

Revista Sibila nº10 pg 49-51 octubre del 2002, autor: Jose Luis Tellez

La primera señal de ruptura con la línea compositiva del nacionalismo argentino (cuya posición dominante era, por otra parte, de incuestionable lógica histórica, ligada como se hallaba a la propia emancipación de la música instrumental) se produce en una fecha tan temprana como 1935, el año en que Juan Carlos Paz (1901-1972) escribe una pieza para flauta y piano titulada “Composición para los doce tonos”. Junto con el dodecafonismo, Paz fue pionero igualmente de la politonalidad y la incorporación del jazz a la música de concierto de su país, habiendo ya creado en 1929 el grupo Renovación, una de las primeras manifestaciones de la vanguardia musical hispanoamericana. Esa década de los treinta es, más o menos, la del nacimiento de la generación que proyectará internacionalmente la moderna música argentina: Alcides Lanza (1929), Mauricio Kagel y Antonio Tauriello (1931), Mario Dadidowsky (1934), Gerardo Gandini (1936) o Armando Krieger (1940). Nacido en 1928, Francisco Kröpfl es el otro gran revitalizador del lenguaje musical: creador del primer laboratorio de música electrónica en América Latina, su incidencia, menos publicitada que la de sus compañeros de generación es, en cierto sentido, más profunda, en razón de una labor pedagógica cuyo norte bien podría sintetizarse en sus propias palabras: conceder igual importancia al análisis perceptivo que al lógico, tratando de que el alumno tenga claras cuáles son las constantes que, condicionadas por las variables de cada época, están desde siempre presentes en el lenguaje musical. No se escribe todo lo anterior por un mero prurito erudito o historicista: Fabián Panisello (Buenos Aires, 1963) ha sido discípulo de Kröpfl aunque, y su formación se haya desarrollado posteriormente con otros maestros: Boguslav Schaeffer, Elliot Carter, Brian Ferneyhough, Franco Donatoni y Luis de Pablo. Panisello, alumno de dirección y asistente en su día de Meter Eötvös, ha fundado en Madrid en 1994 el grupo instrumental Plural Ensemble, dedicado a la interpretación de la música actual con especial atención a la española (ha grabado el CD dedicado a David del Puerto que se incluía en el Nº7 de Sibila y que acaba de editar el sello Col-legno de Munich), con el que ha visitado Bélgica, Venezuela, Holanda, Italia y Francia en repetidas ocasiones, amén de los diferentes festivales especializados españoles. Ha dirigido el ÖENM de Salzburgo, el Ensemble Variante de Stuttgart, Fiatti Musica Aperta de Bergamo, Israel Contemporary Players, Orquesta de San Juan de Argentina y el Ensemble Musiques Nouvelles en Bélgica entre otros conjuntos. Como compositor, ha sido galardonado en certámenes de Buenos Aires (Premios del Fondo Nacional de los Artes y Editar), Roma (Valentino Bucchi), Salzburgo (Premio Mozart de la Ciudad de Salzburgo-Mozarts Revén-), Viena (Würdigungspreis), Murcia y Trieste, entre otros. Actualmente, es director académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid y director titular de Plural Ensemble.

*¿Cuáles son, a tu juicio, esas constantes de que hablase Kröpfl, y cómo crees que se reflejan en tu propio trabajo?*

La enseñanza de Kröpfl se concentra en los elementos esenciales del discurso musical tanto en la elaboración rítmica (duración, agónica, acento) a través de su estudio sobre los “tipos rítmicos” como también en el plano melódico y armónico con su teoría de los “micromodos” que constituye una manera operativa y abierta de acceder al potencial cromático y combinatorio del sistema temperado. Aporta además un medio de análisis para estudiar los fenómenos de resolutiveidad, de suspensividad, de circulación en torno a

determinadas notas... Según la concentración de unos u otros elementos la música tiende a ser diatónica, cromática o a adscribirse a otros sistemas de referencia: la aplicación de estas tipologías planteadas por Kröpfl te lleva a descubrir nexos que comunican entre sí músicas muy distantes en el tiempo y en parte aparentemente dispares; una suerte de elementos universales que pueden ser aplicados e interpretados bajo las luces más diversas.

