

FERNANDO PALACIOS

ESCUCHAR

20 reflexiones sobre música
y educación musical.

Ilustraciones de Laura Terré.



ediciones

Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Fernando Palacios

Escuchar

20 Reflexiones sobre música y
educación musical

Dibujos de Laura Terré



ediciones

Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Colabora: Real Sociedad Económica de Amigos del País.
Las Palmas de Gran Canaria

PAL
78.02-053.2
ESC

.....

*Para Pedro José Palacios, Felisa Sastre,
Menchu Mendizábal y Violeta Hemsy,
maestros en escuchar.*

.....

.....

"Quien no escucha es como si no viera."

Baudelaire

.....

ÍNDICE

A modo de prólogo: Esto es música, <i>por Carlos Santos</i>	11
--	----

Pistas previas	33
----------------	----

ARTÍCULOS EN REVISTAS

Escuchar	39
Un asunto de gusto	83
El oído atento	105
SILENCIO, el silencio	109
La risa sonora	131
Música con cualquier cosa	141
La audición musical	151
Música de verano	163
La música como afición	177
Ruido-Sonido	195

NOTAS A PROGRAMAS, DISCOS Y OTROS

Música en familia	211
Cuentos con música - Música con cuentos	215
Música para todos	223
Entender la música	231
¿Se puede explicar la música?	243
¿Qué es una ópera?	271
Tiempo olvidado	277
Por salones y cafés	283
Un recital de silbido	293
Sonetos a la trompetilla de plástico	299

A modo de prólogo

ESTO ES MÚSICA

por Carlos Santos¹

Sant Cugat del Vallés, 1976. En la taberna Can Joan, famosa por sus *patetas* de calamares y sus estudiantes golfos, un grupo de futuros periodistas, de origen andaluz, trasiega cerveza de grifo para celebrar la caída de la tarde y la convicción general de que hasta el mes de mayo no hace falta estudiar nada en absoluto. Por el televisor, todavía en blanco y negro, asoma la cabeza, considerable y patriarcal, del cantaor flamenco José Menese. Los estudiantes, que se las dan de entendidos, reclaman atención. ¡*Vamo a escuchá!*!, dice uno, repitiendo una expresión aprendida en los recitales de las peñas. Un parroquiano de barba recortada y pelo esculpido a navaja, catalán, moreno y trajeado (nunca recordaré su nombre pero siempre el de su perro: *Pintxo*) se suma a la audiencia con entusiasmo. Los andaluces van marcando el compás de la escucha: a ratos jalean, a ratos comentan y a ratos guardan escrupuloso silencio. En uno de esos silencios, con voz grave y en perfecto catalán, el dueño de *Pintxo* exclama: ¡*Això es cançó!*

Santiago de Compostela, 1992. El profesor Fernando Palacios afronta una de las lecciones mas difíciles de su carrera. Mil niños de distintas edades y distintos colegios llenan la sala sinfónica del Auditorio. Muchos ni siquiera saben qué están haciendo allí. Por si acaso, chillan, que es lo suyo. Y ahí están, chillando como endemoniados, cuando Palacios entra en el escenario embutido en su impecable *smoking*. Ajeno a la baraúnda, se acerca a un gigantesco bombo, coge la maza y empieza a golpear. «Bom, bom. Bom, bom» Poco a poco, el clamor del bombo empieza a hacerse fuerte entre el clamor de los gritos, que van menguando. El profesor continúa su trabajo en un suave pero incesante, impetuoso, *crescendo*. Al cabo de unos minutos, los chillidos han cesado por completo. "Bom, bom. Bom, bom". Alumnos y profesores atienden encandilados, embobados, hipnotizados casi. Así se quedan cuando la maza para, el bombo calla y Palacios, en un silencio absoluto, estruendoso por culpa de los ecos, atraviesa el escenario y golpea unos clavos que descansan sobre esponjas. «Tlin, tlin. Tlin, tlin». Mil gestos de sorpresa se trocan en mil sonrisas al escuchar esa melodía minúscula. Un profesor de barba espesa y pelo enrevesado, con cierto aire a Xosé Manuel Beiras, me obliga a recordar al dueño de *Pintxo* cuando susurra: *Esto es música*.

Entre uno y otro episodio, dos enseñanzas comunes. Primera: la sensibilidad corre más deprisa que el conocimiento, pero el conocimiento (ya sea el del profesor, el del cantaor o el del mero *entendíu*) permite abrir las puertas de la

¹ Periodista, estudiante de 5º curso de Piano y 5º de Solfeo.

sensibilidad. Segunda: cuando la materia prima es la música, tanto la sensibilidad como el conocimiento utilizan un mismo vehículo: la actitud del sujeto receptor. Una actitud que le obliga a conjugar en primera persona el verbo que da título a este libro: *Escuchar*. Los aficionados al flamenco, lo plantearán de una manera (*¡vamo a escuchá!*) y los profesores de música, de otra: a base de imaginación, de bombo y delicados clavos, como Palacios, o de ambas cosas. Pero todos persiguen un mismo fin: establecer las condiciones necesarias para disfrutar al máximo con la música.

Una vez que uno consigue ponerse a escuchar, ya está andada la mitad del camino. No harán falta conocimientos extraordinarios ni erudición exagerada para dar rienda a la sensibilidad, para distinguir el ruido de las nueces, lo bueno de lo malo, lo afinado de lo desafinado.

Lo advertí por primera vez hace muchísimos años, en el gallinero del teatro Cervantes, de Almería, cuando asistía a un festival de flamenco, precisamente. Junto a los artistas consagrados, como Pansequito o Rancapino, cantaba un joven que con el tiempo llegaría muy lejos: Camarón de la Isla. Literalmente rodeado por familias gitanas al completo (niños de pecho y abuelos incluidos) discutía con Reinaldo Sáez, estudiante de Geología, sobre el palo que en aquel momento estaban cantando. Ante la falta de acuerdo, recurrimos al arbitraje del gitanito vecino, que, seguro, dominaba el género:

—¿Son tientos o son tangos?

—¿Y yo qué sé?, ¿qué más da? Ese niño está cantando como los ángeles.

MELOMANÍAS Y MELOFOBÍAS

En esta encendida defensa de la escucha, en la que me veo felizmente implicado, vaya por delante una advertencia: no soy melómano. Si por melómano se entiende quedarse quieto, con sonrisa beatífica, mientras gira la última remesa de CD o permanecer clavado en el asiento, hierático y sin pestañear, mientras terceras personas interpretan a Bach (no digamos cuando, en vez de interpretarlo, lo ejecutan, cosa que ocurre con frecuencia, en toda la extensión del término) puedo llegar incluso a ser melófobo.

Pertenezco además a una especie muy común y muy prolífica, probablemente de origen hispano, que tiene entre sus rasgos zootécnicos más acusados la dificultad para la concentración, la escucha y la toma en consideración de una palabra que no sea la propia. No hemos sido educados para escuchar y se nos nota. Algunos, además, crecemos y vivimos en un hábitat urbano trepidante, canalla, donde el ritmo vital, cuando no el *horror vacui*, nos obliga a estar haciendo siempre dos o tres cosas a la vez. Los del oficio que me da de comer, el periodismo, acostumbramos a estar al mismo tiempo en la procesión y repican-

do, con lo que nunca sabemos por dónde va el santo y rara vez prestamos atención a las campanas.

Por la parte que me toca, confieso sin ambages: me hubiera venido muy bien leer este libro en la escuela o, por lo menos, que lo hubieran leído mis maestros y hubieran actuado en consecuencia. Menos mal que hace ocho o diez años decidí dedicar una parte de mi vida a la música, me puse a estudiar piano y descubrí que la música no sólo es una razón para vivir, sino también... para escuchar. Menos mal que por las mismas fechas entró en mi vida una dulce pianista llamada Menchu Mendizábal, que además, como todo el mundo sabe, es una magnífica conversadora (aparte de otras habilidades que se esconden en la tramoya de este libro) y me lo hizo notar de buenas a primeras: "Oye, ¿tú por qué no escuchas cuando te hablan?"

Por la misma época entró en mi casa un Yamaha de pared, entré yo en la Academia Maese Pedro, de Madrid, y conocí a Fernando Palacios en el difunto Avión Club, de la calle de Hermosilla, donde a lo largo de 40 felices años tocó sus gozos y sus sombras el maestro César Martínez rodeado de cajas de cerveza, humos variados y alegres borrachos de diversa condición.

Empezaba una etapa importante, gloriosa, de mi existencia. Con 34 años cumplidos y quince de vida profesional, recién abandonado por una novia inteligente, con el corazón revuelto pero contento, había decidido sacar fuera, de una vez por todas, al músico que presuntamente llevaba dentro. Atrás quedaban los concursos de Radio Juventud, en la infancia, el conjuntillo del colegio (rockero por su condición, punki por su denominación: *Los hijos de Quasimodo*), la breve etapa de cantautor, las clases informales de guitarra con el maestro Elías y las clases formales que me dio, ya crecido, aquel otro del que huí espantado tras la primera lección: a ese tipo, que ni siquiera me preguntó por mis gustos o mis conocimientos musicales, lo único que le preocupaba era que yo pusiera las manos así y los pies así, como si la guitarra, en vez de ser una guitarra, fuera un aparato ortopédico; como si se tratara de hacerme una foto para un calendario de la Unión de Explosivos Riotinto.

En el definitivo intento tuve más suerte: lo mejor que le puede ocurrir a un mal principiante es topar con un buen maestro. Unas horas antes había entrado mi piano en casa y unas horas después me iba de viaje a Irlanda, sede predilecta de mis ejercicios espirituales. Aparte de descubrir ciertos rasgos comunes en nuestras biografías, conjuntillo incluido, Palacios me dio dos pinceladas sobre las *jigs*, los *reels*, los instrumentos tradicionales irlandeses (la *uilleann pipes* es pariente lejana de la gaita escocesa y la gallega; el *fiddle* es hermano pequeño, pero no menor, del violín), los pubs con la mejor Guinness, aquellos donde se puede escuchar la mejor música... Por primera vez, gracias a esos consejos, además de visitar Irlanda, la escuché.

Era el principio de una larga amistad (amistad didáctica, si ustedes me lo permiten), que se prolongó en conciertos, cursillos de verano, *performances*,

excursiones lúdico-musicales. Algún centro de enseñanza, como el Instituto Santo Domingo, de El Egido (Almería), tiene incluso el exquisito gusto de contratarnos cada año como pareja artística. Lo nunca visto: en escena, un profesor experto en pedagogía musical y un periodista especializado en política española. El plato fuerte lo constituye la actuación de Palacios que tiene por costumbre hipnotizar a profesores y alumnos con sus artes de magia didáctico-musicales, a medio camino, a veces, entre la pedagogía y el espectáculo. Antes actúo yo de telonero. Con sus mismas técnicas, que aplico como buenamente puedo, consigo mi particular milagrete: los estudiantes aguantan sin pestafiear una hora larga de reflexión política en la que participan con entusiasmo.

Esa relación alcanza hoy sus mayores niveles de osadía en este prólogo. Resulta extraordinariamente arriesgado permitir la entrada en un lugar sagrado como éste, en cuya entrada hay un letrero que dice *Escuchar* a alguien que hace cuatro días ni siquiera era capaz de seguir por mucho rato el hilo de una conversación. O alguien que se morirá sin lograr hacer medianamente bien un dictado musical, a poco complejo que sea.

Pero estos años de estudio ya van dando sus frutos. No he aprendido a interpretar la música, pero sí a apreciarla mejor, a conocer mejor sus recovecos..., a escucharla. O, mejor dicho: a vivirla. Mientes, Fernando, y tú lo sabes, cuando sacas más de una oreja a la portada de este libro. Aunque se trata de una mentira provocadora, y por tanto venial, sabes que el arte de escuchar, el oficio de escuchar o, simplemente, el hecho de escuchar, va mucho más allá del pabellón auditivo. La música no se escucha: se vive.

Por la parte que me toca, jamás seré un virtuoso del piano, es improbable que me dejen tocar en el *hall* de un hotel, como quisiera, y no creo que me gane nunca el aplauso de mi vecino de abajo, Matías, que junto con mis familiares directos constituye a su pesar mi público más fiel. Pero en estos años he aprendido mucho, muchísimo. He aprendido tanto con la música que me ha cambiado la vida por completo: en lo personal (la mitad de las personas a las que quiero tiene algo que ver con la música), en lo profesional (del periodismo político *heavy* y escrito, me he ido arrimando a la radio y a la tele, donde son obligatorios el ritmo y el compás, donde cuentan el timbre y el tono, donde es difícil establecer la frontera entre la forma y el fondo) y en la vida cotidiana: la manera de escribir, más acompañada; la práctica de idiomas extranjeros, menos envarada; la orientación de vacaciones y fines de semana; la elección de mis rincones favoritos, a los que últimamente se ha sumado la tienda de pianos de Isidoro, junto a la Plaza Grande de Sevilla.

Parte de este mérito pertenece al paciente cuadro de profesores, y sin embargo amigos, de Maese Pedro: Ute Kandert, Alfonso Casanova, Francisco Orta, Alberto Martínez, Clara Criado, Salvador Vidal... Otra parte, muy importante, a las enseñanzas de Fernando Palacios (en adelante, FP) y de la gente que trabaja en sus mismos territorios pedagógicos. Muchas de estas enseñanzas,

a las que he tenido el privilegio de acceder en clases, cursillos, conciertos y conferencias, están en este libro.

En esas clases, por cierto, rara vez se escucha música, sin más. Se ve que Palacios también coge el verbo escuchar por la parte más ancha de su tronco, como sinónimo de vivir: en sus clases pasan cosas, se viven situaciones, se juegan juegos, se cuentan cuentos... Por cierto, a lo largo de mi vida he tenido unos 600 profesores, casi todos de inglés, y habré recibido unas 30.000 horas de clase: ninguna como aquella, en Arenas de San Pedro, en que por primera vez nos hizo inventar un cuento y tocarlo al piano.

En las clases de FP, en fin, se vive la música desde varias perspectivas, desde varias dimensiones, incluidas algunas de carácter mágico. Imagino que es todo eso lo que se pretende encerrar con el verbo escuchar, un verbo que se conjuga con los cinco sentidos.

SECRETOS DEL BAILE: MOVERSE LO MENOS POSIBLE

No es casualidad que uno de los momentos más complejos, más divertidos y más apreciados por el voluminoso club de *fans* de FP sean, ¡ram pa ta plam...! ¡Las sesiones de baile! Es el primer lugar de paso obligatorio para los amantes y los estudiosos de la música: el baile. Allí donde la música se escucha con todos los sentidos. Allí donde se escucha con el cuerpo y no sólo con la oreja. Allí por donde debieran transitar, habitualmente, alumnos, intérpretes y profesores.

Al principio cuesta, claro. Siempre resultará más cómodo tumbarse en un sillón con los *walkies* a tope o refugiarse en la fila 12 de un auditorio que tirarse a una pista de baile, si no se tiene costumbre. Ocurrirá incluso que adolescentes que se pasan media vida comiendo bakalao, y no precisamente al pil-pil, mostrarán grandísima timidez a la hora de intentarlo con otros géneros musicales y, ni digamos, cuando los inviten a bailar en horario lectivo.

Pero esa timidez, que algunos tardamos años en superar, se puede erradicar en unos minutos. Basta con aplicar la regla de oro, el gran secreto, la norma efficacísima que tan sólo conocen los muy iniciados: *el secreto del baile consiste en moverse lo menos posible*. Lo descubrí en la Plaza de las Ventas, cuando, con los escritores colombianos Antonio Caballero y Marco Schwartz y tres damas de la misma procedencia, asistía a un concierto de Celia Cruz, la reina de la salsa. En tan docta compañía (a los colombianos se les supone entendidos en salsa, igual que a los andaluces se nos supone entendidos en flamenco, no siempre con razón) mi vieja timidez se disparó: no me atrevía ni ha sacudir la rodilla. "Para bailar la salsa sólo hay que moverse lo justo", explicó entonces Schwartz. "Lo mejor es quedarse absolutamente quieto", apostilló Caballero, quien, sospecho, no tiene el baile entre sus pasiones más arraigadas.

De sus palabras y de la conveniencia de estrechar cuanto antes mis vínculos internacionales (sobre todo con las tres damas, que hablaban poco y bailaban mucho) entresaqué mi propia conclusión, con la que desde entonces voy tirando más que dignamente: hay que moverse lo menos posible.

Eso no quiere decir "moverse poco". En ocasiones, "lo menos posible" es mucho. Pero no hay que dar saltitos tontos, ni movimientos gratuitos, ni separar artificialmente las piernas, ni levantarlas más de la cuenta, ni mover los brazos como si fueran aspas, ni empeñarse en seguir con los pies y las manos todas y cada una de las notas. No. Basta con seguir el compás con toda tranquilidad. Caminando, más que saltando, salvo que se trate de una saltona canaria, una jota segoviana, o una muñeira.

Precisemos: para bailar razonablemente bien basta con seguir al del bombo, que suele ser hombre poco exigente. Cuando hace «bom» se coloca el pie izquierdo en el suelo. Cuando hace «bom», el derecho. Y así sucesivamente. Si usted, o la música, es de origen caribeño, donde aquí dice "pie", ponga "cadera", y en paz. Lo demás es dejarse llevar, con la menor preocupación y el mayor desenfado.

Si el bailarín principiante es, además, estudiante de solfeo, le bastará "con bailar las negras", como dice el sevillano Francisco Mira, músico de jazz y filósofo de casi todo. Si se empeña en contar los pasos, mirarse los pies y bailar las corcheas, las semicorcheas, las fusas y las semifusas, el porcentaje de posibilidades de caer en el temido ridículo aumenta *ad infinitum*.

Una de las ventajas impagables del baile es que no es obligatorio. Admite descansos y recesos. Al grito de "ésta no me gusta" uno puede huir de la pista, solo o en compañía de otros, y dedicarse a menesteres igualmente placenteros, sin dejar de escuchar música: cambiar el disco, presionar sutilmente a ese amigo que se ha hecho fuerte en las inmediaciones del equipo, observar cómo bailan los/as demás, conversar o salir al jardín con la pareja (al patio, si se trata de una práctica escolar) y decirle pequeñeces, en plan *Moonlight serenade...* Si cuela, cuela: a diferencia de los ángeles, el baile sí tiene sexo, y ahí reside uno de sus múltiples atractivos.

De sus atractivos pedagógicos, inagotables, hablará FP en las páginas que siguen, como es natural. En sus clases se baila. En su casa se baila. En las calles de su pueblo (Castejón de Navarra) se baila. En sus cursillos, el baile constituye la más apreciada actividad complementaria, en duro combate con la piscina y el fútbolín. Con la diferencia de que el baile (no así el fútbolín, ni la piscina) permite sentir, pensar y decir a quien lo practica: *Esto es música*.

Bailando, además, se conoce gente.

¿BOMBO O TAMBOR?

Ya que hemos entrado en harina pedagógica, bueno es recordar que el arte de la escucha aparece en numerosas ocasiones vinculado con el arte de la interpretación. Queda claro (más claro le quedará cuando haya leído este libro) que no es posible interpretar música si no se sabe escucharla.

Pero en el sentido inverso también puede funcionar la máxima: siempre se deleitarán más con la música aquellos que, además, intenten tocar algún instrumento. No es tan difícil. Quizá no lleguen nunca a dominarlo, pero su estudio les abrirá senderos insospechados en el territorio mágico de la escucha.

Es mi caso, como ya saben ustedes. Y no es casualidad que, el día en que decidí meterme de una vez por todas en esos territorios, escogí como instrumento uno de los más difíciles: el piano. Pensaba, y aún lo pienso, que ésa es la puerta grande de la música.

Claro, que una vez dentro, poco importa el tamaño de la puerta. Algunos preferirán el fagot, la viola, las castañuelas, la cítara, el trombón de varas o el clavicordio. Todavía están por descifrar los misteriosos designios que empujan a una persona a dedicar su vida al violonchelo, el címbalo, la tuba o, un poner, el triángulo. Incluso si usted se reconoce a sí mismo como un percusionista nato, tendrá serios problemas a la hora de elegir. En el Bajo Aragón, donde cada año, por Semana Santa, se reúnen miles de personas para tocar el bombo o el tambor, existe la convicción generalizada de que cada una de estas opciones encierra toda una concepción del mundo. Los seres humanos se dividen en dos: bombos y tambores.

Lo sabe muy bien el juez Antonio Morral, catalán de Barcelona y habitual en las tamborradas de Andorra y Calanda. Su primogénito tuvo el exquisito gusto de nacer en la noche del Jueves Santo de 1996, en plena *rompida*, lo que impidió al padre participar en el rito anual. Al día siguiente, cuando los amigos lo llamaban para interesarse por el parto, en lugar de preguntarle: "¿Ha sido niño o niña?", le preguntaban: "¿Ha sido bombo o tambor?"

Probablemente todos los músicos quepan en esa sencilla división. Cualquier intérprete que se precie lleva un percusionista dentro. En la pedagogía que este libro esboza, los ejercicios percusivos, en los que se utiliza el propio cuerpo como instrumento, son muy importantes. Sin ir más lejos, a muchos pianistas y estudiantes el piano nos gusta más como instrumento de percusión que como fábrica de melodías.

Por cierto, ¿por qué en la cultura tradicional española se menosprecia tanto a los percusionistas? Resulta insólito, ya que en la percusión está el origen mismo de la música, constituye su esqueleto, su raíz más antigua. Mucho me temo que este desprecio es hijo de una generalizada falta de aprecio a la música misma. Nunca olvidaré lo que en mi familia se cuenta le ocurrió a un pariente mío, ciertamente excéntrico, cuando se compró una batería, mediados los años

50, en una pequeña ciudad castellano-leonesa. Antes se había comprado un traje de luces y, a pesar de que en esa ciudad jamás habían visto un toro, a todo el mundo le pareció estupendo: "Mira, ahí va el chico de Angelines, que quiere ser torero", decían las gentes al verlo pasar hecho un pincel, de grana y oro, seguido por docenas de chiquillos a los que obsequiaba con magníficas verónicas de alhelf.

Cuando le quitó las gomas a la bicicleta y dio en cruzar el río por los cables de la pasarela, preclaro precursor de los hermanos Gordini, a todos hizo también mucha gracia: "Mira, el chico de la Angelines, que se ha metido a funambulista". Pero cuando se compró una batería y empezó a tocarla magistralmente en el balcón de su casa, todos se llevaron la mano a la sien: "Al chico de la Angelines se le ha ido la cabeza: ahora toca el tambor". Menos mal que mi pariente, más listo que el hambre, logró escaparse pronto del manicomio.

Usted, que tampoco está loco ni tiene un pelo de tonto, aprecie en lo que vale la percusión, que es el camino natural hacia la gran música. Si quiere que su hijo sea músico no se empeñe en comprarle un piano nada más echar los dientes, ni lo obligue a ir a recibir lecciones de danza, ni lo meta en clases de Suzuki, ni lo fuerce (¡horror de los horrores!) a estudiar solfeo: regáله una batería y verá lo que es bueno. Las venden en los grandes almacenes por poco más de mil duros.

TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN: TEORÍA DE LAS TRES POSTURAS

Una vez escogido el instrumento, lo suyo es empezar a tocarlo cuanto antes. El movimiento se demuestra andando y la música, tocando. A tal fin confluyen dos elementos: el estudio y la actitud.

Sobre el estudio y sus técnicas mejor que este pésimo estudiante calle como un somormujo. Si acaso, recordar el consejo de Paco Luis Miranda, un guitarrista almeriense que acompañó a Carlos Cano en sus primeros y mejores discos. "Estudia sin prisa", me recomendó hace siglos, en uno de mis primeros intentos de poner orden en el caos.

Es el único secreto: no intentar saltar al compás siguiente si todavía no se tiene claro el anterior. Lo malo es que de tanto repetirlo los profesores, el consejo acaba por sonar a hueco y nadie le hace ni caso, como esas admoniciones de las madres cuando dicen: "¡Niño, no dejes todo tirado por ahí!" o "¿Qué horas de llegar son estas? ¿Te crees que esta casa es una pensión?" Tal vez ahora, dicho por un estudiante, por más señas pésimo, tenga mayor poder de convicción: estudiar con prisas es perder el tiempo. No vale absolutamente para nada.

Respecto a la actitud ante el instrumento, un mal estudiante sí puede hacer buenas aportaciones. Sobre todo si se ha pasado los primeros años, como

es el caso, intentando vencer miedos, inhibiciones y temores más o menos fundados.

Nunca lograré superar el morboso terror que me produce tocar en las audiciones de la academia, delante de medio centenar de adolescentes, entre los que abundan las muchachitas en flor y las niñas con trenzas. A pesar de que mi vida profesional consiste en hablar en público (ante un micrófono, ante una cámara de televisión, ante un auditorio exigente) lo puedo decir con toda seriedad: lo más difícil que he hecho en mi vida es intentar tocar una invención de Bach en las audiciones de Maese Pedro. Es más, convencido de que darle órdenes a la lengua es mucho más fácil que darle órdenes a los diez dedos (las teclas), a los dos pies (los pedales) y a los dos hemisferios del cerebro (ya saben que para tocar hay que leer a la vez en dos claves distintas), cada vez que tengo que intervenir en televisión, en el instante supremo en que el regidor pide ¡Silencio! y la luz roja de la cámara se enciende, para calmar los ánimos me digo a mí mismo: "Tranquilo Carlitos, que aquí no hay que tocar el piano. Aquí sólo hay que largar..."

Ya que no puedo superar el miedo, lo que sí he aprendido es a vivirlo como lo que es: una emoción intensa, única, irrepetible, similar a la que viven los actores en el teatro o el cine. Desde mucho antes de la audición, el examen o el concierto, intento disfrutar ese morbazó único que conlleva el hacer en público una cosa tan difícil como tocar el piano. Desde que me dí cuenta de que hablo y me muevo mucho mejor ante las cámaras gracias al piano, me apunto voluntario a todos los exámenes y audiciones. Algo me llevará.

Mientras tanto, he ido descubriendo trucos para hacer el asunto más llevadero y vivir la música como lo que es: un sencillo placer de dioses. Si usted quiere ser de mayor catedrático de conservatorio, director de la Filarmónica de Viena, concertino de la de Berlín o músico profesional, sin más, le recomiendo que no los lea y pase directamente a los ricos textos de FP, que él sí que sabe. Pero si tan sólo aspira a que la vida le sea un poco más grata gracias a la música, puede seguir leyendo.

Vamos a partir de una base, ahora que estamos solos: nunca vas a tocar el piano tan bien como Maria João Pires... Ni falta que hace. Diga lo que diga Kant, se puede ser feliz sin ser virtuoso.

A pesar de que todos tenemos relaciones fetichistas con nuestros instrumentos, recuerda que son tan sólo eso: instrumentos. Máquinas que, con algo de habilidad y algo de conocimiento, permiten vivir la música, que es lo importante. En el Bad Bob Backstage de Dublín he visto, con estos ojos que se ha de tragar la tierra, a un violinista punki tocando divinamente un violín pintado de verde, junto a dos acordeonistas desaforados y una matrona armada con guitarra española que a lo largo de toda la noche tan sólo tocó una nota: fa. Ese vídeo debería ser de estudio obligatorio en todas las escuelas y conservatorios.

Cuando a César Martínez, el legendario pianista del Avión Club, se le rompía una cuerda sobre la marcha, con gran estrépito, (ocurría con frecuencia, sobre todo en los últimos años), seguía tocando como si no pasara nada, con un leve cambio de inversión, de octava o, si la avería era gorda, de tonalidad.

En Sevilla, donde últimamente paso cada semana algunas de mis mejores horas (algo así como lo que le ocurre a FP en Canarias) jamás he visto, jamás, a un guitarrista callejero que lleve puestas las seis cuerdas. Ni que decir tiene que casi todos llevan un compás prodigioso.

Igual que se pueden escribir los más bellos poemas con tres dedos, se pueden tocar las más bellas melodías con tres cuerdas, o con tres dedos... o con tres acordes: a la mayor parte de los guitarristas aficionados les basta, nos basta, con tres "posturas", que es la palabra que uno emplea hasta que descubre la palabra "acorde" y le enseñan que, eso que siempre ha hecho, en realidad se llama tónica, subdominante y dominante.

Eso sí: a pesar de esta invitación a tocar la música con desenfado, sin miedos ni estiramientos innecesarios, no podemos olvidar lo obvio: ni cabe concebir bellos poemas con faltas de ortografía ni se pueden construir bellas canciones sobre la base de la ignorancia musical. En la música, en la poesía, en casi todo, es una tontería muy grande renunciar al conocimiento.

No hace falta ser un erudito ni un empollón, pero es necio desaprovechar el camino que ya han abierto y han andado otros. En caso contrario, se corre el riesgo de inventar la pólvora, tras ímprobos esfuerzos. O de no inventar nada que es todavía más penoso, dado que los esfuerzos inútiles conducen inequívocamente a la melancolía.

Y recuerda: la belleza es mirada y movimiento. También en la música, aunque muchos profesores no quieran saberlo. Además de preocuparte por tocar lo mejor posible, cuando toques en público cuida la puesta en escena, la ropa que llevas puesta, la manera de moverte por el escenario, la forma de saludar. No olvides nunca la sonrisa. Aunque seas un intérprete mediocre, con una buena sonrisa ya tienes la mitad del trabajo hecho. Ya sabes que la música también se escucha con la vista, no sólo con las orejas. De los buenos artistas, como del buen cerdo ibérico, gustan hasta los andares.

TÉCNICAS DE COMPOSICIÓN:

CÓMO TIRARSE A LA PISCINA AUNQUE NO TENGA AGUA

Y ya que hablamos de inventar, hablemos de componer. Para ello viajemos a Barcelona, un día de otoño de 1991. En la prestigiosa Fundación Miró se reúne un selecto grupo de "cráneos privilegiados", como diría el borracho de Luces de Bohemia, entre los que abundan los músicos, los artistas de vanguar-

dia y los amantes de ese noble y variado conjunto de géneros que se conoce por "música contemporánea". Asisten a un recital para silbido y cinta del célebre Plásticos Palacios, nombre de guerra que utiliza el autor de este libro para según qué menesteres. El recital consta de nueve obras expresamente concebidas para la ocasión por algunos de los más jóvenes e importantes valores de la composición española finisecular.

Como ya había ocurrido en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, unos meses atrás, la experiencia constituye un éxito rotundo. Al final todo son abrazos, felicitaciones, parabienes. En medio de la alegría generalizada, uno de los prebostes de la música contemporánea en Cataluña, personaje principal en este acto, se dirige al maestro y le dice: "Enhorabuena, Fernando. Excelente. Y la obra de Carles Santos... ¡inconfundible!"

FP, que es de natural prudente, guardó silencio. Pero el personaje principal había metido la pata: la obra de Carles Santos no sólo era confundible sino que acababa de ser confundida. En realidad su autor no era Carles Santos, uno de los más imaginativos compositores que ha dado al mundo este país en este turbulento siglo, sino de... Carlos Santos, servidor de ustedes y estudiante, en aquella época, de segundo de solfeo.

El episodio admite varias interpretaciones, todas ellas igualmente provechosas:

A. Tras los conciertos de música contemporánea lo mejor es sonreír y no abrir el pico, por si las moscas.

B. Para ser personaje principal no hacen falta muchos estudios.

C. En la música contemporánea hay mucho camelo. Tanto, que puede llegar a eclipsar el trabajo bien hecho de los creadores de verdad. Tanto que un iniciado puede confundir a un triste estudiante con un compositor cualificado.

D. Para ser compositor existen dos vías: el conocimiento y la osadía. Quien opte por la segunda, como es el caso, no necesita agua para tirarse a la piscina.

De estos cuatro puntos, todos razonables, nos interesa el último por su rico contenido pedagógico. Más concretamente, la última parte del último punto: para tirarse a la piscina, los amantes de la música no necesitan agua... ni piscina.

Debo aclarar que en este caso concreto el osado no era el alumno sino el profesor. Cuando FP me encargó la obra y la incluyó en su programa, junto a la de ocho compositores consagrados, tan sólo intentaba una atrevida práctica didáctica. Nunca se lo he preguntado, nunca hemos hablado de eso: me pidió la obra, la perpetré (sería incorrecto decir "la escribí"; yo entonces no sabía escribir ni una corchea y aún hoy tengo serios problemas con los silencios de negra), le puse un título precioso, la calificó de "espléndida" un crítico de *El País*, a quien

estaré agradecido el resto de mis días, y un personaje principal de las letras y las artes catalanas vio en ella la mano inconfundible de Carles Santos. Gloria bendita.

Naturalmente, nunca más he vuelto a intentar aventura semejante. Seguro que no tendría tanta suerte como la primera vez. Pero invito a todos los estudiantes a que lo intenten, tengan o no tengan veleidades compositivas. Les ayudará a conocer mejor los secretos íntimos de la música.

Basta con indagar dentro de aquello que ya se sabe, que ya se posee: la propia memoria musical. Aquella cancioncilla que te impresionó, aquella melodía que no se te quita de la cabeza, esos estudios en los que estás trabajando ahora, eso que te explicaron el otro día en la escuela... ¿Quién dijo miedo?

No hay que tenerle miedo a nada. No hay que menospreciar el propio conocimiento ni la propia sensibilidad. A veces, sobre todo en el caso de los adultos, estudiar música consiste simplemente en ponerle nombre a lo que ya se conoce.

No hace falta meterse en camisa de once varas ni ser más papista que el Papa ni emular a los grandes compositores. Basta con mirar en el fondo de la propia mochila, que está llena de música, de músicas. Seguro que encuentras algo. Algo único, además. Piensa en esas cartas de amor que alguna vez has escrito: los hombres y las mujeres han escrito miles de millones de cartas de amor... Pero ninguna es igual que la que tú acabas de escribirle a esa amiga, o a ese amigo que conociste en el cursillo de verano. Ya lo dijo Pedro Salinas:

*Esas frases de amor
que se repiten tanto
no son nunca las mismas
idéntico sentido tienen todas
pero un alma anima cada una*

Lo mismo ocurre con la música. De música sabemos todos un montón desde el instante mismo de nacer. Los primeros "cuchi-cuchi" acompasados, las primeras palmitas, el sonajero, el colgante de la cuna, las primeras nanas... Todo ello ha ido cogiendo sitio en tu memoria desde mucho antes que las palabras o las ideas.

EL ARTISTA ES HOMBRE, MUJER Y NIÑO

La verdad es que sabemos de casi todo desde muy pronto. Baste observar la capacidad de análisis, síntesis o discernimiento que tiene cualquier chaval. Lo malo es que a partir de cierta edad, en lugar de quitarnos miedos nos los multiplican, en lugar de aumentar nuestros conocimientos se empeñan en ponerles vallas y fronteras.

La enseñanza tradicional, más próxima a las artes de la doma que a la transmisión de saberes, con frecuencia no hace otra cosa que llenarnos de temores. En lugar de ayudarnos a desarrollar las potencias del alma, nos las cercena. Muchos profesores parecen obsesionados por erradicar de la mente del alumno cualquier indicio de curiosidad, desvergüenza, intuición, desparpajo, imaginación... Otros, con la mejor intención, se limitan a ponerles un bozal, que, en el mejor de los casos, tardarán muchos años en quitarse.

La triste realidad es que suele tener más imaginación, más capacidad creadora y más talentos visibles un adolescente de 15 años que un adulto de 40. Algunos hemos tenido que dar un rodeo enorme para intentar quitarnos el bozal y dar rienda suelta a esa imaginación, esos talentos. Cuando FP (que en varios capítulos reflexiona sobre estos asuntos, con mayor conocimiento y mejor tino) me encargó la obra, sabía lo que hacía: incitarme a realizar aquello que yo era capaz de hacer a los 15 años, pero no a los 25, ni a los 35.

El escritor argentino Ernesto Sábato, con quien tuve el privilegio de conversar durante largas horas en su casa de Santos Lugares, un día de agosto de 1992, me lo explicó con siete palabras: "El artista es hombre, mujer y niño".

Hoy creo de veras que el ser humano, no sólo el artista, debe intentar ser las tres cosas. Sobre el necesario trasiego entre sensibilidades masculinas y femeninas se ha escrito mucho y "casi siempre buscando la condena, de lo uno o de lo otro, muy en la línea de los escolásticos", como dice José Miguel Utande, escultor y humanista de amplio espectro.

Sobre el necesario regreso a la infancia, con todos los controles y matices que usted quiera, se ha escrito menos. Pero son muchos los creadores que lo intentan. Sólo algunos, como Miró, logran el milagro: pintar como niños.

Utande, en cuyo estudio de San Sebastián de los Reyes estoy anotando estas reflexiones, me acaba de recordar una escena muy común en exposiciones y galerías, que a él le ha tocado vivir en varias ocasiones. Esa señora que se planta delante de una obra y dice con desdén: "Esto lo podría hacer mi niño de cuatro años...". Al autor no le queda otro remedio que contestar: "Puede que su niño, sí, pero usted seguro que no, señora."

"Para todo artista esto es motivo obligado de reflexión", concluye Utande. También para los músicos, desde luego. Aunque ello conlleve tirarse a una piscina sin agua.

EL TRAUMA DE JUAN MIGUEL

Hemos bailado, hemos tocado, hemos compuesto y hemos reflexionado. Ahora sólo falta ponerse a escuchar música. Mucho cuidado. Si no tiene usted costumbre, no lo intente hasta haber leído de cabo a rabo los 20 artículos que configuran este libro. Si tiene la costumbre, pero no le luce, haga lo propio. Todo le resultará mucho más fácil. Si se mete en un concierto al buen tuntún o si pretende degustar músicas que no sabe de qué van, no le garantizamos el éxito. Le puede ocurrir como a un amigo mío, a quien le ha costado décadas superar un horrible trauma. Se llama Juan Miguel. Tenía 19 años cuando se fue a estudiar a Barcelona. Aporreaba la guitarra y una de las cosas que más le atraían de la gran ciudad era la posibilidad de escuchar buena música. Ni corto ni perezoso se arrimó al Palau, hizo un poquito de cola, sacó dos entradas (la propia y la de la novieta) y el jueves, a las 22.00 en punto, se sentó en la segunda fila del anfiteatro para disfrutar su primer concierto de piano.

¿Disfrutar? ¿Ha dicho usted disfrutar? Para nada. "Jamás olvidaré aquella horrible visión, que se prolongó durante casi dos horas interminables: una señora entrada en años, que me recordaba vagamente a la Madame Castafiore de los cuentos de Tintín, vestida de blanco hasta el tobillo con una raja en el lateral derecho de la falda, algunas lentejuelas, el pelo recogido, que tocaba, tocaba y tocaba. Entre el público algunos dormitaban y otros aparentaban extraordinaria atención, yo me aburrí soberanamente. Sin anestesia, una cosa así no hay quien la aguante. Estaba loco por salir y matarme a vinos en la calle de la Merced. Encima me peleé con la novia, porque ella, que era medio idiota, se lo pasó cojonudamente: le encantaba el ambiente del Palau, me dijo. En fin, pasaron más de diez años hasta que pude superar el trauma y volver a un concierto".

Un problema bien simple, de manual. Juan Miguel no sabía dónde se había metido, ni para qué; ni quién tocaba, ni qué tocaba, ni cómo. La falta de los conocimientos mínimos le impedía incluso deleitarse con la labor del virtuoso, con el trabajo bien hecho de la pianista, que seguramente era una excelente profesional. Puestos a ignorar, ignoraba incluso que un concierto requiere muchas, muchísimas horas de trabajo previo. La sola contemplación de esa artesanía tiene por sí misma interés, aunque mucha gente, acostumbrada a escuchar música en lata, crea que interpretar una obra clásica es tan sencillo como subir el volumen del tocadiscos o meter una moneda en un *juke-box*. Craso error.

A Juan le hubiera ido mejor si se hubiese asesorado primero. Eso no sólo hace más digestiva la música; también, y sobre todo, mucho más grata al paladar. Como mínimo tendría que haberse leído el capítulo que este libro dedica a "entender la música".

De todas maneras, tampoco hay que exagerar la importancia del concierto. El concierto es a la música como la misa al catolicismo: un rito al que hay

que asistir periódica y obligatoriamente, pero que no sustituye a la práctica diaria. Lo importante es la fe, no la liturgia. Lo importante es la música, no el concierto. Al concierto, como a la iglesia, basta con asistir de vez en cuando. Pero la música, como la fe, se puede y debe vivir a todas horas.

SECRETOS DEL TEMPLO

Vamos, de todas maneras, a dar unos consejos prácticos para feligreses principiantes. Lo primero que deben saber es que a los conciertos puede entrar todo el mundo. Parece una perogrullada, pero no lo es. Miles de aficionados no pisan el auditorio por el simple hecho de que no se saben manejar en esos ámbitos: no tienen abono ni información suficiente, no saben de programaciones ni de horarios, han oído hablar de colas alucinantes, creen que los precios son altísimos y están acostumbrados a considerar el concierto más como un acto social, con sus trajes oscuros y sus cacatúas enjoyadas, que como lo que realmente es: el rito por excelencia de la música. El lugar idóneo para escuchar. El templo.

Lo segundo es intentar entrar gratis, dado que, efectivamente, la mayor parte de los conciertos son bastante caros y los asientos suelen estar copados por los abonados. Para conseguir esa gratuidad son muchos los procedimientos, aunque no todos tan eficaces como el de unos conocidos míos, de Fuenlabrada, a los que me he encontrado alguna vez en el Auditorio Nacional: son amigos de un camarero de la cafetería, que a la hora oportuna los deja colarse por una oportuna puerta lateral. A ese insigne y anónimo mecenas, así como a los porteros y acomodadores que alguna vez se permiten tal licencia, habría que ponerles cuanto antes una placa de agradecimiento en los pasillos del Auditorio.

Si uno no tiene amigos camareros, lo mejor es recurrir a los amigos músicos, los profesores de la escuela o los melómanos impenitentes que uno pueda encontrar en el entorno familiar o laboral. Seguro que conocen el día mejor para ir, seguro que saben el concierto más recomendable, y seguro —de eso se trata— que de vez en cuando les sobra alguna entrada.

Lo idóneo es entablar relaciones con algún viejo aficionado, abonado habitual, o con algún funcionario o alto cargo, preferiblemente del área de Cultura. Tampoco pierda de vista al director de su oficina o al presidente de su compañía: no le extrañe que sea feliz poseedor de un abono millonario, dado que los directores y los presidentes tienden a la exquísitez. Lo malo es que sus muchos compromisos le impiden ir a todos los conciertos... ahí es donde entra usted en escena: hágale conocer su secreta afición, ya sea directamente o a través de la secretaria. No sólo ganará puntos a sus ojos (hasta ese día pensaba el jefe, no exento de razón, que usted era tan sólo un *ex hippy* desastroso o un *heavy* camuflado) sino que al cabo de unas semanas empezarán a aparecer sobre su mesa las soñadas entradas.

Siempre estaré agradecido a Juan Tomás de Salas, histórico editor del histórico Grupo 16, por haberme pasado las suyas cuando sus obligaciones le impidían acudir al Auditorio, aunque fuera en el último minuto y de penalti. También a algunos polítrcos amigos, que tienen entradas para casi todo, pero detestan la música. O a otros más amigos todavía, como Alberto Ruiz Gallardón, que la aman sobre todas las cosas, lo que explica que cada vez que te invita a un concierto te diga con vehemencia: "Si no puedes utilizar la entrada, dásela a alguien que sepa y pueda disfrutarla. Que el asiento no quede vacío bajo ningún concepto."

Esa recomendación tendrfa que figurar con letras de bronce en todos los despachos del poder. Dejar un asiento vacío en un concierto de Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, la Pires o Zimmerman es como tirar a la basura una pepita de oro. Sin embargo, en innumerables "acontecimientos musicales" organizados sin reparar en gastos por organismos oficiales, la mitad de las butacas están vacantes, mientras las entradas se pudren en cualquier cajón de cualquier despacho. Es nuestro deber intentar rescatarlas.

Los *VIPs* son un filón. En los conciertos importantes suele haber un fenomenal trasiego de papel. Algunos se abonan para darse el pegote, pero el sábado prefieren irse a cazar corzos a la finca de la Mancha. Ojo, pues, al dato: el sábado es un día óptimo para conseguir nuestros altos objetivos.

Habría también quien intente entrar por las bravas, al tradicional estilo, aprovechando el tumulto de la puerta principal. Es un buen sistema, entre otras cosas porque a nadie se le pasa por la cabeza que un ciudadano en pleno uso de razón intente colarse a un concierto de música clásica. Pero, a pesar de que un fin tan nobilísimo podría justificar los más escabrosos métodos, no parece que en un libro de dimensiones didácticas, como éste, se deba recomendar semejante proceder, tan reproable como eficaz.

Si fallan todos los supuestos anteriores lo que hay que hacer es arrimarse a las taquillas, sin más. No importa si hace ya tres o cuatro días que colgaron el "agotadas las localidades". En el último instante siempre hay alguien que se queda con una entrada en la mano. Es lo más importante que he aprendido en mis largos años de estudios musicales: en las inmediaciones de las taquillas, instantes antes de que comience la sesión, suele haber alguien ofreciendo entradas, "a su precio", o ¡gratis! Por regla general se puede incluso escoger. Conviene recordar que, aunque la mayor parte de las localidades son carísimas, las hay también de 1.000 o 1.500 pesetas, poco más que un cubata de importación (salvo en Canarias, que en esto de los cubatas también tiene mejor suerte).

En fin, tampoco hay que ser rata. Si un día hay que gastarse 2.500 o 3.000 pesetillas, menos de las que cuesta un macroconcierto de rock, se rasca uno el bolsillo, se gastan y en paz. El bien al que se accede por ese precio tiene un valor infinitamente superior: con esas dos o tres mil pesetas por barba es imposible pagar a cien músicos que se han pasado toda la vida estudiando. De

hecho, sin los patrocinios y las subvenciones los precios serían imposibles. Para poder pagar decorosamente a los músicos tendrían que poner las entradas a cinco mil duros.

LA PRIMERA MISA

Una vez dentro, se pueden hacer varias cosas, aparte de aquellas de carácter escatológico que tanto contribuyen a preparar el ánimo en vísperas de un momento importante. Una es saludar a los amigos y conocidos: aparte de que tal ejercicio constituye un placer por sí mismo, es una manera de abrir vías para futuras invitaciones. Otra consiste en preparar el espíritu con un cigarrito, un café o una copita de cava, según una costumbre bastante arraigada en el Auditorio Nacional.

"Lo que más me gusta de los conciertos de música clásica es el *gin tonic* de antes", me confesó en cierta ocasión el *txistulari* y jazzista guipuzcoano Gozton Larrañaga. O esa, como esos ingleses a quienes lo que más les gusta del sexo es "subir las escaleras". No es ninguna tontería: en la música, como otros muchos placeres mundanos (los viajes, los afectos, el amor) la ilusión es ingrediente principal, por lo que vale la pena empezar a escucharla, a disfrutarla, desde mucho antes.

Una vez en el asiento, es costumbre echar un vistazo al programa. Pero no es suficiente: si se quiere disfrutar de verdad con la liturgia de la escucha es mejor informarse antes, preguntando al amigo, al profesor, hojeando algún libro o repasando algún compacto. El paciente profesor Palacios sabe de mis frecuentes llamadas. Y las que te rondaré.

Los programas, por sí mismos, no sirven para gran cosa. Casi siempre parecen concebidos para que el erudito de turno se marque el rollo. Son, pues, plomazos insoportables que en lugar de sugerir, aburren, en lugar de seducir, echan para atrás, en lugar de informar, atribulan. Lamentablemente no todos son tan sugestivos como el que se recoge en este libro, en el capítulo *¿Se puede explicar la música?* Especialmente escrito para niños, también podría abrir los ojos a muchos mayores.

De todas maneras, si por su mala cabeza olvida estos prudentes consejos y se arriesga a entrar a pelo en un concierto, una vez en su butaca no le faltarán entretenimientos: contar los músicos, contar los asientos vacíos, abanicarse con el programa, doblarlo por una esquina, mordisquearlo, abrirlo otra vez por la página 6, aparentar enorme atención, dedicar miradas furtivas a la dama o caballero que se sienta dos plazas mas allá, dar una cabezadita, toser frenético... O sea, lo que hace todo el mundo.

Si, por el contrario, sabe dónde se ha metido, todavía le asaltarán algunas dudas. Ha logrado colarse en el auditorio, ha venido preparado para disfrutar un gran concierto, y está empezando a vivir una intensa emoción... ¿Cómo expresarla?

En la música clásica es costumbre guardar escrupuloso silencio. No se puede decir "olé" en el momento preciso, como en los recitales de flamenco, no se puede pedir un *whisky* a la camarera, como en los de jazz, no se puede estar toda la noche pegando brincos, como en los de música africana, no se puede encender el mechero mirando al cielo, como en los de los cantautores, ni mirando a la mano, como en los de Ketama, ni se le puede echar el brazo por la cintura a la pareja, como en los del pop, ni se puede huir desfavorido hacia la barra, en el supuesto teórico de que los músicos sean un peñazo.

Nada de nada: oír, ver y callar. Pero no se preocupe. Existen múltiples maneras de expresar las emociones. Aprovechélas: la mirada cómplice, el movimiento de la mano, el del pie, casi imperceptible, la sonrisa propia o la búsqueda de la sonrisa ajena. No está bien visto que usted se levante y le dé un abrazo al vecino, como ocurre en los tendidos de las plazas de toros cuando Paula da media verónica o Curro un trinchero. Pero sí puede darle una subrepticia palmada en la rodilla, un dulce codazo en el riñón, un gesto con los dedos. También cabe aprovechar los breves instantes muertos, entre movimiento y movimiento, para transmitirle alguna secreta sensación al compañero/a en lugar de dedicarse a toser como suele hacer el cincuenta por ciento del público en todo el mundo conocido.

Los comentarios gruesos se deben dejar para el descanso o para el final. He aquí un nuevo problema para el escuchador primerizo. ¿Y qué comentario ahora, delante de esta gente que seguro que sabe muchísimo más que yo? Sencilísimo. Baste con aplicar escrupulosamente las siguientes instrucciones, cuya riqueza didáctica salta a la vista.

1. Deje que hablen primero los que aparentemente saben más. Descubrirá enseguida que es tan sólo eso: apariencia. Aunque se sepan de memoria la *Enciclopedia Británica*, su sensibilidad no tiene por qué ser mayor que la de usted.

2. No lleve radicalmente la contraria a un contertulio. Aunque crea que está diciendo una solemne bobada, usted empiece con un "estoy de acuerdo contigo, pero..."

3. Si no sabe qué decir, opte por uno de los autores, sin más. No falla. "El Chaikovsky ha estado muy bien, pero el Brahms... impresionante". Es un truco magnífico. Procure citar siempre el nombre del autor, no el de la obra, para reducir el riesgo de error. Y si tiene dudas sobre cuál le ha impresionado más, eche una moneda a cara o cruz, cuando no lo vea nadie.

4. Intente ser sincero en la exposición de su criterio, dentro de lo que las reglas de la cortesía permiten: nunca diga, por ejemplo, "el barítono desafinaba como un bellaco" a la persona que se ha gastado 7.500 pesetas en invitarle.

Al final, es obligatorio aplaudir frenéticamente, salvo que el concierto haya sido un completo desastre. Se trata de arrancar como sea una propina. Si los músicos tocan bien, para seguir disfrutando. Si tocan regular... es la última oportunidad para escuchar algo realmente bueno esta noche.

En cualquier caso, siempre queda lugar para el disfrute: las cañitas con tapa de la salida. Su cantidad y duración suelen ser directamente proporcionales a la calidad de la música que se ha escuchado. A mejor música, más cervezas, más tertulia. Piense que la música, una vez escuchada, sólo existe en nuestra memoria. Para fijar esas sensaciones nada mejor que las cañas del final. Un buen trabajo en este sentido le permitirá fijarlas de por vida.

La música se vive antes, durante y después. La primera vez que fui a la Semana Santa del Bajo Aragón, llamé unos días más tarde a mi amigo Luis Calavia, que es de Zaragoza y toca estupendamente el tambor:

—Luis, no sé que me pasa: desde que volví de Calanda no dejo de oír tambores. Mi cabeza lleva ya dos semanas repitiendo los ritmos.

—Pues la mía hace eso mismo durante todo el año.

Queda dicho. A la iglesia se va los domingos, cuando se va. Pero la fe se vive todos los días.

LA MÚSICA EN TODAS PARTES

Todos los días y... en todas partes. No sólo en el Auditorio: en el club de jazz, en la peña flamenca, en el parque, en la calle (ay, mis admirados *buskers* dublineses), en el Metro (en Madrid, la estación de Alonso Martínez tiene una sonoridad excepcional: que le pregunten al Profesor Palacios, primera época)... En los conciertos y audiciones de la escuela. También, en casa: basta con que haya un piano y alguien que se atreva a tocarlo. Y en los bares, claro. En algunos la música en vivo es buena, en otros interesante o divertida, aunque no siempre tanto como los cantos de El Perejil, en su tasca de Sevilla, mientras te sirve una copita de vino blanco. Sin despreciar los karaokes, lugares estupendos para rematar con los compañeros de la escuela las fiestas de fin de curso. Ni las fiestas populares: tambores de Teruel, saetas andaluzas, danzas vascas...

Quienes aman la música acaban viajando de arpegio en arpegio, de corchea en corchea, porque cada pueblo, cada país, ofrece una gama inmensa de sonidos nuevos y gratos. También al revés: es posible dar la vuelta al mundo en

ochenta músicas sin moverse de la ciudad en que uno vive. Basta con encontrar el lugar adecuado (ese bar frecuentado por africanos, ese *pub* irlandés, ese club de jazz) o el momento oportuno: los festivales de verano, los de otoño, los ciclos de música clásica...

Cuando haya leído por completo este libro sabrá, si no lo sabe ya, que para que nazca la música no hacen falta músicos ni instrumentos convencionales. La naturaleza posee innumerables instrumentos que ella misma toca de la manera más natural. La vida social también regala música a raudales. Uno de los empeños de FP es precisamente éste: convencernos de que la música sale de cualquier parte. Siguiendo sus enseñanzas, me he pasado los últimos meses recogiendo ejemplos, por si le sirven para ese libro que prepara sobre estos fenómenos y que se llamará *El oído atento*:

Sinfonía para chopo y viento junto al Sil, a su paso por O Barco de Valdeorras.

Sonata machadiana de zapato y hojas secas camino de San Saturio (Soria).

Obras completas para agua, piedra y viento que ofrece a diario la isla de Lanzarote, Jameos incluidos.

Obertura del Silencio en el Risco Gerardo (Valverde del Camino, Huelva) con el primer sol, después de una noche de vino y rosas (un regalo especial para Palacios, afanoso coleccionista de silencios).

Solo de faro en noche de niebla con bajo continuo de ola en el Cabo de San Vicente (Portugal).

Rumor de conversación sobre fondo de silencio en un bar tradicional irlandés (En Irlanda, si no hay música en vivo la única que se consume es la palabra. Un país sabio).

Concerto de infantes insomnes en noche de verano de la Almadraba de Monteleva (Almería).

Suite para manojos de llaves de automóvil en santuario recoleto cuajado de domingueros (la disfruté el otro día, en As Ermitas de Orense, entre la Rua y Viana do Bolo).

División coral (de opiniones) en el tendido 7 de la Plaza de toros de las Ventas (Curioso: se habla mucho del colorido de la fiesta, pero poco de su sonido extraordinario).

Opereta Parlamentaria o Divertimentos Retóricos serie B: esos murmullos, silbos, pateos, expresiones de aprobación ("¡Sí, señor!"), repulsa o insulto, con que se expresan sus señorías cuando no están en el uso de la palabra.

En este mismo instante, en el estudio del escultor Utande estoy escuchando un bellísimo *scherzo de gatos recién nacidos, sobre papel de periódico atrassado*. Los juegos de los gatos, por cierto, tienen extraordinario interés didáctico.

El veterinario Federico Moreno me ha explicado que "para los mamíferos, el juego forma parte esencial de su adiestramiento". O sea, algo parecido a lo que se propone en algunos capítulos de este volumen, dedicado a nuestros mamíferos más queridos: se puede y debe aprender jugando.

PLACERES ASOCIADOS

Música hay en todas partes. A veces, incluso, en demasiadas partes. Imposible olvidar aquella visita, en compañía de la gentil Adela, a esa sala solitaria de Almería que los indígenas conocen como Barranco del Negro. Un paraje escondido, que para llegar exige media hora de caminata por una rambla llena de arbustos y flora desértica. Era un día soleado de febrero y en varios kilómetros a la redonda no había ni un alma. Cerca del mar, creímos oír música celestial. Imposible. "Aquí nunca hay nadie, y menos en invierno". Pero detrás de una roca, junto a la orilla, estaba la fuente: una pareja retozaba entre guijarros, con el culo al aire y acompañada por un magnetofón gigantesco, de esos que tanto gustan a los raperos neoyorquinos. Imposible escuchar el arrullo de las olas o el canto del viento entre las hojas. Ahí solo se oía, a toda pastilla, a Manolo Escobar, aunque no esa canción que tanto excita a FP (*Madrecita María del Carmen*), sino una anterior, de su época social, que dice así:

*Siéntate y espera
siéntate a tu puerta
sin llorar siquiera.
Piensa que eres pobre,
mírate al espejo,
para tu amargura
te daré un beso.*

Dejando aparte tan horrrísono ataque a los tímpanos, que también cabría ser considerado como magnífica expresión de "feísmo" (el término lo aporta mi compañero Carlos Herrera, que también es coleccionista de singularidades sonoras) la vida está completamente llena de buenas armonías. Muchas acompañan a una letra y no es de extrañar que muchos nos hayamos arrimado a la música gracias a la canción, que en modo alguno puede ser considerada género menor.

Es más. Creo que a mi maestro no le molestará que cuente una intimidad: FP y un servidor comenzamos realmente a congeniar cuando, por las calles de cierta ciudad medieval, comenzamos a intercambiar coplillas andaluzas y joticas navarras. En la canción popular reside todo un mundo de sensibilidad y conocimiento, que por sí sólo merecería un libro. O varios. A mí, por ejemplo, me encantaría escribir uno dedicado a los "cantes de fusión": el *twist garrotín* de Rafael Farina, el *cha-cha-chá flamenco* de Antonio Molina, el *mambo gitano* que tocaba César Martínez, el *choris por fandanguillos* de Angelillo, la *rumba-woogie*,

el *agro-pop* de Los Chancas, los *pasodobles ye-yés* de Gabinete Galigari, los *blues por soleá* de Raimundo Amador... Pero no estoy seguro de que tal expectativa colme de gozo a los editores. Sueño con encontrar uno que se estudie el original y exclame: ¡*Esto es música!*

De todas maneras, entre estos caballeros que aprovechan un paseo por una ciudad medieval para cambiar letrillas (muchas de ellas procaces, otras líricas y algunas *heavy metal*, como esa que empieza *de la guerra vengo, madre...*) y esa pareja mixta que se constipa en la playa al compás de Manolo Escobar, hay un nexo común: todos ellos están practicando placeres asociados.

"Como es natural, comemos, bebemos y charlamos", dice textualmente FP en un pasaje de este libro. Es natural que lo encuentre natural. La música aparece con frecuencia asociada con otras actividades igualmente placenteras: la gastronomía, la lectura, la conversación, el cine, las artes plásticas, el amor, el viaje...

Uno de esos placeres es el de conocer cosas nuevas, el placer de aprender: ahí es donde se cruzan esos dos primos hermanos que son la sensibilidad y el conocimiento. Aprendiendo música se aprende de todo un poco: a vivir, a amar, a hablar, a escribir... Y sobre todo a escuchar, que a su vez es una fuente inagotable de placeres, sensaciones y saberes. Por desgracia, sólo en ámbitos muy restringidos (en una peña flamenca, en este libro..., poco más) se escucha ese mandato imperativo: ¡*Vamo a escuchá!*

Para mayor desgracia, muchos de los encargados de abrir el portón de la escucha no saben cómo hacerlo. En los artículos de FP encontrarán más que suficientes pistas. Luego, cada cual tendrá que mirar en el interior de uno mismo, porque hay cosas que ni los mejores maestros pueden enseñar ni los mejores alumnos pueden aprender. Por ejemplo, algo que se destila desde la primera a la última página de este libro: la educación es también un ejercicio continuado de seducción.

En un mundo donde el maestro tiene que competir con aparatos como la tele o el ordenador, de extraordinaria fuerza y atractivo, enseñar ya no puede consistir tan sólo en dar apuntes, como antaño. También en estimular, sugerir, incitar, incentivar, persuadir, desinhibir, desenfadar, quitar miedos... Los buenos profesores de música serán payasos, histriones, cómicos de la legua, magos y... seductores.

Leyendo a FP o asistiendo a sus clases, parece evidente que la enseñanza es el arte de seducir. Pero si a usted, profesor, no le parece suficiente su propia capacidad de seducción cuando topa con un alumno cabezón, de esos a los que hay que meterles las cosas con calzador, queme sus últimos cartuchos y haga como Fernando Palacios, el Bernstein de Castejón: encárguele un prólogo.

PISTAS PREVIAS

Cuando hace un año empezaba a preparar la edición de este libro, me sorprendió muy gratamente la aparición de otro, debido a la pluma de Julio Llamazares, cuyo título, *Nadie escucha*, complementaba fortuitamente el que ya había pensado para el mío: *Escuchar*. "Vivimos en un tiempo y en un país donde hay tanto ruido que nadie escucha a nadie", nos viene a decir el escritor leonés en la introducción de su libro. Nada más cierto. Llevamos una merecida fama de campeones del ruido y de la desatención, ganada a otros pueblos en dura lid; la sutil estratagema que nos ha proporcionado innumerables victorias en ese campo del dolor (acústico) ha sido la de erigir el estruendo como máxima fórmula de comportamiento y el soliloquio como modo cotidiano de comunicación. Todavía somos subcampeones pero, ¡que no se descuiden!, porque estamos perfectamente preparados para arrebatar a los belicosos japoneses la próxima medalla de oro en las lustrales "olimpiadas del estrépito y el monólogo".

José Luis Sáenz de Heredia, para dejar bien sentado nuestra patriótica condición "no escuchante", hizo un exacto retrato en los primeros fotogramas de su soberbia película *Historias de la radio*, escrita y dirigida en 1955: en una humilde pensión, dos inquilinos gorditos se saludan al punto de la mañana, antes de disponerse a hacer la gimnasia adelgazante al son del programa de radio *Gimnasia todos los días*. Su conversación —mejor dicho, sus impermeables monólogos—, prototipo de la ancestral sordera que se practica cual si fuera un deporte en nuestra piel de toro, es ésta:

- ¿Qué, cómo se ha descansado?
- Mal, llevo dos o tres noches fatales; yo creo que es el escabeche.
- Pues yo he dormido hoy como un lirón.
- A mí siempre me ha caído mal el escabeche.
- Ya digo, yo he dormido hoy como un lirón.
- A mí es que el escabeche me hace polvo.
- Pues yo he dormido hoy como un lirón.

Escuchar es la palabra clave del itinerario musical de toda sociedad. El **analogismo** que rige esta relación causa-efecto es muy sencillo: la música sólo existe si hay atención. Si ésta no se da, tampoco es posible que se dé la capacidad de escuchar; luego quien no posea esta capacidad se encontrará en una órbita distinta a la musical. Concretamente, en nuestro país todo lo que se relaciona con esta idea se vive como enfermedad, como trauma, y su bacteria ataca incurablemente a la música. Nuestro temperamento hispano, poco atento a lo que no sea directo y gritón, parece estar refino con los significados de la **musodicha** palabra; es de ahí, y de ningún otro sitio, de donde nos llueven todos

los males musicales. Si he encabezado este libro con un escueto *Escuchar* es porque su contenido hace referencia continua a este grave problema que sufrimos, y porque tengo la certeza de que es en este punto donde más se debe insistir. Esta es la primera pista que aclaro para desbrozar un poco el planteamiento del libro.

La segunda pista que debe conocer el lector es la siguiente: la presente publicación es una selección recopilatoria de artículos de revistas, comentarios de discos y programas de mano que he escrito en estos últimos años. Algunos de los temas abordados son los que, permanentes siempre delante de nuestras narices, suelen pasar habitualmente desapercibidos; es precisamente esta coyuntura la que los convierte en imprescindibles para el estudio, a pesar de parecer elementales. Todos ellos tienen mucho que ver con el más entretenido espectáculo que se conoce, esa mezcla de oído y atención que enardece la imaginación y nos interna en un mundo tan cierto como fantástico: la escucha. En todo caso, me han servido para reflexionar sobre ciertos aspectos de la música que, una vez pasados al campo de la experiencia personal, me han convertido en su cómplice.

En cuanto a la posible divulgación que han tenido estos temas en otros libros, artículos y conferencias, debo reconocer que es escasa; al menos, hasta ahora, no ha sido mucha la información que ha llegado hasta mí. Puede ser, no lo niego, que me falte rigor de búsqueda, o que nadie hasta ahora se haya dignado abrirme los ojos, no lo sé. Lo único que puedo decirles es que si algo he espigado entre mis libros, he conversado con gentes con más luces que las mías y he sometido a reflexión, ha quedado plasmado en estas páginas. Con estos medios he intentado desbrozar y despejar algunas incógnitas de estos terrenos musicales que personalmente tanto me interesan, movido fundamentalmente por dos intenciones prioritarias: la de aproximar de la manera más sencilla ciertas esencias de la música a mis oyentes de la radio, y la de preparar temas en versiones prácticas para estimular a la audición musical a los alumnos que me han acompañado estos últimos años. Posteriormente, todo ello ha tomado la forma de los escritos que reúne este libro. De todos modos, confío en que no aprecien en mí una inclinación solitaria hacia estos mundos, sino una vocación compartida con otras gentes más o menos anónimas, con menos posibilidades que las mías de expandir sus pensamientos por los medios de difusión.

Pues bien, si hay algo de naufrago en este libro —e incluso de viajero solitario que solicita a gritos la compañía de otros aventureros que le arrojen en su singladura— se debe, más que a su propio contenido, a la enorme escasez de bibliografía que, sin grandes alharacas, hable de música al oído de todos los públicos; y no de sus protagonistas, como suele hacerse. Les ruego que no tomen estas palabras como una petulante arrogancia en la línea del famoso tuerto en el país de los ciegos: son fruto de un elemental análisis crítico ante el surrealista fondo musical que poseemos, fondo alimentado por los desechos de una fosa séptica sonora heredada por los siglos de los siglos.

En esta tercera pista que abro les confieso que existe, además, otra causa promotora de la presente edición. Este motivo, a pesar de ser un periplo personal que hace referencia a mi propio trabajo, ejemplifica hasta cierto punto algunos aspectos de la vida musical española. Es el siguiente.

Son muy pocos los que en los últimos tiempos solicitan mis servicios para "escribir música" —¿será que he salido de la cuadrícula en la que la opinión pública encasilla a los compositores?— y, sin embargo, muchos los que requieren mi tiempo libre para "escribir sobre música", que, evidentemente, exige por parte del autor planteamientos muy distintos. ¿Escribir música o escribir sobre música? ¿Qué hacer?... Ambos trabajos llaman poderosamente mi atención, pero el tiempo es una materia imposible de desdoblar: no se puede llevar a cabo todo.

Para que escribir música sea una labor que alcance un cierto impacto en la sociedad, y no sea únicamente la culminación de una afición o la necesidad irrefrenable de una personalidad creativa —opciones muy válidas, claro—, se precisa un complejo mecanismo (intérprete, infraestructura, conciertos, público) sin el cual no se alcanza su principal objetivo: que se oiga. En nuestro país, por razones obvias, es bastante difícil que ese mecanismo ruede siempre con precisión, y aunque se dé el mejor de los casos posibles, aparece la sombra de lo inevitable: con la misma rapidez con la que se produce el estreno de la obra, se cumple su inexorable segundo objetivo: se olvida ¡todo el trabajo, que no es poco, echado a la basura! Es necesario, por lo tanto, que el compositor crea fervientemente en lo que hace, tenga una voluntad inquebrantable y se tome con filosofía el neblinoso mundillo que rodea los estrenos para llevar a buen término una carrera coherente de creación musical. No es mi caso, pues no reúno ninguna de las tres condiciones anteriores; al fin y al cabo, no paso de ser, al menos por ahora, un atípico compositor en vacaciones.

Escribir sobre música, en principio, se me presenta de una manera menos compleja (¿será más fácil?): su producción mueve muy poco dinero, no hay intermediarios que tengan que reelaborar ni aprenderse nada —según mi experiencia, son pocos los redactores que se leen los escritos—. Además, como los artículos, los programas de mano o los comentarios de los discos, en el mejor de los casos, más que leerse, se hojean, nunca llegan ni a perforar la opinión pública, ni a llamar la atención de nadie, ni a preocupar, ni nada de nada. Se puede escribir acerca de la música lo que se quiera: ¡Nunca pasa nada! Quitando algún extraordinario caso sonado, como aquellos de Gala, Nieva o Azúa —que casi siempre gravitan sobre el disgusto de ciertos intelectuales por la música actual—, estoy todavía por ver que alguien conteste, o pregunte, o diga algo sobre lo que lee de música. Podemos, por tanto, llegar a la conclusión de que escribir sobre música acarrea menos quebraderos de cabeza, es un campo escasamente comprometido e, incluso, si se hace con afán educativo —ahí está el *quid* de la cuestión—, es todavía más necesario que escribir música. La razón es muy sencilla:

hay más oferta que demanda, y para aumentar esa demanda es imprescindible crear nuevos modos de ampliación de las ideas que generen, a través de los medios de comunicación, estados de opinión verdaderos.

A sabiendas, pues, de la posible —pero razonable— escasa atención que se le prestará, nace este libro sin ninguna pretensión especial, con el único interés de dejar la impresión de que la música, toda la música, es algo más cercano de lo que parece, y de que todos los problemas de acceso a ella pasan inevitablemente por la educación.

Cuarta pista. No quiero abandonar al lector a su suerte sin antes advertirle que, aunque los artículos tienen un cierto orden, será la propia lectura la que los hilvane definitivamente; es decir, este libro ofrece toda la libertad del mundo para saltar y/o encadenar los escritos como plazca al lector. Es importante tener en cuenta que, como provienen de muy distintas publicaciones, tienen la característica común de la variedad: los hay de todos los pesos y tamaños; algunos tutean, son más divulgativos; otros, más especializados, marcan una cierta distancia; incluso unos van dirigidos a niños y jóvenes, y otros a profesores; su escritura oscila entre lo literario, la reflexión, lo técnico, el material de trabajo, el cuento o la crítica ácida... En fin, sea como fuere, creo que el conjunto no presenta tanta dispersión como puede parecer a primera vista.

Por último, quiero agradecer a mis queridos Eustasio y Menchu Mendizábal, Felisa Sastre, Álvaro Guibert y Luis Gago su apoyo y desvelo para que estas letras tengan más lustre del que yo alcancé a darles.

Madrid, junio de 1996.





ESCUCHAR

Esta conferencia responde a un encargo del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza para sus XI Cursos sobre aspectos didácticos de la Educación Secundaria que se celebraron en septiembre de 1995. Aquí va mi agradecimiento a todos aquellos escritores y pensadores a quienes cito y transcribo con toda libertad.

No sé si ustedes recordarán aquellos artículos que hace ya algún tiempo salieron en la prensa con el objetivo de difundir los esfuerzos del músico de pop-rock, Sting, en favor de la conservación de la selva del Amazonas. En uno de esos artículos, Sting contaba una experiencia sonora nueva para él, aunque otros muchos viajeros ya la reseñaron de maneras similares en otras ocasiones: observó cómo, de repente, todos los habitantes de un poblado volvían la cabeza en una dirección sin que él supiera por qué... Al cabo de un buen rato llegó la solución: empezó a oír el ruido del motor de una avioneta, ruido que los amazónicos habían detectado con mucha antelación. Es natural, los habitantes de la selva, acostumbrados a orientarse en el silencio y a protegerse por medio del oído, tienen tan refinada la audición y, sobre todo, tan desarrollada la atención auditiva que ésta les permite localizar y analizar todo sonido que se produzca en cualquier momento. A su lado, había un ejemplar europeo con los oídos aturdidos y ensordecidos por los cientos de horas vividas sobre escenarios llenos de amplificadores descomunales que vomitan cantidades ingentes de decibelios. Es evidente la diferencia entre ambas condiciones de vida y, por lo tanto, entre ambas posiciones ante el sonido.

Juan Benet, en un momento de su novela *Volverás a Región*, cuenta lo siguiente: "Ella decía que sabía distinguir el ruido de un carruaje antes, incluso, de que los perros se pusieran a ladrar porque durante media vida no había hecho sino acostumbrar el oído a lo que pudiera venir". Lamentablemente, en nuestra sociedad occidental cada vez nos pasamos menos tiempo "acostumbrando el oído a lo que pueda venir"; más bien podríamos decir que nos pasamos media vida "desacostumbrándolo". Parece como si cada día nos interesara menos el oído.

La única atención que nuestro mundo occidental desarrolla en su habitual comportamiento es la que se refiere a la vista (85% de la información total, según reseña Flora Davis en su libro *La comunicación no verbal*); mientras, el interés por los otros cuatro sentidos se va aletargando alarmantemente. Isabelle Laymarie, musicóloga francoamericana, en un artículo para la revista

El Correo de la Unesco titulado *La vista y el oído*, nos dice lo siguiente: "Mientras en Occidente el ojo ocupa un lugar preeminente, en las sociedades negras se da más importancia al oído". Más adelante habla de la importancia del oído en la salud: "De noche, mientras dormimos, el oído recarga el cuerpo como una batería, y su mal funcionamiento puede causar una disminución de la fuerza vital". Efectivamente, el oído tiene mucha más importancia de lo que parece "a simple vista"; parte de los males que nos aquejan son producto de la brutal pérdida de terreno en su conexión con el mundo, ya que en vez de caminar inteligentemente en busca de una igualdad en los sentidos, lo hacemos hacia una hegemonía inexorable del lenguaje visual. Dicho desequilibrio es enormemente peligroso para nosotros, pues nos distancia de las cosas, más que ligarnos a ellas.

Espero no parecerles un extremista si les digo que, en el momento que vivimos, el gran enemigo del oído es el ojo. Puede que en un principio esta frase les parezca una exageración, pero cada día que pasa me reafirmo más en esta opinión. Que no se irriten los responsables de áreas como la plástica, o la literatura, que esta guerra no va con ellos; va contra la irrefrenable barahúnda de lava visual que mana por todos lados, quemando el resto de nuestros sentidos, sin que nadie ponga freno al desmadre.

La primera batalla entre ojo y oreja se libró ya hace tiempo, cuando nuestra sociedad impuso la ciudad al campo; fue entonces cuando el oído se sumergió en la confusión de la maquinaria y el ruido, cediendo un importante terreno ante la vista. La segunda batalla la estamos viviendo ahora, dentro de la explosión de los medios audiovisuales —mejor dicho, audioVISUALES—; evidentemente también la va ganando la visión. Pero ¿ganará la guerra en un futuro? ¿Conseguirá el ojo aplastar definitivamente al oído, relegándolo a simple acompañante de sus destellos? Dependerá en gran medida de si sigue imponiéndose este modelo de papanatismo unidireccional de nuestra competitiva sociedad posindustrial; pero también dependerá de nosotros, los educadores, que tal cosa no ocurra. Estoy convencido de que una de las labores primordiales de un educador —en casa y en la escuela— es procurar a sus discípulos un equilibrio entre la sensibilidad de sus sentidos. Si el educador tiene centrado su interés en la música, ese esfuerzo irá encaminado a recobrar para el oído todo ese terreno perdido en el último siglo.

Como bien es sabido, disponemos de una sabia ley de compensaciones en nuestro centro de datos —cerebro— que, ante la deficiencia de uno de los sentidos, produce un desarrollo adicional de los otros cuatro. Sólo los ojos cerrados, la oscuridad, la noche, la niebla... despiertan sensiblemente al oído de su somnolencia. Todavía nos sorprende que un ciego —falto del sentido "más apreciado"— se dé cuenta de muchas cosas que los videntes no llegamos a percibir; sencillamente, oye y escucha más. Exactamente lo que necesitamos en nuestra educación musical: escuchar más. Con esto no quiero proponerles una educa-

ción "a ciegas", ni mucho menos, sino una educación que debe ser sinónimo de compensación y estabilización, donde se restablezca este dañado y algo aletargado sentido.

