

## ALTERNATIVAS: DE SU IMPORTANCIA Y PECULIARIDADES

*chronophonie, laboratorium, trigger, zwischentöne*

Alberto Bernal

Publicado en *Docenotas Preliminares #16*

### Introducción

Asumiendo que, por definición, la música contemporánea es aquella que, estando escrita hoy, se fundamenta sobre una problemática actual, pudiendo hacer uso del derecho de redefinición del medio de acuerdo a sus necesidades de comunicación o expresión<sup>1</sup>, cabe preguntarse: ¿qué papel juega en todo este proceso la interpretación (ensembles, programas, ciclos de conciertos, intérpretes)? ¿Hasta qué punto el entramado músico-cultural disponible puede definir la música que se hace hoy en día, bien en cuanto a su forma, o bien incluso en cuanto a su contenido? Una observación comparativa de los ciclos programados por las diversas instituciones, los programas escogidos por distintos ensembles o la programación radiofónica, hará ver la importancia y poder de configuración musical que todo ello ostenta, siendo la mayoría de las veces más decisivo en el ámbito meramente compositivo que la propia actividad creativa de los compositores. Tal hecho no es, de por sí, ni positivo ni negativo, simplemente “es”; la situación político-cultural está, hoy en día, configurada de tal manera, que la mediación y comunicación pública del arte es apenas posible sin recurrir, en mayor o menor medida, a tal dispositivo.

La gran mayoría de entidades interpretativas (orquestas, grupos de cámara, intérpretes individuales, etc.) son un resquicio de la larga y rica tradición musical centroeuropea que llamamos “música clásica”. Sus medios vienen, por tanto, fuertemente marcados por tal tradición y están optimizados para la interpretación de la música con la que nacieron. Si un compositor recibe un encargo para componer una obra para, digamos, la Filarmónica de Berlín, es evidente que aquello que escriba va a estar fuertemente condicionado por la entidad para la que escribe, en este caso, una orquesta configurada para interpretar de la mejor manera posible un repertorio que va, aproximadamente, desde 1800 hasta 1910 (sin perjuicio de la probada solvencia con que también puedan abordar otro tipo de repertorio). Es por ello que el resultado final estará ineludiblemente enmarcado dentro de ciertos límites definidos de antemano; el compositor, también. Sin restar ninguna legitimidad al compositor que asume tales límites y no trata de sobrepasarlos, ¿qué pasaría en el caso de que aquello que el compositor quisiera comunicar necesitase ir más allá de tales límites? ¿Hasta qué punto sería realizable dentro de un sistema preestablecido? ¿Hasta qué punto la idea de un compositor puede redefinir el medio en el que se manifiesta?

La propia entidad “orquesta”, tal y como la conocemos hoy en día, definió de alguna manera la música del pasado, pero ¿no sucedió en realidad también de forma inversa, que la propia música definió el medio “orquesta” según sus necesidades contemporáneas? Bastan un par de nombres para ilustrar tal aspecto sin recurrir a explicaciones: escuela de Mannheim, Beethoven, Wagner, Mahler... Todas estas definiciones del medio musical -en este caso bajo el prisma de la entidad orquesta- fueron posibles gracias a alternativas que en aquel momento mantenían una gran flexibilidad de configuración con respecto a lo entonces establecido como standard.

De manera análoga al símil de Kandinsky de la vanguardia -donde ésta sería el vértice de un triángulo que va avanzando con el tiempo, de forma que lo que hoy es vanguardia minoritaria, mañana será “alimento estético” de un grupo mayor<sup>2</sup>-, avanza también el dispositivo interpretativo de la música, y lo que ayer supuso una alternativa flexible y redefinidora de la música, es hoy en día algo comúnmente admitido y establecido y, por ello, carente de la fuerza crítica y capacidad interrogante que caracteriza siempre los nuevos impulsos estéticos. El propio concepto de “ensemble” surgió precisamente como alternativa a la inercia tardorromántica de principios de

---

<sup>1</sup>Una aguda y dinámica definición del fenómeno “música nueva” puede leerse de Mathias Spahlinger: “[música contemporánea/nueva] puede ser únicamente aquello que lleva implícita la pregunta de si es o no música” (del prólogo del ciclo de conciertos *tradición revolución*). Una definición recursiva, que apela a una revisión constante del fenómeno que no se apoye en características meramente estilísticas o históricomusicales; es decir, definibles independientemente de la situación temporal actual.

