión del conocimiento. La gente puede escuchar los sonidos de manera más profunda y consciente y con un discernimiento más claro del espectro, las distorsiones y los espectros inarmónicos. Todos estos elementos han estado siempre ahí, pero es muy importante que la consciencia

se expanda. Esta debería observar lo que ha existido desde siempre, y cada vez en mayor detalle. Creo que es lo que los humanos hacemos constantemente, por lo menos los dos últimos milenios. Me parece obvio que observar a través del microscopio y descubrir las estructuras acústicas del sonido para intentar oírlas es algo muy atrayente. No es tan sencillo oír estas estructuras al principio, pero con un poco de educación se comienza a percibir las. Lo mismo pasa con un científico: en cuanto ha aprendido algo sobre física, él o ella nunca volverán a ver el mundo de la misma manera. Ha cambiado su perspectiva del mismo. Para mí expandir estas fronteras de la consciencia es algo muy positivo. Creo que siempre quedarán misterios tras ellas, y hasta cierto punto, cuanto más empujamos estas barreras, más misterios aparecen.

CPQ: Como usted mismo acaba de decir, el desarrollo tecnológico ofrece la posibilidad a los compositores de comprender mejor el sonido y su estructura interna. Con herramientas tales como el análisis espectral se han encontrado elementos que existen en el mundo físico pero que no podemos percibir conscientemente. ¿Diría usted que estas herramientas llevan al compositor hacia un planteo más ‘realista’ del sonido?

JH: Sí. En mis clases siempre reunía a mis alumnos alrededor de un piano de cola, abría la tapa y tocaba notas del registro grave una y otra vez, hasta que pudieran oír todos los armónicos que resonaban de esa cuerda. Es un buen ejercicio. Abre los oídos. Para un compositor es fantástico poder usar estas experiencias y, hasta cierto punto, mostrar al oyente que están ahí entrando y saliendo del mismo objeto: el sonido, el timbre, y de ahí yendo hacia múltiples objetos, los parciales que lo conforman. Esto puede realizarse de manera muy simple con la orquestación o la orquestación junto con la electrónica tal vez.

CPQ: Ha hablado de la música electrónica y el espectralismo como un avance importantísimo desde lo tecnológico así como desde lo espiritual.

JH: Sí, existe esa posibilidad por las razones que he aducido antes. Un comentario obvio es que es superhumana, o, mejor, sub-humana, mecánica. Hace cosas que los humanos no pueden hacer, como mantener sonidos sostenidos por mucho tiempo y muchísimas otras cosas que uno podría citar que un estudio de electrónica puede hacer y un instrumento o una voz humana no. Como extensión de las posibilidades humanas es algo interesante porque uno puede, en cierto modo, imaginarse como oyente que puede hacer estas cosas, aunque no se pueda. A pesar de ello se relacionan con cantar o tocar y lo llevan

más allá, más lejos de lo que hoy en día técnicamente se puede hacer. Tal vez un día sea posible, pero hoy por hoy es una extensión.

CPQ: ¿Algo así como misticismo asistido por ordenador?

JH: (ríe) Sí, no está mal. Debería ser el nombre de un nuevo programa.

CPQ: Ha compuesto usted obras en formatos tradicionales como cantatas, conciertos, cuartetos de cuerda, y operas; ha explicado de forma detallada sus materiales y los ha comparado con estructuras tonales jerárquicas y procedimientos de la música antigua (modulación, notas comunes, imitación...). ¿Cómo percibe la innovación? Dentro de su lenguaje, ¿en qué consiste la innovación?

JH: Muy buena pregunta, muy relevante además porque hoy en día todos los compositores piensan que uno debe innovar para ser un compositor válido, y para muchos es una pregunta complicada ¿Cómo hago algo innovador? Puede llegar a desesperar a algunos. Y es por eso que intentan “escondersé”. Es el contexto del pensamiento dinámico europeo: todo ha de progresar, lo que, por supuesto, no es así en las culturas no occidentales. De cualquier modo, sí que me interesa innovar, pero no es simplemente eso. Quiero encontrar expresiones de cosas que sean profundas.