La propuesta que hago desde aquí —o por lo menos, el motivo que mueve mi interés y mi trabajo desde hace no poco tiempo— es promover una educación de nuestra escucha, es decir, una educación de todos nuestros oídos: del *oído atento*, para que se muestre interesado en todo lo que suena; del *oído sensible*, para que detecte y denuncie los excesos; del *oído a la escucha*, para que no se limite sólo a oír; del *oído analítico*, para que sepa distinguir, diferenciar y comparar; del *oído concentrado*, para que disuelva el tiempo en el espacio; del *oído conectado*, para que se relacione con los otros sentidos; y del *oído musical*, para que viva los mensajes que le proporciona el arte de los sonidos.

Desde estos principios que les he expuesto, les propongo en este capítulo —que tiene el título obvio de *Escuchar*— cuatro parcelas desde las que observar el fenómeno de la audición de una manera eminentemente práctica:

—A la primera la he denominado *Oír-Atender-Escuchar*, y en ella les invito a fijar el interés en los hechos más elementales de nuestra escucha.

—La segunda es *El sonido al oído* y trata de ir a la fuente donde se produce el fenómeno, allí donde los sonidos sean tan pequeños que rocen el silencio.

—La tercera, denominada *Arte ambiental*, trata de la música como arte que se desarrolla en el ambiente y de cómo éste influye en la percepción de los sonidos.

—La última se titula *Lenguaje en el tiempo*, y su función es la de hacernos reflexionar sobre este parámetro, en cuyo eje se desarrolla inexorablemente la música.

Un aspecto muy importante en el que me voy a detener un momento, antes de pasar a exponerles lo anunciado, es el que se refiere a la forma en que está desarrollado este trabajo: lo compone una pequeña colección de fichas que, sin ningún ánimo enciclopédico, muestran distintos aspectos de cada tema, complementándose en la práctica con grabaciones y otros materiales didácticos.

Las referencias que he tomado como base para decidirme a desarrollar estos puntos de vista —en forma de cartulinas de colores que se puedan manejar, barajar e intercambiar— son las siguientes: en primer lugar, mi anterior trabajo sobre juegos musicales llamado *Juegos de mesa y habilidad para crear e improvi-*

sar música; en él incluía barajas musicales de diversa índole y juegos con fichas de varios tamaños. Otra fuente de la que me he servido es un pequeño fichero que llevo tiempo creando a partir de una selección de textos literarios, poemas, ideas, imágenes, noticias, actividades, juegos y chistes sobre referencias sonoras y musicales de muy diversos autores. Por último, la aparición del pequeño pero enjundioso libro *Hacia una educación sonora*, del músico y profesor R. Murray Schafer, a quien tanto debemos todas las generaciones posteriores a él que, de una manera u otra, nos dedicamos a la educación musical. En este libro Schafer explica y concentra sus experiencias educativas en forma de ejercicios prácticos muy cercanos a la idea de las fichas que pretendo exponerles. Estas fichas son, por tanto, la síntesis de ejercicios y juegos que he ido desarrollando y practicando en estos últimos años, a los que se suman otros muchos materiales diferentes, pasados al mismo formato, que he experimentado igualmente con niños y adultos.

Una de las ideas básicas que preside este trabajo es el *principio de variedad* (enfoques, expresiones, lenguajes...): unas fichas tienen ideas comprimidas, otras expandidas; unas son narraciones para absorber la atención, otras son preguntas que mueven a la reflexión; unas un simple chiste, otras una poesía... Creo que mirar las cosas fundamentales a través de diversos aumentos enriquece, entretiene y clarifica las ideas.

Por otra parte, las posibilidades que ofrece este formato a la hora de programar una clase son múltiples:

- pueden ser utilizados como cartas de la baraja, es decir, poseen la riqueza de los naipes: juego, azar y manejabilidad.

- permiten organizar la clase de muchas maneras: ordenándolas previamente o por medio de juegos aleatorios, como material para hacer trabajos en grupo, etcétera.

- es un material que el alumno maneja (lee, recita, comenta, discute) y, por lo tanto, se encuentra entre sus pertenencias y responsabilidades.

- son modelos sobre los que pueden desarrollarse nuevos materiales.

Creo que es ya el momento de pasar a mostrarles cada una de las cuatro parcelas, con su consiguiente selección de fichas significativas. Dadas las muchas concomitancias que existen entre dichas áreas, es lógico pensar que muchas fichas podrían estar perfectamente colocadas en otros lugares; de hecho, creo que una de sus principales funciones es la de entremezclarse en libertad con otras compañeras de diferentes temas y enriquecerse entre sí. Las únicas que he excluido en esta ocasión son aquellas compuestas por dibujos o *comics*.

1. OÍR - ATENDER - ESCUCHAR

En los aproximadamente diez años que llevo dando cursos sobre este campo educativo que se extiende entre la apreciación sonora y las audiciones musicales, me he ido dando cuenta, no sin sorpresa, de que con preocupante frecuencia existe entre mis alumnos —da lo mismo si son profesores de música, aficionados, niños, adolescentes o universitarios— una enorme carencia de la premisa fundamental para percibir la música: ESCUCHAR. Ya no me refiero al hecho concreto de escuchar música —uno de los objetivos de toda educación musical—, sino simple y llanamente escuchar, o sea, atender con el oído. En clase de música se constata, seguramente más que en ninguna otra, uno de los grandes males endémicos de nuestra sociedad española: *NADIE ESCUCHA*. El monólogo, la falta de comunicación, el oírse sólo a uno mismo, han pasado a ser uno de los deportes más practicados en nuestro país. Aquí sólo interesa hablar, a ser posible a gritos, no escuchar. Hagan la prueba: comenten en una reunión lo mucho que les duele la cabeza, pronto alguien les contestará lo terrible de su última jaqueca, otro lo mal que durmió la noche anterior... No se preocupen, pocos se interesarán verdaderamente por ustedes escuchando su problema. Personalmente les confesaré que puedo contar con los dedos de las manos las personas que conozco que son buenos *escuchantes*. En unas declaraciones hechas a la prensa este mismo verano, el bailar flamenco El Farruco afirma lo siguiente: "Yo a mis nietos no les enseño a bailar, les enseño a que me *escuchen*. Lo hacen, siguen mis consejos y luego los ejecutan. Así les he enseñado a todos." Desde luego, sabe lo que se trae entre manos este gran maestro.

En todos los terrenos de la educación abunda alarmanamente la carencia de una educación de la escucha, sin la cual es imposible que hablemos de música, pues ésta sólo existe cuando alguien está detrás de ella atendiendo. Esta especie de deformación de nuestra conciencia, cual es la falta de hábito de escuchar, termina por transformarse en ausencia total de interés hacia todo lo que suena. Y esto es algo que nos arrastra irremisiblemente al fango sonoro en el que vivimos, repugnante caos edificado —mejor dicho, amontonado— sobre nuestra desatención, sobre nuestra ausencia de toma de responsabilidad, y sobre nuestro pasotismo ante quienes nos lo imponen impunemente con fines nada altruistas.

Supongo que ustedes conocerán aquel famoso aserto en forma de fórmula que escribió Schopenhauer: "La cantidad de ruido que alguien es capaz de soportar sin perturbarse está en relación inversa con la de su capacidad mental". De una manera más sencilla viene a decir que cuanto más ruido se aguanta, más tonto se es. Yo no sé si esta afirmación puede considerarse hoy día al pie de la letra, pero, en este mismo sentido, me atrevería a afirmar dos cosas de las que estoy plenamente convencido: 1º) Vivir entre polución sonora desgasta la sensibilidad auditiva y la costumbre de atender. 2º) Existe una estrecha relación

entre la capacidad de escuchar y el aprovechamiento musical, o dicho de otra manera, no saber escuchar equivale a no saber percibir el lenguaje de la música. Aclarémoslo algo más: polución y atención están unidos por una relación inversamente proporcional, de la misma manera que atención y percepción musical lo están de forma directamente proporcional. No cabe duda: las personas que desarrollan la atención en el oído tienen las puertas abiertas hacia el disfrute de la música, que no es otra cosa que relacionar, consciente o inconscientemente, los acontecimientos sonoros que se producen en el tiempo, todo ello captado por nuestra atención.

Repetidas veces he puesto a prueba a mis alumnos de cursos de formación del profesorado con un oculto y algo sibilino ejercicio. Es el siguiente: a la hora de empezar la clase y sin mediar palabra —cuando los asistentes puntuales ya están sentados, mientras van entrando los más tardones— elijo cualquier música que, desde mi punto de vista, tenga un gran atractivo, la hago sonar a buen volumen en el equipo de sonido y espero la reacción. Quitando algunas esperanzadoras excepciones, lo normal es que nadie se detenga a escuchar la música: hablan entre ellos, se saludan, suben el tono de la voz para acomodarlo por encima de aquel *molesto ruido*, leen el periódico o repasan apuntes. Sólo unos pocos se dan cuenta de que aquella no es una música de fondo, de que estamos en hora de clase y de que les he puesto una música estupenda para que escuchen.

Mientras tanto, una cadena de preguntas me asaltan: ¿Cómo es posible que esta música no les interese? ¿Por qué solamente escuchan cuando yo les digo que escuchen? ¿Por qué la música, sin ninguna otra indicación, no les atrae lo suficiente? ¿El problema es de la música, de ellos o mío? ¿Verdaderamente les apasionará alguna música? Y si no les apasiona ¿por qué quieren dedicarse a enseñarla? La preocupación por intentar clarificarme en este mar de dudas me ha llevado a este punto donde me encuentro, que podría sintetizar en estas palabras: aprender a escuchar es lo primero y principal en alguien que quiere acercarse a la música; a escuchar, y a dejar escuchar, se aprende escuchando; el silencio es un perfecto aliado de la escucha.

FICHAS

1.1 OÍR

"¿Qué viene con un carruaje y se va con él, no le sirve de nada y, sin embargo, el carruaje no puede moverse sin él?"

¿Sabes la solución de esta adivinanza?

Sonido es tanto lo que sale de los objetos como lo que recibe el oído.
Si cae un árbol en el bosque y no hay nadie que lo oiga, ¿hay sonido?

La casa, el teléfono y la bicicleta tienen un timbre. El policía de tráfico tiene un pito. Los programas de la radio y la tele tienen una sintonía.
De entre todos los sonidos que utilizamos como mensajes, ¿cuántos recuerdas?

Nuestro oído es un centinela en guardia permanente que no descansa ni con el sueño. Vigila y ocupa el aire; "casi siempre" está pendiente de los avisos. *¿Por qué a veces nos llaman y no nos damos cuenta?*

En nuestra cabeza disponemos de una especie de filtro psicológico que nos permite concentrarnos en lo que queremos escuchar, es como un enfoque.

Cuando viajamos en un tren o un automóvil y nos quedamos dormidos, ¿por qué nos despertamos en las paradas?

En el oído no podemos filtrar los sonidos desagradables.

¿Por qué, en un concierto de música clásica, si alguien desenvuelve un caramelo nos molesta tanto?

El oído puede relajarse y subir niveles en el silencio, y tensarse y bajarlos ante el ruido.

¿Por qué nos zumban los oídos después de asistir a un concierto de rock?

1.2 JULIO CORTÁZAR

Rayuela

Capítulo 41 - Diálogo típico de españoles.

López— Yo he vivido un año entero en Madrid. Verá usted, era en 1925, y...

Pérez— ¿En Madrid? Pues precisamente le decía yo ayer al doctor García...

López— De 1925 a 1926 en que un profesor de Literatura en la Universidad.

Pérez— Le decía yo: "Hombre, todo el que haya vivido en Madrid sabe lo que es eso."

López— Una cátedra especialmente creada para mí para que pudiera dictar mis cursos de Literatura.

Pérez— Exacto, exacto. Pues ayer mismo le decía yo al doctor García, que es muy amigo mío...

López— Y claro, cuando se ha vivido allí más de un año, uno sabe muy bien que el nivel de los estudios deja mucho que desear.

Pérez— Es un hijo de Paco García, que fue ministro de Comercio y que criaba toros.

López— Una vergüenza, créame usted, una verdadera vergüenza.

Pérez— Sí, hombre, ni que hablar. Pues este doctor García...

Ed. Edhasa, Barcelona, 1977.

1.3 LIN YUTANG

La importancia de vivir

VII. Epígrafes de Chang Ch'ao (mediados del s. XVII).

De los sonidos

Se debe **escuchar** el sonido de los pájaros en primavera, el sonido de las cigarras en verano, el sonido de los insectos en el otoño y el sonido de la nevada en invierno; se debe escuchar el sonido del juego de ajedrez de día, el sonido de la flauta bajo la luna, el sonido de los pinos en la montaña y el sonido de las olas en el agua. Entonces no se habrá vivido en vano. Pero cuando un vagabundo comienza una pelea en la calle, o cuando nos empieza a retar nuestra esposa, bien podríamos ser sordos...

Se deben **escuchar** todos los sonidos a distancia; sólo los sonidos del *ch'in* pueden ser escuchados a distancia y de cerca.

Los oídos perciben un sabor especial cuando escuchan música de *ch'in* bajo los pinos, cuando escuchan una flauta bajo la luna, cuando escuchan una catarata junto a un arroyo y cuando escuchan cantos budistas en la montaña.

Hay cuatro clases de sonidos del agua: el de las cataratas, el de los manantiales cantarines, el de los rápidos y el de las acequias. Hay tres clases de sonidos del viento: el de las "olas de pinos", el de las hojas de otoño y el de la tormenta sobre el agua. Hay dos clases de sonidos de la lluvia: el de las gotas sobre las hojas de *wut'ung* y loto y el sonido del agua de la lluvia que del alero cae en los baldes de bambú.

Ed. Edhasa, Barcelona, 1980.

1.4

Formulario de la Atención - 1

ATENDER = TENDER

ATENDER ES LO CONTRARIO DE DESATENDER
ATENDER TAMBIÉN ES LO CONTRARIO DE DISTRAER
LUEGO DESATENDER = DISTRAER

si DISTRAER = NO TRAER
DESATENDER = NO TRAER

luego

ATENDER = TRAER

1.5

Formulario de la Atención - 2

OÍR + ATENDER = ESCUCHAR
OÍR - ATENDER = DORMIR
ESCUCHAR = MÚSICA

SONIDO + SILENCIO + ATENCIÓN = MÚSICA

SONIDO + SILENCIO - ATENCIÓN = RUIDO

1.6 JOSÉ ANTONIO MARINA

Teoría de la inteligencia creadora

(Extracto del cap. VI. *La actividad atenta*)

Atender

La atención es la capacidad de dirigir la corriente de la conciencia.
Es intención, voluntad, interés.

La atención se da, o bien es atraída: o son las cosas las que nos llaman, o somos nosotros quienes nos entregamos, o ambas cosas. Con la atención se producen tres operaciones:

1º) El objeto atrae la atención del sujeto: *FASCINAR, CAUTIVAR, EMBELISAR, HECHIZAR, EMBOBAR, MAGNETIZAR, PASMAR, ASOMBRAR, ADMIRAR, ENCANDILAR, MARAVILLAR*.

2º) El sujeto pone, da, presta, le dedica al objeto su cuidado y sus "atenciones": *CLAVAR LOS OJOS, PONER LOS CINCO SENTIDOS, NO QUITAR OJO*.

3º) El sujeto se concentra en el objeto, "está" en el objeto: *ENFRASCARSE, ENGOLFARSE*.

El niño tiene que aprender el modo libre de atender: tendrá que ocuparse también de las cosas que les interesan a los demás.

El núcleo del aprendizaje consiste en obrar como si fueran interesantes cosas que no se lo parecen.

Con el juego, la conciencia y la actividad se unen sin fisuras ni titubeos.

¿Cuál es la dificultad que entorpece la atención?: la falta de motivación (aburrimiento por rutina, exceso de repetición).

¿Cómo evitarla?: 1) Animar, movilizar los sentimientos, educar la vitalidad en un ambiente estimulante (Ortega).

2) Inventar proyectos, pensar valores.

La *infelicidad* es una quiebra de la atención y la *tristeza* fruto de una atención dispersa.

Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.

1.7 ESCUCHAR

Si media la atención, el oído se sumerge en el sonido, entonces pasa a acometer su función más seductora: escuchar.

¿Se puede escuchar sin poner atención?

Una cosa es oír y otra muy distinta escuchar. ("Se habla mucho y se escucha poco") *¿Cuántas veces recuerdas haber estado "como quien oye llover"? ¿Qué quiere decir "entra por un oído y sale por el otro"?*

Escuchar es una actividad, no una pasividad. Requiere de nosotros esfuerzo y participación para que, agitándonos interiormente, nos provoque una reacción emotiva.

¿Sabes si existen músicas "para no escuchar"?

Oír pertenece a la tribu de los "IN": indolente, indiferente... si queremos escuchar no podemos quedarnos como simples receptores de sonidos; tenemos que poner de nuestra parte, atender, "vencer la vaguería". Es un "trabajo" al que muchos se niegan a sumarse. *¿Por qué oír sin escuchar es un aburrimiento? ¿Los que no escuchan en los conciertos es porque les gusta aburrirse?*

Escuchar es acercar la lejanía. Para que se quede algo dentro de nosotros es necesario aguzar bien el oído para descubrir signos, comunicaciones, sensaciones y significados.

¿Puedes escuchar varios sonidos a la vez?

La audición no sólo es exterior, es también interior.
¿Por qué no se mueve en la butaca el público de las salas de conciertos?

1.8

¡ATENCIÓN! OYE Y ESCUCHA...

¡Atención! Abandona toda acción.

Escucha... el pisar de la babucha.

¡Atención! Mantén en observación.

Escucha... las monedas en su hucha.

¡Atención! Ofrece al tiempo un parón.

Escucha... las canciones de la trucha.

¡Atención! Despierta tu admiración.

Escucha... como resuena la ducha.

¡Atención! Nuestra oreja es un colchón.

Escucha... la nada siempre es mucha.

¡Atención! Cada cosa tiene un son.

Escucha... párate... oye... y escucha.

1.9 JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

Campo de Agramante

Cuando medio comprendí que *podía oír los ruidos antes de que se produjesen*, ni siquiera lo consideré una rareza. No sé por qué pensé eso entonces, pues tampoco había tenido ocasión de hacer ninguna clase de consulta en este sentido, y mucho menos de prever hasta qué punto iba a afectarme tan poco frecuente especialidad. Todo empezó hace ya casi nueve años, un día en que tío Leonardo me llevó a una tala de pinos negrales por los cerros de Alcaduz. Me acuerdo bastante bien todavía...

Me entretenía escarbando con la punta de la bota entre el serrín alojado en las grietas del terrizo, cuando oí de pronto el estruendo de un árbol desplomándose, abriéndose paso entre la espesura de la fronda, un enorme arañazo de ramas desguazadas y como esparcidas a lentos empellones por el calvero. El tablaje del fondo me impedía la visión, pero esperé sin ningún motivo aparente a que se apagara el ruido para asomarme fuera, y fue entonces cuando vi derrumbarse el árbol. Supuse en un primer momento que sería otro pino que había sido aserrado casi simultáneamente, pero el de ahora se venía abajo sin ningún presumible desbarajuste vegetal, caía con una premura silenciosa sobre la tierra, sólo levantando al final una nube insonora de polvo y ramujos astillados.

Ed. Anagrama, Barcelona, 1992.

1.10

OIGA POR LOS DEDOS

VEA POR LOS OIDOS

HUELA POR LOS OJOS

TEXTO POÉTICO - 6

2. EL SONIDO AL OÍDO

En nuestro país, el ruido —es decir, todo aquel sonido no deseado— es un problema más agudo que en otros, dado que, en repetidos estudios comparativos realizados en torno a la contaminación acústica, hemos quedado siempre destacados en los primeros puestos. Somos un país donde se grita muchísimo sin razón alguna y se monta mucho follón por doquier; lo peor es que no importa en absoluto que todo esto ocurra, pues no se ponen medios para evitar el desgaste físico y psíquico que el ruido excesivo produce, en suma, ¡pasamos olímpicamente del sonido!

En una playa cosmopolita (por ejemplo, cualquiera de las españolas en verano) pueden comprobar cómo los niños que más gritan son siempre los españoles; en un camping internacional les aconsejo que coloquen su tienda lo más lejana a sus paisanos si quieren dormir tranquilos; una cervecería madrileña es un palacio del terror sonoro; un pub nocturno un infierno de decibelios y un "paraíso" de la incomunicación. La consecuencia es evidente: estamos raquíficamente desarrollados en todas nuestras estructuras sonoras, empezando por la corrupción sonora y terminando por la música. Jamás se me podrá olvidar cómo, cuando yo era pequeño, mi padre solía contestar en voz baja a quien se dirigía a él a grito limpio: "Por favor, no me grite que no le oigo". Naturalmente, mi padre pertenece a esa especie de "club de amigos del susurro", cuyos militantes son considerados "perros verdes" en nuestra comunidad chillona. Ahora, muchos años después, me pregunto: ¿Mi amor hacia el sonido calibrado, o sea, hacia la música, no será un reflejo de aquella actitud paterna? Creo que no hay duda.

Una característica que distingue a una persona que escucha de otra que no escucha es que la primera no contribuye al deterioro sonoro ambiental: habitualmente no grita, ni emite sonidos fuertes. Este tipo de persona "escuchante" suele sentirse agredida por la polución sonora ambiental: le molestan los fuertes ruidos de las maquinarias, los molinillos de café y los calienta-líquidos de los bares, las motos sin silenciador, los zumbidos de motores... Naturalmente es amante del silencio, de la conversación serena, de los sonidos de la naturaleza.

En la educación musical tenemos que formar este tipo de personas atentas a la escucha detallista, puliendo bien sus oídos y educando su atención hacia todo sonido, por pequeño que éste sea; debemos predicar con el ejemplo combatiendo, en la medida de nuestras fuerzas, la degeneración sonora en la que nos hemos zambullido asumiendo una responsabilidad anticontaminante.

En este epígrafe propongo acercar nuestra oreja al lugar donde brotan las vibraciones, allí donde nacen los sonidos más pequeños, y someterlos a aná-

lisis. Sugiero inmiscuirnos entre los sonidos diminutos y cercanos, observarlos con lente de aumento y escudriñar su interior sólo con el oído. Abandonemos por unos instantes el sonido habitual que nos rodea para dirigir nuestra atención a la menudencia, a lo pequeño, al sonido que casi no es, al "silencio ilustrado", a todo aquello que se mueve con sigilo y discreción. Sólo cuando hayamos efectuado un derribo de todo el torcido y degenerado urbanismo sonoro que nos han edificado en nuestra percepción y curado las heridas producidas por su devastador "bulldozer", cuando seamos capaces de maravillarnos ante la enorme belleza de lo insignificante y sepamos paladear cualquier minúscula expresión sonora, cuando encontremos en el silencio un lugar de gran riqueza musical, sólo entonces estaremos en el camino de poder plantearnos hablar de música y de sus primordiales componentes: silencio, sonido, tiempo, orden y expresión.

Entre los materiales que solemos utilizar en nuestros experimentos sonoros en busca de sonidos minúsculos me gustaría destacar los siguientes: las pajitas con codo flexible, para dirigir los ruidos de la boca a la oreja; los tubos rugosos de electricidad, para hacer juegos de estereofonía íntima; tubos de cartón o cartulinas para hacer cilindros que conduzcan los sonidos de un lugar a otro; los vasos de plástico, para actuar con ellos en las orejas; equipos de grabación y reproducción; papel y lápiz para describir lo que oímos; y todo el pequeño material que llevamos en los bolsillos, en la cartera o que encontramos por cualquier sitio, siempre dispuesto a mostrarnos su identidad sonora.

FICHAS

2.1

Formulario del ruido - I

RUIDO > ATENCIÓN > ESCUCHA

RUIDO > SENSIBILIDAD A LA MÚSICA

RUIDO = SORDERA = DESEQUILIBRIO

2.2

- 1) *Haz una lupa con tu oído: acércate a cualquier sonido pequeño y agrándalo con tu atención. Piensa un rato en él.*

- 2) *Elige cualquier objeto y dáselo a un compañero. Acerca tu oído y tu atención para distinguir si tu compañero lo arruga, estruja, roza, frota, raspa, acaricia, golpea, aprieta, aplasta, machaca, roe, casca, corta...*

- 3) *Junta la oreja a algo de madera, de hierro, de plástico... o a la pared, al suelo, a una barandilla... y que alguien se comunique contigo a través del material.*

- 4) *Ahora unas preguntas:
¿Por qué los indios, de vez en cuando, pegan la oreja a la tierra?
Muerde un diapasón y hazlo sonar. Después muerde el mástil de una guitarra y que alguien toque. ¿Por qué los oímos?*

2.3

SONORIDAD

que no se oye

TEXTO POÉTICO - 6

2.4

PROPUESTA DE VIAJE

recorra su propio cuerpo

TEXTO POÉTICO - 6

2.5

El Dupont es un mechero que tiene un sonido inconfundible cuando se abre. ¿Conoces otros casos parecidos?

Una "Sinfonía de la madera" podría ser perseguir el sonido de la carcoma en un mueble viejo. ¿Lo has hecho alguna vez?

¿Sabes qué es limpiar lentes a oído?

Escucha el crepitar de una "Maranta" cuando, por las mañanas, abre sus hojas.

Acaríciate una oreja y escucha. Haz todas las variaciones que puedas.

¿Qué te gusta más el sonido de un gota que se estrella en una sartén, o el de la caída de una breva?

Abre la botella de un refresco con gas y escucha desde el agujero cómo bulle su vida.

Cuando lees un libro, o el periódico, ¿escuchas el paso de sus hojas?
¿De cuántas maneras sabes pasarlas?

Arruga rápidamente un papel de célofán y admira su despertar.

¿Sabrías construir un teléfono con dos vasos de plástico y una cuerda de nylon?

Coloca las manos de tal manera que puedas conducir el sonido de la boca a una oreja y, con delicadeza y suma relajación... susurra, murmura, cuchichea, bisbisea, balbucea, musita, rumorea, runrunea, sisea, gorgojea, suspira, zumba...

2.6

¿Cómo oímos cuando metemos la cabeza...

en una tinaja?
 en un agujero?
 en una caja de cartón?
 en un armario?
 en un casco de motorista?
 en un cubo de plástico?
 en un cubo de cinc?
 en un cabezudo?
 en un tubo hecho con cartulina?
 bajo las sábanas?
 en el agua?
 en unos cascos de hi fi?

2.7

pronunciar una palabra

separarla en sílabas y sonidos

abrir cada sonido para observar qué hay dentro de él

TEXTO POÉTICO - 6

2.8 Las Tijeras

Las tijeras de mi peluquero suenan sin cesar. Su frenesí no se detiene ni cuando dejan de cortar. Son incansables. Su obstinación les hace parecer locas, pero a mí me encanta sentarme en ese magnífico sillón y, con los ojos cerrados, escuchar su discurso.

Con su monótono ritmo, las oigo pasando de un oído a otro, fascinado por sus trayectorias: adelante, atrás, derecha, izquierda, centro. A veces se alejan un instante, se pierden en algún lugar, y se acercan con cuidado. Solamente hay unos breves momentos en que se calman, descansan un abrir y cerrar de ojos y retoman su frenética actividad con renovadas energías. He observado que su ritmo no siempre es constante: varía mucho si la tala es en el coco, en el bigote o en la barba; otras veces depende de la tijeretada que dan: si siegan un grueso mechón o si mutilan un frágil pelo. Su resonancia varía igualmente según los casos.

De pronto, el sonido se detiene... Nuestro ánimo también. ¿Qué pasará? ¿Irán a cortar algo especial? Noto un tacto duro y frío cerca de la oreja derecha que me avisa del peligro. Detengo la respiración. El sonido cambia por completo: siento un profundo y grave ronroneo en el interior de mi cabeza. Un silencio... y, al momento, todo continúa como si tal cosa.

Casi siempre oigo las mismas peripecias a ambos lados, es más, si detecto algo especial en uno, ya sé que poco después se repetirá en el contrario. Oigo la simetría de mi cabeza.

El único sonido de la peluquería que se me escapa, que mis oídos nunca detectan, es el de la caída del cabello al suelo, siempre lo tengo que imaginar. Pero, algún día, estoy seguro de que lo oiré, estaré bien atento para escuchar cómo cruje silenciosamente al posarse, cimbreado y acomodando su entramado sin estrépito alguno.

2.9 R. MURRAY SCHAFER

Hacia una Educación Sonora

100 Ejercicios de Audición y Producción Sonora - Nº 81

No deberíamos olvidar nuestro pasado. Una tarea para tu Diario de Sonido: escribe un ensayo corto registrando los primeros sonidos que recuerdas de tu propia infancia.

De la larga colección de recuerdos sonoros que tengo de antiguos estudiantes, tomé uno al azar, para daros una idea:

"Un sonido que recuerdo es el del doctor cuando hacía una visita a domicilio. Su maletín de cuero siempre producía un sonido chirriante cada vez que él caminaba. Recuerdo su tos mientras venía por la calle, y él siempre usaba zapatos con tapitas que raspaba contra el pavimento. Si yo necesitaba una inyección él siempre usaba una ollita de metal que sonaba muy graciosa cuando dejaba caer las agujas dentro, y si escuchabas, podías oír el agua hirviendo. ¡Yo siempre tenía miedo cuando los ruidos paraban porque significaba que entonces venía el dolor!"

Pedagogías musicales abiertas, Buenos Aires, 1994.

2.10 JULIO CORTÁZAR

Rayuela

Capítulo 103.

Tampoco Pola hubiera comprendido por qué de noche él retenía el aliento para escucharla dormir, espiando los rumores de su cuerpo. Boca arriba, colmada, alentaba pesadamente y apenas, si alguna vez, desde algún sueño incierto, agitaba una mano o soplaba alzando el labio inferior y proyectando el aire contra la nariz. Horacio se mantenía inmóvil, la cabeza un poco levantada o apoyada en el puño, el cigarrillo colgando. A las tres de la mañana la rue Dauphine callaba, la respiración de Pola iba y venía, entonces había como un leve corrimiento, un menudo torbellino instantáneo, un agitarse interior como de segunda vida, Oliveira se enderezaba lentamente y acercaba la oreja a la piel desnuda, se apoyaba contra el curvo tambor tenso y tibio, escuchaba. Rumores, descensos y caídas, ludiones y murmullos, andar de cangrejos y babosas, un mundo negro y apagado deslizándose sobre felpa, estallando aquí y allá y disimulándose otra vez (Pola suspiraba, se movía un poco). Un cosmos líquido, fluido, en gestación nocturna, plasmas subiendo y bajando, la máquina opaca y lenta moviéndose a desgano, y de pronto un chirrido, una carrera vertiginosa casi contra la piel, una fuga y un gorgoteo de contenido o de filtro, el vientre de Pola un cielo negro con estrellas gordas y pausadas, cometas fulgurantes, rodar de inmensos planetas vociferantes, el mar con un plancton de susurro, sus murmuradas medusas, Pola microcosmo, Pola resumen de la noche universal en su pequeña noche fermentada donde el yogur y el vino blanco se mezclan con la carne y las legumbres, centro de una química infinitamente rica y misteriosa y remota y contigua.

Ed. Edhasa, Barcelona, 1977.

3. ARTE AMBIENTAL

Como ya hemos comentado antes, el sonido no solamente es la vibración que se produce en el objeto, sino también la excitación que dicha vibración provoca en nuestro oído. Desde que se crea hasta que nuestro oído lo recibe, pasa un pequeño rato —a veces un solo instante— en el que el sonido viaja y se expande por el espacio, ya sea éste aéreo, líquido o sólido. El sonido, en su corta vida, va encontrándose con diferentes elementos y materiales: unas veces los atraviesa con mayor o menor dificultad, otras rebota y continúa su viaje en otra dirección, otras se ve absorbido sin poder hacer nada por evitarlo; y así sigue su camino a toda velocidad, traspasando, botando, desgastándose y, al final, perdiéndose en la nada.

Uno de los elementos que el sonido puede encontrarse en el camino es nuestra oreja; dependiendo de donde la encuentre, ese sonido puede quedar más vigoroso e inocente (por estar más cerca del lugar donde nació) o más rebotado y con "mayor experiencia" (por haber vivido más rato). La sensibilidad de nuestra oreja recibe ese sonido con toda su maraña de reflejos, resonancias, bifurcaciones, hebras... y manda la información al centro de datos, donde nuestra conciencia selecciona lo que le interesa. Podríamos decir, parafraseando a Ortega y Gasset, que un sonido es *él y su circunstancia*: el medio donde se difunde influye tan poderosamente sobre él que forma un todo sonoro donde resulta difícil separar una cosa de la otra.

Todo lo que digamos del sonido nos vale exactamente igual para la música, que, al fin y al cabo, no es sino sonido ordenado. Tal y como reseña Eugenio Trías en su libro *Lógica del límite*: "La música se instala en el medio ambiente [...] nos envuelve [...] crea una segunda naturaleza [...] música y arquitectura, en tanto que artes, dan forma a lo que nos envuelve [...] su característica principal consiste en que son capaces de propiciar eso: una atmósfera [...] la música no es algo que se da a escuchar, sino algo que se erige como templo [...] está ahí para ser habitada".*

La música es por lo tanto "Arte Ambiental" que nos envuelve por todos lados, de ahí que sea tan importante para nosotros observar: 1º) el espacio donde se acomoda: si es grande o pequeño, alargado o abovedado, si lo definen elementos duros o blandos, etcétera. 2º) el lugar o lugares desde donde se emite: si está quieto o se mueve, si se traslada en alguna dirección concreta, etcétera y 3º) el lugar o lugares desde donde recibimos nosotros los sonidos: si estamos quietos, la posición de la cabeza, etcétera. Todo sonido está sujeto a estas tres premisas y suena de diferente manera según actúe cada una de ellas.

* Ed. Destino, Barcelona, 1991.

Estamos tan acostumbrados a oír en relieve —o sea, en tres dimensiones— que no solemos detenernos a observar este magnífico fenómeno: sonidos de adelante, de atrás, de un lado, del otro; lejanos, cercanos; quietos, móviles; secos, resonantes... Solamente cuando nos encontramos en un lugar donde cambian las características habituales es posible que nos paremos a degustar el sonido en su ambiente: las resonancias de las catedrales, la perfección acústica de los teatros griegos, los planos sonoros de una noche en el campo, el silencio de una profunda cueva...

Este epígrafe fija su atención fundamentalmente en los aspectos de la música que la relacionan con el ambiente: acústica de lugares, panorámicas y relieves sonoros, análisis de ambientes, paisajes sonoros, contaminación acústica, etcétera, sin olvidarnos nunca de conectar estas experiencias con las realizadas en las otras tres áreas.

Para este tipo de clases son de gran ayuda todos los espacios posibles donde puedan hacerse pruebas acústicas: escaleras, gimnasio, recibidor, aulas de diferentes características, habitaciones, calle, centro de la ciudad, campo... También utilizamos grabaciones caseras y profesionales de ambientes sonoros y músicas donde aparecen ecos, fuertes resonancias, panorámicas, perspectivas, etcétera. Es decir, todo lo que contribuya a clarificar las relaciones de la música con el espacio.

FICHAS

3.1 R. MURRAY SCHAFER

Hacia una Educación Sonora

100 Ejercicios de Audición y Producción Sonora - N° 78

El **paisaje sonoro** cambia permanentemente. Los viejos sonidos van desapareciendo constantemente. (¿Dónde están los museos para guardarlos?) ¿Cuántos sonidos recuerdas haber oído en tu juventud que hoy ya no existen más? Aquí tenemos algunos recuerdos de estudiantes universitarios norteamericanos, entre 1970 y 1980:

- cajas registradoras con campanilla.
- los chicos jugando a las canicas.
- bombear agua a mano.
- la rueca.
- la navaja cuando se afila.
- la campana manual del colegio.
- la campanilla de retorno en una máquina de escribir.
- lavar ropa en una tabla de madera.
- las cuentas del rosario de las monjas, tintineando.
- la polea de la sogá de la ropa.
- el latín hablado en las iglesias.
- cortadora manual de césped.
- los viejos discos de gramófono rayados.
- el molinillo manual del café.
- el sonido de las pesas al ponerlas en la balanza.
- la guadaña cortando el pasto.
- el tintineo de las botellas de vidrio de la leche.
- el tic tac del reloj de pulsera.
- la máquina de coser a pedal.
- el teléfono a manivela.
- el agua al volcarla en una tina de madera.
- la mecedora de madera sobre pisos de madera.
- los pregoneros callejeros.

Pedagogías musicales abiertas, Buenos Aires, 1994.

3.2 WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

El bosque animado

Estancia I : *La Fraga de Cecebre.*

Los árboles ejercitan distracciones, tan inocentes como ellos mismos, que no conocen el mal. Especialmente les gusta cantar, y cantan en coro las pocas canciones que han logrado componer. Como todas las plantas, aman intensamente el agua y a ensalzarla dedican sus mejores sinfonías, que son dos y las podéis oír en todos los bosques del mundo: una imita el ruido de la lluvia sobre el ramaje y la otra copia el rumor de un mar lejano. Alguna vez, en la penumbra de una arboleda, os habrá sorprendido el son de un aguacero que, distante al principio, va acercándose hasta pasar por vuestra cabeza; miráis al cielo por los intersticios del verdor, y está limpio y azul: ni una gota desciende a humedecer la tierra, pero el sonido continúa y se aleja y vuelve... Si entonces observáis las ramas, veréis hojas estremecidas como la garganta de un cantor. Los árboles han iniciado su orfeón. ¿Cuál de ellos ha comenzado? ¿Es aquella alta copa, visible sobre todas las sumidades, la que marca el compás y dirige el coro con su casi imperceptible balanceo? Los hombres no podemos adivinarlo. Otras veces se hace audible en el bosque el fragor —muy remoto— de un mar embravecido, el rodar de las olas desmelenadas y su choque sonoro contra los arrecifes. Juraríais que el océano abre sus llanuras poco más allá de la floresta, y sin embargo os separan de él muchos kilómetros; pero los pinos rodenos que viven en los acantilados han aprendido su canción y se la enseñaron a los demás árboles. Tan bien la saben que no falta ni el silbido del viento en las cuerdas de los navíos ni el correr del agua por la playa, que evoca el rasgarse de una tela sedosa.

Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

3.3 WILLIAM GOLDING

El señor de las moscas

...Las trepadoras y los arbustos estaban tan próximos que iba dejando el sudor sobre ellos, y en cuanto él pasaba volvían a cerrarse. Una vez alcanzado el centro, se encontró seguro en una especie de choza, cerrada por una pantalla de hojas. Se sentó en cuclillas, separó las hojas y se asomó al espacio abierto frente a él. Nada se movía excepto una pareja de brillantes mariposas que bailaban persiguiéndose en el aire cálido. Sosteniendo la respiración, aguzó el oído a los sonidos de la isla. Sobre la isla iba avanzando la tarde; las notas de las fantásticas aves de colores, el zumbido de las abejas, incluso los chillidos de las gaviotas que volvían a sus nidos entre las cuadradas rocas, eran ahora más tenues. El mar, rompiendo a muchos kilómetros, sobre el arrecife, difundía un leve rumor aún menos perceptible que el susurro de la sangre...

Ed. Alianza, Barcelona, 1983.

3.4 ALEJO CARPENTIER

Ese músico que llevo dentro

La jornada del estrépito.

Domingo, ocho de la mañana. Pocas veces me habían acogido los Valles de Aragua con tan suntuosos verdores. La atmósfera es de una tal luminosidad que un macizo de cañas bravas, un árbol florecido, se distinguen en la distancia, sobre el estremecimiento de las frondas que la brisa mueve, en-crespa o envuelve en sí mismas. Todo invita a la contemplación, al reposo, a prestar oído al canto de las aves que asciende por las laderas aún cubiertas de rocío, en un vasto concertante de gorjeos. Es tal la belleza del paisaje, que nos detenemos en un mirador para contemplarlo largamente, en silencio... Pero al punto revienta a nuestras espaldas el estrépito de una sinfonola, cuya aguja gastada raya cruelmente las espiras de la placa. Y sobre nosotros cae, como una maldición, el absurdo estribillo de: "Francamente / de seguir esta agonía / preferiría haber nacido / caracol".

Tenemos la esperanza de que el suplicio sólo durará unos minutos, después de los cuales podremos volver a contemplar el paisaje. "¡Que te crees tú eso!", diría un sainetero español... Ha comenzado la jornada del estrépito, el festival de la bulla, el tormento de la cencerrada, en todas las carreteras, en todas las playas, en todos los paradores. A partir de este momento no habrá tregua ni compasión. La pena habrá de ser cumplida hasta lo último. Ahora resulta que la española cuando besa, es que besa de verdad. Y que todo el pueblo estaba triste, porque amaba la "bondad" de Maringá, Maringá... Huimos del mirador, refugiándonos en el automóvil. Pero llega la hora de almorzar en alguna parte. Elegimos un sitio tranquilo, con hermosa vista sobre un campo orlado de samares. Estamos de excelente humor, y mucho tenemos que charlar. Pero, a poco de iniciarse la conversación, una sinfonola, a todo volumen, en paroxismo de intensidad, comienza a aullar: "Me importas tú, y tú, y tú, y solamente tú"... Condenados a callar, acortamos el almuerzo para marcharnos cuanto antes. Y nos alejamos apresuradamente, perseguidos por los gritos del que prefería haber nacido caracol...

Cinco de la tarde. Cae la noche sobre un prodigioso paisaje de montañas, majestuosas, adustas, cuyas sombras se esfuman en brumas, al fondo de las hondonadas, donde, a veces, rebrillan los carbones de un anafe. La dulzura y serenidad del paisaje crepuscular es algo indecible... Pero —¡qué esperanza!, diría un argentino— no habrá de ser larga nuestra contemplación. A poca distancia ha reventado otra máquina de gritar sandeces: "Estrellas hay que no dan luz, hasta que el sol les da calor"... Y Maringá, Maringá. Y el otro, que prefería haber nacido caracol. Y sólo me importas tú, y tú, y tú, y solamente tú...

Ed. Letras cubanas, La Habana, 1980.

3.5 JUAN BENET***Volverás a Región***

(final de la novela)

El ruido de sus pasos descalzos sonó por el corredor hasta que cayó por las escaleras.

Durante el resto de la noche en la casa cerrada y solitaria, casi vencida por la ruina, sonaron los pasos apresurados, los gritos de dolor, los cristales rotos, los muebles que chocaban contra las paredes; los muros y hierros batidos, un sollozo sostenido que al límite de las lágrimas se resolvía en el choque de un cuerpo contra las puertas cerradas. Hasta que, con las luces del día, entre dos ladridos de perro solitario, el eco de un disparo lejano vino a restablecer el silencio habitual del lugar.

Ed. Orbis, Barcelona, 1984.

3.6 LUIS RACIONERO***El arte de vivir***

¡Mis horas con la música! Soy melómano porque de niño me despertaban los pájaros y de adolescente el rumor del torrente apaciguaba mis ensueños melancólicos y desconcertados. El ruido de una falda crujiente almidonada y el deslizarse de las sedas sobre la cama aún es, para mí, algo conocido. Quien lo ha probado lo sabe. Y el crujir de un carro por el camino no asfaltado, y el toque lejano de campanas en la dulzura crepuscular del ángelus cuando el cielo se viste de azul y rosa místicos. Quien ha leído a Juan Ramón Jiménez tiene que amar por fuerza la música.

Ed. Temas de hoy, Madrid, 1993.

3.7 ACÚSTICAS Y RESONANCIAS

Vivaldi rindió homenaje a la técnica de los *cori spezzati* (coros quebrados) que había sido una de las glorias de la Capilla de San Marcos con sus *Concerti a due cori*. Aunque probablemente no naciera allí, este tipo de escritura sí conoció en esta capilla sus máximos esplendores... Gracias a las aportaciones de compositores como Willaert, los Gabrieli y Monteverdi se alcanzó en el siglo XVII un nivel de fastuosa espacialidad sonora jamás escuchado hasta entonces.

(De las notas al programa de un concierto con música de Vivaldi).

El sonido de una orquesta tiene mucho que ver con la sala de conciertos en la que trabaja... El Concertgebouw es el ejemplo europeo más claro, pues es la sala la que posee ese sonido.

(Declaraciones de Charles Dutoit a la revista *Ritmo*, abril de 1995).

"Burroughs decía en su novela *Junkie* cosas como que los taxistas de Nueva Orleans o México, se me olvida ahora, se orientan por medio de las bocinas como los murciélagos por ondas de sonido."

(Entrevista a Allen Ginsberg para *El País*).

En la China de otros tiempos, cuando los barcos transitaban por el concurrido río Shanghai, llevaban gallinas enjauladas para que actuaran a modo de bocinas y advirtieran a los demás barcos por la noche.

(De una información de *El País Semanal*).

3.8 R. MURRAY SCHAFER

Hacia una Educación Sonora

100 Ejercicios de Audición y Producción Sonora - N° 65.

Las modernas sociedades "civilizadas" han perdido gran parte del poder evocativo del sonido al permitir que éste se convierta en tema u objeto científico. Por ejemplo, un eco "puede" ser explicado técnicamente, pero la satisfacción que experimentamos al oír nuestra propia voz regresando por el aire hasta nosotros siempre nos parecerá cercano a la magia.

En tiempos remotos, los lugares donde los sonidos producían ecos extraños y resonancias eran a menudo considerados sagrados. Nunca olvidaré la visita a la Mezquita de Shah Abbas en Isfahan, donde, justo debajo de la cúpula principal, se podían escuchar siete ecos, mientras que a un paso del centro, en cualquier dirección, no existe eco alguno. A menudo, los edificios con techos en forma de curva parabólica producirán extraños efectos sonoros, formados de pequeños sonidos, tales como susurros, que llegan desde muy lejos. He escuchado efectos como estos incluso en las estaciones de metro modernas y debajo de los puentes. Una habitación con las paredes demasiado pulidas retendrá un sonido durante un largo tiempo. El hueco debajo de la escalera es a menudo un lugar para largas reverberaciones.

Haga que el grupo encuentre lugares donde el entorno modifica los sonidos de una manera excepcional, ya sea reforzándolos o suprimiéndolos —como es el caso de las habitaciones modernas sobretapizadas—.

Que de este modo aprendan cómo un diseñador de paisajes sonoros podría concebir ambientes capaces de producir determinados efectos acústicos deseados.

Pedagogías musicales abiertas, Buenos Aires, 1994.

3.9 ALEJO CARPENTIER

Ese músico que llevo dentro

Pruebas de acústica.

Un día del año 1927, probábase en París una nueva sala de conciertos, con capacidad para miles de oyentes, cuyos planos eran debidos a un eminente arquitecto, asesorado, para la solución de los problemas de orden acústico, por un grupo de técnicos.

Pero cuál no sería el estupor del arquitecto, de los técnicos, de los invitados, al notar que cada acorde instrumental parecía sonar dos veces. Las paredes que cerraban el segundo balcón devolvían las notas al escenario como pelotas de tenis. En este o aquel rincón cantaban ecos molestos... La orquesta, en tales condiciones, se escuchaba de modo borroso, confuso, perdiéndose la plasticidad de los timbres en una suerte de "magma" sinfónico, en medio del cual sobresalía a veces, como formando parte de otro conjunto, un coral de trombones o un pasaje de percusión... Claro está que los técnicos se aplicaron, en el acto, a la tarea de corregir los defectos de la sala, redondeando ángulos, rellenando ciertas oquedades con materias refractarias, tapizando las superficies reverberantes. Pero la sala, a pesar de todo, no quedó perfecta, subsistiendo, en ella, ciertas zonas donde la audición resulta débil, sin relieve, o, por el contrario, demasiado brillante...

Ed. Letras cubanas, La Habana, 1980.

4. LENGUAJE EN EL TIEMPO

Según la mitología nórdica, las Nornas —Moiras, Balanguera... en otras tradiciones— eran las diosas que tejían el hilo del tiempo, velando por el orden del universo. La música hace algo parecido: consigue que el tiempo se convierta en arte gracias a sus dos agujas de tricotar, la del pasado y la del futuro. Con ellas manufactura un artístico tejido que es el "efímero presente", donde viven los sonidos. En ese presente actúa nuestra memoria, capaz de retener los acontecimientos, y nuestra experiencia e intuición, capaces de barruntar lo que vendrá.

Mientras escuchamos música nuestra memoria no para de trabajar, desplegando ante nosotros todo un pasado reciente donde podemos observar los sonidos como si persistieran, como si los siguiéramos oyendo; hace las funciones de paralizador del pasado, de percha donde colgamos los sonidos que escuchamos a espera de una reclamación. La memoria es por tanto el arma que poseemos para poder relacionar los sucesos sonoros que ocurren en el tiempo y, de esta manera, acceder al conocimiento de su ordenación.

Por su parte, nuestra conciencia e intuición, basándose en lo que ya conocemos y en nuestra experiencia, elaboran expectativas más o menos ciertas sobre lo que vendrá. En ese eje de pasado, presente y futuro, proyectado simultáneamente en nuestra cabeza, discurre la música, de ahí que se califique de arte de los sonidos y el tiempo. La música, como el río, como la vida, fluye. Sólo pasa una vez por el mismo lugar, que es el presente; aunque en nuestro interior sí podemos reproducir, con mayor o menor fortuna, su nacimiento, sus rápidos, remansos, meandros, afluentes y desembocadura.

Los sonidos que contiene la música no se encuentran esparcidos sin más ni más en el tiempo. Como en la naturaleza, en la música los sonidos surgen por una combinación de orden y caos en perfecto equilibrio. Los sonidos en solitario, aislados, son simplemente información. Ahora bien, bajo reglas de orden o de caos consiguen multiplicar su expresividad; ello da lugar a la música; o, dicho de otra manera, la música consigue conmovernos porque sus sonidos están ordenados. Novalis decía: "La arquitectura es música congelada"; con ello nos viene a decir que si congelamos el tiempo musical, lo que observamos es un almacén de sonidos ordenados —donde unos sujetan a otros— con intención de producir belleza.

La ordenación de los sonidos depende del tipo de música que sea, aunque en todas las músicas se da un principio general: los sonidos se repiten de muchas maneras diferentes. Efectivamente, la repetición sirve para hacer el ritmo, la melodía, la forma... para todo, la repetición sirve para todo. Pero esto no quiere decir que siempre se repita todo, en absoluto, también existe la variación, la diversidad, el contraste, los sonidos sin relación ninguna. Pero todos ellos

están sometidos a múltiples reglas cuyo principal protagonista suele ser la repetición. "La música es un ejercicio de aritmética secreta", señala el gran filósofo Leibniz. Yo creo que el posible "secretismo" que pueda tener la música depende del grado de formación y del desarrollo de la sensibilidad de quienes nos enfrentamos a ella.

En este último epígrafe pasamos a reflexionar sobre estos temas, utilizando como principal material, aparte de las fichas, piezas musicales para oír y tocar, ante las que se aprecian con facilidad los principios básicos de la repetición.

FICHAS

4.1 EL TIEMPO

¿Qué hora es? ¿Cuánto tiempo lleváis despiertos? ¿Cómo habéis aprovechado hoy el tiempo? ¿Cuánto estaremos en clase?

Con los ojos cerrados, recorre con un dedo una parte de tu cuerpo a distintas velocidades. Distingue al tacto los distintos elementos del recorrido. *¿Qué lugar ocupan en el tiempo?, ¿Qué tienen que ver con el tiempo, el intervalo y la velocidad?*

Todo lo que vive se transforma con el tiempo. Pon unos ejemplos. *¿Las cosas que no tienen vida también se transforman?*

Tenemos una idea de lo que es el pasado y el futuro. Pero, *¿qué es el presente?*

Hay días que se pasan volando y otros que se nos hacen larguísimos. Sin embargo todos duran lo mismo: veinticuatro horas. *¿Sabes por qué pasa eso?*

La vida está repleta de cosas breves, diminutas, enanas, y también de largas, inmensas. Cada cosa tiene su medida, tanto los microbios como los gigantes. Pon unos ejemplos de cosas "microbio" y de cosas "gigante". *¿Sabrías poner otros ejemplos con obras de arte? ¿Y con música?*

Hay obras de arte que duran breves segundos y otras varias horas. *¿A qué se debe eso?*

Jugar con el tiempo es algo excitante, por eso hay tantos libros y películas que juegan con el tiempo. Completa esta relación con los que tú conozcas: *El túnel del tiempo, Los viajeros del tiempo, La puerta del tiempo, La máquina del tiempo, Parque jurásico, Brigadoom, Tres corazones con freno y marcha atrás, Furia de titanes, El retrato de Dorian Grey, El planeta de los simios, 2001, una odisea del espacio, Jennie, Un yanqui en la corte del Rey Arturo, La vuelta al mundo en 80 días...*

4.2 ALGUNAS FRASES SOBRE EL TIEMPO

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho.
Jorge Luis Borges, escritor argentino (1899-1986).

Los que emplean mal su tiempo son los primeros en quejarse de su brevedad.
Jean de la Bruyère, moralista francés (1645-1696).

La única función del tiempo es consumirse: arde sin dejar cenizas.
Elsa Triolet, escritora francesa (1896-1970).

El presente no existe, es un punto entre la ilusión y la añoranza.
Llorenç Villalonga, escritor español (1897-1980).

Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente.
Gonzalo Torrente Ballester, escritor español (1910).

4.3 EL TIEMPO EN FILOSOFÍA

Filosofía antigua:	Modo hebreo > pasar. Modo griego > estar.
Aristóteles:	movimiento = ahora, antes, después.
Estoicos:	intervalo y velocidad.
San Agustín:	El tiempo es un será que todavía no es. El tiempo no tiene dimensión. <i>"Cuando no me lo preguntan, lo sé; cuando me lo preguntan, no lo sé".</i>
Newton:	duración.
Leibniz:	el orden de existencia de las cosas que no son simultáneas.

Diccionario de Filosofía, José Ferrater Mora, Ed. Edhasa, Barcelona, 1981.

4.4 LA MÚSICA, LENGUAJE DEL TIEMPO

La música, como los ríos, fluye, discurre, no tiene marcha atrás. *¿Qué otras artes son así? ¿Para qué se inventaron las moviolas?*

La música es como la vida: nace, mientras vive le van pasando cosas, y después muere. *Observa una pieza musical como si fuera una vida.*

La música es un lenguaje que transcurre en el tiempo. Nos aplica su tiempo a los que la escuchamos. *¿Por qué hay veces que una película, una novela o una pieza musical se nos hace corta y otras larga? ¿Qué es tiempo objetivo y tiempo subjetivo?*

La música nos hace vivir los fundamentos del tiempo: esperar, llegar, pasar y recordar. Percibimos lo esperado y jugamos con lo inesperado. Nos va creando expectativas. *Escucha una música cualquiera, interrúmpela bruscamente e intenta adivinar qué es lo que va a venir.*

Pon en tu tocadiscos una música que conozcas muy bien y vete tarareándola. Al cabo de un rato baja el volumen hasta cero y sigue cantándola. Sube después el volumen. ¿Coincide tu voz con la música grabada?

4.5 ARTE DE LA MEMORIA

El tiempo no puede ir hacia atrás, pero la memoria sí. La memoria hace que nos acordemos de lo que ya ha pasado en el tiempo, o sea, revive el pasado. *Escucha una música nueva e intenta retener todo lo que le va pasando.*

La música se hace ordenando los sonidos, con el fin de que la memoria de quien la escuche recorra ese itinerario que han dibujado los sonidos. *Mientras escuchas una melodía que conoces, dibuja en el aire el recorrido de los sonidos.*

Escuchando música estamos captando fugacidades. Menos mal que nuestra memoria retiene los sonidos que pasan momentáneamente. *¿Os imagináis qué pasaría si no tuviéramos memoria? ¿Podríamos seguir el recorrido de los sonidos si éstos fueran siempre nuevos para nosotros?*

En la música los sonidos se repiten constantemente: unos inmediatamente, otros a medio plazo y otros con mucho espacio entre medias. *Analiza la música que quieras bajo este ángulo.*

Las melodías, los ritmos y los acordes también están continuamente repitiéndose. Gracias a nuestra memoria podemos investigar las veces que repiten los componentes de la música. *Mientras escuchas una música busca todas sus repeticiones.*

No siempre se repiten las cosas igual, unas veces las repeticiones están disimuladas bajo distintos aspectos. *¿Sabrías encontrar este tipo de variaciones en una música cualquiera?*

Para que todo no sea repetición, en la música hay también cosas diferentes e incluso que contrastan. *Búscalas en la misma música de antes.*

Nuestra memoria trabaja para que podamos relacionar unos momentos con otros, lo que ha pasado antes y lo que pasa después. Así le encontramos a la música su forma y su sentido.

4.6 JOSE LUIS TÉLLEZ

Para acercarse a la música

7. El arte del tiempo y de la memoria.

La repetición se produce en la música en tres niveles diferentes: el del ritmo, el de la melodía y el de la estructura formal; cada uno de estos niveles se desarrolla en una escala de tiempo distinta, y ese trabajo de la música en tres espacios simultáneos del recuerdo temporal es quizás la razón del poderoso efecto que ejerce sobre la conciencia humana...

MEMORIA MOTRIZ: del ritmo.

MEMORIA EMOTIVA: de la melodía.

MEMORIA INTELECTUAL: de la forma.

Ed. Salvat, Barcelona, 1985.

4.7 FRAY LUIS DE LEÓN

A Francisco Salinas

"[...] mi alma que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino,
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida [...]"

"Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
por él así se anega,
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente [...]"

"¡Oh! suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a los demás amortecidos."

4.8 TIEMPO DETENIDO

Cuando la atención es muy grande parece como si se detuviera la sangre y el tiempo **se congelara**. *¿Has experimentado alguna vez esa sensación cuando, por ejemplo, te han contado una historia interesante? ¿Y en otras ocasiones?*

La música convierte al tiempo **en arte**. *¿Notas la diferencia entre vivir el tiempo y verlo pasar?*

La concentración en la música convierte nuestro cuerpo en una **gran oreja**. *¿Escuchamos solamente con los oídos?*

La leyenda de Armenteira

Cuenta la leyenda que en una aldea gallega llamada Armenteira, un buen fraile del monasterio, al que después dieron el nombre de San Hero, quedóse absolutamente traspuesto escuchando el canto de un pájaro. Cuando volvió de aquel éxtasis, que le hizo conocer los misterios de la eternidad, habían transcurrido varios siglos.

¿Quién sabe si todavía aquel pajarillo vuela sobre la aldea desgranando las notas del misterioso canto? Porque lo que sí es cierto es que Armenteira parece una aldea dormida en el tiempo.

Así que, ya sabéis: si os preocupa la vejez y queréis detener el paso de los años, aunque sólo sea por un siglo o dos, no tenéis más que acercaros por el lugar y ponerlos a la escucha.

(Rosa Álvarez, para *Sonido y Oído*, nº12).

Esta leyenda también se atribuye a otros frailes, como por ejemplo, a San Babila, en el monasterio de Leire (Navarra) o a los primeros cartujos ordenados por San Bruno: se quedaron toda la cuaresma (45 días) en una especie de sueño estático meditando sobre si tenían o no que comer carne. Esta leyenda está recogida en un cuadro de Zurbarán.

Así mismo, Orfeo, con su canto, hacía que animales y humanos olvidaran el paso del tiempo. Es famosa también la historia de un maestro chino que se sumió "unos instantes" en el éxtasis por el canto de un pájaro y cuando volvió en sí ya no tenía ni familia, ni casa, ni nadie que lo reconociera.

4.9 ALEJO CARPENTIER

Ese músico que llevo dentro

El mundo del tiempo detenido.

Una visita a la admirable Exposición Médica Etnográfica... equivale a un viaje al Mundo del Tiempo Detenido. Mundo en que el hombre vive sometido aún a los grandes ritmos telúricos, a las Leyes de Sequía y Leyes de Tormentas, regido por el Código de las Lluvias, en medio de montañas que cumplen su cabal función de dividir las aguas sobre la faz de la Tierra... Para el hombre que allí vive, la noción del tiempo no corresponde a la de nuestros efímeros relojes. Cuando el doctor Elías Toro, a comienzos de este siglo, se encuentra con cierto Cacique Jeremías, en las región de Roraima, éste le habla de Richard Schombrurghk, que había pasado por allí... unos sesenta años antes, como de un hecho reciente [...]

En esta exposición, se tiene, en medio del deslumbramiento producido por tantas plumas de pájaros, por tantas tiaras polícromas, por tantos objetos llenos de poesía, cuando no de auténtica belleza plástica, esa sensación de tiempo detenido que pudo conocer el doctor Elías Toro, al hablar con el Cacique Jeremías [...]

Esa flauta, y los botutos araguacos, las flautas de hueso humano, la *trompa para no perderse en los pantanos* que suena como la sirena de niebla de los barcos actuales, los caramillos, los instrumentos que imitan el canto de ciertos pájaros, y los silbatos que no deben oír las mujeres, y los cachos de venado, y las trompas con embocadura de huesos de monos araguatos; todo esto, fascinante, misterioso y magnífico, es la Gran Orquesta de la Selva, la que escucharon nuestros antepasados más remotos, un poco después del Sexto Día de la Creación, que sigue sonando en el Mundo del Tiempo Detenido.

Ed. Letras cubanas, La Habana, 1980.

4.10

acción

Dibujé un reloj cualquiera
Le hice un agujero
Introduce la mano por el agujero
Me llevé el tiempo

TEXTO POÉTICO - 6

4.11

Toda la música está en **RE**

en **re** de ...

recrear, recitar, representar

resumir, recalcar, reservar

repetir, reiterar, redundar, reincidir

repasar, recurrir, reelaborar, remitir

recibir, revelar, remover, revolver, repercutir

reparar, registrar, retener, reconocer

recordar, referir, recorrer, relacionar

requerir, reflexionar, reaccionar

reanimar, reformar, reforzar, renovar, reponer

relajar, retumbar, reír

reflejar, reproducir

recomendar, reenganchar, reunir

4.12

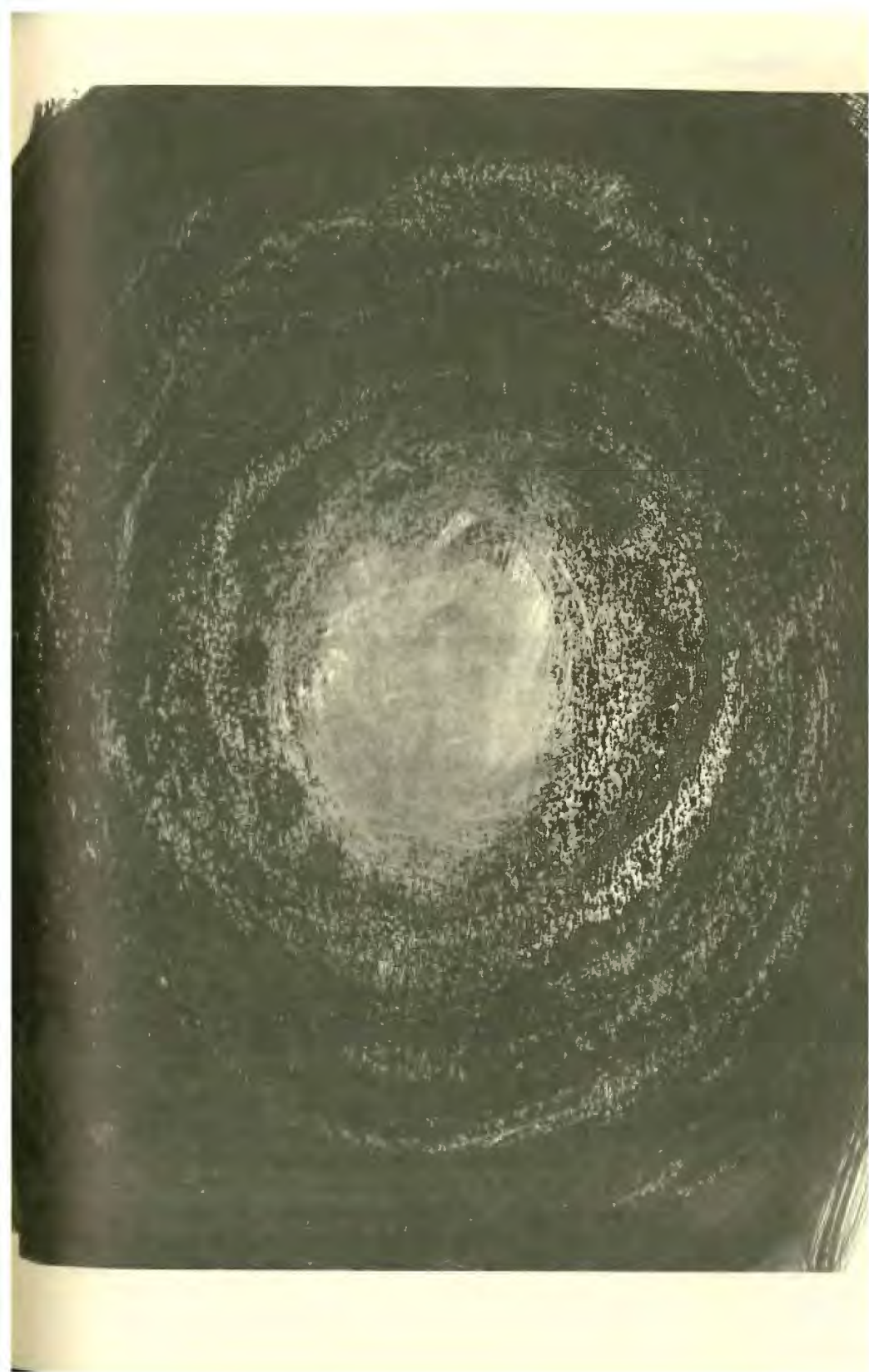
*Recuerde todas las cosas que pueda y anótelas ordenadamente
a medida que vayan apareciendo.*

Haga un museo personal con todo ello.

Entre de vez en cuando y cámbielo todo de sitio.

TEXTO POÉTICO - 6

The first part of the paper discusses the importance of the study of the history of the United States. It is argued that a knowledge of the past is essential for a full understanding of the present. The author then goes on to discuss the various factors which have shaped the development of the United States, including the influence of the British, the Spanish, and the French. He also discusses the role of the American people in the creation of the nation. The paper concludes by stating that the study of the history of the United States is a task of great importance, and that it is one which should be undertaken by all who are interested in the future of the country.



UN ASUNTO DE GUSTO

Este capítulo, publicado en el nº 3 de la revista de educación musical Eufonía (febrero de 1996), transita por los distintos enfoques que nos ofrecen siete grandes pensadores preocupados en alguno de sus escritos por este paradójico tema. El objetivo que persigue es incitar a los educadores a una reflexión sobre la función y evolución de su propio gusto y el de los alumnos, y sobre las abiertas posibilidades de su ampliación y transformación.

Este asunto del gusto es un lío de mucho cuidado. Ya se lo anuncio por sí, antes de empezar, quiere desistir de leer este artículo. Por mi parte llevo un buen tiempo sin parar de darle vueltas, y no digo que no hayan removido mi interior algunas de las lecturas que más adelante mencionaré, ni tampoco oculto que me preocupan enormemente las discusiones que se establecen en mis clases de audición musical con respecto al tipo de repertorio y su valoración estética y educativa; pero, sobre todo, reconozco que la fuente de donde mana mi mayor interés proviene de otro lugar: me saca de quicio que la mayoría de los conversadores, y, particularmente, gran parte de mis alumnos, ante la apreciación de cualquier evento, ya sea artístico o no, se escuden en un cobarde, pasota y simplista "no me gusta" para evitar el trabajo de la reflexión y así no desenmascarar su posición, si es que la tienen.

Sin hacer ningún esfuerzo de suspicacia, cualquiera puede advertir que la bandera del gusto se enarbola sin consideración alguna en cualquier ocasión; su veneración por parte de todos es tal que nadie atiende a otras razones: el gusto ha acabado por ser un valor en alza, similar a un cajón de sastre donde todo vale y adonde se acude para ocultar, o, en todo caso, para resumir apresuradamente, todos los juicios de orden estético. El gusto está de moda, y puede que lleve estándolo los últimos tres siglos.

Nos encontramos en un punto en que no hacer referencia continua al gusto personal puede ser visto con malos ojos. Cada vez que alguien comenta que una cosa le parece mala o desechable siempre hay otra persona que le llama al orden y a la compostura espetándole dignamente: "no digas que es malo, di que no te gusta", dando a entender que el gusto es algo así como la libertad, que empieza donde acaba la del compañero, y que anteponer el análisis al gusto es de *muy mal gusto* (sin ir más lejos, en un programa nocturno de televisión que vi hace muy poco, unos críticos de cine que valoraban una película, para no herir con su crítica a los otros contertulios, mencionaron la palabra *gusto* más de cincuenta veces). Es evidente que cuando alguien efectúa una crítica o un juicio lo hace desde una balanza donde sopesa a su manera la objetividad y la subjetividad, y que no siempre el fiel se encuentra en el lugar que cada uno quiere, pero ello no implica que tengamos que explicar todo eternamente a partir del

gusto personal, pues el resbaladizo gusto suele esconderse en lugares recónditos donde se enmascaran no pocas deficiencias. Algo pasa con el gusto, y si no hablamos de él con más libertad y menos prejuicios nos será mucho más difícil desmontar y esclarecer el origen de ciertas actitudes que, encaramadas en la cúspide del gusto, sueltan sobre nuestras cabezas todo el lastre que les viene en gana.

Sí, amigos, poner en duda asuntos de gusto es como mentar a la bicha; pero, ¿por qué tiene que salir siempre el gusto a relucir? ¿Es una fórmula educativa o es un bálsamo mágico? ¿Por qué las cosas nos tienen forzosamente que gustar o disgustar? Dudo si hay alguien suficientemente capacitado para contestar con verbo claro estos retorcidos dilemas, tan cargados de presiones interiores y exteriores, tan observados con mirada esquiva y maliciosa; pero, por otra parte, este enrevesamiento no impide que, sin dificultad alguna, nos demos cuenta de que, bajo el aval del gusto, demasiadas veces se cumple al pie de la letra la lapidaria y extremista, aunque clarificadora, frase que escribe Oscar Wilde en *La importancia de llamarse Ernesto*: "Si se toca buena música, la gente no escucha; si se toca mala, la gente no habla".

Espero no aburrirles —y pido excusas de antemano por monopolizar el comienzo de este capítulo— si les cuento una experiencia de mi infancia que marcó en mí unas huellas indelebles, huellas sospechosas de emparentarse con otras similares acuñadas en la experiencia de todos ustedes. Supongo que influido por las películas catastrofistas que tanto abundaban por aquellos años (los años cincuenta), donde veíamos atónitos cómo las plagas de termitas o la peste asolaban los pueblos más bondadosos, nací a la percepción musical convencido de que la voz de Manolo Escobar era también una de esas plagas bíblicas que algún oscuro poder mandaba para castigarnos por algún pecado original que desconocíamos. Ciertamente me parecía (y, ¡oh dolor!, me sigue pareciendo) un cantante tan abominable, tan imposible de gustar, que tan sólo podía ser una maldición divina la que nos trajera semejante desazón. Pero, un buen día, mientras estaba merendando en casa de un amigo, sonó por la radio una de las manifestaciones más claras de aquel azote, la quintaesencia de la repugnancia: *madrecitamaríadelcarmen*. Imagínense cuál no sería mi asombro cuando vi a la madre de mi amigo correr hacia el aparato de radio para subir su volumen mientras decía: "esto sí que me gusta". ¡No podía ser! Había una persona en el mundo que disfrutaba de aquello. "¿Pero de verdad te gusta?", le pregunté inocentemente, "¿A ti no? Eres la primera persona que conozco a la que no le gusta". No era una maldición: vino a resultar que aquel ente, objeto de todas mis iras, gustaba a todo el mundo menos a mí ¡El raro era yo! Pero, como dijo en alguna ocasión Nietzsche, "lo que no me mata, me fortalece"; en efecto, en mi dolorosa equivocación tuve que empezar a aprender que, de la misma manera que existían los detestables purés de patata, el horrible sabor amargo de la cerveza o el vomitivo humo del tabaco (ahora, por cierto, me encantan las tres

cosas), había canciones apestosas que sonaban por la radio porque había quien las apreciaba, lo cual abría profundos abismos entre las gentes, sin detrimento del cariño que pudieran tenerse. Confieso que desde entonces mi vida cambió por completo: una vez desaparecidas las maldiciones, asumida la *sinrazón* del gusto y su distribución aleatoria por doquier, podía no compartir los gustos sin por ello dejar de querer a nadie. Fue todo un alivio. Ya no me extrañó que, tiempo después, todas las personas mayores a las que preguntaba detestaran a mis ídolos, los Beatles; o que hace una decena de años, en un referéndum que improvisé en una tertulia de piscina en mi pueblo, saliera un *SÍ* rotundo de adhesión a las maravillas canoras del enemigo público número uno: Julito Iglesias. Nada puede sorprenderme ya sobre las fintas y caprichos del gusto. Nací a la apreciación estética de la mano de Manolo Escobar y mi vida —como la de todos ustedes— ha estado imperturbablemente acompañada de una nutrida colección de espantajos de singular tamaño. Eso imprime un carácter indeleble que, estoy seguro, me va a ayudar a desarrollar esta idea.

Después de la anécdota, volvamos al meollo de la cuestión. Creo que el tema del gusto no sólo es espinoso de tratar, sino además ofensivo para muchas susceptibilidades: no en vano toca los hilos que afianzan nuestra más profunda personalidad y hurga sus íntimos secretos. Puede que ustedes y yo tengamos gustos muy distintos en cuanto a cómo encarar este asunto del gusto, pero estoy convencido de que, por lo menos, estaremos de acuerdo en que es una cuestión del máximo interés, amén de fundamental desde el punto de vista educativo.

Imagínense que hubiera comenzado este escrito de la siguiente manera: "Me he sentido inclinado a escribir estas líneas por mi propio gusto, o sea, nadie me lo ha impuesto; la verdad es que empecé un poco a lo tonto y acabé cogiéndole gusto a la cuestión —como todos sabemos, al principio siempre cuesta esfuerzo meterse en harina, pero después se acaba estando a gusto. Además, no nos engañemos, estos artículos le permiten a uno despacharse a gusto—. Así que, tengo el gusto —o gustazo, si ustedes prefieren— de ofrecerles en este sencillo artículo, con sumo gusto, algunas reflexiones sobre este asunto de gusto". La redundancia en este caso de la palabra gusto viene a indicarnos cómo dicha denominación puede hacer referencia a muchas clases de gustos a la vez. Para empezar, existen dos acepciones muy distintas para la misma palabra: por una parte, es el sentido localizado en la lengua y la sensación que se experimenta con dicho sentido; y, por otra, lo relacionado con la estética, la manera de sentir y de juzgar, la voluntad y la disposición del ánimo.

Si tuviéramos que hacer caso al tiránico y manido refrán "sobre gustos no hay nada escrito" ninguno de nosotros podría creer en nada que se relacionase con la educación o el arte, pues en éstos se encuentra gran parte del germen que transforma el gusto a lo largo de los años. No, enfrentemos al refrán anterior uno nuevo (que no es sino su paráfrasis), que obedece a una observación más realista del fenómeno: "de gustos se ha escrito mucho". Llevamos varios

siglos sin parar de preguntarnos si el gusto es condición de la sensibilidad o de la inteligencia, si es algo que se da naturalmente o se adquiere mediante la educación, si hay gustos universales o todos son apreciaciones individuales, si es seguro o arbitrario... como para, de repente, decir que no se ha escrito nada sobre él.