<sup>2</sup>W. Kandinsky. *El movimiento*, en *De lo espiritual en el arte*. 1910.

siglo, convirtiéndose entonces un medio más apropiado para interpretar la música que en aquel momento se estaba fraguando<sup>3</sup>.

Sin embargo, el tiempo avanza, y con él, lo que hace 50 años constituía el paradigma interpretativo de la música contemporánea, envejece, y lejos ya de constituir un medio puramente actual, se convierte poco a poco en socio de una música que está pasando a ser repertorio y ocupando poco a poco más lugar dentro de las “grandes” salas y de los oídos del “gran” público. Cada vez son más los compositores que, de una u otra manera, deciden interpretar ellos mismos su propia música, así como cada vez es más la música que sobrepasa los entonces amplios límites estéticos abiertos por el “ensemble”. Este hecho es sintomático -como la historia de la música demuestra<sup>4</sup>- de que la situación musical está atravesando actualmente una época en la que poco a poco va creciendo la necesidad de una redefinición profunda de su propio medio, con todo lo que ello implica para la interpretación, como se verá a lo largo del artículo.

Que la Filarmónica de Berlín, Hesperion XX o el ensemble Intercontemporain juegan un papel insustituible dentro de la escena musical es un hecho que, a mi juicio, no necesita el más mínimo pero. Sin embargo, la posibilidad y necesidad de que otro tipo de manifestaciones musicales puedan llevarse a cabo, de que nuevas y/o actuales ideas encuentren un medio apropiado de exteriorización, es algo que necesita ser tenido en cuenta y tomado en consideración dentro de un sistema cultural que tenga la libertad de expresión como principio. Y es precisamente de la posibilidad de estas “otras” manifestaciones musicales por medio de determinados ensembles, aquello sobre lo que se focaliza el presente artículo.

### ***ensemble chronophonie, ensemble laboratorium, ensemble trigger, ensemble zwischentöne***<sup>5</sup>

Los cuatro ensembles presentados cubren de forma representativa gran parte del espectro de lo que hoy en día podemos concebir como “alternativas”. A excepción del *ensemble zwischentöne*, todos los demás han sido fundados en el presente siglo, habiendo tenido hasta ahora una vida corta pero intensa, en la que han realizado proyectos e impulsado iniciativas que, en su mayor parte, serían inconcebibles dentro de los programas de otros ensembles de más alta envergadura. La mayoría de sus integrantes ha trabajado ya antes (o incluso continua) con ensembles de renombre, tales como *ensemble modern*, *Klangforum Wien*, *ensemble surPlus*, etc., de ahí que desde el momento de su propia fundación, estos ensembles buscaron una alternativa a lo ya conocido y establecido, a la vez que ostentaban una experiencia y capacidad musical que les permite abordar prácticamente cualquier tipo de repertorio de música contemporánea al más alto nivel, así como unos criterios estéticos sobradamente sólidos. Ello repercute en la profesionalidad con que afrontan los diferentes proyectos, reflejándose ésta no ya únicamente en un mero control técnico del instrumento y del medio, sino, sobre todo, en la seriedad, dedicación y apertura con la que trabajan las correspondientes obras; todo ello es, por una parte, es transmitido de alguna manera al público asistente y, por otra, quita la tentación a muchos detractores de este tipo de iniciativas de descalificar tal plataforma de trabajo como “refugio de la mediocridad”.

Lo más interesante de ellos es, probablemente, su marcada identidad, algo que dificulta y relativiza la búsqueda de aspectos comunes dentro aquello que llamamos “alternativa”, al mismo tiempo que nos hace ver de una manera muy clara el modus operandi de cada uno de ellos, así como sus paradigmas estéticos y, por negación, las diferencias fundamentales con respecto a otros ensembles surgidos hace más tiempo o más establecidos dentro de la escena musical

---

<sup>3</sup>Una retrospectiva más detallada puede leerse en el artículo de Miguel Álvarez *El ensemble, instrumento de la vanguardia*, contenido también en esta publicación.

