

LA CREACION MUSICAL VASCA HOY

Tomás Marco

Algunos de los principales compositores del momento actual tanto en toda España como en Europa son vascos. De ello se debería inferir que la situación de la composición musical vasca es hoy excelente. Desde luego eso es así. Lo que ya no estoy tan seguro es de que en País Vasco se sea consciente de ello ni, menos aún, que esa creación se conozca y valore suficientemente. El equívoco no viene sólo de un factor sino de una larga serie de coincidencias coyunturales que impiden a muchos darse cuenta de lo que los vascos están ofreciendo en el panorama cultural de hoy y, lo que es mejor, en el terreno de una cultura viva y actual. Por una parte, existe una insuficiente infraestructura musical; por otra esa infraestructura está muy mal utilizada. Además, hay un equívoco de origen en lo que se entiende por música vasca y otro, realmente básico, sobre el papel de la música en la cultura. No son, desde luego, los únicos componentes, pero sí lo suficientemente graves como para que nos detengamos un momento a analizarlos.

En el terreno de la infraestructura musical, el panorama del País Vasco no es diferente del resto de España donde las instituciones de la vida musical están a nivel tercermundista. Se podría señalar, por ejemplo, la escasez de orquestas sinfónicas, terreno en el que ocupamos uno de los puestos inferiores del escalafón europeo en la relación entre número de orquestas y número de habitantes, muy por debajo de países pequeños como Bélgica, Holanda o Suiza sin comparación posible con los mayores o más fuertes culturalmente. La creación de la Orquesta Sinfónica de Euzkadi ha duplicado el número de orquestas del País Vasco, lo que unido a la sensible mejora de la agrupación bilbaina, ha hecho mejorar notablemente el panorama, sin que por ello la comparación a nivel europeo deje de ser de neta inferioridad. Peor es el panorama de los teatros líricos. En toda España sólo existe uno en Barcelona y otro en Madrid abiertos toda la temporada, lo que resulta ridículo en comparación con los 75 de la Alemania Federal, la cincuentena de Italia o las varias docenas de Francia. En el País Vasco no existe ninguno, aunque Bilbao cuente con una pequeña temporada-festival operística notoriamente elitista y decididamente reaccionaria. En el terreno coral, la media del País

Vasco es notoriamente superior a la española, pero con la limitación técnica y de repertorio que resulta del carácter prácticamente amateur de la casi totalidad de estas agrupaciones. Mucho peor es el panorama de la música de cámara. En este terreno, el País Vasco muestra la misma desolación y carencia de cuartetos, tríos y otras agrupaciones de cámara que el resto de España. Y si nos referimos a medios modernos como puedan ser conjuntos de música contemporánea o laboratorios electrónicos, nos encontramos con un yermo total. Se podría hablar de otros factores de infraestructura como la enseñanza musical profesional, la difusión musical a nivel no profesional, etc., pero con lo expuesto hay más que suficiente.

Tan grave como el deficiente estado de la infraestructura musical es la incorrecta utilización de la misma. En ello, tampoco hay notorias diferencias entre el País Vasco y las restantes comunidades españolas. La escasez de orquestas no implica automáticamente que las existentes olviden necesariamente sus obligaciones para con la creación actual. Lo que no es en absoluto incompatible con su labor de difusión del repertorio aunque por los resultados parezca ser así. Se trata de una deficiente gestión de dirección artística que afecta a toda España y que no hay por qué silenciar. Otro tanto podría decirse con respecto a las carencias líricas, sustituidas a veces por festivales que son auténticas caricaturas y que engullen enormes presupuestos, sin que se justifiquen por sus resultados culturales, ni menos, creativos.

Quizá el terreno donde la infraestructura se utilice mejor en el País Vasco sea el coral. Ciertamente que las limitaciones antes apuntadas restringen notablemente el repertorio, pero es ahí donde más se ha hecho por ampliarlo y, aunque se topa generalmente con un listón técnico, certámenes como el de Tolosa han ampliado el ámbito creativo de la música coral, así como el nivel interpretativo.

