

ARTES MUSICALES HOY EN EUSKAL HERRIA: COMPOSICION MUSICAL

Carmen Rodríguez Suso

Conservatorio Superior de Música de Bilbao «Juan Crisostomo de Arriaga»

XI Congreso de Estudios Vascos:
«Nuevas formulaciones culturales: Euskal Herria y Europa». Donostia, 1991.
ISBN: 84-87471-35-8
Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1992. p. 265-269

El tema central en la obra de los compositores de la posguerra europea fue hallar un principio musical —la serie, el *alea*, etc.— que fuera generalizable (1), así como desarrollar un programa de experimentación autónomo. En nuestro país, este tema fue asumido durante los años 60 y 70 por autores nacidos alrededor de los años 30 como Carmelo Bernaola (Ochandiano, 1929), Agustín González Acilu (Alsasua, 1929), Luis de Pablo (Bilbao, 1930), o Antón Larrauri (Bilbao, 1932), y que la historiografía musical ubica en una llamada «Generación del 51» (2).

En los últimos años, el reconocimiento a su labor ha venido felizmente marcado por diversos homenajes y actos públicos. C. Bernaola, por ejemplo, fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1990, y recibió un homenaje en el Festival Internacional de Santander ese mismo año; en 1989, con motivo de su 60 cumpleaños, recibió el del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, así como el de su pueblo natal al que asistieron numerosos colegas y amigos.

Luis de Pablo, por su parte, ha logrado recientemente el Premio nacional de Música (1991), pero ya desde 1989 era Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y tenía diversas medallas y galardones internacionales. Su incursión en el mundo de las grandes formas por medio de las dos óperas *Kiu* (1982), y *El Viajero Indiscreto* (1989) ha significado el extenso marco de referencias en el que se mueve la obra de este compositor.

Los 50 años de A. Larrauri también dieron lugar a un sentido homenaje, y numerosos encargos (de la Fundación Príncipe de Asturias en 1984, del *Homenaje a Rubinstein* en 1988, de la Dirección General de la Música para el *Año Europeo de la Música*) acompañan la repercusión pública de su labor con la concesión de la *Gaviota de Oro* en 1989.

En palabras de T. Marco, a los integrantes de esta generación correspondió recuperar el tiempo perdido, saltar a la vanguardia desde una formación eminentemente académica, y descubrir caminos que abrieran la estancada vida musical peninsular a las corrientes avanzadas del momento (3). Estos autores forman parte de la generación madura actual, y sus componentes se hallan en plena producción, habiendo conseguido plenamente el objetivo de actualizar la actividad compositiva que tomaron como referente.

En la actualidad, a éste se unen otros credos estéticos que conforman el interés de los creadores actuales; la llegada de una teoría postmoderna a la producción musical de creación no ha producido una respuesta directa más que en algunos casos limitados y todavía incipientes, y —sin ánimo de etiquetar demasiado— el *neobarroco* se está introduciendo entre nosotros, pero inadvertidamente, pues se debe a más a las actuales condiciones económicas en que debe desempeñarse el compositor, que a una decisión estética asumida conscientemente. Lo que sí parece evidente es el declive de la experimentación, la recuperación de elementos del vocabulario musical tradicional, y una cierta retirada intimista hacia elementos de expresión personal y subjetiva.

En el momento presente coinciden pues, una fisura en el curso del pensamiento musical de base historicista, con un reemplazo generacional cuyos indicios podemos rastrear todavía dificultosamente. Junto a los citados, encontramos los nombres de F. Escudero (San Sebastián, 1913), J. Bello Portu (Tolosa, 1920), R. Castro (Villarcayo, 1935), G. Aulestia (Ondárroa, 1940), F. Ibarrondo (Oñate, 1943), P. Aldave, C. Villasol, R. L. Torre Lledó (Bilbao, 1956), H. Extremiana, Lauzurika (1964), R. Lazcano (1968), K. Blanco, I. Arrieta (Bilbao): Tras la prolífica generación de los nacidos hacia los años 30, el relevo ha venido sólo en un lento goteo que actualmente empieza a convertirse en rica proliferación.