<sup>4</sup>Desde la radical redefinición del acto y lugar de audición que supuso el paso de la *prima prattica* a la *seconda prattica* a finales del renacimiento, hasta el nacimiento del género “música electroacústica” hace 60 años, pasando por ejemplos tan significativos como el paso de una estética clásica al romanticismo de forma paralela al nacimiento y desarrollo del piano.

<sup>5</sup>El autor del presente artículo quiere dar las gracias de forma explícita a Peter Ablinger (*ensemble zwischentöne*), Óscar Garrido y Bettina Crimmins (*ensemble chronophonie*), Sebastian Berweck (*ensemble trigger*) y Pilar Fontalba (*ensemble laboratorium*) por las conversaciones mantenidas, material aportado y amistosa disponibilidad. Las citas incluidas sin precisión de la fuente provienen todas de tales conversaciones.

contemporánea. En estas diferencias y particularidades fundamentamos el presente acercamiento, que, lejos de ser una receta para ningún ensemble -de hecho, ninguno de los comentados ostenta en su totalidad los rasgos descritos-, constituye un conjunto de aspectos que deberían ocupar una parte importante dentro del transcurrir musical contemporáneo.

## **Música contemporánea y música actual**

¿Es de por sí actual la música contemporánea? La revisión del concepto de “nuevo” o de “contemporáneo” es uno de los temas más necesitados dentro del panorama actual, tanto en lo que respecta a la música contemporánea como a la música de otras épocas. La programación de conciertos en los que obras “viejas” y “nuevas” conviven mostrando su implícita actualidad, es uno de los medios más interesantes de confrontación con la vanguardia; al crear un contexto en el que las obras no son presentadas de acuerdo a criterios cronológicos, sino temáticos, pueden escucharse las obras desde una perspectiva completamente distinta, que permite apreciar la componente “actual” que muchas obras tradicionales todavía presentan, así como, a la luz de lo “familiar”, ganar una visión más profunda de las obras realizadas con medios y paradigmas estéticos más recientes.

Uno de los ejemplos más representativos dentro de este aspecto lo constituye la programación del *ensemble chronophonie*, donde se suelen presentar habitualmente diferentes generaciones de compositores bajo un mismo prisma. En un concierto realizado en 2003, se tematizaba el concepto tiempo a través de tres visiones completamente distintas de la problemática: *Zeitmasze* de Stockhausen, *Blässergedichte* de Karkoschka y *KT-724s* de Alexander Grebtschenko. Tiempo manifestado y expresado en forma de constructivismo estructural (Stockhausen), por medio de una métrica derivada de la poesía (Karkoschka), o en forma de la confrontación de un ensemble con un audible *click-track* que contradice el tiempo marcado por el director (Grebtschenko). Tal iniciativa tiene un efecto doble: a través de tres visiones distintas se tematiza de manera más profunda el aspecto presentado (tiempo), mientras que, al mismo tiempo, las obras presentadas pueden ser mejor aprehendidas al ser ofrecidas en un concierto donde toda la música apunta hacia una problemática común. Por otra parte, obras cuyo lenguaje ha quedado de alguna manera obsoleto, son dotadas de actualidad al ser presentadas en un contexto donde el medio puede ser contemplado con la distancia histórica que merece.

Tal problemática es abordada de una manera diferente por el *ensemble trigger*, el cual se define a sí mismo no como ensemble de nueva contemporánea, sino como ensemble de música actual, entendiendo aquí “música actual” como el conjunto de músicas posibles que, de alguna manera, caracterizan el tiempo presente. Bajo tal convicción, el ensemble trata de realizar iniciativas que hermanan la música contemporánea con determinadas manifestaciones musicales que, de otra manera, son también “actuales”: jazz, beat, improvisación libre...