Aunque pertenece al terreno conceptual y no al material, uno de los elementos que más contribuyen a la situación que describíamos al principio es el equívoco sobre lo que es música vasca. Podríamos decir que música vasca es la que hacen los compositores vascos. Parece una enorme perogrullada pero no lo es desgraciadamente. Si así fuera no estaríamos ahora hablando del problema. Supongo que la mayoría está dispuesta a aceptar que música alemana es la que hacen los compositores alemanes y francesa los franceses, pero esos mismos creen que música vasca (o catalana, o española) es únicamente la que se basa en folklore vasco. Naturalmente que el folklore vasco es música vasca y que además es valiosa y debe conservarse. Pero la música de creación culta puede o no basarse en el folklore. El malentendido parte de la formación de las músicas nacionalistas en el siglo XIX, donde los países de débil tradición musical intentaron crear su música culta propia partiendo del folklore. Nada hay que oponer a ello, que era una necesidad histórica, pero ni antes ni después resulta obligatorio que una música sinfónica nacional tenga que ser folklórica. Entre otras cosas porque esa etapa se cubrió y en los países de música más fuerte que lo habían practicado (Hungría, Polonia) han sabido caminar por otros derroteros sin por ello ser infieles a sí mismos.

El mal es confundir los ámbitos del folklore musical y de la creación musical culta, que pueden (o no) influirse pero que son distintos. En una época como la nuestra en la que las comunicaciones nos llevan hacia una inexorable unificación de la vida en todos los países, el folklore es un patrimonio a conservar pero un patrimonio en cierto modo museístico. Y lo es porque ya difícilmente pueden darse las condiciones para que el folklore se cree, incluso que se conserve cuesta esfuerzo, porque no hay ya comunidades cerradas, el mundo rural se estrecha, y la televisión y otros medios impiden la creación folklórica colectiva, que es condición sine qua non. Naturalmente que se puede hacer (y se hace, porque es un excelente negocio) un arte popular inducido, es decir, un arte no de creación popular sino de consumo popular, que tiene la ventaja de dar dinero y además de mantener al pueblo en una entretenida ignorancia. Ya decía Marcuse que hay una diferencia más que cuantitativa en que la gente sea naturalmente ignorante o se la haga ignorante a través de la información y la diversión diarias. Así pues, hay una urgente necesidad de salvar el folklore musical y al mismo tiempo de deslindarlo de la creación musical culta para que ambas no se ahoguen mutuamente. Una creación musical vasca culta será la que sepan hacer los músicos vascos, ni más ni menos que lo que ocurre con los artistas plásticos o los escritores.

Esto último nos lleva a la consideración de la música dentro de la cultura que en el País Vasco no es diferente de la del resto de España. Desposeída del prestigio universitario (que otrora tuvo) desde el siglo XVIII, la música no forma parte en realidad de nuestra cultura. Muchos ejemplos podrían corroborarlo. Se habla de cultura con referencia al libro casi con exclusividad y por eso la literatura entra a formar parte de ella. En cambio, cuando se habla de arte, generalmente se refiere a las artes plásticas. La música tampoco está considerada como un arte en sentido estricto. Como mucho, la música forma parte de eso que llaman “el espectáculo”. Naturalmente como espectáculo tiene poco que hacer frente al cine y se integra en él a través de la música de consumo popular, no de la de creación popular, quedando la música de creación culta totalmente excluida. Quien piense que lo anterior es exagerado no tiene más que examinar los periódicos o ver la televisión y comparar lo que encuentre con lo que queda dicho. Y quien crea, a pesar de todo caso tienen razón, el arte vasco de hoy es lo que ellos hagan. De medir con cualquier persona que se considere culta, profesor universitario o algo así, y verá como si tiene carencias literarias o pictóricas procurará ocultarlas, mientras no será raro que incluso se vanaglorie de no saber nada de música.

Desde luego que este exilio cultural de la música lo pagamos bien caro. Lo paga en primer lugar la música misma, pero también lo paga la cultura y, por consiguiente, la sociedad. No es ninguna casualidad que la decadencia musical española, y vasca, coincida con la decadencia científica. Y es que la música es una disciplina mental altamente científica y, además de ser un arte, es una fuente de conocimiento abstracto. Por ello tampoco es rara nuestra incapacidad filosófica. Si repasamos el papel que Nietzsche o Schopenhauer otorgan a la música como fuente de conocimiento, no extraña

nada que nuestros filósofos, que no tenían, ni tienen, la menor idea de música, no le lleguen muy cerca a Hegel, Schopenhauer o Adorno que sí sabían muy bien de qué se trataba.

