



Peter Eötvös / Fabián Panisello

Un diagnóstico sobre la música de hoy

Dos de los grandes creadores/animadores del panorama internacional conversan acerca del papel del músico y del intérprete en la sociedad actual

Juan Lucas

Peter Eötvös en Diverdi

Fabián Panisello en Diverdi

Los dos pertenecen a esa especie, hoy afortunadamente en vías de recuperación, del compositor-intérprete. Ambos son figuras prominentes de la música actual, y sus actividades, tanto en el terreno de la creación como de la interpretación, se prodigan con creciente asiduidad a lo largo y ancho del planeta. Han sido maestro y discípulo y, actualmente, colegas que comparten ideas, inquietudes y escenarios. Peter Eötvös (1944, Odorheiu Secuiesc, Hungría –hoy Rumanía–) y Fabián Panisello (1963, Buenos Aires) coincidieron hace unas semanas en Madrid para llevar a cabo diversas actividades musicales, entre ellas el estreno absoluto por parte de Eötvös (con la ONE) de *Mandala*, una de las más recientes obras orquestales de Panisello, o el estreno en España por parte de la orquesta de la Escuela Superior de Música Reina Sofía del Octeto de Eötvös, dirigido por el autor, o el concierto/retrato que el Pluralensemble del músico argentino dedicó al húngaro, dentro de la interesantísima serie que viene teniendo lugar en el Auditorio Nacional patrocinada por la Fundación BBVA. Al cabo de uno de esos conciertos, los dos autores se sentaron relajadamente para intercambiar impresiones sobre el estado de la música en la frenética y convulsa sociedad de la información. Este es el resultado.

“En la producción musical europea de las últimas décadas ha habido una predominancia de lo intelectual; en Francia y Alemania esto ha sido muy evidente.”

JUAN LUCAS: ¿Cómo se conocieron?

FABIÁN PANISELLO: Fue en el 96, en Stuttgart, durante un curso dedicado a músicos con el perfil de compositor-director. Por aquella época ya sabía que me quería dedicar a ambas disciplinas, por lo que la cosa me atrajo. Recuerdo que lo primero que Peter me dijo cuando nos encontramos fue: “pero ¿por qué quieres dedicarte a la dirección?” También estaba Zolt Nagy, asistente suyo en la época y que con el tiempo se ha convertido en un gran amigo y asiduo colaborador del Pluralensemble.

J.L.: Los dos son compositores-directores, a imagen de un Gustav Mahler – ¿cómo logran el equilibrio entre dos facetas tan “rítmicamente” disímiles?

PETER EÖTVÖS: Para componer hay que estar dotado, hay que sentir la música y a la vez poder llevar a cabo un trabajo de construcción que sucede en la cabeza; se trata de estructurar la imaginación sonora. Para dirigir hay que poseer una capacidad, incluso física, que permita transmitir con el gesto, con las orejas, con los ojos, con las manos, con los brazos. Si esto no funciona no hay nada que hacer. No hay que fastidiar a los músicos. He encontrado algunos directores que verbalizan demasiado, todo lo explican con palabras; yo detesto eso. Está claro que al principio del trabajo hay que hablar, explicar determinadas cosas, pero es mejor hacerlo de la manera más sucinta y que luego sea la propia gestualidad la que hable. La realidad muestra que hay

realmente pocos compositores que tengan esta capacidad de comunicación. A menudo he constatado que la calidad de las interpretaciones de los compositores con su propia música es inferior a la de directores “profesionales”. No es cierto que el compositor deba saber mejor que otros cómo dirigir su música. Esto lo compruebo incluso con mis propias obras. Mis interpretaciones no son necesariamente mejores que las de otros colegas.

F.P.: Es interesante el, por ejemplo, estrenar una obra propia y luego escucharla dirigida por otros colegas. A menudo, cuando observo el trabajo de otros sobre una pieza mía, descubro cosas que antes no había apreciado, lo que me ha dado pie a corregir y a mejorar mi propia visión, gracias precisamente al trabajo de los otros. Esta es la gran ventaja de trabajar sobre obras de autores vivos. Si el autor está muerto, la pieza está cerrada, pero si está vivo, está abierta y es susceptible de ser transformada, corregida y, en suma, mejorada.

J.L.: ¿Componen siempre, es decir, no dividen el tiempo entre períodos dedicados a la dirección y períodos dedicados a la composición?