## **Redefinición del medio**

Del medio, con todo lo que ello conlleva: el medio “ensemble”, el medio “concierto” o incluso el medio “papel pautado”. La flexibilidad e incluso predisposición a la hora de realizar conciertos que vayan más allá del marco tradicional (en cuanto a tiempo, lugar); ampliación de la idea de ensemble, por medio de una capacitación de sus miembros que vaya más allá del mero dominio del propio instrumento (solvencia para trabajar con medios electrónicos y la problemática particular que estos presentan, experiencia y talento escénico, dominio y conocimiento de otras técnicas instrumentales o instrumentos); flexibilidad e incentivación a la hora de realizar proyectos en los que el soporte no sea el papel pautado (obras conceptuales, performatividad, capacidad de improvisación, partituras verbales...).

Bajo este punto, podemos observar en primera línea al *ensemble zwischentöne*, fundado en Berlín en 1988 por Peter Ablinger, cuyo título [sonidos intermedios] hace referencia a “todo aquello

que se encuentra entre música improvisada y música compuesta, y no solamente sonidos”.<sup>6</sup> Como su nombre indica, el motto más singular del ensemble es su “intermedialidad” y manifiesta transgresividad en todos los ámbitos que se ponen en movimiento en el acto musical/performativo.

En sus inicios el ensemble surgió y se movió principalmente dentro del ámbito de la improvisación, llamándose en un primer momento *ensemble de improvisación y nueva música*. El cuestionamiento del pentagrama como único soporte de creación músico-temporal viene directamente amparado por la propia composición del ensemble: una equitativa mezcla de músicos profesionales y aficionados; muy lejos de constituir un hándicap, supone esta peculiaridad uno de los signos de identidad del ensemble: la imposibilidad de leer complicadas partituras, lejos de ser una limitación, rompe con muchos de los límites del acto musical, abriendo nuevas categorías de escucha y nuevas posibilidades discursivas derivadas de la invitación a concebir y escuchar la música más allá de lo meramente pentagramático. Respecto a la deliberada inclusión de músicos amateur en el ensemble, realiza Peter Ablinger el interesante paralelismo con aquellos pintores que, hacia los años 40, comenzaron a experimentar con el procedimiento de realizar determinados trazos con la mano izquierda, de forma que estos adquiriesen una textura de otra manera imposible de conseguir; las irregularidades en la dicción musical producidas cuando un músico amateur trata de mantener la misma nota durante largo tiempo sería un hecho similar, que dota a un simple sonido de una cualidad y microvariabilidad capaz de conformar un material que a través del medio tradicional (escritura en pentagrama de las microvariaciones y estudio por parte de un intérprete superespecializado) sería un trabajo arduo e innatural, cuando no imposible.

La huída de la profesionalización, en lo que ello contempla de especialización, supone al mismo tiempo una apertura hacia otros terrenos, así como un polifacetismo de sus integrantes que posibilita la realización de proyectos que tienden hacia lo escénico o teatral (Dieter Schnebel o Mauricio Kagel) o la poesía fonética. Con respecto a este último aspecto, es de sumo interés el ciclo de conciertos bautizado como „fisionomía del fonema“. Este ciclo se desarrolló sobre un ámbito en algún lugar entre lo musical y lo poético-literario. Aquí estuvieron representados, tanto nombres históricos de la poesía fonética (Gerhard Rühm y Josef Anton Riedl) como propuestas más jóvenes como Michael Hirsch, Ellen Fricke, Peter Ablinger o Robin Hayward.

Además de lo que respecta al contenido, uno de los alicientes más interesantes del ensemble radica en su búsqueda por nuevos continentes del acto musical, que a su vez apelan y aportan los condicionantes para que se produzcan nuevos contenidos. En el ciclo *Musik für Orte 1-3* [música para lugares 1-3] se escogieron tres lugares característicos de Berlín, cuyo mero emplazamiento sirvió como aliciente para la realización de varios proyectos que tematizaban el lugar para el que fueron concebidos; Benedict Mason, Alvin Lucier y Georg Nussbaumer fueron los compositores a quienes se encargó la concepción final de los tres conciertos.