El problema cultural de la creación musical incide directamente en el distinto grado de exigencia que se tiene con respecto a la creación musical vasca de hoy y a la literatura o el arte plástico del mismo momento. La literatura apenas si tiene problema. Al tratarse de un puro problema lingüístico, su carta de identidad se obtiene a raíz de la lengua y, a partir de ahí, vale todo. Más curioso es el caso de las artes plásticas. A nadie se le oculta que en lo más granado del arte mundial existe una escuela vasca. Esa escuela, la de los Oteiza, Chillida, Mendiburu y tantos otros se reconoce además como vasca (y lo es), pese a que está en la vanguardia de las formas mundiales. ¿Quizá los artistas plásticos han sabido vender mejor el producto y hacer pasar por vasco todo lo que hagan? Quizá si lo han vendido mejor, pero en todo caso tienen razón, el arte vasco de hoy es lo que ellos hagan. De medirlos con el mismo rasero que a la música tendrían que hacer una pintura realista de paisajes lluviosos, puertos pesqueros y bueyes labrando la tierra. No es eso lo que hacen y en cambio son vascos. Por el contrario, al compositor parece que se le exige como seña de identidad que utilice directamente el folclore o que use algún instrumento popular.

Con un criterio como el anterior, sólo podría darse carta de naturaleza vasca a la creación musical culta de una cincuenta de años, que es la que se ha basado, más o menos, en el folclore y además con la desgracia de hacerlo con notorio retraso cronológico con respecto a similares escuelas europeas. Este razonamiento nos llevaría a negar el carácter de músicos vascos a los que en otras épocas han desarrollado una labor importante. Habría que empezar por renunciar a incluir en la música vasca la obra de Juan Crisóstomo Arriaga y no digamos nada de la polifonía renacentista de Juan de Anchieta. Ninguno de ellos se basó en el folclore pero no por ello dejan de ser músicos vascos ya que interpretaron desde su manera de ser y con su personal genio las corrientes musicales de su época. El que luego no tuvieran continuidad en el País Vasco es ciertamente una desgracia pero no una descalificación. Lo mismo puede ocurrir —esperemos que no— con las escuelas musicales de hoy sin que ello diga nada en contra de la obra particular de cada autor.

A menudo se pierde de vista otro hecho importante como es el que las grandes tendencias musicales (y creo que de cualquier otro arte, pero ahora hablamos de música) trascienden cualquier estrecha limitación geográfica. Pretender que el Barroco musical lo inventaron algunas escuelas italianas o que el neoclasicismo es un exclusivo producto vienés no deja de ser una tontería. Cualquiera de esas corrientes se formó por una gran cantidad de aportaciones personales y de escuela dimanantes de muchos lugares. El que cada uno de ellos lo hiciera con su peculiar idiosincrasia dentro de un denominador común, no hace sino abonar nuestra tesis. Pretender una creación musical (o de otra cosa) vasca absolutamente desarraigada de toda otra corriente es como pretender un teorema de Pitágoras exclusivamente vasco y sin nada

que ver con el de los demás. Sí en cambio es lícito pretender que los músicos vascos hagan sus aportaciones a las grandes corrientes compositivas y en cierto modo que puedan influir sobre ellas. Y eso es lo que afortunadamente ocurre ahora mismo.

Sin ningún ánimo de minimizar la importante labor de otros compositores situados en generaciones inmediatamente anteriores o incluso en la misma, voy a centrarme en el estudio de cuatro compositores que, a mi juicio, representan magníficamente a la creación musical vasca de hoy en el panorama internacional. Los elijo no sólo porque se cuentan entre los más importantes sino también porque se trata de cuatro creadores de personalidad y obra muy distintas que, sin embargo, representan magníficamente a la música vasca de nuestros días. Se trata de Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Félix Ibarrodo y Antón Larrauri.

Luis de Pablo nació en Bilbao en 1930 y recibió sus primeras lecciones musicales en Fuenterrabía. Su formación posterior es madrileña y en Madrid ha vivido gran parte de su vida que también ha conocido temporadas en Berlín, Estados Unidos y Canadá. Su obra, extensa y variada, es una de las pioneras de la vanguardia española e internacional ya que ha conocido una fuerte implantación a nivel mundial.