P.E.: Para mí es importante establecer una separación. Cuando me enfrento a la dirección prefiero consagrarme a ella totalmente. Dirigir obras de otros es para mí un continuo aprendizaje. Por ello, cuando tengo la posibilidad de elegir el programa tiendo hacia aquello que me haga descubrir cosas, bien sea en el gran repertorio o en la música actual. Pero en el momento de la composición prefiero tener la cabeza vacía, no pensar en la música de otros. Durante el período de transición entre las dos actividades, de una o dos semanas, normalmente sólo escucho jazz, porque me proporciona otra visión, me ayuda a olvidar lo que he dirigido. Adoro el jazz, me hace sentirme más ligero, es la única música en la que puedo nadar y sentirme yo mismo. Después, cuando comienzo a componer, dejo completamente de escuchar música, y sin embargo comienzo a leer, tengo algunas ideas sobre las que tengo que pensar, así que voy a la biblioteca para buscar informaciones.

J.L.: Por el contrario, Fabián, tú sí que compartes el tiempo entre tus diferentes actividades, composición, dirección, organización.

F.P.: Sí, pero yo no dirijo grandes orquestas, sino ensembles, y dirijo un máximo de veinte conciertos al año, no más. Esto me permite alternar, levantándome muy pronto por la mañana, a eso de las seis, para componer. Ese primer momento del día, en el que mi espíritu se encuentra de alguna manera en estado puro, es perfecto para la creación. Después de tres o cuatro horas me dedico a otras cosas. Cuando viajo para presentar o tocar conciertos fuera de Madrid me cuesta mucho componer. También dejo que pase un tiempo sin componer, entre pieza y pieza. Es fácil que la dinámica de una obra acabe apoderándose de ti, con el riesgo de volver a repetir en la siguiente ideas o procedimientos que ya habías explorado. Es por ello que prefiero dejar pasar un tiempo prudencial.

J.L.: Peter, ¿es esta tu primera experiencia en España?

P.E.: Pues es un poco embarazoso decirlo, porque hasta hace tan sólo unos días pensaba que efectivamente esta era mi primera experiencia profesional en España, cuando alguno de mis colegas me tuvo que recordar que ya había estado en Madrid, a comienzos de los años ochenta, con el Ensemble Intercontemporain. Y no lo recordaba en absoluto.

F.P.: Pero eso es porque probablemente el concierto pertenecía a una gira. En tales casos uno puede olvidarse realmente del sitio donde está.

J.L.: Si, la famosa frase de Furtwängler “si hoy es miércoles, esto es Heidelberg”.

P.E.: Pero es terrible, no tengo ninguna imagen, quizá tan sólo la de un avión de la compañía Iberia... que me llevaba a Lisboa. En todo caso considero esta ocasión, en la que he dirigido a la ONE y al Pluralensemble, como un bautismo español, del que estoy por cierto encantado. Ha sido una experiencia formidable, y no sólo desde el punto de vista profesional, también en lo que afecta a la vida cotidiana durante las dos semanas que he pasado. Mi mujer me

recordaba hoy que, normalmente, cuando dirijo el primer concierto ya me quiero marchar, mientras que aquí en España hubiera deseado quedarme por mucho más tiempo. Ha sido verdaderamente agradable. Y la calidad de la Orquesta Nacional y del ensemble es extraordinaria.

F.P.: Es cierto. Recuerdo que hace unos años la actitud de esta orquesta respecto al repertorio contemporáneo era más bien reticente. Sin embargo en esta ocasión he visto tal compromiso, tal entusiasmo que me he quedado sorprendido. También es verdad que gran parte de los cuadros de la orquesta han sido renovados en los últimos años, hay gente de nivel altísimo y su actitud de dar lo mejor de sí que se respira es extraordinaria.

J.L.: Hay una gran eclosión musical en la música española. Quizá es el público lo que no se ha renovado demasiado ¿Tenéis ideas al respecto?



P.E.: Bueno, cuando empezamos con el Intercontemporain teníamos el mismo problema, la necesidad de crear un público para la música contemporánea; era una exigencia que provenía directamente de la administración (el Intercontemporain es una orquesta del estado). Tardamos unos tres años en crear un público estable y activo, y esto mediante una cuidada selección tanto de los programas como de los horarios. En Chatelet, por ejemplo, programábamos a las seis de la tarde, ya que las oficinas y las escuelas cierran a las 5, con lo cual se ofrecía la posibilidad a mucha gente de escuchar una hora de música después del trabajo o de las clases y luego regresar a casa o irse de copas o al teatro. ¡Y al final estaban siempre llenos! También se hacían

programas mezclados. Schubert, Ligeti, Edad Media, Xenakis, jazz... La variación –aliada a la imaginación– contribuía a crear público, ya que se ofrecía la posibilidad de descubrir la riqueza inagotable de la música universal, y no sólo la de una época. Esto, a su vez, permitió entrar en comunicación con públicos muy diversos que a la vez se ponían en contacto entre si. La experiencia se repitió en Ámsterdam, con la participación además de grandes orquestas, como la Sinfónica de Chicago o la Filarmónica de Berlín, y hoy en día este tipo de conciertos mixtos están de moda en toda Europa.