*Hay otra frase de Kröpfl que es reveladora del pensamiento de su generación: buscamos alcanzar un lenguaje musical liberado de todo resabio del siglo XIX. La generación tuya, en cambio, ¿de qué resabios busca liberarse?*

Durante los primeros veinte años del siglo XX convivían en escena, renovando extraordinariamente diversos aspectos del lenguaje, compositores como Stravinski, Schönbert, Bartok, Debussy, Berg, Ravel, Webern, Varèse, por no mencionar a Mahler, Strauss o Zemlinsky, más entroncados en la tradición heredada, aunque también agentes de una visión actualizada en muchos sentidos. La generación de Kröpfl (nacido en Hungría), que es la de Berio, Boulez, Stockhausen, Luis de Pablo, Kurtag, C. Halffter, Pousseur o Ligeti, interpretó la transformación ya presente en la generación anterior en términos de ruptura y la tomó como punto de partida teórico. Influidos por el racionalismo a ultranza de post-guerra, centraron su labor durante los primeros años en una especie de espejismo de la técnica, desarrollando en los años 50 y 60 una música que privilegiaba las envolventes formales pasando en buena medida por alto la comunicabilidad del lenguaje, cierto “sentido común” de la escucha, e incluso el estilo y en última instancia al público, al “otro”. A esa generación le tocó la tarea histórica de encarnar la “crisis de identidad” del propio lenguaje. Muchos de esos compositores encontraron más tarde vías de expresión personal superando la instancia histórica: detrás de ellos quedó, sin embargo, un aparato de prejuicios y hábitos técnicos que aún hoy tiene incidencia. Creo que la primera generación del siglo XX, por el contrario, fue una generación de una extraordinaria fuerza artística, capaz de transformar el lenguaje sin perder el formidable “élan” que habían heredado, impulso que la música perdió en buena medida al someterse a ese trabajo de disección de mediados de siglo. Dada esta situación, creo que el “resabio” del que nuestra generación intenta liberarse es el de haber “enfriado” la música, el de haber perdido un punto de vista artístico por encima del meramente técnico y el de haber alejado al público.

*En tu propia obra regresan, desde una enunciación renovada, ciertos lugares del lenguaje histórico: pienso concretamente en la idea de la variación generalizada como motor formal o en lo que tu mismo denominas “cantus firmus”.*

La “variación” es un modo de presentación y tratamiento del material y el “cantus firmus” puede entenderse como hilo conductor: una línea melódica que atraviesa una sección o toda una pieza y del que se derivan armonía, polifonía, ideas secundarias. Es un elemento palpable, reconocible, que sirve para vertebrar la composición. Existe desde siempre y en sí mismo ni siquiera es un elemento histórico. Respecto a los enunciados o lugares de tipo histórico, en una época como la nuestra cargada de apriorismos novedosos, me parece una pedantería pretender que podamos inventarlo todo todas las semanas: me molesta, no lo creo, no lo veo en las obras que lo promulgan. Que los rasgos del lenguaje estén poco más o menos en relación con estilos anteriores no me parece que sea el elemento distintivo: cuando pienso en la sintaxis clara de Kafka, en *Eumeswil* de Jünger o en Borges, creo que

esa claridad es algo irrenunciable y esencial: lo nuevo en ellos no está en la superficie del lenguaje, está en la mirada sobre lo humano que nos devuelven. Y no hablo del *Ulises* de Joyce, que ahí sí que hay una renovación y experimentación con el lenguaje llevada a buen puerto: pero *Ulises* sería el equivalente de *Gruppen*, de Stockhausen y *Gruppen* no lo compone cualquier compositor en cualquier momento, lo compone en un momento muy particular Stockhausen. O sería equivalente a *Le Sacre du printemps*, y tampoco Stravinsky compone *Le Sacre* todos los años.

*En los compositores de la generación de tus maestros existía un propósito absolutamente radical de sustituir el desarrollo sinfónico tradicional por una especie de yuxtaposición de “momentos” autosuficientes. ¿Cómo te planteas tú el problema de la organización discursiva? ¿Tienes en mente algún tipo de articulación histórica tradicional, por mucho que luego la modifiques del modo adecuado, o bien crees que la forma debe generarse como una consecuencia del propio material que eliges?*

Nunca parto de un esquema formal preestablecido. Efectivamente, creo que el material, las ideas musicales contribuyen a crear su propia estructura y sus propias consecuencias textuales. Me parece importante el papel de la memoria de la escucha, también la claridad de la forma y sintaxis: que el discurso esté bien puntuado, que tenga sus comas, sus puntos, sus lugares de reposo, que se pueda identificar fácilmente los puntos en los que el discurso se detiene y se relanza de un modo nuevo... La puntuación, los espacios “vacíos” entre partes son decisivos en la música.