Para empezar podemos consultar a Kant, quien en su tratado *Crítica de la capacidad de juzgar*, consideró el gusto como un tipo de juicio especial, susceptible de crítica, como una facultad de juzgar por medio de un deleite o repulsión, independientemente de todo interés. Así como en el XVIII el gusto se vincula con reglas —"academias del buen gusto", que lo someten a las normas de la razón—, Kant nos habla de un gusto antirreglas que es regalo de la naturaleza, de un *buen gusto* que deriva del compartir. A partir de él no son pocos los filósofos y artistas que han analizado y hablado de él sin parar. La mayoría coincide en definirlo como "capacidad para sentir lo bello y de formular juicios estéticos", es decir, "sensibilidad para apreciar la belleza o fealdad y el criterio para distinguir y valorar ambas cualidades". Modernamente, se considera ya que el gusto depende en gran medida de la educación del individuo, en estrecha relación con la sociedad en que vive y, además, con la actitud crítica que adopta ante dicha sociedad. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que la semejanza, la identidad, el parentesco, la proximidad y el instinto son condiciones primordiales por las que se rige. El gusto, por lo tanto, se tiene, se cultiva y se educa; tiene mucho que ver con el poder de apreciación, el discernimiento y el deseo.

Resumiendo: si bien el gusto es un sentimiento propio de una época y de una sociedad sujeto a perenne metamorfosis, también se puede cerrar el campo de acción hasta reducirlo a una ocasión y a una sola persona, pues siempre hay que tener presente que toda percepción está condicionada a la escala de valores que posee cada cual: de ahí que el gusto general acabe descomponiéndose en un sinfín de ramificaciones.

El gusto también lo transvasamos a los objetos, de tal forma que se produce el espejismo de pensar que el gusto no sea algo nuestro, sino una cualidad de las cosas que las hace bellas o feas. Nada más lejano de la realidad. De la misma manera que la atención requiere para su manifestación que haya un "algo" que la suscite y un "ser" que se enfrasque en él, para que se produzca la experiencia del gusto es necesario que se dé también la doble circunstancia: algo que emane propiedades *gustativas* y alguien que las reciba, calibre según su conciencia y emita un juicio; si no hay ida y vuelta, no hay gusto. Ya puede ser un jamón un objeto de veneración para nosotros, eso no impedirá que millones de musulmanes lo desprecien; que las nécoras, el pulpo o las anguilas sean alimentos muy apreciados por las mismas gentes que repudian las arañas, hormigas y saltamontes, y viceversa. Dejando a un lado los ejemplos culinarios: el famoso, y para nosotros genial, *Cristo* de Velázquez produjo a los primeros orientales que llegaron al Museo del Prado una repulsión enorme, producida sin

duda por la falta de familiaridad que por entonces tenían los orientales con la macabra escena de un hombre ensangrentado y crucificado; del mismo modo, unas cuantas horas de teatro *No* de Japón, o de *Pansori* de Corea, son un martirio para la mayoría de los occidentales. No cabe duda: una de las características del gusto es ser consecuencia lógica del discurso histórico de cada comunidad y de su evolución estética —las obras artísticas están unidas a su época y, por lo tanto, vinculadas por convenciones generales del gusto—, ser un punto de coincidencia, lo cual no impide en absoluto que en cada caso particular se ajuste el gusto a las necesidades, o que la enseñanza, por su parte, pueda obrar el milagro de ampliar y variar el gusto a su conveniencia.

Tampoco debemos olvidar que uno de los fenómenos más contradictorios y curiosos de este siglo es ese culto al mal gusto que, bajo la denominación de la palabra alemana *kitsch* (que no anda lejos de *cursi* u *hortera*), defiende principios como "lo feo puede ser bello", la elección embellece al objeto, lo espurio está por encima del auténtico...; es un rizar el rizo que arrasa con los valores clásicos de belleza e introduce otros elementos de apreciación en la sensibilidad de nuestro siglo. Pero, sobre todo, el *kitsch* diluye la frontera entre los gustos y, en cierto modo, los libera.

Tal y como vemos, este asunto del gusto se mueve en un terreno paradójico que nos confunde más que nos aclara: por una parte despierta nuestro interés de educadores, pues es materia educable y manipulable; por otra, merece el más feroz de los aborrecimientos, dado que obstruye los conductos por donde la sensibilidad aflora y se expande. Ambos polos tiran de nosotros intentando amordazarnos. Por mi parte, confío en que una meditación sobre este fenómeno no nos vendrá del todo mal, sobre todo si barremos para nuestro terreno, es decir, si la encaminamos hacia el mundo de la música, aunque es evidente que podríamos utilizar los mismos razonamientos para cualquier otro arte.

Para llevar a cabo esta empresa, una de las cosas que he hecho ha sido someter a mis amigos durante un breve momento a la tortura de mis preguntas en reuniones informales —en las que, como es natural, comemos, bebemos y charlamos—. Parte de lo que me cuentan, tanto si son conocimientos como aventuras personales, es brújula que orienta mis pasos y sustancia que nutre este artículo. Algunos de los comentarios que han suscitado más sonrisas y desatado mayor controversia son los siguientes: Felisa Sastre, a la que no he podido convencer en doce años de las bondades de la música contemporánea, me expone con toda claridad: "Mientras no se demuestre lo contrario, mi gusto es mío: yo me lo he labrado y lo mío me ha costado. El gusto se va conformando con los años, y son las afinidades las que seleccionan y eligen. La vida es corta para andar perdiendo el tiempo con tonterías. ¿Sabes por qué soy carca en música?: porque me gusta." Eustaquio Barjau, más filosófico, explica lo siguiente: "Kant considera el gusto como la forma pasiva del genio, es decir, la manera de participar con el genio, de compartirlo; el gusto nos permite participar en la obra

artística". Más adelante prosigue: "Para aquellos que antes de conocer bien cualquier cosa la rechazan, les propongo un camino: primero entender, después admirar y por último criticar, si es que se ven con fuerzas". María Parés continúa: "El gusto se amplía si intervienen factores afectivos". "Del mismo modo que Salinas habla del enamorado que descubre en la pareja lo que era —no lo que es—, el gusto descubre en nosotros lo que ya tenemos". Elisa Roche contesta: "Si no hay sustrato en la persona no se puede cultivar nada. Para que el gusto prospere hay que estar preparado, pues la capacidad para ampliar el gusto es limitada y debe hacerse en el momento adecuado". En un momento de la conversación se oye a su hermano José decir de forma expeditiva: "Prefiero un tambor africano a Stockhausen". Al final concluye Elisa con muy buen humor: "Como es una forma de empatía, al gusto le pasa como a la canción: ni se compra ni se vende".

Sirvan estas primeras declaraciones informales para abrir boca ante lo que ahora viene. Como no quiero caer en la trampa de acaparar demasiado un asunto que, en realidad, nos pertenece a todos y cada uno de nosotros, me voy a servir de los escritos de unos cuantos talentos de confianza —¿de mi gusto?— y de muy diferente procedencia (aunque la mayoría son músicos, naturalmente) para que, como han hecho mis pacientes amigos, me guíen por los espinosos meandros que este tema muestra y nos ayuden a contestar las preguntas clásicas que brotan en torno al gusto musical: ¿por qué a diferentes personas les gustan diferentes tipos de músicas? ¿Es normal que una misma persona pueda deleitarse con músicas muy distintas? ¿Cómo se puede llegar a disfrutar de lo desconocido? ¿Es posible modificar el gusto?... Con mi agradecimiento de antemano a éstos y aquéllos, les invito a todos ustedes a tomar fuertemente de la mano a estos siete pensadores y a abandonarse a sus razonamientos: los dos primeros son los franceses Jean Jacques Rousseau, filósofo de la naturaleza humana, y el compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez; el tercero es el profesor de ética y escritor Fernando Savater; el profesor de estética y crítico italiano Gillo Dorfles será el siguiente; después llegará el canadiense Murray Schafer, otro compositor y extraordinario pedagogo; el sexto en aparecer será el crítico argentino Jorge D'Urbano; y nuestro último compañero y maestro será el compositor mexicano Carlos Chávez. Cada uno de ellos enfoca el gusto desde una meditación y experiencia muy peculiares, si bien creo que todas ellas se complementan bastante. Junto a ellos también tendremos la aportación, en menor medida, de otras opiniones y pensamientos, pues en este terreno resbaladizo del gusto cuantas más farolas iluminen el campo, mejor. Les anticipo que sus manifestaciones confluyen, divergen, se repiten, redundan. Quiero decir con esto que este artículo no es un ordenado camino progresivo con las ideas agrupadas, sino una especie de paisaje de opinión donde el gusto selecciona a los principales protagonistas. Lo que sí puedo adelantarles ya es una conclusión general a la que llegan todos cuantos se ponen a recapacitar sobre este tema: todos podemos gozar de cualquier música.

"El genio crea, pero el gusto elige."

Jean Jacques Rousseau

Pierre Boulez reunió en 1981 sus escritos sobre música en un grueso volumen bajo el título de *Puntos de referencia*. Uno de los puntos que trata la primera parte del libro lleva como encabezamiento *El gusto y la función*. Para desarrollar este apartado, Boulez se ampara en una selección de pensamientos que Rousseau escribiera sobre el tema general del gusto para la *Encyclopédie*. Lo acertado de cada una de las frases, el humor que las ilumina y la claridad con que Rousseau dictamina sobre cada aspecto del gusto son proverbiales, de ahí que les proponga, para comenzar esta reflexión, una breve selección de lo ya cercenado por Boulez.

"De todos los dones naturales, el gusto es el que se siente mejor y el que se explica menos: no sería lo que es si se pudiera definir, pues juzga acerca de objetos que el juicio ya no puede aferrar, y sirve, si se me permite decirlo, de gafas a la razón". ¡Cómo no se lo vamos a permitir, si es precisamente ese comentario el que más nos interesa: *de gafas a la razón*! Con ello Rousseau nos indica que el gusto, no solamente es indefinible, sino que además oculta la razón tras sus empañados cristales. Esta característica del gusto es una de las más interesantes para artistas y educadores, pues no en vano es el arma que esgrimen la mayoría de los adolescentes para combatir otras estéticas que no sean las propias de su entorno generacional.

Sigamos con Rousseau a través de otros cuatro comentarios.

1) Sobre la escala de valores: "Cada hombre tiene un gusto particular por el cual da a las cosas que llama bellas y buenas un orden que no le pertenece más que a él". Esta aseveración es incompleta, pues si "simplemente" tuviéramos un gusto particular, habría que renunciar de inmediato a toda discusión. Boulez contesta a Rousseau: "¡Cuestión de gustos! ¿No es verdad que esta palabra, por la imprecisión de lo que designa, tiende mil trampas a la buena voluntad?... el gusto es un cazabobos". Desde luego que comparto esta opinión; de hecho, el empleo de la palabra gusto puede resultar un fraude. ¡Ojo!, nos puede engañar si no tomamos medidas: o bien la desmontamos y estudiamos, o la esquivamos con pericia.

2) En lo tocante a la elegancia: "Uno buscará la simplicidad en la melodía; otro atenderá a los rasgos rebuscados: y los dos llamarán elegancia al gusto que hayan preferido". A esto vuelve a contestar Boulez que ese sentido de la elegancia y el *buen gusto*, ese hedonismo tan francés les ha causado no pocos estragos como para no estar inmunizados. Él entiende la elegancia como "la suprema manifestación de la dificultad vencida, de la desenvoltura que hace olvidar esa dificultad misma". Esta definición conecta perfectamente con la

primorosa elaboración sonora, tan elegantemente francesa, de compositores como Couperin, Debussy o Ravel.

3) Acerca de los diferentes gustos: "La diversidad de opiniones proviene bien de la diferente disposición de los órganos, de la que el gusto enseña a sacar partido, o del carácter particular de cada hombre, que lo hace más sensible a un placer o a un defecto que a otro, o de la diversidad de edad o de sexo, que orienta los deseos hacia objetos diferentes; en todos los casos, como cada uno sólo tiene su gusto para oponerlo al de otro, resulta evidente que no hay que discutir". Boulez añade lo siguiente: "En efecto, ¡cuántas disputas estériles de esta clase tenemos ocasión de oír: ... para mí, Mozart; para mí, Beethoven!... Se olvida que los objetos de estas disputas se ubican por encima de todas las cuestiones referentes a su calidad... "Es cierto: discutir sobre si "a mí me gusta más o menos que a tí este o aquel genio" es bastante inútil. Y ya no digamos cuando ciertos "eruditos" —de clarísimas limitaciones musicales— se liquidan de un plumazo, ensañándose sin mayor razonamiento que su "exquisito gusto", tanto a "mediocres directores", como Abbado o Harnoncourt, o a "compositores sin imaginación", como Shostakovitch o Britten. Yo no sé si es su impotencia, su envidia o su ignorancia —o la suma de las tres— las que les llevan a hacer esos ridículos tan espantosos. Como decía arriba Barjau, el turno al gusto debería llegar después del conocimiento, la comprensión y la admiración del objeto analizado.

4) Y relativo al gusto colectivo: "Hay también un gusto general sobre el cual coinciden todas las gentes bien organizadas; y ése es el único al que se le puede dar en forma absoluta el nombre de gusto". Pero no hay principios eternos sobre lo bello, lo verdadero y lo natural, todos ellos son caducos y sometidos a todo tipo de cambios. Boulez contesta: "Todos los principios estéticos son variables, y lo menos que podría decirse en este caso es que hay tantos gustos como cánones de lo bello". Y ya concluye con este acertado comentario al aplauso: "Todo aficionado a Chaikovsky va a la sala de conciertos donde se ejecuta su autor preferido para celebrar el culto a sí mismo. Reconoce su gusto en el gusto del autor, se felicita de ello y, al mismo tiempo que aplaude, se aplaude."

Bueno, aquí habría material suficiente para discutir largo y tendido; pero sigamos adelante con la ayuda de nuestros próximos compañeros.

"Basta mirar algo con atención para que se vuelva interesante."

Eugenio D'Ors

El que normalmente no paremos de justificar nuestros juicios con frases como *es cuestión de gustos, para gustos se hicieron los colores, no sé por qué, pero*

me gusta, etcétera, no impide en absoluto que en otros momentos juzguemos severamente con otra serie de frases del tipo *hay gustos que merecen palos*, *un gusto de perros* o *el gusto del diablo*, o por el contrario, *tiene muy buen gusto visitando*, *un gusto refinado*. Hay desde *bromas de mal gusto* hasta *espaguetis al gusto*, lo cual viene a indicarnos que lo que a unos parece *buen gusto*, a otros resulta *de pésimo gusto*. Proverbios y frases no faltan para afirmar que hay gustos que, al estar distantes de los nuestros, nos resultan desacertados y reprobables. Pero, ¿se puede discernir entre gusto bueno y malo? Unos se inclinan de inmediato hacia un sí, otros hacia un no, y no pocos al amparo de un "depende"; yo prefiero un cauto "difícil asunto" y un escurridizo "maticemos".

Para empezar, no parece conveniente en estos tiempos acelerados que vivimos poner los extremos del gusto en una balanza, pues el gusto colectivo da unos bandazos tan colosales que, cuando todavía no se han materializado unos gustos concretos, ya se apuntan nuevas direcciones (Gillo Dorfles, nuestro segundo maestro, encabeza el prefacio de su ensayo *Últimas tendencias del arte de hoy* con este comentario: "No es cosa nueva que las oscilaciones del gusto sean un fenómeno típico de nuestra época"). Hay demasiados "intereses creados" sobre el gusto, hay una omnipresencia tan grande de él en nuestra sociedad que creo conveniente tomar distancia y añadir algunas herramientas nuevas para que cada cual saque las conclusiones "a su gusto". (A nadie se le escapa que una de las estrategias de mercado de nuestra sociedad de consumo es crear distintos gustos para que cuajen así nuevas necesidades que haya que satisfacer, a la vez que se rechaza lo que antes gustaba, aunque esté en buen uso).

Los gustos se mueven como pegajosos oleajes —a veces pequeñas marejadas; otras, grandes tempestades— impregnando todo cuanto tocan. Nos sitúan entre la espada y la pared, donde la elección es obligatoria: o conmigo o contra mí; la escapatoria hacia un "ni buen ni mal gusto" es casi imposible. En una situación tan enrarecida huelgan definiciones. El cambio continuo y la gran oferta del gusto lo erigen como árbitro de todas nuestras apreciaciones. ¿No son las fluctuaciones constantes y la enorme diversidad de la oferta estética las que convierten el gusto en tótem digno de adoración? Bajo el emblema del gusto se reprueba y se bendice. Hoy día la actividad de elegir y juzgar sobre nuestro gusto se lleva la mayor parte de la actividad mental: para embeberse en una obra de arte ya no quedan casi neuronas.

Veo un anuncio de televisión que dice: "Las recepciones del embajador cautivan a sus invitados por su buen gusto internacional..." Ese "buen gusto internacional" se refiere a unos bombones que, según parece, gustan a todo el mundo, tanto si los prueban como si no, especialmente si son embajadores y del tipo de personas elegantes y distinguidas que acude a las recepciones de las embajadas, a las que se supone de muy *buen gusto*. Dorfles no piensa lo mismo; en el capítulo "El kitsch no respeta a los intelectuales" de su libro *Imágenes interpuestas, de las costumbres al arte*, escribe el siguiente comentario: "Es muy

sencillo ironizar sin gracia sobre el mal gusto de nuestro prójimo, sobre todo si pertenece a las categorías "subalternas" de nuestra sociedad, y reservar las prerrogativas del buen gusto a ciertos privilegiados: artistas, arquitectos, intelectuales. Sin embargo, suele suceder —y mucho más de lo que parece— justo lo contrario: gente sencilla, de origen modesto, tiene una instintiva preferencia por las Cosas Hermosas, mientras que sofisticados intelectuales —escritores, músicos (por no hablar de los científicos, que casi siempre están ciegos y sordos para las cosas que no tienen que ver con sus especialidades)— salen muy mal parados en cuestiones de buen gusto, sobre todo de gusto en la vivienda." Y concluye en su artículo *Por qué los magos tienen mal gusto* con estas decididas palabras: "Igual que hay un kitsch del gran burgués, del pedante filósofo, del general estirado, del concertista famoso, hay también un kitsch de las brujas, de los médiums, de los curanderos". Ya ven, no deja tífere con cabeza, todos somos carne de mal gusto.

En todos los pueblos, barrios, comunidades de vecinos, zonas residenciales, etcétera, siempre hay personas que destacan por un irrenunciable "buen gusto": el típico dandi que en favor de la elegancia universal se coloca encantado una vistosa chaqueta verde, estampada como una furiosa tapicería, "que da gloria verla"; o una señora que, para "estar más guapa", se pinta la cara como una máscara funeraria, prolongándose los labios hasta la nariz y fundiendo en azabache sus humildes ojos (en mi barrio todo el mundo se aparta cuando pasa, envuelta en un tufo de "maderas de oriente", la vecina conocida popularmente como *Tutankamon*). Estos esperpentos en el lucimiento de su físico acostumbra a llevar su extravagante "buen gusto" a un límite, justo antes de llegar al disfraz, en el que pueden provocar en sus espectadores la gran duda metódica —sabia duda, a mi juicio— de "no sé si me gusta o no me gusta". Quiero decir con esto que el gusto llega a un punto en que se autoanula, dejando un agradable estado de navegación a la deriva, sin preocupación ni toma de posición alguna. Esta situación esperpéntica llega a su clímax cuando el gusto da una vuelta de campana completa y comienza a percibir como el colmo de la maravilla aquello que antes tanto detestaba. Veamos un ejemplo: conozco a un amigo que de tanto vituperar y reírse de José Luis Perales ha acabado por coleccionar sus discos y admirar sus "revolucionarias" letras, sus "arriesgadas" melodías: lo detesta tanto que ya no puede prescindir de él, hasta el punto de preparar toda una tesis sobre su experiencia "peraliana"; gracias al cantor de Cuenca ha llegado al Tao. Quizás este estado de alelamiento se aproxime a un "nirvana" casero, pero no me parece ninguna tontería prestarle nuestra atención; incluso, me atrevería a proponerlo como una aspiración de nuestra sensibilidad: para combatir el bombardeo de lo que cada uno entienda por "mal gusto", una posible solución es practicar una autoeducación, cuyo objetivo sea atravesar la última puerta de la sensibilidad para llegar a asumir y disfrutar aquello que tanto se detesta (por favor, no lo entiendan como una variante del masoquismo).

"Sed hombres de mal gusto. Yo os aconsejo el mal gusto, para combatir los excesos de la moda. Porque siempre es de mal gusto lo que no se lleva en una época determinada. Y en ello encontraréis a veces lo que debiera llevarse."

Juan de Mairena

Recibamos a nuestro invitado español. De Fernando Savater he centrado mi mirada en algunos de sus artículos periodísticos recogidos en su libro *Sobre vivir*. De uno que se llama *El gusto es mío* entresaco lo siguiente: "Todo puede perdonarse a los que amamos, salvo que les haya gustado precisamente esa película insufrible y horterá, salvo que no hayan apreciado esa estupenda novela. Nada nos ofende tanto como los gustos que nos desmienten. Es inútil tratar de consolarse repitiendo que de *gustibus non est disputandum* y que la subjetividad no conoce razones universales válidas y necesarias en las que apoyar sus aceptaciones o sus rechazos." Somos lo que elegimos, y por eso parece que los gustos no compartidos se convierten en rechazo de nosotros mismos. Incluso sufrimos cuando nuestro gusto por una cosa no coincide con el de algún famoso crítico.

Sigamos disfrutando de la compañía de este diáfano pensador (al que, por cierto, en una ocasión oí decir que la máxima favorita que podría definirle sería "gustos sencillos, mente compleja"). En lo tocante a la moda y el éxito, selecciono este texto de *El éxito del éxito*: "Suponer que todo lo que triunfa y se gana el favor del público ha de ser de baja calidad, vulgar, halagador de la estupidez o el prejuicio, manipulado por algún grupo de presión propagandística, etcétera, es una simplificación grosera, fruto de la pereza mental o el resentimiento". En estas palabras vuelvo a reconocer a todos esos tristes melómanos (emparentados en cierto modo con los discófilos resentidos y los "eruditos" que comentaba más arriba) incapaces de disfrutar con un concierto habitual de abono, pues su prestigio de "espíritus cultivados" no les permite pasarlo bien con un intérprete español, o con un compositor popular. Parece como si se contaminaran con el resto de los mortales si le echaran un simple piropero al popular Chaikovsky.

Sobre esto mismo vuelve nuevamente Savater en su *Elogio del mal gusto* con estas palabras: "Cuando alguien sienta demasiado agresivamente plaza de "entendido" en determinados placeres, puede apostarse que es porque nunca ha gozado del todo con ellos y eso le ha permitido verlos desde fuera... hay quien es desdenoso porque cree que es algo superior desaprobar que aceptar y en eso está irremediablemente equivocado... el mal gusto contribuye a independizarnos, pues se despreocupa de los cánones establecidos y respetables: ni se deja convencer por los expertos ni tampoco pretende hacer prosélitos". Así es: la fusta de la moda y la imposición social de ciertos gustos poseen una fuerte carga de alienación; nos da la sensación de ser conducidos como a los asnos con orejeras, sin

poder mirar a otro lado que no sea el marcado. Salirse de ahí parece estar en un terreno prohibido, y hay ciertos "prohibidos" que debieran revisarse. Pongamos como ejemplo esta lectura de Yang Chu que Savater selecciona para su magnífico libro *Ética para Amador*: "Lo que el oído desea oír es música, y la prohibición de oír música se llama obstrucción al oído. Lo que el ojo desea es ver belleza, y la prohibición de ver belleza es llamada obstrucción a la vista. Lo que la nariz desea es oler perfume, y la prohibición de oler perfume es llamada obstrucción al olfato. De lo que la boca quiere hablar es de lo justo e injusto, y la prohibición de hablar de lo justo e injusto es llamada obstrucción al entendimiento. Lo que el cuerpo desea disfrutar son ricos alimentos y bellas ropas, y la prohibición de gozar de éstos se llama obstrucción a las sensaciones del cuerpo. Lo que la mente quiere es ser libre, y la prohibición de esta libertad se llama obstrucción a la naturaleza."

Sobre la paradoja que presenta el gusto y su predisposición ante obras de diferentes pretensiones, Savater, en *Ética del espectador*, echa mano de su dilecto Roger Callois, quien en su ensayo *La ambición del arte*, comenta lo siguiente: "Si un artista intenta hacerme sentir la suavidad de un crepúsculo, otro me cuenta sus sueños y un tercero cuenta historias de una fantasía encantadora, está bien y no les pido más. Pero no me engaño sobre su valor ni sobre su importancia. Cuanto más ambiciosa es una obra, más me veo obligado a mostrarme exigente con ella... porque en mis placeres mando yo y los administro como mejor me parezca..." Ciertamente no se es en absoluto contradictorio por el hecho de no exigir a quien no lo pretende con su obra, y, sin embargo, mostrarse estricto con quien es pretencioso. En *Cuestión de estómagos* insiste sobre lo mismo con un paralelismo que resulta de lo más esclarecedor: "Comiendo de todo con gusto y provecho se aprende a saborear cada género según su propia gama de matices, sin imponer el refinamiento debilitador a los platos vigorosamente simples ni aceptar tosquedades de a la pata coja allí donde la apuesta era por la complejidad sutil. Con todo, un cierto toque de preferencia es inevitable y ni el lector más ecuánime equidista de todos los géneros y todos los estilos." Este mismo punto será abordado por algunos de nuestros siguientes invitados.

*"Nadie es como otro. Ni mejor ni peor. Es otro. Y si dos
están de acuerdo es por un malentendido."*

Jean Paul Sartre

En el año 1965, Murray Schafer empezó a colaborar con diferentes universidades de Canadá y EE UU, donde tuvo la ocasión de discutir y expe-

rimentar un nuevo material de trabajo pedagógico que transcribió condensadamente en forma de pequeños libros. En la primera sesión del primero de ellos, titulado *El compositor en el aula*, exploró los intereses musicales y el gusto de sus alumnos. Concretamente, les pidió que le dijeran qué tipos de música les gustaban más y cuales menos. El resultado fue el siguiente: las músicas más aceptadas fueron el jazz, la música popular, la música de cámara, la ópera, el *country*, la música de bandas, las comedias musicales y los *hits* de la música ligera; las más rechazadas, el folclore, la ópera, el jazz, la música contemporánea, la electroacústica, la sinfónica y el *country*.

Después de este comienzo, profesor y alumnos estuvieron un buen rato hablando sobre dichos resultados. De entre las opiniones y conclusiones que se reseñan en el libro, quizás muy sencillas y esquemáticas, pues se trata de un libro educativo que pretende dar ejemplos que no presenten dificultad alguna de comprensión para ningún lector, he confeccionado los nueve puntos siguientes. Comprobarán que están prácticamente sin desarrollar, ahí radica su razón de ser: con razonamientos obvios, incluso triviales, incitar a nuestros alumnos o amigos a la conversación y a la ordenación de las ideas, y empezar a someter el gusto a consideración, desnudándolo sin recelos ni manías.

1) Cada persona tiene gustos diferentes en música: esto es estupendo porque demuestra que existen muchas personalidades diferentes y un tipo de música para cada personalidad.

2) A cada persona le pueden gustar varios géneros musicales. Uno no puede ser comunista y capitalista a la vez, ni musulmán y católico... pero con el arte no sucede lo mismo: se pueden descubrir cosas nuevas aunque te sigan gustando las anteriores.

3) La música de Mozart iba dirigida a la fina aristocracia europea de hace dos siglos. El jazz empezó como expresión musical de los esclavos negros de Norteamérica. Nosotros no somos ni aristócratas ni esclavos, y, sin embargo, pueden gustarnos mucho estas músicas.

4) A los profesores de música les suele gustar la música de cámara —bueno, en España no a todos— y a los alumnos los éxitos de pop-rock. Parece ser que hay diferentes clases de música para diferentes clases de gente. Esto suele ocurrir, pero hay que tener en cuenta que no siempre es así.

5) No es bueno que los profesores se nieguen a oír los éxitos de pop-rock, ni que los alumnos rechacen la música de cámara: la música no es propiedad privada de cierta gente; cada pieza musical fue escrita para todos los hombres.

6) Tener curiosidad por la música es síntoma de buena salud. Si alguien quiere descubrir música interesante tendrá que buscarla.

7) La persona que durante toda la vida sólo gusta del mismo tipo de música (sin entusiasmarse nunca por otro) es un caso paralizado, lisiado, consumido. Esa persona tiene detenido su desarrollo.

8) Para desarrollar el gusto es necesario curiosidad y valentía. Curiosidad para ir en busca de lo nuevo, de lo oculto; valentía para desarrollar el gusto personal sin reparar en lo que los demás puedan decir o pensar. No tengamos miedo, el arte no mata.

9) Escuchar música bien seleccionada ayudará a hacer surgir lo personal y original que se encuentra en cada uno de nosotros.

Hasta aquí la colaboración desinteresada de Schafer y sus chicos canadienses en su primera clase de música en la universidad. Pero no me gustaría terminar este capítulo sin reseñar una experiencia personal nacida al amparo de la anterior que, por otra parte, no es nada más que una constatación de la evidencia. Para nutrir de encuestas los programas de radio *Sonido y oído* que dediqué a este tema me planté con un magnetofón en diferentes lugares de Madrid (una plaza concurrida, la salida de un colegio, el pasillo de más tránsito de Radio Nacional de España, un concierto de clásica, otro de pop, etcétera) y fui recogiendo las contestaciones a una serie de preguntas que les planteaba, del tipo: ¿qué músicas prefieres? ¿alguna especialmente? ¿los pájaros son músicos?... Las respuestas fueron tan variadas y sorprendentes que casi podría decir que ocupan todo el espectro de posibilidades del gusto: desde Bach a los Chunguitos, desde un tango concreto a todo el *heavy*... los ruidos, el silencio, el ruido de una fuente... sin olvidar las músicas con más y con menos raíces, las más antiguas y las más contemporáneas, las fútiles y las complejas. En suma, parece claro que hay músicas para todos los gustos y gustos para todas las músicas.

"Cuanta más experiencia adquiero en mi arte, más se convierte en un suplicio para mí: la imaginación se detiene y el gusto aumenta."

Gustave Flaubert

Jorge D'Urbano publicó en el año 1953 un sencillo libro de divulgación titulado *Cómo escuchar un concierto* que alcanzó un gran éxito en su país de origen, Argentina. El libro termina con un capítulo dedicado a *La apreciación*, del que he seleccionado seis fragmentos que pueden adolecer de ser algo anecdóticos, largos y subjetivos, pero creo que tienen un encanto especial por la sabia

sencillez y la falta de retórica con que son planteados. Otras de sus características positivas son lo ejemplar de las experiencias que narra y lo bien que se complementan con los puntos anteriores, al ser estos mucho más literarios. Pienso que, como los precedentes, no necesitan apostillarse con ningún comentario; lo suyo es que cada cual saque sus conclusiones.

1) "Muchas veces me ha tocado estar presente en reuniones de amigos a los que me siento unido por una comunidad de intereses, de simpatías, de afectos y hasta de opiniones sobre ciertos asuntos de orden universal. Se ha conversado de las materias más disímiles, desde la última ascensión al Himalaya hasta la nueva teoría sobre el origen de la novela, y, en la mayoría de los casos, hemos llegado a esos grandes acuerdos que hacen de la vida social un intercambio natural de ideas que se influyen recíprocamente. Pero si alguien del grupo tuvo la diabólica astucia de mencionar una cuestión de orden estético, al instante, lo que era armonía y coincidencia, tolerancia y respeto por el pensamiento ajeno, se convirtió en un pandemónium. Algunos con fino tacto, otros con impetuosa decisión, nos dividimos como las aguas del Mar Rojo. Y siempre, después de largas horas de discusiones apasionadas, de abundancia de argumentos, de incisivas reflexiones, hemos caído en la cuenta de que, al final, los términos del problema han permanecido invariables... en última instancia, si las razones nos abandonaban o nos sentíamos incapaces para exponerlas con claridad, corríamos presurosos a refugiarnos en un asilo que parece inaccesible e inviolable, reducto último y definitivo para cualquier cuestión de arte: el gusto".

2) "Si a usted no le gustan las manzanas, o Picasso, o Chopin, ni el mejor de los argumentos, ni la más sutil de las proposiciones lógicas, podrán lograr que usted varíe su primer juicio. Cuando alguien dice: "es posible que usted tenga razón, pero a mí no me gusta", cierra definitivamente y de manera total la posibilidad ulterior del intercambio de ideas, porque, de un golpe, ha sacado la cuestión del orden del pensamiento para colocarla en el orden estético, que es el de las emociones y la sensibilidad."

3) Este punto, como es muy largo, lo voy a resumir siguiendo el desarrollo de su narración. Su entrada en la música fue la ópera; de niño le llevaban a espectáculos de ópera italiana que le gustaron mucho. Sin embargo, la primera vez que escuchó a Wagner se salió del teatro, no le veía belleza ni nada que lo atrajera. Un día, de repente —porque estas cosas pasan así, súbitamente—, se produjo el milagro y, sin saber bien por qué, le empezó a apasionar Wagner. A partir de entonces las óperas italianas le parecieron fioñas, sin sal. Sólo le gustaba la grandiosa ópera wagneriana. Después le empezó a gustar la música sinfónica y abandonó a Wagner, pero cada vez le gustaban más cosas: le emocionaba Beethoven, pero también Schumann, y Haendel, y Mozart. Más adelante le llegó la música de cámara, la contemporánea, etcétera. Cuando creía que había abarcado toda la música, se dio cuenta de que tenía que volver a su niñez y

recuperar las músicas que había abandonado: las óperas italianas y Wagner. ¡Ahora sí!, ahora puede elegir lo que más le gusta en cada momento, y todavía le queda mucho camino por delante. Reconoce que ahora es más feliz.

4) "El gusto es materia variable, sometida a las más diversas influencias y que, por fortuna, no tiene categoría inalterable sino que puede ser mejorado y refinado, y la norma para lograr esto es la experiencia, el conocimiento y la reflexión... Lo que verdaderamente importa es que el oyente sea capaz de establecer su propia discriminación sobre una base sólida y real. Es su reacción ante el estímulo de la obra de arte la que cuenta... esa reacción puede siempre avanzar hacia una más fina percepción de los valores de dicha obra."

5) "La diferencia entre un buen aficionado a la música y alguien que no la entiende es una cuestión que se decide gracias a un mayor contacto con el mundo de los sonidos... La apreciación no es un regalo de la naturaleza sino un premio de la inteligencia."

6) "Una de las frases más populares entre los auditorios modernos es la de "me gusta la música, pero no la entiendo"... Entender la música no es privilegio de algunas personas nacidas con misteriosas facultades para recibir la belleza... Si los oyentes modernos concurrieran a las salas de concierto con la preparación técnica, el interés y el entusiasmo de los asistentes a un partido de fútbol, o a una exhibición de tenis, los auditorios estarían contruidos únicamente por especialistas... Buena parte de los aficionados a la música la ubican en el plano del pasatiempo o distracción... El día que se comprende que la experiencia artística es una de las formas más elevadas de la experiencia humana... entonces se entiende que es menester mirarla con más atención que un partido de golf."

"Mis gustos son sencillísimos. Siempre estoy satisfecho con lo mejor."

Oscar Wilde

Aquí está nuestro último colaborador de lujo, Carlos Chávez. En 1959 fue invitado por la Universidad de Harvard a media docena de conferencias sobre diferentes temas musicales que después se publicaron en el libro *El pensamiento musical*. Pues bien, la última de estas conferencias es la que nos interesa pues se denomina *El goce de la música*, y, como es natural, trata en algunos momentos del gusto. Aunque lo que dice Chávez de una u otra manera ya nos suena en boca de los anteriores invitados, nos puede servir a modo de resumen

de lo ya expuesto. En este caso me he limitado a seleccionar cuatro textos breves, a los que he sumado otros comentarios de diversos autores que amplían los conceptos planteados.

1) "El goce del arte es una prerrogativa especial de la que uno nunca puede estar bastante agradecido. El deleite ante la expresión artística figura acaso entre los atributos más altos del espíritu humano. Este atributo es dado a los seres humanos en distintos grados, pero es muy probable que no se le niegue a ninguno, aunque sea en grado pequeño; y es seguro que siempre habrá la posibilidad latente de incrementarlo." Como vemos, hay una coincidencia general sobre la dicha que supone saber saborear el arte y la capacidad innata a intensificar y depurar el gusto. Sobre esto mismo escribe Aaron Copland en el último capítulo de su popularísimo libro *Cómo escuchar la música*: "Entregarnos por completo significa inevitablemente una ampliación de nuestro gusto [...] El gusto, al igual que la sensibilidad, es hasta cierto punto una cualidad congénita, pero ambos se pueden desarrollar de modo considerable con una práctica inteligente. Eso quiere decir escuchar música de todas las escuelas y de todas las épocas, vieja y nueva, conservadora y moderna. Quiere decir escuchar sin prejuicios, en el mejor sentido del término." Frente a pensamientos más conservadores, es de agradecer este canto a la "multigamia" musical.

2) "Cuando una persona escucha una pieza de música está viviendo el mismo proceso mental, emocional, psicológico e intelectual que vivió el compositor. El oyente, el verdadero oyente, no es pasivo; es activo, escucha activamente, y puede escuchar más o menos activamente. (No queremos considerar, por supuesto, al hombre que oye sin escuchar.) El escuchar más y más activamente, más y más intensamente, comprendiendo cada vez más, es cuestión de educación." Si sumamos estos dos primeros puntos llegamos a la conclusión de que la educación es un arma que nos desarrolla capacidades de gozar. Pero sigamos. Junto a Chávez, les traigo a Leopold Stokowsky. El célebre director de orquesta escribió un libro (me refiero al tristemente agotado hace ya mucho tiempo *Música para todos nosotros*) en el que se extiende hablando de sencillos conceptos generales sobre música. De él me gusta mucho el pasaje en el que afirma que "todos reaccionamos ante la música distintamente, a causa de la diferencia de nuestro pasado y medio ambiente... No existe tope alguno para la diversidad de nuestro personal sentimiento musical. Algunos gozan con la belleza de sus sonidos; otros miran bajo la superficie, en los fondos profundos de la música; otros más, combinan ambas cosas. Todo es cuestión de temperamento."

3) "Ritmo, armonía, entonación, conducción de partes y el tratamiento de los temas no deben ser misterios para nadie. Todas éstas son cosas sencillas de captar y comprender y, una vez que se está iniciado, multiplican enormemente el goce de la música. Estar iniciado de este modo abre un camino sin fin hacia una mayor y más profunda comprensión de la música." De todos modos, el perfecto conocimiento de todos los parámetros de una obra musical no impli-

ca que deba gustar: sólo indica que se está en buenas condiciones para valorarla. Sobre esto habla extensamente Keith Swanwick en su libro *Música, pensamiento y educación*: "Debemos respetar el juicio de alguien que conoce perfectamente una pieza musical, pero no le gusta, como aceptamos la opinión de quien conoce realmente y admira una pieza que a nosotros no nos resulta atractiva. Esta actitud es muy diferente del rechazo o aceptación indiscriminada de categorías enteras de la música." Justo, lo peligroso es el rechazo apriorístico, que es exactamente lo contrario a la mayor o menor aceptación de la riqueza que ofrece el gran caleidoscopio del gusto. El castigo al gusto musical proviene del oyente fanático sobre intransigente, carne de cañón de la incomunicación y el aislamiento, antítesis de la comunicación que propone el arte.

4) "Worringer se ha referido a la belleza en términos muy sencillos: 'El valor de una obra de arte, aquello que llamamos su belleza, reside, hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad.' (*Abstracción y naturaleza*). Podemos sentirnos erróneamente felices, cuando con frecuencia tomamos lo malo por bueno. Y una felicidad equivocada y efímera puede conducir al envilecimiento y la degeneración. Pero el milagro del arte consiste en proporcionar el gozo y la felicidad que nada puede rebajar y que todo lo eleva y edifica permanentemente". A este canto sobre la nobleza del arte y su potencial contenido de regocijo, con el que terminaba Chávez su ciclo de charlas, me gustaría simplemente añadir un suplemento, más entusiasta si cabe, de Swanwick, el pedagogo antes mencionado: "La función especial de las artes consiste en reforzar, extender, iluminar, transformar y, en última instancia, hacer la vida digna de ser vivida, más parecida a la vida".

"No huele bien quien siempre huele bien."

Marcial

Por la larga experiencia que todos tenemos en el uso diario del gusto —y por lo expuesto a lo largo y ancho de estas páginas—, concebimos la sospecha de que la anarquía del gusto es tan brutal que produce incertidumbre tanto generalizar sobre él como personalizarlo: el gusto es un revoltijo inmenso al que sólo podemos acceder a través de tímidos razonamientos, a veces contradictorios, que pueden llegar a confundir, más que a aclarar. De todos modos, no desisto, y antes de terminar me van a permitir que comente un par de aspectos del gusto que, a pesar de todo, me parece importante no pasar por alto.

Me dejan atónito esas repentinas y estrambóticas modas hacia estilos musicales francamente minoritarios. Por ejemplo: ¿no les mosquea a ustedes el

fenómeno de esos discos de gregoriano que se han convertido en producto de consumo masivo después de llevar publicados más de un cuarto de siglo sin la menor respuesta por parte del público? Hace nada, el gregoriano era un exotismo de hábitos silenciosos; hoy nos inundan a oficios divinos. Ahora resulta que nos gusta a todos el gregoriano: ¡qué bien! ¿Y el *Adagio Karajan*, disco más vendido de la historia de la música clásica en España que, simplemente, es una recopilación de algunas migajas de lo mucho que grabó el ilustre salzburgués? Ambos casos son grabaciones antiguas, es decir, su actualidad es únicamente la campaña de lanzamiento. Ello quiere decir que, como todas, se trata de modas impuestas donde, en realidad, el gusto del comprador no cuenta demasiado. Estoy convencido de que éstos son discos que se venden mucho y se escuchan poco; me hacen pensar en esos magníficos libros con obras completas de grandes clásicos, de lomos dorados y buena piel, que están vírgenes de ojos.

¿Y qué me dicen de todos esos artistas de música pop que, ante un éxito inesperado, ya no pueden modificar ni un ápice su estilo en el resto de su carrera, pues no conviene "confundir el gusto del público"? Según las productoras de música, lo que les gusta a sus clientes es reconocer y reconocerse a sí mismos en los artistas, de ahí que las empresas teman que, si hay un cambio estético en su producto, no llegue a gustar tanto como antes. Prefieren asegurarse el negocio uniformizando, no sea que la variedad confunda. No me digan que eso no es tratarnos de imbéciles.

Claro que la uniformidad, la monotonía y la repetición constante pueden llegar a producir saciedad y posterior vómito. Todos tenemos un punto de saturación, lo que pasa es que cada uno lo tiene situado en un lugar distinto. Unos se sacian de una cosa pronto, otros tarde, otros nunca. Lo que sí está claro es que una vez alcanzada la saturación es difícil digerir el empacho. En este caso, las consecuencias son múltiples: pérdida del gusto por algo, odio indiscriminado a todo lo que le rodea, indiferencia, locura...

"Hay que cuidarse, repetir hasta". Sé de aficionados a la música que no se compran ciertos discos que les apasionan para no caer en la tentación de machacarlos por su avidez incontrolada. A ellos dedica Baltasar Gracián estas palabras: "Muchas cosas de gusto no se han de poseer en propiedad: más se goza de ellas, ajenas, que propias; el primer día es lo bueno para su dueño, los demás para los extraños. Gózanse las cosas ajenas con doblada fruición, esto es, sin el riesgo del daño y con el gusto de la novedad." Hay ciertos quintetos geniales de Schubert y Brahms que prefiero mantener a distancia para no desgastarlos y poder repetir la sensación única de redescubrirlos varias veces en la vida. Seguramente habrán oído muchas veces comentar la envidia que produce la felicidad de una persona que disfruta por primera vez de una obra que amamos.

Del mismo modo que pregonó el cuidado ante la repetición —especialmente para los de saturación rápida—, también proclamo su contrario: "Hay que cuidarse, no repetir defrauda". En efecto, la repetición hace que reconozca-

mos las cosas, las recordemos, las relacionemos y las amemos. Sólo con la repetición analizamos y entramos en el ejercicio de la sutileza del gusto. El epicúreo y versátil Anthelme Brillat-Savarin, en su clásico libro *Fisiología del gusto* —auténtico código gastronómico—, cita casos de extraordinarios sibaritas del paladar: algunos *gourmets* de la antigua Roma, que sabían distinguir con el paladar los peces capturados en distintos lugares del río, o los cazadores que lograban percibir el sabor particular del muslo sobre el que se apoya la perdiz para dormir. Con las artes ocurre exactamente lo mismo: con atención y repetición podemos encontrar "cosas diferentes" en las "mismas cosas". La sutileza abre ante nosotros las infinitas y variadas caras de la obra artística. Por eso hay tantas gentes que, persistentes en sus gustos e insensibles a la erosión, son capaces de oír las mismas obras toda la vida (como mi querido amigo José Costa, quien, al margen de su variado gusto musical, desconoce lo que es saturación con obras como el *Requiem* de Verdi, *Les nuits d'été* de Berlioz o *Hear my prayer* de Mendelssohn), lo cual no les corrompe, sino que les enriquece.

La verdad es que este recorrido pendular por el gusto produce un poco de vértigo. No sé si después de esta lectura tan monotemática les quedarán ganas de seguir pensando en este asunto. También es posible que no haya conseguido mover ni un centímetro su gusto, pero me quedo más tranquilo después de haberlo intentado; incluso aún tengo ganas de tirar el último cartucho.

Ya en la cadencia final de este texto vuelvo imperturbable sobre mis pasos y sobre algunas preguntas —¿recuerdan lo del "nirvana" casero?— que quedaron colgando más arriba: ¿por qué me tienen que gustar o disgustar las cosas? ¿Por qué he de juzgarlas? Si al final, como leíamos antes, resulta que existe la posibilidad de disfrutar tanto con cosas que me gustan como con otras que detesto, ¿por qué debo elegir? John Cage, envuelto en su pensamiento zen, decía que le gustaban todos los sonidos, sin ninguna excepción. ¿No sería esto una solución? De Victoria hasta la Jurado, de Stockhausen al vuelo de una mosca, de un largo oratorio barroco a una canción infantil... ¡No a la intolerancia! ¡Abajo los prejuicios y las barreras de contención de la sensibilidad! Pero, vean ustedes lo que es la brutal paradoja del gusto: esto que acabo de escribir en este párrafo es algo sobre lo que he meditado largamente y puedo afirmar muy seriamente que creo en ello. Por el contrario, con la misma larga meditación, la misma seriedad y sin ningún atisbo de locura, al menos por ahora, reconozco que no puedo evitar pensar también lo que está en sus antípodas: "Estoy seguro de que sería más feliz en esta vida si consiguiera que se me excusase de escuchar nunca jamás *"losojosdelaespañolaqueyoamé"*, *"unafurtivalágrima"*... que se me eriza el pelo cada vez que suenan y no está en mi mano la posibilidad de reducirlas a bello silencio, aunque reconozco que, objetivamente, no son peores a otras similares que, sin embargo, adoro. Todos tenemos una extensa galería de monstruos a la que no nos importaría mandar a los leones ahora mismo, si pudiéramos. Mi galería es verdaderamente espeluznante: está nutridita, por ejem-

plo, de tenores, con vena del cuello hinchada por sus fuertes agudos, cantando con su correspondiente empalago las sencillas canciones de Lecuona; de sonrientes y grasientos coros rocieros que ensucian a la "blancapaloma" con sus optimistas unísonos; de grupos vocales con guitarra que aprovechan cualquier acto religioso para mostrar su repertorio de irrenunciable ritmo *cumbaya*; de "clásicos" cantados por una griega de gafitas o fulminados por el bombo manchego de Luis Cobos; etcétera.

En fin, para qué seguir con esto: seguramente busco en ustedes una aprobación de mis disgustos por estos engendros. De todos modos, estoy magníficamente bien con mis odios estéticos, forman ya parte de mí mismo... Pero otra vez me asaltan las eternas dudas que arrastra el gusto: ¿tengo voluntad de abrir mi gusto a nuevos experimentos o me cierro en banda y "aquí no se modifica nada"? ¿Merecerá la pena el esfuerzo? Ni siquiera sé si ello depende enteramente de mí y supongo que para muchas cosas será ya demasiado tarde. Gracián, con la puntería que le caracteriza, dice inflexible: "Abrir los ojos con tiempo: no todos los que ven han abierto los ojos, ni todos los que miran ven. Dar en cuenta tarde no sirve de remedio, sino de pesar. Es dificultoso dar entendimiento a quien no tiene voluntad, y más dar voluntad a quien no tiene entendimiento." Me resigno, no podré ya disfrutar de ciertas cosas aunque haga un titánico esfuerzo. Pero nadie me puede impedir que sueñe con algún día en que, por la razón que sea, mi gusto se amplíe tanto como para, como mi amigo (el de Perales), conseguir lo inalcanzable, es decir, ¡disfrutar de las maravillas que tanto detesto!: de Pimpinella, de los desenfadados programas veraniegos de televisión, de los tres tenores, de las sintonías de la radio, de la *Primavera* de Vivaldi, del bacalao, de la "opera omnia" de El Fary, de...

Con estos puntos suspensivos, que son tan suyos como míos, termino el capítulo esperando que les haya gustado. En cualquier caso, el gusto ha sido mío.

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930

EL OÍDO ATENTO

Este pequeño escrito tiene gafe. Pensé que podría ser el punto de partida para una larga serie de artículos que tratarían sobre los sonidos cotidianos, fortuitos, de la naturaleza... y sus cualidades musicales. Dos revistas solicitaron por entonces de mis servicios, aunque no llegaron nunca a salir, y este breve pórtico se quedó solitario. Al fin apareció como ensayo independiente en el nº 0 de la revista de pedagogía musical Op. XXI (agosto de 1996).

Nuestro oído es un obstinado, aunque perezoso, centinela en guardia permanente que vigila y ocupa el aire. Puede, por falta de uso, dejar trabajar el órgano desganadamente, haciendo que rebote, en su burda oxidación, cualquier información sonora; e incluso impermeabilizar —y, posteriormente, empapelar— su interior, permitiendo con ello que la trama acústica, entre la que reside, le resbale. Ahora bien, su "desparpado" mecanismo dispone a su vez de un tupido ramaje de infinitas conexiones donde relaciona puntos insospechados que le permite, entre otras cosas, protegerse y compensar sonoridades (relajarse y subir niveles en el silencio, y —como sufridor inocente de la barbarie— tensarse y bajarlos ante el ruido). En caso de que medie la atención, también le es permitido al oído absorber y sumergirse en el sonido; en este caso pasa a acometer su función más seductora: escuchar. Al poner la atención y la conciencia a su servicio, el oído da un paso de gigante.

La atención libera el gesto, agranda la pupila —de puro no mirar— y la acompasa al ritmo del mensaje, detiene la sangre: todo se para de modo que ningún acontecimiento sonoro se extravíe. Convierte nuestro cuerpo en una gran oreja que le permite filtrarse en la conciencia y percibir el relieve de un "ojo mágico" resonante; levanta el telón de un espectáculo siempre nuevo, desplazando la niebla que nos impide conocer el latir de la vida. Visto desde un ángulo algo más místico, la concentración auditiva reconoce en nuestra propia estructura las manifestaciones exteriores, aísla y convierte en parte misma de nosotros todo aquello que percibe con interés.

La escucha atenta —si me permiten esta redundancia— nos sitúa en el espacio y abre ante nosotros el paradójico libro del tiempo: se vive y se congela a la vez su devenir. Describe los movimientos, volúmenes, distancias, panorámicas, perspectivas, planos concéntricos y establece coordenadas. Conjuga todos los tiempos gramaticales. En su ejercicio de libertad, recoge y precipita sobre el limpio cristal de la memoria una fina capa de polvorienta alquimia sonora, donde traza líneas invisibles entre las resonancias, se orienta y brujulea entre la danza de las vibraciones. Siente cómo la línea del presente despierta uno a uno los sonidos, transformando la información vibrante en el goce estético de un jeroglífico sonoro.

Escuchar es no sólo percibir lo esperado, es también, y quizás más, jugar con lo inesperado, reconocer como especial evento lo que aparenta trivialidad, descubrir signos, comunicaciones, sensaciones, significados en todo suceso. Con todo ello se puede pasar a degustar un nuevo lenguaje sonoro como si una ilusoria sábana blanca hiciera de fondo y sus accidentales partículas constituyeran el crisol de un tridimensional fresco sinfónico. El oído atento resalta y devuelve la belleza indeleble de todos los sonidos en su efímero paseo, desentraña la madeja y la reorganiza en un nuevo enredo.

Si bien hay una escucha que se detiene únicamente en la percepción del lenguaje hablado (o en las órdenes clínicas de un otorrino), otra puede llegar a ser un vicio solitario que se entretenga en escudriñar gorgoteos, interiorizar murmullos, espiar rumores, divisar chirridos. Esta escucha de la que hablo está siempre dispuesta a diferenciar datos y separar acontecimientos, clasificar susurros y filtrar avisos... Bajo los efectos de la atención, sentimos avanzar las vibraciones de su recorrido incesante convertido en juego: interceptar los "secretos a voces", discriminar metáforas, acechar los mensajes furtivos, unir cables sueltos en la memoria, saber esperar pacientemente las llegadas...

La audición alerta acerca la lejanía hasta casi tocarla y nos muestra, en la proximidad, las más íntimas vísceras secretas de los objetos como en un microscopio. Reposando el pabellón de la oreja, reduciendo mentalmente el espacio a la mínima expresión, pasamos a auscultar las tripas y penetrar en las profundidades de los objetos; allí se mitigan los otros sentidos para degustar con el oído —en reunión sinestésica— sus sustancias más sutiles: oler sus vapores, palpar sus superficies, otear las direcciones, saborear sus matices. El silencio es un perfecto aliado de la escucha: sólo el silencio despierta el color, sólo sobre el blanco se perciben en su pureza los pigmentos.

El oído se suele criar holgazán, contagiado por la marea de las costumbres; sin embargo, no creo que haya oído bruto, en todo caso poco especializado. Escuchar es una actividad. Requiere de nosotros esfuerzo y participación para que, agitándonos interiormente, nos provoque una reacción emotiva. Escuchando, podemos llegar a entender.

Evidentemente podemos desperdiciar la aventura de escuchar, pero eso nos paralizaría, nos impediría gozar de vivir los fundamentos del tiempo: esperar, llegar, pasar y recordar.



SILENCIO, el silencio

En este artículo-confesión recuerdo a mis antiguos compañeros y oyentes de Radio 2, que me permitieron llevar a cabo dos programas especiales de Música sobre la marcha en 1989 y otro posterior de Sonido y oído en 1992, todos sobre este tema. Publicado en Quodlibet (revista de especialización musical que publica el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares) en febrero de 1996.

Me gustaría hablarle en este comentario de una obsesión que me persigue sin cesar —bien visto, es de lo único que siempre hablamos todos, de nuestras obsesiones—. Desde hace no poco tiempo me entretengo, con un entusiasmo más voluble que constante, en almacenar información sobre cualquier asunto que se refiera al silencio. Todo lo que cae en mis manos, sin escrúpulo alguno, pasa a una carpeta especial de silencios: novela, poema, relato, ensayo, publicidad, *cómic*, música, pintura, dibujos, historias... todo me vale; solamente en algunos casos aislados dejo pasar silencios ante mí sin archivarlos, bien porque me vence la vaguería, bien por tenerlos repetidos o por imposibilidad instantánea de registrarlos. Hoy estoy decidido a ordenar un poco más mis ideas en este asunto y descubrirle, si usted así lo desea, algo tan íntimo como es mi carpeta de silencios. Si lo hago es porque estoy convencido de que reflexionar sobre el silencio es algo que nos conviene a todos, sobre todo si vivimos en un país tan ruidoso como éste —que, por ende, goza de una abstención casi completa hacia el silencio— y al mismo tiempo tenemos, por profesión y/o afición, un contacto apasionado con el mundo de la música.

I.

"La palabra es del tiempo; el silencio de la eternidad."

Maurice Maeterlinck

"¿No has oído la melodía que toca la Música Silenciosa?"

Kabir

El silencio es una entidad tan inaprehensible y enigmática que siempre provoca en nosotros meditaciones paradójicas donde los términos se contradicen: si en unas ocasiones resulta ser nada, en otras lo es todo; es principio y es fin; aunque es un elemento que rellena los huecos, también es rellenado por los sonidos; por una parte nos es vital, y por otra lo destruimos; es imprescindible a la vez que inexistente; tiene peso específico y espesor, pese a ser ingrávido; a

veces tranquiliza, pero otras tensa el ambiente; los poetas tanto nos hablan de su lenguaje como de su misterio; según como se mire es blanco, negro o incoloro; se manifiesta en el espacio exterior, pero es nuestro interior quien lo reclama.

Verdaderamente el silencio es muchas cosas a la vez. Su ambigüedad admite toda metáfora: se lleva muy bien con lo diáfano, el infinito —aunque es todo lo contrario: un infinitésimo inalcanzable— con las ausencias, los agujeros, la profundidad, la inexistencia, el letargo, lo imaginario. La infinidad de caras que nos presenta hacen de él un elemento difícil de catalogar, aunque fácil de percibir. De una manera quizá algo nebulosa podríamos decir que en él encontramos lo que a él llevamos, siempre que lo busquemos en esos escasos momentos en que se nos manifiesta.

Como un acercamiento a su definición, me permito mostrarle este sencillo acróstico que me regaló una alumna de un curso de verano en la ciudad italiana de Verona; su visión del silencio queda resumida así:

<i>Sognare</i>	<i>Suono</i>
<i>Insieme</i>	<i>Immaginazione</i>
<i>Liete</i>	<i>Libera</i>
<i>Emozioni</i>	<i>Espressività</i>
<i>Nascondendo</i>	<i>Nascano</i>
<i>tristezza</i>	<i>senza</i>
<i>Immensa</i>	<i>Indugio</i>
<i>Ottusità</i>	<i>Ovunque</i>

Todos los sentidos tienen sus silencios, la ausencia de comunicación en alguno de ellos produce "Reinos de silencio". En *El perfume*, de Patrick Süskind, asistimos a uno: "Recelaba de cada dirección, temeroso de descubrir un indicio oculto de olor humano, pero no fue así. Sólo encontró silencio, silencio olfativo, por así decirlo."

¿Tiene color el silencio? Habitualmente se suele relacionar con la oscuridad, con la noche, con el color negro: la noche es más silenciosa que el día; la luz es sonido, la oscuridad silencio. "Silencio en la noche, ya todo está en calma, el músculo duerme, la ambición descansa..." nos dice el tango *Silencio* de Gardel y Le Pera. Pero también el silencio es blanco: un lienzo sin pigmento, una hoja de papel limpia, una partitura con los pentagramas vacíos... Pero no sólo es superficie, también el silencio se intercala entre acontecimientos para separar y definir. ¿Y, por qué no transparente? Vicente Verdú ha llegado a definirlo como "una clase de transparencia, no tanto el reverso del ruido ni su ausencia como su desintegración molecular", como "fluido en el que el ruido se ha transformado al extinguir sus más íntimos detritus".

Desierto sonoro, superficie helada, espalda del sonido, la nada repleta de huecos, abismo cristalino, perforación del tiempo, resonancia apagada... siem-

pre andamos con términos abstractos para acercarlo a nuestro lenguaje; sin embargo, una simple imagen de un pueblo abandonado, con casas semiderruidas invadidas por ortigas y campanas mudas, o de astronautas dando paseos por un espacio sin atmósfera, en un vacío donde se mueven pesadamente sin que sonido alguno se desprenda de ellos, nos expresa con claridad su gran misterio.

Un acercamiento a su imposible determinación, a su ambigua cara oculta de la música, nos llega de la mano de Kafka: "Las sirenas tienen un arma más terrible aún que el canto: su silencio. Aunque no ha sucedido, es quizás imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no". Por su parte, Rafael Sánchez Ferlosio escribe en *Alfanbur*: "Luego me explicó cómo era la flauta. Dijo que era al revés de las demás y que había que tocarla en medio de un gran estruendo, porque en lugar de ser, como en otras, el silencio, fondo y el sonido, tonada, en ésta el ruido hacía de fondo y el silencio daba la melodía. La tocaba en medio de las grandes tormentas, entre truenos y aguaceros, y salían de ella notas de silencio, finas y ligeras, como hilos de niebla." No cabe duda, el silencio es otra forma de la música, la antinomia del ruido, el lugar desde donde nos habla no se sabe quién.

"El sonido más fuerte es el silencio" decía Lao Tse: debe ser por eso que su presencia nos sorprende incesantemente. Un silencio que suplanta a un ruido constante nos desconcierta, hasta el punto de despertarnos en los viajes, cuando el tren o el automóvil se paran. ¿No será una forma de ruido a la que no nos podemos acostumbrar? En el cuento *Luvina*, de Juan Rulfo, una mujer se despierta sobresaltada con la sensación de que el peso del cielo aplasta contra la tierra todos los ruidos: es el ruido del silencio.

El colmo de estos contrasentidos se encuentra en los sonidos-silencios; es decir, en aquellos sonidos cuyas frecuencias —por agudas, graves, suaves o por otras razones— no son percibidas por nuestro limitado oído: siempre me ha resultado sorprendente saber que, mientras disfrutamos de un buen silencio, estamos atravesados por millones de sonidos que los humanos no percibimos, pero que son detectados por otros seres menos complejos, aunque con más oído.

II.

"Frente al mundo sonoro / el silencio del alma".

Manuel Altolaguirre

En un reportaje sobre Luxemburgo, un perplejo periodista español (acostumbrado, como la mayoría de nosotros, al griterío y ruido perpetuo de nuestro país) escribe impresionado: "Luxemburgo es una de las capitales con el silencio más puro. Se pasea por las vías peatonales y los peatones parecen operados de garganta, no hablan o, a lo más, musitan como si fueran monjes." Lo mismo podría haber dicho de otros lugares, como Sri Lanka o algunas tribus africanas, cuyos habitantes viven en un sigilo tan grande que hablan en susurros. Esto es difícil que ocurra en un sociedad como la española que propende vertiginosamente al *horror vacui*, a rellenar todos los huecos de silencio con argamasa ruidosa, a rodearse de sonidos y de música ambiental que arrope la "violencia" del silencio o tape la tirantez de una conversación forzosa. La revista *QUO* (española tenía que ser) anuncia uno de sus últimos números con la pregunta: *¿Qué es más molesto, el ruido de un bar o el silencio absoluto?* Compro la revista y me encuentro con que el susodicho artículo se encabeza con un titular que tengo que leer varias veces para dar crédito a mis ojos: "El silencio también crea tensiones. RUIDO, por favor". Amparándose en supuestas opiniones de psicólogos —quienes no tienen por qué ser menos "sordos" que buena parte de la población— viene a decir que es lógico que un bar sin ruido nos produzca rechazo, que el acompañamiento del murmullo de una simple fuente puede ser perjudicial y que el Paseo de la Castellana sin ruido de coches no es agradable. ¡Increíble, pero cierto!

El ruido acalla el silencio; sin embargo, el silencio no puede hacer lo propio con el ruido, de ahí que sea tan necesario que uno y otro se cedan el paso, que ninguno de los dos machaque al otro, que, en fin, equilibren sus contenidos. En diferentes lugares que he visitado he podido leer carteles con estas indicaciones: *"Escucha, Dios habla en el silencio"*, *"Se ruega a los turistas guardar silencio"*; oigo decir multitud de veces: *"si vas a Santander no te quedes en el 'Hotel X', los ruidos no te dejarán pegar ojo..."*, *"a este hotel le bajo dos estrellas por no tener ventanas aislantes"*; los hospitales ruegan tranquilidad en sus alrededores con señales de *"Silencio, por favor"*. No me cabe duda de que el silencio es curativo.

El escritor británico Arthur Clarke, bien concienciado frente a este penoso futuro que nos espera, escribió un precioso cuento, titulado *Silencio, por favor*, en el que cuenta la historia de un joven científico que inventa una máquina, a la que llama *Silenciador Fenton*, capaz de anular los ruidos de su alrededor y dejar todo en puro silencio. El joven Fenton lleva su máquina a la ópera y la

enchufa a una odiada soprano en el momento en que entona su aria; de repente se produce un increíble silencio, nadie oye a la cantante que, roja de esfuerzo, abre la boca con denuedo... el público no entiende lo que pasa; al final, todo termina con la explosión de la máquina, saturada por tan desusada energía y la muerte de su inventor. Es una lástima que esto ocurriera, porque seguimos sin tener una máquina que imponga el silencio, con lo bien que nos vendría para enchufársela a ciertos motoristas salvajes, o a algunos gritones locutores deportivos. Este deseo me viene seguramente por padecer —como les pasa a otras personas— el mismo síndrome que el de los personajes de *El hundimiento de la casa Usher* de Edgar Allan Poe: hipersensibilidad al sonido.

Una empresa de ingeniería acústica se anuncia así: "*Acieroid, fabricamos silencio*". Por ahora, los únicos silencios disponibles en el mercado son los materiales aislantes del ruido para habitaciones y casas. Lo sofisticado y carísimo de estos sistemas de aislamiento acústico me hace reflexionar sobre la siguiente cuestión: para conseguir oscuridad, con bajar las persianas basta; para aislarse del frío, calefacción; del calor, aire acondicionado; para evitar olores, se cierran puertas y ventanas;... pero para aislarse del ruido de la calle o de los vecinos, o se marcha uno a vivir al campo (siempre que no haya vecinos con perros ladrones), o se gasta millones en una obra extraordinaria en su casa. No cabe duda, conseguir silencio cuesta oro. Por de pronto, una fábrica de aire acondicionado se anuncia así: "*En Roca hay algo que tenemos como ley: para el verdadero confort, el silencio es básico*" y Grundig concreta en su publicidad: "*La más alta tecnología del sonido en alta fidelidad sólo se puede demostrar de una manera: con el silencio. Porque sólo cuando se puede reproducir con absoluta perfección el silencio, se está en condiciones de reproducir con absoluta fidelidad el sonido.*" Efectivamente, un cierto tipo de silencio se compra como cualquier otro artículo —por cierto, el secador de pelo (Phillips) y un calefactor de mi casa (Braun) tienen el mismo nombre, *Silencio*, lo cual no les impide a ambos meter un ruido considerable, como el que tanto adora Keith Richards (Rolling Stones), quien parte de la base de que "el lienzo es el silencio y lo que yo hago es, como músico, fastidiar ese silencio de alrededor".

Nuestra encrespada y arrogante civilización ha dejado de dialogar con el silencio. Ya sólo goza desenfrenadamente con el ruido descontrolado: coches, aparatos eléctricos, alarmas, sirenas... la gran capacidad que tenemos los humanos para hacer ruido se ha convertido en conjura contra el silencio; por eso cada vez es más valioso, cuesta más esfuerzo conquistarlo y conservarlo —las iglesias y bibliotecas no son sino museos donde se recluye—. Ninguno de nuestros responsables en el poder considera el silencio una cualidad, o, si lo considera, no hace demasiado porque se respete; esto determina un proceso que, por una extraña ley mimética, conduce a educar a los jóvenes en el horror al silencio. De seguir así, no nos debe extrañar que llegue un día en que, como el arbolito vallado de la película de ciencia-ficción *Cuando el destino nos alcance*, un solitario silencio

se venere cual reliquia de tiempos pasados. Entre este estruendo eterno en el que vivimos sí que se puede decir, más que nunca, que el silencio es oro.

III.

"Sobre el paisaje desnudo / el silencio se abre como una página."

Pedro Garfias

El silencio tiene la graciosa facultad de poder ocupar los espacios, como el aire o el agua; si decimos "un silencio profundo llenaba la casa", es porque todos los rincones estaban llenos de silencio, esto es, no había sido desocupado por el sonido. Lo mismo pasa en las profundidades marinas: todo lo rellena el agua, todo lo rellena el silencio, los peces no gritan... quizás sea por eso por lo que da tanta tranquilidad ver un acuario (la colaboración del cineasta Louis Malle con Jacques Cousteau se plasmó en un famoso y galardonado documental sobre el mundo submarino que no en vano se tituló *El mundo del silencio*).

El silencio suele elegir lugares recónditos para asentarse: unas veces es un riachuelo de Costa Rica (rio *Silencio*), otras una costa de Oriente (la *Costa del Silencio*). Cuando alguien descubre uno de estos lugares lo bautiza con el nombre de este extraño envoltorio que se rompe al menor descuido. En la provincia de León hay una comarca que se llama *Valle del silencio*: apartado de la febril actividad industrial de El Bierzo, fue lugar elegido como retiro desde el siglo VII por eremitas visigodos; seguro que le gustaría a usted pasarse por la cueva de San Genaro y oír sus pasos con nitidez.

En otros valles similares, huyendo del mundanal ruido, suelen ubicarse los monasterios, cuyos claustros rebosan ambiente silencioso sólo ocupado por ruido de fuentes y pájaros; ahora bien, para encontrar mayor "alta fidelidad" habrá que buscar en el interior de las pequeñas capillas. *Callar y obrar* reza en un cuadro donde San Juan de la Cruz aparece con el famoso gesto del dedo en la boca. Precisamente fue un monje, San Bruno, el que fundó en el siglo XI la orden monástica de los cartujos, quienes guardan una estricta observancia de la ley del silencio —de ahí que muchos hayan dado a este ilustre santo el título honorífico de Inventor del Silencio.

El acorde primordial de la naturaleza, el que más sobrecoge y emociona, es su silencio. Antonio Gala se trajo este poso de silencio de la isla de La Palma:

"Había un silencio corpóreo; no una ausencia de sonidos, sino una contundente presencia de lo contrario. Después de un rato, casi amortajado en ese silencio y esa soledad afirmativa y táctil, me sorprendió un rumor: un moscardón revoloteaba junto a mi oreja derecha."

Leyendo ésto recuerdo cómo era, en mi pequeño pueblo, la hermosura del silencio en las tardes de verano a la hora de la siesta, sólo roto por el desvenijado carro de los helados que se adivinaba en la lejanía. También recuerdo que alguna vez me contaron que "la hora azul" es ese instante del día en el que los pájaros ya han callado y los grillos todavía no se han despertado: es un momento en que, en plena naturaleza, reina el silencio.

Algo más inquietante es lo que describe Giorgio de Chirico, uno de los grandes pintores del silencio:

"También es preciso que desconfiéis de esos silencios de la naturaleza cuando los mil y un sonidos que resuenan en medio de los campos, de los bosques, de los valles y de los arsenales, enmudecen de repente al sentir vagamente que allá abajo, en algún lado, detrás de los horizontes lejanos, en las profundidades de los cielos, tras las altas montañas, la tempestad y la tormenta se forman lentamente para lanzarse después con el estruendo del trueno y el lívido estallido de los relámpagos. Todos conocemos esos momentos tan emocionantes y dramáticos."

En *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, asistimos a sobrecogedoras escenas de desolados vacíos sonoros: "...si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces".

En este tipo de silencios sí que podemos engrasar los oídos y escuchar hasta los más pequeños sonidos. Pero aquí nos vuelve a traicionar su ambigüedad, pues no siempre queremos oír todo lo que suena. Hace poco me decía un buen amigo: "no se sabe qué es peor, si un murmullo constante al que te acosumbras, o un silencio aterrador en el que se oiga con toda claridad lo que menos quieres escuchar". Una vez más, el silencio nos muestra su espíritu de contradicción.

IV.

*Daba el reloj las doce... y eran doce / golpes de azada en tierra...
... ¡Mi hora! —grité—... El silencio / me respondió: "No temas;
tú no verás caer la última gota / que en la clepsidra tiembla."*

Antonio Machado

El silencio es manantial y crisol de todos los sonidos. Hay casas discográficas cuyo lema es: *"ECM, el sonido más bello después del silencio", "Windham Hill, el sonido de una gota de agua."* La más hermosa de las músicas, el más bello de los sonidos: ésta es una apreciación en la que convergen los poetas. Amado Nervo decía: "Sólo hay tres cosas dignas de romper el silencio, la poesía, la música y el amor."

En un artículo periodístico de hace cinco años, que llevaba por título *Voto de silencio*, Antonio Muñoz Molina nos habla de la belleza de la intimidad silenciosa:

"Conozco aventureros que no viajan para descubrir paisajes que no hayan visto nunca sus ojos, sino variedades más puras de silencio. Un amigo aficionado a la vela me cuenta que sólo cuando se ha alejado a cuatro millas del puerto deja de oír el tráfico de la ciudad donde vive y de la carretera de la costa. Hablo con un espeleólogo y lo primero que le pregunto es qué se oye en una gruta a doscientos metros bajo tierra: caudales súbitos y ocultos de agua, me cuenta, gotas de agua solitarias y aritméticas que llevan milenios culminando una estalactita, silencio, el silencio más denso que ha podido percibir un oído humano, un silencio arcaico, fósil, aterrador algunas veces, que otorga una categoría de riada y de escándalo al flujo de la sangre en las sienes cuando el explorador ha apagado su lámpara y se queda quieto y cobijado en su saco de dormir y ya no sabe si en el mundo exterior es de día o de noche ni recuerda otros sonidos de los de sus pasos y su respiración."

El silencio es también la materia con la que se construyen los acechos, es en el silencio expectante donde se escudriña el espacio y se adivinan los mensajes. Desde niño tengo grabadas en mi mente escenas de infinidad de películas de submarinos donde absortos y sudorosos soldados, con las pupilas dilatadas, guardan silencios espeluznantes ante la proximidad de un barco enemigo. Vuelve nuevamente Kafka para contarnos detalladamente esta característica en su insólita narración titulada *La Construcción*, donde un topo cuenta las virtudes silenciosas de su topera, gracias a las cuales advierte todo tipo de ruidos:

"Pero lo mejor de mi construcción es su silencio. Por cierto, es engañoso; repentinamente puede interrumpirse. Todo habría terminado. Pero por el momento todavía existe. Durante horas puedo deslizarme por mis galerías sin

oír más que el rumor de alguna bestezuela que inmediatamente reduzco a silencio entre mis dientes; o el crujir de la tierra que me denuncia la necesidad de alguna reparación. Salvo esto, el silencio es absoluto."

El silencio es el gran aliado de la noche, el cómplice perfecto a la hora de acechar tras una puerta, espiar por una rendija, esperar en la oscuridad... La literatura negra norteamericana impulsó enormemente el valor del silencio y de la escucha atenta dentro de la acción sórdida de los bajos fondos, hasta el punto de llegar a ser auténticos protagonistas. En todos estos relatos aparecen policías, detectives, asesinos, perseguidos, con los cinco sentidos en estado de alerta y la vida pendiente de un hilo que es guiado por los avisos que llegan en el silencio. Veamos algunos de estos ejemplos:

Raymond Chandler hace siempre un especial hincapié en el silencio como base de la intriga, sus descripciones son una joya:

"Volví al garaje y llamé a la puerta de madera con el cabo de la linterna. Hubo un momento de silencio, pesado como el trueno [...] Me bajé del taburete y caminé hacia la puerta en un silencio que era como una tonelada de carbón cayendo por una tolva [...] Cerré el contacto, puse luces de posición y escuché atento. Nada. Apagué los faros del todo y salí del coche. Los grillos habían enmudecido. Durante breves instantes hubo un silencio tan absoluto que me permitía distinguir la velocidad de los neumáticos en la autopista costera, a un kilómetro y medio de distancia [...] Me puse a escuchar mi propio aliento. Era tanto el silencio de la habitación que podía oír cómo me entraba el aire por la nariz, con un rumor parecido al de cortinas corridas".

Dashiell Hammett coloca el silencio en medio de la acción para que los sonidos, portadores de información, sean oídos con toda claridad por el lector:

"Un momento de silencio, el chirrido de una silla sobre el suelo... Luego, otra vez el silencio y un débil crujido como el de un cuerpo que se arrastrara pegado a la pared empapelada [...] Estuve escuchando a la puerta de Gabrielle durante unos minutos, pero no oí nada... me acerqué de puntillas a escuchar un par de veces. La primera no oí nada; la otra oí unos roces débiles que no me dijeron nada".