F.P.: Es la diversidad sin duda lo que funciona en nuestros días. Con el Pluralensemble hemos estado llevando a cabo durante estos últimos tres años un ciclo de conciertos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, bajo el título “Claves de acceso a la música del siglo XX”, de divulgación y con afán pedagógico, y la verdad es que hemos tenido una respuesta fantástica, y además un público de calidad, participativo. Todos los grandes clásicos del XX han desfilado por ese ciclo, y en cada concierto se invitaba a un especialista a explicar la o las piezas con ayuda de un sistema audiovisual, con poesía, pintura, etc. En ese ciclo incluso se han presentado clásicos del XX en combinación con músicos y músicas de otras culturas, como por ejemplo el concierto en el que piezas de Ligeti se alternaban con músicos Wagogos de Tanzania, y el éxito fue rotundo. Simha Arom vino especialmente de París y junto a Polo Vallejo se hizo una presentación que sedujo y fascinó al público. Creo que la pedagogía, siempre que se haga a buen nivel, es muy importante para acercar e introducir a la gente en la música contemporánea.

J.L.: Hoy se habla mucho de la caída de fronteras entre estilos, música culta, popular, y parece que nos aproximamos a un paisaje en el que todo está un poco mezclado. Los dogmas del pasado se han derribado, las escuelas y las tendencias son inoperantes. Quizá la última gran escuela fue el minimalismo, después todo explotó. Al mismo tiempo, y quizá como consecuencia de todo ello, existe una sensación de pérdida de dirección. ¿Hacia donde va, según vuestro criterio, la creación musical?

P.E.: Yo creo que lo que importa ahora, y lo que se busca en cada compositor, es la calidad individual. Nunca me han gustado las escuelas, y estoy de acuerdo con que actualmente no es tiempo de crear escuelas, pues sólo produciría un efecto reductor sobre la fantasía. Cuando era joven, en mi periodo en Colonia, durante los años setenta, mis compañeros que estaban alrededor de Stockhausen, estaban –estábamos– muy metidos en el universo de la música electrónica, hasta el punto de que pensábamos que la práctica musical tradicional, sobre todo en lo que afectaba a las orquestas, era una cosa del pasado y estaba condenada a desaparecer muy pronto...

F.P.: ... es un poco lo que decía Boulez en aquella época, que había que poner bombas a los teatros de ópera...

P.E.: ... y, sin embargo, enseguida pudimos comprobar que la orquesta permanecía y los compositores empezaban a escribir cada vez más para la orquesta, si bien se trataba de una orquesta un poco diferente, es decir no sólo la estructura sino la sonoridad de la orquesta estaba cambiando mucho. Y era un hecho que se podía componer muy bien para la orquesta desde un lenguaje nuevo. Al principio, durante los 70, las orquestas estaban casi todas en contra de estas novedades, pero después de un cierto tiempo, quizá por efecto de la educación, y a partir sobre todo de los años noventa, los músicos de las orquestas de todo el mundo han comenzado a mostrar una gran preparación para afrontar la contemporánea desde el punto de vista tanto técnico como filosófico. Desde entonces no he encontrado ninguna resistencia. Ahora pienso que hay que conservar la orquesta, ya que se puede hacer cualquier cosa con ella, empezando por la creación de nuevas sonoridades; en mi caso tan sólo echo de menos la introducción de elementos electrónicos, en la actualidad –y a causa quizá del cambio generacional– prácticamente ausentes de la música orquestal. Yo mismo me doy cuenta de que escribo para la orquesta sin utilizar estos elementos electrónicos, lo cual es una verdadera lástima. Por otra parte, y quizá debido a una actitud excesivamente ‘romántica’ por mi parte, cuando compongo pienso que mis obras deben permanecer por siglos, pues la música es el emblema de cada época, aportando una información preciosa sobre cada período histórico. Sin embargo, veo en la nueva generación una actitud un

tanto contraria. Los músicos jóvenes escriben muy bien, poseen una gran técnica sobre el ordenador, pero pueden olvidar fácilmente lo que han hecho ayer. Tienen una mentalidad de producción, de escribir una pieza tras otra...