*Trío II, la obra que abre el CD, está escrita para una formación histórica, el trío con piano: ¿constituye una preocupación importante para ti el hecho de contribuir al repertorio de las formas heredadas (como sucede en el caso de Luis de Pablo), o es una experiencia aislada en tu obra?*

En la elección del efectivo instrumental para una obra pesan dos consideraciones: la primera que me hago es que toda obra, sea para instrumento solista o para las formaciones más diversas, representa la totalidad. Por lo tanto me parece importante que el grupo instrumental en cuestión te abra posibilidades en este sentido. La segunda tiene que ver con el “color” particular de la obra, que técnicamente es el mundo acústico de cada instrumento, y con la paleta de timbres puros y compuestos que se necesite usar. Las combinaciones largamente establecidas como el trío con piano, el cuarteto de cuerdas o la orquesta sinfónica cumplen con el primer requisito y ofrecen un escenario rico para el segundo. Conllevan géneros, como podrían ser en la literatura, quizá, la novela, la “nouvelle”, el cuento, y que precisamente por estar muy trillados implican un desafío importante para el compositor: en todo juego con reglas muy precisas la imaginación debe despegarse del suelo.

*Otra cuestión que organiza decisivamente tu escritura es la presencia de hoquetus, de juegos, de continuidad y discontinuidad entre secciones de una misma línea que se fragmenta y se recompone entre diferentes instrumentos.*

El hoquetus es una técnica que tuvo mucha importancia en la música antigua y que luego dejó de usarse en épocas en que ha predominado la polifonía o la homofonía como el

barroco y el clasicismo, abandonando esa idea de complementariedad melódica entre dos o más partes. Los músicos africanos usan el hoquetus, Ligeti y numerosos compositores actuales usan mucho el hoquetus, porque produce una especie de polifonía muy ligera y sugerente.

*¿Cómo nace tu interés por los ritmos africanos y de qué manera elaboras tu trabajo sobre ellos?*

Siempre me interesó de manera especial el problema del ritmo. Empecé trabajando con ritmos griegos, ritmos de carácter celular. Siendo ya estudiante en Austria conocí los trabajos de Simha Arom y de Gerhard Kubik y todo lo que revelan sobre los “patterns”, la “micropulsación”, los diversos abordajes en la praxis de la música en África muy aplicable a la música de nuestro tiempo. Esto me llevó a la reflexión de que la música occidental se había orientado hacia los ritmos de tipo “psicológico” mientras los ritmos derivados del “ritmo biológico”, más presentes en la música de tradición oral (pero también en un autor como Bach) tenían mucho que aportar al equilibrio y a la percepción de la música. El ritmo psicológico, por naturaleza, es arbitrario, cambiante, impredecible. Por el contrario, el ritmo biológico se deriva del propio pulso, es predecible, se construye sobre la pulsación. Mi trabajo sobre la música africana se basaba en aplicar y comparar el sistema de los “tipos rítmicos” de Kröpfl, por un lado, y las aportaciones metodológicas de Arom y Kubik por el otro. Me interesaba ver a qué grado de complejidad pueden llegar y dónde se separan de la percepción, convirtiéndose, por así decir, en objetos sonoros aislados. Así es como llegué a la conclusión de la riqueza y el interés que encierran los ritmos de origen regular: la técnica del hoquetus, precisamente, entre otras de derivación lineal, es muy fructífera al aplicarse a los ritmos de tipo regular y, sin embargo, el resultado, lo que se escucha, no es “regular”. Se producen verdaderas paradojas: es algo que Ligeti ha investigado muy bien en su propia música. Y Messiaen, claro está.

*El disco que acompaña este número de Sibila contiene siete obras tuyas de diferentes momentos, entre 1990 y el pasado año, una década larga. Contemplando tu propio trabajo de manera retrospectiva ¿cuál crees que es el sentido de tu evolución, hacia dónde has intentado moverte?*

Para mí, estos últimos diez años han supuesto, sobre todo un proceso de autocrítica: ha sido el segundo periodo largo de mi vida en que he estado centrado en la composición de manera continuada. En la primera etapa estaba más centrado en la técnica y casi exclusivamente dedicado a la música contemporánea. Ahora estudio mucha más música de otros periodos y culturas, veo múltiples analogías con otras artes y situaciones de la vida. Desde el punto de vista de la escritura, he intentado desarrollar una mayor claridad, una mayor transparencia. Podríamos decir que me he movido en una dirección más apolínea, por decirlo de algún modo.

*Creo que esa evolución tiene un correlato muy claro en la escritura: una obra como “Presencias transparentes” (que me gusta de una manera particular), y que es la más antigua del disco, tiene una sonoridad mucho más difícil de intuir a partir de la simple lectura de la partitura, que, por ejemplo “Moods II”. ¿Hay una búsqueda paulatina y deliberada de cercanía entre escritura y resultado sonoro?*

Claro, pero esa relación es la que veo en Debussy, en Stravinsky, en Bartok y, en general, en todos los maestros que cuentan: creo que esa relación es algo que debe perseguirse como un objetivo esencial.

