

**EL FOLKLORE VASCO COMO MATERIAL DE
COMPOSICION**

LUIS DE PABLO

En un tema tan concreto como éste, renuncio deliberadamente a hablar en abstracto, limitándome a contar mi experiencia. Cualquier generalización conllevaría casi inevitablemente una postura dogmática y por lo mismo falsa. Me ciño, pues, a dar mi versión de los hechos, sabiendo que es parcial. En mi opinión, todas lo son, pero frecuentemente sus expositores se comportan como si no lo fueran.

A partir del año 1967, residiendo en Berlín y disfrutando de una invitación que me dejaba tiempo incluso para pensar, sentí que un período de mi composición se había terminado. Me refiero a la exploración sistemática de las formas aleatorias, que había sido el objeto principal de mis trabajos durante casi diez años. No abandonaba lo descubierto, sino que mi interés primordial iba por otros derroteros. Había llegado a un punto en el que, a fuerza de controlar el material sonoro para luego darle una libertad formal que no fuera en contra de mi lógica musical, más que las alturas mismas, me interesaba su disposición: más que escribir un do, o un re, o lo que fuese, me parecía importante determinar el campo donde esa altura iba a producirse: registro grave, medio o agudo; dinámica; duración; timbre, etc... Por una lógica inexorable, tal idea me condujo a otra: yo podía *no ser* el redactor de las alturas o de su disposición, limitándome al trabajo complementario de lo que acabo de llamar el campo en que debían producirse. Así, mi música dio paso, primero a elementos no musicales -de esos años datan mis primeras experiencias audiovisuales- y después a otras músicas que no estaban compuestas por mí. Y esto, de dos maneras:

- 1.- la cita de materiales sonoros heteróclitos (cita real o inventada y de estilo);
- 2.- el empleo gradual y cada vez más frecuente de microelementos musicales provenientes del pasado y que yo reinterpretaba.

Me apresuro a decir dos cosas:

- 1.- todo lo que ahora estoy intentando exponer racionalmente, fue en la realidad un proceso mucho más instintivo;
- 2.- de esos mismos años —segunda mitad de los sesenta— data mi progresivo interés por las músicas tradicionales de culturas no occidentales, que en cierta medida han llegado a ser para mí una segunda patria sonora.

Mi música de aquellos años, pues, tiene un cierto aspecto de lugar de encuentro de elementos en su origen dispares, pero a los que yo intentaba dar una unidad de otro tipo. Obras tales como HETEROGENEO, QUASI UNA FANTASIA, PROTOCOLO, YO LO VI, etc... ejemplifican lo que digo.

Una técnica no se emplea impunemente. Quien la inventa se ve envuelto en una aventura difícilmente previsible. Justamente por ello la técnica musical, tal y como yo la entiendo, no es sólo “negocios”, como decía Benjamín Britten, sino una aventura personal; a través de la cual el artista evoluciona como ser humano. Esto se cumplió puntualmente en el presente caso. Ya en 1969, componiendo mi WE (o NOSOTROS, como se prefiera: el título inglés no obedece a ninguna pedantería extemporánea, sino que responde a un deliberado internacionalismo que es la entraña de la obra, hecha de citas montadas provenientes de todos los rincones del mundo); ocupado con WE, como digo, llegué a la conclusión de que el clímax de la obra tenía que ser la apoteosis de vitalidad y alegría que es la “triki-trixa”. Un largo crescendo de casi diez minutos de duración, y compuesto por la recitación de un texto sánscrito, unos versos del poeta persa Saadi, unos cuantos de los “camayurá” del Amazonas, unas polifonías centroafricanas y los sonos de una boda campesina polaca, desembocan en la explosión de la “triki-trixa”, transformada por medios electroacústicos. Mis recuerdos de infancia y juventud, una de las raíces musicales que hicieron de mí un compositor, salían explícitamente a flote e iban más allá del significado sentimental, entrando en el terreno de la creación y la experimentación apasionada.