Pese a una formación y a unos intereses musicales cosmopolitas, no hay nada en la personalidad de este músico que traicione su origen vasco y su esencia íntima que creo también lo es. No se trata, desde luego, de un vasquismo de parroquia, pero sí lo suficientemente profundo y claro como para que sus aportaciones personales a la música universal puedan considerarse vascas.

Hay en Luis de Pablo un talante decididamente experimental y su música siempre gusta de acercarse a terrenos inexplorados y, por lo mismo, comprometidos. Su situación como creador le habría permitido hace mucho dedicarse a explotar un repertorio de formas y lenguajes que él mismo ha descubierto, pero su índole fundamental de pionero se lo impide llevándole siempre a la fértil experimentación en campos nuevos y muy diversos. Se trata de una de las personalidades más analíticamente arriesgadas de la música actual a nivel mundial.

No faltan en la obra de De Pablo obras con título vasco o con directas referencias incluso instrumentales, pero, en mi opinión, no son más ni menos vascas que otras en la que esto no es tan aparente si partimos de la base de que lo nuevo que el aporte, lo aporta también a la música vasca. Tomemos, por ejemplo, una obra como "Zurezko Olekia", para voces y percusión. Se trata de una dilatada composición cuyo título es vasco y que utiliza profusamente un instrumento tan vasco como es la txalaparta. Ambos factores serían puramente epidérmicos y estarían al alcance de un compositor japonés, pongo por caso, aunque parece que serían definitorios para los partidarios de un vasquismo puramente formal o aparente. La obra no es vasca por esos elementos sino porque con ellos surge una reflexión creativa de un compositor vasco. Comparémosla con otra obra bastante similar pero a primera vista nada vasca, "Portrait imaginé", para voces, instrumentos y

medios electroacústicos, que quiere ser una especie de retrato sonoro del Canadá, país donde el autor vivió varios años. Para empezar ambas son obras de una parecida longitud y sus medios relativamente similares. La una sería vasca por título y txalaparta, la otra canadiense por intención. Pero ocurre que esta última no es en absoluto canadiense sino la reflexión sobre ese país de un vasco que ha vivido en él. Hecha desde una perspectiva canadiense tendría que ser necesariamente diferente. Por ello, si analizamos los procedimientos compositivos y materiales de ambas obras, resultará, con las naturales diferencias que tiene que haber entre obras diferentes del mismo compositor, un ánimo creativo muy similar y un mundo sonoro único: el de Luis de Pablo.

Desde esa perspectiva se puede comprender que las aportaciones que haya hecho Luis de Pablo, aunque sean más abstractas que las de “Zuresko Olerkia” son aportaciones a la música vasca. Toda la primera etapa de su carrera está dedicada a la consecución de elementos formales autónomos y libremente combinables. Lo que en un principio se llamó “unidades mínimas de comunicación musical” y más tarde simplemente módulos. Del I al VI nos encontramos con una serie de composiciones para los conjuntos más variados que reciben el nombre de “Módulos” y con otras que, sin recibirlo, se basan en el mismo criterio investigativo. Son todas distintas, ya que no se trata de explotar un hallazgo sino de multiplicar su eficacia y estudiarlo cada vez a una luz nueva. Y la empresa es muy importante porque supone una solución personal, y por tanto una solución de la música vasca, al problema de la composición con formas aleatorias combinables, algo que buscó la música mundial durante una década con los más variados resultados.

La etapa modular hace tiempo que fue sobrepasada, no abandonada, pero sirvió de plataforma para la consecución de otro tipo de módulos, el trabajo sobre elementos musicales policulturales que proceden de distintas etapas de nuestra cultura o de otras culturas. Así nos encontramos con la polifonía de estilos creada en la obra orquestal “Heterogéneo”, en la confrontación dialéctica con la obra de otro compositor, en este caso con el Schönberg de la “Noche Transfigurada”, en “Quasi una fantasía”, para sexteto y orquesta, con la constante transformación de base sobre un motete de Victoria que constituye la serie de cuatro obras orquestales tituladas “Elefants ivres I a IV”, o con el mundo apasionante de las mezclas culturales en obras electroacústicas como “We”, “Tamaño natural” o “Chamán”. Nada más lógico que de ahí se pasara a interacciones entre música y otros mundos estéticos como es la colaboración de la banda electroacústica a varios canales con las formas plásticas del pintor José Luis Alexanco en “Soledad interrumpida”.