Hacia una dirección más o menos afín apunta el *ensemble laboratorium*, entre los proyectos realizados desde su fundación hace tan solo un año, sobresale el concierto realizado con la obra *laboratorium*, de Vinko Globokar, que pudo escucharse también en la última edición del Festival de Alicante. *Laboratorium*, además de dar nombre al ensemble, define también de alguna manera su ideal estético. El hecho de que tales instrumentistas -que, por calidad, podrían estar perfectamente realizando carrera como solistas en el ámbito de la música tradicional o en las mejores orquestas- afronten un proyecto de este tipo, en el que se demandan cualidades y acciones que van mucho más allá de la mera técnica instrumental para pisar un terreno más propio del teatro o de la performance, trae consigo una corriente de aire fresco a la música, poniendo en evidencia el estancamiento de otros y abriendo muchas expectativas en torno al proyecto.

## **Impulso de nuevas ideas y acercamientos musicales**

---

---

<sup>6</sup>Ellen Fricke (antiguo miembro del ensemble) en „diez años de Zwischentöne, notas al programa“. Mayo de 1998

Una iniciativa singular es el, a fecha de hoy, próximo proyecto a realizar por el *ensemble chronophonie*, bautizado con el nombre de “bajo cuatro oídos”. Se trata de un “concierto” en el que los miembros del ensemble se dividirán en distintas salas para interpretar obras compuestas exclusivamente para un ejecutante y un espectador. Con ello se pretende apelar a distintos aspectos que no pueden tener lugar en un „concierto colectivo“: „¿Suenan el instrumento de otra manera a un metro de distancia? ¿Es observado también el espectador en tal situación? ¿En qué medida influye su mera presencia en la ejecución?“<sup>7</sup>

Además de constituir una propuesta que, de por sí, realiza una redefinición del propio medio musical en cuanto a su carácter colectivo, supone al mismo tiempo un impulso para los compositores participantes, un catalizador de nuevas ideas y una vía para aquellos compositores cuyo mensaje requiera de otros medios distintos a los ofrecidos tradicionalmente. De alguna manera, se realiza también un acercamiento entre artes figurativas y música, la música es presentada aquí en forma de exposición, con todo lo que ello conlleva y plantea: la colectividad del acto musical frente a la individualidad con que se presencia una exposición, la posible interacción entre músico y oyente, la influencia de las componentes extramusicales (escenario, salida a escena, público, aplausos...) en la percepción de la propia música...

Todo ello son aspectos que nutren al fenómeno musical, posibilitando una transfusión de ideas y procedimientos ya explorados en artes figurativas, así como aportando al compositor una libertad de la que en ocasiones carece. Al respecto cabe citar íntegramente el comentario realizado por Peter Ablinger:

“[...] la diferencia fundamental es que un pintor es él mismo, él mismo se provee su propio material con el que él mismo trabaja y si, de la noche a la mañana, decide abandonar los medios clásicos, en primera línea le afecta solamente a él, pudiendo acometer tal paso en cualquier momento y sin mediación alguna [...] es una libertad que en las artes figurativas es relativamente fácil de obtener. Por el contrario, en la música, sucede de tal forma que se está, o se piensa que se está, directamente vinculado a todo el conjunto de las instituciones: a los instrumentos, y por consiguiente a las personas que los tocan, y por consiguiente a los conservatorios donde tales personas son educadas, y por consiguiente a las orquestas clásicas donde tales músicos van después del conservatorio, y por consiguiente a las salas de concierto donde tales orquestas actúan, etc. etc. etc.; es un dispositivo inmenso todo lo que hay detrás de la música, el cuál es sumamente difícil de trascender de un día para otro para los compositores, y si se deja de lado uno se encuentra de entrada en el desierto y solo, sin encargos y sin gente que interprete su música.”

Como puede entreverse del anterior comentario, el impulso de iniciativas que trasciendan el propio medio musical hacia ámbitos hasta ahora únicamente explorados en artes figurativas, es otro de los motores del *ensemble zwischentöne* y que no solamente posibilita cierto tipo de manifestaciones musicales, sino que, en primera línea, las incita. El continuo trabajo tanto con artistas del ámbito del arte sonoro (Rolf Julius, Akio Suzuki...), a quienes se les brinda la oportunidad de “componer” una pieza para ensemble, así como diversos encargos realizados a compositores más provenientes de un ámbito instrumental tradicional (Walter Zimmermann, Gösta Neuwirth...) ha abierto interesantes brechas expresivas dentro de un área intermedia y, en gran medida, inexplorada.