Desde aquellas fechas, consideré siempre que el folklore era un factor irrenunciable de mi universo de creador, sin por ello ser el único, al menos de forma directa. Pero en piezas como INVITACION A LA MEMORIA, AL SON QUE TOCAN, PORTRAIT IMAGINE, CREDO, TINIEBLAS DEL AGUA, etc..., hay, de una u otra manera, una presencia de lo vasco que unas veces atañe a la estructura general de la obra y otras incluso supone la utilización, más o menos evidente, de los elementos tomados del folklore, sin duda desde un punto de vista -el mío- bastante diverso de lo que se suele llamar “tematismo”.

La obra que más claramente lo evidencia es ZUREZKO OLERKIA, escrita en 1975, entre Berlín —otra vez— y Ottawa. Yo había conocido la “txalaparta” mucho tiempo antes, creo que en los primeros años sesenta, en una exposición de Remigio Mendiburu. Más tarde, gracias a mi amistad con los Arza Anaiak, me familiaricé con el instrumento y con ocasión de los encuentros de Pamplona, en 1972, donde ellos actuaron, decidí en mi fuero interno escribir “algo” para “txalaparta” algún día. No sabía muy bien qué.

La ocasión se presentó mediante un encargo de la alcaldía de Bonn, quien me pidió una obra para su sala Beethoven. Yo estaba por aquel entonces en Canadá, enseñando composición en Ottawa. En un viaje profesional a Vancouver, leyendo una revista canadiense sobre el arte de los indios americanos, tuve la idea de escribir una obra cuyos ejes sonoros fueran la madera percutida y la voz. Yo lo veía como un tardío desagravio a los indios americanos por parte de al-

guien proveniente de uno de los países que más daño les han hecho. Pronto caí en la cuenta de que para ello había un instrumento de excepción: la “txalaparta”. Y súbitamente, por uno de esos encadenamientos que se suelen producir sin previo aviso en las tripas mismas de la creación, vi la obra, no como un homenaje a unas culturas en vías de extinción por culpa nuestra, sino como un diálogo con ellas, desde otra cultura igualmente amenazada, sobre todo por aquel entonces, y de la que yo me sentía parte viva: la vasca. Decidí que la “txalaparta” hablaría con su propia voz y que su actuación no estaría modelada por ninguna intervención mía. Mi trabajo se limitaría a rodear, acompañar, comentar, prolongar su universo, mediante unas voces y un conjunto de madera percutida. El cañamazo formal de la obra sería la palabra “askatasuna”, cuyas letras iban a tener una serie de equivalencias sonoras. Y, una vez decidido todo ello, la obra vino en tromba. Sus características musicales quedaron claras desde el primer momento: estatismo armónico, pies rítmicos fijos, ausencia de sentido funcional hacia un punto, música que no “anda” linealmente, sino que deambula y que invita a soñar... Yo la he comparado con un largo paseo por un bosque, en donde no hubiera sendas, sino tan sólo árboles. Los Arza Anaiak, que han sido siempre los solistas en las distintas ocasiones en que la obra se ha escuchado, han sido intérpretes admirables, totalmente imbuídos de este espíritu de paz contemplativa -teñida quizá de algún punto vagamente misterioso: una “sorgiña” viene a perturbar la paz campestre...- que es el de la obra.

Se verá por lo dicho que la forma en que me sirvo del folklore vasco dista un poco mucho de lo que suele considerarse como usual. No doy las razones de ello, porque no las sé. Sólo diré, y con esto termino, que si mi trayectoria como compositor ha sido y es la de un investigador y un disconforme, parece lógico que mi reencuentro con lo vasco tenga iguales características. Respeto, claro está, a quienes opinan y actúan distinto que yo, pero creo que mi postura es tan legítima como la suya. De esa pluralidad de puntos de mira y de su uso libérrimo y en diálogo abierto quisiera naciese nuestro presente e inmediato futuro en la creación musical.