En su última etapa, De Pablo ha desarrollado una fuerte investigación sobre la flexibilidad de los colores sonoros en obras como “Concierto para piano y orquesta n.º 1” o “Tinieblas del agua”, para gran orquesta, así como su notable aportación al mundo de la ópera moderna en “Kiu”. Aportaciones hechas a la música universal, y por tanto a la música vasca, por un autor vasco, lo que en alguna manera indica que son aportaciones de la música

vasca, aunque probablemente la música de De Pablo no sea muy conocida ni muy ejecutada en el País Vasco.

Personalidad igualmente importante, pero notablemente diferente, es la de Carmelo Bernaola. Vizcaino de Ochandiano, perfectamente vasco parlante, se formó musicalmente en Burgos, Madrid y Roma. Ha vivido muchos años en Madrid como vasco practicante y hace pocos años ha conseguido su sueño de poder volver a vivir en su tierra al ser nombrado director del Conservatorio de Vitoria. Un verdadero lujo para ese conservatorio, pero un maravilloso lujo que se debería practicar más.

Por su mismo físico, por su práctica de la lengua vasca, por sus aficiones y gustos, Carmelo Bernaola aparece a nivel humano como más directa y evidentemente vasco. Su música, en cambio, siendo muy diferente de la de De Pablo, coincide con la de éste en que su vasquidad dimana de la personalidad de su autor y no de ninguna estéril complacencia folklórica. En ese sentido, las aportaciones de Bernaola a la música universal son igualmente importantes, y reconocidas como tales, desde una universalidad musical aportada por un vasco al cien por cien.

Algunas veces he definido el quehacer de Bernaola acudiendo a la definición de Donatoni de “poética artesana”. Quiero decir con ello que en él no hay un planteamiento estético a priori e independiente de la música misma sino que, como perfecto profesional musical, su aporte estético parte de la materia musical misma con la que trabaja y sus planteamientos técnicos y estéticos son por tanto exclusivamente musicales y no apoyados en elementos externos al arte sonoro. Ello en sí no es positivo ni negativo sino un punto de partida perfectamente licito que le ha llevado a resultados muy brillantes. Tampoco faltan en la obra de Bernaola piezas con título vasco, aunque a veces tienen implicaciones diferentes. Y desde la pieza electrónica “Jarraipen” aparecen de vez en cuando y en “Arguia ezta ikusten” tiene un justificación plena en su resultado abstracto. El título de esta obra, para trío instrumental, está basado en el de un poema de Gabriel Aresti. El poema ni se canta ni se recita sino que está en la base del trabajo compositivo y es una especie de visión musical de éste. Visión personal pero coherente que creo bastante clara si el poema se conoce pero no es imprescindible en absoluto conocer. La obra aparece como una bella composición totalmente abstracta y sin apariencia superficial vasca. Lo es, sin embargo, no sólo por su conexión al poema sino por la personalidad de Bernaola a cuya línea musical general responde.

Un acercamiento más aparentemente próximo sería el del “Homenaje a Bartok” para trío, que utiliza una cita de una canción vasca que el compositor recordaba haber oído cantar a su madre en Ochandiano. Sin embargo, las apariencias pueden engañar y la obra es vasca en cuanto es de Bernaola, no por el uso de esa tonada que a lo que nos lleva es al mundo del homenajeado, Bartok, usando el mismo complejo instrumental que sus “Contrastes” y empleando el folklore en la manera transfigurada en que él lo hacía de forma que el uso del tema vasco tiene más que ver con Bartok que con la música vasca.

Las grandes aportaciones de Bernaola son en general de orden muy abstracto y referidas a hallazgos de lenguaje y técnica musical. Ya en la serie de sus “Superficies” aparecía una preocupación por la forma autónoma que en la composición para orquesta “Espacios variados” da una solución original y válida al problema de las formas aleatorias. Otras composiciones orquestales como “Heterofonías” o “Impulsos” irán decantando un lenguaje personal y una manera propia de encarar la forma sonora que llega a granar magníficamente en la “Sinfonía en do” y aún más en la “Sinfonía n.º 2”. La textura musical, las líneas de fuerza armónicas, el decurso temporal de la composición, todo se va perfilando en Bernaola a través de estas obras y de otras como “Relatividades”, “Polifonías”, “Oda für Marisa” o “Ayer soñé que soñaba”, para diversos conjuntos, hasta llegar a sus dos cantatas religiosas, “Negaciones de Pedro” y “Las siete palabras de Cristo en la Cruz”, en las que el decurso musical adquiere una férrea lógica interna y una aplastante naturalidad exterior.