De forma similar funcionó un reciente proyecto del *ensemble trigger*, en el que se tomó como punto de partida el planetario de Hamburgo. En el proyecto, bautizado como „deep sky objects“, se invitó a artistas visuales a realizar conceptos aprovechando la infraestructura del planetario: la disposición del proyector de estrellas como medio de articulación visual del tiempo o las propiedades acústicas y visuales de la gran cúpula fueron varios de los medios que se utilizaron en tal iniciativa, constituyendo una base sobre la que el ensemble reaccionaba de acuerdo a los estímulos visuales ofrecidos a través de estrategias de improvisación desarrolladas en conjunción con los artistas participantes.

---

<sup>7</sup>De la carta mandada por el ensemble a los compositores participantes

Es evidente que, como comenta Peter Ablinger, tanto para el compositor como para el ensemble, la comentada redefinición del medio es una labor ardua, llena de dificultades y roces institucionales, sin embargo, cuanto más trabajo se invierte en tal ámbito más son las posibilidades y razones para que el medio vaya cambiando con la propia música. Sebastian Berweck comenta que “si realmente se quiere hacer carrera como ensemble, basta con limitarse a encargar obras a compositores reconocidos como Sciarrino, con lo que automáticamente uno es invitado a los festivales... esto es algo que no perseguimos como ensemble, sino intentamos que sean precisamente los festivales los que vayan cambiando, de hecho cada vez son más los que apoyan nuevas iniciativas [...] en mi opinión, es esta la única manera de conservar con vida la música contemporánea”.

## **Pluralidad, autonomía y descentralización**

Una pluralidad entendida como la capacidad de decisión de cada miembro del ensemble en cuanto a la realización de diferentes conciertos o iniciativas, que evite la centralización de tales decisiones en una o varias personas. Si bien esto es un aspecto relativamente usual dentro del panorama actual de ensembles (con mayor o menor grado de establecimiento), es necesario no dejarlo de lado y darle la importancia que merece, así como someterlo siempre a una revisión. En ocasiones, el hecho de que todas las iniciativas tengan que pasar el voto de todos los miembros del ensemble, puede tender a compensar de alguna manera posturas más individuales, trayendo ello consigo una consecuente reducción del ámbito de posibilidades que la propia música podría tener en tal ensemble. Frente a ello, una iniciativa interesante es la que practica el *ensemble trigger*: “cada miembro del ensemble puede concebir íntegramente un programa con total libertad, sin que ello deba estar necesariamente sujeto a modificaciones sugeridas por los otros miembros, solo de esta forma pueden surgir programas como *drum'n cage*, propuesto por nuestro contrabajista”. En este proyecto, elementos derivados de una estilística fundamentada en el drum'n bass interaccionaban con material extraído de obras de Cage en una situación en la que todos los instrumentos estaban procesados y espacializados electrónicamente. Si bien tal iniciativa ofrece un riesgo muy alto de que determinados conceptos no tenga la misma integridad estético-musical que otros programas más estándar, es éste un riesgo inevitable y también necesario, pues sin él no serían realizables manifestaciones que tratasen de ganar para la música ámbitos hasta ahora poco pisados.

La autonomía comentada, extrapolada a las relaciones del ensemble con el exterior, se manifiesta en forma de una libre elección de los compositores interpretados, que fundamentalmente atiende a criterios estéticos, lo que incide directamente en el impulso de compositores poco conocidos, compositores olvidados o propuestas estéticas jóvenes. Óscar Garrido (fagotista del *ensemble chronophonie*) expresa de tal manera el proceder de su ensemble a tal respecto:

