

Darmstadt (2004) – La retaguardia de la vieja vanguardia

Alberto Bernal

artículo publicado en la revista “12 notas” nr. 43. Madrid.

“De la misma manera que la policía utiliza a agentes secretos para la búsqueda de drogas, una sociedad saludable necesita también de agentes que investiguen y busquen estrategias para una nueva escucha. Cuando se trata de la confiscación de una gran cantidad de cocaína, sucede siempre que se pone punto final a un trabajo de varios años, quedando al descubierto un agente secreto. En el ámbito de la nueva música, hace ya tiempo que Helmut Lachenmann quedó al descubierto; éste, encubierto y al margen de la atención social, realizó un gran trabajo durante décadas; ahora puede estar seguro de sus logros y disfrutar de su gloria. Sin embargo, los nuevos impulsos deben insertar ahora a otros en su lugar”¹.

De esta manera cerraba Robin Hoffmann la primera sesión del forum de jóvenes compositores “Musikdenken heute” [pensar la música hoy], una de las novedades más interesantes aparecidas en la 42ª edición de los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt, celebrados este verano entre el 7 y el 22 de agosto. El transcurrir del curso confirmaría en gran parte sus palabras: decepción generalizada y poco interés entre los nombres ya consagrados y sus no pocos epígonos, y aparición y confirmación de nuevos valores que han sabido mantener la fe en un trabajo propio y crítico, renunciando a un éxito temprano en favor de una música más libre, autónoma y profunda. Y es que la finalidad última de estos cursos, creados en 1946 por iniciativa de Wolfgang Steinecke, era, y debería ser siempre, la de facilitar una plataforma en la que fuese posible una manifestación y creación artística libre, en aquel entonces brutalmente interrumpida por doce años de dominio nazi.

Fueron 15 intensos días con casi 100 horas de conferencias y más de 30 conciertos en los que se estrenaron un total de 37 obras. A la organización puede achacársele poco: es difícil que haya otro lugar en el mundo donde se toque, se debata y se trabaje la música contemporánea de manera tan seria e intensiva como en Darmstadt. Los condicionantes externos han mejorado substancialmente en los últimos años: más medios, más y mejores intérpretes, mejor comida –quien alguna vez haya estado en Darmstadt, no desvalorará la importancia de estas palabras...-, mayor apertura estética, más variedad de acontecimientos, etc..

Sin embargo, Darmstadt no es lo que era en tiempos de Adorno, Boulez, Cage, Nono, Stockhausen y compañía. El debate ha sido relegado, la mayoría de las veces, a una mera exhibición personal un tanto narcisista de los compositores invitados, que suele dejar de lado el discurso estético profundo para convertirse en una simple enumeración de anécdotas y aspectos superficiales concernientes a sus propias obras. Parece que los grandes nombres allí presentes como Brian Ferneyhough, Chaya Czernowin, Georg Friedrich Haas... tienen hoy en día poco que arrojar al fuego del debate en torno a la creación contemporánea. Mucho más interesantes fueron las aportaciones aparecidas en el forum de jóvenes compositores mencionado al principio, al que prácticamente nunca asistieron los “grandes”; junto al citado Robin Hoffmann, las ponencias de Hannes Seidl, Jason Freeman o Amalie Ørum Hansen suscitaron debate estético, crítica y reflexión sobre una superficie aún viva y por explorar.

Los conciertos

Entre los asistentes, compositores como Enno Poppe, Toshio Hosokawa o Tadeusz Wielecki hicieron gala de un gran dominio del lenguaje musical y una gran técnica compositiva, creando texturas que en el ámbito de lo tímbrico resultan en ocasiones de gran interés, pero que en última instancia suelen convertirse, por lo general, en un mero adorno y disimulo de una manifiesta carencia de ideas propias y profundidad creativa.