La aportación de Bernaola figura sin ninguna duda entre las máximas de la composición española actual y ha tenido un amplio eco universal. Es la creación de un artista profundamente vasco que ha apostado por la creación pura, la apertura de caminos nuevos y una probidad artística insobornable. Todo ello es impagable para la música vasca aunque ésta se dé por el momento poca cuenta de ello.

Mucho más joven que los anteriores, tanto como para poder ser considerado dentro de una generación posterior es Félix Ibarrodo. Nacido en Oñate en 1943, vasco parlante e hijo de músico profesional (condición que no poseen los otros tres autores tratados), se trata de un caso muy particular puesto que ilustra algunos de los asertos generales contenidos en este artículo. Su primera formación musical es bilbaina, pero su configuración musical superior es francesa, específicamente parisina. Y en París reside hace bastantes años. Su obra es bien conocida en España pero, sobre todo en los últimos años, ha encontrado su verdadera expansión en Francia donde se ha convertido en un compositor de primera magnitud. A primera vista podría incluso determinarse que su música está cómodamente inscrita en una especie de escuela francesa moderna, deudora en la lejanía de la enseñanza de Messiaen. Pero se trata sólo de un círculo de lenguaje y de una cierta filiación estilística que no demuestra sino lo que antes decíamos de que las grandes corrientes artísticas trascienden necesariamente los ámbitos geográficos estrechos. El que la música de Ibarrodo hable estilísticamente a la francesa no implica obligatoriamente que su fondo sea francés. Y creo que no lo es. Al fin y al cabo, se repite en cierto modo al cabo de casi dos siglos lo mismo que ocurrió con Arriaga inserto en la corriente parisina de Cherubini-Rossini, pero haciendo una música propia desde su naturaleza de vasco. Hay en la música de Ibarrodo un refinamiento instrumental, un colorido y una expresividad métricas que no puede negarse entroncan con la escuela francesa postmessiaenica, pero, al propio tiempo, carece de esa especie de esterilidad o raquitismo que atenaza al estilo francés asimilable a él. Las composiciones de Ibarrodo poseen una tremenda fuerza interna, casi una

violencia que acaban convirtiendo los matices expresivos en elementos formales. Hay así un fuerte componente ibérico y, dentro de él, una constante vasca clara, incluso en sus contradicciones que lo son más en lo expresivo que en lo técnico-estético. Importa poco que sus títulos sean o no vascos. “Baña zegaitik” o el homenaje a Unamuno que es “Izen gabekoa” los tienen, pero no por ser son músicas de aliento distinto a las del título castellano “Resonancias” o “Brisas” o a los títulos franceses “Au bord d’abîmes” o “Sous l’emprise d’une ombre”. Por cierto que estas dos últimas son a la vez las más aparentemente francesas y las más profundamente vascas. La lección de Ibarrondo quizá sea la de la pervivencia de un espíritu personal y racial en un medio cultural distinto, al que sin embargo no deja de adaptarse, y la existencia de una nueva generación de compositores vascos de vanguardia capaz de tomar la antorcha de las generaciones inmediatamente anteriores y hacerse oír en el concierto internacional.