En la misma línea trabaja Chester Himes, insistiendo todavía más, queriendo indicarnos con su detalle la importancia que le concede:

"Utilizó la llave de Eva y desechó el cerrojo en silencio. Giró el pomo con la izquierda sin hacer ruido. Así girado, cogió la pistola con silenciador... cerró la puerta con igual velocidad y tan silenciosamente como la había abierto. Estaba oscuro como la boca del lobo y se puso a escuchar conteniendo la respiración. No oyó absolutamente nada."

De entre los muchísimos silencios de este estilo literario, permítame finalmente que le muestre estos cuatro maravillosos de David Goodis:

"Mientras tanto Hart percibió el silencio de la sala, que era la esencia de algo más pesado que el silencio [...] Laurence sintió la losa del silencio, como si la falta de sonidos fuese más pesada que cualquier ruido, algo que pudiera percibir con las manos [...] Lo segundo fue la gran banda elástica de silencio que se extendió y se extendió hasta que resonó el siguiente disparo [...] Tras bajar el cristal escuchó atentamente, pero el aire nocturno no transmitía ningún sonido. Absorbió el silencio, disfrutándolo".

V.

"Muerte, di ¿y qué eres tú, sino silencio, calma y sombra?"

Juan Ramón Jiménez

Miro diccionarios y enciclopedias y compruebo que, además de una buena serie de definiciones sobre aparatos silenciadores, hay muchos silencios clasificados en apartados distintos: administrativos, religiosos, sepulcrales, perpetuos. También reseñan que el silencio se guarda, se impone, se sufre, se padece... y ello, no sé por qué, me pone los pelos de punta —bueno, sí sé por qué: el maestro mirando la lista de alumnos para sacarnos a uno a la pizarra, después, con la regla en la mano, paseándose por la clase mientras nadie delata a un compañero que ha hecho una barrabasada... me angustia simplemente recordarlo.

Es cierto que el silencio se guarda igual que se guarda un tesoro, pero el hecho de ponerle un candado a la palabra para que no escape puede ser tan sincero como perverso. No pocas veces he escuchado y leído "yo soy un profesional que vive en gran parte de sus silencios", "silencio sobre las nuevas subvenciones" o "tiene derecho a guardar silencio". Este afán secretista de ocultar clandestinamente tratos importantes ha otorgado la titulación de "Silenciario" a las personas encargadas de negociaciones secretas. ¿Se imaginan cuántas cosas funcionarían de otra manera si hubiera menos secretos? Daniel Pennac, en su libro *Como una novela* nos indica que "el mundo entero está en lo que decimos... y enteramente iluminado por lo que callamos".

Los silencios del poder estructuran la forma de vida de los ciudadanos; hay algo en toda forma de prepotencia que conecta con el silencio: censurar es

silenciar, amedrentar... el poder solitario, la tiranía, la dictadura, imponen el silencio del miedo, es "el reflejo del polo negativo del silencio", en palabras de María Zambrano. La mayoría de los silencios literarios se mueven en esta dirección, en la de fabular o denunciar situaciones donde el silencio es el arma opresora. Shostakovich comenta en sus memorias que después de que el pueblo ruso oyó el poema denuncia *Babi Yar*, de Yevtushenko —incluido en su *Sinfonía nº 13*— dejó de estar callado, "el silencio fue roto, el arte destruye el silencio".

¿Sabía usted que el álbum de The Rolling Stones *Dedos pringosos* tiene treinta segundos de silencio en una de sus piezas a causa de la censura? Sólo ese silencio autoritario es contagioso, acostumbra a la gente a callar las mismas cosas y a adivinar retorcidos mensajes en los silencios de los demás. Un componente del grupo español de rock Héroes del silencio me explicó el origen de su nombre: tras cinco años de anonimato consiguieron romper el silencio impuesto por las poderosas casas discográficas. Contra este silencio impuesto cantaba Atahualpa Yupanqui: "Le tengo rabia al silencio por lo mucho que perdí. Que no se quede callado quien quiera vivir feliz."

El silencio también desinforma, provoca ansiedad y suspicacia, es producto de automarginaciones, frustraciones, desengaños. Hay silencios malditos y encrespados en muchas situaciones que nos acechan y persiguen: opresores en la soledad no deseada, angustiosos ante unas manos vacías, provocadores y pretendidamente violentos que asolan todo a su paso. Poe nos cuenta en una breve y estremecedora fábula llamada *Silencio*, cómo, en una región de Libia, la maldición del silencio anunciada por el mismísimo diablo no deja "ni la menor sombra de sonido en todo el vasto desierto ilimitado".

Si bien es cierto que hay una íntima relación entre la muerte y el silencio —sin ir más lejos, la secta de los parsis (India) expone sus cadáveres en lo alto de unas plataformas circulares que llaman torres del silencio, similares a las que poblaban los escondidos cementerios de ciertas tribus indias, quienes pagaban con la muerte a los vaqueros que se atrevían a profanar su silencio—, no debemos pensar que el silencio siempre es su sinónimo: si bien la muerte lo contiene, el silencio es un término más amplio. Tal y como nos relacionamos en estos tiempos con el sonido, más acertado sería relacionar al silencio con la vida y al ruido con la muerte; a ese silencio de sepulcro antepongo y proclamo el que una niña de Salerno recitaba en la televisión: "Non é vero che il silenzio é una cosa morta. E' vita! Il silenzio é vita. Lo senti?" Este otro silencio vivo, lamentablemente mucho menos contagioso que otros, es el de la atención, contemplación y reflexión ante los acontecimientos. La palabrería vacua nos hace añorar ese silencio de los sabios, el silencio interior de la introspección que nos dicta la verdad y que hemos visto citado en infinidad de proverbios: "Cuando hables, procura que tus palabras sean mejores que el silencio." (popular de la India), "Bienaventurados los que no hablan, porque ellos se entienden." (Larra), "Bendito sea el hombre que, no teniendo nada que decir, se abstiene de demostrárnoslo con sus

palabras." (T. S. Eliot), "Un resonar de la palabra auténtica sólo puede brotar del silencio." (Heidegger), "No reconocer los errores es la forma más infame de callar." (P. Zarraluki).

VI.

*"A veces hay silencios / lejanos que nos
hablan desde su lejanía / mejor que las palabras."*

José Bergamín

Un instrumento olvidado, una mesa puesta sin nadie a su alrededor, una persona ante un espejo, una mirada de boca apretada, una figura, las calles desiertas de una ciudad en la noche... el silencio es la percepción de la quietud, de la inmovilidad. Dado que todas las cosas forzosamente hacen ruido al moverse, pues entran en vibración y la vibración es sonido, basta con esperar la inmovilidad para ver dibujarse la silueta del silencio. Es tan íntima la relación entre ambos que uno de los recursos didácticos más extendidos en educación musical consiste en moverse con el sonido y pararse en las interrupciones, quedarse como estatuas de sal, con el movimiento congelado. En una visita a casa del matrimonio Curie, Cartier Breson disparó su cámara sin saludar en el momento en el que le abrieron la puerta: en la oscuridad de la casa destacan suavemente los dos cuerpos quietos vestidos de negro, con las manos cruzadas, las bocas cerradas y unas miradas como de no estar allí... es una fotografía del silencio.

Si tenemos la suerte de hacer una visita en solitario a un museo podemos acceder a un contacto directo con el severo silencio que cubre cuadros, figuras y objetos; el eco de unos pasos o el bisbiseo de una conversación en voz baja se suman al encantamiento del instante ante la obra de arte. El dibujo, la pintura, la fotografía, la escultura... son artes dirigidas a la vista y no al oído, por eso tienen con nosotros una comunicación silenciosa; aunque en una obra haya un mar embravecido o una batalla, nosotros no oímos su sonido. Sin embargo, nos lo podemos imaginar perfectamente. El silencio de la plástica nos proporciona un sonido figurado implícito en la obra, ya que es nuestro interior quien oye: ¿Ha comprobado el rugido de *La balsa de la medusa* de Gericault? ¿Qué impacto sonoro le produce *El grito* de Edward Munch, o las pinturas negras de Goya? El silencio de estos lienzos clama a gritos. Justamente al revés les ocurre a ciertas canciones y arias de ópera, nos gritan el silencio; por ejemplo, la solista de *Lucía de Lammermoor* (Donizetti) canta *Regnaba del silenzio* con la poco silenciosa voz de soprano lírica.

Por el contrario, hay pintores que buscan transmitirnos con sus pinceles sensaciones profundas de silencio. Sin ánimo de pecar de obviedad, creo que podríamos efectuar una rápida travesía pictórica del silencio tomando como punto de partida las representaciones de la Piedad y los retratos silentes del renacimiento italiano y de la escuela flamenca; seguir por las *Vanitas* y bodegones barrocos o los monjes místicos de Zurbarán; pasar por los personajes de espaldas ante frías naturalezas de Friedrich o por las arqueologías de Piranesi y Alma Tadema; continuar por las naturalezas muertas de Cézanne y las crueles soledades de Francis Bacon y Lucian Freud; y, finalmente, desembocar en las arquitecturas desnudas que se pierden en el horizonte, los dibujos nítidos de estatuas y maniqués con sombras alargadas en vacíos de luz uniforme y lejana de Giorgio de Chirico, cuyos cuadros metafísicos están envueltos en una atmósfera de soledad, silencio y quietud que les confiere un aspecto enigmático.

En nuestro siglo, todas las ramas del arte han pasado en uno u otro momento por la experiencia del vacío: cuadros en blanco, paredes lisas, teatro sin palabras, bailarines quietos, músicas de silencio y poesías con el silencio omnipresente. No es posible entender a Samuel Beckett si no se conoce el silencio en profundidad, y viceversa, Beckett se ha pasado toda su vida explicándonos el silencio, barriendo la literatura hacia el vacío; después de él, el silencio no ha podido ser lo mismo. Juan Cruz, ante la publicación de su último libro (*Stirrings still*) en 1989, escribió el siguiente comentario: "en *El Innombrable*, su obra emblemática, traza el esquema del silencio como la única palabra posible para huir (...) el silencio poblado de palabras que parecen latigazos..."

En el cine, como en la novela, hay multitud de títulos con el silencio como protagonista: *La ley del silencio* (no delatar), *Tiempo de silencio* (el poder totalitario), *Los gritos del silencio* (la guerra), *El silencio de los corderos* (el terror)... lo cual no quiere decir que éstas sean películas donde el silencio físico se manifieste; no, suele escasear bastante. El cine sonoro también puede ser elocuente cuando no suena; al igual que el mimo, el cine mudo o el cómic no necesita siempre de la palabra para expresarse. El crítico de cine Ángel Fernández-Santos, publicó un pequeño artículo hace siete años en el que decía:

"El silencio es una parte, y una parte esencial, de la sonoridad del cine. Suena a paradoja pero no lo es: hay filmes silenciosos llenos de sonidos y filmes sonoros llenos de silencios (...) los agrios estruendos que de tiempo en tiempo atraviesan la banda sonora de *El Silencio* de Bergman sostienen su audaz orden musical apoyados en los densos, casi impenetrables silencios que llenan sus pausas."

En cualquier caso, resulta bastante contradictorio que muchos directores, ante el aturdimiento que les produce la seducción del silencio, aprovechen para inundar de banda sonora —a veces fundamental, a veces pingosa— las mejores escenas silenciosas: el recorrido cadencioso que hace Jean Simons por su casa solitaria antes de suicidarse (*Angel face*), la última imagen de Glenn Close

desamaquillándose después de haber sido descubiertas sus maquinaciones (*Las amistades peligrosas*), la actitud serena del mono zambullido en las aguas termales del Himalaya (*Baraka*)... serían seguramente más expresivas sin sonido alguno. Los libros, sin embargo, nunca presentan este problema: son silenciosos, oímos el paso crujiente de sus hojas, nos aíslan del mundo abriendo un espacio sonoro interior paralelo. Ése es el espacio sonoro de Faulkner cuando explica de dónde nace su escritura: "La imagen producida por las palabras ocurre en silencio. Es decir, el trueno y la música de la prosa tiene lugar en silencio."

VII.

"Pero el silencio nunca se acostumbra a ser silencio siempre".

José García Nieto

"Y calló todo. Mas hasta en el silencio nació un nuevo comienzo, seña y transformación".

Rainer Maria Rilke

En realidad, el silencio está relleno de sonidos. El silencio absoluto no existe, nadie lo ha escuchado jamás. Haga la prueba: colóquese en cualquier lugar y escuche... pruebe a cerrar los ojos para que no se le vaya la información por los ojos... oírás cosas, seguro que oírás algo. Puede incluso hacer la prueba de identificar todos los sonidos *silenciosos* que escuche... El silencio es algo muy difícil de conseguir, siempre hay algún ruido dispuesto a herirlo; es una aspiración constante y frustrada dado que el ruido se puede reducir, mas no destruir. Esto nos descubre que el silencio no sólo tiene longitud, sino también grosor y densidad, como cualquier objeto. Recuerdo la gran impresión que me produjeron los primeros silencios artificiales de los discos compactos: acostumbrado a los discos de vinilo, cuyos silencios entre corte y corte se apreciaban fácilmente por su intenso murmullo, los silencios digitales me producían una especie de ingravidez, un vacío vertiginoso enormemente irreal, como si me sustrajeran algo de la habitación. Ahora, después de haber estado muchas horas acostumbrándome a estos silencios huecos, los de los discos negros me parecen atronadores.

Hay lugares donde se procura conseguir el mayor silencio artificial posible: los estudios de grabación, de radio y televisión,... en estos sitios la más mínima perturbación sonora va en detrimento de su calidad. Dentro de los estudios hay una luz roja, que cuando se enciende, quiere decir "*Silencio, estamos en el aire*", también cuando se está rodando una película se colocan carteles

de "*Silencio, se rueda*"; si en ese momento alguien quiere entrar lo tendrá que hacer como un sigiloso gato. De todos modos, los lugares "profesionalmente" más silenciosos que seguramente existirán son las cámaras anecoicas, es decir, las salas de silencio que se utilizan para probar sofisticados aparatos. Yo conozco la que hay en el Instituto de Acústica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Para conseguir una sala de estas características, o sea, aislada por completo del ruido, necesitaron revestirla de muros de dos metros de grosor del más compacto hormigón. Para entrar es necesario atravesar varias puertas que se cierran tan herméticamente como las de los submarinos; se camina sobre una red metálica que evita reflexiones sonoras; las paredes, el techo y el suelo están recubiertos de una especie de esponja que absorbe cualquier ruido fortuito que se produzca a su alrededor.

Éste es el momento de que le cuente una de las más famosas anécdotas referentes al silencio. Hace unos cuarenta años entró en una de estas cámaras el compositor americano John Cage; cuando llevaba un buen rato en aquella habitación, en la que esperaba no oír nada, empezó a escuchar dos sonidos distintos, uno más agudo que otro; al salir le dijo al ingeniero que la cámara estaba mal construida, a lo cual el técnico le pidió que le describiera los sonidos: la descripción del más alto correspondía al sonido de su sistema nervioso en funcionamiento, y el más bajo a la sangre circulando por las venas. Así descubrió Cage que el silencio absoluto no existe. Siempre hay algo que suena, empezando por nosotros que sonamos mientras vivimos —en este sentido, el único silencio posible es la muerte—. Un tiempo después de esta experiencia Cage escribió un libro que tituló *Silencio* y compuso una obra musical, hoy día muy famosa, que acabó llamando 4'33". Esta pieza consiste simplemente en cuatro minutos treinta y tres segundos de silencio, es decir, quienes la interpreten deben estar durante ese tiempo en silencio; es, por consiguiente, una obra más difícil para el público que para los ejecutantes. Con ella Cage liberó el silencio de su corsé y lo dio a saborear sin aditivos ni conservantes, nos puso delante de nuestras narices la música inalcanzable del mundo.

Octavio Paz dedicó a este Cage, filósofo del silencio, un precioso poema del que entresaco algunos versos:

*"La música inventa al silencio, la arquitectura inventa al espacio.
Fábricas de aire. El silencio es el espacio de la música: un espacio
inextenso: no hay silencio salvo en la mente.*

El silencio es una idea, la idea fija de la música.

*La música no es una idea: es movimiento, sonidos caminando sobre el
silencio.*

Silencio es música, música no es silencio [...]

*Música no es silencio: no es decir lo que dice el silencio, es decir lo
que no dice.*

Silencio no tiene sentido, sentido no tiene silencio [...]

La nieve no es sol, la música no es silencio, el sol es nieve, el silencio es música".

Por el contrario, Luis de Pablo, en una entrevista realizada en *El Día de Baleares*, refuta tajantemente la posición de Cage ante la música con estas palabras: "La teoría de Cage del silencio es una teoría, pero ¿qué puede sacarse del silencio desde el punto de vista musical?, ¿cómo organizar el silencio? Si usted no lo organiza, ya lo hará el tráfico o el vecino con sus pucheros. Si usted se inhibe, ya lo hará otro por usted."

Otra acción dirigida en el mismo sentido de Cage es reseñada por Ramón Barce en su libro *Fronteras de la música*:

"El compositor y musicólogo Gyorgy Ligeti, invitado a dar una conferencia sobre *El futuro de la música*, se sentó en su mesa de conferenciante y se mantuvo en silencio durante los ocho minutos que duró su intervención. Las reacciones del público, progresivamente ruidosas (hasta que, entre gritos e insultos, el conferenciante fue expulsado violentamente de la sala), constituyen, para Ligeti, una creación sonora, es decir, una obra musical realizada íntegramente por el público. En estas condiciones, los ruidos producidos —murmullos, risas, pateos, gritos, silbidos— han de dar forzosamente como resultado una música concreta de carácter descriptivo..."

Ligeti se fue muy satisfecho.

Las acciones desde ZAJ de Juan Hidalgo, otro descendiente de Cage y gran navegante del silencio, marcan un punto de partida donde el silencio se revela como una "música purificadora". También Yoko Ono, la famosa artista japonesa *fluxus*, tiene varios espectáculos que se basan en el silencio y las tensiones que produce. Uno de ellos se titula *Pieza de bicicleta para orquesta*, y en él cien actores pedalean silenciosamente sobre bicicletas mudas. Otro, llamado *Despertador*, consiste en esperar en silencio a que suene la alarma de un despertador instalado en el centro del escenario.

En este mismo sentido habría que reseñar toda una serie de *happenings* y *performances* que parten del mismo punto de sorpresa ante el silencio: el *Cuarteto de cuerda*, de George Brecht, se queda tan sólo en el saludo de los miembros del cuarteto; en *Una para violín solo*, de Nam June Paik, el violinista levanta en silencio y con mucho esfuerzo su violín por el mango, y en el momento culminante lo estrella con todas sus fuerzas contra una mesa. Sin duda la tensión conseguida con estas obras, si los intérpretes-actores tienen suficiente sangre fría, es muy grande; tanto o más que la de los puntos culminantes de las grandes sinfonías románticas, sólo que son tensiones de rangos muy distintos.

VIII.

*"Así como del fondo de la música brota una nota que
mientras vibra crece y se adelgaza hasta que en otra música enmudece,
brota del fondo del silencio otro silencio [...]
desembocamos al silencio en donde los silencios enmudecen".*

Octavio Paz

Henrich Böll, en uno de sus cuentos, nos presenta al doctor Murke, un coleccionista impenitente de silencios que trabaja en una emisora de radio, lo cual le permite ampliar su extraña colección de manera decisiva: "Cuando tengo que cortar trozos de las cintas, donde los oradores han hecho una pausa —también suspiros, inspiraciones o silencios absolutos—, no los tiro al cesto de los papeles; me los guardo [...] Los uno, y me paso la cinta en casa por la noche. No es mucho; todavía no tengo más que tres minutos, pero es que la gente calla poco."

Como ya he comentado al principio, reconozco ser una de esas personas que colecciona silencios, pero, a diferencia del doctor, la mayoría de los míos son musicales. Además, no me grabo sólo los instantes en los que la música calla, mis silencios están rodeados de música, grabo las músicas enteras y las escucho pacientemente esperando que lleguen mis momentos favoritos. Si usted observara mi colección se daría cuenta de que no hay dos silencios iguales, pues todos ellos dependen de lo que ha pasado antes y de lo que sucederá después; es más, se puede comprobar con facilidad cómo la música que antecede y sucede al silencio está también en función de él, esto es, el silencio es el regulador, la válvula de escape que equilibra las tensiones de la música.

"Un continente en el cual se inserta un evento musical", en palabras de Murray Schafer; "Entre los límites de la eternidad del silencio se despliega la música", nos dice José Luis Téllez. En efecto, el silencio es el lugar donde se instala la música, si él no se da, no puede fructificar ella; como los grandes amantes, no pueden vivir el uno sin el otro: se escuchan, entregan, unen y cohabitan. Gracias a este vínculo el silencio se convierte en estructura, forma, melodía y ritmo.

Sé que esta vocación de coleccionismo de silencio es compartida por otras personas; pero algunos guardan sus silencios en la intimidad, y otros, como es mi caso, aireamos nuestras colecciones —e intercambiamos silencios *repes*, como los cromos— con el interés de mover a la reflexión sobre este fenómeno. Desde aquí le invito a propagar esta idea.

Comparto plenamente con Ramón Barce la ordenación que hace en su estudio *Cuatro silencios de la Música*:

1) Un primer grupo de cesuras, pausas, ausencias, donde el silencio hace las funciones de signo de puntuación, de necesario descanso, de respiración entre frases —bien estén escritos o sobreentendidos—. De la misma forma que en toda escalera se colocan descansillos, en la música se sitúan silencios. El silencio completa las melodías, enfatiza y recalca el sentido de las formas, hace resonar lo que se produjo instantes antes y que es desplazado por lo nuevo. En la introducción del violín solo de la *Tzigane*, Ravel separa cada uno de los diseños que configuran la melodía con silencios siempre diferentes, con el afán de que a cada expresión sonora le corresponda su tiempo exacto de silencio.

La pausa tiende un puente entre pregunta y respuesta, definiendo los límites de cada una. En algunas ocasiones, al estirar algunas de estas pausas se producen efectos sorpresa de una gran eficacia. Por ejemplo: la que se encuentra en la última cadencia de *El Mestas* enfatiza aún más la llegada de la esperada resolución, es como una respuesta que tarda mucho en llegar. Otras se introducen en sitios insospechados, como las pausas violentas de los últimos compases de la 5ª *Sinfonía* de Sibelius, o la situada antes de la definitiva coda de la 5ª *Sinfonía* de Chaikovsky, que provoca siempre que se toca equívocos entre el público desconcertado, que aplaude creyendo que ha terminado la obra.

2) Los silencios dramáticos ocupan un extenso segundo grupo. Herejeros directos del teatro y de los sistemas lógicos de la naturaleza, estos silencios son capaces de conducir, potenciar y vaciar el contenido dramático del discurso musical. En ellos se escucha todo lo que el compositor calla. Su expresividad está en función de su ubicación y duración, que a su vez depende del contexto general de la obra. "He descubierto con Bruckner una gran valoración del silencio... en el tercer movimiento, antes de empezar cada periodo, sientes la necesidad física de integrar el silencio en el gran contexto.", nos dice el director de orquesta Antoni Ros Marbá en unos comentarios sobre su debut con la *Sinfonía nº 8* de Bruckner. Ciertamente, en Bruckner se viven todas esas formas de silencio que los clásicos supieron instaurar y perfeccionar, y que Wagner sublimó en su *Tristán e Isolda*.

Pongamos dos ejemplos claros: el *Cuarteto Op. 18 nº 1* de Beethoven (última obra que ha entrado en mi colección gracias a Polo Vallejo) tiene una gama tan amplia de silencios que parece un tratado: interrogantes en el primer movimiento, depresiones melancólicas en el segundo, rítmicos en el tercero... Schubert llega al "Everest" de la aflicción contenida en una serie de nueve vacíos en el final del desarrollo del tiempo lento de su *Quinteto de cuerda en Do Mayor*; pocas veces he atisbado la profundidad del pensamiento de Schubert mejor que a través de estos pozos sin fondo donde se esconde lo inefable: preguntas y lamentos con el silencio como única respuesta.

La capacidad del silencio para amplificar las emociones es proverbial. Seguramente los casos más claros se puedan observar en los momentos de gran tristeza, allí donde los largos silencios entre frases abren abismos de desolación:

misereres, oficios de tinieblas, misas de réquiem, etcétera, desde las melodías gregorianas a la música actual encontramos estos vehementes silencios (Una cadena estremecedora de ellos se haya en el final del motete Alma redemptoris mater del gran Dufay, en el momento en el que el texto dice "sumens illud ave, peccatorum miserere".)

3) En el siguiente apartado, hacia lo inaudible, Barce nos habla del "anhelo de silencio" que toda música tiene, de aquellos límites del "pianissimo" donde el sonido deviene en murmullo. En estas músicas que parecen merodear los alrededores del silencio se zambulló Anton Webern. En una reacción brutal contra el chorro continuado y abrumador de sonido posromántico, Webern quitó lastre a las pesadas estructuras, prescindió de rellenos y saturaciones, agujereó la materia como un queso "Emmental", y aligeró la trama hasta convertirla en un mar de silencio donde flotan ingravidas partículas de pequeños sonidos. Frente a la locuacidad incesante, propuso diálogos sin más respuesta que el silencio, situándose en un último límite cuyo horizonte lo marca el vacío. José Luis Temes, en su libro sobre este autor, reseña:

"Al escribir Webern una música tan extremadamente reconcentrada, necesita dar a cada giro, a cada intervalo, a cada gesto musical, la máxima importancia en el tiempo, y por ello necesita "enmarcar" cada intervención en una especie de aura de silencio. De ahí la quietud que emana de su música, en la que este silencio cobra valor musical como acaso nunca antes lo había tenido."

Boulez, por su parte, afirma que "Webern era un obseso de la pureza formal, pero con sus silencios ha llevado esta obsesión hasta un grado de tensión que la música ignoraba hasta entonces".

Si comparamos dos partituras de Bruckner y Webern, apreciaremos a simple vista la ocupación que hacen del espacio las notas y los silencios del pentagrama: en Bruckner, silencios verticales nacidos de entre espesa masa sonora; en Webern, sonidos horizontales, como caídos al azar sobre el papel en blanco.

4) El último peldaño escalado por la humanidad en su relación con el silencio viene reflejado en el grupo paz del silencio y música mundana, del que ya he hablado en los primeros capítulos de este comentario.

Ante la alienante saturación sonora de nuestro espacio, omnipresente recordatorio de la estructura social en la que vivimos, se impone el silencio interior. Las personas que van leyendo concentradas en el tren, metro o autobús parecen encerradas en una burbuja de silencio que las separa del ruido exterior. "Sólo cuando hacemos el silencio dentro de nosotros podemos gozar de la música. Sólo cuando sentimos la música dentro de nosotros podemos escuchar el silencio", oí decir al musicólogo Pepe Rey en un programa de radio. Sí, el silencio es la otra cara, el complemento que acecha por detrás de la música. Es el inspirador de *Bosques silenciosos* de Dvorak, *La ciudad silenciosa* de Aaron

Copland, *En medio del silencio* de Praetorius, *La mirada del silencio* de Messiaen, *Música callada* de Mompou (nuestro compositor más callado) y de tantas y tantas obras musicales que ansían ser silencio.

Desde Webern y Cage es indudable la toma de posición que los compositores han tenido ante él. No es difícil encontrar en las músicas de las vanguardias y de sus hijos posteriores una decidida atracción hacia "la música callada, la soledad sonora" de San Juan de la Cruz. Títulos como *Silencio* del finlandés Aarre Merikanto, *Silence to be beaten* de Wolfgang Rihm, *Silencios Ondulados* de Félix Ibarro, *Incendio de silencio* de José Manuel Berea, *Breve introducción a la historia del silencio* de María Escribano, *Sobre el silencio del agua* de Emiliano del Cerro, ... *et l'avare silence* de Mauricio Sotelo, *The silent scream* de Juan Pagán... hablan con claridad de esta necesidad. Hasta Keith Jarrett, pianista de jazz, famoso por sus improvisaciones interminables y nada silenciosas, nos sorprende con afirmaciones como "necesitamos el silencio".

IX.

*"Callábamos y en nuestro silencio otro silencio enmudecía:
un maravilloso silencio que en el silencio se escondía."*

José Bergamín

No es lo mismo el silencio armonioso y compartido por amantes o amigos, que el sospechoso entre desconocidos. Nuestra sociedad mediterránea se lleva muy mal con el silencio: si exceptuamos las situaciones que se producen habitualmente en los lugares públicos entre gente desconocida, cuando se está con alguien parece necesario estar hablando del tiempo, de política... de lo que sea, todo menos dejar que entre el silencio, pues provoca cierta desagradable tirantez —"ha pasado un ángel", suele decirse como reparación a un silencio fortuito en una conversación—. Puede llegar a ser embarazoso en una reunión, mas no ante un paisaje.

Pocas cosas hay más impresionantes que ver pasar por estrechas y recogidas calles españolas a las *Cofradías del silencio*, con miles de personas, cada una con un gran cirio, desfilando pausadamente en un silencio sepulcral; o el silencio respetuoso que, antes de empezar un espectáculo, guarda en pie el público durante un minuto ante la muerte de una persona conocida. En estos casos también se comprueba que el valor numérico del silencio no es el de cero: las operaciones matemáticas que se puedan realizar con él incrementan o reducen

su intensidad, pues nunca será igual un silencio solitario a mil silencios unidos, puede que el resultado físico sea el mismo, pero no su efecto psicológico.

En muchos espectáculos (teatro, cine, tenis, ajedrez, toros, circo...) el silencio del público es doblemente importante: para entender y dejar entender el mensaje y para no desconcentrar a los participantes. En los conciertos de música clásica hay que añadir todavía un factor más: la música requiere silencio para, a partir de él, edificar arquitecturas de sonido. Al final, cuando el sonido se haya consumido a sí mismo, después del remate que toda obra tiene en el mismo lugar de donde partió, una vez liberada su tensión en el último silencio, vendrá la ruptura, el silencio ruidoso de los aplausos ante la obra inefable.

Esa ruptura, ese retorno al sonido después de haber estado cierto tiempo en silencio, tiene también su doblez: qué detestable puede resultar el pedante aplauso adelantado que profana el silencio religioso que circunda las últimas resonancias de la música; qué odiosa la tos estrepitosa que se empotra en el más frágil silencio, convirtiendo en cenizas lo que el autor programó con esmero; y, sin embargo, que sensación tan apasionante "la rompida del silencio" en las tamborradas del Bajo Aragón. En unas ocasiones profanarlo es aberrante, en otras su razón de ser.

Detengámonos unos instantes a la hora punta en la plaza de uno de los pueblos donde se celebra esta ardorosa *rompida*. Cientos de tambores y bombos se reúnen sigilosos en la plaza del pueblo, nadie rechista, todo es calma y sosiego... los oídos se mecen en un ambiente delicado donde pequeñas resonancias entran en el silencio con la suavidad de un cuchillo en una cálida manteca... hay nerviosismo en la espera de que el reloj marque las doce exactas... el momento se aproxima... por fin llega, y tras el eco de la última campanada, cae la tremenda descarga como una bomba, el suelo se mueve, los oídos aúllan, nuestras vísceras vibran. Todos los tambores y bombos han explotado a la vez en un rugido que supera con creces el terremoto de Jerusalén, al que quieren emular con ese acto. El silencio ya no retornará hasta varias horas después, cuando nuestros oídos lo supliquen (como reflejaba el titular de un periódico que hacía un breve estudio sobre las molestias que tienen los músicos que ensayan a pleno pulmón en espacios diminutos, "cuando la música duele, se impone el silencio").

Si quieren ustedes continuar su investigación sobre este ser misterioso e intangible les brindo cinco posibilidades bibliográficas: el volumen de Castilla del Pino, que bajo el título de *El silencio* reúne varios trabajos psiquiátricos y filosóficos de colegas suyos. Clarice Lispector nos muestra, en su *Silencio*, una extraña y reflexiva novela repleta de pensamientos silenciosos. En la reciente novela *La historia del silencio*, Pedro Zarraluki nos descubre la historia de la búsqueda de las infinitas posibilidades que nos brinda. El ensayista argentino Santiago Kovadloff publicó *El silencio primordial* acercándose en siete intentos a

sus orillas invisibles. Desde otro ángulo, el cuento infantil *Alex y el silencio* de N. Brun-Cosme trata de un niño que le pierde el miedo y aprende a escucharlo.

Dejo para el final un silencio conmovedor que no he conocido, pero que he imaginado muchas veces: aquél que, en un cruel invierno, guardaron los asistentes al estreno de *El cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen; un millar de franceses, polacos y belgas, prisioneros en Silesia en plena guerra mundial —y yo no puedo evitar cada vez que oigo esta música imaginarme entre ellos— escuchaban, con una inevitable carga de esperanza, las místicas y a veces silenciosas notas en aquel ambiente gélido y triste.

En cualquier caso, creo que, al igual que la música, explicar el silencio no es sino dar vueltas a una noria de pozo seco, su esencia es indefinible. Seguramente hubiera sido mejor callar la voz y dejar al silencio su espacio de elocuencia. Chuang Tzu pondrá punto final a esta reflexión con estas sabias palabras: "Todas estas cosas tienen una significación profunda, pero cuando intento explicarla se pierde en el silencio."

LA RISA SONORA

La revista Creación, estética y teoría de las artes dedicó su nº 11 (mayo de 1994) a la risa —por cierto, qué coincidencia, el nº 1 (abril del 90) lo había dedicado al silencio—. No pudieron hacerme mayor favor que encargarme un escrito sobre este tema que, sin duda, se encuentra entre mis favoritos.

Todavía no puedo evitar la risa cuando recuerdo aquel día en la relojería. Sobre la tranquilidad del concurrido espacio se oía una emisora de radio que anunciaba los espectáculos de la semana; mientras, Menchu y yo esperábamos pacientemente que nos atendieran. De repente, se produjo un hecho fortuito, un acontecimiento sonoro que nos hizo enrojecer de risa contenida a los dos, sin que nadie más se apercibiera de aquel prodigio: justamente en el momento en que la radio anunciaba para esa misma tarde una conocida revista musical, sonaron, milagrosamente afinadas, las dos notas del timbre de la puerta, que fueron a coincidir exactamente con la voz de Celia Gámez cuando entonaba su inevitable "*Pi - chi*". ¿Casualidad? Enorme. ¿Magia? Tal vez. ¿Situación cómica? Sin duda. Pero, ¿por qué nos provocó aquella coyuntura sólo a nosotros esa risa tan repentina como inevitable? Supongo que éramos los únicos del recinto que estábamos escuchando la radio en ese momento y, por lo tanto, los únicos con posibilidad de reaccionar ante su mensaje; añadiré que ninguno de los dos había oído el timbre hasta ese preciso instante, no sabíamos como sonaba, ni siquiera si había tal timbre: el factor sorpresa jugaba a nuestro favor, era nuestro aliado. Y fue la disparatada y remotísima coincidencia —¿por qué afinada? ¿Por qué exacta?—, la inesperada suplantación, la que provocó la carcajada cómplice que salía de nuestras gargantas segura y firme, sospecho que animada por la satisfacción de asistir casualmente a una peripecia que bajo una apariencia trivial escondía un verdadero fenómeno cómico-sonoro.

Meditando sobre este suceso —quizás algo frívolamente—, deduje que el conocimiento de las claves, el elemento sorpresa y la casualidad fueron tres de los componentes principales que provocaron la explosión, aunque consideré que también debería tener en cuenta la tensión de la espera en la insulsa relojería, la comicidad del intervalo melódico —el del cuco y el "eco"—, la espontánea confabulación en el descubrimiento, la potenciación y contagio de la risa por la pareja... Al hilo de esa misma meditación resonaron en mi memoria otros instantes gloriosos protagonizados por sonidos fortuitos transferidos a los entresijos de la música: la vez que oí, al cerrarse la puerta de la oficina de Correos en Pamplona, las oxidadas bisagras que emitían con una rara perfección las cuatro primeras notas del tema principal de *Doctor Zivago*; aquel otro día en que la

sirena de una ambulancia le apuntó un preciso "la" a un violinista de conservatorio con dificultades para afinar su instrumento; o la perfecta "pedal" que añadió el pito del electrotrén Castejón-Irún a su paso por Olite, donde resonaban los tenebrosos acordes del comienzo del *Requiem* de Verdi. Auténticos malabarismos sonoros que nos llevan a considerar si los hechos cotidianos no se confabularán de vez en cuando para mostrarnos con cuentagotas sus diabluras. También se agolparon en mis excitados recuerdos otras grotescas situaciones tragicómicas: las de los instrumentistas avergonzados por haber perpetrado un desagradable "moro", un gallo o una entrada en falso en un sitio delicado; nunca olvido que la principal y "perogrullesca" regla de oro que mi amigo Rubén enseña a sus jóvenes alumnos de música de cámara y orquesta es "no tocar en los silencios"; aquella de tinte dramático ocurrida el señalado día de la inauguración del Auditorio de Madrid, cuando un gatito encerrado en un conducto de la ventilación entonaba su lamento en los *pianissimi* de la *Misa Solemnis*; o las innumerables situaciones burlonas que sufre el público de los conciertos, quizá menos casuales que las anteriores, que suelen provocar una disparatada mezcla de indignación e incontinente risa: un estrepitoso estornudo *a tempo* en el centro de un silencio sinfónico; una palabra en voz alta que sobresale, ignorante, en un *piano súbito* después de un *fortissimo*; o una descuidada y tediosa "sonada" de nariz que pisotea un dulce nocturno. El abordaje del inesperado ruido al sonido ordenado origina una confrontación absurda que, al interferir groseramente el desarrollo lógico y natural, provoca la hilaridad. La risa acecha cuando algo se estropea. Un nuevo elemento venía a completar mi indagación: el contrasentido, la ruptura de la lógica y el orden es otro manantial de risa, como también lo son la exageración, el disparate, la desproporción, la incoherencia, la descontextualización, la caricatura, la imitación, la rapidez, la torpeza, el equívoco, el mal gusto... elementos todos ellos susceptibles de interferir en el proceso musical por medio de la transformación de una circunstancia normal en otra pícara.

Estos fueron los cortos frutos de mi primer acercamiento a las indagaciones en las conexiones entre la risa y el sonido, aunque reconozco que, desde siempre, los aspectos cómicos y humorísticos en la música me han llamado la atención (si bien perezosamente, puesto que nunca me he parado a realizar un detenido estudio o una colección ordenada —quizás no sea éste mal momento—, quién sabe si por la razón obvia de que cuando alguien quiere describir algo que le resulta cómico, pierde automáticamente la gracia, a no ser que lo recree con ingenio). No obstante, permítanme que amplíe y continúe mi inicial reflexión en solitario, sobre todo por pasar a limpio todo aquello que intuyo desordenadamente y comprobar así hasta dónde me lleva la memoria en mi experiencia en este campo. Puede que resulte un poco "catálogo de ventas", pero, por lo menos, espero no ser tan cargante como una fingida risa operística.

Una primera referencia obligatoria es el espléndido concierto para jóvenes que Leonard Bernstein dedicara a *El humor en la música* (Nueva York, 1959). Precisamente por tratar el humor musical y no el sonido en toda su generalidad, centra su discurso en lo que es gracioso por razones musicales a través de la sátira, la parodia y la burla, es decir, cuando la música hace bromas estrictamente con las notas. Sus ejemplos son magníficos: por imitación, el estornudo inicial de *Harry Janos* de Kodaly y *La gallina* de Rameau; por el elemento sorpresa, los últimos tiempos de las *Sinfonías n.º 88 y 102* de Haydn; en la sátira, la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev (exageraciones, infiltración de extrañezas, retruécanos, etcétera) y el tiempo lento de la *Titán* de Mahler (el manido canon *Frère Jacques* menorizado, lúgubre y triste); por el género burlesco, un aria de *El Mikado* de Gilbert y Sullivan (caricatura de una ópera dramática), el comienzo de *El caballero de la rosa* de Strauss (como parodia de las progresiones del *Tristán* wagneriano), la *Broma musical* de Mozart (notas falsas, torpeza, mal gusto), la polca de *La Edad de oro* de Shostakovich (instrumentación exagerada y enloquecida) y la *Burlesca* de Copland (ritmos defectuosos, desequilibrios, traspiés); y como ejemplo de burbujeante buen humor, y no de abierta risa, la obertura de *Las bodas de Fígaro* de Mozart y el scherzo de la *Sinfonía n.º 4* de Brahms.

De esta soberbia y clara exposición de Bernstein se puede sacar a simple vista una primera conclusión: sólo si conocemos las claves de un lenguaje podemos jugar con él. De hecho, los niños asistentes a aquel concierto sólo reían después de las explicaciones del maestro, cuando se enteraban de que aquella música era humorística y tenían los elementos de juicio suficientes para encontrarle gracia a las bromas. Por mi parte reconozco no haberme reído nunca con esas músicas: cuando las oí por primera vez me parecieron más o menos juguetonas o despreocupadas, y cuando llegué a tener conocimiento de sus guiños y chanzas ya estaba dominado por su lenguaje, que identificaba como perfectamente lógico, de la misma manera que Obélix encuentra completamente natural que los robles que planta Astérix, impresionado, con semillas mágicas, crezcan instantáneamente a un tamaño centenario, dado que él "es la primera vez que ve crecer un roble".

Así, cuando hemos oído entre amigos algunos ingenios fonográficos de los imprescindibles Festivales de Hoffnung —el *Concerto Popolare* (sabia mezcla de conciertos de piano) o la *Opera Pipe* (donde salen entremezclados personajes de óperas famosas)—, únicamente aquellos que conocíamos bien las músicas que iban apareciendo nos desternillábamos de risa degustando las disparatadas relaciones entre unas y otras (la *Polca de la cerveza* concluyendo hábilmente con el 2º *Concierto de Rachmaninov*, del 4º de Beethoven a la *Rhapsody in Blue*, las marchas de *Carmen*, *Aida* y *Los Maestros Cantores* uniéndose con una naturalidad y astucia pasmosas). Justamente, el juego de conectar ingeniosamente músicas distintas —e incluso opuestas— es uno de los retos tradicionales más difíciles y fructíferos del humor musical, practicado con pasión en el Renacimiento, con

filigranas de contrapunto, por los amantes de las "ensaladas" y los "quodlibets" y, tras un largo periplo, resurgido en manos de los últimos destinatarios ya extinguidos: los pianistas de cine mudo. En la actualidad, unos maestros en este inventivo arte son los populares Les Luthiers (*Concerto grosso alla rústica*, *El Lago encantado*, etcétera), especialmente su antiguo componente Ernesto Ascher quien, en sus ocurrentes *Juegos*, nos asombra y pone a prueba nuestros conocimientos descubriéndonos relaciones ocultas entre el *Concierto para piano* de Schumann y *Bésame mucho*, la *Consagración de la primavera* y *La vie en rose*, la *Sinfonía nº 9* de Beethoven y *Let it be*, *Hello Dolly* y *Wiener Blut*, etcétera. De todos modos, no son demasiados quienes entretienen su tiempo —pasatiempo— en esta compleja y desmitificadora disciplina mostrando su agudeza en chistes musicales, que en el jazz y en la música contemporánea suelen tomar la forma de cita. Recuerdo a aquel trompetista cubano que, amenizándonos una comida en Trinidad, introdujo espontáneamente una lección completa del arcaico método de solfeo de Eslava en el centro de una improvisación; o a Victor Borge, quien dedicó a Bernstein en su 70º aniversario un troceado *Cumpleaños feliz*, al piano, que emergía de entre espectaculares motivos wagnerianos. Merecedores del más alto elogio son también los prolijos trabajos de The King's Singers, las propinas tronchantes que suelen tocar Gidon Kremer y sus amigos en el Festival de Lockenhaus, o las dos maratonianas noches que dedica anualmente a estos menesteres el Festival de Música de Cámara de Kuhmo (Finlandia). Parece ser que aquella bomba de efecto retardado que pusiera el gran maestro Hoffnung con sus Festivales de los años cincuenta al entumecido y monocromático mundo de la música clásica va suscitando escasas pero continuadas explosiones en cadena del mejor y más perspicaz humor musical: un humor trenzado con los inagotables hilos del juego, la frescura y el ingenio.

Otros de los procedimientos lúdicos más tentadores que nos brinda el arte de los sonidos son los relacionados con los estilos musicales, bien sea a través de intercambios o de parodias. Tete Montoliu acostumbra a contar a sus seguidores cómo, cuando sus padres lo dejaban estudiando, convertía al instante la música de Bach en *swing*: no nos ha de extrañar que sea siempre Bach el "comodín" para probar estilos diferentes más o menos divertidos: jazz, salsa o rock. ¡Todos los patrones le sientan a la perfección! Pero, entre los más finos "estilistas", ahí va mi testimonio de sus máximos exponentes: las inmarcesibles Cathy Berberian y Anna Russell. Al igual que Hoffnung, sus recitales marcan un antes y un después en lo que concierne a la música cómica: ¿Cómo poder olvidar el salero de Cathy interpretando el *Ticket to ride* de los Beatles en estilo barroco, o la imitación de la más lamentable cantante de la historia —y, sin pretenderlo, más risible—, Florence Foster Jenkins? ¿Y a Anna en su brutal resumen para no iniciados de la *Tetralogía* de Wagner, y sus parodias de cantantes con "terrible temperamento artístico, pero sin voz"? ¡Ah! ¿Nunca tuvieron la suerte de ver a Christa Ludwig derrochando caudales de salero cantando —y bailando— *I am easily assimilated*, del musical *Candide* de Bernstein? Supongo

que habrá algún recóndito lugar en el próximo milenio donde, con una mayor predisposición a degustar el talento, estos modelos del ingenio más puro —y otros muchos que no conozco pero que presiento— se valoren y difundan en su justa medida.

Sigamos nuestra andadura y pasemos por la fórmula humorística más socorrida de todas: la instrumental, o sea, la relacionada fundamentalmente con el timbre. Pongamos como ejemplo la archifamosa *Obertura 1812* de Chaikovsky. La monumentalidad de esta obra ha sido parodiada hasta la saciedad, desde un memorable arreglo para instrumentos antiguos en un Festival de Hoffnung, hasta el vocal de los Swingle Singers, con añadido de ametralladoras y bombas, pasando por el dúo virtuoso de flauta dulce y acordeón llamado The Cambridge Buskers. Los cambios de timbres, con imitación o contraste, aseguran un resultado cómico; no hay más que rebuscar un poco para encontrar conciertos de trompa tocados con increíble virtuosismo con una manguera, instrumental casero dispuesto a interpretar cualquier repertorio (una vez más Les Luthiers), voces capaces de ser perfectas trompetas con sordina (Mills Brothers) o baterías (Sampling). La manguera se convierte en trompa, la máquina de escribir en piano, el juguete pasa a ser instrumento sinfónico. Cualquier materia puede hablar, el intérprete, con su habilidad, simplemente la deja sonar. La música está en todas partes, sólo tenemos que descubrirla, y ese encuentro siempre es gozoso.

También nos aseguran buen humor, ¡cómo no!, los tradicionales juegos y bromas con los extremos del sonido: el contrabajo, el fagot y la tuba pueden ser magníficas vacas, hipopótamos, tuberías, motores; el flautín, el requinto y el xilofón, pájaros, interferencias, chirridos. Es inevitable: sin darnos cuenta, estamos ya en el arte de la imitación, una de las más puras materias primas del humor. En ella hallaremos relinchos (*Carnaval de los animales* de Saint-Saëns), moscas y moscardones (Rimsky-Korsakov), caballos (*Suite del Gran Cañón* de Grofé) y demás animales, junto a efectos sonoros que, por su relación más o menos cercana a manifestaciones vitales (llanto, risa, ronquido, grito, tropiezos, caídas, tartamudeos, trabalenguas, etcétera) son, por su propia esencia, graciosos, como los *glissandi*, mordentes, *frulati*, giros picudos, repeticiones, etcétera, siempre que no caigan en lo cotidiano, pues la reincidencia y el empalago son enemigos frontales de la vivacidad humorística. Todos los efectos comentados eran muy utilizados en las orquestas burlescas de principio de siglo y en los acompañamientos de las películas cómicas y de circo, reviviendo, tras una mutación, en las músicas para los dibujos animados.

Los contenidos de la música clásica son habitualmente serios, transmiten sentimientos profundos, de compositores muchas veces atormentados, con intérpretes muy preocupados por su mecanismo, en una atmósfera silenciosa y un marco envarado (teatro, vestuario, programas...). No nos ha de extrañar que en un ambiente tan severo, cualquier transgresión, voluntaria o imprevista, pro-

duzca una cierta tensión nerviosa que confluya en un torrente de risa violenta. De hecho, nuestro siglo es pródigo en todo tipo de atentados. "La cultura de este siglo ha buscado la ingeniosidad con desnudo y con un punto de desesperanza. El arte moderno es una monumental broma, un chiste continuado, una admirable obra de ingenio, una parábola de la libertad." nos dice acertadísimo José Antonio Marina. En efecto, Dadá y sus herederos (*Fluxus*, John Cage, *Zaj*) se han visto en la necesidad de aplicar refrescantes terapias de choque en presencia de públicos estupefactos que reaccionan de muy diferentes maneras (risas, protestas, fugas) ante conciertos de silencio, relojes, metrónomos, bicicletas, trompetillas, tuberías y demás artilugios sonoros. No cabe duda que un *happening*, en el que los intérpretes sacan de sus instrumentos sonidos extraños y/o pueden ponerse en cualquier momento a hacer las cosas más estrambóticas, como deglutir grasientos bocadillos o hacer gimnasia, produce no poca sorpresa y abundante malestar entre los asistentes a un concierto. De todos modos, tanto el paso del tiempo como la repetición sin tino de ciertos estereotipos han ido serenando bastante los ánimos en ambos bandos; ya es relativamente frecuente observar tan sólo alguna sonrisilla de espanto cuando, por ejemplo, un intérprete toca su instrumento de una manera poco ortodoxa.

Por muchos años que pasen, lo que el tiempo jamás podrá aniquilar en cada uno de nosotros es esa azufrosa risa no pretendida, impúdica y cruel —reprobable si quieren, pero de una intensidad y violencia inigualables, precisamente por su maldad— que produce el sentido del ridículo en el escenario. Esto es algo difícil de explicar, pero fácil de sentir: un virtuosismo "paganiniano" innecesario, un gesticulante músico mamarracho, una obra esperpéntica compuesta con la mejor voluntad, son todas ellas propuestas serias que nosotros reconvertimos, con bastante mala uva, en ridículas, especialmente si nuestro sentido del humor es compartido. No recuerdo a nadie que no se haya partido de risa escuchando a Natalia de Andrade (auténtica Castafiore) cantar *Per esó moriró* de Verdi, o a Thomas Burns en su asfixiada recreación de *Fausto*. Al fin y al cabo son "caídas de cáscara de plátano" musicales, que a todos nos hacen reír con un regustillo que oscila entre la pena y la perversidad. Bueno, a casi todos. Permítanme un ejemplo: en un festival popular en la ciudad turca de Esmirna (donde, todo sea dicho, tuvimos que soportar a un cómico contando chistes: todos reían menos mi amigo y yo), apareció como atracción culminante una "expresiva" y "racial" cantante envuelta en tules y pintada a brocha gorda que nos hizo llorar a todos: al público de emoción, a nosotros de risa.

Los programas de mano, trípticos de propaganda, declaraciones de principios y anotaciones "eruditas" también dan mucho de sí: debo confesar que poseo un pequeño surtido de ellos que no puedo revisar sin que se me salten las lágrimas, colección a la que he llamado, por razones obvias, *Sublimes Momentos*. Entre mis favoritos destacan algunos guitarristas cuyos currículos, poses fotográficas y títulos de composiciones harían enmudecer de vergüenza —y de risa—

a los Hermanos Marx. Debemos andar con cuidado pues, en el lugar más inesperado, nos podemos dar de narices contra una inestimable "joya" de involuntarias majaderías que logre hacernos caer bien por el precipicio de la lástima, bien por el abismo de la más abyecta carcajada.

La literatura, por su parte, no se queda manca en pérfidas ilustraciones musicales, especialmente cuando se ensaña con los profesores vetustos de música. Si todavía no han leído *La historia del señor Sommer* de Patrick Süskind, no tarden en hojear entre las páginas 80 y 90. Allí asistirán a una angustiada clase de piano: el alumno, mientras interpreta un estudio de Diabelli, observa que en la tecla del Fa sostenido hay un desagradable moco que, en un despiste, ha depositado su ácida profesora. Se acerca el momento en que tiene que tocar esa nota. Antes la ha fallado varias veces... No sabe qué hacer... Su profesora le anuncia la nota... Llegamos el momento y... "con absoluto desprecio de la muerte, toco Fa natural".

En fin, rindamos homenaje, por último, a aquellos escasos enredadores —¿artistas?— que, sin prejuicio alguno y con gracioso desparpajo, utilizan ingeniosamente su punzante inteligencia para huir de la insulsa rutina, sacando sustancia humorística de las situaciones sonoras que se les presentan. Me refiero a los capaces de: hacer melodías con un bolígrafo en los dientes, cantar en solitario todos los papeles de una zarzuela, convertir una sinfonía en un partido de fútbol, poner espontáneamente letra a todo lo que suena, teatralizar hasta las músicas más abstractas, hacer un coro con una granja, resumir todas las sinfonías de un compositor en cinco minutos, alargar un final de obra hasta el hastío, y un montón más que espero conocer algún día; todos ellos buscadores en los desperdicios del tiempo de los enigmas de la química de la risa que, al igual que la música, tiene la extraña virtud de penetrar en nuestro fugaz presente dilatando sus chispazos. Como comenta Ángel Fernández-Santos en un reciente artículo: "Saber divertir se revela como una de las dificultades más serias y complejas que ha de afrontar un artista en su tarea de representar el mundo llevándole la contraria." Cada uno de nosotros sabe si está dispuesto a esperar pacientemente a que se pasen estos últimos coletazos de sarampión posromántico enraizado en las profundidades de nuestros dramas o, por el contrario, reclamando la presencia de Offenbach, Strauss, Chueca, Satie, Rossini, Cage y el resto de la centuria, echar una mano para intentar equilibrar de una vez por todas el fiel de la eterna y desigual balanza tragedia-comedia.

THE
JOURNAL
OF
THE
AMERICAN
MEDICAL ASSOCIATION
PUBLISHED WEEKLY
CHICAGO, ILL., U.S.A.

Subscription prices: Five dollars per annum in advance. Single copies, fifteen cents. Entered as second-class matter, October 3, 1902, under post office number 384, at Chicago, Ill., under special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Published by the American Medical Association, 535 North Dearborn Street, Chicago, Ill., U.S.A. Entered as second-class matter, October 3, 1902, under post office number 384, at Chicago, Ill., under special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.

Copyright, 1917, by American Medical Association. Printed at the Chicago Press, Chicago, Ill., U.S.A. Entered as second-class matter, October 3, 1902, under post office number 384, at Chicago, Ill., under special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917, authorized for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917.



MÚSICA CON CUALQUIER COSA

Este capítulo, más que ningún otro, parte de una experiencia práctica, sin la cual creo que sería imposible ordenar ideas y teorizar sobre este tema. Después de una conferencia-concierto en Santa Cruz de La Palma, mis amigos de la revista La fábrica. Miscelánea de arte y literatura me pidieron que pusiera por escrito todo aquello que habían visto y oído. Apareció en el nº 5, en febrero de 1996.

Aunque no lo parezca, todos los objetos, sea cual sea su naturaleza, contienen bajo una vulgar apariencia externa, sonidos agazapados, que les imprimen una buena parte de su personalidad. Todas las cosas que nos rodean no sólo se comunican con nosotros a través de sus formas, colores, texturas y aromas: también acostumbran a hablar con voces inconfundibles a quienes quieren escucharlas. Lo que ocurre es que quizás dichas voces estén demasiado presentes, demasiado cercanas como para que se les preste atención; son tan elementales que, ¿para qué dedicarles unos minutos? La familiaridad de sus sonidos lleva al ser humano a despreciarlos: lo común pasa desapercibido, resulta cargante y reiterativo, la capa de vulgaridad que los envuelve dificulta ver su fondo poético. Si nuestro entendimiento no estuviera tan entumecido, tan aburrido, acogería con entusiasmo toda muestra de vida sonora, acercaría el oído al latido que se produce en todos los elementos cuya vida se manifiesta en forma de vibración. Los neoplatónicos nos cuentan que la música sidereal no se escucha por la sencilla razón de que suena constantemente: algo parecido nos viene pasando con la música contigua de nuestros enseres.

Pero hete ahí que la incesante curiosidad de ciertos oídos milagrosamente desentumecidos y atentos, alimentada por desmedida pasión hacia lo sonoro, se detiene alerta, cual perro de muestra, ante toda excitación sonora, y actúa en beneficio de algunos de estos objetos propiciándoles una vida menos prosaica a la escrita en su inexorable destino: ¿Sofieron el palo de la escoba y la lata de conservas ser mástil y caja de resonancia de una guitarra? ¿Alguna vez un palillo chino quiso ser baqueta? ¿O una caja de chinchetas maraca? ¿Quién rescató las chapas de refrescos para sonar en los cistros? De no ser por las características sonoras que poseen, a veces ocultas, muchos de estos elementos nunca sobrepasarían el parco límite que les depara su trivial finalidad; sin embargo, en muchos de ellos parece latir una aspiración artística que desde la cuna no fue prevista por su fabricante y que un oído atento sabe descubrir. Yo estoy convencido de que los mejores sonidos de cuantos cacharros conocemos han estado y están dispuestos a edificar obras de arte sonoro siempre que les ayudemos con nuestra participación.

Si usted está en disposición de creerse lo que le cuento, lo cierto es que existen multitud de actividades musicales que parten de sonidos nacidos en instrumentos que, en principio, no son tales, pero que no son pocas las personas que los buscan y exprimen con la única intención de ahondar en el conocimiento del mundo y de sus manifestaciones sensibles: a medida que penetramos en el intrínquilis sonoro de cada objeto, de cada elemento, nos hacemos más con él. Hay músicas, ya digo, que se hacen prácticamente con nada, con cualquier cosa, con el primer o más cercano elemento que un *buscasonidos* encuentra, pues los materiales que desprenden sonidos están por doquier y las posibilidades musicales que ofrecen se esconden entre juegos de estigmas y señales, indescifrables para quienes no se detienen a escuchar. Estas son músicas sin grandes pretensiones, nacidas de la ordenación sencilla, de la improvisación instantánea, pero no por ello menos gratificantes que otras de estricto pedigrí.

BUSCAR SONIDOS

Tanto la necesidad y la ausencia de materiales variados como las ganas naturales de hacer sonar desarrollan en pueblos enteros increíbles fantasías a la hora de aprovechar sonidos. África entera es un instrumento: el pueblo Aka de Centroáfrica golpea las calabazas para que huyan las termitas, y las mismas calabazas les sirven de resonadores en los balafones; cualquier miembro del pueblo Fulani, en Nigeria, coge una caña fina, o un palito recto y, apoyándolo en la boca, lo convierte en una guimbarda; para un Banda-Linda un trozo de bambú es un silbato, un cuerno una trompa, unos troncos un xilófono, un arco un instrumento de cuerda, y un agujero en el suelo una caja de resonancia; la médula de una palmera le sirve a un Bibayak de Gabón para hacerse una trompa; de norte a sur, cuando las mujeres machacan cereales hacen música, y los niños, mientras tanto, bailan a sus espaldas al ritmo incesante del trabajo. Los aborígenes australianos dejan que las hormigas se coman la dulce médula de un tronco para hacerse un tubo por el que soplar (didjeridú). En las islas del Caribe, Trinidad y Tobago, cuando los altivos blancos retiraron brutalmente todos los tambores parlantes a los esclavos africanos, los bidones de petróleo asumieron dicho papel, resultando de tan casual necesidad unos instrumentos de percusión afinados de altísima calidad que han acabado formando complejas orquestas (Steel Bands). Hoy día son los instrumentos típicos de aquellas islas, hasta el punto de celebrarse anualmente reñidos concursos de interpretación de música clásica con bandas de bidones: los resultados, según queda atestiguado por las grabaciones, son fascinantes. Y así podríamos seguir recorriendo el mundo con similares resultados: un hueso es una flauta, una caracola una turuta, un coco una ocarina, un zapato una baqueta, dos cucharillas equivalen a tarrañolas

—texoletas—, un peine con un papelillo forman un kazú. (Abro el periódico y leo un comentario de Ramón de España en las páginas de televisión: "La estrella indiscutible de *El Semáforo* fue un policía de las Islas Canarias que tocaba la trompeta y el saxo sustituyendo esos instrumentos por un peine y una servilleta de papel [...] el agente Parada: un hombre que se presenta en un plató uniformado y con gafas de sol, se declara "sibarita del rock y del jazz" y toca el peine y la servilleta con tanto arte que merecía llevarse a su isla algo más que el expediente que sin duda se le abrirá por deshonorar el uniforme público").

Igual que pasa con africanos, australianos y caribeños, hay otros tipos de necesidades estéticas y lúdicas que conducen al hombre occidental a buscar soluciones sonoras inusuales: las refinadas estructuras sonoras de François Baschet (de metal modelado y cristal) parten de la fascinación entre el modelo y el material de un instrumento y su relación con la belleza de su sonido; los sonidos de la América industrial están en los *Steel Cellos* (violoncellos de acero formados a base de planchas curvas de brillante acero y largos tubos estrechos que se frotan con arcos) de Robert Rutman, esculturas de un músico que es pintor y poeta. En cuanto a España, ahí tenemos al grupo lucense de artistas plásticos Espacio permeable trabajando bajo la apariencia de escultores de sonido; o, en un terreno más agresivo que los anteriores, las groseras e imaginativas máquinas automáticas de La fura dels baus, que forman un divertido conjunto de sonido y movilidad.

Usted también tiene la posibilidad de investigar por su cuenta. Busque, no se detenga: un contenedor callejero es una caja de sorpresas con inusitadas oportunidades sonoras; husmee, indague. Incluso los cacharros que va a tirar, si lo piensa mejor, ¿no pueden servirle como instrumento? Primero póngase y practique, ya tendrá tiempo después de teorizar sobre lo que hace. De todos modos, para intentar orientarle en este amplio campo de la exploración sonora le propongo algunas rutas, muy fáciles de seguir, en busca de sonidos interesantes. No le dé miedo o rubor navegar por aguas poco frecuentes; le aseguro un asombro y un disfrute que usted jamás imaginó. El primer paso ya sabe cuál es: darlo.

CINCO RUTAS, CINCO

1) Para recorrer la primera ruta no necesita usted absolutamente nada: esté donde esté, y en cualquier momento del día, puede hacer un interesante viaje sonoro por su propio CUERPO. Lo único que debe tener es ganas de hacerlo; ya conoce la vieja frase: "*queramos o no queramos, siempre sonamos*". Le sugiero que empecemos por algo tan conocido como las manos (pitos, palmas diversas, ocarina, golpes en el cuerpo) y los pies (puntas, tacones, arrastre, redo-

bles) para acompañar todos los ritmos que se le pongan por delante. También puede golpear con las manos cualquier elemento, incluso su propio cuerpo: el pecho, las piernas, el trasero, la cara... Póngase a ello y márquese un ritmo.

Es extraordinario que el mejor instrumento que existe lo tengamos incorporado a nuestro cuerpo: es la voz, el punto emisor más importante de que dispone nuestro organismo. Con la voz no sólo podemos hablar y cantar, sino también hacer todo tipo de ruidos, susurros e imitaciones. Los Comedian Harmonists, los Mills Brothers, los King's Singers y los Swingle Singers, entre otros, nos han enseñado que tenemos en nuestra voz todos los instrumentos. Sólo hay que saber hacerlos sonar en nuestra garganta, lo cual tampoco es paja. En estos últimos años hay un resurgir de grupos *a cappella* que, siguiendo la estela marcada por los grandes grupos del ayer, imitan todo lo que se les pone por delante: los cubanos Vocal Sampling (especializados en bordar los instrumentos de percusión), Zap Mama, el Trío Esperanza do Brasil, Take Six, y un largo etcétera, presididos todos por el gran Bobby McFerrin, quien necesita nada más que un micrófono, la voz y algunos golpes con la mano para montar soberbios espectáculos ante miles de personas.

Otro sonido nada desdeñable que todos —o casi todos— sabemos sacar de nuestra boca, sin la intervención de la voz, es el silbido o, mejor dicho, los silbidos, pues son muchos y diferentes los logros sonoros que se pueden extraer del simple hecho de hacer pasar el aliento por pequeños orificios entubados hechos con los labios. Dulces y suaves, violentos y gamberros, melodiosos y vibrados, los silbidos pueden ser algo más que simples divertimentos solitarios en la ducha. De hecho, se han sentado en ilustres escenarios con repertorios que harían palidecer hasta a los más osados especialistas en músicas contemporáneas.

2) La segunda ruta está dentro de su propia casa. ¿Sabe usted qué es una COCINA? Aparte de la respuesta obvia hay otra muy diferente: una cocina tiene, entre otras virtudes, la de ser un auténtico archivo sonoro donde la música brota incesantemente. Supongo que algún vetusto y estirado ciudadano nos dirá que la cocina no es lugar para hacer tonterías, que la música, para que sea música, tiene que tener melodía, armonía, ritmo, etcétera. Pongámosle a este incrédulo *sordo* algunos ejemplos, ¿quiere melodías y armonías?: ahí están las botellas afinadísimas gracias a niveles de agua para ser sopladas o golpeadas; los almireces metálicos, con su badajo incorporado; las cortadoras de huevos duros, minúsculas arpas de dulces y delicados sonidos; las sartenes y macetas de distintos tamaños que pueden ser tañidas con cucharas de madera... (La Orquesta de las Nubes llamó a su primer disco *Me paro cuando suena* —1983— justamente porque, en su vida cotidiana, cuando algo suena de una forma atractiva, se paran y anotan en su libreta la experiencia; en sus discos y en sus conciertos en vivo utilizaban un amplio despliegue de macetas y sartenes colgadas ordenadamente a la manera de un campanólogo chino; todavía recuerdo cómo Pedro

Estevan me contaba cómo seleccionaba sus instrumentos "a oído" en cacharrerías y ferreterías ante la perplejidad de los clientes. La dedicatoria que María Villa me hizo en el disco dice así: "pon un tiesto en tu vida").

¿Desea ritmos? En España se han utilizado toda la vida unas vasijas redondas de cerámica que se tañen a zapatillazo limpio para acompañar el canto; en la India, sin embargo, el mismo instrumento se tañe de una manera mucho más delicada: soplando en la abertura de la oquedad para obtener resonancias graves. Los tambores de cubo de plástico, los bombos de cajas de cartón, los bongos de botellas de agua, las maracas de todos los botes, los güiros de ralladores de pan, los platos de las tapaderas, el gong de la paella. La lista es interminable.

¿Ambientes? Cuelgue conchas de marisco y que los mueva el viento, o deslice unos cuantos garbanzos sobre un pandero, oírás el mar.

¿Forma? Déle usted la forma que desee a sus sonidos, ordénelos a su antojo y disfrute con ello: mientras hace eso, aunque muchos no lo crean, está componiendo música. Será mejor o peor, más sencilla o más compleja, pero será música que disfrutará usted y quienes estén atendiendo a su lado. Sin ir más lejos, Carlos Cruz de Castro compuso la obra *Menaje* para utensilios de mesa y cocina (copas, tazas, vasos, platos, botes, sartenes, calderos, 72 canicas y un tenedor y un plato solistas); todo este arsenal debe ser tocado por dieciséis intérpretes haciendo rodar circularmente las canicas dentro de los instrumentos. Todos los asistentes a su estreno en el Conservatorio Superior de Música de Madrid gozamos como niños con zapatos nuevos.

No cabe duda: la cocina es un paraíso sonoro si sabe utilizarse. Ahora bien, si dejamos que sus ruidos lleguen a superarnos puede convertirse en un museo de los horrores: extractora de humos, aspiradora, lavavajillas, lavadora centrifugando, motor de frigorífico, batidora, reloj del horno, ruido de las tuberías, molinillo eléctrico, exprimidora. Todo lo que es movido por motor arrastra consigo una pesada carga de monotonía y alienación sonora. Sin embargo, el *gluglú* de un cocido lento al fuego, el aviso de una cafetera a punto, el pitido de una "pava" con agua hirviendo, el goteo sobre una cazuela o el ritmo de una batida de huevos, eso es gloria bendita.

Si buscamos por el resto de la casa puede que encontremos unas sillas plegables con las que interpretar *Parasit-aria-B* de Antonio Agúndez, una obra sonora pensada exclusivamente para dos sillas clásicas de tijera; no es difícil que encontremos papeles y cartones sobrantes para emular al Taller de Música Mundana y poner en pie un *Concierto para papel*; del costurero de la abuela a lo mejor encontramos unos bolillos, ideales como claves y baquetas; no lo dude, su casa es una sala de conciertos si usted quiere.

3) El tercer recorrido puede hacerse por una CALLE COMERCIAL de su ciudad o pueblo. Primero internémonos en una ferretería, herrería o, en fin, en cualquier lugar donde haya material de hierro. ¿Ha probado alguna vez a

descansar unos clavos sobre esponjas y a tañerlos después con la misma naturalidad que un carillón? ¿Nunca ha colgado chapas, grandes tuercas, latas o tubos y los ha golpeado con cualquier baqueta? Recuerdo que una vez toqué un humilde cenicero en un programa de radio e inmediatamente llamaron por teléfono muchos radioyentes interesándose por tan "extraordinaria campana"; lo mismo podría haber hecho con ciertos tiradores de puertas, con cuencos de porcelana o con algunos modelos de tapacubos de automóviles. De las tuberías de PVC a instrumentos de viento no hay más que un sencillito paso artesanal; las gomas de los neumáticos de los coches no sólo sirven para hacer tirachinas, sino también para parches de tambor; las bocinas ya fueron instrumentos sinfónicos en *Un americano en París* y, junto a los timbres de las puertas, partes sustanciales de la ópera *Le grand Macabre*, de György Ligeti.

Si después pasamos por una juguetería o un bazar, detengámonos. Muchos de los juguetes que pasan por las manos de los niños son ya instrumentos acabados: sonajeros, tentetiesos, globos, tubos armónicos, mirlitones, martillos de pito, los conejitos con tambor de pilas duraderas... En la década de los setenta un grupo llamado Piolín dio toda una serie de conciertos con este completísimo instrumental de juguete. Aún más, los pianitos y las cajas de música han sido utilizados innumerables veces en interpretaciones de músicas actuales. ¡Ah! No se olvide de comprar en la droguería vasos de plástico (que luego le servirán como cámaras de resonancia en sus orejas) o pajitas de refresco (con unos sabios cortes obtendrá un oboe).

Durante el paseo esté bien atento por si una buena verja de hierro le puede mostrar sus resonantes campanas, o si una señal de tráfico recuerda su "aire de familia" con los gong. Puede que alguien le deje tañer la persiana de cierre del establecimiento, o incluso que ciertas puertas chirrien melodías sublimes. Pero para eso tiene que estar usted atento, tiene que dejarse llevar por la oreja: nunca defrauda.

Si pasa por un establecimiento de telas, alfombras y moquetas, ¡no pase de largo! Entre y pídale unos cuantos tubos de cartón de los que se utilizan para enrollar cosas, ¡no puede ni imaginar lo que dan de sí! Simplemente, sople por cualquiera de sus huecos, haga sonidos con la boca a través de un agujero y dirija el otro a la oreja de algún sufrido pariente, póngale gomas, cuerdas tirantes, empalme varios y deje caer pequeños objetos por su interior... pero, sobre todo, extasíese escuchando su oscura profundidad, su resonancia recóndita. Yo lo experimenté en una obra que hice con mi querido compañero Agúndez: dos largos tubos conflúan en un cubo de plástico, dentro del cual un escurridor protegía un magnetofón con grabaciones de duelos y sepelios; la obra se llamó *Motete da cuita* y nos proporcionó no pocas horas de deleite y buen humor.

No me atrevo a decirle que pida huesos en la carnicería para hacer arrabeles y baquetas porque puede resultar especialmente fuerte para muchas sensibilidades, entre otras la mía. Pero, ¡eso sí!, no se le olvide pedir en el estanco

una caja de puros vacía, es una caja de resonancia extraordinaria. Haga la prueba, crúcele unos simples elásticos de goma de extremo a extremo y ya la ha transformado en una cítara.

4) La cuarta de las rutas se dirige hacia el CAMPO o la PLAYA. Recuerdo hace unos años haber dado con mis alumnos varios paseos por el campo con el único fin de analizar, grabar y fotografiar todas las fuentes sonoras interesantes que encontráramos a nuestro paso, concluyendo con una improvisada orquesta valiéndonos de piedras, palitos, troncos huecos y macizos, ramas, varillas, latas y, sobre todo, las hojas pequeñas de los matorrales, cuyas posibilidades melódicas sobrepasan toda imaginación. De las arboledas salen los tablones que los vascos golpean sobre dos puntos de apoyo —*txalaparta*— para construir una música rítmica de muy alto interés. Las maracas ya están perfectamente acabadas: son las vainas de las algarrobas, cuyas semillas suenan a lo Machín cuando se las mueve con salero. ¡Ya está! Ya tiene un buen combo campestre, sólo le queda ponerse a dialogar con vientos, murmullos y todo el paisaje acústico que, aunque a veces le pase desapercibido, le está acompañando incesantemente.

Hace poco encontré en una insospechada tienda un disco compacto que lleva por título *Musique buissonniere. Deux-Sevres en Poitou*, cuyo protagonista, un francés llamado Yves Pacher, hace auténticas maravillas con hojas, cortezas y huesos que convierte, por arte de birlibirloque, en magníficos clarinetes, sacabuches, oboes, reclamos de pájaros, etcétera. Usted, por si acaso, no se deje nunca la navajilla en casa cuando salga de paseo al campo; suponga que tiene un arrebato y, al no disponer de herramienta, se priva de transformar una sencilla caña en una "flauta de paseo". Si no dispone de caña, no se preocupe, siempre podrá convertir en travesera de una sola nota el caperuzón de un rotulador, o el botellín de refresco que se tomó ayer mismo.

Si el lugar cuenta con una playa cercana, mejor que mejor, pues con las conchas se hacen colgantes al estilo chalco, las algas son magníficos látigos y en el fondo del laberinto de las caracolas se esconde el murmullo del mar.

5) La quinta y última ruta está en una OFICINA, aula o cualquier lugar de trabajo burocrático. En estos lugares suele haber, aunque cada vez menos, unos teclados cuyo nombre no pienso descubrirles que, si bien son incapaces de transformar en música una partitura de Chopin, están perfectamente capacitadas para hacer una versión perfecta del *Poema mecánico* de Nicolás Daza, o sentarse en el lugar destinado a los solistas de un auditorio e interpretar, junto a una orquesta sinfónica, la satírica y graciosa obra *La máquina de escribir* de L'eroy Anderson. Creo que no es necesario que les dé más datos acerca de este tradicional instrumento de percusión. Junto a él, las papeleras, las reglas, aros de goma, y hasta el ritmo de la fotocopidora le puede servir de base para marcarse unos pasos de salsa.

LO QUE USTED QUIERA QUE SEA

Voy a parar ya: si no, me voy a poner pesado. Me encantaría —porque me apasiona— seguir horas y horas contándole este fascinante mundo de los instrumentos musicales desprovistos de los nombres habituales. Estos no se llaman violín, flauta o guitarra, sino algo tan prosaico como tubo, vaso, lata o calabaza. Pero eso no les quita ni un ápice de su hermosura, a veces tan grande como la de sus engréidos hermanos mayores.