No faltaron tampoco ejemplos contrarios, compositores con una gran personalidad, pero cuyo discurso se echa a veces a perder por una falta de adecuación del lenguaje. El más sobresaliente, Manos Tsangaris: Sus planteamientos iniciales presentan propuestas altamente interesantes, siendo fruto de una reflexión profunda acerca del sentido de la música, de su reproducción, de sus medios y de su historia, algo que muy poca gente realiza hoy en día. Sin embargo, la adecuación y expresión de tales planteamientos a través de su manifestación temporal, no se muestra a la misma altura que ellos, menguando la intensidad y profundidad

¹ Robin Hoffman. “Sind Avantgardisten wirklich unmodern?” Conferencia pronunciada el 9 de agosto en la Akademie für Tonkunst, Darmstadt

del discurso debido a una construcción poco reflexionada y con demasiados elementos tradicionales que fuerzan a las ideas iniciales a ser escuchadas como algo que no son.

Robert Wannamaker, Giorgio Netti, Maurizio Pisati o Bernhard Lang fueron otros de los asistentes con propuestas más interesantes, pero carentes de una construcción sintáctica a la altura de sus presupuestos conceptuales.

Entre las pocas obras de trascendencia, hay que destacar una vez más a Michael Reudenbach –su presencia en el 2000 ya marcó diferencia-, con su cuarteto “und aber”: un discurso propio e inteligentemente conducido por el margen de lo inaudible, que obligaba a la escucha a autoactivarse; un par de únicas excepciones en *fortissimo* al principio puntuaban la forma de manera característica; una obra minimalista y radical en sí misma, pero que hacía honor a su nombre –“y pero”- en su escucha. De Beat Furrer, quien últimamente parecía escribir –eso sí, magistralmente- la misma obra una y otra vez, se escucharon sus nuevas – estrenadas dos meses atrás- tres piezas para piano, de las que cabría destacar la primera de ellas, cuyo limitado material –una nota, una resonancia, un gesto y una cita- presentaba una construcción sintáctica fresca y cargada de fuerza comunicativa. “Conglom-o-mat”, de Martin Schüttler, para orquesta y electrónica en vivo, mostraba una concepción propia, crítica con el medio y actual, volcada sobre una construcción temporal a la altura que dejó en evidencia la superficialidad y estancamiento de la última obra de Lachenmann que acababa de sonar en el mismo concierto, una especie de escenificación de sí mismo que pecaba de muchos de los vicios que él mismo tan bien criticó años atrás. Rick Burkhardt, a quién muy poca gente conocía, ofreció otro de los platos fuertes del festival, su teatral obra “Great Hymn of Thanksgiving” fue un espléndido correctivo contra el asentamiento estético, una obra que tematizaba autorreflexivamente aspectos comunes de lo sonoro, poniéndolos en duda y cuestionando su función, “un trío entre las funciones de la música, el ruido y el significado semántico, dónde cada función puede mezclarse con las otras, perderse a sí misma en ensueños o, si es necesario, asumir un papel solista”².

La anterior obra apareció en uno de los conciertos más interesantes del festival, interpretado por The Nonsense Company, uno de los *ensembles* con una propuesta estética más sólida, libre y crítica, algo que, por su ausencia, puede reprobarse a la gran mayoría de *ensembles* que pasaron por Darmstadt; el ejemplo más representativo fue el concierto ofrecido por el Aeolian Trio (Carin Levine, Peter Veale y Pascal Gallois), en el que se interpretaron las obras ganadoras de un concurso convocado por ellos mismos: tanto la calidad de las obras, como su apertura estética (todas parecían la misma), como su interpretación, pusieron en evidencia los criterios estéticos y profesionales de sus intérpretes. En el capítulo de la interpretación habría que destacar positivamente también a Nicolas Hodges, el Ensemble TIMF, el trío Recherche o algunos prometedores estudiantes, como la clarinetista Andrea Nagy o la pianista Sarah Nicolls.