He dejado para el último lugar a Antón Larrauri. Y no por razones cronológicas o porque me parezca el más importante o el menos importante, sino porque su caso es muy especial y, en cierto modo, casi irreplicable. Bilbaino, nacido en 1932, profesor de lenguas clásicas, casi autodidacta en lo musical, Antón Larrauri es el único compositor importante vasco que no ha abandonado nunca su Bilbao natal y que desde él ha conseguido amplia notoriedad en el resto de España y a nivel internacional. Aunque ello es ya en sí un dato insólito, los hay aún más raros como la división de su obra, que él mismo hace, en obras tradicionales y obras de vanguardia. Podría pensarse que ésta es una postura esquizoide que puede llevar a un callejón sin salida, también que es el producto de una presión ambiental en una vida musical raquítica y dominada por lo convencional, especialmente si se constata que las obras tradicionales de Larrauri son las más ejecutadas y conocidas dentro del área vasca, mientras que son las otras las que le han valido su reputación externa. Algo de eso puede haber, pero no hay que menospreciar la voluntad del propio compositor en hacerlo así ni tampoco pensar que la división sea tan tajante porque las que se consideran obras tradicionales lo son de una manera muy especial, y las de vanguardia también obedecen a esquemas que son únicos en él.

Cuando Larrauri, porque así lo desea y es su gusto, escribe una obra tradicional no nos encontramos normalmente ante la usual armonización de un tema popular sino, en la mayoría de los casos, ante temas “inventados” o ante giros armónicos o esquemas rítmicos que están tomados de la tradición y rellenos con otra substancia. No es tampoco el concepto de “folklore imaginario” que Serge Moreux puso de moda para Bartok, porque la obra de Larrauri nada tiene que ver con el compositor húngaro. Más bien se trata de remodelar un esqueleto conocido con formas nuevas y de extraer del folklore más una sustancia que un dato concreto. Larrauri es un ejemplo de uso de una especie de máximo común denominador. Obras como “Portu errota”, “Izali eziña”, “Gardunak” o “Soiñúa” ilustran, entre otras muchas estas consideraciones.

Pero cuando Larrauri se enfrenta con las llamadas obras de vanguar-

dia, su *modus operandi* es también muy particular y nunca está alejado de una especulación sobre la cultura vasca o sobre elementos técnicos de la música folklórica que él convierte en elementos de vanguardia, algo que ningún otro compositor de ningún país ha logrado. Y no porque falten intentos como los de Globokar en Croacia, Krauze en Polonia y muchos autores japoneses, coreanos e iberoamericanos.

Su primera obra vanguardista, “Contingencias”, parece sólo una conquista del lenguaje abstracto. Pero cuando estos elementos se ponen al servicio de una idea de raíz vasca como es la magnífica “Espatadantza”, súbitamente iluminan la obra anterior que se basaba en los mismos elementos de lenguaje y pierde toda su abstracción. Esta se convierte en fuerza, una fuerza arrolladora que es la que recorre ese impresionante *akelarre* coral que es “Zan tiretu” y llega hasta “Illún” o las implicaciones cosmológicas de “Deus ibi est”, o al propio concierto para piano y orquesta “Diálogos”, donde la aparición del *bersolari* es más anecdótica que la profunda raíz vasca de toda la composición.

La obra de Larrauri posee una tremenda fuerza de arrastre, una potencia aún mayor que la de Ibarrondo porque su técnica es voluntariamente menos refinada. No quiero decir que la técnica perjudique a Ibarrondo ni que Larrauri sea un compositor tosco, al contrario, posee como nadie la técnica que conviene a su música, sino que cada uno da la respuesta que su personalidad necesita. Larrauri es un músico nato al que la música fluye de manera intuitiva y espontánea. En ese sentido quizá no tenga otro parangón en la música española que el de Cristóbal Halffter al que, por lo demás, no se parece en nada. Sus caminos musicales parten de una infalible intuición aunque ello no excluye que sea un compositor altamente especulativo. Pero su especulación no es tanto técnica o estética como cosmológica, lo que confiere a su obra un irrepetible contenido telúrico.

Con estos cuatro importantes autores cierro, por ahora, el primordial papel que la música vasca actual está jugando a nivel internacional. Por supuesto que hay más y también interesantes. Pero me ha parecido mejor concentrarme en cuatro figuras de primera magnitud que, siendo profundamente vascas, son diametralmente distintas. He eludido también, para evitar toda clase de discusiones, incluir compositores navarros u otros originarios pero nacidos fuera, como sería mi propio caso. Con los indiscutidamente vascos, basta para subrayar la importancia del tema. Únicamente me gustaría añadir a título de colorario que es urgente que el País Vasco asuma la importante labor de estos músicos y los conozca. De otra manera se corre el riesgo futuro de desarraigo o de que, como ocurrió con Arriaga, un fulgor momentáneo quede sin continuidad.