J.L.: ... pero ese era de alguna forma también el espíritu de un Mozart...

P.E.: ... sí, y me doy cuenta de que soy un viejo tradicionalista.

J.L.: Pero al mismo tiempo le gusta y practica el jazz, que es una música por naturaleza efímera

P.E.: Vivimos, en efecto, en un estado de perpetua contradicción, de eterna paradoja.

F.P.: Yo estoy de acuerdo con Peter, sobre todo en lo que dice de que la música ha experimentado recientemente un gran punto de inflexión. Mucha gente opina que la música clásica se encuentra en un cul-de-sac, en un callejón sin salida, pero no estoy de acuerdo. Lo que ha cambiado es el consumo de la música, hoy en día masivo (y la música clásica no va dirigido a lo masivo); también hay una explosión de la oferta, y es normal que los compositores y los intérpretes nos movamos en ámbitos más estrechos. Pero sigue habiendo una parte de nuestra sociedad que reclama una calidad artística y espiritual a la cual la música llamada clásica (contemporánea) puede responder. Desde ese punto de vista es muy importante el rol que un artista de música puede desempeñar en la sociedad actual, precisamente por el hecho de estar menos "tocado" o "contaminado" por lo comercial, lo cual le concede un margen mayor de libertad. Es completamente diferente que, por ejemplo, el mundo de la literatura, donde es más difícil moverse, por la propia presión del mercado. Por otra parte el nivel técnico general se ha desarrollado de forma increíble estos últimos años, y los músicos están deseosos de hacer cosas nuevas...

J.L.: Stravinski decía, en una frase célebre, que el gran problema de la música contemporánea (la de su época, claro está) era que en su mayoría no estaba concebida para el placer, sino para la admiración. ¿Pensáis que esa sucesión

de dogmas que ha sido la historia de la música del siglo XX y que ha alejado cada vez más al compositor del público, ha dañado a la música?

P.E.: Sí, pero quiero creer que es reparable. Stravinski tenía razón. En la producción musical europea ha habido una predominancia de lo intelectual, en Francia y Alemania esto ha sido muy evidente. La consecuencia es que se ha perdido una gran capacidad de comunicación. Pero en los últimos años constato que los compositores trabajan cada vez más con los colores y los sonidos desde un punto de vista más directo, no se busca tanto la sutileza intelectual. En otros dominios del arte, como la pintura, el cine o el teatro, no ha existido esta separación, o al menos no de manera tan evidente. Ha sido un error de los compositores y de muchos intérpretes el haber contribuido a crear esta separación artificial, que además de nociva ha sido inútil y ha hecho que el público de la música, a diferencia del de otras disciplinas artísticas, haya dejado de sentirse identificado.

J.L.: Pero quizá esto también se deba a la gran fuerza, sobre todo a partir de la segunda posguerra, de las músicas populares, que también han producido artistas de un calibre enorme y de gran fuerza magnética.

P.E.: No, pero la música popular evita las dificultades...

F.P.: Pero también es debido al extraño divorcio que se produjo, a finales del XIX y principios del XX, entre la figura del intérprete y la del compositor, que a partir de entonces pasaba a ser, en muchos casos, un artista que no se implicaba de forma directa en sus propias creaciones. Sigo pensando que la intervención directa del creador con su propia criatura es algo muy importante. Hubo una época en que parecía que cualquier obra de nueva creación sólo podía ser interpretada por un Boulez, tal era el grado de abstracción y de complicación al que se había llegado. El año pasado en Colonia, durante una estancia para dirigir un concierto, un musicólogo que me hacía una entrevista me preguntó sobre la música contemporánea española, diciendo que tenía el convencimiento de que los compositores españoles de hoy seguían anclados en un cierto clasicismo, mientras que los alemanes, por ejemplo, estaban más

inclinados hacia la vanguardia. E inmediatamente me acordé de la frase de Ortega y Gasset a un discípulo: “Eso ya lo dije yo, pero no es así”. Para mí, el concepto de vanguardia es algo viejo, y esto lo comparto con algunos mis colegas de generación en España. Las auténticas novedades hoy en día no son “vanguardistas”.

© 2010 Diverdi, s.l.
Foto: © Juan Lucas