Con algo más de tiempo le hablaría de la doble y secreta vida de ciertos objetos que no presentan nada destacable exteriormente, anodinos, pero que, como ya he dicho antes, bajo su diseño inocente y funcional esconden un alma de artista de indómito carácter. Le hablaría de algunos vasos que sirven para beber durante unas horas (*Dr. Jekyll*), pero que, en otros momentos, vibran en la bandeja de un camarero con sonidos que usted nunca creería haber oído antes (*Mr. Hyde*); de serruchos que cuando pasan de las manos del carpintero al arco de un violonchelista metamorfosean su función para cantarnos bajo la luna tristes y solitarias melodías (*El hombre lobo*); de una puerta que fue arrancada de su marco para grabar una de las más interesantes obras de la vanguardia electroacústica, *Variaciones para una puerta y un suspiro* de Pierre Henry (*Pigmalión*); de unas trompetillas de plástico vulgares que recorrieron los clubes de jazz de toda nuestra geografía chupando la sangre de postrados públicos nocturnos con sus hirientes notas (*Conde Drácula*); de unos cuencos de porcelana que salieron de las vitrinas de una colección para convertirse, con el nombre de jalatarangam, en la estrella del Festival de Otoño de París, bajo las baquetas de un músico indio que supo tocar emocionadas ragas del atardecer (*Ha nacido una estrella*); pero no voy a seguir porque incumpliría mi promesa de dejarlo ya y usted se enfadaría conmigo... aunque no sabe lo que se pierde si nunca ha escuchado a los niños del Camerún, que son capaces de transformar el río en un increíble tambor cuando golpean el agua con sus manos; o al Dr. Hund, quien, con una tabla de lavar, una botella de "anís del mono", una lata rota, un platillo de juguete y los dedos embutidos en dedales, tenía más *swing* que un anuncio de Winston; y, ¿qué me dicen de Bruno Hoffmann, al que he visto tocar obras de Mozart y Beethoven rozando con sus dedos humedecidos los bordes de unas copas afinadas de fino cristal? ¿Y de Llorenç Barber, que fue a una calderería para solucionar un problema con su estufa y descubrió una especie de bases redondas de hierro con las que ha dado conciertos en todo el mundo?

La música no acaba en los instrumentos que se exhiben en los escaparates de las tiendas de música. ¡Ni mucho menos! Hay otros escaparates y tenderetes que tienen ricos muestrarios: papelerías, cacharrerías, bazares y talleres. La música es/son otras muchas músicas. El concepto de música lo define usted y no los libros: la música empieza y acaba donde usted quiera que empiece y

acabe. Es más, el Zen nos ha enseñado que la música es lo que usted quiera que sea. Propóngase salvar sonidos y elévelos a la categoría de entes donde fijar la atención, despierte su curiosidad hacia esas vibraciones que están esperando a que usted les des el pistoletazo de salida (por cierto, ¡qué sonidazo!). Una vez que posea los sonidos, ordénelos, colóquelos como usted quiera y recréese en el resultado. Nútrase de silencio y saboree todo pequeño sonido que se instale en él. No haga caso si dicen que está usted un poco cabra. Ya sabe que la sociedad suele dar esos cariñosos apelativos a quienes se salen un poco de su grisáceo y homogéneo látigo. Si usted hace caso a los vientos que soplan, acabará oyendo maloliente bacalao y bailando los plagios de un sinvergüenza de melenita y bigote que dirige orquestas inglesas; y si sigue sin salirse de la raya que le marcan los medios de comunicación, únicos reyes de la formación unitaria del gusto, consumirá sus días oyendo a alguno de esos cantantes de voz caprina y ojos modorros que producen urticaria hasta en las sensibilidades más toscas. Llegada una edad, todos poseemos la libertad de tirar el mando a distancia de la tele por la ventana —escuchando con deleite cómo se espachurra contra el casco de un *gracioso adolescente* que se divierte con su motito sin silenciador— mientras nos embelesamos golpeando con nuestra pluma ese horrible jarrón que nos regalaron el día de la boda, pero que mantiene imperturbable un sonido lejano y delicioso que nos alela el ánimo y licúa la mirada.

LA AUDICIÓN MUSICAL, PUNTO CLAVE DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA

Es bien sabido que la música carece de significado, mas no de sentido. Cuando este lenguaje sonoro abstracto se manifiesta provoca una cierta pereza en los oídos inexpertos, sin desvelar sus secretos a quienes no entregan su atención. Este artículo trata de exprimir agolpadamente algunas generalidades sobre las posibilidades didácticas con las que pueden contar los educadores en su no fácil tarea de atraer a los escolares hacia el mundo de la vivencia de la expresión musical. Se publicó en el nº 24 de la revista Aula de Innovación Educativa (marzo de 1994).

"Solamente la música puede musicalizar al niño".

Edgar Willems

SIGNIFICADO DE LA MÚSICA

Existe una ley natural por la cual ninguno somos capaces de apreciar el valor de las cosas sin antes comprenderlas. Es, por tanto, una necesidad para todos nosotros procurarnos unos conocimientos, aunque sean mínimos, que nos permitan mejorar y ampliar nuestro criterio de apreciación. Cuando se trata de acercarse a la comprensión de las artes, esta necesidad se torna fundamental, pues son contadas las veces que las obras artísticas consiguen penetrar en nuestra sensibilidad sin que antes hayamos conocido algunos de los secretos de su lenguaje.

La música, por su condición de "arte ambiental, para ser habitada, capaz de propiciar atmósfera, edificio sonoro sobre el aire"; arte ambiguo, por su "actividad edificante sobre el inexorable eje fluido del sucederse del tiempo" (apreciaciones de Eugenio Trías); discurso sonoro que no tiene significado, lenguaje de lo inefable; arte fonético, espiritual y subjetivo, poseedor de una belleza más íntima que las artes plásticas; "arte que se apodera de los sentidos antes de ser comprendido por la razón" (Romain Rolland), presenta unas particulares dificultades a la hora de ser mostrado para su comprensión y disfrute. De ahí que, cuando los profesores y divulgadores se han encontrado ante la prueba de fuego de tener que acercar la música a quienes lo desconocen todo de ella —o, peor aún, a quienes conocen sólo una pequeña parcela que, machacona y alienadamente, les es inyectada sin tino alguno por los medios de difusión— no han tenido más remedio que hacerlo valiéndose de procedimientos didácticos más o menos intuitivos que no han cimentado una base sólida sobre la que apoyar una metodología.

Por otra parte, existen algunos principios fundamentales de la música que, aun siendo repetidamente comentados por muy conocidos libros de difusión musical, son generalmente olvidados por quienes llevan a la práctica las labores de acercamiento a la música. Por ello, me gustaría comentarlos brevemente:

1) La música es lenguaje del tiempo, es decir, nos aplica su tiempo a quienes la oímos. Es activa, fluyente, sin marcha atrás posible, discursiva y ordenada: su sentido nace por la ordenación de los sonidos. La música se ordena según un principio general de repetición, con tres ideas básicas de organización musical: la simetría, el contraste y la variación. De esta manera surge el ritmo, la melodía y las secuencias; todo ello es el fundamento de la forma de la música.

2) Nuestra memoria reproduce la forma, o sea, sigue los recorridos que dibujan los sonidos. El compositor puede sorprendernos, provocarnos, jugar con nosotros, pues nuestra misión como oyentes es la de relacionar unos con otros los momentos de la obra y seguir expectantes una dirección.

3) Nosotros no podemos explicar lo que quiere decir la música. Ella pregunta y responde sin que nosotros sepamos qué; accedemos a un nivel de entendimiento intuitivo y sensible, sólo su contenido está abierto a interpretación, ya que el significado de la música asoma por el juego que se establece entre sus elementos. El código de signos del que se sirve no nos expresa nada fuera de sí mismo, incluso tenemos la necesidad del conocimiento de dicho código, de su retórica y vocabulario si queremos comprender lo que nos expone.

4) "La música no es pura pintura de sentimientos ni es tampoco pura forma, sino que es ambas cosas", nos decía acertadísimo Eduard Hanslick. En efecto, la creación pura y llanamente formal de la música es prácticamente imposible, pues siempre hay un juego emocional, inseparable del acto de la creación. Del mismo modo, toda obra musical, por muy abstracta que sea, es susceptible de suscitar evocaciones poéticas o de imágenes por parte de un oyente imaginario. Nunca debemos olvidar que la música, arte y ciencia a la vez, es un tipo de expresión universal que nos habla íntimamente a cada uno de nosotros, y que su campo de expresión no conoce límite alguno: puede expresar tanto tragedia como serenidad, alegría o tristeza; esa expresión emotiva es transmitida por medio de símbolos que liberan la función auditiva, tanto emocional, como afectiva e intelectualmente. Yehudi Menuhin, ante la insistente pregunta: "¿Qué significa para usted la música que interpreta?", solía contestar: "La diferencia fundamental entre la música y el lenguaje hablado es que las palabras se refieren, ante todo, al mundo que nos rodea; la música, en cambio, se refiere especialmente a nuestro ser interior."

5) Hay músicas que se nos presentan a veces con una trama de ideas literarias y/o imágenes mentales, que se evocan o recuerdan por medio del sonido: son las descriptivas, o de programa (incluso hay compositores que bosquejan de antemano un plan emocional que sus oyentes deberán revivir). Otras son

impresionistas o sugestivas: simplemente con un título pictórico o literario, definen un estado de ánimo (recordemos, por ejemplo que a Schumann se le ocurren los títulos después de hacer cada una de las *Escenas de niños*). Estas músicas, como es natural, tienen un gran valor educativo, pero, atención, no conforman el único repertorio didáctico, como tantas veces se piensa.

ESCUCHAR MÚSICA : TODO UN OBJETIVO

No hay nada que pueda sustituir al hecho de escuchar música: todo lo que se diga sobre la escucha de la música siempre será algo sobre una experiencia que sólo se alcanzará fuera del comentario. La palabra, el movimiento o la plástica pueden ayudar, mas no reemplazar.

La música goza de propiedades únicas para conmovernos tanto emotiva como físicamente, de filtrarse por lo más íntimo de nuestra razón, de asombrar a nuestro cerebro y abrir las puertas hacia la maquinaria que rige nuestros sentimientos y emociones. "El misterio del hombre tiene en la música su clave soterrada de sentido", nos dice Claude Lévi-Strauss. "La música es nodriza de la lógica por su condición de pre-lenguaje", comenta Trías. No cabe duda, para adentrarnos —y adentrar a nuestros alumnos— en el conocimiento de nosotros mismos y de los demás, en la comunicación con nuestros semejantes, en la apreciación del mundo y de sus manifestaciones, la escucha de la música juega un papel educativo de suma importancia que rebasa el objetivo musical para colocarse en el de las relaciones humanas.

Escuchar música amplía los horizontes de la vida, la amplifica, fomenta la capacidad de gozar. "Es uno de los atributos más altos del espíritu humano [...] y lo tienen todas las personas, no se le niega a ninguna [...] las que tienen menos siempre pueden aumentar la capacidad de deleitarse con el arte [...] el valor de una obra de arte, es decir, su belleza, está en las posibilidades de darnos felicidad." Estas palabras de Carlos Chávez nos resumen la extensa paleta de valores humanos y educativos que atesora la música y que se ponen de manifiesto cuando se muestra ante nosotros y somos capaces de comprender sus mensajes sin palabras.

Ya en un terreno más concreto, se advierten en esta actividad cualidades inequívocas para desarrollar la sensibilidad, la creatividad, la disposición al análisis, la comprensión del lenguaje musical... Escuchar música educa el oído, ejemplifica conceptos y, obviamente, enseña a escuchar música y a entenderla, cultivando de paso la facultad de escucha en general. La audición musical es, por tanto, no sólo el complemento de otras unidades didácticas, sino un objetivo en sí mismo, un *artículo de primera necesidad*.

- Dificultades que presenta escuchar música.

Si bien los campos de la visión y la audición presentan ciertas similitudes (intensidad, perspectiva, nitidez...), son todavía más marcadas sus diferencias. Si nuestro campo visual es un cono, el auditivo es una esfera; si los ojos descansan con el sueño, los oídos están siempre alerta; si en los ojos tenemos párpados que abrimos y cerramos a nuestra voluntad, en el oído no podemos filtrar los sonidos desagradables, aunque sí disponemos de una especie de filtro psicológico —una especie de enfoque— que nos permite concentrarnos en lo que queremos escuchar.

A diferencia de los otros sentidos, la audición posee dos denominaciones diferentes para destacar si se presta atención al fenómeno sonoro: una cosa es oír y otra muy distinta escuchar. *"Se habla mucho y se escucha poco"*, se suele decir. Y es una gran verdad. Escuchar es una actividad, no una pasividad. Los oyentes, por el mero hecho de escuchar, participamos de una manera dinámica. La audición no sólo es exterior, es también interior. Para escuchar debemos intervenir activamente y no quedarnos como simples receptores de sonidos; tenemos que poner de nuestra parte, atender, "vencer la vaguería". Para que se quede algo dentro de nosotros es necesario aguzar bien el oído para descubrir signos, comunicaciones, sensaciones y significados.

"Escuchar música es algo más que la simple recepción de sonidos por el oído, es atender, aguzar y doblar la inteligencia; ello supone por tanto un esfuerzo para excluir todo lo demás". Esto nos dice A. Pollit en un afán de atraernos hacia el mundo de la concentración en la escucha. En efecto, los amantes de la música somos auténticos especialistas en escuchar: estamos atentos a los dibujos de las melodías, a los cambios de ritmo, a los timbres de los instrumentos... Intentamos no perdernos detalle, ya que cuantas más cosas oímos, más nos gusta. Sabemos que es importante oír el conjunto y las partes; no nos basta con oír la música en cada uno de los momentos en que se va manifestando; queremos, porque es parte del juego, relacionar lo que se oye en un momento dado con lo que se ha oído y con lo que va a venir. Como en cualquier arte, introducirnos en él supone sentir y asimilar, intuir y razonar, identificar y comparar, interiorizar y revivir, memorizar y reproducir... cerrando, de esta manera, el círculo: arte-artista-receptor.

No obstante, sé que conseguir esto que comento no es tarea fácil: formar buenos oyentes es labor de años, aunque, evidentemente, cada cual puede ir avanzando en su nivel de preparación y acercándose a las obras artísticas de diferentes formas. Como consecuencia, la profundidad de la percepción no siempre será la misma, cada cual se impregnará de lo que le sea accesible e irá incorporando experiencias que acabarán produciendo una ampliación y refinamiento de su sensibilidad y gusto.

De la misma manera, hay músicas que pueden ser disfrutadas en una primera audición, pero otras no. Una misma obra permite varios encuentros: el primero es el más difícil, después ya se disfruta del placer del reconocimiento. El goce del oyente depende de su familiaridad con melodías y ritmos que recuerda; así puede pasar de una escucha meramente sensorial a otra más afectiva y de ahí, con un paso más, a una escucha analítica.

Los acontecimientos que ocurren en la música son abstractos, de ahí que resulte más difícil reunirlos en la imaginación que en una novela. Sin embargo, independientemente de que conozcamos una obra o no, puede que su sentido se nos revele de un modo repentino, espontáneamente, sin saber por qué. Y es que el sentido de la música es apreciado de una forma personal y subjetiva.

Podríamos concretar este capítulo en los siguientes puntos: 1) Aprender a escuchar es lo primero y principal en alguien que quiere acercarse a la música. 2) A escuchar, y a dejar escuchar, se aprende escuchando. 3) Todos hemos de descubrir nuestra manera particular de escuchar música, porque todos somos diferentes. 4) Oír música, sin escucharla, es un aburrimiento. 5) Para gozar de la música debemos poner voluntad de disfrutar.

MOTIVAR, ESTIMULAR Y ACTUAR

Motivar y crear expectativas entre nuestros alumnos, buscar caminos y medios para mantener la atención, buscar centros de interés, hacer desaparecer el rechazo y conducir la escucha para oír lo inaudito, ahí está el *quid* de la cuestión. Romper el hielo, derribar las barreras que separan el mundo de nuestros alumnos del que les queremos mostrar, promover el respeto por lo desconocido; conducirles, de la manera menos traumática posible, desde el punto sensible donde se encuentren hasta donde se halle el de la música propuesta. Este debe ser nuestro objetivo. Ningún fruto podremos extraer de una sesión de audición musical si no predisponemos la mente y el espíritu de nuestros alumnos para captar mejor, entender y respetar la obra artística (no es fácil pasar del ruido y el alboroto de la calle o el recreo a sumirnos en la perfección sonora de una obra clásica).

¿Cómo conseguir motivar a nuestros alumnos? Veamos lo que nos dice Dimitri Kabalevsky al respecto: "Ninguna ley didáctica puede reemplazar la inteligencia, el tacto y el talento del docente, él debe suscitar en ellos el deseo de leer y oír lo que nunca han escuchado." Willems, por su parte, añade: "El verdadero pedagogo es al mismo tiempo un psicólogo." No hay duda, nadie mejor que el propio profesor para conocer a sus alumnos (sus carencias, puntos fuertes y débiles, gustos, deseos), para saber los medios de que dispone, para seleccionar la música más adecuada a cada caso, momento y situación. Aunque

esto no es fácil —aparentemente lo parece— deberá por su parte hacer un esfuerzo para conocer perfectamente las obras que quiere mostrar, estudiar sus aspectos esenciales, las posibilidades que tienen y elaborar las actividades apropiadas. Con un profesorado competente y preparado —que no es poca cosa— la motivación pasa de ser una simple célula de arranque, un procedimiento didáctico preludial, a convertirse en el centro absoluto de la unidad didáctica, a través de la cual podremos acceder a todo tipo de análisis y participación de grupo.

Basándonos en los principios fundamentales comentados al principio de este artículo, sumados a otras características de gran importancia para la percepción musical, podemos agrupar las actividades motivadoras en los siguientes apartados:

1) La música como lenguaje del tiempo: Como ya hemos comentado, disfrutar de un arte en el tiempo requiere forzosamente atención. Es muy importante crear hábitos de atención para buscar la concentración del oído, huyendo de mensajes visuales. Trabajar con relatos y cuentos a viva voz, estableciendo relaciones entre la narración oral y la musical, es de extraordinaria eficacia para desarrollar en el niño capacidades para el ensueño, la fantasía, la concentración, la reflexión y la abstracción que tanto la música como los cuentos poseen.

2) La memoria, reproductora de la forma: Los gráficos, partituras, musicogramas, dibujos, esquemas y diseños nos permiten atraer a nuestros alumnos, por medio de la visión, a la observación de las estructuras formales de la música —desde los más elementales principios de repetición hasta las formas complejas— y seguir el paso del tiempo por ella, analizando, evaluando y "engrasando" la memoria.

3) Significado de la música: No sólo se escucha con los oídos, también se hace con las manos, con la mirada, con el cuerpo, con los gestos, con todo, ya que la música afecta igualmente a nuestros ritmos corporales, en los cuales se inspira. Oigámoslo en palabras de Emile Dalcroze: "Todos los elementos de la música son traducibles e interpretables a través del cuerpo". El movimiento corporal y la danza son medios de expresión y comprensión del hecho musical; mediante los juegos de movimiento y el baile expresamos y vivimos el pulso, los acentos, los valores rítmicos, los silencios, la altura del sonido, el timbre, la intensidad, el carácter. Podemos traducir la tensión entre acordes, vivir la forma, reunir la expresión gestual y la sonora en la misma emoción, conseguir, en fin, una "sonoridad visible".

4) Expresión íntima y evocadora: Conforme va avanzando la edad de nuestros alumnos, podemos ir introduciendo poco a poco la verbalización de nuestros sentimientos al escuchar música, ayudados de esquemas lingüísticos, fragmentos literarios y poéticos, y ejemplos de la vida cotidiana; observando de paso los procedimientos que utiliza cada compositor para despertar en nosotros

distintas emociones: los momentos de tensión y distensión, los movimientos de la melodía y la instrumentación. Tampoco olvidemos que hacer música es importante para entender la música. Para ello, elementalizamos sus contenidos y practiquémosla con la voz y con instrumentos (clásicos, didácticos o contruidos por nosotros mismos), e incluso toquemos encima de ella, participemos con la grabación, aportemos nuestro punto de vista.

5) Programas, descripciones e impresiones: Con las músicas descriptivas y similares podemos establecer relaciones con la dramatización (personajes, escenarios, decorados, vestuarios, maquillajes, luces, sombras...), con la plástica (dibujar escenas, impresiones, colores, *comics*, modelar, recortar y pegar...) y la literatura (contar historias, redactar situaciones, recuerdos...).

6) El silencio: La música existe gracias al silencio. Esta idea nos debe acompañar continuamente: valoremos el silencio, no sólo por ser el sustrato sobre el que se edifica la música, sino también por ser su cara oculta, responsable de tensiones dramáticas, lugar de encuentro y generador del sonido, y necesidad primordial para la reflexión y relajación. Busquemos una estética de la *Música callada*.

7) Elementos: Centrar la atención en un parámetro aislado de una música elegida al efecto: observar, practicar y analizar un pulso, un ritmo, un timbre, una intensidad, un giro melódico o una forma, independientemente de que posteriormente los agrupemos en actividades comunes. Este trabajo nos permite ir realizando acercamientos parciales a cada música, que dan muy buen resultado si se hacen antes de la audición, es decir, si se deja el momento de la escucha como colofón final.

8) Agrupaciones temáticas: Un amplio y atractivo campo de acción proveniente de la radio y la ambientación musical, no muy explorado en la educación, es el de trabajar con músicas agrupadas por temas más o menos concretos. Veamos algunos casos: músicas relacionadas con las estaciones, épocas, países, elementos, animales, nombres, sentidos, sentimientos; asociadas según funciones concretas (para baile, espectáculos, ritos); unidas con arreglo a un guión (menús, viajes, sueños, relatos, biografías); agrupadas por aspectos estrictamente musicales (estilos, parámetros, instrumentos, similitudes, versiones); y, en fin, reunidas a través de juegos, dictados, tests y otros procedimientos didácticos que permitan a nuestros alumnos observar, distinguir, escoger y recordar.

9) Sociología y anecdotario: Siempre son un buen *gancho* los comentarios sobre el funcionamiento y los papeles que desempeñan los profesionales en torno a los conciertos, la interpretación, los medios de difusión, las ediciones fonográficas, el consumo y las fonotecas, amén de comentar la actualidad y las anécdotas famosas. Cada momento con su explicación sonora oportuna, intentando huir de falsas escuchas.

Creo que estos nueve puntos pueden orientarnos algo sobre las muchísimas posibilidades que presentan las audiciones musicales. De todos modos, siempre nos vamos a encontrar con opiniones muy distintas al respecto, como la de Willems, quien aconseja que "no se distraiga al niño con asociaciones perniciosas —colores, signos, imágenes, palabras— que en lugar de aproximarle a la esencia del hecho musical, lo alejan de ella". O Kabalevsky, quien asegura que "transformar la música en palabras, describir tema tras tema, hablar sobre la estructura de la música, es aburrido e inútil y no acerca la música al oyente. Si el conocimiento es solamente formal, será perjudicial, pues es capaz de transformar el arte vivo en un esquema muerto". Pienso que cada cual debe afrontar esta materia desde su sensibilidad, preparación y criterio profesional, pues no hay verdades absolutas en su tratamiento, y sí infinidad de posibilidades didácticas donde poder elegir según nuestras necesidades y objetivos.

Cada actividad puede ser orientada de muy diversas formas, según los fines que nos propongamos, teniendo presente que podemos continuar, además, como actividades de extensión, con otras muchas acciones: promover improvisaciones, situar la música en su contexto cultural... Existe, sin embargo, un asunto que es de preocupación constante: habremos de tener un cuidado extremo para que los tratamientos didácticos no condicionen la audición en un futuro.

REPERTORIO

Las músicas elegidas para realizar audiciones deberán tener buen nivel de calidad —musical y técnico— y un contenido expresivo asequible a la edad que nos dirijamos. Destinaremos a trabajar con movimiento aquellas a las que dicha actividad no les suponga una deformación en su sentido.

Una misma música tiene muy distintos tratamientos en su aplicación metodológica: dependerá mucho de las edades y de los objetivos que persigamos con ella; es decir, una misma música puede servirnos para muchas cosas a la vez. Es muy importante la duración de la música, si es completa o fragmentada: todo ello irá también en función de la edad y del objetivo marcado. En general, debemos inclinarnos hacia tiempos muy cortos que pueden ir ampliándose sucesivamente.

Nuestro repertorio debe presentar un proporcional, amplio y variado abanico de estilos contrastantes de los cinco continentes, tanto tribales como populares o clásicos. Hagamos caso a Alain Danielou: "Progresamos hacia un polilingüismo musical que nos lleva a apreciar igualmente una obra serial, romántica, clásica, barroca o renacentista sin buscar en cada caso una relación de progreso con respecto a lo anterior".

Las obras deben contener algún recurso claramente perceptible: o contrastes, o estructura formal clara, o melodía cantable, o ritmo que invite al movimiento, o repeticiones, o contenido programático, o efectos especiales... lo que fuere, lo importante es que tengan un asidero donde centrar nuestra atención. En general, el repertorio "clásico" puede ser dividido en cuatro apartados:

1) Músicas pensadas para niños y jóvenes: *Pedro y el lobo*, *El diluvio de Noé*, *Historia de Babar*, *Gula de orquesta para jóvenes...*

2) Músicas basadas en el mundo infantil, con evocaciones nostálgicas, pero sin contar con él para su comprensión: *Escenas infantiles*, *El cuarto de los niños*, *Mi madre la oca*, *Cascanueces...*

3) Músicas que por su lenguaje narrativo resultan adecuadas para realizar audiciones: *Los planetas*, *Cuadros de una exposición*, *Harry Janos*, *El pájaro de fuego*, *Un americano en París*, *Peer Gynt...*

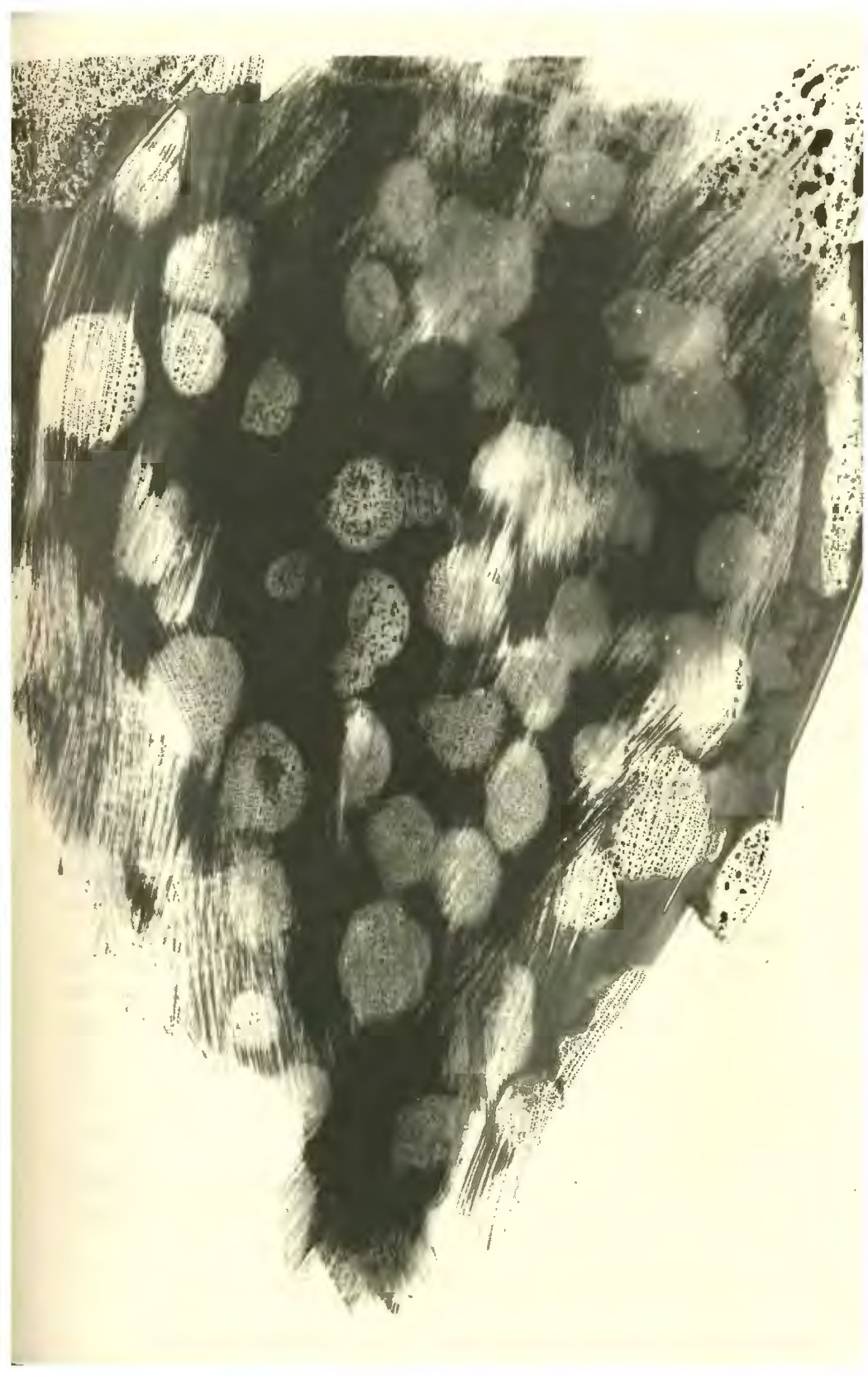
4) Músicas y fragmentos de selección personal, susceptibles de ser adaptados siguiendo procedimientos didácticos.

Además, están las músicas de otras culturas —contemporáneas, folklóricas, populares, canciones, etcétera— que completarán, en una meditada proporción, el repertorio general.

Antes de terminar, me gustaría destacar una auténtica regla de oro: el profesor debe realizar audiciones musicales con las obras que le gustan, pues sólo con ellas será capaz de transmitir el entusiasmo deseado. Como consecuencia, el futuro gusto de sus alumnos estará mediatizado por el suyo propio.

Un último riesgo se nos presenta en las audiciones musicales: la escucha fonográfica no es la forma ideal de escuchar música, es una "bella ilusión", pero en modo alguno comparable con oír música en vivo. En las grabaciones se oye bien lo que se reconoce. Es, sin duda, lo más cómodo, práctico y asequible, pero una insistencia extremada puede dar como resultado un equívoco entre música y medio. La música en directo, es decir, las interpretaciones musicales en el aula y los conciertos escolares, es otro campo tan amplio, profundo y especializado como éste, por lo que conviene desarrollarlo en otras páginas.





MÚSICA DE VERANO

En este texto quise reflejar que, precisamente, la mayoría de las actividades musicales de las que se priva a los niños en su educación, o, en el mejor de los casos, se les ofrecen con cuentagotas y como actividad complementaria, son las que forman el armazón y la esencia de una educación musical verdadera. Se editó en el n° 1 de la revista Eufonía (octubre de 1995).

Muchos de nosotros siempre hemos considerado el verano como el periodo del año menos propicio para estudiar. Solamente aquéllos con grandes dotes para la concentración y el estudio consiguen superar esa seducción que, instalada en el ámbito del esparcimiento, nos pide a gritos una relajación de las costumbres que evite la caída en los mismos quehaceres que los nueve meses anteriores. Los veranos son espacios de tiempo que guardamos como tesoros para llevar a cabo todo aquello que nos es sustraído por el resto del año: nadar, caminar, subir montes, visitar lugares desconocidos, leer libros gordos, reunirnos con las amistades y montar en bicicleta. Es el momento de conocer nuevas caras, establecer otros vínculos y vivir las experiencias que el monótono curso escolar yeta. Es decir, es una oportunidad para cambiar de aguas, aires y relaciones.

Por otra parte, el verano —corto para muchos, largo para pocos— presenta otra cara más siniestra: también es, para los más previsores, tiempo de preparación del curso que se aproxima, y de triste recuperación del anterior para quienes no aprovecharon lo suficiente —o no pudieron hacerlo— durante el curso académico.

Desde que se consideró de importancia equilibrar durante las vacaciones la formación escolar de niños y jóvenes, aunando el estudio con el esparcimiento, se fue rellenando la estación estival de un sinnúmero de posibles ocupaciones: cursos de idiomas en el extranjero, granjas-escuela en el campo, campamentos deportivos en el monte, colonias temáticas (artísticas, ideológicas, etcétera) en pueblos y albergues... además de todo tipo de encuentros, cursillos, viajes y excursiones. Estas actividades, que cada vez menudean más en nuestros calendarios, ofrecen un buen repertorio de posibilidades veraniegas para las familias entusiastas que puedan gozar de becas o asumir los inevitables gastos que comportan estas iniciativas: no olvidemos que, para algunos emprendedores, éste es un goloso negocio.

CURSOS, CAMPAMENTOS Y COLONIAS MUSICALES

No son pocos los niños y jóvenes que durante el curso desarrollan una actividad musical, como simple afición o con visión profesional. Para ellos los veranos presentan una característica particular: tres meses es demasiado tiempo para permanecer inactivos ante un instrumento. Cuando se recibe una buena educación musical, la continuidad es esencial, especialmente en la disciplina instrumental. No es muy conveniente, durante la etapa de aprendizaje, enfundar un instrumento en junio y desenfundarlo en octubre, ya que ese gran paréntesis atrofia los dedos y brazos, anestesia la sensibilidad y afloja la memoria. Ciertamente es que los instrumentos transportables pueden llevarse sin problemas al monte, playa, camping o casa de los abuelos, pero todos sabemos lo duro que es para cualquiera abandonar el recreo solariego para encerrarse en solitario con un instrumento, sin la compañía de amigos que compartan la afición, ni los consejos de un profesor que anime al estudio.

Los cursos, campamentos y colonias musicales en vacaciones son programaciones educativas que nos ofrecen múltiples posibilidades para seguir en contacto con la música, sin abandonar el ambiente veraniego que las fechas reclaman: los mayores pueden ampliar y perfeccionar sus estudios en materias especializadas, rodeados de un buen ambiente; a los jóvenes se les invita a continuar y complementar su formación relacionándolos con otros jóvenes de similares intereses; los niños disfrutan de un ambiente donde se funde en un todo la naturaleza y el arte.

Yo creo que precisamente las actividades veraniegas deben intentar trazar dispositivos educativos que relacionen equilibradamente lo artístico con lo campestre, lo individual con lo colectivo, la regla con el bullicio, la concentración con la distensión. Pero, ante todo, nos debe proporcionar aquello que, hasta la puesta en práctica de la LOGSE a todos los niveles y el desarrollo de las Escuelas de Música con planes educativos imaginativos, el curso académico tradicional en nuestro país siempre nos ha arrebatado, a saber:

Enfrentar a los alumnos a las opiniones técnicas y musicales de otros profesores y a la meditación posterior que ello supone.

Organizar clases colectivas en torno a un instrumento.

Formar grupos instrumentales y camerísticos heterogéneos con los que interpretar e improvisar estilos musicales variados.

Ofrecer medios que promuevan la participación y saquen a flote la creatividad.

Reactivar otras maneras más naturales de vincularse con la música, olvidadas o ignoradas dentro de la severidad vetusta de nuestra enseñanza tradicional: cantar, escuchar, bailar, improvisar, comentar, construir instrumentos, razonar, jugar, etcétera.

Sacar partido a lo que el lugar nos proporcione: mar, río, piscina, arboleda, caminos, monte, costumbres, fiestas populares, etcétera.

No obstante, es muy triste reseñar cómo hay casos en los que, interpretando al revés estos elementales principios, se practican soterrados y mezquinos chantajes a los alumnos, conminándoles a continuar en los cursos de verano con los mismos profesores la idéntica enseñanza instrumental que tuvieron durante el resto del año. Posesivos, desconfiados, histéricos por rellenar sus cursos estivales de cualquier manera, no permiten que ningún otro profesor "meta mano" en los estudios de sus perennes alumnos, impidiéndoles con ello conocer otras formas de plantear la enseñanza, otras maneras de vivir la música. Desde mi punto de vista, esto entra en absoluta contradicción con el auténtico espíritu que debe mover las actividades educativas de verano, donde la fantasía, la chispa, la desintoxicación y la apertura a campos de experimentación, junto con una rigurosa planificación y una didáctica coherente, deben primar ante todo lo demás.

Durante los últimos diez años he tenido la oportunidad de experimentar y desarrollar trabajos educativos musicales de muy distinta naturaleza con alumnos de edades comprendidas entre 8 y 11 años, 12 y 15, y jóvenes en general (*Martín Codax* en Marbella, *Luigi Boccherini* en Arenas de San Pedro, *Colonias musicales* en Sant Julià de Vilatorrada, *Encuentros de La Palma* y *Stage '94* en Bell-lloc). Siguiendo el dictado de mis experiencias veraniegas, junto a las particulares reflexiones que toda ocupación arrastra, la confrontación con el trabajo de otros colegas y especialistas, y, sobre todo, la "dura crítica" realizada por los propios destinatarios, me gustaría exponer en este artículo algunos de los aspectos de la educación musical que considero de vital importancia para que figuren en los veranos musicales de los estudiantes, pues he llegado a la conclusión de que este tipo de actividades, si se desarrollan en las condiciones adecuadas y se les da la importancia que merecen, pasan a convertirse en el núcleo dinamizador de todos los cursos donde se practican, y dan forma a una atípica clase de múltiples valores educativos: de esta clase plurivalente voy a hablar.

LA CLASE PLURIVALENTE

La duración normal de estos campamentos de verano suele oscilar en torno a las dos semanas. Con las variantes propias de cada lugar y la excepción de algunos días especiales —excursión, ensayos generales, juegos en la piscina, conciertos— hemos ido acomodando la estructura general de cada día a nuestras necesidades de la siguiente manera: entre el desayuno y la piscina, la mañana queda dividida en tres horas de contenidos diferentes: una para estudiar el ins-

trumento, otra de clase individual o colectiva y otra de actividad musical variada (que es la que yo imparto). Después de la siesta, música de cámara; y después de la merienda, orquesta, deportes varios, bailes didácticos y más piscina. Cuando quedan ratos libres, se ocupan con las muchas actividades que proponen los monitores (plástica, cerámica, *gymkhanas*, etcétera), además de las actividades para los que se quedan desocupados durante los ensayos de las orquestas (normalmente pianistas). Por último, una vez terminada la cena, comienzan las actividades nocturnas: juegos, tertulias, reuniones, etcétera.

Así pues, a lo largo de la mañana, todos los alumnos del curso, además de recibir su clase de instrumento y de estudiar un rato, pasan por mi clase; por lo tanto, todas las actividades que desarrollo durante ese espacio de tiempo están siempre destinadas a grupos mixtos y de edades diferentes. Ésta es una de las características fundamentales de este tipo de clase plural: se deben utilizar materiales educativos y desarrollos didácticos que puedan practicar por igual niños (de ocho años en adelante) y jóvenes, dado que el ambiente distendido que envuelve la clase acorta las distancias psicológicas y propicia el entendimiento entre ellos.

Otra de las peculiaridades de esta clase radica en el principio de variedad: sin pretender en absoluto abarcar todos los campos de la pedagogía musical —sería estúpido intentarlo en catorce días—, mi intención es complementar la esquelética enseñanza que normalmente reciben nuestros menores en los conservatorios —y otros centros académicos— con todas aquellas parcelas musicales que se les ofrecen con cuentagotas, cuando no se les niegan: no nos ha de extrañar, por lo tanto, que demos prioridad a actividades relacionadas con el juego, el movimiento, la audición o la improvisación.

Sin pretender ser exhaustivo, ni pecar de esquemático, he querido agrupar en diferentes capítulos las diversas labores musicales que he practicado con mis alumnos en esta clase plurivalente. No he incluido nada de lo referente a montaje de espectáculos de integración de todas las áreas de la clase, pues esta actividad depende tanto de las condiciones del lugar, de los medios de que se dispone y del tipo de alumnos con los que se trabaja, que acaba convirtiéndose en una experiencia demasiado particular como para comentarla en un artículo como éste.

PERCUSIÓN CORPORAL

Sistematizada por el americano Keith Terry y difundida en Europa por el gran pedagogo Doug Goodkin, la percusión corporal es un ensamblaje rítmico entre música y danza que utiliza los sonidos del cuerpo producidos por palmas, golpes, pisadas y voces. Este tipo de trabajo con el cuerpo, tan común en la educación infantil, toma en manos de Terry una nueva dimensión: la sencilla

coordinación entre los golpes de manos, pecho, piernas y pies; la incorporación de los números impares como células rítmicas con sus consiguientes combinaciones; las complejas polirritmias alcanzadas por la sencilla superposición de diferentes modelos; la incorporación de canciones, cánones, desfases, juegos, coreografías y ritmos de jazz; todo ello, perfectamente normalizado y expuesto con una perfecta progresión didáctica, tiene para quienes lo practican un gancho especial que suele precipitar el más encendido entusiasmo. Puede mostrarse simplemente como ejercicios rítmicos progresivos, o también como piezas acabadas, acompañamiento rítmico de canciones o modelos para improvisar.

En nuestra clase la practicamos diariamente persiguiendo diferentes objetivos: por una parte, los específicamente rítmicos (trabajo de la pulsación, los acentos y silencios, la sincronización y coordinación, etcétera) y por otra, los interpretativos (la forma, la memoria, los espacios para la improvisación, etcétera). Su ubicación dentro de las estructuras de la clase es variable: como preludeo desentumecedor antes de cualquier actividad, como remate en forma de postludio rítmico-festivo, como cambio radical de actividad en el centro de una clase. El resultado siempre ha sido para nosotros muy gratificante, especialmente cuando conseguimos llegar a un nivel donde la concentración ejerce su condición desinhibidora y conmovionante.

Además de esta metodología del ritmo, surgen a lo largo de las clases momentos adecuados para realizar otras variantes de ritmo con el cuerpo: la "batería corporal" (uno hace de batería y otro toca sobre él), desfases rítmicos con las palmas, estudio de los sonidos del cuerpo (ver más adelante), ritmos de acompañamiento sobre grabaciones...

EL SONIDO Y SU ORDEN

En este capítulo planteamos un trabajo que, partiendo de las posibilidades de nuestro cuerpo, conecte con el instrumental didáctico y con el instrumento propio de cada alumno. Para desbrozar algo este enorme campo de trabajo he aplicado una elemental esquematización de las fuentes sonoras en función de su proximidad y su grado de complejidad, recorriendo un camino que va desde la nada hasta el instrumento clásico. El orden propuesto es simplemente una básica colocación, que en absoluto debe utilizarse como una travesía sucesiva obligatoria:

- 1) *Silencio*: observación de los vacíos sonoros.
- 2) *Congelado*: sonido tenue originado en la boca sin la participación de las cuerdas vocales.
- 3) *Voz extraña*: sonido sorprendente puesto a punto por la voz y todos los dispositivos de la boca.

- 4) *Voz natural*: técnica tradicional de impostación y respiración.
- 5) *Boca-manos*: emisión de la voz y modificación con las manos.
- 6) *Cuerpo*: todo lo concerniente a la percusión corporal.
- 7) *Transportable*: sonido hecho con los enseres que solemos llevar encima: llavero, gafas, bolígrafo, carpeta, hojas de papel, etcétera.
- 8) *Clase*: todo lo que son capaces de hacer sonar los cachivaches del aula: papeleras, pizarras, interruptores, calefacciones, suelo, persianas, etcétera.
- 9) *Otros materiales*: los sonidos de los materiales cotidianos: periódicos, vasos de plástico, globos, gomas elásticas, latas, cacharos de la cocina, tubos de cartón, clavos, conchas, etcétera.
- 10) *Artifugios*: construcción de instrumentos elementales a partir de cajas, tubos de plástico, pajitas, etcétera.
- 11) *Entorno*: estudio del paisaje sonoro, instrumentos de la naturaleza (hojas, palos, troncos, etcétera.)
- 12) *Instrumental didáctico*: xilófonos, metalófonos, pequeña percusión, etcétera.
- 13) *Instrumento particular*: violín, piano, violonchelo, flauta, etcétera.

Lo primero que suelo hacer es realizar una presentación de cualquiera de las fuentes sonoras de los trece apartados anteriores a través de juegos, narraciones, magia... para suscitar la atención, de paso que responsabilizo a cada alumno de un sonido dentro de cada apartado. Inmediatamente después, procedemos a la *búsqueda, observación y análisis* del sonido seleccionado por cada cual a través de las preguntas características: "¿De dónde viene? ¿Cómo se produce? ¿Por qué suena? ¿Qué particularidades presenta? ¿Cómo podríamos mejorarlo?" Más tarde intentamos cada uno de nosotros reproducir todos los sonidos que han salido a la palestra y rematamos esta sección de análisis con algún juego donde intervengan todos (Por ejemplo, el de La radio: Colocados en círculo, somos las emisoras de un aparato de radio; en el centro, un alumno, con un palo en la mano a la manera de dial que se mueve, va seleccionando emisoras, variando la velocidad y jugando con las repeticiones. El juego puede complicarse si otros dos participantes se encargan de variar el volumen y de seleccionar las ondas).

Posteriormente pasamos a *clasificarlos, ordenarlos y agruparlos* en familias, teniendo en cuenta preferentemente las fuentes emisoras, las propiedades de sus parámetros y sus características expresivas. Otras veces practicamos algún juego aleatorio que nos sirva para organizar pequeños grupos mixtos. Si la actividad sucesiva que tenemos prevista lo requiere (hacer algo entre varios), dividimos la clase en los grupos que sea necesario.

A partir de este punto entramos en el campo de la interpretación, que ampliaré en los siguientes capítulos. Pero antes de pasar a ellos debo incidir en un apartado que no he incluido más arriba, ya que no pertenece al campo de las fuentes sonoras, sino al de su transfiguración, y que es el siguiente:

14) *Oído*: variación de la escucha por la transformación de la recepción: efectos producidos al cerrar y abrir los oídos con las manos, vasos, tubos, etcétera.

IMPROVISACIONES

La búsqueda, análisis y agrupación de los sonidos sería un camino sin meta, un propósito decapitado, si el objetivo definitivo no fuera el de levantar un edificio sonoro, por pequeño que sea. Nuestra aspiración nunca se separa de dirigir nuestros trayectos didácticos hacia un final musical acabado: ahí es donde se encuentra la experiencia de vivir la música, nada puede sustituir a esa conquista.

Para conseguir estos fines nos servimos de procedimientos dispares, espigados de entre las propuestas didácticas de cuantas metodologías conocemos. Me he permitido reunir en cuatro grupos el innumerable repertorio de juegos de improvisación con el que podemos contar:

1) En el primero se encuentran los más socorridos, pues cuentan con la participación activa, en mayor o menor grado, de toda la clase. Son los que reciben el nombre de *improvisación dirigida*. Pongamos un ejemplo: un director sale al ruedo con sus manos, su cara y su cuerpo como únicas herramientas para expresarse; a su alrededor está, expectante, la orquesta, cuyo material sonoro es cualquiera de los expuestos en el capítulo anterior; los signos y gestos silenciosos del director-compositor van conduciendo a buen término la planificación sonora que efectúa al instante. El resultado final tiene tanto que ver con lo que el director-compositor pide a través de sus gestos como con lo que la orquesta interpreta en su restringido margen de libertad.

2) Otros esquemas de improvisación que practicamos con asiduidad son los de proponer *estímulos y consignas* que limiten y centren la libertad de un solista, un dúo, o un pequeño grupo. Unas veces son narrativos, literarios y teatrales (cuentos, títulos, lecturas, representaciones); otras son pictóricos e iconográficos (dibujos, *comics*, cuadros, símbolos); sin olvidarnos del movimiento, del que nos ayudamos para promover relaciones con lo sonoro (manos, cuerpo, marionetas, bailes). Igualmente animamos la inspiración tomando como modelo los fenómenos de la naturaleza (terremoto, lluvia, viento, noche); ingenios artificiales (máquinas, relojes, trabajos); a estados de ánimo (triste, alegre, nervioso, tranquilo, furioso); los sentidos (tacto, vista, gusto, olfato); la finalidad

de la música (nana, marcha fúnebre, baile); su estilo (rock, música china, de amor, de miedo). Dentro del terreno estrictamente musical, los estímulos y consignas que utilizamos van desde los concernientes al carácter, expresión y matices, hasta los que se refieren a los elementos y a la forma.

3) En tercer lugar tenemos todos aquellos *juegos de azar, de mesa y habilidad* que podemos poner al servicio de nuestros propósitos. Las barajas, el tarot, los dados y poliedros, los pirulís y dominós no son sino medios de intervención del azar, óptimos para proporcionar figuras y números, reconvertibles, según sean nuestros planteamientos de juego, en valores musicales. Las dianas, pulgas, pelotas y canicas percuten parches, láminas y cuerdas, siguiendo el sistema más o menos aleatorio de las tiradas. Un mikado hecho con sonajas, casca- beles y maracas pone a prueba nuestro pulso y habilidad. La criptografía, el juego de los barcos, la oca, el I Ching, y muchos otros juegos nos ayudan a practicar los diferentes niveles de control del orden y del azar.

4) Y, por último, todas las improvisaciones que se experimentan *sin condición previa*: diálogo espontáneo entre varios intérpretes, mensajes sonoros de ida y vuelta, exploración de sonoridades en libertad, autorretrato sonoro, etcétera.

Una vez terminada cada una de las improvisaciones solemos someterlas a riguroso *análisis*: ¿Ha obedecido el resultado a la consigna? ¿Qué aconteci- mientos sonoros fundamentales han ocurrido? ¿Cómo se han desarrollado? ¿Cuál ha sido su orden? ¿Cuáles han sido los momentos de mayor interés? ¿Ha habido silencios? Esta colección de preguntas nos permiten entrar en una reflexión sobre aspectos primordiales de la música: su forma, construcción, crecimiento y expresividad. Nada mejor para entrar en discusión sobre estos asuntos que haberlos practicado y escuchado antes.

PARITTURAS GRÁFICAS

A medio camino entre la improvisación y la lectura musical tradicio- nal, se encuentra lo que se ha dado en llamar *notación gráfica*. Infinidad de signos y símbolos, dibujos y diseños, nacidos en ese espacio común a la semiología, la representación física del sonido, los ideogramas, los pictogramas, la abstracción plástica y la ilustración de los gestos, han pasado a ser un rico material de lectura y transcripción sonora con el mismo derecho a instalarse en nuestra educación que la notación tradicional (pentagrama, notas, silencios...) a la que en absoluto pretende suplantarse. La representación gráfica de la música, si se utiliza con la fantasía de su propia imprecisión y el rigor de sus conquistas, puede llegar a ofrecernos un juego de relaciones de alto interés educativo, de

una naturaleza muy diferente al que nos proporciona nuestra ajustada graffa, tan necesaria como irremplazable.

En este sentido, me he servido de una colección de imágenes que he ido poco a poco recogiendo de revistas, periódicos y propaganda, y que he ordenado siguiendo criterios que sus propias cualidades sonoras me han sugerido. También utilizo asiduamente dibujos en la pizarra, en el suelo o en papel continuo, partituras llevadas a cabo por cuerdas, palos y papeles, así como mi propio libro *Piezas gráficas para la educación musical*, cuyas significativas y elementales partituras gráficas hemos puesto en pie más de una vez en clase. Estas piezas transitan por ciertos mundos sonoros descubiertos por las músicas de hoy, es decir, su forma de insinuar el sonido y los sistemas de ordenarlo derivan de las experiencias alcanzadas por la música de vanguardia, la música gráfica, el minimalismo y el *comic*. Es, pues, una manera de acercarnos a la estética de nuestros días a través de unos modelos básicos y esquematizados.

Cada una de las piezas que elegimos ahonda en algún aspecto concreto de la música: unas veces es un solo parámetro, otras veces investiga elementos formales, pero siempre dejan un buen margen de maniobra para la interpretación de los códigos y su posterior traslación al mundo del sonido y el tiempo. Por lo tanto, mediante estas sencillas partituras nuestros alumnos desarrollan su creatividad, la capacidad de análisis y la concentración en la interpretación. Es evidente que también nos sirven como prototipos para nuevas partituras creadas por ellos.

De entre las veintiséis piezas de esta colección que citaba más arriba, las cuatro que más veces hemos utilizado en los veranos son las que siguen:

En *Estudio de timbres e intensidades* —partitura realizada a partir de tramas y texturas gráficas de periódicos, recortadas, ordenadas y pegadas en una hoja de papel— el juego se establece entre la sugerencia tímbrica de las tramas y el tamaño y la forma de los diseños (intensidad). Con esta pieza trabajamos los reguladores, las relaciones dinámicas y la alternancia de timbres, utilizando como fuente sonora todo lo que tengamos a mano.

El *Estudio de silencio* es una página en blanco (silencio) por la que navegan diminutos elementos (sonidos), matemáticamente situados. El silencio prima sobre el sonido, administra la estructura, ambienta el paso del tiempo. De aquí al 4'33 de John Cage o a muchas obras de Luigi Nono no hay más que un paso.

Coralito es una pequeña partitura realizada con una máquina de escribir, para ser cantada a cuatro voces. Aunque las alturas son aproximadas —o sea, la armonía es aleatoria— la sincronía de las voces es exacta. Al dejar libre un parámetro tan importante como es la altura, la concentración se fija en otros asuntos: la exactitud, la forma y la respiración.

Hecha con tramas de letraset, *Sonatina* es una pieza en la que algunos de los efectos típicos de la música de vanguardia (superposición de líneas, clusters, efectos tímbricos) se ubican dentro de una forma tradicional (repeticiones, variaciones, contraste). Está pensada para ser interpretada por un grupo de instrumentos de construcción casera (oboístos, clarinetes de tubería, maracas, clavos, etcétera).

En el tratamiento didáctico que he dado a estas obras nunca nos ha faltado un análisis pormenorizado —realizado entre todos los alumnos— y una interpretación lo más ajustada posible, manteniendo el principio general de "hagamos lo que hagamos, hagámoslo lo mejor posible". Creo que el desarrollo de esta labor minuciosa constituye el mejor ejemplo para que nuestros alumnos se tomen estos tipos de música con el máximo interés.

POEMAS FONÉTICOS

A comienzos de nuestro siglo brotan singulares proyectos que persiguen la síntesis de las artes. En 1909, con la publicación del manifiesto de fundación del futurismo, aparece la noción de vanguardia con propuestas del tipo de *arte de los ruidos, dinamismo plástico y palabras en libertad*.

La fusión de palabras e imagen, una de las constantes de aquellos momentos, instiga al arte poético a visitar otros campos, algunos de ellos ya explotados en la antigüedad, como es el caso de los caligramas. Los poemas ya no se destinan a la lectura silenciosa, sino que salen de la página para ser interpretados y escenificados, es decir, tornan a su origen, que es la sonoridad.

Los versos dibujan figuras en el espacio (caligramas) o exploran los recursos de la voz, descomponiendo la palabra en sonidos (poesía fonética). Los poemas van desprendiéndose de su significado semántico para adoptar nuevas caras llenas de sentido. Esta característica tiene una gran importancia desde el punto de vista educativo, ya que al someter la poesía a una interpretación sonora en el tiempo y, a su vez, carecer de significado concreto, el arte poético se acerca más todavía al arte musical. Además, gracias a la gran familiaridad que nos ofrece el alfabeto y el atractivo de la resonancia de nuevas palabras, la poesía fonética nos permite cultivar el apasionante mundo de la expresión (tipos de voz, volumen, carácter, matices, etcétera).

En nuestros cursos de verano nunca han faltado algunos de estos clásicos de nuestro siglo, como es el caso de *Karawane* de Hugo Ball, o de *El canto nocturno del pez* de Christian Morgenstern. También hemos trabajado otros de Cage, Apollinaire o Huidobro, hasta llegar a ZAJ, Texto Poético y, por supuesto, a confeccionarlos nosotros mismos.

El afán de ofrecer unos sencillos y expresivos modelos que movieran la inspiración de mis alumnos, me llevó el año pasado a realizar unos poemas fonéticos contando con los únicos materiales de un periódico, unas tijeras, un lápiz de pegar y unas hojas de papel. Obtuve como resultado dos poemas que inmediatamente llevé a clase.

Si en el primero de ellos, *TRON tur Conn*, agrupé las vocales en versos, dejándome llevar por una posible resonancia de las palabras que pudiera dar lugar a interpretaciones sugerentes, en el segundo, *Fu fue*, primó el ritmo y el trabalenguas. Los mostré fotocopiados a mis alumnos y pedí que me dijeran qué era aquello: en quince minutos habían hecho un análisis completo de cada obra. Al día siguiente me sorprendieron con otro de su cosecha que, bajo el título de *Marapano*, contenía en esencia los mismos requisitos que aquellos que utilizaron como patrón.

CANCIONES Y CÁNONES

Una de las actividades fundamentales de toda educación musical es cantar. Cantar de todo: canciones populares, modernas, antiguas, en diferentes idiomas, sin texto; canciones a solo, con acompañamiento, en grupo, a *cappella*; canciones con swing, con improvisaciones, con baile. Es importante que no se nos escape ni un solo día del curso de verano sin cantar. Para ello se debe ir provisto de un amplio repertorio de canciones y cánones que cubran diferentes aspectos de la educación musical.

Para satisfacer las expectativas de las distintas edades, acostumbro a montar en mi clase canciones con ritmo de swing, pues tienen un fácil y atractivo acompañamiento, y sus melodías y armonías están en directa relación con el blues y el gospel, gérmenes de una buena parte de las músicas populares de este medio siglo. Unas veces son cánones (*Little Jack Horner*, *Lazing in the summer sun*, *Rhythm and syncopation*, *Dum, dubi dum*, *Dum, dum durum*, etcétera), otras son de autores bien conocidos (*I hear music* de Bobby Mc Ferrin, *It don't mean a thing* de Duke Ellington, etcétera) o compuestas por mí para una ocasión concreta (*La alimentación* y *Somos los de Arenas*).

En otras ocasiones las canciones toman un tinte más exótico, como es el caso de *Ye dumba* de Nana Vasconcelos, *Yambo bwana* (el saludo típico de Kenia), la cubana *Babalú Ayé*, o *Galinhas do Mato* de José Afonso. Para cantar a varias voces echo mano de las más rítmicas y sencillas de nuestro Renacimiento (*Pase el agua*, *Pues que ya nunca nos veis*, etcétera) o de melodías antiguas (*Carillón de Vendome*, *Stella splendens*, etcétera).

Cuando disponemos de un variado conjunto solemos interpretar con los instrumentos todo aquello que previamente hemos cantado, sin partitura alguna, buscando las melodías y las armonías, y guiados por nuestro oído. Creo que esta forma de trabajo —que tantas veces practicamos intuitivamente con la única intención de acompañar canciones de moda, a pesar del rechazo (?) que producía en muchos profesores— es una de las mejores que conozco para practicar la educación auditiva. Sentir la funcionalidad de los acordes, reparar en los intervalos de una melodía, acomodar un acompañamiento justo, detenernos en la observación de la forma son aspectos del oído musical que van aprendiéndose con la práctica; la teoría debe refrendar dicha experiencia a posteriori.

AUDICIONES Y BAILES

Un buen aparato de reproducción sonora —con CD y casete— es un material de trabajo imprescindible en nuestra clase plurivalente: para hacer audiciones con movimiento, ponerle música a cuentos e historias, hacer juegos de audición, grabar las improvisaciones y piezas que interpretemos para después escucharlas, emitir la música de las danzas, etcétera. Escuchar música es algo insustituible, es una experiencia que no puede explicarse: la emoción no se define, se siente. Además, a escuchar música sólo se aprende escuchando. Lo que tenemos que hacer es seleccionar muy bien el material y mostrarlo de la manera más oportuna, intentando que la audición siempre sea una actividad, no una pasividad.

En este sentido, para las jornadas veraniegas me inclino por ofrecer un material variopinto que genere actividades con movimiento, instrumentales, de dramatización, narrativas y plásticas. Pongamos algunos ejemplos:

Una de las aplicaciones del movimiento a la audición que más acostumbramos a practicar es la de los típicos *bailes por imitación*: colocados en corro, cada uno hace un tipo de movimiento y los demás lo imitamos. Lo hacemos casi siempre con músicas muy rítmicas y contrastantes que provoquen movimientos imaginativos. Los mejores resultados los hemos obtenido con músicas tradicionales americanas (Blue grass, Rhythm & Blues, Jazz), africanas y caribeñas (*Los tambores de Burundi, Mojana, Burundanga*), y orientales (*Hava Nahila*, estilo Rembético, clarinete búlgaro).

Nos servimos también del movimiento de brazos, manos y dedos para escenificar otras músicas: pasodobles (*La Gracia de Dios*), canciones de jazz (*You took advantage of me, Sophisticated lady*), madrigales (*Il est bel et bon*), fragmentos sinfónicos de Chaikovsky, y un largo etcétera.

Algo más elaborados didácticamente son los *juegos de audición*. Para desarrollarlos con comodidad es necesario reunir en una casete las músicas (o fragmentos, efectos especiales, ambientes, etcétera) que se hayan seleccionado con sumo cuidado para ilustrar los juegos. Algunos de estos juegos proponen recorridos musicales por países exóticos, o descripción de las situaciones que nos suscitan ciertas músicas.

Muchas veces son *narraciones y cuentos* los que despiertan en los jóvenes y niños la atención sobre músicas de lo más insólitas, pero sobre este asunto me extenderé un poco más en el siguiente capítulo.

A la caída del sol, cuando la temperatura se humaniza y las actividades prácticas se acaban, llega el momento de ponerse a *bailar*. Como suele ser de afluencia general, el baile es una actividad para hacer al aire libre. Para ello hay que elegir un buen espacio, de suelo firme y homogéneo, que permita hacer desplazamientos en grupo, dar saltos y correr. Creo que es innecesario hablar ahora de las enormes cualidades educativas que posee la danza, pues se trata de un tema largo y bien conocido, ni tampoco de su didáctica, meticulosa como pocas, ni de su extensísimo repertorio, pero sí que quiero romper una lanza a favor de la implantación de esta actividad en cuantos cursos y campamentos de verano se organicen. Es insustituible en los momentos de distender el ambiente, desinhibir prejuicios y vergüenzas y relacionar a los miembros del grupo. De una infinidad de polonesas, danzas populares y didácticas, tradicionales y modernas, deben seleccionarse con cuidado las más sencillas y comunicativas y enseñarlas relajadamente, como si fuera un juego más del verano.

CUENTOS E HISTORIAS

Aunque soy un acérrimo defensor del cuento como elemento eterno para la educación de la infancia —por sus cualidades únicas para hacernos salir del tiempo, conocer el mundo, producir el encantamiento, formar hábitos de atención y ampliar los límites de nuestra imaginación— confieso que su inclusión en nuestros cursos de verano se debe a un pequeño capricho del destino: jamás hubiera pensado que contar historias a mis alumnos iba a tener un éxito tan contundente.

Como ya exponía al principio, hay un rato durante los días del curso en que los pianistas se quedan sin actividad: es durante el ensayo de las orquestas de cuerda, o sea, después de la merienda. Yo había planificado para esos momentos una serie de actividades en torno a cantar canciones, ponerle letras a cánones, audiciones musicales, juegos con el piano, etcétera. Pero, el segundo día, empezaron los niños a expresar poco a poco la inquietud que les provocaba

la casa donde nos reuníamos para esa actividad, temor justificado que, por otra parte, les producía un excitante imán. Vi entonces una espléndida oportunidad para, a partir de sus tribulaciones, engancharlos con una historia que convirtiera en musicales las obsesiones lóbregas que todos tienen a esa edad. Lo hice a partir de un resumen muy descafeinado de la película *El resplandor* de Kubrick en la que yo pasaba a ser el protagonista perturbado y "me retiraba a componer una sinfonía a un hotel de montaña en invierno, pero mi enajenación sólo me permitía componer unas pocas notas que repetía con una insistencia alarman-te". Ni qué decir tiene que, ante el éxito inesperado de la narración, dichas notas musicales fueron elevadas a la categoría de "melodía tenebrosa del curso".

Al día siguiente, diez minutos antes de la hora, ya estaban todos en la casa reclamándome a coro una nueva historia. Les conté entonces el cuento *La rara inspiración de Fernández*, basado en un guión para un programa de televisión que me encargaron hace unos años: les hice pasar por real la insólita historia de un compositor joven, compañero mío del conservatorio, que tenía la rara "habilidad" de componer música que ya estaba compuesta. Al hilo del relato, escuchamos una nutrida selección de piezas "compuestas por mi amigo" (Beethoven, Prokofiev, Mahler y Brahms).

Adelantándome a los acontecimientos, preparé otra narración para el día siguiente, *La cesta prodigiosa*. Es la larga historia de una modesta cesta con unos atributos musicales asombrosos. Cuando, después de muchas peripecias —en las que les hablé de un tío-abuelo mío, de Corto Maltés, del misticismo del Islam y de otras muchas cosas—, les mostré e hice sonar los clavos sobre esponjas que contenía, todos pensaron que "verdaderamente eran sonidos mágicos".

Desde entonces ha quedado instituida irrevocablemente la hora de "los cuentos musicales para pianistas", cuentos que, desde entonces, corren como la pólvora por todo el curso. De esta manera, me he tenido que ir preparando —y, a veces, improvisando— un buen repertorio de historias. Algunas de ellas son éstas: *Historias y músicas del Camino de Santiago*, con relatos verdaderos y fantásticos de la ruta jacobea; *El nombre de la rosa*, una versión simplificada de la famosa novela, amenizada con música medieval; *Una semana con el ogro de Cornualles*, cuento que contiene una cantinela que todos cantamos cada vez que el ogro intenta comerse al niño; *Viaje a Grecia*, donde oímos, analizamos y cantamos músicas griegas, mientras el relato se detiene en un encuentro en el Egeo con "el buque fantasma"; y muchas más historias cuyo centro motor es siempre la música.

LA MÚSICA COMO AFICIÓN

He aquí un capítulo pesimista, se lo advierto; mi única excusa es la de creerlo inevitable. Desde hace tiempo, el abatimiento que nos produce a muchos la situación musical en nuestro país se presenta como un lugar común. Por donde quiera que miramos encontramos un desconocimiento y desidia tales que acaban precipitándonos en la siguiente opinión: en términos generales, podemos proclamar que en España no hay verdadera afición a la música, y, si la hay, está tan escondida que no se percibe su fuerza. Puede que consideren un poco exagerada la expresión, pero confieso que a mí no me lo parece. Por ello no me queda otra salida que dar razones, aunque éstas nos duelan. Publicado en el nº 5 de la revista Quodlibet (junio de 1996).

Es evidente, y soy consciente de ello, que en cada una de nuestras comunidades existen diferentes fenómenos musicales, pequeños pulmones que se han revelado a lo largo de los años con una inusitada vitalidad, en algunos casos exagerada: las bandas de levante, los coros del norte, las escuelas de música catalanas, los centros culturales de las grandes urbes, el buen estado de salud del flamenco... Pero, cuidado, no echemos las campanas al vuelo, estos fenómenos socio-musicales no son nada más que las pequeñas colinas del seco y cuarteado páramo musical en que vivimos, fachadas recién pintadas sobre muros ruinosos, grandes anuncios que impiden ver las chabolas musicales que habitamos. Llevamos mil años con los mismos coros, las mismas bandas, imperturbables en sus mismos lugares, y la transformación profunda de la afición a la música está invariablemente en el mismo punto; parece que aumenta, pero es un espejismo: sólo lo hace en torno a fenómenos populistas (alardes de tenores, óperas mastodónticas, espectáculos desaforados). Nuestra condena es ver cómo se producen idénticas metamorfosis viciosas que nos dejan en el punto de partida: el aspecto de la víctima se transforma para permanecer igual de enferma. El cosmos musical que ocupamos se parece demasiado a *El caballero inexistente* de Calvino: bajo la rutilante armadura y la locuaz verborrea sólo se esconde polvo.

También, cómo no, reconozco que en estos últimos años se han dado unos cuantos pasos, firmes algunos, atolondrados otros: tenemos más orquestas, si bien están llenas de extranjeros; más y mejores auditorios, aunque estén medio vacíos; más escuelas especializadas, algunas de las cuales son lujo elitista para privilegiados; y, menos mal, una ley de educación donde aparece por fin la música, pero todavía con poco profesorado especializado. A pesar de todos estos confiados pasos, finalizamos de bruces en un inevitable *cul de sac*: la fuente de todos los males, el auténtico motivo por el cual los proyectos no llegan a cuajar

de verdad es que, en todos los sectores de nuestra sociedad, falta lo más importante: afición, y sin afición no hay vida musical. Manuel Valls, en su libro de divulgación *Aproximación a la música*, lo deja bien claro: "De faltar el público, tales actividades se dirigirían a la nada, al vacío, perderían su razón de ser. El público es —para la música— el frontón imprescindible en que rebotan las resonancias vivificadoras de su propia esencia." Llevo muchos años comprobándolo, no veo un gusto real y natural hacia la música; sólo encuentro caras conocidas —unos cuantos miles frente a muchos millones— que, como los personajes de *Fahrenheit 451*, se saben poseedoras de un inestimable regalo que guardan alerta bajo las siete llaves de su sensibilidad.

Antes de que se cree una situación equívoca, quiero dejar bien claro que este pesimismo del que les hablo (realismo, ya saben), compartido con otros muchos compañeros, colegas y amigos, no tiene por qué acarrear ni el más mínimo desánimo o desesperación, ni siquiera obedece a un cumplimiento riguroso de la primera de las sabias leyes de Murphy: "Si algo puede empeorar, empeorará". En absoluto. En muchos de quienes creemos que la educación musical es la clínica donde se curan todos estos males, esta consternación se torna renovada fuerza que nos impulsa a intentar darle la vuelta a la funda del negro calamar para, en la medida de nuestras pocas fuerzas, alentar a quien nos topemos en nuestro camino a promover posibles fórmulas de expansión que causen acercamientos entre la música y el hombre. Pero estas esperanzas nunca perdidas no tienen nada que ver con el pesimismo que produce el estado real de la cuestión.

Así que, como la ocasión bien lo merece, afilaré mis tijeras para prepararles esta poco recatada aproximación al tema anunciado en forma de crónica fustigadora, aun a sabiendas de que algunos lo interpretarán como vulgar ensalada de disparates —confieso que me mosquearía si esos "algunos" no reaccionaran así—.

CUATRO EJEMPLOS, CUATRO

Para argumentar esta aparentemente drástica opinión que les expongo, voy a contarles cuatro ejemplos que, en el fondo, son aspiraciones idealistas con las que siempre hemos soñado los amantes de la música. Su simple pronunciamiento ya es una denuncia de la situación. Ahí van.

Todos los lunes por la tarde, y algún que otro sábado, Eva Harder, una vez que termina de impartir sus clases de música en un centro de secundaria, toma su flauta travesera y, en una hora y media de coche, se presenta en el ensayo de su Orquesta de la Universidad de Münster. Esta orquesta, al igual que otras ocho que se afincan en dicha ciudad alemana de unos doscientos mil habitantes, es totalmente *amateur*, es decir, sus componentes tocan llamados

por una estricta afición, sin compensación económica ninguna. A Eva, a pesar de vivir en otra ciudad a más de cien kilómetros de distancia y pasar los lunes más tiempo en el coche que ensayando, le compensa ir al ensayo de su orquesta, pues gracias a ella tiene la oportunidad de disfrutar tocando la música que más le gusta en compañía de otros amigos. Además de las obras clásicas del repertorio, interpretan sinfonías de Shostakovich, infrecuentes obras de la Escuela de Viena, música contemporánea, música para niños, etcétera, música magnífica que, de otra manera, nunca podría tocar y tendría que conformarse con escucharla en disco o, de vez en cuando, en algún concierto. ¿Qué les parece? Eso es afición, y lo demás cuentos chinos.

Este caso real que les cuento dista mucho de ser excepcional en un país como aquél, donde la música forma parte natural y habitual en la vida de la población; allí la música no se considera algo extraño a la vida cotidiana, sino que se integra perfectamente. Aunque nos parezca mentira, las nueve orquestas *amateur* de Münster que he tomado como primer ejemplo, están integradas por ciudadanos normales y corrientes que tocan con mayor o menor virtuosismo sus instrumentos, lo cual no les impide dedicarse a sus verdaderas profesiones (por cierto, una de dichas orquestas está formada sólo por médicos). Los programas habituales de conciertos que realizan no sólo intensifican la vida cultural de la ciudad, sino que, algo más importante, absorben el interés de sus componentes por hacer música orquestal, de ahí que sus programas combinen la originalidad y fantasía de sus expectativas con el servicio social que se proponen. (Hablando de servicio a la sociedad, les diré que una de ellas, la Orq. Sinf. de la Ciudad de Münster, acaba de cumplir el vigésimo aniversario de sus programas musicales pedagógicos; durante este tiempo han interpretado más de cincuenta obras musicales diferentes para orquesta —de diversos estilos musicales ensablados con todo tipo de comentarios, cuentos y ejemplos— dirigidas especialmente a niños y a familias enteras.)

Les voy a contar el segundo caso. Cuando Verena Maschat se trasladó a vivir de Austria a Madrid para continuar en nuestro país su carrera de profesora de pedagogía musical, trajo consigo su viola con la sana intención de tocar en cualquier orquesta de aficionados o en algún cuarteto, pues ella suponía que habría donde elegir en la capital... han pasado varios años y aún sigue suspirando por hacerlo. Ella me cuenta que en su ciudad natal, Munich, diariamente acuden cientos de aficionados —repito, aficionados— a la Biblioteca de Música para utilizar un surtido servicio de préstamo de partituras y consultar de paso un enorme tablón de anuncios con notas de este tipo: "falta un viola para formar cuarteto", "necesitamos un fagot para completar un quinteto de viento", "orquesta sinfónica de jóvenes necesita trompetistas", "ven a tocar en nuestro grupo de percusión", etcétera. Les repito, y perdonen por la insistencia, que eso ocurre en un centro público no especializado en música. Existe una tradición de "música doméstica" que ha conformado una organización piramidal de solidísima base. No me dirán que no es una maravilla.

Ya sé que no hay que rebuscar demasiado para encontrar una buena colección de hechos deslumbrantes que sirvan para poner a caldo, si se terciá, nuestra música; aún así no me puedo resistir a citarles un tercer ejemplo sacado de la escena de una película que me impactó mucho cuando la vi, hace ya una veintena de años. Este vago, aunque vivo rescoldo que guardo entre las tinieblas de mi pésima memoria —la película era *La vergüenza* de Bergman—, está enmarcado en un frío ambiente de guerra, con personajes tristes en blanco y negro. En la escena, una pareja se encuentra en un transbordador con un amigo; después de intercambiar unas palabras quedan para merendar un día "y de paso para tocar música de cámara". Todo transcurre de una manera natural, sin ningún engolamiento. Desde que salí del cine, jamás me he podido quitar esa escena de encima. Aquellos actores que hablaban de música con la misma espontaneidad con que fregarían cacharros ¿eran producto de un enrevesado guión, en la línea habitual del enredo *bergmaniano* o, por el contrario, la escena obedecía a un hábito natural entre aquellas gentes del norte que cuentan con la música entre una de sus más cercanas aficiones? La duda no se me despejó hasta años después: la excepción somos nosotros, y no ellos; nosotros quienes huimos de lo que no sea tumulto y follón; nosotros los imposibilitados para escuchar. La escena de la película se emparenta directamente con lo que me contó años después mi amiga Sofía López Ibor: cuando en Salzburgo le invitaban los amigos a merendar a sus casas solían añadir: "tráete la flauta para tocar unos brandenburgos".

Sé que muchos de ustedes pensarán que he caído irremisiblemente en ese viejo truco, tan de aquí, de ponernos verdes anteponiendo el colosal marco musical centroeuropeo al nuestro. Estoy de acuerdo en que estas comparaciones se han hecho tantas veces que ya tienen tufilelo vetusto, se han quedado como una referencia manida de poco fuste. Sin embargo, no me negarán ustedes que cualquier persona con dos dedos de frente que observe desde fuera la manera tan extraña que tenemos por estas tierras de relacionarnos con la música, o que sufra en sus carnes cualquiera de los problemas educativos que padecemos, retornará con muchas más fuerzas que antes a las viejas comparaciones. No nos engañemos, miles de años luz nos separan.

No quiero dirigir mi mirada a otros lugares donde la música pinta todavía menos que en nuestra sociedad hispana: tomo como modelos las sociedades que mantienen a la música en ese lugar primordial que quería para nosotros. "No se debe comparar", "nuestra realidad es bien distinta", "nosotros no tenemos nada que ver con ellos", etcétera. Bien, estoy dispuesto a compartir estas contestaciones de papagayo: de acuerdo, desde el punto de vista musical nuestra realidad es muy distinta. Es peor. Pero lo más grave no es eso, sino que la falta de interés de gran parte de nuestra sociedad, no sólo impide que acortemos la distancia, sino que nuestra apatía agranda la diferencia a pasos agigantados. Debe de ser que obedecemos a esa perversa ley tan conocida actualmente

en todo el mundo según la cual los pobres son cada vez más pobres y los ricos más ricos. Desde luego, el resto de nuestros colegas comunitarios tendrán otras particularidades peores que las nuestras, pero entre ellas no se encuentran precisamente las musicales. Fuera de nuestras fronteras, preguntar a una persona si le gusta la música clásica es tan estúpido como hacerlo sobre sus vacaciones: *natürlich*; aquí, la tirria hacia ella, como el valor en los soldados, se nos supone a la mayoría.