Volviendo al tema de la psique y la mente, y, si así lo queréis, el yo espiritual, la mente física y emotiva, allí uno encuentra el deseo de ser uno mismo o, por decirlo mejor, de ser sincero. No uno mismo, porque eso siempre es difícil de encontrar, siempre cambia y probablemente ni siquiera exista. Pero lo que quiera que sea que uno juzga como su experiencia más sincera, o la más intensa, o profunda; cómo se juzga esto es lo que trae la innovación. Si puedes juzgarlo bien, entonces podrás agrupar tus experiencias, tus sentimientos de acuerdo con eso. Creo que este camino lleva a un cierto grado de innovación, originalidad una voz personal tal vez.

Sin embargo procuro no preocuparme demasiado sobre lo personal, la originalidad, o la innovación, simplemente intento llegar a aquello que considero el nivel más importante: la esencia del ser humano. Se acerca bastante a lo que llamaría el vacío, la no-existencia de todo aquello que no sea la proyección de lo que creamos en el mundo, lo cual existe, pero como nuestra creación y no existe en sí mismo: este camino lleva a una pregunta muy interesante ¿qué hay más

allá de esto? Esa respuesta no puedo darla en pocas palabras. Es la búsqueda de una vida, a lo que dedico la mía, y no lo llamaría tanto innovación, como intentar llegar a la verdad, a la realidad. Esta es, para mí, una forma mejor de originalidad que ir a Darmstadt cada verano para intentar enterarse de qué es lo último que se está haciendo, aunque, por supuesto, pueden encontrarse muchas ideas así.

CPQ: En lo que a técnica se refiere, en algunos de sus trabajos ha usado usted técnicas que han sido usadas por muchos otros, como construcciones simétricas o técnicas espectrales, pero en contra de otros ha explicado cuál debiera ser el resultado de éstas. Por ejemplo, cuando usa un set de alturas simétrico construido alrededor de un eje horizontal, a menudo habla de la intención de “traer el bajo al registro medio” creando así una sensación de algo flotante. Así que podríamos decir que usa las técnicas como una herramienta para crear un resultado, más que para validar su discurso musical. ¿Cree usted que es necesario usar una determinada técnica musical con el resultado en mente, o que se pueden usar de un modo puramente constructivo?

JH: Tiene que ver con los sentimientos. Odio tener que ser tan poco científico al respecto, pero esa es la verdad. Viene de los sentimientos. Todas las matemáticas, las circulaciones, las estructuras simétricas, formas, patrones, todo viene del sentimiento. Cuando digo sentimientos me refiero a los del tipo que he descrito antes: la búsqueda de la naturaleza de la realidad. Siempre me han atraído los espejos simétricos en la estructura porque tienen algo de ‘irreal’, parecen flotar, desarman las estructuras subyacentes de los objetos sólidos; y crean una cierta ambigüedad, siempre cambiante, porque no son tan sencillas de percibir, las entiendes y al instante las pierdes. Así que puedo traducir esas estructuras y formularlas como patrones simétricos y matemáticos, y al usarla tener la certeza de que están cercanas a mis sentimientos al respecto.

Sobre la tecnología

CPQ: Desde su llegada al IRCAM en los ochenta ha sido frecuentemente agrupado con la “escuela espectral”. ¿Qué opinión le merece esto? ¿Cuál fue la influencia de la tecnología espectral en su música cuando la conoció por primera vez?, y por último, ¿qué prevé en el futuro de los medios espectrales y la composición?

JH: En cuanto a la etiqueta, no estoy especialmente contento, puesto que mucha música que hago no es espectralismo puro en absoluto; entro y salgo del espectralismo: de lo interválico a lo espectral; Me gusta esa transformación de volver hacia lo otro, hacia adelante y hacia atrás. Así que si eso me hace un espectralista supongo que está bien: simplemente me parece engañoso porque mucha de mi música no es espectral.

La influencia de Tristan Murail, Gerard Grisey y demás en París era ciertamente considerable. La música me parecía muy hermosa, especialmente porque adoro la armonía y las armonías eran extrañas, pero coherentes. Recuerdo haber estudiado “*desintegrations*” muy de cerca y haberla comentado con mis alumnos. La manera en que esa música se mueve, desde la escritura instrumental hasta la síntesis de frecuencia modulada que se esconde tras ella es fascinante. Necesita por supuesto de un buen balance, para que la electrónica se mezcle con los instrumentos sin ninguna “costura”, sin que se vean los puntos de articulación muy a menudo, todo es un mundo, y cuando el balance es el bueno, entonces la obra es extremadamente innovadora y bella.