La vanguardia y su escenificación

Darmstadt, habiendo quedado lejos de ser el centro donde se escribe la historia de la música, como fue antaño, continúa, no obstante, siendo el mejor reflejo de lo que en ésta pasa, al menos a nivel centroeuropeo. Un reflejo de una manifiesta institucionalización de la creación musical contemporánea que, en la mayoría de las ocasiones, da como resultado una vanguardia academicista y domesticada que en el fondo no es tal vanguardia, sino más bien un juego superficial con los elementos de algo que una vez fue vanguardia, una construcción sin ideas propias que malentende el verdadero significado de la vanguardia. Y es que, dentro del fenómeno de la vanguardia, habría que diferenciar, por una parte, aquella necesidad interior de libertad expresiva, de fuerza comunicativa y de crítica, que impulsa a un artista a expresarse de una manera propia, creando un nuevo lenguaje; y por otra parte, el resultado externo y palpable de esta necesidad interior, la construcción que ésta origina al materializarse temporalmente. Cuando lo único que se hace es tomar las anteriores resultantes externas como vanguardia –por haber sido el resultado de ésta (el primer sentido de aquella) en un momento determinado de la historia-, no solamente lo de esta manera expresado carece de la más mínima profundidad y fuerza comunicativa, sino que, además, hace que paguen justos por pecadores, limando el verdadero valor de aquello que sí surgió por una necesidad profunda. A veces sucede lo contrario, la razón inicial de la vanguardia, la necesidad interior del artista, no llega a materializarse con toda su fuerza debido a una falta de trabajo sobre el resultado que se origina, por una falta de adecuación del lenguaje resultante. Tal equilibrio entre necesidad

² Rick Burkhardt. Extraído de las notas al programa.

interior y lenguaje resultante es la principal carencia de la mayoría de la música que suena en Darmstadt. Sebastian Claren lo denomina con otras palabras: conceptualidad y construcción; dos ámbitos en los que la música se ha movido continuamente desde su liberación del sistema (tonal): “la problemática de las estrategias puramente constructivas radica en su hermetismo, su carente inteligibilidad y en la imposibilidad de ser desarrolladas fuera de la superficie sonora. La problemática de las estrategias puramente conceptuales radica sobre todo en la dificultad de encontrar una motivación convincente para su desarrollo temporal: una manifestación conceptual muestra siempre una fuerte negación hacia la temporalidad”³.

En realidad, no estamos ante ningún fenómeno completamente nuevo, necesidad interior y lenguaje resultante no están muy lejos del viejo binomio inspiración-técnica. Hoy en día, lo conceptual parece haber desplazado a la vieja y desgatada inspiración romántica, mientras que la técnica se manifiesta a través del virtuosismo que permite crear la sintaxis temporal más adecuada a cualesquiera principios conceptuales de salida.

La próxima edición, Darmstadt cumplirá 60 años; habrán pasado también 100 años desde el abandono de la tonalidad por Schönberg. Sin embargo, la Nueva Música aún no ha superado su pubertad, atrás deberá quedar todavía la superficialidad aparente de una construcción musical fundamentada únicamente sobre lo sónico que esquive una concepción profunda, así como el conceptualismo arrogante que deja de lado al trabajo constructivo específico. Todo está inventado –dicen algunos-... razón de más para abandonar la “estética” de la vacía fascinación inventiva y realizar una creación fundamentada en una reflexión profunda sobre el medio. “Lo que les queda, es una voluntad de expresión que deberá ser encontrada a través de un infierno de confusiones, un receptivo y agudo pensar y sentir en el trato con el medio y un instinto despierto ante tal contacto: reflejos de la cola, en la esperanza de participar con el perro en su propio movimiento”⁴.

Madrid; septiembre de 2004; Alberto Bernal

³ Sebastian Claren. “Konstruktion und Konzeptualität”. Aparecido en KunstMusik #2

⁴ Helmut Lachenman. “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens“ (1979)