*Es llamativo el propósito de limitación del material: sería el caso de “Japanese pictures”, que en cierto sentido es casi una pieza minimalista (no quiero decir repetitiva, claro está), basada en una sola nota (fa natural, luego fa sostenido) y en un ritmo único.*

La composición es como un juego: tiene unas reglas que el compositor establece en relación con los materiales que va a emplear. A veces, resulta estimulante reducir el material al mínimo y sostener el discurso durante todo el tiempo que sea posible mantener el interés. Japanese Pictures circula en torno a muy pocas notas y a un ritmo celular que va siendo sutilmente variado: como escribe Octavio Paz, “la fijeza siempre es momentánea”

*“Moods II”, versión ampliada de “Moods I”, empieza donde acababa “I don’t feel low”, con ese mismo movimiento ascensional que atraviesa todo el teclado del piano y que, ahora, se convierte en un elemento estructura, una especie de indicador que separa y relanza las diferentes partes de la obra ¿La idea central de la composición es la dialéctica ascenso-descenso, una imagen de la oposición “clásica” antecedente-consecuente?*

Siempre me han gustado las figuras retóricas aplicadas a la música porque abren un campo de analogías entre el lenguaje de las imágenes, el lenguaje verbal y el lenguaje formal de la música. Es un recurso que en el Renacimiento y el Barroco se usaba frecuentemente: por ejemplo, el cromatismo descendente (“Passus duriusculus”) implicaba dolor; una “catábasis” es un descenso, como el descenso a los infiernos en los madrigales renacentistas y las “pasiones” barrocas. Es algo que está directamente ligado a los “afetti”, a las emociones, que humaniza el discurso, volviéndolo “quasi parlato”, acerca la música a la imagen del habla. Incluso se encuentra en la música de Mozart: el arranque de la Sinfonía nº 40: mi-re-re, mi-re-re, mi-re-re-si: ese ascenso de sexta puede entenderse como una “exclamatio”. Una “degradatio” se produce cuando se repite muy enfáticamente un mismo material, perdiendo sustancia en cada repetición. En Moods II yo trabajé con la “anábasis”, la figura retórica de ascenso: tomé como proyecto del ascenso un espectro tonal, el conjunto de los armónicos naturales de la nota re: el mismo con el que acaba I don’t feel low escrita un año antes, que luego reaparece a lo largo de la pieza y se transforma. Las anábasis articulan la forma de esta obra dando cada una lugar a una sección nueva: cada anábasis abre un espacio, un escenario, un “mood” nuevo, un “afetto”, la necesidad, pero también la inminencia de que algo ocurra tras cada movimiento ascendente.

*La obra “Fulgurar” para piano, se estructura sobre la oposición de dos texturas que, a lo largo de la pieza, van interpenetrándose, por así decir, y al final ya no está demasiado claro cuál es la dominante. ¿De dónde surge esa especie de idea-fuerza de tu música?*

Fulgurar es como un trazo japonés: se presenta como una línea única que recorre toda la pieza, una línea veloz de la que se van derivando elementos secundarios. Juega con la ilusión de la polifonía al acentuar la presencia de una misma nota o figura en registros diferentes al de la línea original, al desviar el foco de atención de una octava a otra.

*En los “Cuatro poemas de Alejandra Pizarnik” la elección de dos instrumentos, uno melódico, la viola, y otro, el piano, que lo mismo puede ser melódico que armónico, parece situarse en relación con la posibilidad de expandir la voz que es estrictamente monódica, en otras direcciones complementarias.*

La viola está tratada como una especie de “alter ego” de la voz y el piano como instrumento resonante. No hay ni una oposición ni una imitación: cada instrumento funciona independientemente. La viola asume también un cierto papel solista, como sucede en la cadenza con que comienza la obra.

*Al margen de tu labor como director de ensambles de música del siglo XX, tú diriges cada vez más repertorio tradicional con orquestas. ¿Te parece importante para un músico volcado en la creación y la difusión de la música actual reencontrarse con el repertorio?*

Los grandes maestros lo son por haber sabido responder a su manera de una forma óptima todos estos problemas de los que hemos hablado, y es una suerte poder disponer de esas referencias: es como releer a Sófocles o a Shakespeare. Los grandes músicos han resuelto todos estos problemas y muchos otros, y están ahí, precisamente, para mostrarnos que todo es posible.