*“El punto central de nuestros programas siempre son obras de compositores jóvenes, a poder ser, estrenos. Para encontrarlas, procuramos mantener ojos y oídos abiertos a todo lo que se mueve. A menudo, los compositores más interesantes no se encuentran precisamente en los consabidos festivales, sino que se ven sólo «en los márgenes y con prismáticos», que diría Javier Krahe. Como nuestra plantilla es bastante inusual, muchas veces no nos queda más remedio que encargarles obras nuevas y así va creciendo un repertorio hecho a nuestra medida. El año pasado publicamos un «call for scores» con un resultado abrumador: recibimos cientos de partituras desde todos los rincones del planeta. Naturalmente, sólo hemos podido programar una parte muy pequeña de ellas, pero nos ayudó a descubrir a compositores muy originales como Juliana Hodkinson”. [...]“ Sin embargo, cuando recurrimos a las viejas generaciones, preferimos programar obras no tan conocidas. Por ejemplo, en el último concierto hemos hecho Milton Babbitt, compositor central en Norteamérica que en Europa se escucha muy poco. O Erhard Karkoschka, más conocido como teórico o como maestro de compositores que como compositor. También contribuimos a la difusión de la música de Francisco Guerrero”.*

En el *ensemble laboratorium* se produce un hecho bastante singular: su gran pluralidad

geográfica. La inmensa mayoría de los ensembles suelen “especializarse” geográficamente en un área más o menos grande donde su propuesta encuentra una cabida, realizando proyectos puntuales en otras áreas y difícilmente sobrepasando fronteras estéticas históricas como pueden ser el antiguo telón de acero o el océano atlántico. Frente a este localismo, el *ensemble laboratorium* se define como todo lo contrario: formado por músicos de 14 países distintos, representando a los 5 continentes, el ensemble carece de un ámbito geográfico determinado. Próximos proyectos del ensemble se escucharán en Alemania, Francia, Armenia, España, Suiza, Italia, Finlandia, así como en Canadá, Estados Unidos, México, Chile y Argentina. Lo que esto supone desde el punto de vista de un ensemble que trata de ofrecer una programación arriesgada y alternativa es un hecho bastante identificativo del ensemble, ya que fundamenta su actividad precisamente en esta pluralidad cultural y geográfica desde su propio interior; ya no se trata de hacerse con un grupo de seguidores incondicionales ubicados en un mismo círculo geográfico, sino de la puesta en escena de una misma apuesta estética para público, cultura y condiciones siempre diversas. “Nuestro credo es el desarrollo de un intercambio entre las múltiples culturas que representamos, enriquecer nuestros países con la interpretación de la música contemporánea creada en todo el mundo, y llevar lejos de las fronteras las creaciones de nuestros artistas” (Pilar Fontalba).

## ¿Conclusiones?

Al escribir sobre un tema tan amplio y controvertido como la interpretación de la música contemporánea, es muy fácil caer en la tentación de tratar de obtener respuestas y de sistematizar un campo que, gozando de buena salud, debería más bien producir el efecto contrario: cuestionar lo establecido y romper con una sistematización que trate de encasillar tanto la música como el arte en general en departamentos estancos.

La trayectoria y logros de estos ensembles da también prueba, por una parte, del vacío y automatismo que a veces existe en la programación de los conciertos de música contemporánea, donde la mayoría de las veces ya “se conoce” lo que se va a escuchar, existiendo simplemente diferencias de calidad entre unas u otras obras y unas u otras interpretaciones. Por otra parte, es testigo de que la apuesta por aires nuevos y su supuesto “riesgo” no necesariamente tiene por qué verse asociada con una desconexión con el espectador, sino más bien lo contrario: frente a la apatía generalizada del visitante “habitual” del “habitual” concierto de música contemporánea<sup>8</sup>, donde no existe lugar para la duda, sino más bien para la afirmación o negación de lo ofrecido, en una situación como la de varios de los proyectos comentados, el espectador es interrogado artísticamente, es incitado a pensar, a formar parte activa del concierto... Es este carácter interrogativo aquello que, probablemente, supone la contribución más importante de este tipo de ensembles a la música y situación de nuestro tiempo.

---

---

Alberto Bernal es, fundamentalmente, compositor

---

<sup>8</sup> „habitual“, podríamos todavía decir, pero hemos decidido obviarlo por evitar una molesta doble redundancia estilística...