En estas condiciones, preferimos presentar aquí un panorama del entorno y de las condiciones que rodean la composición musical, que una clasificación de los tipos y estilos musicales existentes.

Nuestros compositores, en principio, pueden formarse en el marco de los Centros Superiores de Enseñanza Musical sitos en las capitales de los tres Territorios Históricos de esta Comunidad Autónoma. Hay que decir, sin embargo, que la organización y programación de estos estudios vienen definidas por una ley del año 1966 que ya entonces resultaba ciertamente desfasada: se trata de una de las carreras más largas, y si los programas se respetan estrictamente, conduce hacia la formación de compositores académicos.

Los aspirantes al oficio de compositor deben resolver entonces por sus propios medios la formación necesaria para alcanzar una mínima suficiencia técnica que les permita conocer los elementos básicos del lenguaje de la música de hoy. Estos «propios medios» incluyen las clases particulares, los largos viajes en busca de maestro, y numerosos cursos de verano. La presencia de *Arte-leku* en San Sebastián trayendo

(1) Stockhausen, K., en Tannenbaum, Mya. *Stockhausen: Entrevista sobre el Genio Musical*, Turner Música, Madrid, 1988, p. 82.

(2) Marco, T., *Siglo XX* (Historia de la Música Española, 6), Alianza Ed., Madrid, 1983, pp. 207-231.

(3) *Ibidem*.

a Luis de Pablo en el otoño de 1989, han permitido el contacto directo de nuestros estudiantes con la generación que hizo la vanguardia. Sin embargo, la continuidad de estas iniciativas no es segura.

Una vez formado —supongamos— el compositor, los canales por los que éste puede conducirse en nuestro país son, esencialmente, Concursos, Becas, Premios, y Encargos, es decir, por canales dirigidos y cuya definición es, en principio, ajena a la voluntad del creador. La iniciativa personal se ve gravemente coartada ante **la falta de otras posibilidades para dar curso a las nuevas obras: nos falta, por ejemplo, una compañía discográfica que recoja programáticamente la producción última de nuestros compositores, o una emisora de radio que destine unos determinados minutos diarios o semanales a la difusión de esa música que se está produciendo actualmente; tampoco disponemos de una editora musical que publique por escrito las partituras de nuestros autores vivos**, salvo algunos casos muy concretos que pueden editar en el País (por ejemplo, los miembros del *Iruñeako Taldea*, a los que les ha sido editada alguna obra por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona).

Por estas razones, los Concursos de Composición Musical centran la atención de muchos creadores actuales. De hecho, fue en uno de ellos en donde se presentó en 1965 la obra *Nora?* de R. Castro (Villarcayo, 1935), que la historiografía musical considera como momento inaugural de la nueva música en el País Vasco (4). Pero, en general, mientras que estos Concursos cuentan con prestigiosos músicos en sus tribunales, capacitados para la comprensión de las necesidades de la música de hoy, las bases de los mismos no parecen haber sido redactadas con miras a la conveniente promoción de la música actual, o, al menos, no tienen en cuenta todas las posibilidades que la composición musical requiere en nuestros días.

Entre los principales Concursos celebrados en el marco de esta Comunidad Autónoma, destaca el del *Certamen Internacional de Masas Corales de Tolosa* (Guipúzcoa); premia obras no necesariamente tradicionales, por lo que cumple un importante papel en la vida musical actual. También el de Zarauz (Guipúzcoa), de Villancicos para masas corales, o el de Segura (Guipúzcoa), para obras de txistu, o el de Pasajes, con su *I Certamen de Música Popular Vasca de Calle* convocado por el Ayuntamiento a iniciativa de la Comparsa Tirri-Tarra. En todos ellos se busca renovar el repertorio respectivo, lo que bien puede estimular a los compositores, pero habría que saber *cuánto* es posible renovar géneros ligados a actos sociales tan concretos como la celebración de la Navidad, o el baile popular.