Creo que todo se remonta al conocimiento del que hablábamos antes. Si el público conoce un poco las series armónicas y cómo escucharlas, entonces su mundo se verá transformado, pero de manera más simple, entenderán cómo el timbre puede ser usado de una manera estructural y significativa, la significación de un uso sofisticado del timbre.

Por supuesto que todo esto lleva en la música mucho tiempo; podríamos mencionar, por ejemplo, a Berlioz. Muchos compositores se han vuelto hacia el color como una parte profunda e importantísima de la música, y no sólo como algo que se añade al final, a la manera de un pintor que pinta las líneas en negro y luego simplemente las rellena de color; se parece mucho más a la pintura actual, donde el color determina la forma. Y la propia reflexión sobre el color es algo que está creciendo, los críticos escriben a menudo sobre colores excepcionalmente sofisticados, belleza del color en la obra y creo que son comentarios que no podríamos haber encontrado a principios del XIX, o tal vez ni siquiera en la parte más tardía, así que es algo que está ganando en importancia. Todo eso tiene que ver con el espectralismo, y además el desarrollo del análisis por ordenador está cambiando la consciencia del público más joven. Oyen estos sonidos en la escuela y aprenden algo sobre cómo están hechos, a veces con algunos CD-ROMs que han estado saliendo, y creo que es una buena educación para un público general.

CPQ: En sus propias reflexiones y en su producción musical ha mostrado usted un interés especial por el atributo perceptual del timbre. El timbre como “ritmo misterioso”: el elemento no discursivo que se haya bajo los argumentos discursivos de la capacidad formante del ritmo. ¿Cuál es la función del timbre en la práctica musical contemporánea?

JH: La verdad es que no sabría cómo responder a esa pregunta. Cada compositor es diferente así que tendréis aproximadamente unas cien respuestas diferentes. ¿Es posible generalizar? Esa es la cuestión. A lo mejor podemos preguntarnos: ¿es el timbre otro elemento más como el ritmo o la altura? No creo que lo sea. No es simplemente otro elemento más, porque está íntimamente relacionado con la altura y con la dinámica. No creo que se pueda hablar fácilmente de la función del timbre.

En cierto modo podríamos decir que el timbre no existe, desde una perspectiva de composición por ordenador. Se puede reducir al comportamiento de componentes, de alturas o estructuras de ruido u ondas; Se puede reducir al comportamiento de una fundamental en un tiempo infinitesimalmente pequeño; a la “formantización” de esa fundamental, a cómo se mueven las formantes, qué ritmo tienen... Hay muchísimas maneras de deconstruir el timbre en sus elementos más fundamentales. Pero eso es otra cuestión.

CPQ: Para finalizar, ¿podría decirnos en qué está trabajando en este momento?

JH: Estoy trabajando en una pieza orquestal con electrónica para el festival “Agora” de París, en el próximo Junio, que también lo será para la BBC Scottish Orchestra y sus conciertos al aire libre de Agosto. Estoy colaborando con IRCAM, y hemos estado investigando sobre cómo hacer que la orquesta suene como si hablara. Lo hacemos mediante un proceso de “formantización”; mandamos los sonidos de la orquesta (que se asemejan a vocales) al ordenador, y ahí los hacemos “moverse” en concordancia con un fragmento de discurso grabado anteriormente. Las dos señales no son entonces tratadas con un proceso de convolución, sino que pasan a través de un filtro y salen por los altavoces; cuando el discurso “habla” las palabras son completamente indistintas, pero suena como si alguien hablara. Hay consonantes, vocales, y resulta muy limpio y muy hermoso. Es un proceso extraordinario. Mi idea es, de hecho, budista, pues esta es la tercera de tres piezas: la primera corresponde a la purificación de la mente, la segunda a la del cuerpo, una pieza con muchos fortísimos y multitud de notas graves, muy vibrante, y ésta trata de la

purificación del habla. Cuerpo, mente y habla son los tres atributos budistas para lo que ellos llaman el proceso de purificación. He estudiado el habla y lingüística y sonología, y demás por bastante tiempo y este trabajo es el producto de esta investigación.

Traducción: Iñigo Giner Miranda