Les había prometido cuatro ejemplos y sólo les he puesto tres. Aquí les traigo, finalmente, este caso que se desarrolla en España.

Concha Vilches es desde hace cinco años profesora de música de secundaria en un instituto de Pinto, pueblo de los alrededores de Madrid. En contra de todas las previsiones y con gran esfuerzo, ha conseguido convertir la clase de música en un lugar "de lo más enrollao" —en palabras de los propios chavales—, y la culminación ha sido la formación de un coro escolar abierto a profesores y alumnos, fuera del horario lectivo, por supuesto. (Antes de seguir quiero apuntar el siguiente dato: Concha canta en grupo desde que, siendo niña, su padre formó el coro de la familia; una vez más comprobamos que el gen del apego a la música se hereda, o, dicho de otra manera, la mayoría de profesionales y aficionados de hoy son hijos de profesionales y aficionados de ayer). Al principio se apuntaron a cantar solamente una docena, casi todos mayores, pero poco a poco fue rondando la voz del buen ambiente que tenía el coro, y el proceder de los jóvenes fue cambiando.

Después del primer concierto vino el aluvión y con él las condiciones: para entrar en el coro cada chica tenía que llevar un mínimo de dos chicos. Al año siguiente ya eran tres docenas. Hoy está a tope. Pero esta historia no acaba aquí, no ha hecho sino comenzar. La joven directora ya ha conseguido intercambios con una orquesta alemana, un coro francés y otro portugués, todos ellos de estudiantes de secundaria, claro. Por cierto, la primera parte del intercambio ya se ha producido: el otro día llegó la orquesta alemana, que dejó a todos atónitos no sólo por su gran calidad como orquesta, sino porque en la mitad del concierto soltaron los instrumentos y se pusieron a cantar increíblemente bien unas cuantas piezas de la mejor polifonía del Renacimiento (increíble para nosotros, ¡tocan y cantan!). Ahora queda que los chicos de Pinto la pinten en Alemania con su repertorio "enrollao", ¡nunca se han visto en otra igual! Pero, parémonos un momento a pensar en este caso. Todo esto ¿por qué ha ocurrido?: por la sencilla razón de que una profesora de música de instituto se deja la piel en transmitir entusiasmo hacia algo que ha hecho siempre: cantar. Una sola persona es capaz de levantar semejante tinglado. ¡Aviso!, como le dejen hacer, la profesora Vilches es capaz de transformar la afición de todo el pueblo de Pinto en menos tiempo que suena una obra de Webern.

PROFESIÓN

La afición es una "afección" del ánimo que se transmite con el ejemplo. Solamente con la propagación de modelos como los anteriores pueden surgir, sin traumas, quienes vislumbren su futura profesión: ésta mana y se alimenta de aquélla. En realidad, afición y profesión son dos cosas distintas, aunque, ya digo, la segunda implica la primera, o sea, puede haber afición sin profesión, pero no al revés. La primera forma parte de la cultura de la persona, la segunda se alcanza con una especialización. Es curioso que en nuestro país se produzca corrientemente el caso contrario: los que estudian música sin la más mínima afición, llevados por una tradición —o imposición— familiar, o por la comodidad de un centro vecino, y luego, cuando les empieza a hacer mella el poco ambiente musical que les rodea, abandonan en un estado de evidente frustración. Menos mal que, en algunos casos, los tiempos vividos en compañía de la música se subliman felizmente en una definitiva afición.

A disposición del aficionado deben estar todos los centros de música del país, exceptuando los conservatorios, cuya finalidad es formar profesionales. Para quien quiera dedicarse por completo a la música se encuentran los centros de enseñanza reglada y no reglada creados para este menester. ¡Y pensar que todavía hay miles de padres de alumnos y presidentes de APAS que, siguiendo la tradicional confusión *velocidad-tocino*, se movilizan para exigir más conservatorios! Sin duda lo hacen por ver recompensada su "inversión" en forma de rica papeleta aprobada. Si quieren lo mejor para sus hijos ¿por qué no les promueven la afición de verdad en su casa y en la escuela de música que sea más de su gusto? Lo que necesitamos, de una vez por todas, es menos y mejores conservatorios, y cientos de escuelas de música difusoras de afición.

En estas aguas revueltas nadan a sus anchas no pocos jovencitos protoprofesionales que, cuando tocan un poco su instrumento, ya están haciendo "bolos" a diestro y siniestro, cobrando como un profesional más: como sin gran esfuerzo pueden ganar una dinero fácil, no se meten ni locos a tocar como aficionados en un grupo de cámara por la mera ilusión de tocar, el color del dinero les impide ver bien la partitura.

Éste es un problema que se quiere resolver al revés, pero, naturalmente, no se puede: nuestra necesidad agobiante es crear un estado general de afición, no de profesión. Esta vendrá de su mano. Parece demostrado que la calidad y cantidad de afición de un país es el termómetro donde se mide su estamento profesional: "tal afición tienes, tal profesión produces", parecen decir los medidores de la cultura internacional. Curiosamente, en España, la proporción entre ambas tiene un desnivel a favor de la profesión, y ese desnivel produce deformaciones del tipo de conciertos con salas semivacías, espléndidos instrumentistas que no tienen dónde tocar... el caso más claro es el de muchos

músicos de orquesta que no sacan el instrumento del estuche por menos de un capital, pero eso no les impide tocar gratis hasta la extenuación con la banda de su pueblo en el Certamen de Valencia.

A veces, la deformación adquiere dimensiones espeluznantes, como los "diez mil millones de pesetas anuales destinados al Teatro de la Ópera de Madrid". ¿Se pueden imaginar lo que se podría hacer con esa cantidad en favor del fomento de la afición?

Antes de seguir les propongo un sencillo juego. Hay un típico "eurochiste" del célebre Caruso que dice así: "Los franceses están hechos para componer óperas, los italianos para cantarlas, los alemanes para tocarlas, los ingleses para escucharlas y los americanos para pagarlas". El juego consiste en contestar estas dos preguntas: ¿por qué Caruso no incluyó a los españoles? ¿En qué lugar de los mencionados nos cuadraría estar?

EDUCACIÓN

La música es un arte comunicativo que puede llegar a ser tomado como profesión, pero no debemos olvidar que su más importante capacidad es la de provocar placer. Ahora bien, ese placer sólo se alcanza cuando la sensibilidad está trabajada. ¿Cómo se trabaja?: por medio de educación. Pero no una educación forzada, a una edad inadecuada y con un espeluznante temario —como se ha hecho en la famosa asignatura solitaria de primero de bachillerato—, sino desde el nacimiento (familia, centro escolar), progresivamente (escuela de música y centro superior) y abarcándola en toda su magnitud. No voy a insistir una vez más en la evidencia absoluta de que uno de los factores que más ha contribuido a la enrarecida situación musical en la que nos encontramos ha sido la ineficacia notoria del minúsculo, elitista y acolegante entramado educativo: es la mala educación musical la que ha producido esta sistemática falta de afición hacia cualquier música que no sea la que obligan los medios.

¿Hasta cuándo vamos a tener que soportar esas sonrojantes grandilocuencias carpetovetónicas del tipo de "tenemos el mejor conservatorio de Europa", "España es el país más musical del mundo", "no tenemos por qué envidiar a nadie", "un catedrático ya no tiene nada que aprender", etcétera, que esconden la imposible superación de un ancestral complejo? Dejémonos de suspicacias y soberbias de una vez por todas, tomemos el toro por los cuernos y aprendamos de quienes saben más y lo hacen mejor. Sabemos, porque ya no hay fronteras, que hay países europeos que han experimentado una considerable revolución musical consistente en la derivación de la educación hacia escuelas de música, de responsabilidad municipal y provincial con programas educativos variados y originales. En tan sólo veinte años los países nórdicos se han colocado

en una indiscutible primera fila: orquestas, coros, producciones, festivales... y una vida musical que respira claridad por todos sus poros. ¿Qué estamos haciendo nosotros mientras tanto?: nos atrincheramos en exclusivas fórmulas académicas de educación reglada cuyo hereditario fracaso se despliega transparente ante nuestros ojos; metemos la cabeza de avestruz en un agujero para no ver el profundo cambio que las instituciones y, sobre todo, el profesorado necesita; ponemos la excusa más a mano para esconder una casposa fobia al trabajo, es decir, al reciclaje, a las nuevas fórmulas de enseñanza... Todo esto teniendo en cuenta que la evaluación de la profesión musical es, hasta la fecha, negativa: la rentabilidad de la inversión en educación musical no puede ser menor. Ahí están las estadísticas para demostrarlo.

AFICIÓN

El gusto por la música no admite medias tintas: o sí, o no. Eso de "a mí me gusta", sin tener ni un equipo de sonido, ni una colección de discos, ni una entrada para un recital y sin saber dónde se localizan las emisoras de clásica, me resultan palabras huecas. La persona con verdadera afición no tiene pérdida —no es muy difícil, forma parte de una minoría—, se distingue a la legua por su "toque" especial: acude a conciertos, oye música con regularidad, con la misma regularidad suele tocar, cantar, o por lo menos, tararear melodías y ritmos, está atenta a la calidad de todo lo que suena, sensibiliza a quienes están a su alrededor sobre el ruido y el silencio, y su receptividad le concede el don de la conversación. Un aficionado no duda en hacer suya la frase de Nietzsche: "Sin música la vida sería un error". Permítanme que les recuerde aquí la película *El secreto de vivir*, de Frank Capra, donde al personaje principal —protagonizado por Gary Cooper— le preocupaba mucho más su sustitución como tubista en la banda del pueblo, que los veinte millones de dólares que acababa de heredar.

De todos modos, entre los pocos aficionados españoles, son todavía menos los que tocan un instrumento lo suficiente como para animar una velada o entretenerse haciendo sencilla música de cámara con sus amigos. El aficionado español es más de ir a espectáculos o de escuchar música en casita, no suele manifestar su afición interpretando música; y en caso de hacerlo, canta. Hace muy poco me decía el musicólogo canario Lothar Siemens: "En España, la gente se apunta a cantar en un coro de aficionados aunque sea pagando; sin embargo, si es para tocar un instrumento clásico, aquí no se reúne nadie si no es cobrando". Cierto, nuestros únicos amaterismos son el coral y el bandístico, parece como si tocar un instrumento en un grupo de cámara o en una orquesta fuera sólo para los profesionales. No, tocar no debe presuponer ni dedicación exclusiva, ni profesionalidad. La música es un ser vivo que incumbe a todo el mundo, no sólo a los artistas: éstos son, al fin y al cabo, los encargados de

"otear", en feliz expresión de Azúa, y mostrarnos lo que ven en el mundo de los sonidos.

Aunque escasísimos, también se dan entre nosotros aficionados que nos conmueven con su devoción sin límites hacia la música. Son aquéllos que, sabiéndose denostados por la envidia de muchos, y sin frustración ninguna —pues nada material pierden ni ganan con ello—, saben compatibilizar su trabajo con su afición. Les mencionaré algunos casos de aficionados que conozco de cerca; serán el reflejo y homenaje de todos aquellos casos anónimos que ustedes conocen: el extraordinario pintor Manolo Alcorlo, que no se arredra a tocar el violín en la inauguración de sus exposiciones; el grabador Enrique Ortiz, que se toma tan en serio su trabajo de "oidor", que es capaz de hablar con gran amenidad de música clásica horas y horas, mientras enseña sus últimas litografías; el ya desaparecido arquitecto García de Paredes, a quien le encantaba meditar sobre su tema favorito, música y arquitectura, gracias a lo cual somos miles los que disfrutamos de sus desvelos; el periodista Carlos Santos, experto en correr del ordenador al piano para preparar las piezas de un concierto anunciado y nunca dado en su propia casa; todos los compañeros de las colas de los conciertos que pasan noches en blanco para conseguir unas modestas entradas; un grupo de puntillosos críticos discófilos, que se siguen reuniendo una vez a la semana para degustar las últimas versiones; y unos cuantos "amigos de la música contemporánea" que los sábados, a la hora del café, le sacan punta a los sonidos de nuestro tiempo. Todos confiesan que no cambiarían su profesión por la de músico, pero tampoco dejarían la música por ninguna otra cosa.

Voy a terminar este epígrafe con un sencillo pasatiempo sobre la teoría de los círculos viciosos. Sí, nuestro movimiento musical, como en el Infierno de Dante, deriva viciosamente hacia la formación de series inacabables de círculos concéntricos. Les invito a jugar con estos cuatro:

1) Como no hay afición a los conciertos de música de cámara, se hacen pocos conciertos; al celebrarse pocos conciertos, no pueden subsistir los grupos de cámara; como no pueden subsistir, se deshacen o no llegan a formarse; por lo tanto, no hay grupos musicales para organizar conciertos: sin conciertos se esfuma la afición.

2) Como los índices de audiencia dicen que los programas de música clásica son impopulares, escasean; como escasean, los telespectadores no tienen la oportunidad de conocer la música; si no la conocen, no les gusta; por lo tanto, no ven los escasos programas de música.

3) El político, especialista en rentabilizar electoralmente su inversión, quiere una orquesta deslumbrante. Una orquesta de este tipo exige un nivel europeo; dicha exigencia conduce a no admitir a la mayoría de instrumentistas españoles; éstos no ven un objetivo claro para su carrera; la falta de objetivos produce desmotivación; ésta provoca mal estudio; y, al final, los instrumentistas

españoles no pueden acceder a las orquestas españolas por no dar el nivel europeo.

4) Como las empresas discográficas quieren vender, seleccionan lo que creen que el público compra; el público compra lo que ve en la publicidad, que no es otra cosa que lo que la empresa selecciona para él: por eso se venden siempre las mismas "cuatro estaciones" y los mismos "adagiokarajan"; ¿venden porque gustan, o gustan porque venden?

NORMALIZACIÓN

Hay que romper estos círculos viciosos, y la única manera que veo de hacerlo es con la creación de otro, igualmente vicioso, al que podríamos llamar "el círculo de normalización", es decir, la generación de una verdadera afición entre la gente para que no sólo acuda a los conciertos, compre discos y lea libros de música, sino que además exija programaciones decentes en los medios de difusión audiovisual, y promueva y proteja el estudio de la música, cuyo resultado dará nuevos aficionados, y así sucesivamente. Una vez más lo digo: el eslabón de la cadena rotatoria, la cabeza de la pescadilla que se muerde la cola es la creación de esa afición. Debemos hacer un esfuerzo por "normalizar" la música en nuestro país, que pase a formar parte de lo cotidiano, que no sea algo extraño o inalcanzable.

Stravinsky decía: "La gente ha aprendido a respetar demasiado la música; tendría que aprender a amarla". En efecto, ese respeto miedoso que cunde hacia lo clásico —fruto de rancia incultura— hace mucho daño. Allanar caminos de acceso, desenmarañar madejas de conceptos, aclarar las aguas turbias, ésa es la labor de quienes se dedican a educar y a difundir la cultura: desde la familia y los centros escolares, culturales y alternativos, hasta todos los medios de comunicación que nos rodean, todos crean nuestras inclinaciones y rechazos. Esta normalización debe partir desde todos los puntos posibles, sin dejar ningún cabo suelto: sólo si se tiende una tupida red que una todos los puntos (organizaciones educativas y culturales públicas y privadas) conseguiremos apresar a la esquivia afición.

El crítico musical Álvaro Guibert me cuenta su pena por saber de antemano que la idea del programa de televisión *Qué grande es el cine*, donde unos cuantos expertos hablan y discuten sobre una película que previamente se ha exhibido, no se pueda trasladar a otro como *Qué grande es la música*, pues la jerga de los invitados no sería comprendida por los televidentes. Yo, sin embargo, pienso que, si bien habría que hacerle muchas modificaciones, unos cuantos programas de comentarios musicales vendrían muy bien para este objetivo. Luego ¿por qué no buscamos "Arguiñanos" de la música que difundan la "cocina" de los sonidos?

Bien, ya que estamos en el resbaladizo terreno de los medios de comunicación, voy a pasar a mostrarles algunos de los casos más evidentes —siete concretamente— de desequilibrio entre la música clásica y su difusión.

1) La música es un artículo de consumo que, entre nosotros, presenta una anormal relación causa-efecto. Esta relación produce monstruos de considerable tamaño, el más notable en la televisión: ¿Qué podemos esperar de una televisión pública que, en un sólo y fatídico año, retiró de su programación cinco espacios musicales (clásica, jazz, flamenco, new age y ópera)? Nada, absolutamente nada.

¿Recuerdan el bochorno de la retransmisión del último Concierto de Año Nuevo desde Viena? Les refrescaré la memoria: la conexión comenzó, sin previo aviso, a medio concierto con un vals partido por la mitad, el nivel del sonido del presentador y de la música subían y bajaban como por encantamiento, se oían voces y disparates de los técnicos... ¿Qué mimo a su producto! No deja de ser curioso que con las transmisiones deportivas no pasen esas cosas. ¿Por qué? Por dos sencillas razones: porque las hacen a diario, y porque les gusta.

Cada vez que miro el horario de los conciertos de música clásica en la tele me acuerdo de la parodia que, ya en el año 1981, hicieron Les Luthiers —grandes aficionados— de una programación televisiva: "...vea *Cultura para todos* en su horario habitual de las tres de la mañana" ¿No me dirán que no vamos por ese camino?

Para completar este panorama televisivo, demos un toque a la trivialización y asesinato de la mejor música por parte de la publicidad: se anuncia la sección de música de unos grandes almacenes y lo hace al compás de las consabidas cuatro primeras notas de la "Quinta" de Beethoven, sale un músico tocando y se nota que no sabe ni coger el instrumento. ¿Vamos a seguir así toda la vida?

2) Nuestra desconexión con la clásica es un magnífico caldo de cultivo para vergonzosas especulaciones y negocios redondos por parte de *arrrreglistas* (Luis Cobos, Nana Moskouri...) a quienes les viene pequeña la expresión que les hace muy poco de la pluma de mi admirado Rafael Sánchez Ferlosio refiriéndose a Walt Disney: "los nunca bastante execrados corruptores de menores, los más mortíferos cánceres cerebrales del siglo XX". Por mucho que se les maldiga da lo mismo. Son capaces de flotar como el corcho. Es tal la coraza de billetes que les protege que no se queman ya con nada. ¡Y pensar que todo ese dinero se lo damos nosotros comprándoles discos! Resignación, es el signo de los tiempos: nosotros mismos nos cavamos la tumba.

3) Por otro lado, la música clásica suele producir entre los presentadores desconcierto, tartamudeo y *voz de ultratumba*. Cuando un locutor cualquiera presenta un disco en programas de radio siempre lo hace con un énfasis especial, producto de su ignorancia. Me vienen a vuelapluma un par de ejem-

plos: los locutores de Sinforadio están batiendo todos los récords en pronunciar mal los nombres habituales de la clásica —a pesar del alto nivel de esta competición—. Algunos tan graciosos como "la orquesta del *güevanjaus*", o "el director ruso *terminacop*" nos llevan de la risa al llanto; la única razón que explica esta incompetencia es que no les interesa en absoluto lo que se llevan entre manos, ni a ellos ni a sus jefes, no entra a formar parte de sus aficiones. Ahora, eso sí, no se cortan en absoluto poniendo ejemplos musicales para hablar de deporte: "los ciclistas han seguido la partitura que escribía Indurain", "el equipo iba al ritmo que marcaba la batuta del maestro Romario"... dan la impresión de haber mamado la música desde la cuna.

La ignorancia sobre música clásica se extiende a todas las capas sociales. Conozco a varios directores de la emisora de clásica más antigua que tenemos, Radio Clásica, que nada más enterarse de su cargo se sometieron a jornadas intensivas de oír —no sé si de escuchar— discos de música sinfónica y a meterse en vena unos cuantos libros de iniciación a la música para ponerse al día y no hacer el ridículo. Lamentablemente, se nota demasiado el plumero y el atufante comportamiento patoso de "nuevo rico".

4) Ya no digamos cuando el carente de la más mínima afición se ve impulsado a comentar algo de música: álgebra, chino, jeroglífico. Cuando a un periodista le toca entrevistar a cualquier músico que no provenga del pop come toda una antología del disparate. Son escasísimos los que ponen un nombre con todas sus letras, los que no dicen "el mejor violinista del mundo", y cosas así. En una reciente entrevista que le hicieron a la escritora Carmen Santonja con motivo del estreno de un cuento suyo con música de Stravinsky, el periodista tuvo la brillante idea de preguntarle: "¿Usted ya conocía la música de *El pájaro de fuego*?", a lo que Carmen contestó: "Claro, desde siempre, ¿por qué no?" El intrépido reportero, confundido, le repitió la pregunta, pues no entendía esa respuesta tan contundente. Se quedaba perplejo al comprobar que Carmen daba por sentada su afición a la música. Ése fue el máximo mérito que supo verle a la artista: que conociera una obra cuyo título acababa de leer por primera vez en su vida.

5) Hay que reconocer que los intelectuales tampoco colaboran demasiado a mejorar el nivel. Podría contar con los dedos de mis manos los escritores conocidos que dejan gotear en libros y artículos detalles que les delatan como aficionados a la música: Molina Foix, Muñoz Molina, Trías, la familia Marías y pocos más. ¿Será que también entre las grandes cabezas escasea la afición? Yo creo que sí. Lo normal es que traten todos los temas imaginables (cine, literatura, teatro, ética, estética, gastronomía...) sin nunca "pringar" su pluma reflexionando sobre música.

Los políticos no se quedan atrás. El simple hecho de que uno diga que le gusta un compositor romántico, o que salga otro tocando el piano en una foto, es tan insólito que se convierte en noticia de primera plana: "*¡Noticia!*

¡Noticia! ¡A Ruiz Gallardón le gusta la música!" Lo que debiera ser normal se vive como extraordinario. Reconozco que me saca de quicio, sobre todo sabiendo que uno de los puntos de donde tiene que brotar la normalización es de allí, del mundo del pensamiento y de la política.

Les pondré otro ejemplo que conozco de cerca: estoy todavía por ver que llegue a un Conservatorio un bibliotecario de carrera —del Cuerpo de Bibliotecarios— con un mínimo de afición a la música; por supuesto que ya no hablo de que alguna vez en su vida haya tenido entre sus manos una partitura, eso sería soñar. ¿Por qué tiene que saber un bibliotecario de música?, sería la pregunta inmediata; si bien, la más certera sería: ¿por qué trabaja en un centro musical alguien que no conoce su lenguaje? Las contestaciones, en el limbo.

6) Hace unos años se estrenó en la temporada de ópera de Madrid una de las obras más complejas y duras de oír de todo el arte de nuestro siglo: la ópera *Lulu*, de Alban Berg. Frente a los aficionados, que mostraban caras de desasosiego ante aquel lenguaje críptico, de dificultad extrema para el oído —incluso para los fanáticos de Berg, entre los que me encuentro— unos cuantos *modernos* recién aterrizados a aquel espectáculo de moda, falsos aficionados expertos en dárseles de conocedores de todo lo etiquetado con vitola de calidad, salían sonrientes de la representación; según sus propias palabras "era un espectáculo muy bonito..." ¡Enhorabuena! Aunque, con todos mis respetos, creo que no escucharon ni una nota, sino que "vieron" el espléndido montaje de la ópera: sin orquesta y sin cantantes les hubiera gustado igual. Este fenómeno de impostura se suele prodigar más en la ópera que en otro tipo de espectáculo, pues su vistosa parafernalia amortigua la atención del oído.

Exceptuando casos especiales, que siempre los hay, todos sabemos que ciertas músicas necesitan oyentes con trienios para ser asimiladas con una cierta ductilidad. Jorge González Giner, oyente responsable, estuvo previamente meses preparándose para la famosa representación que les comento como quien se dispone a una prueba: la fue escuchando poco a poco, atendiendo a su lenguaje, su forma de expresión, su texto... al final tuvo como premio tres horas del mejor arte del siglo XX. Sí, la afición se trabaja, necesita de un esfuerzo previo para luego recibir mucho más.

7) Estamos rodeados de salas y salones de actos —pertenecientes a cajas de ahorros, compañías de seguros, fundaciones y centros de cultura— muy "bonitos" y funcionales para cualquier actividad, salvo para las musicales. Si exceptuamos ciertos logros en la red de auditorios, cuando un arquitecto o decorador proyecta una sala comúnmente no piensa en su sonoridad: la rebozan de moquetas, la amueblan con butacas ruidosas y la acondicionan con un bonito fondo sonoro de aires, calefacciones y tráfico. Una vez más debemos admitir que la mayoría de los arquitectos e interioristas españoles tampoco se distinguen por demostrarnos en sus obras su buen oído no ya musical, sino "sensible" al ruido. Si pasamos de las salas a los bares y cafeterías nos asomamos al mismísimo

infierno: música a tope mezclada con la tele, griterío, cacharrería, molinillos de café... todos alegres y unidos —arquitectos, decoradores, camareros y público— para triturar sin contemplación nuestros oídos; prefiero no hablar de ello porque se me eriza el pelo.

PREMIOS Y CONDENAS

En nuestro querido país, como bien sabemos, nunca acabamos de caer al abismo del caos total gracias a que en todas las capas de la sociedad existen experiencias aisladas de gentes que, a través de su trabajo, se dejan la vida y mantienen en pie el edificio de su dignidad. He pensado añadir al artículo este epílogo complementario donde reunir las iniciativas que conozco y que, desde mi punto de vista, representan las direcciones ideales hacia las que debiera tender nuestro mejorable estado musical. Creo que estos casos ejemplares, provenientes casi todos del mundo educativo, unidos a los que ustedes conocen, serían dignos de elevarse a la categoría de unos utópicos "premios de afición musical". Añadan a los nombres que les propongo los que ustedes quieran y obtendrán una lista fiable de "personas justas" en Sodoma.

En el apartado de maestros especialistas en música señalo estos dos casos extraordinarios: el colectivo Clave 7, en Tenerife (Mensi Gutiérrez, Ma Carmen Montesdeoca, Miguel Angel Rocha...) y otro en el pueblo de Coslada (Teresa Aguado, Rafael Rivas, Alfonso Cifuentes...) Preparación didáctica, amplios conocimientos musicales, organización de mesas de trabajo e interdisciplinariedad. Con ellos, la enseñanza primaria asegura un encuentro impecadero de los niños con las artes.

Dentro de la enseñanza secundaria, además de los casos anteriormente mencionados y la actividad musical superlativa de todos los centros escolares centroeuropeos en nuestro país, es reseñable el magnífico trabajo que hace un grupo de profesores de secundaria de Zaragoza (Ricardo Huerga, Pachis y Cristina Redrado), que se reúnen varias veces por semana para preparar los materiales de clase y montar conciertos didácticos para otros centros varias veces al año. Ellos son herederos de aquellos aguerridos profesores de música de bachillerato que, aplicando el principio elemental de "la música es para hacerla", se saltaron desde un principio el inadecuado programa oficial convirtiendo sus clases en espacios donde "vivir" música.

El antiguo Conservatorio de la isla canaria de La Palma ya es, afortunadamente, una Escuela Insular de Música, con un proyecto educativo encomiable. Para ello, sus responsables Gonzalo Cabrera, Leopoldo Santos, César Cabrera y otros profesores han trabajado enormemente. Ahora es un centro donde se crea afición y, esperemos que con el tiempo, profesión. ¿Cuánto tarda-

rán otros en hacer algo parecido? Para mayor información se les puede llamar al 922-415797.

En cuanto a la percusión ahí está el trabajo de César Peris en el Conservatorio Superior de La Coruña, atendiendo todo el día a pequeños, medianos y grandes, sean alumnos de percusión o no (aunque sigo sin saber qué hacen esos niños en un centro superior). Otro lugar, en este caso privado, es el Centro de estudios Neopercusión, iniciativa del inagotable Juanjo Guillem, que acoge a todos los percusionistas rebotados, que son muchos, de los conservatorios de España entera.

El Centro de Estudios Musicales y Artes Escénicas Juan Antxieta, en Bilbao, es otra iniciativa privada que cuenta con unas magníficas instalaciones y mil quinientos alumnos que pueden elegir entre un amplio abanico de posibilidades (música, teatro y danza). En este mismo sentido es reseñable la escuela Mayeusis en Vigo.

Como iniciativas oficiales estoy impresionado con estos casos: los Programas Educativos del Ayuntamiento de La Coruña que, en su apartado musical, a cargo de José Antonio Abad, hacen llegar la música a todos los niños y jóvenes de la ciudad y sus alrededores, sin dejarse ni uno; el Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes de Murcia que, en sus quince ediciones por ahora, revoluciona por completo toda la comunidad murciana durante unos días al año; las *movidas* musicales de Merceditas Rosón en la Universidad de Santiago de Compostela; y me van a permitir que incluya a la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, cuyos Conciertos Escolares, a los que estoy vinculado, están suponiendo una auténtica revolución en su género.

Por último, cuatro imaginativas propuestas de formaciones musicales alternativas: la Orquesta de Chamartín, con su sede social en el mercado del barrio; la Turiae Camerata, una magnífica organización de orquesta y coro valencianos que se bate el cobre por levantar la cabeza; L'escallerinc, agrupaciones corales infantiles barcelonesas de las edades más tempranas; y El Grupo de Cámara de la Universidad Carlos III de Madrid, formada en un setenta por ciento por sus alumnos universitarios y el resto por estudiantes de otras universidades.

A esta lista añadan ustedes la suya y sumen: por mucha manga ancha que tengamos no creo que lleguemos al diez por ciento del total de la actividad musical: ¿es o no es lógico tener un cierto pesimismo? Creo que sí, sobre todo porque, ¡atención!, para impedir la propagación de estos casos están las fuerzas negativas formadas por todos aquellos que pugnan por poner trabas a la implantación de la afición. Estas son nuestras condenas:

Por su absentismo total hacia las mejores músicas y su promoción sistemática y exclusiva del pop-rock, se condena a cadena perpetua a todas las televisiones públicas y privadas, junto a las emisoras de radio y los suplementos

culturales de los periódicos, exceptuando un par de casos evidentes que no necesitan mencionarse.

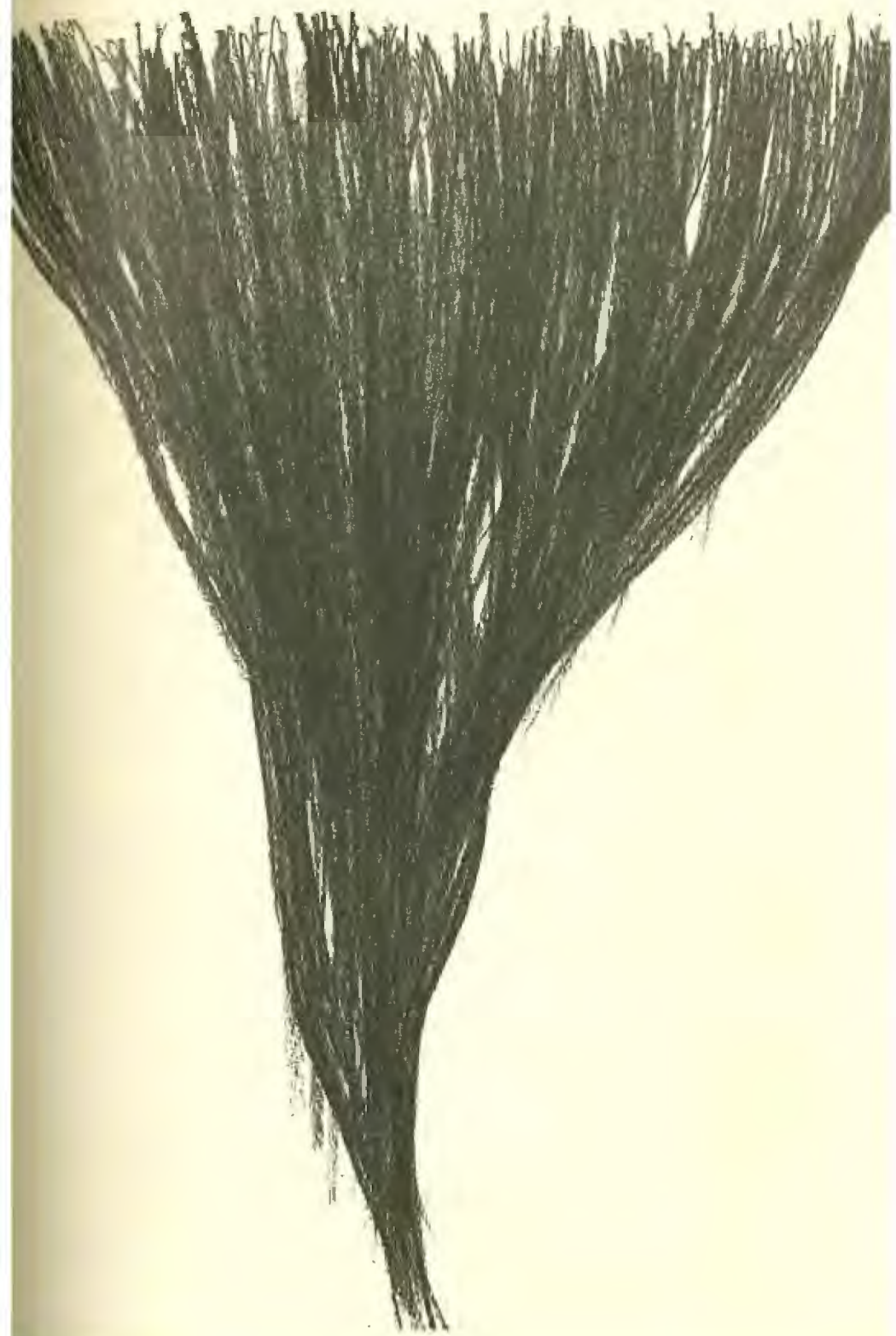
También se condena a la pena máxima a todas las orquestas sinfónicas, auditorios, teatros de ópera y festivales que no incluyen programas educativos en su seno, ni promueven campañas de conciertos escolares o ponen dificultades de acceso a las salas de conciertos a niños, jóvenes y tercera edad. Los que no hacen esto es porque no-les-da-la-gana.

Hacemos notar nuestro total desacuerdo con todos los conservatorios elementales —y muchos de los profesionales— que todavía no se han reconvertido en escuelas municipales de música. Cada año que pasa se convierte en un siglo de retraso.

Impugnación total a los padres cuyo único interés por la música es la esmerada colección de asignaturas aprobadas por sus hijos, sin reparar en el desarrollo de su gusto y de sus capacidades sensibles y creativas.

Ineludible condena a las casas discográficas que hacen muy poco por difundir producciones musicales educativas por sus canales de gran distribución. Condena especial a aquéllas que ni se enteran de las ediciones escolares que hace su propio sello en el extranjero.

No sé si, después de todo esto, habré justificado mi pesimismo particular ante el ambiente musical actual que nos consume; lo que no necesito justificar es mi irreductible optimismo ante la agitación musical a la que, queramos o no, estamos destinados. Unos días, unas décadas, unos siglos... no lo sé. Pero, a poco que se trabaje por anular las corrompidas mentes que, agarradas a clavos ardientes, se quieren mantener imperturbables en sus sillones, se acabará imponiendo el estado de buena salud musical que nos merecemos. Ese día en que, entre todos, consigamos multiplicar el número de "premios", de tal manera que acabemos ahogando a los "condenados", será por fin normal: la afición estrangulará a la desidia. Pero esa esperada hecatombe nunca llegará si no arrimamos todos nuestro hombro. Si así lo hacemos, cuando se presente ese momento saldremos a la calle con grandes pancartas a festejar la llegada del "Día del Aficionado".



RUIDO - SONIDO

Antes de que te pongas, amigo lector, a hojear —o leer, quién sabe— este capítulo, creo que es conveniente advertir que, en realidad, no está escrito por quien lo suscribe, sino que es fruto de la reunión y ordenación de unos breves textos enviados, hace seis años, por los oyentes de un programa de radio tras la convocatoria de un concurso. Me refiero al espacio matutino Música sobre la marcha, que yo mismo dirigí durante unos cuantos años en Radio 2 —ahora Radio Clásica— de R.N.E. En la pequeña capacidad que permiten las tarjetas postales, los seguidores de la emisión, con gran ardor imaginativo, contribuyeron decididamente en la confección de los contenidos de un programa especial que bajo el mismo título se emitió el 8 de marzo de 1990. Son ellos por tanto, y no yo, quienes de manera anónima, entusiasta y completamente altruista han realizado, sin saberlo, este capítulo, destinado a su publicación en dos números consecutivos de la revista Concerto.

Mi querida compañera Concha Gómez Marco, productora del programa, me comunicó hace unos días —cuando me dispuse a hacer este trabajo— que las tarjetas postales entonces seleccionadas no pasaron, como hubieran debido, al "finis Africae" del recóndito archivo del ente, sino que, por no ser consideradas como "documentación primordial" (sic) de R.N.E., fueron groseramente empujadas al infame basurero y reducidas posteriormente a cenizas. Lo que aquí puedes leer es transcripción directa de una casete pirata que una afortunada y oportuna mano consiguió grabar; es evidente que me ha correspondido realizar la labor inversa a la que hice anteriormente: escuchar la casete y devolver al papel lo que en un principio fuera papel. Con tanto trasiego, es de suponer que se habrán colado fallos inevitables y cambiado puntuaciones de sitio: desde aquí mis sinceras excusas, a las que añado las de no haber solicitado a sus autores aprobación alguna para esta publicación —es imposible, pues en el programa no se mencionaban los nombres—, y mi sincero agradecimiento a todos ellos por las horas que invirtieron en pensar sobre un tema que mueve a honda preocupación al sector menos sordo de nuestra sociedad. Creo que merece la pena conservar estos breves escritos, cuya alta calidad debiera hacernos meditar sobre el papel que pueden desempeñar este tipo de oyentes, comprometidos con su emisora, en la "fabricación" de la radio diaria. Tratar a la audiencia como meros consumidores no sólo es petulante, sino que, en el fondo, peca de ignorancia e incurre en alevoso desprecio hacia quienes en muchos casos —bien demostrado está— son capaces de hacer mejores guiones que algunos de los mal llamados "profesionales del medio".

De lo que no podrán disfrutar ustedes en este artículo es de la ambientación sonora que el programa llevó, confeccionada a base de ruidos procedentes de discos de música electroacústica —incluidos grandes fragmentos de música concreta—, grabaciones de efectos especiales, los intonarumori de Russolo, ruidos hechos en directo (papeles, ceniceros, voces, sillas...). De vez en cuando, también podían escucharse músicas que se internaban en el caos ruidoso como estelas rutilantes (Mahler, Vivaldi, coros orientales...). El resultado fue una hora y media de palabra, ruido y música articulados en forma de programa de radio.

No busquen en este escrito ni continuidad ni desarrollos prolijos de ideas, porque no los encontrarán. Más bien hallarán todo lo contrario: una mezcla más o menos ordenada de diferentes textos que van desde la corta frase al comentario de varios párrafos, lo que supone un mosaico de variados tonos e ideas dispares concebidas por incondicionales de aquel programa radiofónico, cuyo único nexo en común era su irrenunciable pasión por la música. Abandónense pues a esta lluvia de ideas que sólo pretende iluminar aquellos rincones donde los reinos del ruido y el sonido se confunden.

SONIDO Y RUIDO

Todo ruido cuyo lenguaje comprendemos se convierte en sonido.

Ruido y sonido sólo son dos formas de percibir un mismo fenómeno: ruido es lo que se oye, sonido es lo que se escucha.

Todo sonido y todo ruido transmiten un mensaje; el problema es que no todos entienden el mensaje del sonido por poseer un código más elaborado.

La naturaleza del sonido y la del ruido es la misma: el modo en que la llamamos sólo depende de la actitud con la que lo escuchemos.

Sonido y ruido, orden y desorden, cosmos y caos, ¿cómo definirlos? Observemos la naturaleza, madre de toda nuestra sabiduría: ciclos atmosféricos, siempre las mismas estaciones, pero siempre distintas: ¿Hay orden dentro del caos, o caos dentro del orden? Es el dilema de la universalidad de los ciclos caóticos: ¿quién encierra a quién? ¿Es el sonido el ruido que concuerda con nuestros gustos, o es el ruido el sonido que nos desagrade?

¿En qué podemos decir que son diferentes sonido y ruido? Evidentemente, en la regularidad y la armonía, pues mientras vibraciones regulares, y en alguna medida armónicas, dan lugar al sonido, el ruido es producido por vibraciones irregulares que nos dan una sensación confusa sin una entonación determinada. Y aunque la música se hace del sonido y parte del sonido, hoy no podemos excluir, como tradicionalmente se ha hecho, el ruido de la música: sonido y ruido participan de ella.

Ruido: elemento natural desde el principio, en abstracto, todo parece ruido. Sonido: maravilla del esfuerzo humano, descripción ideal de la vida en movimiento. Uno y otro unidos y, al mismo tiempo, separados.

Sonido-Ruido: en su aspecto musical, que no es el único, son términos afines. Con un sonido un músico nos significa algo, una idea. Lo mismo con un ruido (de locomotora, de reloj o de nada). Muchas músicas (jazz, clásica, sobre todo actuales) admiten muy diferentes formas (ruidos y sonidos inconexos, no armoniosos) dentro de sus composiciones.

Ruido es todo aquel sonido disminuido musicalmente, o bien, según el entendimiento, musicalmente autárquico. El sonido es notoriedad, el ruido es evidencia; el sonido es etéreo, el ruido es escatológico. Un ruido es un sonido de dudosa reputación musical; sin embargo, ruido y sonido, abrojo y pensil: es ejemplo el chasquido de un beso por ser. Las dimensiones del sonido son dos: tonalidad y tiempo, pero el ruido es multidimensional puesto que está más cerca de la totalidad sonora.

La sabia y armoniosa combinación de los sonidos dio origen a la música, arte por excelencia capaz de transportarnos en alas de la imaginación hasta las últimas fronteras del espíritu. El ruido, los ritmos violentos o los histéricos gritos en desafinados acordes desestabilizan nuestro equilibrio emocional, rompen la armonía del universo y dañan nuestros oídos. El sonido es una vibración agradable: bien recibida por nuestro oído, lo educa y eleva nuestra sensibilidad. El ruido es rechazado por todo organismo bien conformado, se articula, desestabiliza, degenera... Es un atentado a la paz.

Sonido: fricción de los seres dentro de un orden; ruido: la entropía se ha introducido en el sonido haciendo saltar a éste en astillas. El sonido son los signos de puntuación del silencio, su sublimación es la música y su ecuación ha sido desarrollada por el apóstol Pitágoras; el ruido es la rebelión del caos a fin de destruir el maravilloso silencio que prepara y que trabaja la célula. Los agentes del ruido son inúmeros; entre los escasos agentes del sonido ocupa un escaño distinguido Radio 2 de R.N.E.

RUIDO-SILENCIO-MÚSICA

*Ahora recuerdo que Miguel Mihura me dijo:
"El ruido es una música que no pudo ir a la escuela."*

El ruido es el sonido que está aprendiendo.

El sonido es el ruido con tesis doctoral.

El ruido es la enfermedad irreversible del sonido.

El ruido es la droga de las sensibilidades sordas.

*El ruido es la gripe del sonido, y, como tal enfermedad,
debe ser padecida y asimilada para la evolución de este último.*

El mejor de los sonidos, el silencio. El sonido que hace un soliloquio es el silencio más profundo, más lleno, más quieto. Sólo lo rompe el ruido con su absurda existencia desordenada. Pero si se ordena, ¡ah!, si se ordena es música; entonces todo calla, todo se llena y sólo suena silencio, suena el misterio, la magia: es el genio del hombre que la creó para fundirse en su silencio, aquel que el ruido rompe.

El ruido, el silencio. Diríamos que todo lo que nos suena se origina siempre en el silencio primordial del instante previo al acto de la creación. El silencio nunca se pierde, por grande que sea el ruido. El silencio es uno, los ruidos son muchos. Si intentamos dividir el silencio sólo obtendremos silencio. El ruido momentáneo liberará nuestra angustia, nos distraerá por un momento hasta que el silencio eterno vuelva a imponer su reino inconsciente. Silencio en la oscuridad de mi ser, ruido en mis sentidos aturdidos. Lo superior es lo que eleva y supera, definitivo, la constante oposición. No hay silencio que se aguarde siempre, ni ruido que no quiera transformarse en discurso sensible y bello. Lo que integra, pero atraviesa silencio y ruido: la música.

El sonido, como el ruido, basa su existencia en un molde previo en el que se asienta el silencio. Encima de ese cristal purísimo se pueden elevar los más perfectos monumentos sonoros, dependiendo de la habilidad del orfebre que moldee esta materia sobre aquélla, dando razón de ser a los más inefables pensamientos y sensaciones.

El silencio puede ser la ausencia del ruido. Pero el silencio está atento, sin pensar, sentir o actuar, dejando ser, sin intervenir; es el no hacer para conocer lo real: experiencia inefable, irracional, improbable, que no es del yo, del ego. La música, la palabra, son expresiones ordenadas del silencio; el ruido lo es, desordenada, del ego. Si queremos conocer nuestra realidad, conozcamos nuestro arte, nuestra música, nuestra palabra. Ser o no ser, silencio o ruido: ésta es la cuestión.

Dos formas ha elegido el hombre con el fin de escapar a la horrible sensación de presenciarse en toda su desnudez, en su silencio más íntimo. La primera de ellas es pura huida, aporreo auditivo incesante que lo aleja de toda posibilidad de búsqueda de verdad; la necesidad en este caso es imperiosa: la ausencia de ruido (así podríamos llamarlo) molesta, daña. El silencio espanta. La segunda forma es, sin embargo, una búsqueda de algo perdido no se sabe dónde, perdido como medio: la armonización de sonidos, sean éstos en forma de palabras, percepción de pulsaciones vitales internas y externas al hombre, o como creación musical, producto de la asimilación y sintetización de dichas pulsaciones. En este caso, el hombre no se esconde de sí mismo; por el contrario, va a su encuentro.

ORÍGENES

La música es un ruido al que se le ha puesto aceite.

Es el ruido a la apariencia lo que la realidad al sonido.

Ruido: sonido inarticulado y confuso susceptible de ser convertido en música por mediación de una persona de talento.

Quienes son educados en el ruido jamás aprenderán a escuchar su propio sonido.

El principio fue ese sonido maravilloso, letárgico, suspensivo, indefinido, infinito y armonioso del silencio. Luego todo estalló, y fue un colosal, apocalíptico ruido... absoluto... sobrecogedor. Siguiendo —y pasados tiempos, épocas— los ruidos en los oídos, los cerebros, modelando sonidos, tratados, medidos, armonizados...: LA MÚSICA.

En el principio existía el sonido, el sonido estaba en la música, y el sonido era música. Toda la música existe por él, sin él no empezó ninguna de las que existen. En él estaba la belleza, la belleza era la luz de los hombres, y la luz brillaba en la oscuridad, mas la oscuridad no la recibió. Las fuerzas de las tinieblas, empero, eran poderosas; entonces la oscuridad se hizo ruido y habitó entre nosotros. Guardaos por tanto de los hijos de las tinieblas. Son enormemente cambiantes, semejando en ocasiones luz y en extremo pertinaces; sólo la luz los ahuyenta, pues la plenitud de ésta hace cesar su estrépito.

El ruido nació dentro y se convirtió lentamente en un átomo de luz que fue creado para vencer el miedo de los hombres.

Desde alguna caverna gimió la muerte una vez y todos los hombres pudieron oírla: el que más cerca estaba de ella quiso crearla, pero la muerte era principio o fin y no podía repetirse. Buscó entonces de entre los guijarros que yacían en el suelo e intentó dibujarla toscamente: no pudo y lloró de dolor. Bailó desesperadamente, con sus manos giró alrededor de un fuego imaginario. Tampoco pudo representar ni la más mínima parte: algo que asemejara el ruido que estremecía y que estaba filtrándose en sus almas.

Los demás hombres que no estaban tan cerca de la caverna escuchaban en silencio. Sólo el miedo o la impaciencia asomaban a sus rostros, pues todos escucharon el sonido y temían no volver a sentir la expresión divina que tanto les acercó a aquello que no podían tocar. El primer hombre bajó unos pasos y, acercándose al resto, intentó, con gestos primero, y luego con el primer lenguaje, imitar la cadencia, el ritmo, aquella armonía inimitable que sobrecogió su alma. Tampoco esta vez... y gimiendo, se volvió al cielo y rugió, rugió repitiendo el sonido. Fue de esta manera como el alma de todos los hombres escuchó la canción. Volvió el silencio y, al instante, la luz estuvo en todos los rostros: se creó al fin. Una y otra vez volvió a sus corazones ese ruido tan hermoso única y solamente para cada uno de ellos, viajando en un segundo, transformando en emoción pura el miedo que hasta entonces habían sentido, borrando la sombra de los tiempos anteriores.

Desde aquel día el ruido calló durante mucho tiempo. No sabemos si alguna vez, cuando el hombre olvide su principio, en algún lugar volverá a surgir el sonido para que alguien que esté muy cerca de él, escuchando, se estremezca como el primero de los hombres y comience de nuevo la creación.

El ruido de Caín y el sonido de Abel:

El hombre se unió a Eva, su mujer, la cual quedó embarazada y dio a luz a Caín; después dio a luz a Abel. Pasado algún tiempo, Caín presentó a Yahvé una ofrenda de frutos de la tierra, también Abel le hizo una ofrenda con los mejores frutos. Cuando las llamadas llegaron al cielo, Dios miró con agrado la ofrenda de Abel, pero no la de Caín. Eso enojó a Caín, empujándolo a matar a su hermano. Entonces dijo Yahvé a Caín: "¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama hasta mí desde la tierra como el lamento más bello, el más noble y apacible sonido. Maldito serás tú, ruido de Caín; andarás errante y vagabundo sobre la tierra y vivirás lejos de este suelo fértil que se ha abierto para recibir la sangre de tu hermano, que tu mano derramó."

POEMAS

*Sonido el río, torrente el ruido; sonido el viento,
tormenta el ruido; y sonido el rayo donde la luz es ruido.*

*El ruido es una burbuja que estalla en el espacio
infinito, intemporal y vacío del silencio.*

*¡Qué leve es la frontera entre tú, sonido, y tu horrísono hermano!; y,
sin embargo, ¡qué infinito abismo os separa en el alma humana!*

Estéril sonido que el ruido engendra, ambigua geometría de silencios.

*La luz nace en las tinieblas del sonido, renace el silencio; y por un
ruido de música y lágrimas transcurre la vida.*

Tejiendo la bufanda de mi vida,
se me ha ocurrido
que cada hilo pudiera ser sonido
y ruido la madeja aún no tejida.
Pues bien, tomando por exacto este criterio,
todo lo que nos rodea no es más serio
que una maraña de hebras sin sonido,
y ruido, ruido, ruido y sólo ruido.
Verborrea, pamplinas y otras cosas
impiden que el que escucha sinfonías
no sea más que un loco con manías
que destierra el ruido.

Por eso, gritaría con afine:
"Vivan hebras solitarias y perdidas,
vivan las bufandas detenidas,
mueran las madejas y marañas
que aturden el sentir de las entrañas,
sonido cabalgando en melodías."

Mi querido ruido, / en calles y en casa
perfecto sonido, / en toda la música
siempre estás metido, / ¡hasta en los conciertos
has aparecido! / A pesar de todo,
mi querido ruido, / cuando no te escucha
te extraña mi oído.

Estar sola, de sola solamente,
 el ruido del reloj y la aguja del tiempo imperturbable,
 y no oír ni voces, ni palabras,
 y no oír tampoco ni un suspiro.
 Y ese animal: teléfono, con hilo retorcido, oreja muda,
 boca que no habla nunca.
 ¿Dónde estará el número secreto,
 el disco brevemente recorrido
 que acierte en la maraña de los cobres
 y dar llamada donde tú me oigas?
 Estar sola, de sola solamente
 en cavidades como habitaciones,
 hablando en alta voz
 para escuchar yo misma
 mi única palabra que nadie me responde.
 ¿Dónde estará tu oreja en este instante,
 escuchando qué pechos,
 el ruido de qué olas?
 Estar sola, de sola solamente,
 andar a gatas, comer a deshora,
 envolverse, no dejarse llorar,
 sufrir de "fonofilia",
 padecer de "silenfobia".

No suena el ruido, /suena el sonido sobre la música, /sobre la marcha:
 ¿oyes musitar la música / en Música sobre la marcha?,
 ¿oyes susurrar sonido / en Música sobre la marcha?
 Es sonido lo que suena / y no ruido lo que ronda;
 no suena ruido en la radio, / suena sonido en las ondas.
 No hay ruido que nos provoque / ni la más mínima escarcha,
 porque buen sonido suena en / Música sobre la marcha.

LITERARIOS

El sonido es un elemento de una suma en la que no existe la propiedad conmutativa. El ruido es el resultado de una suma de factores en la que no se ha respetado el orden de los mismos.

Un gran sonido es muy difícil de obtener, pero un gran ruido es muy fácil de producir.

Cuando el sonido se desborda de los cauces del pentagrama se produce una catástrofe llamada ruido.

Con los sonidos podemos hacer música, con el ruido podemos destruirla.

Como otras veces hiciéramos, aquella noche también subimos al pequeño monte que da a la zona norte del pueblo. Ascendiendo por la conocida senda, llegamos hasta unas rocas grandes y anchas que tantos días pasados nos ofrecieron su apoyo. Allí nos tendimos a observar el cielo como huidos del mundo, sintiendo nueva la vida, único y eterno aquel momento de pureza. Disfrutaba el cárabo en colgar a intervalos su eco fantasma por los castaños del valle. De las montañas cercanas venía el aire removiendo el pasto ya dormido, como un rumor invisible que alcanzase a jugar con el humo de los cigarros. La luna, creciendo, lanzaba besos maternos sobre el lomo de un borrico que allí pacía distraídamente al son amable de su cencerro. Como guardásemos silencio, no podíamos dejar de recibir innumerables sonidos, tocando sus teclas secretas el órgano de la noche al ritmo del corazón. Las estrellas todas vertían allí sus lejanos filamentos de plata y un congreso de grillos, tan oculto y extraño, parecía comunicarse con ellas en algún idioma de violines desconocido para los hombres. Recuerdo que era el mes de agosto. El pueblo, a nuestros pies, andaba encendido y de bullicio loco por las fiestas. A veces, un ritmo histérico que salía de la plaza de toros traía enfermas cadencias al lugar. Los grillos entonces callaban bajo las hojas, alzaba su cabezota el burro, con sereno asombro, y nos miraba un instante. Luego volvía a hociquear entre la hierba.

Si pudieras oír el sonido del viento en mi ventana pensarías que, aunque sólo por un instante, valdría la pena vivir, ¡a uno y a otro lado de ese cristal puede ser tan distinto lo que se sienta, amor! Por entre las callejuelas de una ciudad, por entre sus grandes avenidas, desde el cobijo de los miserables a las torres de los ricos, hace sonar sus notas con un significado distinto. Una noche creí volverme loco imaginando que era el sonido de los sentimientos que el viento atrapaba en la montaña, en el pueblo, en los gritos, en las risas... los

arrastraba consigo. Ese viento que yo oigo lleva sonidos de tristeza y lamento; en sus entrañas van la ira y la desesperación, su orgullo no le deja callar. Para mí, amor, el viento es un sonido de la noche, un sonido en soledad que, queriendo demostrar su fuerza, su violencia, golpea puertas y ventanas, se vuelve ruido, no quiere ser olvidado. Y entre el sonido y el ruido también arrastra vidas como la tuya y la mía.

Una agradable melodía vaga en el aire, suena de día, llama de noche. ¿Quién será?: será un alma en pena, será la guadaña. La ciencia no es ciencia, el día no es día. ¿Será rubia o será morena?: es algo intrascendente que todo el mundo oye, que nadie lo detiene, es grande y hermoso. Cree en ello y lo oirás, cierra los ojos y lo verás, porque está donde tú no estás y lo tiene quien lo ignora.

Siempre el mar, cantado por todos los poetas, hasta que uno de ellos decidió buscar en una ciénaga las flores del mal, la luz de la tiniebla, lo bello en lo siniestro. Si el universo entero vibra, se preguntaba, ¿por qué navegar siempre en el mar del sonido puro? ¿Por qué despreciar las delicias pantanosas del sonido inarticulado y confuso?

Abre los oídos: ¿qué hay? Todo, desde el latir hasta el matar, desde el nacer hasta el dormir, desde el amar hasta el odiar, e incluso hasta el callar provoca ruido: ruido de manos que trabajan, de máquinas que andan, de cerebros que funcionan y de corazones que sienten.

Aspiré profundamente el último aire que ella iba a dedicarme modulado en no. No respiraré jamás, no saldré jamás de este silencio suicida: todo es ruido.

Nunca podré olvidar los sonidos que el aire producía al chocar con los cables del telesilla mientras íbamos ascendiendo. Fue una sensación maravillosa que me hizo olvidar el infernal ruido de coches y bullicio de la ciudad.

Mientras la intensidad de este ruido aprisione mis oídos y la intensidad de esta luz ciegue mis ojos, la intensidad del frío congelará mis manos y la intensidad del hambre perforará mi estómago. Mientras, solamente la intensidad de un sonido inundará mi corazón y me hará sobrevivir ante el caos.

A veces pareces enojarte con tus notas de ruido estridente y sonoro, tomando posesión de todo con tu señorío. Otras, en cambio, penetras en mi piel, recorriendo mi cuerpo con tus notas de sonido atrayente, tan dulcemente y suave.

Sonido imperceptible del salivar resbalando las cuerdas vocales que acompañan el ruido sordo, crujiente y frío de la cuerda que ciñe el cuello al pendular del cuerpo que roza suavemente el aire.

Ruido, casco del caballo, montaña, resuena, espacio, silencio, puerta, retumba, encierro. En la montaña hay espacio, hay silencio. En el encierro no hay espacio interior, no hay sonido para el alma; en el umbral de la puerta que se cierra suavemente, sí.

El ruido de la nieve, el estruendo de la noche, la luna zumbando loca, y yo soñando tu sonido. ¡Maldita música huidiza!, dime, ¿por qué te burlas? ¿Por qué te mofas de mi llanto siendo fuerte y poderosa? Quiero ahogarme en tu ruido, beber todas tus notas, embriagarme de sonidos, volar con tus compases esta locura hertziana que cabalgan los vientos para llegar a mi oído y matarme de placer. Ruidos, sonidos, intrépidos jinetes desafiando tormentas para hacer surgir la pasión.

¡Apártate de mí, estrépito molesto y no pretendas lavar tu iniquidad con esa absurda y ciega contumacia! ¿Por qué razón, ondas caprichosas, sometéis mi estado de ánimo al azar de vuestro orden?

CON HUMOR

La música es música porque no tiene la R de RUIDO.

"Me reconocerá usted que el camión hace un ruido espantoso"

"Sonar, suena mal, pero, ¿qué quiere que le diga? A mí me lleva a todas partes".

Ruido: lo que hace uno en la ducha cuando se las da de soprano.

*Cuando el sonido necesita meditar descansa en un calderón;
el ruido no lo piensa, persiste.*

*Por eso de la humedad, la música de la canción del río
se constipó y ya fue ruido al llegar al torrente.*

¿Por qué me puede entrar más adentro el sonido de la lluvia sobre el techo del automóvil que una pieza de Chopin? ¿Por qué me puede meter más ritmo el cha-cha-chá de un tren que una canción de Bob Marley? ¿Por qué me puede hinchar más el pecho una tormenta que *La cabalgata de las walkyrias*?

¿Por qué me puede sacar más de quicio el monólogo de una arpía que una versión podrida? ¿Por qué la-la-la y no lo-lo-lo?

La trituradora ya funciona, su retumbar ocupa mi cerebro, no oigo nada. ¡Qué felicidad! ¡Por fin, del mundo aislado! ¡Mi mente y yo a solas nos encontramos! ¿Qué dice usted?

Pequeña enciclopedia del ruido y el sonido:

RU, sugundu nutu musucul du lu usculu: du, ru, mu, fu...

IDO, loco, orate, oyente de "Música sobre la marcha".

SO, voz empleada por los directores de orquesta para detener a los profesores que se emocionan demasiado.

NIDO, ni re, ni mi, ni fu, ni fa.

Y el sonido de las trompetas derribó las murallas de Jericó. "¡Qué escándalo! ¡Qué bestias! ¡Qué ruido!", dirían sin duda los bíblicos habitantes de la ciudad. Yin y Yan, en todo retazo de algo siempre hay un atisbo de su opuesto.

Como el sabio quiso decir, el hombre es un ser para la música; pero, como casi siempre —en España, siempre—, el hombre se queda a medio camino y, en ocasiones, confunde sonido con ruido. El hecho es grave, hasta el punto de que algunos, no tan sabios, han invertido los términos y se atreven a decir —o lo que es peor, a poner en práctica— que el hombre es un ser para el ruido. Tal vez sólo tengamos lo que nos merecemos. Sea como sea, es gracias a Bayer que hay aspirinas, eso sí, efervescentes, por aquello de que siempre queda la música.

Antes podía decirse: "La música es el menos desagradable de los ruidos". Ahora también; porque esas mezclas inconexas de ruiditos, colisiones con la vajilla, pajaritos, campanas incoherentes o demenciales por su repetición, cha-cha-chá del tren, maullidos, gritos de niños... O subnormales intercalando a veces notas que vayan sin rumbo, como perdidas por los espacios interplanetarios. Porque eso no es música, aquí y en toda tierra de garbanzos, sino uno más en la era de los sucedáneos.

Los ruidos son ideas que penetran en el espacio y la extensión del sentido del tacto como consecuencia de lo deshecho. Puede ser un estado, una bestia bíblica que devora todos los derechos del individuo. Para subsistir recurre a las más variadas formas y se puede presentar dando lugar a posibles acciones

violentas. Nos encontramos tan dominados, tan sumisos que, de estar una hora solos, aislados, en medio de la nada, nos volveríamos totalmente locos. Todo está dominado por los ruidos, si no, mire por la ventana.

Quizá aún distingamos entre el sonido de una hoja que cae y el ruido de una hoja caída por la lluvia ácida; o quizá distingamos todavía entre el sonido amarillo de un paseo otoñal por el bosque y el ruido de una marcha apresurada por la ciudad. A pesar de todo, quizá distingamos el sonido inconfundible de una emisora mientras pasamos la última hoja de un libro finito.

Al principio era el verbo o, ¿por qué no? ¡Abrete Sésamo!: pléyade sonora de sugerencias y complicidades, sincretismo audible de la chispa de la verdad que recita un pianissimo entre el ruidoso clamor forte allegro con brío del concierto para planeta y universo donde cada uno de nosotros es apenas una miserable semifusa.



MÚSICA EN FAMILIA

El sábado 5 de enero de 1991 fue una fecha muy importante para la cultura y educación musicales de nuestro país: la Orquesta Sinfónica de RTVE se decidió a dar un espectacular ejemplo con la programación de un concierto bajo el título de Música en familia. El éxito en el teatro Monumental de Madrid y su difusión por radio y televisión fue clamoroso. Las notas al programa son las que figuran aquí.

¡Por fin, un auténtico concierto en familia con orquesta!

Realmente tendríamos que mirar con una lupa de muchos aumentos nuestro panorama musical para encontrar experiencias orquestales de esta guisa. Parece ser que la totalidad de los conciertos y recitales que se dan por aquí están obligados a ser o bien reducto destinado a iniciados —los más—, o bien escasas migajas para escolares. ¡Y se acabó!

Sin lugar a dudas, la música de concierto no entra a formar parte —por lo menos por ahora— de nuestras actividades familiares, como el zoo, el cine en día festivo, la merienda campestre o la playa. En un país donde no ha existido hasta ahora una educación musical escolar, donde *no entender de música* se ha tomado siempre en la mejor consideración, donde acudir a un concierto es un raro acontecimiento hasta para el público con inquietudes musicales, donde muchos profesores de música —más de los que parecen— se dedican a la enseñanza por únicas razones alimenticias... en un país fundamentalmente indiferente hacia el sonido como es el nuestro, en fin, poder sentar juntas a tres o cuatro generaciones ante una misma música es algo que roza lo milagroso. Y aquí llega la contradicción: en estos tiempos de clara tendencia a proporcionarnos un mayor y más lógico espacio para el ocio individual y colectivo, en los que se habla a diestro y siniestro de belleza, bienestar y felicidad, ¿cómo es posible que estos eventos sigan resultando inauditos? "El valor de una obra de arte, aquello que llamamos su belleza, reside, hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad", nos dice muy acertadamente Worringer. ¿No es la música el mejor ejemplo de arte con enorme posibilidad de atracción hacia todos los públicos? Hagamos caso al ilustre historiador y procurémonos espectáculos musicales, recitales y conciertos a los que puedan acudir sin prejuicio alguno la niña y el abuelo, o el adolescente con su padre, su amigo y su tía. Allí encontraremos un lugar casi mágico donde, cada uno en nuestra medida, ampliaremos los límites de la razón y la percepción. Es decir, seremos más felices.

Ahora bien, un concierto de esta naturaleza plantea un asunto muy delicado, como es la elección de las músicas. Para ello creo que hay que tener presentes algunos puntos básicos, a saber:

1) Pasearse con aprovechamiento por estructuras musicales complejas, como sinfonías y conciertos, precisa de un previo entrenamiento auditivo y de una cierta comprensión de la función que desempeña la forma en la música. No es éste nuestro caso.

2) La capacidad de una concentración prolongada en el lenguaje abstracto de la música por parte de la mayoría de los niños o neófitos no es muy grande, por lo que habrá que evitar un seguro aburrimiento con la programación de obras cortas y contrastantes.

3) El apoyo que ofrece a algunas músicas un guión literario o descriptivo es muy eficaz para conducir la atención del oyente que quiere iniciarse. Con el tiempo no necesitará de más ayudas extramusicales.

4) Las músicas han de ser forzosamente buenas y mostrarse sin modificaciones ni engaños, con la preparación y profesionalidad de un concierto habitual, pues este público es el más necesitado de versiones claras y comunicativas.

Las cuatro obras escogidas para este programa familiar reúnen a las mil maravillas los cuatro puntos anteriores: son sencillas en su forma, están constituidas por piezas breves y variadas, de fácil seguimiento gracias a las narraciones y a los títulos descriptivos, y absolutamente magistrales en lo estrictamente musical, hasta el punto de poder afirmarse que se encuentran entre las mejores de su género.

Tienen, a su vez, un importante punto en común: las cuatro nacieron de inteligentes, apasionadas y múltiples miradas hacia el mundo de los niños por parte de los compositores. Son músicas basadas en la infancia, pero dirigidas a todas las generaciones; músicas geniales que exigen de algunos mayores el santísimo ejercicio de abandonar en un perdido lugar el *rubor* que puede producir el mundo infantil, y de los niños la concentración en un entretenido juego de relaciones entre música y descripción.

Para sacarle sustancia a la música que se nos ofrece, no tendremos más remedio que ponernos a trabajar, o sea, a ejercitar el oído, desperezar la memoria auditiva —cosa nada frecuente— y situar nuestra sensibilidad en la sintonía adecuada. Aunque cualquiera de estas obras da muchas facilidades para su perfecta comprensión, no cabe duda de que nosotros tenemos que aportar una escucha activa. Busoni, el gran músico italiano, decía que "mientras más sutilezas seamos capaces de oír, más musicales debemos ser considerados"; en efecto, aunque a muy distinto nivel, tan músico debe ser considerado el compositor como el intérprete o el oyente, capaz de asimilar lo que los anteriores transmiten. Escuchar e intentar entender son las leyes del juego, los principios de los que se debe partir para desvelar la valiosa esencia que nos transmite ese arte sonoro del tiempo que es la música.

Lo primero que nos llama fuertemente la atención del variado festejo musical de hoy son las ricas y singulares orquestaciones. Es como si los cuatro autores hubieran puesto un especial interés en revestir sus más sencillas músicas con los colores más lustrosos y originales. Instrumentaciones sutiles y picantes que, una vez oídas, jamás nos permitirán disociar sus timbres de las situaciones descritas: cuando veamos en un tranquilo parque un cisne, oiremos interiormente un violonchelo; los disparos nos sonarán mejor hechos por timbales y tambores; tras los huesos veremos posibles xilofones; los contrabajos resonarán a bufidos de elefantes; las flautas serán más pájaros que los propios ruiseñores; los lobos aparecerán bajo la amenaza de las trompas; y la celesta dejará vislumbrar en nuestra fantasía hadas *escarchadas*.

Otro punto de interés inmediato es el sugestivo contraste tímbrico. Como en los guateques del ayer, se suceden las piezas rápidas y las lentas, las fogosas y las lánguidas; pero, ¡oh misterio!, sin perder la unidad general. Desde nuestra butaca observamos las cuatro series de cuadros musicales salidos de los inconfundibles pinceles de cada autor.

¿Cómo se las arregla cada uno de nuestros compositores para mostrarnos su encuentro con el mundo infantil? Desde luego, de muy diversas maneras:

Saint-Saëns (1866) hace desfilar ante nosotros una grotesca y satírica colección de animales del zoo, y le pone —pues se trata de un carnaval— un palmo de narices a quien se le antoja.

Bizet (1871) recrea diversiones y juegos de niños en un tiempo casi récord. En poco más de diez minutos revivimos una marcha de juguetes, una nana a una muñeca, un veloz trompo, un diminuto dúo de amor y una genial apoteosis final.

Chaikovsky (1891) no se queda atrás y, en la misma “plusmarca” que Bizet, nos propone unas cautivadoras y recreativas danzas. Cinco, de entre las ocho originales, brincan y cabriolean con una gracia sin límites: la marcha/desfile en miniatura, el hada peladilla, la mascarada cosaca, los canutillos crujientes rellenos de crema y el sentimental vals de las flores.

Y por último, Prokofiev (1936) se basa en dos viejos procedimientos popularizados por los cuentos de la radio y nos detalla con instrumentos/tema (que no son otra cosa que los personajes de la fábula) la historia de cómo Pedro, con la ayuda de la flauta (perdón, del pajarillo) consigue atrapar al lobo.

Tanto el *Carnaval de los animales* como *Petit suite*, *Cascanueces* o *Pedro y el lobo* se convirtieron desde su mismo estreno en obras de rigurosa referencia para tiempos posteriores. Los *Juegos de niños* de Bizet —catorce piezas originales para piano a cuatro manos, de las cuales cinco pasaron a la orquesta bajo el nombre de *Petit suite*— sirvieron de precedente a un aluvión de obras francesas similares para un piano con dos ejecutantes: *Dolly*, *Ma mère l'oye*, *Enfantines*,

etcétera. La audición de la suite de *Cascanueces* animó decididamente a Prokofiev a componer su *Pedro y el lobo*, obra que, a su vez, ha tenido innumerables imitaciones (*Piccolo, Saxo y compañía*) y parodias (*Teresa y el oso*, divertidísima burla de Les Luthiers). Las marionetas, los dibujos animados y el cine y teatro infantiles se han nutrido invariablemente de las ambientaciones y guiños del *Carnaval* de Saint-Saëns.

Son, sin duda, la claridad y sensibilidad modélicas para transmitir emociones y, sobre todo, su capacidad pedagógica en describir de forma elemental las situaciones, las que han obrado a favor de su popularización. Pocas composiciones musicales hay que precisen de menos introducciones, comentarios o análisis aclaratorios, pues ellas, por sí solas, están encantadas en presentarse, una y mil veces, sin ningún enigma ni posible bostezo ante públicos expertos o novatos, mayores o menores. Orff proclamaba —no en vano— que "cuanto más sencilla es la expresión, más directo y poderoso es su efecto".

Como nunca debemos perder la esperanza —a pesar de los borrosos horizontes que nos circundan—, quiero confiar, sobre todo en este día de regalos, en que para el próximo milenio los conciertos como éste no sean el oasis de un desierto, sino la justa respuesta al requerimiento de un creciente auditorio variopinto, sin las clásicas discriminaciones, deseoso de mantener viva la capacidad de deleitarse con el arte de los sonidos.

No me gustaría finalizar esta casi panfletaria introducción sin antes hacer más (nuestras) las cabales y hermosas palabras que Carlos Chávez incluye en el último capítulo de su *Pensamiento musical*: "El goce de la música y, en general, el goce del arte es una de las prerrogativas especiales a las que uno nunca puede estar bastante agradecido. El deleite ante la expresión artística figura acaso entre los atributos más altos del espíritu humano. Este atributo es dado a los seres humanos en distintos grados, pero es muy probable que no se le niegue a ninguno, aunque sea en pequeño grado; y es seguro que siempre habrá la posibilidad latente de incrementarlo."

CUENTOS CON MÚSICA - MÚSICA CON CUENTOS

En el curso 92-93 se iniciaron los Conciertos Escolares de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, bajo el planteamiento inicial de imbricar cuentos y narraciones con música sinfónica. Los porqués de este punto de partida vienen explicados en estos comentarios, que se incluían en el primer cuadernillo, editado para sintetizar la labor de las dos primeras temporadas.

CUENTOS Y MÚSICA

El teatro, la danza, la pantomima y la narración oral son artes escénicas con múltiples elementos expresivos comunes, algunos de los cuales conciernen también a la más abstracta de las artes, la música. Todas ellas parten del mismo principio fundamental: son lenguajes del tiempo cuya forma reproduce nuestra memoria, y, como consecuencia, tiempos dramáticos que pueden ser compartidos. La unidad y coherencia de una obra artística construida a partir de este tipo de mezcla se alcanza por el equilibrio y la proporción de cosas heterogéneas; la suma, ensamblaje y simbiosis de dichos lenguajes, hábilmente usados, nos proporcionan efectos multiplicadores.

Música para teatro, danza, pantomima, cine, narraciones... y viceversa: dramas, comedias, coreografías, imágenes, cuentos para la música. De entre todas las posibles mezclas de la música con las otras artes citadas, quizás una de las menos desarrolladas en nuestra cultura sea la que se establece con la narración oral: si echamos una ojeada al repertorio de obras compuestas bajo estas premisas nos daremos cuenta de que son muy escasas las que reúnen texto leído y música con un buen resultado artístico; lo cual no deja de ser, por lo menos, sorprendente, dada la perfecta adecuación que puede establecerse entre una y otra (parece ser que, en su comunión con la música, la palabra cantada ha dado al traste con la palabra narrada, aun siendo campos muy distintos). Sin embargo, el repertorio narrativo-musical dirigido a niños y jóvenes, exiguo ya de por sí, se ha ampliado con nuevas obras en las últimas décadas, gracias sin duda a la influencia del uso indiscriminado de los dos lenguajes por la radio, el cine y la televisión, así como por la reivindicación que los investigadores (Bruno Bettelheim, Vladimir Propp, Gianni Rodari y otros) han hecho del cuento como elemento fundamental de la educación infantil.

A través del gran maestro de la narración oral Francisco Garzón Céspedes (*El arte escénico de contar cuentos*) muchos amantes de los cuentos nos hemos reafirmado en algunas ideas intuitivas que hemos mantenido a lo largo de los años: "la narración oral es un acto de comunicación, donde el ser humano

emite un mensaje y recibe respuesta,... de hipnosis alternativa, convoca la atención del público,... de ensoñación, reencuentra desde la fantasía la dimensión de los sueños,... de imaginación, no refleja sino que recrea la realidad,... de sencillez, pues sugiere desde la síntesis,... de audacia, compromete la razón y el sentimiento, la reflexión y la vivencia, el testimonio y la invención,... de belleza, resulta capaz de divertir y enseñar, de emocionar y analizar, de cuestionar y de afirmar, de debatir y comprometer".