Existen otros Concursos cuya convocatoria se debe a circunstancias puntuales como, por ejemplo, efemérides u otras iniciativas no periódicas o que no tienen continuidad el *I Concurso de Obras Musicales para Niños* (Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1985), que ganó J. Cordero Castañón (Elgoibar, 1927) con su ópera *Erreka Mari*, el *I Concurso Pablo Sorozabal* (Diputación de Guipúzcoa y Ayuntamiento de San Sebastián, 1991), que ganó el británico Edward J. Newell (Manchester, 1968), o el organizado en 1991 con motivo del Año Ignaciano que ganó el argentino Jorge Labrouve.

Los Concursos permiten la concurrencia libre de todo tipo de compositores, dentro de un marco que fijan las bases,

y en este sentido, pueden ser un buen muestrario del panorama compositivo del País; la parte negativa radica en que los fallos no se traducen necesariamente en una promoción de la o las obras ganadoras por la vía de la ejecución pública, edición o grabación.

Existe también una Beca que puede acoger trabajos de Composición, cual es la que convoca anualmente la Bilbao Bizkaia Kutxa, en su modalidad de «Creación Artística», pero los compositores no suelen presentarse a ella, y se resuelve en su otra modalidad, dedicada a la investigación. Igualmente, algunas ayudas de la Diputación de Alava, y el premio que convocara el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz con el nombre de Guridi/Bernaola, pueden paliar la carencia que se detecta en este sentido, pero hay que decir que todas ellas son, igualmente, no específicas de la composición, debiendo compartir posibilidades con otras áreas de la actividad musical.

Junto a los Concursos y Becas, el encargo es otro de los canales para la producción de obras de creación. En nuestro país encargan obras musicales la Quincena Musical de San Sebastián, el Festival de Música del Siglo XX de Bilbao organizado por la Bilbao Bizkaia Kutxa, y la Orquesta de Euzkadi; la Orquesta Sinfónica de Bilbao ha encargado obras ocasionalmente, y no siempre se ha visto coronado el encargo por el estreno de la obra correspondiente. Normalmente, esta forma de mecenazgo se ejerce anualmente, y, como es lógico, la convocatoria no es pública, pero tiene la contrapartida de que las obras encargadas se interpretan al menos una vez.

Dadas estas circunstancias, cuando nuestros compositores escriben, lo hacen para las formaciones que les encargan, que tienden a ser las grandes plantillas orquestales. Nos falta, por esta razón, mucha nueva música para instrumentos solos, o para pequeñas agrupaciones de cámara. Esto crea un círculo vicioso ya sobradamente comentado en los medios de comunicación: nuestros intérpretes tienen que dirigirse hacia las obras de la música universal y de repertorio tradicional, sin poder aportar así su sensibilidad y su color particularista a la interpretación de música propia. La consecuencia es que se continúa manteniendo el repertorio clásico, con pequeñas incursiones en la música contemporánea, con lo que el público difícilmente consigue conocer lo que sienten y piensan los compositores de nuestros días.

En cualquiera de estos casos, Concursos, Becas o Encargos, el compositor puede recibir ayudas puntuales a su actividad, pero en ningún caso puede profesionalizarse contando con ellas. De hecho, los compositores actuales, salvo Luis de Pablo, no viven de su actividad como compositores: lo más normal es que deban compaginar esta actividad con la docencia.

En resumen, puede decirse que **la composición musical en nuestro país es una actividad que, o bien se realiza privadamente, o bien debe sujetarse a unas directrices que vienen marcadas por las condiciones del mecenazgo oficial**, en el que los técnicos musicales intervienen de modo secundario, puesto que la iniciativa y la definición de las condiciones siempre es institucional. **El compositor, por su lado, debe buscar un medio de vida ajeno a su actividad creadora.**

Esta actividad compositiva, una vez realizada, encuentra serias dificultades para materializarse por la vía del estreno o de la edición. Tales dificultades pueden concretarse en los puntos siguientes:

1. — Carencia de instalaciones y de personal especializado para la elaboración y manipulación de material electrónico, no cabe

(4) Arana Martija, J.A., *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1987, p. 302

duda de que, en este campo, el mundo del *pop* lleva mucha ventaja al «académico», a pesar de las iniciativas particulares de algunos compositores como A. Larrauri.

2.— Falta de intérpretes especializados en este tipo de repertorio. La evolución actual de los medios de comunicación, además vuelve a prestar más atención al intérprete que al compositor, por lo que sus demandas tienden a sobreponerse a las del autor, además de constituir el porcentaje principal del costo de los conciertos.