Narración y música, aunque distan mucho de coincidir en lo que se refiere a sus niveles de concreción y abstracción, presentan, sin embargo, algunas características idénticas: la entonación, el timbre, el ritmo, la pausa, el volumen, el fraseo, los juegos de expresividad, la estructura... todas ellas les permiten confluír en un mismo discurso, complementándose, potenciándose y alumbrando en cada caso ángulos oscuros del otro. Cuento y música son las dos caras de una misma moneda que nos muestran en su discurrir sus muchos puntos afines:

1) **Experiencia gozosa:** Sara C. Bryant, en su libro *El arte de contar cuentos*, insiste en la función esencial del cuento en la educación, sobre todo por lo que aporta en la nutrición y estímulo del espíritu: "una narración es una obra de arte, y el mayor servicio que puede aportar al niño reside en su llamada al eterno sentimiento de la belleza, por el cual el alma humana se siente constantemente impulsada hacia nuevos descubrimientos que contribuirán a su armonioso desarrollo". Todo lo que nos dice refiriéndose a los cuentos, lo podemos hacer extensivo igualmente a la música: aquello que se vive como una experiencia gozosa interior, educa; precisamente porque complace, enseña.

2) **Atención y asombro:** El efecto de encantamiento que produce en los oyentes relaja la atmósfera, establece una corriente de confianza entre el narrador y los oyentes y, lo que es fundamental, forma hábitos de atención. Dichos hábitos, que se forman por el ejercicio de atender un lenguaje concreto, son muy necesarios para la concentración, reflexión y participación en la abstracción de la música.

3) **Salirse del tiempo:** "El cuento necesita del reposo, de un detenimiento en el trabajo, un oído grupal [...] Supone distender el tiempo, tenderse en el tiempo, oír pasar el tiempo, urdir pasatiempos [...] la palabra nos liga, nos implica, nos guiña [...] la emoción y el aliento de la pausa, la estructura rítmica, la apoyatura de lo sonoro." (Ana Pelegrín, *La aventura de oír*). Tanto la narración como la música nos sustraen al tiempo medido y real, nos introducen en una cambiante burbuja donde el tiempo se extingue y deviene en arte.

4) **Orden y mundo:** Mientras escuchamos, vamos ordenando cosas en la memoria, resaltando instantes, recreando expresiones y comprendiendo su estructura. Vamos entendiendo el mundo, entramos en el "juego de la imaginación constructiva" (Antonio Rodríguez Almodóvar). El texto y la música son

esencias de orden, existen porque están ordenados. La colaboración entre ambos lenguajes facilita el desciframiento de ese orden por parte del oyente.

5) **Esencia y unidad:** Con las narraciones compartimos el amor a lo sencillo, lo esencial, lo elemental; percibimos la vida como algo completo, entero; aprendemos a observar las cosas tanto en su unidad como en sus partes.

6) **Ensueño y fantasía:** Oyendo cuentos y músicas se amplían los límites de nuestra imaginación; sin nosotros saberlo, indagamos en los tejidos sensibles de nuestra mente, intensificamos la existencia. "Lo admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe. Todo es real." Este pensamiento surrealista de André Bretón —que podrían suscribir Poe, Borges, Bioy Casares, Cortázar y tantos otros— parece hecho a la medida de un niño: lo fantástico y lo real es la misma cosa. Es evidente que la imaginación, la fantasía, lo extraordinario, deben ocupar un lugar en la educación.

REPERTORIO

Estamos convencidos de que vertebrar la música por medio de cuentos no es la única manera de alcanzar los objetivos esenciales de atención, goce, reflexión y ensueño que perseguimos en nuestros conciertos para niños. Como señalábamos al principio, ahí están también el teatro, la danza, la pantomima, con todos sus inagotables medios y combinaciones —junto a la plástica, los medios gráficos y la participación— para brindarnos un sinnúmero de posibilidades didácticas. Pero, dada la complejidad en el trabajo con una orquesta sinfónica y las inmensas posibilidades que ese elemental sistema narrativo-musical posee, frente a la falta de producción para acometer trabajos con medios complejos y nuestro desconocimiento sobre experiencias de este tipo en nuestro país, nos inclinamos, para echar a andar, por la clásica vía —pues clásico es ya el genial *Pedro y el lobo* de Prokofiev— de amalgamar cuentos y música. Y con este convencimiento nos decidimos a buscar un repertorio orquestal adecuado para organizar conciertos para niños de edades comprendidas entre los 8 y los 12 años.

Si dejamos de lado las escasas obras de difusión internacional (además de *Pedro y el lobo*, *La historia de Babar*, *El diluvio de Noé*, *Guía de orquesta para jóvenes*, *Piccolo, Saxo y compañía*, *El torito Fernando...*), puede afirmarse que, debido a la casi inexistente política de conciertos para niños y jóvenes dentro de nuestras fronteras —una muestra más de la caótica educación musical que hemos padecido—, no se han creado obras musicales didácticas, ni tan siquiera se ha tenido la curiosidad por conocer otras obras de menor difusión fuera de sus países e idiomas (*El sastrecillo valiente* de Tibor Harsanyi, *La caperucita roja* de Jiri Pauer, *El poema del viejo marinero* de David Bedford, o las obras de John Paynter, Carl Orff... o los catálogos de editoriales especializadas con trabajos de

compositores actuales como Morton Gould, Herbert Chappell, Herbert Baumann, etcétera).

El escollo del repertorio lo conseguimos burlar desarrollando los siguientes criterios: 1º) Renunciamos a las obras manidas, dando por supuesto la facilidad de acceder a ellas por otros medios. 2º) Seleccionamos *Piccolo, Saxo y compañía*, de Broussolle y Popp, de entre las "clásicas", por ser una buena obra de introducción que nunca se ha interpretado en nuestro país (sólo es conocida gracias a una antigua, descatalogada e incompleta versión discográfica). 3º) Incluimos mi cuento musical *La mota de polvo*, por ser una obra que anda en solitario en el desértico repertorio educativo-orquestal español. 4º) Hicimos una selección de obras musicales constituidas por piezas cortas y contrastantes, algo descriptivas, sin llegar a ser programáticas —*Peer Gynt* de Grieg, *Cascanueces* y el *Album de la juventud* de Chaikovsky, *Petit Suite* de Bizet, *Romeo y Julieta* de Prokofiev y *West side Story* de Bernstein— y encargamos a escritores especializados en literatura infantil que confeccionaran unos cuentos que, basándose en los argumentos de las obras, pudieran hilvanar las músicas elegidas, algunas de las cuales fueron orquestadas especialmente para esta ocasión. 5º) Para obras especialmente largas, elegimos sencillos complementos que pudieran escucharse con introducciones breves: en un caso fue el vals de *La Bella Durmiente*, y en otro *La gallina* y *El cuco* de *Los Pájaros* de Respighi.

Sin lugar a dudas, donde se encontraba la apuesta más fuerte de nuestro proyecto era en las obras con nuevos textos, pues en ellas asumimos una buena dosis de riesgo: dificultad en las adaptaciones de los originales, proporción entre cuentos y música, similitud en ritmos y tensiones, pulso dramático del conjunto, textos a ritmo de músicas y músicas bajo textos... En estos sencillos cuentos podemos hallar un poco de todo: héroes, antihéroes, aventureros, personajes fantásticos... juegos, viajes, luchas, muertes... conceptos musicales y poéticos... amistades, amores imposibles, nostalgia y sentimientos encontrados que nos conducen de una forma natural a degustar y vivir la música con el ánimo dispuesto y la sensibilidad despierta. Las músicas escogidas, por su parte, nos muestran estilos diferentes de los dos últimos siglos: piezas cortas y directas de sugerentes títulos, en las que predominan un ritmo marcado, melodías sencillas, fuerza expresiva y orquestaciones coloristas.

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

Es obvio que, para un niño, asistir a un único concierto durante todo un curso no pasa de ser un experimento, un acontecimiento aislado, solitario, un oasis en un desierto; puede llegar a ser un espléndido espectáculo, incluso, si me apuran, inolvidable, pero con escasas consecuencias educativas. Desde el

punto de vista pedagógico es primordial que esa ocasión no sea única, que se conecte con otras coherentemente programadas para que, potenciadas entre sí y con la suma de diversas experiencias, acaben produciendo ese poderoso efecto que el arte provoca en nosotros cuando aprendemos a convivir con él: un fenómeno dirigido tanto a la mente como a la sensibilidad que va moldeando y conformando nuestro gusto.

Lógico es, por tanto, que programemos no uno, sino ciclos anuales de conciertos que remuevan la capacidad de atención, goce y admiración de nuestros escolares por la música. Pero eso no es todo; de nada servirían estos actos si previamente los educadores no les crearan el deseo de asistir a un evento maravilloso para ellos, no indicaran la actitud respetuosa que este tipo de música requiere para ser disfrutada y, con actividades adecuadamente programadas, no fueran conduciendo a sus alumnos hacia una mayor atención en el discurso sonoro, hacia ese ajeteo íntimo que todo oyente desarrolla cuando escucha música de una manera participativa. Y, posteriormente, ¿cómo dejar de comentar, intercambiar impresiones, revivir, evaluar aquello que a lo largo de una intensa hora empezó y acabó? Esa labor previa y sucesiva a cada concierto que los educadores deberían hacer con sus alumnos nos pareció desde el primer momento fundamental. Nunca pretendimos que un concierto se considerara como "una manera de escaquearse de una clase de matemáticas", como tantas veces se dice; es muy peligroso caer en el tópico de querer olvidar un "mal rollo" suplantándolo por otra actividad, "aunque sea un concierto" (aparte de que, las matemáticas, como cualquier otra materia, puede enseñarse desde el entretenimiento hacia el conocimiento). La música puede ser el antídoto de muchas cosas, pero jamás de una mala programación educativa, ni de una actitud beligerante.

Hemos intentado con nuestros conciertos apartarnos lo máximo posible de aquello a lo que tanto y tan peligrosamente propende nuestra sociedad: lo espectacular, grandes concentraciones de niños en polideportivos de condiciones visuales y acústicas nefastas; deformación del original, que es engullido por la masa en forma de desproporcionados decibelios; luces y escenarios que transfiguran el resultado general en meramente visual, distrayendo los oídos; personajes famosos que, más que enriquecer algo, distorsionan el producto final. No cabe duda de que este tipo de pirotecnia rentabiliza de otra manera la asistencia, su esplendor es mucho más excitante para los medios de comunicación, patrocinadores y promotores.

Nuestros objetivos, sin embargo, han ido —y van— encaminados a establecer relaciones lo más directamente posibles con la música, su lenguaje, su mensaje, su poética y su entorno. Los principios básicos entre los que nos movemos para mostrar la música orquestal a los niños, podrían ser los siguientes:

La fascinación que reviste un relato nunca la posee una explicación. La combinación música-explicación, desde los puntos de vista educativo, emotivo

y artístico es de mucho menor alcance que el maridaje música-cuento. Procuramos que las explicaciones, de haberlas, estén incluidas en el texto.

El momento del concierto es mágico y por lo tanto sosegado, silencioso, concentrado y de gran actividad interior, lo cual no quiere decir en absoluto aburrido o muermo. Los niños necesitan de una preparación previa para permanecer en esta actitud.

Huimos de algarabías, gritos y broncas propias de otros lugares y ocasiones. No queremos decir con esto que estemos en contra de la manifestación de dichos estados de ánimo; sólo pretendemos demostrar a los niños que un concierto no es una fiesta, ni un circo, ni un espectáculo deportivo... aunque no esté falto de humor, efusividad y alegría. En un concierto puede disfrutarse tanto o más que en un espectáculo bullanguero: la diferencia es que se disfruta de otra manera.

Sabemos que, en los tiempos que corren, nuestros objetivos no son fáciles de conseguir, pero son los que consideramos necesarios, en los que creemos, y, por tanto, los que queremos llevar a cabo. Compartimos plenamente lo que dice el Dr. Pere Folch: "No es ninguna fórmula romántica afirmar que sólo se aprende aquello que se ofrece en una actitud básicamente amorosa por parte del educador."

¿Y PARA LOS QUE NO SON TAN NIÑOS?

Está mucho más difundido en nuestro país el planteamiento de conciertos para jóvenes (de 13 a 16 años) que el de niños, seguramente porque su tratamiento presenta más problemas de índole comunicativa que pedagógica, que es de lo que siempre hemos adolecido.

Este tipo de conciertos acostumbra a ir en una línea muy diferente, pues los gustos musicales de los adolescentes y jóvenes están ya más evolucionados, formados habitualmente en los *hits* de la radio y la televisión, el entorno social, la educación escolar y, sobre todo, el ambiente familiar. Su personalidad se encuentra en una impetuosa fase de afianzamiento, su edad ya no permite que nos andemos con cuentos infantiles, reclaman para sí nuevas experiencias; de nuestra parte está el ponernos en su lugar y conducirlos con sumo tacto por caminos estéticos insospechados para ellos, venciendo el pasotismo y rechazo que espontáneamente muestran hacia lo que les llega de los mayores. El principal objetivo de este empeño es que, al final de la aventura, nuevas músicas pasen a formar parte de la escala de valores de su mundo.

Por todas estas razones, nuestro I Ciclo de Conciertos para Jóvenes se planteó como un breve pero sustancioso recorrido en tres conciertos por las *Músicas de nuestro siglo*. Es decir, quisimos enganchar a los jóvenes por medio de los sonidos de su tiempo, aprovechando las características comunes a ambos:

la pasión por el ritmo y los efectos sonoros, las íntimas relaciones de los parámetros de la música con los de la vida y el cosmos, la atracción permanente hacia lo abstracto y lo extraño, las concordancias entre lo clásico y lo popular, y los sonidos hechos con artilugios e instrumentos inusuales. Para llevarlos a cabo, seleccionamos músicas cuya expresividad estuviera cercana a su sensibilidad (o se pudiera acercar por medio de explicaciones y ejemplos próximos a su mundo) y las presentamos de la manera más desintoxicada y amena de que fuimos capaces. Estuvieron presentes algunas de las más cortas, concentradas, sencillas y atractivas piezas para piano y para cuarteto de cuerda de los compositores fundamentales del siglo XX: Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Prokofiev, Schoenberg, Webern, Gershwin, Messiaen, Ginastera, Lutoslawsky, Mompou... Y en cada una de ellas llegamos a ejemplificar una característica de la música.

En el último concierto de este ciclo le llegó el turno a los sonidos cotidianos: oboes hechos al instante con pajitas de beber refrescos, silbidos, campanas misteriosas del Nepal, ocarinas enanas, clarinetes de tubería y trompetillas de plástico. Entre los intérpretes, fueron los propios jóvenes, quienes improvisaron dúos de maquinillas para cortar huevos duros, piezas para clavos de ferretería, ritmos con martillos de fuelle, rematándose cada sesión con una gigantesca orquesta de trompetillas de plástico.

Como complemento a este ciclo, y fruto del encargo que me hizo el Festival de Música de Canarias para componer una obra sinfónica con narrador dirigida a los jóvenes, estrenamos ante un nutrido público de adolescentes *Modelos para armar*. Con ella me propuse que los oyentes ahondaran en la comprensión del lenguaje musical de la manera más sencilla posible, estableciendo relaciones entre música y sentidos, narraciones, arquitectura... Intenté que, quienes la escucharan, afilaran su oído, se pararan a diferenciar orquestaciones, a distinguir las transformaciones que sufren unos modelos musicales; que entendieran y vivieran las tensiones y relajaciones que soporta la música; y que recorrieran, de paso, un camino hacia la abstracción, partiendo de descripciones, impresiones y evocaciones.

De esta manera, esta obra ha pasado a formar parte de nuestro incipiente repertorio de obras orquestales dirigidas originalmente a los jóvenes que, junto al que organizamos a partir de adaptaciones y al que hemos comentado más arriba dedicado a los niños, esperamos ir incrementando con nuevas obras en sucesivos y —confiamos— prometedores años.

1. *...*
2. *...*
3. *...*
4. *...*
5. *...*
6. *...*
7. *...*
8. *...*
9. *...*
10. *...*
11. *...*
12. *...*
13. *...*
14. *...*
15. *...*
16. *...*
17. *...*
18. *...*
19. *...*
20. *...*
21. *...*
22. *...*
23. *...*
24. *...*
25. *...*
26. *...*
27. *...*
28. *...*
29. *...*
30. *...*
31. *...*
32. *...*
33. *...*
34. *...*
35. *...*
36. *...*
37. *...*
38. *...*
39. *...*
40. *...*
41. *...*
42. *...*
43. *...*
44. *...*
45. *...*
46. *...*
47. *...*
48. *...*
49. *...*
50. *...*
51. *...*
52. *...*
53. *...*
54. *...*
55. *...*
56. *...*
57. *...*
58. *...*
59. *...*
60. *...*
61. *...*
62. *...*
63. *...*
64. *...*
65. *...*
66. *...*
67. *...*
68. *...*
69. *...*
70. *...*
71. *...*
72. *...*
73. *...*
74. *...*
75. *...*
76. *...*
77. *...*
78. *...*
79. *...*
80. *...*
81. *...*
82. *...*
83. *...*
84. *...*
85. *...*
86. *...*
87. *...*
88. *...*
89. *...*
90. *...*
91. *...*
92. *...*
93. *...*
94. *...*
95. *...*
96. *...*
97. *...*
98. *...*
99. *...*
100. *...*

MÚSICA PARA TODOS

Como les comentaba en el capítulo anterior, al final de cada temporada de los Conciertos Escolares que organiza la F.O.F.G.C., se editan unos cuadernillos que resumen el trabajo desarrollado durante todo el curso. En estos informes, que se reparten entre todo el profesorado participante en dichas actividades extraescolares, se incluye una breve lección sobre algún tema relacionado con el proyecto general. Ésta es la que figura en el cuadernillo del año 94-95.

Cuando en una conversación de las que se dan abundantemente en nuestra geografía —da igual que sea distendida, sesuda o *vacile* de bar— salta algún tema que hace referencia a la música clásica, suelen darse a menudo comentarios de un mismo tipo: uno de los más acostumbrados, dicho sin escrúpulo alguno y en forma de aseveración drástica, es el que se resume en la famosa e hispana frase *"yo es que de clásica no entiendo nada"*; cuando todavía resuenan en nuestros oídos los ecos de dichas palabras y los asentimientos de los contertulios, aparece un segundo comentario, asaltado por la nostalgia y sumido en una gran impotencia, que es pronunciado de una manera mucho más suave y ensoñadora: *"yo, en el fondo, soy un frustrado de la música"*. A partir de este momento se dispara la charla, que gira en torno a las grandes facultades musicales que muchos tenían de pequeños, a los terribles estudios que algunos tuvieron que sufrir, a las enormes ocupaciones que impiden dedicarle un rato a escuchar música...

¿Qué tiene la música clásica que provoca, por una parte, tanta incompreensión, desinterés y fracaso, y, por otra, tanto apasionamiento y hasta fanatismo? ¿Hay algún arte que, en este sentido, se le asemeje? ¿Por qué existe esa frontera entre la "enigmática" expresión de la música y el desaliento e impotencia de los "no elegidos"? ¿Qué impermeable poseen en su sensibilidad ciertas personas que impide que la música los penetre y se asiente a su lado con entera normalidad? Aunque las respuestas son complejas y prolijas de contestar, no cabe duda de que la propia música no tiene la culpa de ello; en todo caso, las soluciones deberían ser asumidas equitativamente entre los diseñadores de su difusión, los responsables de las instituciones educativas y, naturalmente, nosotros mismos.

El gran compositor Federico Mompou decía que "la música se escribe para todos y ha de ser recibida por todos". La música no establece diferencias de clases, ni se inclina hacia cerebros más desarrollados: está hecha para que la disfrute todo el mundo, no unos pocos elegidos. El posible *bloqueo* que se puede producir ante ella proviene de múltiples fuentes, que no hacen sino manar de

un mismo origen: EDUCACIÓN. Podremos tener mayor o menor predisposición genética, un índice intelectual alto o bajo, más o menos destreza auditiva. Sin una educación que avance progresivamente por los consabidos círculos concéntricos de familia-medios de comunicación-escuela-sociedad, es muy difícil que nos adentremos por los caminos de este arrebatador lenguaje. Es necesario que aprendamos a descifrar las claves de la música, que alguien despierte nuestra amodorrada sensibilidad y nos cree pequeños hábitos de atender; todo ello nos lo debe proporcionar la Educación. Comprender es disfrutar. Lo que debe hacer toda educación es dejar vía libre, poner bandera blanca al mundo musical para que, una vez conocido, se imponga en nosotros y nos arrebate. Este es su máximo objetivo didáctico: que nos emocione. ¿Sabía usted que recientes investigaciones sobre nuestro cerebro indican que las emociones y no el cociente intelectual pueden ser la base de la inteligencia humana? ¿Que la psiquiatría no se cansa de proclamar que el arte cura? ¿Que, según Celebidache, la música es el camino a la libertad?

Es importante tener en cuenta que no hay que esperar a ser mayor de edad, o a conocer el lenguaje de la música en profundidad para penetrar en ella, hay muchas maneras de acceder a su disfrute y todas las edades y situaciones sociales tienen sus maneras. Hay músicas adecuadas para distintas edades y procedimientos didácticos para acceder a ellas; lo único que hay que hacer es propiciar los canales para que se produzca el contacto entre cada edad, cada música y cada procedimiento didáctico.

Lo que está claro es que todos necesitamos alimentarnos de arte sonoro, la música debe llegar a nosotros desde que nacemos, y nadie debe privarnos de esa "amplificación de la vida" que proporciona el arte. "Hay otros mundos, pero están en éste"; esta famosa frase se adapta a las mil maravillas al papel que la música desempeña ante nosotros: un mundo diferente que podemos vivir paralelamente a nuestro mundo común. La misión de la música es sacarnos de la habitual reiteración de nuestros actos para mostrarnos un mundo paralelo que empieza donde terminan las palabras, un lugar que no se ve, sin puntos cardinales, ni peso, ni materia tangible... sólo sonido nacido de la expresión de artistas que lo ordenan en el tiempo para que lo degustemos. No vivir esa "otra vida" amputa nuestras posibilidades de ser felices, nos empequeñece, de ahí la gran importancia que tiene en la formación del ser humano. Es lógico pues que escuchar música sea uno de los objetivos fundamentales de toda educación general.

Hoy día, quienes más y quienes menos disponemos de todo tipo de aparatos que nos llevan la música enlatada donde queramos: a casa, a la calle, a los bares o a la escuela; a veces, incluso, pasa a ser una presencia excesiva, un acompañamiento persistente en todo lo que hacemos que produce un cierto rechazo (por no decir una absoluta repulsión, cuando nos agreden con un excesivo volumen y una ínfima calidad en los lugares públicos que todos

conocemos). Para combatir tales desmanes y salir de la monotonía de la música grabada está la música en vivo. En un concierto asistimos a la fabricación de la música, al instante preciso en el que surge ante nosotros sin posibilidad de retorno. Vivimos un momento único y mágico, una especie de milagro que se desarrolla en el tiempo ante nosotros. En el concierto en directo todo es verdad, no caben moviolas ni teclas de retroceso, como tienen los aparatos de reproducir casetes y vídeos. Si nuestra atención no está despabilada, la música puede pasar por delante de nuestras orejas sin producirnos ni la más mínima sensación; pero si estamos atentos, nuestra memoria alerta, confiados y entregados a las sonoridades de los instrumentos expandiéndose por la atmósfera de la sala de conciertos, a la relación rítmica y melódica que se establece entre los sonidos, a la repetición de ciertos pasajes que pueden ser reconocidos por nuestra memoria, no habrá duda: habremos caído en las redes del arte musical y en ellas podremos vivir experiencias de una intensidad desconocida para el desatento.

NUESTROS CONCIERTOS ESCOLARES

Hace ya tres años, la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria apostó decididamente por acercar la música de su orquesta a todos los públicos, vertebrando su programación en los siguientes frentes: 1) ciclos de conciertos didácticos para niños y jóvenes escolarizados (*Conciertos Escolares*); 2) *matinéés* musicales dirigidas a familias enteras (*Conciertos en familia*); 3) conciertos de músicas populares para todos los públicos (*Junio da la nota*, *Un concierto de película*); 4) festivales musicales en Navidad y Semana Santa; 5) producciones líricas; 6) los consabidos conciertos de temporada para el tradicional público aficionado; 7) ensayos abiertos para jóvenes; 8) actividades de apoyo pedagógico para profesores de música; y 9) cursos de apreciación musical para aficionados. De esta manera, una orquesta, y toda la compleja organización que la rodea, alcanza a cumplir su auténtica función de transmisora de belleza para todos los ciudadanos, tanto si son aficionados como si están en proceso de serlo.

En los dos primeros frentes que ocupa este comentario (escolares y familias), apostamos fuertemente por la reunión íntima entre música y cuentos, dado el gran alcance educativo, emotivo y artístico que tiene entre los más jóvenes. En este sentido, es importante recordar que sólo en las dos primeras temporadas llegamos a estrenar ocho cuentos musicales diferentes, a lo que hay que añadir tres conciertos de música de cámara con ejemplos y comentarios. En la temporada 94-95 dimos un paso más en este mismo sentido con cinco nuevos programas para escolares —que, como siempre, repetimos en las *matinéés*

familiares, además de otros programas diferentes— con unas novedades didácticas y producciones propias que considero de interés detallar brevemente.

De los cinco programas diferentes para escolares, tres fueron asumidos por nuestra Orquesta Filarmónica. El primero, dedicado a los niños, fue un concierto ocupado íntegramente por un cuento de fantasía, escrito especialmente para esta ocasión, que permitía hilvanar doce breves y variadas piezas características del repertorio sinfónico y camerístico con otros numerosos ejemplos sonoros realizados con rudimentarios instrumentos de fabricación casera. El cuento, que llevaba por título *Los extraños sueños de la pequeña Pino*, se desarrollaba en esta misma isla de Gran Canaria (el pinar de Tamadaba, Agaete, los barrancos de Artenara, el Teatro Pérez Galdós, etcétera) y cuenta cómo una niña solitaria, con extrañas facultades para soñar con música a voluntad y para comunicarse con los animales por medio de sonidos, conoce la civilización y llega a ser una gran oboísta.

El segundo, dedicado a los jóvenes, lo compuso la obra didáctica *Modelos para armar* de mi creación, que en la temporada anterior ya se había estrenado ante varios colegios en un concierto extraordinario dentro del marco del 10º Festival de Música de Canarias. Como ya he comentado en el capítulo anterior, esta obra es una especie de suite orquestal, en seis movimientos, que parte de tres motivos musicales muy diferentes que se combinan de múltiples maneras; en ella se muestra a los jóvenes algunos procedimientos para relacionar la música con la vida y para escuchar, con la mayor inteligencia posible, los cambios que se producen en la música.

Una vez superados los dos primeros años creímos llegada la hora de acometer una producción donde se integraran el teatro, la música y la danza y que pudiera interesar tanto a niños como a jóvenes y a mayores. La obra elegida fue *La historia de un soldado*, con dramaturgia de Ramuz y música de Stravinsky. Este singular y genial cuento, creado para ser leído, tocado y bailado, es como un teatro de marionetas donde todos los elementos se encuentran minuciosamente integrados. Es una visión simbólica del hombre frente al mal, con un apoyo musical de escasos recursos, pero de una gran fantasía y pureza sonora, a lo que se suma el enorme atractivo de su palpitación rítmica que emerge de elementales formas de baile: marcha, rag-time, pasodoble, tango, vals, czarda, etcétera.

Los otros dos conciertos que completaron nuestra temporada escolar fueron de otra naturaleza muy distinta. Pensamos que no sería mala idea organizar un concierto para niños donde fuesen los propios niños quienes estuvieran en el escenario, y otro para jóvenes donde también fueran los jóvenes los protagonistas. Para llevar a cabo estos dos proyectos encargamos a sendos especialistas en estas materias (Sofía López-Ibor y Javier Benet) que organizaran dichas tareas. Por otro lado, el Colegio Freiburg se sumó al proyecto del concierto para

niños, poniendo todos sus medios y su organización a nuestra entera disposición, del mismo modo que el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas y la Academia de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria lo hicieron para el concierto de jóvenes. Fruto de esta colaboración salieron a la luz los dos programas escolares. El de niños se llamó *La vuelta al mundo en una hora*: en él, más de cien niños, con un imaginativo vestuario, cantaban, bailaban y tocaban en instrumentos didácticos, clásicos, exóticos y caseros músicas de los cinco continentes. El de jóvenes fue un programa con músicas de distinta índole (barroca, contemporánea, jazz, folclore, improvisación, etcétera) que, bajo el título de *Grupo instrumental de percusión para jóvenes*, llevó las sonoridades de los atractivos instrumentos de percusión a la cercana sensibilidad de los adolescentes.

Los tres conciertos que quedan por reseñar se hicieron solamente en las mañanas de los sábados, es decir, fueron *Conciertos en familia*. El primero de ellos fue la reposición de *Artifugios e instrumentos para hacer música* que ya se montó en el ciclo de jóvenes del curso anterior. Los otros dos conciertos fueron elegidos de entre todos los de la temporada de la Orquesta. Los buscamos minuciosamente, para que tuvieran una buena capacidad de transmisión, e introdujimos comentarios, historias y ejemplos para acercar lo más posible el sentido de la música a nuestro público "familiar" de los sábados. Los títulos especifican claramente nuestra intención: el primero de ellos se llamó *La gran música sinfónica en las formas más sencillas: Divertimentos, Danzas y Caprichos* y estaba constituido por piezas breves de gran colorido y expresividad; y el segundo, *El concierto al que siempre quisimos asistir y, hasta ahora, nunca lo conseguimos*, tenía un famoso preludio, una danza con arpa y la historia de *El amor brujo*, con una cantaora flamenca en escena.

Jan 1st 1870

Jan 2nd

Jan 3rd

Jan 4th

Jan 5th

Jan 6th

Jan 7th

Jan 8th

Jan 9th

Jan 10th

Jan 11th

Jan 12th

Jan 13th

Jan 14th

Jan 15th

Jan 16th

Jan 17th

Jan 18th

Jan 19th

Jan 20th

Jan 21st

Jan 22nd

Jan 23rd

Jan 24th

Jan 25th

Jan 26th

Jan 27th

Jan 28th

Jan 29th

Jan 30th





ENTENDER LA MÚSICA

Uno de los temas más espinosos de tratar en la música es el que se refiere a su comprensión. En el tercero de los cuadernillos-resumen de los Concursos Escolares de la F.O.F.G.C., temporada 95-96, incluí este escrito con la intención de mover a la reflexión a quienes participan en nuestros conciertos.

"Me gusta, pero no entiendo." ¿Cuántas veces habremos dicho o, por lo menos, habremos oído decir esta expresión? Muchas, sin duda. Se suele decir, con una humildad algo mojigata, sobre aquello que, sin ser del todo enigmático, no forma parte de nuestros hábitos. Pero, atención, si ese arte "enigmático" es la música, cuya implantación en nuestra sociedad sigue siendo pusilánime y achacosa, el "megustaperonoentiendo" se propaga como un virus voraz, impregnando con su aroma a quien esté a su lado: "hombre, yo tampoco entiendo", "pregúntale a fulanito que sí que entiende"... Parece ser que la persona que suscribe constantemente el "megustaperonoentiendo" busca justificaciones definitivas e incontestables que le permitan nadar en las aguas de una obra musical sin mojarse demasiado; no obstante creo que la verdadera razón es que dicha expresión ampara a quienes no se sienten con fuerzas suficientes para opinar por miedo a "meter la pata", pues llevan a sus espaldas una fuerte carga de complejo ante toda aquella "cátedra" vetusta, elitista y distante que, durante muchos años, ha impuesto una imagen de la música clásica inabordable para los espíritus sencillos, y sólo al alcance de unos pocos exquisitos de riguroso pedigrí. No ha de extrañarnos, por tanto, que no sean muchos quienes se sientan con ánimo de aspirar a tener un pequeño espacio entre tanto "catedrático emérito", cuya verborrea especializada y hueca espanta a los modestos advenedizos.

Pero, ¿qué es entender de música? ¿La música se entiende? ¿No es suficiente con escucharla? ¿Qué quiere decir? Para empezar, a tanta pregunta, dos contestaciones antagónicas, aunque portadoras en partes proporcionales de verdad y mentira: "La música no se entiende, sino que se disfruta". "Se disfruta más cuanto más se entiende".

La primera respuesta se refiere al poder comunicativo de ciertas músicas que, con su sola presencia, y sin más conocimientos por parte del oyente que los elementales, son capaces de transmitir su mensaje sin exigir demasiado a cambio. Pero esto es como no decir nada: para hablar del poder comunicativo y directo de la música habría que matizar mucho sobre el tipo de música, a quién se dirige y qué conocimientos elementales damos por supuestos. No cabe duda de que una buena parte de nuestra historia de la música puede ser degustada por cualquier persona que reúna unos mínimos de atención, memoria sonora y,

sobre todo, ganas de pasárselo bien. Para deleitarse con una obra de arte no es necesario, en absoluto, conocer todos sus mecanismos, todo lo contrario a esa vieja creencia —comentada anteriormente—, según la cual los privilegiados sabios eran los únicos que se hallaban en disposición de recibir su lenguaje en perfectas condiciones.

La segunda respuesta insiste en el hecho frecuente de que las cosas se gozan más y mejor conforme más se conocen y comprenden. Este otro principio tampoco es completamente cierto: se dan muchos casos de intuitivos que gozan más de una obra que grandes analistas, e incluso de obras que cuanto más se conocen, menos gustan. A pesar de lo cual no debemos tomarnos al pie de la letra los viejos dichos de "no necesito saber hacer un pan para disfrutarlo", "para gozar de la luz hay que saber darle al interruptor, aunque no se sea ingeniero electrónico", ya que, si aprendemos más cosas sobre cómo son los panes, ¿no refinaremos más nuestro paladar y seremos más críticos con ellos?; si disponemos de más conocimientos de luminotecnia y acondicionamiento de luces, ¿no iluminaremos mucho mejor nuestra casa, aportando mejores ideas en su colocación y aplicación?

En cualquier caso es conveniente apuntar que conocer ciertos aspectos de la obra, reconocer en ella maneras propias de su tiempo y tener en la mochila unos conocimientos básicos de lenguaje y morfología musical ayudará a quien lo quiera a entender mejor lo que ocurre en la música, sea cual sea su estética o su época, y, como consecuencia, ayudará también a disfrutarla más.

Sin pretender meterme en tu manera de pensar, querido amigo, nunca olvides el viejo axioma que dice que "nada sustituye a escuchar música, la mejor manera de entenderla es a partir de su audición atenta".

SABER

Otra expresión popular con malformación congénita es aquello de: "yo toco la guitarra, pero no sé música"; es como si la misma persona dijera: "sé construir una casa, pero no sé leer un plano", "sé mirar, pero no sé pintar". Está claro que lo segundo no implica lo primero. Si en el lenguaje hablado la lectura y la escritura son fundamentales para estructurar el conocimiento, la personalidad, y tantas y tantas cosas; en el lenguaje musical no ocurre de la misma manera: la práctica, la escucha, el desarrollo de la sensibilidad y la creatividad son más importantes. No olvidemos que la mayoría de las civilizaciones de nuestro planeta no escriben la música, pero sí hacen con ella otras muchas labores. La música, en general, es un lenguaje muy curioso que nos permite acceder a ella, conocerla, disfrutarla e incluso interpretarla, sin tener obligatoriamente que pasar por la lecto-escritura.

Otra cosa distinta es que, en nuestro mundo occidental, la representación escrita de la música es parte de su esencia, de su evolución y de su comunicación. Sin ella no serían imaginables ni sus obras maestras ni sus cambios progresivos, por lo que es importante que sus rudimentos de representación y lectura sean aprendidos en la educación general, especialmente por parte de aquéllos que quieran adentrarse algo en su conocimiento. Pero hay que intentar no volver a caer en el gran vacío que se creó en los sistemas educativos anteriores que, por centrar toda la enseñanza de la música desde el único ángulo de su escritura, se olvidaron de los factores fundamentales que he mencionado anteriormente.

El fallo del "... pero no sé música" está en que habitualmente se suele relacionar saber música con saber "leer" música, en una reducción demasiado elemental de la palabra "saber". Esa mezquina superioridad que se ha querido dar a la palabra saber proviene, una vez más, de quienes, sordos a todo lo que no fueran ellos mismos, siempre han creído como única posibilidad de la música la de comunicarse a través del papel. Yo nunca he oído decir a nadie: "sé leer música, pero no sé música". ¡Hay tanta gente que toca magníficamente un instrumento, canta divinamente o compone canciones preciosas sin necesidad de leer lo que otros han escrito! Y, viceversa, auténticas máquinas de traducir pentagramas, ausentes por completo de gracia, vida y *swing*. Es de esperar que en nuestra actual educación musical no nos vayamos al otro extremo, como solemos hacer con casi todo, y coloquemos de una vez las cosas en su sitio.

Una de las grandezas de la música es que existen, por una parte, las que se escriben desde hace siglos, gracias a lo cual transmiten obras y conocimientos de una cierta exactitud; y, por otra, las que no se escriben y ofrecen otras maneras más directas de transmisión y modificación de su lenguaje, tan interesantes como las primeras. En la India, los estudiantes de música estudian su complejísimo lenguaje musical durante muchos años en una relación directa profesor-alumno, reteniendo, según la más antigua tradición, las enseñanzas en el más profundo de los lugares que alcanza su oído; ellos saben música, pues saben tocarla, construirla, memorizarla y comunicarla, y no consideran inferior la nuestra porque se transmita a base de "inocentes garabatos". Les pondré un ejemplo bien cercano: mi querida amiga Carmen Linares, magnífica cantaora de puro flamenco, "sabe" muchísima música —que demuestra en la interpretación de sus tarantas, soleares y en sus versiones flamencas de Falla y García Lorca— sin conocer en absoluto los más mínimos rudimentos de nuestra escritura musical. Aún recuerdo cómo, en los ensayos de uno de nuestros Conciertos en familia de hace dos años, *El amor brujo* de Falla, en el que Carmen ofició con maestría y escurpulosidad de gran artista, ante una pequeña duda que le consultó el director, Adrian Leaper, en un lugar de la partitura, contestó sencillamente con un: "perdone maestro, pero yo no sé leer estas chirivitas negras que hay aquí...". Conclusión: entender y saber de música no es prerrogativa de nadie

especial; todos, a nuestra manera, entendemos y sabemos más o menos de música. Entender y saber más cosas sobre ella es algo muy gratificante que se alcanza con interés, tiempo y una buena dirección en el aprendizaje; con más conocimientos, seguramente encontraremos más campo de disfrute. Escuchar música es un juego en el que el oyente puede profundizar según las claves que conozca: se puede jugar a la brisca, al guiñote, al mus, al bridge... Hay juegos para todos los gustos y para todos los niveles de iniciación y de dificultad.

Como breve e inocente experimento, me vas a permitir que haga el siguiente juego (quizás pueda resultar algo pretencioso, pero se trata de un juego al fin y al cabo): partiendo de un supuesto más o menos cotidiano para mí, como es disponerme a escuchar música en una sala de conciertos, voy a contar algunas de las experiencias que se viven, si bien casi nunca se razonan, en esos precisos momentos en que la música nos embriaga. Anuncio que, aunque personales, estas vivencias no dejan de ser comunes y corrientes, condición primordial para que nos atraían por igual. Puede que esta sencilla reflexión sobre el acto de escuchar música ofrezca algunas claves que te ayuden a meditar sobre qué es entender y saber de música.

SONIDO Y AMBIENTE

El concierto está a punto de comenzar; la orquesta ya ha afinado y el director, después de recibir los aplausos de bienvenida, se ha vuelto hacia los músicos y les ha transmitido una sonrisa de confianza. La batuta ya está en el aire, el ambiente ruidoso general calla, deja de oírse el último chasquido, se tensa la "atmósfera silenciosa" —suma de los pequeños silencios de todos nosotros—, sé que el milagro se va a producir, me hallo en ese breve instante previo a que suceda. Todavía no ha sonado nada de lo que espero, pero ya creo adivinar algo de lo que va a pasar en breve. Me encanta este momento, ese tránsito entre la conversación previa al concierto, los ruidos de la calle o de la cafetería del teatro, la lectura de las notas al programa, mis pensamientos y algo que está en otro lugar, intangible, frecuentado repetidas veces por mí, pero que, en el fondo, desconozco. En este silencio anacrúsico, pequeño espacio de eternidad, oigo ya el anuncio de la irrupción del despliegue musical.

Brotan los primeros sonidos, deajo mi toma de tierra y despego con mi oído como timonel, el cuerpo se queda pegado a la butaca, pero yo ya no estoy allí: es el sonido el que borra al instante mi conexión con el mundo y me lleva de la mano a su guarida... me siento como un pequeño insecto que caminara por el interior de una gran caracola.

(Permíteme que detenga este instante, que congele este breve momento en el que se producen los primeros sonidos para abrir un paréntesis donde pen-

sar en voz alta esta primera sensación que, al igual que tú, amigo lector, tantas veces he vivido. Así que, sin entrar a valorar la cualidad ni la cantidad de estos sonidos primerizos que escucho, coloco un calderón indefinido en el primer aliento de la recién nacida música y me pongo a pensar sobre ello con la intención de que mis observaciones se reúnan con las tuyas; busco establecer coincidencias en aquello que nos ocurre a todos cuando nos plantamos ante un momento así.)

Este sonido que escucho me llega después de que se haya producido la suma de un sinfín de circunstancias favorables ocurridas a lo largo y ancho de muchos años. Para que se cree ese incomparable momento se han tenido que inventar unos sofisticados instrumentos—muchos de ellos contruidos cuidadosamente hace varios siglos, otros importados desde los confines del mundo—afinados con precisión, estudiados con esfuerzo; los instrumentistas han pasado miles y miles de horas de trabajo, de estudio y meditación sobre las obras, sobre su ejecución. Todo este arsenal está delante de mí para mostrarme una música que un compositor se ha entretenido en construir poco a poco, con el mimo de una madre con su niño, la precisión de un relojero y la concentración de un animal en busca de su alimento. El director ha estudiado de cabo a rabo, los músicos han ensayado. Todos con el interés de despertar mi atención y mantenerme cautivado por el viaje de unos sonidos durante un tiempo concreto.

Veo dónde se produce el sonido, pero no veo el sonido. Observo el movimiento de los músicos: todos siguen una coreografía no escrita, pero sí sabida. Noto cómo la música también se mueve como ellos, exactamente igual al movimiento del arco, o a la caída de la baqueta sobre el parche... igual, la música es el resultado de todo aquel baile, el oído me lo delata; incluso, aunque cerrara los ojos, por su simple sonido adivinaría la danza de los músicos con sus instrumentos.

Los sonidos que más me sorprenden siempre son los graves: se asemejan a forzudos Atlas de piedra que parecen sujetar sobre sus hombros todo el edificio sonoro. Recuerdo que la primera vez que fui a un concierto con orquesta sinfónica me quedé seducido por el sonido profundo, a la vez contundente y suave, de contrabajos, fagotes, clarinete bajo, tuba... Claro, la única música que había escuchado hasta entonces había sido a través de pequeños aparatos de radio, incapaces para reproducir medianamente bien los sonidos más graves. Aquella primera experiencia fue inolvidable, y cada vez que vuelvo a reproducir el rito del concierto, vuelve a mí el recuerdo del encuentro con estos recios sonidos abisales.

Los sonidos han partido de un punto del tiempo y del espacio y, rápidamente —a la velocidad del sonido, claro—, han empezado a bifurcarse y a cruzarse unos con otros. Puedo imaginar a cámara lenta cómo se propagan por la sala, la rebozan, la cubren de una pátina invisible. Por fin, llegan a mi oído envueltos en resonancias que son tan de su propia fuente —el instrumento—

como de la sala que los ha matizado. Los sonidos viajan a sus anchas, adquieren experiencia en su viaje, se multiplican y, en el centro de ese rifirrafe de sonidos que van, vienen, se encuentran, estallan y rebotan, están mis oídos que, concentrados en su atención, recogen cuanto pasa por su lado. Siento que las paredes y sus recovecos trabajan para mí (supongo que si la arquitectura física no concordara con la sonora tendríamos como resultado o bien una mala sala para la música, o una música inadecuada para la sala). Si me situara en otro lugar seguro que oiría cosas distintas, porque el espacio arquitectónico contribuye a que así sea. Todo lo que oigo no es sino un edificio inmaterial hecho solamente de sonidos dentro de otro —templo, claustro materno— que lo acoge como concha protectora. Sí, los sonidos adoptan la forma de la propia arquitectura, suena el aire que delimitan las superficies de la sala.

(Pongo fin a este primer paréntesis, dejo que la música tome algo más de cuerpo y vuelvo a congelar el tiempo en el primer pequeño descanso que se toma. ¿Qué ha ocurrido durante este tiempo? ¿Qué les ha ocurrido a esos primeros sonidos que escuchaba antes? Voy a intentar razonar, nuevamente en tu compañía, sobre aquellos aspectos de la música que, por conectarse de una forma diáfana con los procedimientos de crecimiento y expansión de la naturaleza, son fáciles de comprender. Puedo describir sin dificultad algunas cosas que le ocurren al sonido y que mi oído y mi atención, por la simple experiencia de escuchar, detectan y me comunican. Pero explicar lo que me dice la música, explicar su significado, no puedo hacerlo: ni yo, ni nadie. Quizás sólo la poesía sea capaz de aproximarnos al contenido abstracto que nos comunica su lenguaje.)

REPETICIÓN Y TRANSITORIEDAD

Percibo que la música lleva su propia clave consigo. Tiene una cierta lógica: por el mero hecho de escucharla con atención ya soy capaz de descubrir un montón de conductas que, por elementales, no dejan de ser importantes. A la música le pasa lo que a todas las cosas de la vida: repite, repite mucho, repite más de lo que aparenta a simple vista. Pero, ¿por qué repite?: porque repetir es una manera de ordenar las cosas, y cuando las cosas se ordenan en el tiempo lo hacen utilizando el elemental sistema de la reiteración. El mundo repite para poder ser reconocido y mostrarse más habitable. Para que exista el ritmo, para que las melodías se reconozcan, para que me aperciba de cómo es la obra, para ayudar a mi gusto a disfrutar, para envolverme en torbellinos y espirales... para todo ello es necesaria la repetición a corto o a largo plazo. La percepción de la música —si exceptuamos la derivada del minimalismo, cuya percepción parte de otra base— obedece a una simple regla de tres: más repetición, menos dificultad; menos repetición, más enigma.

Me pongo a escuchar y las repeticiones me llueven. Unas veces son exactas (bueno, todo lo exactas que puedan ser si las ejecuta un ser humano). En realidad, por mucho que lo parezcan, nunca lo son, pues la segunda siempre surge a partir de la primera y me deja como premio su experiencia; es inevitable, la segunda, por muy exacta que sea a la primera, siempre la escucharé sobre algo conocido (simetría). Y aunque repita un fragmento con el mando a distancia de mi equipo de sonido, será sobre un tiempo que no se detiene, que tira hacia delante. Esas repeticiones artificiales que hago afectan a mi experiencia, a mi escucha, serán paréntesis que, naturalmente, ocuparán su lugar en el tiempo y en mi memoria.

Otras veces se da una manera distinta de repetir: la repetición variada, o sea, cuando suena algo parecido. La variación nos brinda la oportunidad de establecer diferencias, de observar la pericia del compositor (o improvisador), para transformar el original y vestirlo de ropajes nuevos. Nuestra investigación se pone a prueba dado que el modelo se somete a metamorfosis.

Algunas veces, en vez de repetir ocurren otras cosas: puede salir a la palestra algo que no tenga nada que ver con lo anterior, o sea, que sea diferente; o que choque brutalmente con lo que estaba sonando, es decir, un contraste. Todo ello le añade a la música variedad e interés, pero me temo que sólo por un momento, porque esa novedad entrará probablemente en su propia espiral de repeticiones y, tarde o temprano, en el inevitable conflicto con el motivo anterior... y así sucesivamente.

¿Y cuando, en medio del discurso musical, aparece la prueba máxima de juego repetitivo que es el torbellino de una fuga?: entonces sobreviene un escalofrío, la sangre duplica su velocidad provocando una especie de mareo alucinógeno a corta distancia de una explosión. Creo que mi cabeza no da lo suficiente como para aprehender todo el mecanismo de una fuga, viajo por la compleja tela de araña hasta que quedo atrapado en ella: ya no me importa lo que ocurra, soy una voz más en el "derby" polifónico que se está jugando. ¿Por qué será que mis momentos preferidos de las sinfonías de Beethoven son, precisamente, los "fugados" de la 3ª, 5ª y 9ª? Yo no le encuentro explicación, pero lo cierto es que, sin pretenderlo, siempre espero con ansiedad que lleguen para experimentar una vez más esa sensación indescriptible.

(Observo a los otros espectadores del concierto y me pregunto: ¿estarán disfrutando? Sentados en sus butacas, apenas mueven un músculo para esbozar una sonrisa de felicidad o llevar la pulsación de la música con una mano. Todo el movimiento va por dentro, la actividad es interior, ¡qué diferente a cómo escuchan la música los niños o los africanos! Si pudiera mirar en el interior de cada una de las conciencias a través de la transparencia de las pupilas vería agitación, turbación, emociones, tiras y aflojas de la sensualidad. Observo que un espectador está leyendo el programa de mano: ¿cómo puede escuchar si está

concentrado en la lectura? Por cierto, tanto fijarme en los demás y no me doy cuenta de que me he desconcentrado, "me he ido de la música". ¡Qué lástima! La música no espera, discurre sin cesar. Menos mal que puedo otra vez engancharme a ella y continuar el viaje, aunque lo perdido, perdido está. ¡Debo concentrarme más!, sin atención no hay música. Sigo escuchando la obra entera y pensando en alta voz.)

MEMORIA Y MUERTE

Otra característica que observo en la música es que todo lo que le ocurre tiende a desaparecer. ¿Será por eso por lo que repite tanto? ¿Repite por una especie de instinto de supervivencia? El caso es que cuanto más me gusta, más veces querría que se repitiera; pero cada música tiene su propio sistema de proporciones y no atiende a mis requerimientos como oyente, es decir, que tengo que aguantarme con lo que hay y vivir cada momento tal y como es antes de que se acabe, porque el tiempo no perdona, todo va pasando y se va acabando. Cada uno de los componentes de la música es transitorio, efímero, pasajero. Si no estoy muy atento, se termina sin que me dé cuenta. Estoy esperando a que llegue un momento que me gusta mucho, llega ese momento y, ¡zas!, se esfuma. Tengo la sensación de que la música es una suma de momentos.

¡Menos mal que tengo memoria! Gracias a la memoria puedo echar mano de lo que más me va gustando. Con mi memoria voy recreando... Si me permiten una grosera comparación, parece como si la memoria hiciera las funciones del estómago de los rumiantes: sí, rumio, vuelvo a masticar lo ya masticado, mezclo sabores. Eso me crea una experiencia que me hace sentirme a gusto y familiarizarme con los temas musicales y sus conflictos. Además, la memoria me permite adivinar lo que me deparará el futuro, por dónde tirarán los sonidos que están por llegar: vivo el presente musical como una mirada constante hacia atrás y hacia adelante. Soy mi propio detective, mi adivino, me oigo en la música: bajo las huellas del pasado reconstruyo el presente, que no es otra cosa que lo que va llegando nuevo.

(Empiezo a notar que la obra que estoy escuchando se cansa, necesita reposo. No me extraña, con la cantidad de cosas que le han pasado es lógico que sienta aproximarse su muerte. Al fin y al cabo, la música es sonido repetido, variado y contrastado que busca una salida, un escape, que es el final; sin el final nada tiene sentido; si no se acabara no tendría objetivos. Visto de esta manera, la música es una metáfora de la vida real: hay tantas obras como vidas. Escucho ya el final de la obra y te cuento mi llegada a la meta.)

Todas las preguntas han ido contestándose: las tensiones producidas por la acumulación de repeticiones han desembocado en sus correspondientes

relajaciones, las válvulas de escape distribuidas con tino a lo largo del discurso sonoro le han dado a la obra "pequeñas muertes" que le han permitido soltar presión. Poco queda ya por decir, sólo queda una duda: ¿cómo morirá? Puede que tenga una muerte natural, con la familia pendiente y recordando lo buena que fue, como el final de *Wozzeck* de Berg; o una muerte violenta, de sopetón, como si un accidente sesgara su vida sin previo aviso, igual que el final de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, a lo mejor, la muerte es lenta, soltando los últimos suspiros poco a poco y deshaciéndose los temas con morosidad, como el largo adiós de la *Novena* de Mahler; o es posible que sea una muerte anunciada por periódicos a viva voz, como la de la *Quinta* de Beethoven o la del *Bolero* de Ravel.

Lo cierto es que el final de la obra musical llega inevitablemente y con él, el vacío, el reconocimiento al trabajo de los artistas por medio de aplausos y la vuelta a las conversaciones, ruidos de la sala, de la calle. Muchas veces he oído decir: "Lo mejor de los conciertos es la charla posterior con un vaso en la mano". Esta expresión, no desprovista de un alto contenido de humor ácido, no es del todo un disparate: hablar sobre algo que hemos disfrutado prolonga en cierta manera la experiencia, revivimos los ecos del pasado. Es como recordar los buenos tiempos entre amigos, reencarnarse en otro tiempo pasado donde hemos sido felices, es dejar nuevamente que nuestra memoria siga reconstruyendo e incluso rematando, ultimando la forma que momentos atrás hemos deglutido. Me reafirmo: hablar, e incluso, discutir sobre algo que se ha escuchado puede que no lleve a ninguna parte, pero proporciona un breve alivio a la frustración que siempre produce el fin de algo que nos entusiasma.

Incluso, las veces en que estoy especialmente concentrado —estado ideal para recibir una obra artística—, casi lamento estarlo, porque sé que esta especial concentración me lleva al fracaso final: en esto la similitud con la vida es patéticamente directa. Voy viviendo las progresiones, las evoluciones de las melodías y sé que, como quien está en un tren, éstas no son más que partes de un paisaje que me lleva irremediablemente a un fin, sin el cual tampoco tendría mucho sentido el viaje. No puedo detenerla —sí, la puedo matar: sólo tengo que hacer un ruido, tocar la alarma de la sala, o darle al *stop* del compacto y la música morirá— y esa imposibilidad de detener lo inevitable me trae una sensación agri dulce y contradictoria: mezcla un pequeño triunfo con un pequeño fracaso, la satisfacción de llegar por fin a su punto final con la de asistir a la muerte de un ser querido. Quiero espantar los fantasmas que me delimitan tantísimo aplaudiendo y vociferando, pero, en realidad, me aplaudo a mí mismo por haber conseguido atravesar la obra felizmente de cabo a rabo, rematando un tiempo dedicado a la pura satisfacción, y me siento protagonista de ese momento que tanto envidia y tanto me conmueve, pues soy el último y fundamental eslabón de la cadena comunicativa de la obra artística.

La primera vez que fui consciente de esta sensación fue en el tercer concierto al que asistí en mi vida. Se trataba de un programa de Brahms, interpretado por una orquesta sinfónica, y había acudido solo, sin ningún amigo con quien compartir aquel desasosiego. Después del *Doble Concierto*, que me sirvió de preparación, la orquesta descargó, sin anestesia y sin compasión ninguna sobre mi excitada y recién estrenada sensibilidad, la *Tercera Sinfonía*. ¿Resultado?: ¡casi me da algo! Yo nunca había disfrutado de algo que tuviera tanta duración, ya que sólo lo había hecho con canciones. Ya en el último movimiento, con sus apasionadas tensiones y angustias, estaba completamente enajenado: ¿cómo iba a imaginar que la música pudiera llegar a hacer cosas de ese tipo? ¿Que fuera capaz de lanzar esos mensajes sin palabras tan emocionantes? ¡Y sin poder decírselo a nadie! Pero, ¿qué podía contar? Verdaderamente, ¿podía explicar esa sensación? No, sólo me salían superlativos encadenados que nada tenían que ver con aquel acontecimiento. Al final fue mi querido tío José María quien aguantó el chaparrón de mi imposible descripción. No había hecho nada más que iniciarme en la música sinfónica y ya era consciente de la imposibilidad de contar todo lo que sentía: notaba que pasaban cosas, pero esa forma inacabable de expresión musical, sin pasar por ningún razonamiento, me conmovía.

Es cierto, por mucho que se hable de ella, por mucho que se intente describir, nada puede suplantar la sensación única de dejar nuestro tiempo en manos de una forma sonora.

COMENTARIOS Y CUENTOS

Conseguir este estado de vivencia artística es el gran objetivo que nos marcamos en los *Conciertos Escolares*. No buscamos como finalidad la diversión ni el entretenimiento —éstos son los medios—, sino esa agitación interior y esa emoción que se obtienen cuando, además de sentir embargada la sensibilidad con la belleza de la música, "entendemos", aunque no sepamos expresarlo, aquello que se nos comunica. Intentamos lograr estos resultados, y para ello ponemos los medios didácticos y artísticos que tenemos a nuestro alcance.

Todo lo que he expuesto en los capítulos anteriores viene de una manera u otra a poner de manifiesto los procedimientos didácticos y la programación de nuestros cuatro ciclos. Seguimos la línea de mantener como principio la imbricación de la música con cuentos y comentarios, ya que pensamos que, a través de narraciones, explicaciones, ejemplos o demostraciones, podemos llegar a disfrutar más y a "entender" mejor todo lo que suena.

Los comentarios que escribiera Lorin Maazel para acompañar la *Guía de orquesta para jóvenes* de Britten nos desvelan las relaciones entre una obra de orquesta y una función de teatro, haciendo además especial hincapié en las características de las familias instrumentales y del arte de la variación. Los textos

de José Luis Téllez para *El Carnaval de los animales* insisten en el tándem instrumento/animal —tamaños, forma, onomatopeyas, recursos— salpimentando los comentarios con interesantes y graciosas anécdotas. Gracias al guión que escribió y presentó Ricardo Ducatenzeiler en el concierto *Instrumentos de metal*, los jóvenes que asistieron no tendrán dudas del funcionamiento, repertorio, historia, agrupaciones, función de cada uno de ellos, etcétera y es evidente que "sabrán" más cosas de la música de viento y, por lo tanto, de la música en general. Del mismo modo, en el concierto *Formas y estilos del jazz* quise mostrar, de la mejor manera que supe y al hilo de un repaso por su historia, los procedimientos básicos del ragtime, del blues y de los estilos primordiales del jazz, pues a través de éste se entienden otros muchos sistemas de improvisación e interpretación musical. En otros casos, como en *Bis (Pasen señores pasen)*, de Santiago Lanchares, que fue estreno mundial, o en el *Divertimento* de Jacques Ibert, los comentarios iban dirigidos a conocer previamente los temas musicales, ritmos, instrumentos o personajes sonoros que después aparecerían en las respectivas obras.

Con los cuentos, sin embargo, la música se conduce de otra manera muy distinta: no hay ejemplos, ni aclaraciones al margen, sólo hay música y palabra caminando a la par, mostrando sus afinidades y sus paralelas formas de emocionar y abstraerse del mundo. El cuento se distancia de lo que podría ser una explicación. No define cosas de la música, sino que mete al oyente dentro de ella; allí no hay nada que no entendamos, ni nada que podamos describir después: el entendimiento de la música llega desde el propio mecanismo de la obra, desde su lenguaje oculto. Con el cuento, el oyente —niño, joven o anciano— no se da cuenta de que está "entendiendo" la música, a la par que "comprende" el cuento.

Con *El pequeño y triste sonido* de Alan Ridout vivimos las aventuras de los sonidos graves, medios y agudos, escondidos en un solitario y atractivo instrumento capaz de llorar, gritar, cantar, conversar, andar o esconderse: el contrabajo. Con *El pájaro de fuego*, de Stravinsky, nuestra ya bien conocida cuentista Carmen Santonja nos hacía temblar de inquietud —no en vano la música es de lo más turbadora— ante unos extraordinarios personajes (mariposa de fuego, pájara/bruja, hormiga/hombre...) que se movían al son de la espectacular música orquestal. *El sastrecillo valiente*, más liviano y clásico que el anterior, nos condujo limpiamente por las clásicas hazañas del personaje de los hermanos Grimm, venciendo a dos gigantes, a un jabalí y a un unicornio, con una preciosa música de cámara compuesta especialmente para ese cuento por el húngaro Tibor Harsanyi hace sesenta años (¡tanto tiempo en barbecho y sin estrenarse en nuestro país!). *El baile del coco* fue un cuento de la pedagoga y bailarina Edith Lalonger que sirvió de pretexto para mostrar danzas del barroco puestas en escena con el vestuario adecuado y con música en vivo interpretada por instrumentos de la época. Por último, termino este balance de los cuentos del año

mencionando la adaptación para narrador y grupo instrumental de la *Ópera de tres peniques* —más que adaptación, reducción al estilo jíbaro— dirigida a jóvenes y cuya acción se desarrollaba en el variopinto rincón de la playa de esta capital denominado La Puntilla.

Creo que en esta temporada nuestros *Conciertos Escolares* han alcanzado la madurez y coherencia que perseguíamos desde el principio: tres obras didácticas del "repertorio clásico" (*Carnaval*, *Guía* y *Sastrecillo*), dos obras algo menos clásicas (*Triste sonido* y *Divertimento*), el estreno de una obra nueva (*Bis*), un montaje escénico (*Coco*), el encargo de un cuento nuevo (*Pájaro*), los elementos de la orquesta (*Metales*), un tipo de música (*Jazz*) y una adaptación (*Peniques*).

¿SE PUEDE EXPLICAR LA MÚSICA?

No siempre se tiene la posibilidad de escribir para los niños a través de unos discos de música clásica; en nuestro país, al menos por ahora, esa posibilidad es casi inexistente. El texto que sigue es el comentario a la publicación de Clásicos divertidos-2. Aunque sabía que la letra pequeña y la uniformidad del texto no es reclamo para ningún niño, de todos modos escribí estas breves historias de la manera más sencilla que pude por si algún mayor las leía y después tenía la buena idea de contárselas a un pequeño.

Queridos amigos:

Aquí os presentamos treinta y nueve pequeñas maravillas de la música, seleccionadas de entre miles y miles de obras, que escribieron algunos de los compositores más importantes de estos últimos siglos. Nuestra única intención es que paséis muy buenos ratos haciendo una de las cosas más hermosas y gratificantes de la vida: escuchar música. Este surtido variado de piezas está pensado precisamente para que escuchéis de la manera más entretenida posible. De todas formas, suponemos que sabréis que para disfrutar plenamente de la música no sólo es necesario que ésta sea buena, sino que también es muy importante que todos pongáis algo de vuestra parte. Es preciso que participéis en la música con algo fundamental: ofreciendo vuestra atención. Si lo hacéis, os aseguramos que pasaréis momentos muy felices y viviréis con más intensidad acompañados de este arte fascinante.

A simple vista es fácil comprobar que en esta colección de músicas breves hay un poco de todo: desde músicas tocadas por un piano solitario hasta piezas para orquesta, pasando por música de cámara. No nos hemos olvidado de incluir músicas donde dialogan dos instrumentos —o varios—, ni tampoco de aquéllas en las que hay conversaciones entre solistas y orquesta. Si buscáis con cuidado también encontraréis alguna voz humana suelta o agrupada con otras en forma de coro, e incluso un par de instrumentos poco habituales en este tipo de música; pero no queremos adelantar todavía nada para no estropear la intriga.

Notaréis que, unas veces, las piezas elegidas son obras completas, y otras, sin embargo, son movimientos de un concierto, una sinfonía o una ópera. Es natural: en muchos casos, las obras enteras son demasiado largas para una selección como ésta. Hemos preferido ofreceros muchas músicas diferentes, aunque en algunos casos sean partes de obras más grandes, pues estamos seguros de que, si os gustan, no os será muy difícil conseguir las obras completas para disfrutarlas todavía más.

UNAS CUANTAS PALABRAS PARA MEDITAR

Las primeras dudas que me han asaltado cuando me he puesto a escribir estos comentarios musicales han sido las siguientes: *¿Se va a parar alguien un rato a leer esto que escribo? ¿Querrá leer mis comentarios quien se ponga a escuchar estas músicas?* En caso de que las contestaciones fueran afirmativas, me llegan más dudas: *¿Qué edad tendrá? ¿Cuáles serán sus gustos musicales? ¿Qué querrá que le cuente de estas obras?* Seguro que mientras unos se conforman con algo sencillo, otros quieren algo más profundo; unos, algo breve; otros, extenso. A lo mejor, la pregunta de la que tendría que partir es esta otra: *¿es o no es conveniente dar explicaciones sobre la música?* Aquí creo que está el *quid* de la cuestión.

Una vez hecha la investigación pertinente, he llegado a una primera conclusión que puede resumirse así: hay quien opina que la música no necesita explicación alguna para ser disfrutada; otros, sin embargo, piensan que cuanto más se sepa, mejor para saborearla. Es decir, hay todo tipo de opiniones y, como suele pasar casi siempre, todas son certeras: la de los primeros, porque no cabe la menor duda de que el mensaje de la música sólo se encuentra en la música, nunca en su literatura; la de los segundos, porque también es cierto que hay muchas cosas apasionantes para hablar y leer sobre música. Sujomlinski, un ilustre pedagogo ruso, resume este dilema en el siguiente pensamiento, que comparto plenamente: "Las palabras no pueden jamás expresar completamente toda la profundidad de la música, pero sin ellas no se podría entrar en el conocimiento de los sentimientos".

Como estas músicas las conozco bien desde hace años, y además tengo libros especializados que tratan sobre ellas, podría hablarte en estos comentarios de muchas cosas: de la vida y obra de estos compositores tan importantes, de los tiempos que corrían cuando compusieron estas obras, del éxito o fracaso en su estreno; pero me da la sensación de que estas notas se convertirían en un grueso tocho pesado y tedioso que daría un poco repelús al leerlo. (Aquéllos que quieren conocer todas estas informaciones siempre pueden consultar cualquiera de los muchos diccionarios y libros de música que hay publicados: seguro que no tienen ningún problema). También podría hacer otra cosa: explicar detenidamente cada obra, analizando su estructura, dibujando un esquema en el que salieran los instrumentos, la aparición de los temas. Pero, ¿ayudaría esto a vivir mejor la música? ¿No sería destriparla un poco? Estos análisis meramente formales le parecían al compositor Kabalevsky algo así como mirar a una persona por rayos X o a través de una radiografía, donde no se puede distinguir si es guapa o fea. Solía decir: "Si el conocimiento es solamente formal, no sólo será inútil, sino también perjudicial, pues es capaz de transformar el arte vivo en un esquema muerto".

Sumido en este mar de dudas, y teniendo en cuenta todo lo dicho, tiro por la calle del medio: "un poco de todo" (corto, con variedad, contando algo de las obras o los compositores, de vez en cuando un poco de análisis para que ayude a comprender aspectos de la expresión musical...); pero, más que nada, procurando ambientar, que las palabras sirvan como un estímulo para despertar la sensibilidad a la música. Como las piezas están ordenadas alfabéticamente por autores, intentaré trazar un débil hilo conductor que vaya hilvanando unas con otras. De esta manera, si quieres encontrar un compositor determinado será muy fácil acudir a la inicial deseada. Y si quieres seguir el orden alfabético, de la A a la W, podrás leer este texto como si de una narración se tratara.

A

El primero de los compositores que llega a nosotros es español, lo cual no está nada mal. Su apellido es **Albéniz**, pero, ¡ajo!, este Albéniz lleva por nombre **Mateo** y no tiene nada que ver con otro compositor posterior, pianista y aventurero muy famoso, de nombre **Isaac**. Ni siquiera fueron parientes. Mateo nació un siglo antes que Isaac, es decir, en aquel siglo XVIII en que los músicos trabajaban para la Iglesia o para la corte tocando el órgano, el clave, cantando y componiendo toda la música que fuera necesaria para cada momento. Pero ¡hay que ver cómo son las cosas! Aunque Mateo Albéniz compuso mucha y exitosa música religiosa y escribió un importante *Método de música*, hoy día ha pasado a ser muy popular solamente por tres minutos escasos de música: esa es la duración de la pieza para clave que lleva por título *Sonata en Re Mayor*. La verdad es que no es de extrañar que esta sonata se haya popularizado tanto, pues su marcado ritmo y su melodía pegadiza nos recuerda a la música para bailar.

Recuerdo que, hace algunos años, oía todas las noches una emisora de radio que se despedía de sus radioyentes con esta obra como sintonía. Me gustaba tanto que un día llamé a la emisora para preguntar por ella. Me dijeron que su autor había vivido en San Sebastián y Logroño y que su única obra grabada en disco era ésta. Desde entonces he seguido su pista y he comprobado que hay multitud de versiones: para clave, piano, guitarra, orquesta, banda, pulso y púa, e incluso rock. La versión que tienes aquí es otra curiosidad: está tocada por una gran orquesta sinfónica con unas castañuelas como instrumento solista que remarcan ese carácter folclórico que el autor quiso para su pieza.

Desde Mateo Albéniz podemos retroceder en el tiempo un siglo más, trasladándonos con nuestra fantasía de Logroño a la ciudad de los canales: Venecia. En un imaginario paseo en góndola vamos pasando por magníficas iglesias y lujosos palacios que se vuelven aún más espectaculares con la luz del atardecer.

Es un placer para los cinco sentidos, especialmente para el oído: al sonido del agua y las voces se le añade el de violines, violas, violonchelos y contrabajos que suenan por doquier y ...¡cómo suenan! Son los sonidos de los mejores instrumentos del mundo, fabricados en otra ciudad italiana, al oeste de Venecia, que se llama Cremona. Queridos amigos, esta apoteosis musical no nos ha de extrañar demasiado, pues estamos en los comienzos del siglo XVIII, al que han llamado el "siglo del violín".

Venecia estaba plagada de excelentes músicos que tocaban el violín de una manera increíble —casi todos de familias acomodadas, cuyos nombres acababan siempre en "i"—. Uno de ellos lo encontraréis en estos comentarios en la letra "V"; otro se llama Tomaso Albinoni.

Curiosamente, a Albinoni le pasa un poco lo mismo que a Mateo Albéniz, que se ha hecho célebre por una sola obra. En el caso de Albinoni es aún más extraño, pues dicha obra, su famoso *Adagio*, ni siquiera es de él. Sin embargo, este gran músico sí que tiene un montón de extraordinaria música editada y grabada, especialmente sus colecciones de Conciertos, de los cuales un gran número está dedicado al oboe como solista.

Una de las características más seductoras de estos conciertos es el contraste entre el sonido penetrante, nasal y pastoril del oboe, y el rebosante y compacto de las cuerdas frotadas con arcos. Lo que resulta enormemente gratificante en el *Concierto en Sol menor* es escuchar ese juego entre dos seres tan opuestos que llegan a producir un diálogo sonoro de tanta vitalidad.

B

Cuando era joven, Juan Sebastián Bach solía tomar los temas musicales de Albinoni para hacer sus ejercicios. Le gustaban mucho esos bajos implacables y rotundos del italiano que llevan a la melodía sobre ruedas, el nervio de los temas alegres dando vueltas y más vueltas por todos lados, la melancolía de las melodías suaves... No cabe duda de que todo esto le influyó bastante, sobre todo a la hora de hacer conciertos. Más adelante lo comprobaréis.

Si, como decía antes, los reyes del siglo XVIII fueron los instrumentos de cuerda, los príncipes fueron los instrumentos de tecla: el órgano y el clave. Todos los compositores de entonces, además de tocar el violín, tocaban impecablemente los de tecla. Bach y otro músico que comentaré más adelante, cuyo nombre empieza por "H", eran unos verdaderos "fieras" del clave y del órgano; incluso cuando hacían campeonatos de virtuosismo —costumbres de la época—, siempre ganaban ellos.

Bach llegó a componer muchos conciertos para instrumento solista y orquesta: unas veces el solista era el violín, otras el oboe o la flauta y, natural-

mente, otras muchas era el clave. Había ocasiones en que le pedían un concierto para varios claves de la noche a la mañana. Bach no se preocupaba demasiado, y hacía una cosa muy típica de la época: cogía cualquiera de sus músicas y le hacía un arreglo para la necesidad del momento. Como su afición a la música italiana era muy grande, a veces tomaba un concierto cualquiera de su adorado Vivaldi, le cambiaba la instrumentación, y ¡Santas Pascuas! Sin ir más lejos, este *Concierto para cuatro claves y cuerdas en La menor*, Vivaldi lo compuso para cuatro violines y orquesta, pero Bach se sirvió de él para hacer este magnífico arreglo. La selección ha recaído en el primer movimiento por ser el más dinámico, y porque en él comprobaremos una vez más que en música pueden hablar varios a la vez, encajando todo perfectamente.

La dorada luz veneciana se torna en un salpicado de estrellas al pasar de los violines a los claves, tomando el aspecto de un disfraz: como si Vivaldi se pusiera el traje de Bach..., o Bach se hiciera un retrato imitando a Vivaldi.

Otra de las "Bes" fundamentales de la historia de la música es la "B" de **Béla Bartók**. Este gran compositor húngaro de la primera mitad del siglo XX tiene algo que ver con los tres anteriores: al igual que Albéniz, era un gran amante del ritmo popular; le encantaba, como a Albinoni, la orquesta con preponderancia de instrumentos de cuerda; de la misma manera que Bach, también instrumentaba y arreglaba tanto sus propias músicas como las folclóricas. Como resultado de esta combinación sale la música que os propongo escuchar: unas danzas populares rumanas muy rítmicas que Bartók compuso para piano, pero que después orquestó bajo el título de *Danzas Folclóricas Rumanas*.

Tenemos que tener en cuenta que Bartók, junto a otro gran músico húngaro que hallaremos más adelante en la letra "K", recorrió todo su país con un cuaderno de música en una mano y un lapicero en la otra recopilando miles y miles de piezas del folclore que después elaboraría y utilizaría en sus composiciones. Por eso, la música de Bartók suele tener siempre una fuerte atracción para todos aquellos que, como vosotros, queréis gozar con marcadas palpitaciones rítmicas, bailes desenfrenados y melodías con el gancho de lo popular.

De estas danzas os invito a escuchar la última y más rápida, pero para ello es necesario que os preparéis bien, porque tiene un ritmo tan endiablado que uno no puede quedarse quieto: el cuerpo es incapaz de mantenerse sentado, las piernas se van solas tras la música, las manos se ponen a hacer dibujos en el aire... de modo que abandonaos a la música y que vuestro cuerpo haga lo que quiera.

Sin dejar del todo el baile, colocamos nuestra máquina del tiempo en una posición intermedia entre el clasicismo y el romanticismo y... ya hemos llegado al incomparable **Beethoven**, el del pelo revuelto, mirada penetrante y

aspecto de genio (en los dos sentidos de la palabra: talento y carácter); el revolucionador de la música, excelente pianista y contestatario incorregible; amante de la libertad, la naturaleza y el arte.

Beethoven fue autor de muchas de las mejores y complejas obras musicales de su tiempo: sinfonías, sonatas, conciertos, cuartetos, etcétera. Pero eso no quiere decir que, como a la mayoría de los grandes artistas, no le gustara también componer pequeñas y delicadas piezas de entretenimiento. La sociedad europea de entonces también exigía a sus músicos que le suministraran obras sencillas para ser tocadas y bailadas en fiestas y salones. Beethoven, como dominaba a la perfección todas las posibilidades de la música de su época y vivía de una manera sorprendentemente autónoma, no esquivaba los encargos que le hacían: es así como nació una buena colección de minuetos, danzas, contradanzas, etcétera.

Como el *Minueto en Sol Mayor* es todo un ejemplo de sencillez y perfección clásica, os propongo que lo elijamos como modelo para observar con detenimiento algunas de las cosas que habitualmente le ocurren a toda la música mientras se desarrolla su vida. Nos ponemos a escuchar la pieza y vamos investigando:

1 - Lo primero que notamos es que hay una melodía que se entretiene en repetir unas notas que parece que resbalan.

2 - Como todos los seres vivos, esa melodía tiene un corazón que va marcando una pulsación en forma de *pizzicati* en los graves.

3 - Al momento nos daremos cuenta de que vuelve a repetir todo desde el principio. Es cierto, cualquier música utiliza mucho la repetición.