3.— Carencia de locales especializados para la escucha de obras musicales modernas, que requieren condiciones acústicas específicas, una espacialidad propia, instalaciones de amplificación electrónica, mesas de mezclas, escenarios polivalentes, o incluso, butacas móviles, por ejemplo.

4 — Inexistencia de suficientes actividades culturales en torno a la música actual solamente el ya citado *Festival de Música del Siglo XX* de Bilbao (Vizcaya), o las *Jornadas de Nueva Música Vasca* de San Sebastián (Guipúzcoa) declaran programáticamente su dedicación a la música actual, la semana de música de Rentería *Musikaste* reserva igualmente un concierto dedicado a la obra de los músicos de hoy. Esto significa que en las programaciones de conciertos, las obras nuevas deben «competir» con las de los grandes compositores universales de todos los tiempos.

Y si hablamos de lo difícil que es estrenar, no nos atrevemos a hablar de reposiciones, porque conseguir que una obra, incluso encargada, premiada o becada, se toque una vez, ya constituye un suceso excepcional. Alguna obra, por ejemplo, de F. Escudero, ha conseguido este trato excepcional.

Un último factor incide en las dificultades para que la música de nuestros compositores alcance un nivel de difusión aceptable: **la falta de una crítica musical especializada** que la documente. Como ya hemos señalado más arriba, la historiografía musical no se halla todavía en condiciones para juzgar algo tan inmediato y próximo a nosotros. Pero, por otro lado, tampoco contamos con ella, o con una crítica musical que pueda desarrollar una reflexión teórica dirigida a conceptualizar la producción actual. Solamente los compositores de la generación madura que hemos señalado más arriba cuentan con biografías o estudios, que quedan rápidamente desfasados por cuanto sus protagonistas, afortunadamente, siguen componiendo.

En este sentido, la carencia de canales para la formación de investigadores y críticos que señalamos al hablar de la enseñanza musical, se hace más acuciante, pues constituye el eslabón que debe enlazar la creación con la recepción de la nueva música. Resulta significativo, a este respecto, el interés que los compositores de la generación más joven tienen por la literatura musical: el ya citado grupo *Iruñeako Taldea* ha publicado numerosos escritos que participan a la vez del tono de manifiesto y del de ensayo estético (5).

De hecho, uno de sus integrantes, Patxi Larrañaga (Rentería, 1963) recibió en noviembre de 1990 el Primer Premio de Ensayo de la Revista de Música Catalana, de ámbito estatal. Aunque aún está por ver la línea directriz y la homogeneidad de este colectivo, creemos que su actitud favorable a la especulación teórica marca uno de los puntos clave para comprender las nuevas estéticas musicales; por otro lado, favorece la posibilidad de que los músicos puedan establecer un lenguaje común con los cultivadores de otras artes y de otras disciplinas humanísticas, cuya falta es, como se sabe, una de las causas del general distanciamiento entre la música y el mundo de la cultura de hoy.

En cualquier caso, la especulación sobre tema musical carece de canales de expresión; solamente los *Cuadernos de Sección* de esta *Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza* puede acoger trabajos en este sentido. La desaparición de la revista *Euskor*, que podía aglutinar desde diferentes perspectivas de intérpretes, investigadores y compositores vascos, las inquietudes actuales, se nos aparece tanto más triste cuanto que su nivel divulgativo y su amplia difusión la acercaban a una gran parte de la población.

En resumen, creemos que la actividad de los compositores vascos de hoy presenta la paradoja de situarse principalmente en el ámbito de la iniciativa personal, mientras que los medios necesarios para ella exceden las posibilidades individuales nuestros compositores componen, pero no disponen de todos los canales que permitirían trasladar a la sociedad su trabajo. Quizás si se consiguiera aunar esfuerzos mediante diversas formas de asociacionismo profesional, podrían hacerse converger estas dos contradictorias condiciones de su trabajo, y el público podría, en consecuencia, integrarse también en el proceso creativo.

(5) Iruñeako Taldea, «La Nueva Música» *Scherzo*, 3/21 (1988), pp. 88-90.