4 - ¡Atención! La música hace algo diferente: desaparecen los *pizzicati*, la melodía vuela más alto y concluye con algo que ya conoces. Se vuelve a repetir este fragmento.

5 - Aparece una parte distinta, algo más pícara, con un ritmo muy marcado que vuelven a apoyar los *pizzicati* de los bajos. Por si no te habías enterado, esta parte —que como puedes comprobar es el centro de la pieza— se vuelve a repetir. Viene luego un momento como de duda que, como viene siendo habitual también se repite, y concluye dejándonos una sensación de final. Pero no ha acabado todavía, porque...

6 - Vuelve la música del principio (la que explicaba en 1 y 2) y, sin repetir, pasa a 4 que, también sin repetir, lleva a la pieza hasta su final.

De la misma manera que vuestro corazón repite las pulsaciones, el Sol y la Luna salen todos los días, vuestros pasos se repiten para llevaros de un sitio a otro; la música también repite para que, cuando la oigáis, sepáis que tiene vida como vosotros. Por eso nace, crece, va repitiendo mientras vive y, cuando se para su pulso, muere.

También podéis disfrutar de dos *Contradanzas* de Beethoven, tan cortas que, como no estéis bien atentos, ni os vais a enterar (si queréis, podéis comprobar cómo, a pesar de lo microscópicas que son, a Beethoven le da tiempo a ejercer su buen oficio de "repetidor", o sea, de compositor). Por cierto, la nº 7 es muy famosa, ya que Beethoven la incluyó en la última parte de su *Sinfonía nº 3*. El nombre de contradanzas procede de *country dance* (danza del campo) y se trata de danzas de parejas en grupo que hacen dibujos por la sala. Lamentablemente, en este corto espacio no os puedo explicar cómo se bailan, pero... una cosa que nadie osará impedir es que toméis a vuestra pareja de la mano y os pongáis a bailarlas a vuestro aire. Seguro que saboreáis mejor esta música devolviéndole la función para la que fue compuesta: danzar.

Uno de los directores de orquesta que ha interpretado con más acierto la música de Beethoven ha sido Leonard Bernstein. Este célebre americano ha sido uno de los músicos más completos de los últimos tiempos: tocaba magníficamente el piano, dirigía soberbiamente las mejores orquestas del mundo, componía todo tipo de música con una enorme gracia, explicaba y analizaba la música como nadie. Es indudable que Bernstein no ha pasado inadvertido por el siglo XX: a cualquiera que le preguntes seguro que lo ha visto en alguna revista, o tiene un disco suyo, o es capaz de silbar alguna de sus famosas melodías.

Recuerdo que en uno de sus programas-concierto para televisión llamados *Conciertos para jóvenes*, trató magistralmente el tema *El humor en la música*. A través de claros ejemplos nos mostraba cómo los compositores con sentido del humor son capaces de hacer estornudar a una orquesta, imitar a una gallina, o hacer sátiras, parodias y burlas musicales. Veintiún años después de aquel evento, en 1980, Bernstein se puso a componer una obra cuyo título deja bastante claras sus intenciones: *Divertimento para Orquesta*. Entre valeses, mazurcas, sambas y blues, hay una breve pieza de tono chistoso bajo el título de *Turkey Trot*—que podríamos traducir como *El trote del pavo*— en la que pone en práctica sus muchos conocimientos sobre el humor.

Desde el primer instante se le empiezan a "ver las plumas" al tema inicial: la orquestación es chispeante y bromista, la melodía hace el payaso todo lo que puede y, para colmo, el ritmo es algo cojo. Para que no os olvidéis de este tema, Bernstein lo hace repetir varias veces, tocado por diferentes instrumentos (buen ejercicio para poner a prueba vuestro oído). Poco antes del final hay un efecto sorpresa: un silencio súbito, seguido de una conclusión exagerada nos deja con la sonrisa en los labios. No cabe la menor duda de que esta obra no es *moco de pavo*.

Se oye una trompeta a lo lejos... el toque marcial se vuelve a oír más cerca... suenan las flautas del desfile... de pronto, los pavos salen corriendo, las gallinas huyen despavoridas, los gatos se esconden, todos los animales están un

poco atemorizados porque, ¡cuidado!, se acerca un batallón de implacables y desaliñados muchachos, armados con espadas y fusiles de madera hasta los dientes, desfilando bizarramente mientras ponen caras de fieros soldados. Lo cierto es que todo lo que hacen es imitar a los soldados de verdad y, aunque se esfuerzan en parecer malos, no pueden disimular que han salido a cantar *La guardia montada* del primer acto de la ópera *Carmen*, del compositor francés Georges Bizet.

Es éste un momento espléndido del comienzo de la ópera, donde los niños, ajenos a la tragedia que se avecina, le ponen una nota inocente cantando: "*Con la guardia del relevo acudimos ¡aquí estamos! Resuena, trompeta estridente: ta taratá taratá. Marchamos con la frente en alto como si fuéramos pequeños soldados, marcando el paso al unísono y sin fallo. Los hombros erguidos, sacando el pecho, los brazos marciales al impulso del cuerpo...*"

Antes de que se desencadene el truculento drama, entre la música sinuosa de la seducción y las voces pasionales de los celos y la muerte, brota esta ingenua y pura marcha entonada por voces blancas. Un acierto más de Bizet que, con esta exótica ópera de gitanos, toreros y soldados, consiguió dar en el punto máximo de calidad. Tanto ha sido y sigue siendo su éxito que algunos de sus momentos más celebrados se suelen tocar en forma de suite orquestal, fantasía para violín, ballet, jazz, rock, pop... todo lo imaginable se queda corto... Sin ir más lejos, esta marcha que te ofrecemos pertenece a la *Suite nº 2* para orquesta sinfónica, es decir, no hay voces. Razón de más para que imagines la escena con los niños llegando, desfilando y saliendo del escenario mientras desaparece la música.

Exactamente este mismo efecto de entrada y salida de la música se vuelve a producir en la obra siguiente. En este caso los soldados son de verdad, concretamente son los componentes de la guardia de Madrid quienes todas las noches tocan la retreta y se retiran. Dicha marcha de retirada, junto al efecto de acercarse poco a poco, situándose delante de nosotros y luego prosiguiendo su ruta hasta perderse en la lejanía, inspiró a Luigi Boccherini la pieza *La Ritirata di Madrid*, que incluyó en varias de sus obras.

Boccherini había venido desde Italia a España, invitado a trabajar en la corte como violonchelista y compositor. Aquí se integró muy bien, se casó, tuvo varios hijos y compuso muchísima música, sobre todo de cámara, en el estilo clásico típico de aquella época, cuando los músicos más famosos de Centroeuropa llevaban los nombres de Haydn y Mozart.

A Boccherini, como a otros compositores comentados anteriormente, le fascinaba tanto la música popular que para algunas de sus obras tomó directamente la melodía y el ritmo del folclore, y las tituló así: *Fandango*, *Los españoles se divierten por la calle*, *Rosario*, *Las Parejas*, etcétera. Con la marcha de la guardia nocturna todavía hizo más: compuso unas cuantas variaciones que fue ordenando de más suave a más fuerte —para simular el efecto de acercamiento— y después

al revés, de más fuerte a más suave, con lo cual, el resultado acabó siendo una pieza simétrica cuyo eje está en el centro, momento de más potencia y mayor tensión. Simplemente escuchando esta pieza, podéis reproducir el itinerario de la soldadesca que aumenta o disminuye según procede la música.

Con los soldados vestidos de una manera muy diferente, volvemos a la ópera y a la danza. Ya sabéis que los compositores y libretistas de las óperas, para darle mayor variedad y colorido a sus espectáculos, siempre buscan excusas (una fiesta, un mercado o un paseo) para introducir el cuerpo de baile. El compositor ruso **Alexander Borodin**, cuando diseñó su *Príncipe Igor*, encontró el momento del baile en el segundo acto, justo cuando Kontchak —el Kan de los tártaros polovsianos— invita a su prisionero ruso —el príncipe Igor— a contemplar las danzas de su pueblo: de ahí que se llamen *Danzas Polovsianas*.

Para componer esta música, Borodin recurrió a melodías y ritmos árabes, caucasianos, húngaros y de Kazakistán, todo lo cual forma parte de ese gusto decimonónico por destacar lo nacionalista y popular. La mezcla acertadísima de diferentes temas exóticos dio como resultado una música entre sensual e impetuosa que desde el día de su estreno ha sido tarareada y silbada por todo el mundo.

Situémonos en la escena: entre vapores y perfumes orientales, el gran Kan, junto a sus nobles, guerreros y el invitado de honor —bien pertrechados de espléndidas vestiduras y tomando ricos manjares—, se disponen a ver el espectáculo. Un grupo de bailarinas, escasamente vestidas con sedas de colores, mueven sinuosamente sus cuerpos mientras la orquesta y el coro femenino entonan la melodía más famosa de la obra. Todo se va desenvolviendo con delicadeza y suavidad, cuando irrumpe súbitamente un grupo de furiosos guerreros dando arriesgados y ágiles saltos sobre sus afilados alfanjes. No se trata de ningún amotinamiento de las tropas: son bailarines que muestran su destreza y arrojo en estas danzas acrobáticas, tirándose por empinadas rampas y pasando por aros de fuego; la música aprovecha la ocasión para remachar cada salto con fuertes golpes de percusión.

C

Son también los golpes de percusión los que subrayan la suprema expresión de júbilo y alabanza de las iglesias cristianas: el *Te Deum laudamus* (Te alabamos, oh Dios). Dice la leyenda que este himno latino en prosa del siglo IV lo improvisaron espontáneamente San Ambrosio y San Agustín mientras uno bautizaba a otro.

Si hay ocasiones memorables que celebrar con solemnidad, tanto si es la victoria en una guerra como la explosión de la paz, la inauguración de una exposición o la coronación de un rey, ahí está este antiguo himno especializado desde hace siglos en inspirar obras musicales grandiosas a Purcell, Haendel, Haydn, Berlioz, Bruckner, Verdi, Kodaly, Britten, y un largo etcétera, sin olvidarnos del más famoso, el que compuso Marc-Antoine Charpentier. A los músicos franceses del barroco les encantaba lo pomposo, grandilocuente y decorativo, de ahí que la composición de un gran *Té Deum* le viniera a Charpentier como anillo al dedo.

En este tipo de música es importante que el comienzo sea contundente, para que produzca en los oyentes una sensación de esplendorosa alabanza general que les deje con la boca abierta. Lo mismo pretenden los encargados de Eurovisión, que llevan lustros despertando en nosotros instintos de grandeza con su sintonía, que no es otra que el comienzo de este *Té Deum*.

La versión que escuchamos del *Preludio* de esta obra se debe a los dos instrumentos más adecuados para simular la magnificencia necesaria: una trompeta de timbre penetrante y aguerrido, y un órgano de miles de tubos, ambos capaces de hacernos olvidar la orquesta, el coro y los solistas que la interpretaron el día del estreno (en 1690) ante un público que se quedó sobrecogido con el despliegue del monumental fresco sonoro.

Para oír la siguiente música tenéis que situar vuestra sensibilidad en otro lugar muy distinto. Federico Chopin no hizo su música para las grandes catedrales ni acontecimientos multitudinarios. Su estilo es más bien todo lo contrario: intimista, recogido, romántico y destinado al instrumento rey del siglo XIX, el piano. Chopin, como todos los compositores del Romanticismo, era un gran pianista, experto en componer todo tipo de piezas cortas: para probar las dificultades del instrumento (*Estudios*), como poemas melancólicos (*Baladas*), de ambiente sereno y sombrío (*Nocturnos*), con un punto de broma (*Scherzi*), con cantos de su Polonia natal (*Mazurcas y Polonesas*), con el ritmo de los bailes de moda (*Valses*), etcétera.

A los dieciséis años, después de ser reconocido como el músico más representativo de su país, Chopin inicia en Viena —por entonces capital de la música— sus numerosos viajes europeos. En todos los teatros, salones y ambientes cortesanos, "La nueva estrella del norte", como le anunciaban en los recitales, va alcanzando éxito tras éxito. Tenía que ser fascinante ver a aquel pianista delgaduchito, con aspecto de príncipe enfermizo, de cara blanquecina y manos delicadas, desgranar las notas de un preludio o un vals en aquellos ambientes silenciosos, iluminados por velas. En uno de aquellos conciertos estaría la condesa Potocka, a quien Chopin dedicó el más breve de sus valsos.

No sé quién le puso el sobrenombre de *Vals del minuto*, pero debía tener un reloj que retrasaba bastante, pues, como se puede comprobar fácilmente

te, dura casi dos. Es un vals muy rápido, sin intención bailable, con un comienzo que parece un trabalenguas musical. Da la sensación de que los dedos patinan ligeros e incansables por el teclado, repitiendo movimientos y paradas hasta que llegan a un apacible respiro en la parte central. Como era de esperar, se reanuda nuevamente el veloz patinaje, terminando la pieza con la habitual pirueta.

De un vals "para no bailar" vamos a pasar a una danza para "bailar de verdad", con gran sabor popular estadounidense: vaqueros y chicas, caballos y toros se confunden en una música alegre y trepidante donde confluyen ritmos negros, canciones de *cowboys*, himnos de sectas, fanfarrias y jazz. Estamos en un tradicional *Rodeo*. De lo que no cabe duda es de que para hacer una obra tan extravertida, animada y con tanto colorido es necesario tener buen sentido del humor, y Aaron Copland, como su paisano Bernstein, lo tenía (en todas las fotos donde le he visto sale sonriendo, a diferencia de otros muchos que posan con caras de difuntos).

Copland siempre mostró un gran interés por *crear una relación entre la música y la vida que nos rodea*; no tenemos más que echar una ojeada a algunos de sus títulos para darnos cuenta: *Billy el niño*, *Salón México*, *Danzón cubano*, *Primavera Apalache*... Igual que hicieron tantos otros compositores en Europa —como algunos de los que ya han pasado por estas líneas, o pasarán—, Copland quiso hacer lo mismo con su país: llevar lo autóctono a lo clásico, es decir, beber de la tradición popular para, elaborando sus materiales, darles cabida en la orquesta sinfónica.

De los cuatro episodios que componen *Rodeo*, podéis escuchar aquí el fragmento que lleva por título *Hoe Down*. Antes de nada, preparad el lazo, calaos bien el sombrero y adelante: una especie de fanfarria nos deja claro que el espectáculo comienza (parece distinguirse a los ganaderos taconeando una danza); ya deben estar desbravando algún animal, porque se presenta un gracioso ritmo cuadrúpedo (¡a cabalgar sobre nuestra silla!); vuelve la fanfarria (gritos de entusiasmo y pañuelos al aire); una trompeta introduce un nuevo tema que parece dar saltos a trompicones (caídas, tropiezos... pero no pasa nada, el jolgorio sigue); entra otro ritmo cuadrúpedo que se pone a retardar (este caballo parece que se para); finalmente se retoma la fanfarria y el espectáculo llega a su fin.

D

Algunas de las raíces de la obra anterior se encuentran en la que le sigue. A principios del siglo XX llegan a Europa partituras y rollos de cartón para pianolas —que hacen la función de los discos de ahora— cuyo contenido es una música que está de moda en Estados Unidos: el ragtime. Esta música,

creada por los negros americanos, tiene un ritmo apasionante (no en vano su nombre quiere decir "tiempo hecho pedazos") que desde su llegada empieza a ejercer su influencia en los compositores europeos.

En una de las primeras obras francesas donde se deja sentir ese ritmo saltarín es en *Golliwogg's cake-walk*, una pieza de piano que forma parte del ciclo *El rincón de los niños*, que Claude Debussy dedicó a su guapísima hija con la siguiente dedicatoria: "Para mi querida pequeña Chouchou, con las tiernas excusas de su padre por lo que sigue".

Instalado en la habitación de su hija repleta de muñecos, animales de cartón y juguetes, Debussy se siente tan a gusto componiendo que le sale, casi sin querer, una música juguetona llena de gracia e ironía. La primera broma que se le ocurre es poner los títulos de las piezas en inglés, para que, de paso que la niña las estudia en el piano, practique el idioma con su institutriz. El resto de las bromas ya son estrictamente musicales, como la que figura en el centro de la pieza que nos ocupa: el ritmo de ragtime cede el paso a una parodia donde suenan las notas del comienzo de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner entre cómicos gorgoritos y comentarios de cacatúas. Como es de esperar, el ritmo inicial vuelve para poner el colofón a esta pieza que, aunque dirigida a niños, la interpretan con sumo gusto todos los pianistas mayores.

Si en *Golliwogg's cake-walk* creemos sentir ecos de los viejos y algo desafinados pianos de los cafés americanos, en la música que se presenta ahora adivinamos resonancias de cítaras, acordeones, gaitas y flautas de la Europa del Este.

Situémonos a mediados del siglo XIX: por el mesón de un pueblecito a las afueras de Praga pasan a menudo bandas y agrupaciones populares ambulantes, que son bien recibidas por el mesonero, que toca la cítara cuando se tercia. El hijo del mesonero, con los ojos y los oídos bien abiertos, se queda extasiado, igual que cuando su madre le canta las canciones que se sabe; parece que no hay nada que le interese más que la música.

Unos años después, Antonín Dvořák, el hijo de aquel mesonero, ya ha estudiado violín, viola, piano y órgano, toca en una orquesta y compone música a todas horas. No ha de extrañarnos que entre sus obras se encuentren unas *Canciones que me enseñó mi madre* y una serie de *Danzas Eslavas* para dos pianos que, ante el enorme éxito, pasa a la orquesta. A diferencia de otros compositores, Dvořák no necesita investigar el folclore porque lo conoce de nacimiento, le brota de una manera tan natural que no sabe si inventa o recuerda.

La danza seleccionada —nº 7 de la segunda serie— es una mazurca que lleva la indicación de *Allegretto grazioso*. Eso quiere decir que no debe ir muy de prisa y que quien la toque debe echarle tanto salero que parezca que los instrumentos cantan con la voz de la madre de Dvořák. Si no fuera porque tiene un

segundo tema algo más animado, la hermosa melodía principal de esta danza nos deja un poso nostálgico de ambiente otoñal, imposible de describir con palabras.

F

Más o menos por la época en que Dvorák componía sus primeras *Danzas Eslavas* nacía en Cádiz el que sería el más grande de los compositores españoles de su tiempo: Manuel de Falla.

Si, como ya hemos visto de una manera aproximada, en el Barroco fue Venecia el centro más importante de la música, y Viena durante el Clasicismo y el Romanticismo, en la primera mitad del siglo XX el centro debemos trasladarlo a París. Por allí pasan todos los mejores músicos del mundo. Entre los españoles hay un compositor y pianista que asombra a todos sus colegas con su original música de fuerte raíz andaluza. Uno de los asombrados es Diaghilev, el director de los Ballets Rusos, quien le pide que recupere una pequeña pantomima musical que ya había estrenado con el título de *El sombrero de tres picos* y la convierta en un gran ballet. La monumental obra se estrenó poco después (1919) en Londres, con decorados y vestuario de Picasso. Fue un gran éxito.

Si tuviera que explicaros en tres líneas el argumento de este ballet lo haría así: Un corregidor —una especie de alcalde— viejo y ligón se enamora de una molinera y se disfraza para ir a seducirla. El marido se entera y le gasta una broma pesada. Al final, el corregidor es manteado y se queda sin su sombrero de tres picos.

Esta grabación recoge la *Danza del molinero*, momento en que la esposa del molinero invita a su marido a que contribuya bailando a la alegría de la noche de San Juan. Pero en vez de llegarnos en su versión orquestal, serán precisamente las guitarras españolas, inspiradoras de la música de Falla, las que nos devuelvan la música que les perteneció. Falla eligió para este importante solo del molinero el ritmo vigoroso e insistente de la farruca: el redoble templado y riguroso de los tacones en la tarima, junto al de los dedos en las cuerdas, nos muestran una vez más la estrecha conexión de la música con la danza.

G

Si en Falla la música y el movimiento surgen como de un tirón del mismo brote inspirador, en la pieza de ahora ocurren muchos fenómenos contradictorios: seca, oscura y severa por una parte; socarrona, siniestra y de humor negro por otra. Es a la vez irreal y verdadera, fantasmagórica y familiar, triste y

cómica, delicada y ácida. Quizás su gran originalidad la ha convertido en un modelo que muchos han plagiado.

La hemos oído mil veces en los programas del director de cine Hitchcock, pero en su origen no tiene nada que ver con el cine de suspense. Seguro que Charles Gounod alucinaría si viera su inocente y satírica música convertida en sintonía de televisión, aunque a nosotros nos parece lo más natural del mundo que esto ocurra. Nada más oírlo, la relacionamos inmediatamente con detectives, asesinatos e intrigas; ése es uno de los misterios del lenguaje de la música: una misma obra puede expresar sensaciones muy distintas sin perder su esencia. Sin ir más lejos, tengo una versión en disco donde el protagonista es ni más ni menos que un dinosaurio, ¡y le va muy bien!

Si damos rienda suelta a nuestra imaginación y nos zambullimos en el mundo de los cuentos, la simple lectura del título, *Marcha por el funeral de una marioneta*, desata en nuestra cabeza mil posibles historias con muchas incógnitas por resolver: ¿Qué marioneta moriría? ¿Cómo sería su funeral? ¿Quiénes serían sus entristecidos amigos? ¿Dónde estará el cementerio de las marionetas? Ahora ya, escuchando su ritmo pesadoso y entrecortado, parece como si alguien, vestido de luto, anduviera disimuladamente a nuestro lado poniendo los pies de puntillas en el suelo con un falso y silencioso movimiento articulado.

H

De la misteriosa pieza de Gounod volvemos a la claridad radiante del último Barroco, para lo cual haremos algo que, en música, no cuesta trabajo alguno: os invito a situaros placenteramente a comienzos del extraordinario siglo XVIII. ¡Os presento al más popular y viajero de los compositores de su época, al *recordman* en composición ultrarrápida, al *rey de los efectos*, al más comilón y de melena postiza mejor empolvada... al sin par Georg Friedrich Haendel!

El primer compositor verdaderamente cosmopolita —como muchas veces lo han denominado— se pasó la vida como los grandes artistas de hoy: de un sitio a otro, sin parar de trabajar, arrastrando una enorme fama y sin perder el buen humor. Lo mismo le daba hacer una ópera, un oratorio, un concierto o una obra de órgano... todo le quedaba magnífico, incluso acometía labores de "difícil producción", como componer la música para el cumpleaños de la Reina, para unos fuegos artificiales o para que el Rey se paseara en barca por el Támesis. Sus conciertos respiran los aromas italianos de aquellos compositores que admiraba tanto: Corelli, Torelli, Vivaldi... todos ellos tienen su misma optimista luminosidad.

En el *Allegro moderato* de este *Concierto para arpa, cuerdas y dos flautas* tenéis una muestra de las características fundamentales de un concierto de entonces: un instrumento solista nos muestra sus posibilidades virtuosísticas dialogando educadamente con la orquesta. Lo más curioso de este concierto es que el solista es uno de los instrumentos de cuerda pulsada más antiguos que se conocen: el arpa. Podéis observar cómo el intérprete, pulsando sin pausa su instrumento de dulces y nítidas cuerdas de colores, es capaz de destacar las melodías con una mano mientras se acompaña incansablemente con otra, y, además, sabe fundirse con la orquesta para emerger en el momento preciso.

Cuando Haendel murió, **Joseph Haydn**, con veintisiete años, ya hacía una música muy distinta, dado que los tiempos habían cambiado bastante. Sin ir más lejos, la música había pegado un estirón tan importante que se había metido de lleno en el Clasicismo, es decir, en la etapa de la historia donde se inventaron unos modelos musicales imperecederos: la forma sonata, la orquesta sinfónica y las agrupaciones de cámara tienen su origen entonces, y Haydn fue el músico que más contribuyó a que así fuera.

Gran amante de la caza y la pesca, Haydn era un señor que caía bien a todo el mundo; como Haendel, gozaba de un excelente sentido del humor, que se manifiesta en su música. Durante treinta años estuvo en el palacio de los Esterházy desempeñando una función parecida a la de un empresario musical: con un gran equipo de colaboradores, se ocupaba de toda la vida musical de allí, razón por la cual pudo componer muchísimo (su obra ocupa cien gruesos tomos). Además, como tenía muchos músicos a su disposición, podía experimentar y desarrollar nuevas ideas a su antojo, y esto le permitió ser tan famoso que todas las generaciones de artistas que le sucedieron lo consideraron su maestro.

De las 104 sinfonías magistrales que compuso os presento el *Minueto* de la nº 94 en *Sol Mayor*, llamada también *Sorpresa*. El sobrenombre le viene por la cantidad de "sustos" que Haydn introdujo en esta música; de todas maneras no os preocupéis, porque en el *Minueto* no hay ninguno. Éste es un movimiento rítmico y elegante —con ese aire de corte que tiene toda la música bailable del siglo XVIII—, que contrasta con una parte central, más pausada, a la que tradicionalmente se suele llamar *Trío*.

El cuarteto es otra de las agrupaciones clásicas de las que Haydn puede considerarse el inventor. La *Serenata* del *Cuarteto en Fa Mayor* es una pieza tan delicada que parece que se fuera a romper de un momento a otro. Está construida por una base constante e invariable de *pizzicati* a velocidad media —de ahí su indicación de *Andante*—, sobre la cual planea una melodía de fraseo sutil —Haydn lo advierte con la sugerencia "cantabile"—.

Quien quiera ejercer el oficio de *investigador de oído* y detectar dónde se esconden las repeticiones que hacen crecer la música puede entretenerse en observar estos dos claros ejemplos de la música más clásica que existe.

Y de Haydn cedemos el paso a un discípulo suyo, que consiguió ser a los veintidós años el pianista más aclamado de Viena: **Johann Nepomuk Hummel**. Ya a los siete años había sido un niño tan prodigioso con la música que Mozart lo tomó como discípulo y lo tuvo en su casa dos años.

Hoy día se le conoce sobre todo por el *Concierto para trompeta en Mi Mayor*, y el caso es que este concierto nos ha llegado por casualidad. Me explico: Hummel lo estrenó en un banquete, o sea, lo compuso "para la mesa", para que se tocara mientras los invitados comían y bebían a discreción. Después de aquello, ¡si te he visto no me acuerdo! Se pasó ciento cincuenta años en un cajón, hasta que en 1971 un investigador lo rescató del olvido y lo sacó a la luz. Desde entonces se ha hecho tan popular que lo tocan todos los buenos trompetistas. Hummel nunca pudo imaginarse que, en nuestros tiempos, su nombre siempre se asociaría de inmediato con la trompeta.

De este concierto podéis escuchar el tercer y último movimiento que se llama *Rondó*. A simple vista se nota que esta palabra se parece a rueda, ronda, rodeo... y viene a significar algo parecido: un tema musical que vuelve a pasar varias veces a lo largo de la misma pieza. Si estáis atentos al comienzo y lo memorizáis bien —ese ritmo de galope con el repique de la trompeta—, notaréis cómo aparece, da paso a otros temas y variaciones, y retorna siempre con idénticas fuerzas. La trompeta y la orquesta se reparten los papeles protagonistas, preguntan y responden con suma corrección, hasta que llega un momento en que la trompeta se pone a mostrarnos la cantidad de trinos y juegos que es capaz de hacer antes de que le sorprenda el final.

K

Dejamos por un momento el mundo clásico para hacer una escapada al siglo XX; más tarde retornaremos a la Viena del XVIII. De todos modos no abandonamos del todo la trompeta, pues en esta música que sigue imprime el tono marcial que un cuento de su naturaleza necesita.

Según la tradición húngara, *Hary János* es un anciano campesino que, sentado en la taberna, cuenta a cualquiera que pase por allí sus imaginarias proezas de juventud. Soldado de pacotilla, fanfarrón y embustero como pocos, inventa barbaridades tales como derrotas causadas por él en solitario al ejército invasor de Napoleón, amores con la Emperatriz a la que luego deja por una aldeana y, por supuesto, recepciones suntuosas ofrecidas a su única persona por el agradecido Emperador.

Amante como pocos de la cultura tradicional de su país, **Zoltán Kodály** estuvo toda su vida investigándola. De ella tomó las historias del fantástico

personaje como tema para componer una ópera cómica "que estableciera un contacto verdadero entre la gente corriente y las formas más ilustres de la música". La obra sólo se representó en su país, pero una suite orquestal con los mejores momentos musicales dio rápidamente la vuelta al mundo.

De los seis números que componen la *Suite*, la selección ha recaído sobre la segunda de las piezas, que lleva el título de *Reloj musical vienés*. Para decir algo sobre esta música tengo que olvidar que durante muchos años la estuve oyendo todas las semanas como sintonía de un programa juvenil de radio llamado *Misión rescate*; en realidad, su acción se desarrolla en el patio del palacio de Viena, donde soldados en miniatura marcan la hora en el famoso reloj mientras Hary ve a la Emperatriz dar de comer a las gallinas. Son las campanas, la celesta, el carillón y el tambor los que inician un alegre motivo seguido de una marcha que suena más a excursión por el monte que a música de húsares. Este tema pasará sucesivas veces por distintos instrumentos (flautín, trompeta, trompa, flauta) hasta que, al final, se suman todos en una gran apoteosis.

M

Ya estamos instalados de nuevo dentro de la más estricta época clásica, en el mundo de **Wolfgang Amadeus Mozart**. Del compositor de toda la historia del que más anécdotas conocemos sobre su azarosa vida, su precoz talento, su padre preocupado e inflexible... es de este salzsburgués capaz de hacer todo lo imaginable en el mundo de los sonidos. Ciertamente no se le resistía absolutamente ningún género de la música: religiosa, sinfónica, de cámara, de tecla, ópera, conciertos... ¡Increíble, todo genial! Mozart fue a nacer en una época donde ya estaban funcionando las formas musicales clásicas, por eso se sirvió de ellas para crear obras del más alto nivel artístico. De sus más de seiscientas obras podéis coger lo que queráis, ya que todo os gustará; por lo tanto, hemos preferido seleccionar para vosotros dos obras poco conocidas, pero con el mismo encanto que otras más difundidas.

La primera está escrita para un instrumento de macillos que estaba empezando a imponerse al clave. Me refiero, naturalmente, al piano. La *Pequeña Giga en Sol Mayor* se llama así porque su duración no llega a dos minutos y sigue el modelo tradicional de una danza que proviene de los países celtas —en Galicia hay una muy parecida llamada *muñeira*—. Pasando por Francia, la *giga* llegó a Italia y Alemania, extendiendo su ritmo fluido y optimista por todos lados.

Escuchando esta *Giga* de Mozart se dibujan en nuestras mentes los pequeños saltos de las notas salpicadas en el pentagrama y los rápidos movimientos de las líneas melódicas que se persiguen unas a otras a lo largo y ancho del corto tiempo de duración.

La personalidad inquieta, juguetona y receptiva de Mozart le llevaba siempre a interesarse por cualquier novedad musical que apareciera. Ya cuando le mostraron el clarinete se quedó prendado y compuso algunas de sus mejores obras instrumentales. El mismo *enamoramiento* tuvo con un juego de finas copas de cristal afinadas con agua que emiten sonidos celestiales cuando se rozan con la punta de los dedos humedecidos. Mozart dedicó a este instrumento, llamado "Armónica de cristal", algunas piezas, entre ellas este *Adagio en Do menor y Rondó en Do Mayor para armónica de cristal, flauta, oboe, viola y violonchelo*. Lo más reseñable es lo suavemente que tienen que tocar todos para no tapar la sonoridad envolvente y algo mágica de tan frágil instrumento.

O

Aunque, hasta ahora hayan salido varios músicos con buen sentido del humor (Haendel, Haydn, Mozart, Copland y Bernstein) y falten por salir en la "S" dos humoristas fundamentales, no creáis que es la tónica general de la música clásica. Lo normal es que sean más bien escasos los compositores que dedican parte de su tiempo a crear música humorística: siempre hay una especie de lucha entre el gusto por lo serio y comprometido contra lo intrascendente y simplemente divertido. Y no parece que esta polémica acabe nunca.

Entre los compositores más ingeniosos para el chiste y la sátira musical destaca claramente Jacques Offenbach. Como fue violonchelista de la Ópera Cómica de París, se impregnó del ambiente frívolo y trivial del gusto parisino. Sus operetas *Orfeo en los infiernos*, *La bella Helena*, *La vida parisina* y *La Perichole* son los mejores ejemplos de este género: canciones pegadizas, y coros y bailes de moda aparecen entre el diálogo hablado de los personajes, acabando siempre la obra en una trepidante danza general.

Medio siglo después de la muerte de Offenbach, el conde Etienne de Beaumont ensambló un argumento para ser bailado, cogiendo partes de las obras de Offenbach y dándolo a Rossenthal para que hiciera el arreglo musical. El resultado fue *Gaité parisienne*, una historia que se desarrolla en el ambiente bullicioso de salones y restaurantes con espectáculo del viejo París. Salen coristas, soldados, floristas, una vendedora de guantes, camareros con botellas de champagne, chicas exuberantes acompañadas de duques... Es una época en la que el día empezaba a las nueve de la noche y el vestuario parece sacado de los envoltorios de las tiendas de regalos. La atracción principal es el apoteósico *Cancán* donde las bailarinas, en fila, levantan rítmicamente sus piernas para caer al final al suelo como un compás abierto.

P

La música escénica sigue siendo una buena cantera para nuestra selección. Ahora hemos elegido el fragmento más famoso de la ópera *El amor de las tres naranjas*, basada en un cuento delirante: Un rey está desesperado porque su hijo no puede reír; muchos intentan que ría y nadie lo consigue. Por fin, el príncipe se ríe de la bruja Fata Morgana, pero ésta se enfada tanto que le condena a buscar tres naranjas guardadas por una gigante y a enamorarse de ellas. De cada naranja sale una maravillosa doncella, pero dos mueren de sed en el desierto. La tercera se casa con el príncipe a pesar de haber sido convertida en rata momentos antes.

Yo recuerdo haber visto en una representación de esta ópera un desfile surrealista de payasos con zancos, equilibristas de caricatura, personajes estrofa-larios y animales ridículos, todos a ritmo de una *Marcha* brillante de contagiosa alegría.

El responsable de tan sorprendente resultado es Sergei Prokofiev, un pianista de gran habilidad y compositor de excepción. En todo nuestro siglo es el creador con más gancho para conectar con el público, seguramente porque, sin salirse de las formas clásicas (conciertos, sinfonías, sonatas, ballets), sabe combinar muy bien melodías mágicas y elementos de burla con ritmos veloces parecidos a máquinas.

Prokofiev es una especie de mago —como Fata Morgana— que hipnotiza nuestro oído con sonidos que nos resultan tan singulares como conocidos. Esta marcha, por ejemplo, nos engancha de la mano en la primera nota y nos lleva en volandas por todos sus rincones, imantados a su ritmo constante, hechizándonos con sus originales vericuetos.

R

Todas las obras que alcanzan la fama universal, como la anterior, suelen tener herederas que se amparan en la estela de su antecesora para intentar colocarse a su altura. Si el *Concierto de Aranjuez* tiene un doble récord, el de ser el primero para guitarra y orquesta de un compositor contemporáneo y el de producir el mayor número de ventas discográficas, su descendiente, el *Concierto andaluz*, tiene el de ser el primero para cuatro guitarras y, además, estar compuesto por el mismo autor. En efecto, Joaquín Rodrigo, ante el inesperado y clamoroso éxito del primero, decidió continuar su buena racha con otros descendientes; entre ellos está éste que, por sus temas de clara inspiración flamenca, dedicó a Andalucía. Para este *Allegretto*, Rodrigo se fijó en dos ritmos de danza: la sevillana, baile popular donde los haya, y el zapateado.

Entre murmullos y rasgueos de las tradicionales guitarras, mientras los violines rellenan el ritmo imitando el redoble de las castañuelas, brotan retazos de melodías típicas en la trompeta y las flautas que nos provocan reacciones agrídulces, pícaras y guasonas, moviéndonos a improvisar alguna letrilla al instante. Sin darnos apenas cuenta, desaparece la sevillana, topándonos con un zapateado; parece que va a empezar el famoso de Sarasate, pero no, se trata de un guiño de Rodrigo. De sopetón, sin la sutileza de antes, vuelve el ritmo de la sevillana y todo acaba sin más sobresaltos.

El carácter entre *kitsch* y *naïf* de esta música me trae imágenes donde se mezclan en mi memoria esas postales típicas de andaluzas con faldita de tela y lentejuelas, y carteles de toreros en los que se anuncia "*your name here*".

S

Hay veces en que los compositores se ponen a escribir música basándose en ideas literarias o en imágenes, para que cuando el público escuche su música viva sus mismas emociones e imagine las mismas escenas. Tiene que quedar bien claro que esto ocurre sólo algunas veces, pues la mayor parte de la música no es *programática*, sino *pura*. Liszt, a mediados del XIX, influido por el movimiento romántico que todo lo cubría con un velo literario, empezó a introducir en sus músicas elementos literarios, dramáticos y pictóricos: así nacieron los *poemas sinfónicos*, que han dado mucho de sí desde entonces.

El primero que hizo un poema sinfónico en Francia fue Camille Saint-Saëns, uno de los compositores más longevos: 86 años. Cuando él nació en París, en 1835, Mendelssohn, Chopin, Schumann y Liszt tenían 25 años, y cuando murió, en 1921, Schoenberg hacía ya música dodecafónica y Stravinsky ya había estrenado sus ballets. Saint-Saëns fue niño prodigio, virtuoso del piano y del órgano, musicólogo y otras muchas cosas. Le dio tiempo a ser un precursor de joven y un retrógrado romántico de mayor. Todo esto no le importaba demasiado, pues solía decir que componía música con la misma naturalidad con que un manzano da manzanas.

Su poema sinfónico *Danza macabra* se basa en una canción donde se describe una danza de esqueletos que se dispersan al apuntar el alba. La verdad es que parece una historia de terror: en un oscuro cementerio de lápidas fosforescentes, un huesudo esqueleto de sudario blanco deja su guadaña para tocar un vals siniestro en su diabólico violín... un *Dies Irae* de ultratumba está al acecho... no sigo porque me dan escalofríos de miedo.

El caso de Erik Satie es exactamente el contrario al de Saint-Saëns: si este último fue un músico del XIX que se prolongó en el XX, Satie fue un vanguardista del XX trasplantado al XIX.

Satie es, sin lugar a dudas, el músico más ingenioso, original y excéntrico que conozco. Él mismo se autodefinía así: "soy el músico más extraño de mi época. Aunque nací miope, por inclinación soy largo de vista". En una época como aquella de grandes despliegues sonoros, Satie reaccionó inventando una música inocente, con escasos medios y nuevos planteamientos sonoros; los escándalos que ocasionaba con sus geniales extravagancias los recibía con una sonrisilla parecida a la satisfacción. "¡Esto es una osadía!", decían unos; otros, sin embargo, le consideraban un auténtico precursor. Ravel decía: "De modo sencillo e ingenioso Satie señaló el camino, pero, tan pronto como otro músico empezaba a seguirlo, Satie cambiaba al instante su propia orientación y, sin dudar un segundo, abría una nueva senda para los nuevos amigos del experimento". Una muestra de su continua rebelión ante las cosas comunes y vulgares está en su propia vida: comenzó su carrera como pianista de cabaret; a los 39 años, cuando ya era famoso, se puso a estudiar contrapunto; una vez que dominó la técnica de la composición, se dedicó a hacer piezas de humor.

Escuchando esta *Gnossienne n.º 5*, compuesta en 1889, os daréis cuenta de la enorme influencia que ha tenido en muchas músicas que se hacen ahora. Igual que las enigmáticas ruinas de Knossos (Creta) —de las que toma el nombre—, Satie se nos sincera con una música de una inmovilidad hipnótica, desnuda y contemplativa. En ella encontraréis una ausencia total de dramatismo, acordes estáticos rellenos de soledad, frías melodías de aromas orientales... huellas de preguntas sin respuesta que percibimos desde lejos.

Si os detenéis un momento a revisar la parentela de los grandes genios de la música, encontraréis que la mayoría goza de una excelente salud musical. Parece evidente que el ambiente musical es decisivo para desarrollar la afición que después puede convertirse en profesión. Aquí tenemos un caso más de un músico cuya afición le viene de familia: el padre de **Franz Schubert** era maestro de escuela en las afueras de Viena. Me preguntaréis: ¿y eso que tiene que ver con la música? Tiene mucho que ver, porque un maestro de escuela de entonces era el responsable de la actividad musical de toda la comunidad —tomemos nota de este adelanto del siglo pasado—. Sin ir más lejos, la familia Schubert formaba un cuarteto de cuerda en el que Franz tocaba la viola.

Schubert desarrolló toda su actividad en el recién nacido siglo XIX y en la misma ciudad, Viena. En los 31 escasos años que vivió compuso muchísima música, especialmente canciones y música de cámara para tocar con sus fieles amigos en las reuniones artísticas que celebraban a menudo ("Schubertiadas"). Durante cuatro años se dedicó desganadamente a la docencia en una escuela donde también enseñaba su hermano Ferdinand. Franz compuso algunas obras para violín destinadas a las clases de su hermano, entre las que se encuentra esta *Polonesa en Si bemol Mayor*, original para violín y orquesta.

La polonesa, más que una danza, es una música de paseo o procesión que se solía tocar antes de que comenzara el baile, para que se formasen las parejas, razón por la cual tiene un ritmo ceremonioso y enérgico. Lejos de la fogosa angulosidad de este género, la de Schubert es una polonesa de redondeada melodía y graciosos acentos que conserva la forma en tres secciones que tantas veces hemos comentado ya. Es interesante ver con qué desparpajo y sutileza planifica Schubert los pasos de secciones, especialmente la pequeña cadencia que coloca antes de la repetición final.

Cuando Robert Schumann era joven tenía una pasión tan grande por Schubert que el día que tuvo la noticia de su muerte, estuvo toda la noche llorando sin parar. Así de apasionado era este músico, romántico donde los haya, que acabó sus días en un manicomio aquejado de melancolía y depresión.

El nombre de Schumann va siempre ligado al de otros tres grandes compositores románticos de comienzos del XIX: el alemán Mendelssohn, el polaco Chopin y el húngaro Liszt; todos ellos se conocían y admiraban mutuamente, aunque sus personalidades eran muy distintas. Si Chopin no admitía ninguna relación literaria con su música, y Liszt, por el contrario, mezclaba las diversas disciplinas artísticas, Schumann conectaba su música con aspectos poéticos.

En la música de Schumann encontramos la sensibilidad, fantasía e imaginación de su mundo, integrado por pequeñas formas poéticas, como las que forman el *Carnaval*. Este título nos indica que se disponen a desfilan ante nosotros, como si fueran máscaras carnavalescas, una serie de personajes y acontecimientos en forma de pequeñas piezas para piano. Entre los protagonistas reales invitados a este baile imaginario están el melancólico Chopin y el virtuoso Paganini, y entre los personajes irreales pasan el impulsivo revolucionario Florestán y el sosegado soñador Eusebio. De las situaciones descritas en esta obra hemos seleccionado la llamada *Reconnaissance*.

Una vez más nos encontramos ante una pieza en tres secciones: una primera de palpitación constante y carácter jubiloso, una central donde una atmósfera más tenue e impulsiva envuelve a la misma melodía llevándola por caminos insospechados, y una tercera que recupera la agitación del principio.

Mientras la vida artística de los grandes compositores románticos se desenvolvía con altibajos, gozando de un reconocimiento desigual entre el público, los auténticos reyes de la música vienesa eran los componentes de la familia Strauss. La sociedad austriaca estaba fanatizada por la música de entretenimiento que les hacía olvidar la crisis irremediable que sufrían. Con elegantes casacas de colores con botonaduras doradas y vestidos almidonados en forma de campana, demostraban su desenfreno bailando; daba lo mismo que fuera en salones, palacios, jardines o cervecerías. Su afición podía resumirse en bailar

valeses, polcas, galops y marchas; ritmos que nadie componía e interpretaba mejor que las orquestas que dirigían desde sus violines los Strauss. Hay muchos dibujos de la época en que se pueden ver a multitud de parejas corriendo desparvoridas en apretado círculo por un salón —sombreros, lazos y algún que otro bailarín en el suelo— mientras la orquesta toca un rapidísimo "galop" desde una tribuna elevada.

A la muerte de su padre, que no quería que su hijo tuviera su misma profesión, **Johann Strauss** formó una soberbia orquesta que le hizo famoso desde París hasta San Petersburgo. Con ella Strauss podía experimentar todo tipo de efectos que se le iban ocurriendo sobre la marcha para incluir en sus divertidas polcas: redobles de timbales cuando necesitaba truenos, disparos de escopeta, gritos de la orquesta... Una ocurrencia que plasmó en partitura junto a su hermano Joseph fue una polca tocada sin la ayuda de arcos, solamente pellizcando las cuerdas; el resultado fue tan convincente y tan gracioso que ha pasado a ser una de las piezas inolvidables de su época: la *Polca-Pizzicato*.

La orquesta queda reducida hasta su mínima expresión: un violín, un contrabajo, un clarinete, una corneta, un fagot, un trombón y unos pocos instrumentos de percusión son suficientes para acompañar un cuento donde se unen la narración, la música y la danza. Se trata de la *Historia del soldado* que es engañado por el Diablo; primero le cambia el violín por un talismán que le sirve para hacerse rico y, después de muchos incidentes, el Diablo se apodera del soldado. Hay un momento en este cuento en que el soldado, haciéndose pasar por médico, entra en el palacio de un rey que tiene a su hija enferma. Para la presentación de dicho palacio el compositor escribió una *Marcha real* llena de chispa y novedad. Su ritmo es de desfile, pero de desfile raro, porque de vez en cuando da la sensación de que se tropiezan los pies y pierden el paso. La corneta siempre me recuerda a las que sonaban en las comedias callejeras de hace años donde debutaban cabras equilibristas, osos bailarines y perros astutos. Como veis, es una música entre elemental, arcaica y moderna, algo que sólo se da en las obras geniales.

Los creadores de este sencillo pero magistral espectáculo fueron el músico **Igor Stravinsky** y el escritor **Charles Ferdinand Ramuz**, que encontraron en la tradición rusa la historia del soldado y el Diablo, tan adecuada para hacer esta especie de teatrillo de feria. Es lógico que fuera este músico fundamental del siglo XX quien discurriera una obra tan original: hay quienes lo consideran, más que compositor, un "inventor de música", pues ha sido autor de muchas obras radicales de nuestra era; por ejemplo, tanto su *Historia del soldado* como sus tres primeros ballets transformaron la música occidental.

V

Ralph Vaughan Williams, sin embargo, tiene bastante poco de revolucionario. Como la mayoría de los compositores ingleses nacidos en el siglo XIX, acarrea una pesada tradición académica alemana de la que era muy difícil zafarse. De una forma parecida a como lo hicieron Bartók y Kodaly en su país, Vaughan Williams encontró una manera personal de componer música partiendo de las melodías tradicionales, de los cantos religiosos y de la música antigua inglesa: entre 1903 y 1913 recogió unas 800 canciones. En algún lugar dejó escrito: "Dos años de estrecha relación con algunas de las mejores —y de las peores— melodías del mundo fue una educación musical mejor que cualquier cantidad de sonatas y fugas".

Naturalmente, también se inspiraba en sus otras pasiones (la naturaleza, el mar, las epopeyas) para llevar a cabo su música conservadora pero de sello muy personal. Puede decirse que era un compositor que componía tal como vivía. Uno de los mejores ejemplos que hemos encontrado para que degustéis la personalidad de Vaughan Williams es esta *Fantasia sobre Greensleeves*.

Una flauta sobre arpeggios de arpa (que nos recuerda algo a las atmósferas de Debussy) nos sitúa en plena campiña. Aparece la celeberrima melodía de *Las calzas verdes* un par de veces en diferentes instrumentos de la orquesta y, mientras tanto el acompañamiento se va transformando, hasta que un golpe remata esta parte y da paso a la central. Se presenta otra melodía de un cierto parecido a la anterior, pero algo más danzable, a la que también se le agregan distintos acompañamientos. Una flauta se queda sola, vuela distraídamente un rato y va a parar al comienzo de la obra (lo que en música se llama *da capo*). Todo termina como empezó.

Ya que estamos instalados en el campo, sigamos en él, ahora con la compañía de los trinos y gorgoritos de un jilguero.

El canto de los pájaros siempre ha sido fuente de inspiración para compositores de todos los tiempos. Couperin, Rameau, Haydn, Beethoven, Liszt, Wagner, Grieg, Stravinsky, Messiaen y un larguísimo etcétera tienen obras donde suenan, con más o menos elaboración, melodías y ritmos originales de los grandes cantores de la naturaleza: ruiseñores, cucos, mirlos, canarios, cardelinas y zorzales. Al fin y al cabo, muchos pájaros son unos extraordinarios músicos que, como los humanos, estudian y se preocupan mucho por ir perfeccionando sus cantos. Antonio Vivaldi utilizó varias veces la música de las aves para hacer la suya propia (en su *Cuatro estaciones* surgen trinos por doquier).

De los *Seis Conciertos para flauta Op. 10*, tres llevan títulos descriptivos: *La tempestad*, *La noche* y *El jilguero*. Todos estos conciertos los escribió para

una singular orquesta de jovencitas internas que dirigía en un hospicio muy reputado de Venecia. En sus cartas, Vivaldi describía así a sus alumnas: "Les aseguro que no hay nada tan divertido como ver a una joven y hermosa monja, con su hábito blanco, con un manojo de flores sobre la oreja, dirigiendo la orquesta y marcando el compás con toda la gracia y precisión imaginables... Cantan como ángeles y tocan el violín, la flauta, el órgano, el oboe, el violonchelo y el fagot: en resumen, ningún instrumento, por grande que sea, les asusta". Seguro que tocaban con la misma alegría y precisión que la versión que escuchas del *Allegro de Il gardellino*: preparaos para ver cómo una flauta se transforma sin dificultad en un jilguero que cautiva con su ameno canto a toda la orquesta de cuerda.

W

Se acabaron los pájaros, el campo y las cosas apacibles. La música que nos llega ahora transporta a otros mundos más tremendos, concretamente a la mitología de los países del norte, con un buen repertorio de dioses, héroes, gigantes, sirenas, enanos que viven dentro de la tierra, dragones y anillos mágicos. Richard Wagner dedicó veinticinco años de su vida a componer un ciclo de cuatro óperas que, con el título de *El anillo de los nibelungos*, cuentan la historia de Sigfrido y Brunhilda junto a todos los que les rodean. En el comienzo del tercer acto de la segunda de estas óperas, *La Walkiria*, se encuentran los cinco minutos más difundidos de las dieciséis horas de música que dura el espectáculo completo. Rossini, que se encontraba en las antípodas de Wagner, se hubiera conformado con un fragmento como éste, pues solía decir con bastante mala uva: "Wagner tiene buenos momentos, pero malos cuartos de hora".

En la cumbre de una montaña rocosa, se reúnen las hijas guerreras del Dios Wotan, ataviadas con armadura, lanza, casco tipo Astérix, que cabalgan sobre caballos alados. Arrastran a los héroes que han muerto; con ellos formarán un ejército que partirá hacia la residencia de los dioses. Esta *Cabalgata de las Walkirias* es comentada con enorme contundencia por la orquesta sinfónica a base de gruesas masas sonoras insufladas por los instrumentos de metal. Estos pesados *adoquines sonoros* se edifican sobre una base de trinos y torrentes fogosos de la cuerda y la madera. En esta versión sinfónica no aparecen los gritos que dan las walkirias en las representaciones que suelen estremecer a todos los públicos.

Wagner pudo llevar a cabo su plan de ópera nacionalista alemana gracias a que, muchos años antes, Carl Maria von Weber había puesto las bases de este género, que definía así: "una obra de arte completa en sí misma, en la cual los diferentes ingredientes artísticos se mezclan y desaparecen, y desapareciendo forman un nuevo mundo". En efecto, en pleno romanticismo centroeuropeo

(1821) Weber estrenó una obra construida siguiendo los principios del *arte total*, una *ópera del futuro* que transformó el gusto del público despertándoles auténticas emociones románticas.

En *El cazador furtivo* se combinan momentos de claridad radiante con otros cavernosos y profundos; a través de su honda expresión sonora se vive una trama donde se oponen las fuerzas del bien y del mal en un ambiente de exultante naturaleza. Toda la historia gira alrededor de la caza, de un concurso de tiro cuyo premio es una boda y de unas balas mágicas capaces de ser infalibles. Entre melodías inspiradísimas, textos recitados y una orquesta bien nutrida, destacan los luminosos coros, tanto de cazadores, como de campesinos, espíritus y cortesanos. El coro *Victoria...* lo cantan los amigos de Kilian, un rico granjero que acaba de ganar con un disparo certero una competición de tiro. Junto al nutrido y alegre ambiente que rodea al campeonato y a los efectos especiales sonoros, podemos disfrutar de las potentes voces de los cantantes, así como del poderío orquestal presidido por una soberbia utilización de los timbales.

Terminamos esta selección de músicas variadas con una archifamosa pieza *multiusos* que suele aprovecharse para todo tipo de aplicaciones: para empezar o terminar los bailes de salón, como intermedio de los espectáculos, para acompañar a magos y funambulistas, contra las reuniones aburridas, como tema para improvisar en jazz... nadie duda de que tiene un mágico efecto ante cualquier público.

¿Qué extrañas cualidades atesora? Como escribía al principio de estos comentarios, hay cosas que son imposibles de explicar; posiblemente contribuyan a su éxito una melodía sencilla y repetitiva, una armonía elemental y eficaz, un ritmo tradicional de swing y una variedad inusitada de arreglos que, desde su creación, han venido haciendo sobre ella los muchos músicos que se han sentido imantados por su encanto. La pieza de la que hablo lleva por título *Balada de Mackie el Navaja* y pertenece a *La ópera de los tres peniques* —este título también se traduce de otras muchas maneras: "*La ópera de los cuatro cuartos*", "*de tres centavos*", "*de la perra gorda*" o "*de las tres perras gordas*".

Ésta es la obra más representativa de un tipo de teatro musical popular surgido en Alemania entre las dos guerras mundiales. Este género muestra las siguientes peculiaridades: argumentos cotidianos tratados de modo satírico, textos críticos de denuncia social, actores que cantan, mezcla de ritmos bailables con formas tradicionales, acompañamiento instrumental inspirado en las orquestinas de cabaret, e influencia del jazz.

Los autores de esta "obra de los bajos fondos" fueron el dramaturgo Bertolt Brecht y el compositor Kurt Weill. Su éxito fue tan grande que en 1933, cinco años después de su estreno, ya había alcanzado las 10.000 representaciones sólo en Europa.



¿QUÉ ES UNA ÓPERA?

En la temporada de 1993, el Teatro de la Zarzuela de Madrid tuvo a bien ofrecer a los niños unas matinées de La flauta mágica, con segundo reparto. Ante el éxito obtenido, optaron por continuar con esa espléndida labor proponiendo otros títulos de gran atractivo para los pequeños. En marzo del 94 se estrenó un montaje especialmente dedicado a ellos de El empresario teatral de Mozart. En el lujoso programa de mano, con graciosísimos dibujos de los alumnos del Colegio Montserrat, intenté contarles en qué consistía una ópera.

Venga, vamos a salir. ¡Os propongo ir al cine!

No, yo preferiría ir al teatro o al circo.

¿Y por qué no un partido de baloncesto?

A mí me gustaría más ir a la fiesta del colegio para poder bailar y ver una actuación musical en directo.

¡Menudo lío! La verdad es que, en las grandes ciudades, tenemos muchos espectáculos donde elegir aunque, a veces, es difícil ponerse de acuerdo. Sin embargo, hace cuatrocientos años, como sólo podían ir a los superespectáculos los aristócratas, y, además, no había todos los días, pues... Pero, eso sí, cuando los organizaban eran majestuosos: llenaban inmensas plazas con agua para hacer "juegos acuáticos", gastaban toneladas de pólvora en grandiosos "fuegos artificiales", montaban "ballets" con cientos de bailarines vestidos con lujosos trajes... y muchas otras representaciones que no os cuento.

En los intermedios de las exhibiciones de entonces, siempre había unas pequeñas funciones teatrales, con música cantada, para distraer al público. Gustaban tanto estos intermedios musicales que, en la corte de un riquísimo conde de Florencia, pensaron hacer una representación a lo grande en la que se cantara una larga historia con orquesta, coro, baile, vestuario, maquillaje, decorados... o sea, una función que tuviera de todo, ¡que no faltase de nada!

Y así ocurrió: el mejor poeta de la corte escribió los versos de una historia antigua, el compositor favorito del conde hizo la música entera para que pudieran interpretarla los cantantes y la orquesta de palacio, el pintor más famoso realizó unos bonitos decorados, los bailarines se aprendieron bien su parte, el sastre eligió las mejores sedas de Oriente para cortar y coser ricas vestiduras... Todo estaba dispuesto, se citó a lo más granado de la corte florentina para la primera representación y, ¡señoras y señores!... ¡NACIÓ LA ÓPERA!

Seguro que os preguntaréis: ¿antes de aquella representación nunca se había hecho teatro musical? Naturalmente que sí se había hecho: en los teatros griegos, en las iglesias medievales, en las cortes de la China... Pero fue a partir del momento que os he contado cuando todas las artes (el teatro, la música, la

danza, la plástica...) se unieron en busca de un *Arte total*. El resultado fue un sorprendente e innovador espectáculo al que llamaron ópera (que, como supongo que sabréis, es una palabra que viene del latín y que quiere decir "obra").

La idea que tuvieron los florentinos gustó tanto a todo el mundo que rápidamente se extendió por toda Italia, después pasó a Francia, a Inglaterra y a España: la ópera se puso de moda, y todavía sigue estándolo! ¿Sabéis cuántas óperas se han estrenado en todo el mundo desde la primera hasta hoy? Pues unas 60.000. Aunque, en estos cuatro siglos de vida, la ópera ha cambiado muchísimo: antes, los escenarios se iluminaban con velas, ahora hay focos potentísimos que se encienden y se mueven automáticamente; al principio los decorados se hacían con telas pintadas, ahora se fabrican con todo tipo de materiales que aparecen y desaparecen como por arte de magia por medio de una maquinaria oculta; el público de entonces era un poco gamberro —durante la representación comían, escupían a los de abajo, hablaban—. Ahora, sin embargo, todo el mundo está quieto, en su sitio, viendo y escuchando: y es que en la ópera hay mucho que ver y oír. Se trata de enterarse de todas las cosas que se ven y además de disfrutar de todo lo que suena.

Otra cosa que os preguntaréis: ¿cómo consiguen contar una historia larga simplemente cantando y sin que nadie se aburra? Bueno, para conseguirlo, el escritor del drama debe escribir poemas que sean "musicales" y el compositor de la música tiene que tener "sentido dramático". Además, es necesario que trabajen juntos y que tengan en cuenta muchas cosas que son típicas de la ópera. Veamos algunos de estos elementos fundamentales:

1) ¿Qué es más importante, la letra o la música? Esto ha sido un motivo de discusión desde que se inventó la ópera. Unos pensaban que lo más importante era el drama que se representaba, y que la música solamente añadía espectacularidad. Otros, al revés: lo fundamental era la música, lo de menos era la historia. Al final, todo el mundo ha acabado pensando que lo mejor es que las dos cosas sean igual de importantes y estén bien unidas, para que el resultado sea lo más entretenido posible. ¡Eso es!, que sea interesante, no que sea realista, porque la ópera no pretende ser igual que la vida: en la ópera podéis encontrar cosas tan increíbles como enamorados que entonan en su soledad tristes lamentos, héroes que al borde de la muerte no paran de cantar, tenores de 60 años haciendo de jóvenes bohemios, sopranos de cien kilos que bailan la danza de los siete velos, etcétera. Lo importante no es que parezca de verdad, sino que sea maravilloso, aunque se note que es mentira.

2) Los cantantes tienen que ser también buenos actores, saber hacer gestos, moverse en escena y representar distintos papeles. Los tenores (hombres que cantan con voz aguda) suelen hacer de héroes que rescatan a las princesas raptadas, luchan valientemente y tienen siempre interminables dúos de amor con las sopranos (mujeres con voz aguda), que son normalmente las buenas de la obra y siempre les pasa de todo. Los barítonos y bajos (hombres con voz grave) pueden ser cualquier cosa: padres de los chicos, amigos o

viles enemigos, magos o reyes... Las mezzosopranos (mujeres con voz grave) acostumbran a representar papeles de malas, rivales, madres, criadas... Y los del coro normalmente tienen que hacer de invitados a una fiesta, o de gente que pasa por la calle. ¡Ah!, se me olvidaba, también suelen aparecer personajes especiales: bufones y cómicos que deforman la voz para hacer refr, sopranos coloratura, que hacen miles de filigranas con su voz... y muchos más que no me caben en este corto espacio.

3) Para que los espectadores nos enteremos bien de todo lo que pasa, los cantantes, entre sus espectaculares "arias" (canciones en las que se lucen), nos cuentan y representan la acción en forma de "recitativos" (ni hablado, ni cantado... es como cantado a medias) o, si no, hablando, como en una obra de teatro normal (esto se hace en la "ópera bufa", en la "opereta", o en la "zarzuela"). Algunas veces cantan dialogando ("dúo"), otras lo hacen tres a la vez ("trío"), o cuatro ("cuarteto"), o más ("quinteto", "sexteto", etcétera). Pero no creáis que siempre se les entiende lo que dicen, ¡que val!, muchos cantantes están tan preocupados con las cosas que hacen que se olvidan de pronunciar bien. Además, las óperas casi siempre están en otros idiomas, por lo que tendremos que atender a una pantalla con la traducción colocada encima del escenario y al programa de mano para comprender bien lo que dicen.

4) La orquesta, metida en su foso, no para de trabajar: toca en el comienzo de la obra (obertura o preludio), acompaña a los cantantes en todas sus peripecias, está al servicio de los desfiles y bailes, a veces también toca en los cambios de decorados... y, sobre todo, puede expresar con su música todo tipo de sentimientos (tragedia, alegría, triunfo, intimismo, etcétera) en función de cuál sea la acción que esté desarrollándose en la escena.

Desde que nació la ópera, los cantantes fueron considerados por el público como las "estrellas" (como hoy pueden ser los ídolos del rock, los futbolistas o los artistas de la tele), hasta el punto de ser casi siempre más famosos que los compositores y directores de orquesta. En Italia se crearon nombres especiales para llamar a las más grandes cantantes: "prima donna", "diva", "soprano assoluta". Y, claro, a algunas se les subió la fama a la cabeza: unas porque eran capaces de dar la nota más aguda y cristalina, o porque hacían verdaderos juegos malabares con su gargantilla, otras porque tenían una fuerza dramática tan grande que hacían llorar al público. El caso es que estos "divismos" han provocado que muchas veces haya disputas entre ellas (y ellos) y, lo que es peor, que suban los precios de sus contratos.

Claro que, en los tiempos de Mozart ocurría más o menos lo mismo. Había dos cantantes muy vanidosas llamadas Cavalieri y Lange. Las dos cantaban muy bien, pero se tenían mucha manía. El Emperador, que se enteraba de todo, tuvo una maligna idea para escarmentarlas: encargó que se hiciera una pequeña ópera humorística en la que las dos representaran su propio papel. El libreto, o sea el texto, lo escribió Stephanie. Para hacer la música eligieron al

mejor compositor de entonces: ni más ni menos que Mozart. El resultado fue una preciosa y breve obra que llevó por título *Der Schuspieldirektor*, que quiere decir "El Director Teatral", pero normalmente se conoce con el nombre de *El Empresario*.

Seguro que ya os imagináis de qué trata. Precisamente los niños de ocho años del colegio Montserrat resumen así la historia de esta ópera:

"La cosa va de dos señoras que compiten por un puesto de "vedette". Empieza con que a un Empresario muy gruñón le dan permiso para hacer una ópera y quiere buscar a todo el personal que necesita: cantantes, actores,... Aparecen dos sopranos: una es Timbre de Plata (que a veces se hace la chula) y la otra la Señora Corazón (que a veces es muy avariciosa). Las dos se ponen a competir una contra otra y se pelean. Al final todo se arregla: cada una canta su estrofa y en paz."

Esta ópera es tan corta, tan corta (sólo tiene una obertura, dos arias, un trío y un final) que normalmente se le suele añadir más música y algo más de teatro para que pueda llenar una representación. En el caso de hoy, el responsable de la adaptación es Gustavo Tambascio, quien ha añadido una buena parte de la acción teatral, junto a cuatro arias sueltas y el trío de otra ópera (*La clemencia de Tito*). ¡Toda la música es de Mozart, naturalmente!

La historia completa de esta función podría resumirse así:

La acción se desarrolla a principios de siglo. Son tiempos de crisis. Dos compañías de teatro no pueden sobrevivir solas y no tienen más remedio que unir sus fuerzas. Una es de teatro clásico (con su empresario, su actriz dramática, su actriz cómica y su actor principal, entre otros) y la otra es una compañía de variedades (con su director, su regidor, acróbatas, un mago, etcétera). El empresario no quiere en absoluto fusionarse con nadie. Sin embargo, el regidor intenta convencerlo para que ponga en escena una obra de Mozart, ya que se trata de su compositor favorito.

*El empresario no ve nada más que problemas: montar una ópera es una gran complicación y los actores quieren hacer a toda costa obras de teatro clásico (por ejemplo *La Tempestad*), el regidor insiste en que lo mejor es hacer una breve ópera de Mozart que se titula *El Empresario*, pues trata precisamente de ese mismo problema... la cosa está a punto de explotar cuando aparece un rico Conde acompañado de la famosa soprano Donna Mobile d'Agilitá, que se canta la difícilísima aria *No, che non sei capace* y todos caen rendidos a sus pies.*

*El empresario cambia rápidamente de opinión, piensa que lo mejor es hacer una ópera para el lucimiento de la cantante y que todo lo pague el Conde. Todos los demás artistas se ponen muy celosos. Un tenor, disfrazado de levantador de pesas, aprovecha un momento de confusión y canta el aria *Si mostra la sorte* que, naturalmente, también gusta mucho. Nadie se pone de acuerdo en qué puede*

hacerse, unos le dan a la bebida, otros se ponen a representar Romeo y Julieta, cuando, de repente, aparece Celeste Aida de los Angeles que, con la modesta intención de hacer una prueba como cantante, entona la dulce aria Misera, dove son y todo el mundo se queda con la boca abierta. Rápidamente el empresario la contrata.

Para que el barítono también pueda cantar, el regidor le busca una divertidísima aria trabalenguas que se llama Clarice cara mia sposa. Ahora resulta que todos quieren cantar, ¡hasta las actrices y el Conde! Utilizan la argucia de hacer como que cantan mientras suena un disco con el trío Vengo aspettate, pero son descubiertos y se organiza un gran escándalo. Parece que todo va a acabar mal pero, en esto, se apaga la luz y aparece el mismísimo Mozart que les dice que deben representar El Empresario y dejarse de tonterías.

Ya no hay ninguna duda, todos representarán la ópera de Mozart, tal y como había dicho el regidor al principio. Se reparten los papeles, se visten, se maquillan y, por fin, comienza la representación con la consabida obertura.

La historia que se cuenta en El Empresario, ya sabéis, es más o menos la misma que la que os acabo de narrar: empieza con un empresario desanimado (Frank), un bufón que le anima (Buff), un actor (Eisler) y una actriz (Saeta) que quieren ser contratados, otro actor (Corazón) y otra actriz (Corona) que también buscan empleo, una señora (Canora) y su marido (el tenor Canoro) que buscan un papelito. Reina la discordia, nadie está conforme... hasta que aparece la cantante Señora Corazón, que canta Suena la hora del adiós y deja impresionado al empresario. Naturalmente, llega la competencia: entra la soprano Trino de Plata con la nariz muy levantada y canta Querido joven, acepto tu amor, el empresario suelta un ¡bravo! y también la contrata. Las sopranos se ponen a discutir a ver cuál de las dos debe ser la primera artista, junto al tenor que las quiere pacificar (todo eso es el magnífico trío Yo soy la prima donna). El empresario consigue calmar a todo el mundo, finalizando la ópera con una canción para los cuatro cantantes que dice: "El esfuerzo de todos es lo que debe gustar, y no lo que haga uno solo".

Y así, queridos amigos, se termina este espectáculo teatral con música de orquesta, arias, variedades, canciones para cantar entre varios, decorados, luces, vestuario, maquillaje... todo ello con buen humor, agilidades vocales y enredo de personajes.

Hay óperas también muy diferentes donde, por ejemplo, no se habla (todo está cantado)... o que en vez de tener un argumento cómico, se cuenta una historia dramática. Ya veis que en teatro musical hay de todo lo que pueda uno imaginarse.

En nuestra función de hoy hemos querido que hubiera un poco de cada cosa, con la intención de que lo pasarais bien y conocierais algo de ese fascinante y complicado espectáculo, mitad mentira mitad verdad, que es LA ÓPERA. Si os gusta, os invitamos a que vengáis el año próximo.

1875
1876
1877
1878

1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100

TIEMPO OLVIDADO

Uno de los ciclos de conciertos organizados por la Fundación Juan March durante el año 1989 fue el titulado El recuerdo de la infancia. Para estos ciclos la Fundación edita unos programas de mano de extensos comentarios que encarga a un técnico en la materia: no debió de encontrarlo fácilmente para éste, pues después de no pocas negativas cayó en mis manos esta "patata caliente". Este texto es solamente la introducción al ciclo.

Desde que Rousseau y Pestalozzi, en la segunda mitad del siglo XVIII, "descubrieran" al niño y se ocuparan de definir su papel dentro de la sociedad, la música para niños surge como un nuevo capítulo dentro de la composición musical y, a juzgar por el amplio catálogo de obras del que hoy se dispone, no cabe duda de que la recreación del mundo infantil, junto a la preocupación educativa por el mismo, han sido durante estos últimos siglos motivo de fecunda inspiración.

Un título como *Tiempo olvidado* o *El recuerdo de la infancia* puede suscitar como primera reacción una sonrisa nostálgica, melancólica o, por qué no, una actitud un tanto displicente, con esa suficiencia que solemos tener los mayores con el mundo de la niñez. Pero, con una breve recapitación, nos podemos dar cuenta de que, tras ese posible rechazo inicial, se pueden descubrir importantes consideraciones de índole creativa y pedagógica que, sobre todo a lo largo de nuestro siglo, han ido motivando no sólo la creación de abundante música inspirada en los niños, sino también la de numerosos estudios con firmes propósitos educativos; ambos trabajos han ido definiendo lo que podríamos considerar como las características de una música de altísimo interés en torno a los niños.

Cuando el compositor habla del mundo infantil, sus obras ponen de manifiesto un estilo que persigue el encuentro con la sencillez y la autenticidad, cualidades que están en íntima relación, ya que la primera es una forma consciente de acotar los rasgos esenciales de la segunda. "Sólo una música auténtica —dice Herman Regner— influye sobre el hombre y posee capacidad para modificarlo, sólo con ella podemos educarnos".

Ravel comentaba con respecto a su *Ma mère Løye*: "El deseo de evocar en esas piezas la poesía de la infancia me condujo naturalmente a simplificar mis maneras y a despejar mi escritura". En el momento más destacado de su carrera, cuando se encontraba trabajando en obras de enorme peso específico, se introdujo en la muy compleja labor de alcanzar lo simple: la depuración de la forma, la purificación de la materia sonora, la síntesis en el proceso armónico, la limpieza de la melodía.

Hacer música sobre niños, o para ellos, no es, por lo tanto, infantilizar la música, ni reducir su calidad, ni por supuesto ponerla exclusivamente al servicio del desarrollo técnico de manera que se desvirtúe su fuerza emocional y expresiva; es, por el contrario, buscar ese punto mágico en el que convergen sencillez, sensibilidad, naturalidad y sinceridad. De todos modos, aunque los compositores busquen en la infancia un motivo de inspiración, es evidente que la música de cada cual es más una expresión acabada de su arte que una muestra estilizada del universo infantil. "Mis *Piezas Lúricas* no son sólo unos cuadros infantiles llenos de simplicidad", decía Grieg. Ciertamente, cuando escuchamos su *Berceuse* a quien oímos fundamentalmente es al propio compositor.

Hay motivos lo suficientemente importantes como para haber suscitado en la mayoría de los grandes compositores, desde Bach a nuestros días, plantearse alternativas compositivas colocando la infancia en su punto de mira (me lo dijo en cierta ocasión Violeta Hemsy: "los compositores de cinco estrellas siempre se han preocupado de los niños"). Entre estos motivos quisiera mencionar los siguientes: la búsqueda de vías para aprobar ciertas asignaturas pendientes; la indagación de nuevos estímulos y fuentes de originales sugerencias; el despertar ante el deseo de formar una familia; el intento de resolución de los enigmas de la vida por medio de la música; la obsesión por la muerte, aminorada ante la presencia de los niños, los seres que no cuentan con ella; la simple necesidad de dar rienda suelta a sentimientos de ternura infundidos por los más débiles; la meditación sobre el acto creativo intuitivo, sin reflexión, del niño; y la gran necesidad que siempre hay de buena música para el mundo de la enseñanza.

Independientemente de las razones que muevan a cada compositor a abordar una obra relacionada de alguna manera con los niños, observamos que, *grosso modo*, son dos las posiciones que puede adoptar y, en ambas, el artista, desde su mundo de adulto, trata de coincidir o de relacionarse con ese mundo propio lleno de emociones intensas y de comportamientos intransferibles que es la infancia.

1) En un primer apartado podríamos colocar todas aquellas obras que no persiguen un fin didáctico directo, aunque estamos convencidos, tal y como afirma Willems, de que "el compositor, a su pesar, es siempre pedagogo". En estas obras el compositor habla a los mayores de los niños, si bien, en realidad, la infancia le sirve de reflexión autobiográfica, de referente nostálgico. El compositor transmite al oyente sentimientos que recrean la infancia, pero sin contar con ella en modo alguno. Se rescatan juegos, cuentos, canciones y danzas, temas y motivos, ritos y emociones con los que el músico explora e indaga las imágenes grabadas en su memoria y enlaza con ellas el discurrir temporal que le permite, a través de la música, recobrar la infancia perdida en la que, en voz de Cernuda, "el niño, por gracia, era ya dueño de lo que el hombre luego, tras no pocas vacilaciones, errores y extravíos, tiene que recobrar con esfuerzos".

Pero el encuentro con el apasionante mundo de la niñez no va a ser siempre de evocación nostálgica. Otras veces se producirán verdaderas exploraciones, o casi prospecciones del espíritu infantil. Si en el Romanticismo se observaba la infancia, se contemplaba, se soñaba con ella, se añoraba el propio paraíso perdido —aunque sepamos que su más claro exponente, Schumann, demostrara sobrada incapacidad para habituarse al mundo infantil—, es en el realismo de Moussorgsky donde el artista se introduce en el mundo del niño, reflexiona sobre sus auténticos dramas, sus reacciones bruscas e inesperadas y, captando su psicología, obtiene verdaderas partículas vivas de su existir cotidiano.

2) Por otro lado tenemos las composiciones de carácter educativo en las que, junto a la calidad propia de la música, se valora también el grado de eficacia pedagógica que aportan. Esta dimensión de la música para estudiantes ha proporcionado páginas memorables: Bach, Schumann, Chaikovsky, Bartók, Prokofiev, Stravinsky, Lutoslawsky, Kurtág y otros muchos grandes compositores disponen, en su amplio catálogo de obras, de auténticas perlas, piezas de absoluta referencia, imprescindibles en los primeros pasos del aprendizaje de la música, y ampliamente degustadas en conciertos y difundidas en registros fonográficos.

Componer música para niños significa que el trabajo del pequeño instrumentista se convierta, desde los primeros momentos, en un encuentro feliz con la música, en un camino de exploración de sus propias posibilidades creativas. Cuando Bartók, a quien se considera el máximo ejemplo de claridad y autenticidad en su obra pedagógica, explica la utilización de la música popular húngara como fuente de inspiración para su colección de piezas tituladas *Para los niños*, resalta la fuerza conmovedora, libre de todo sentimentalismo y ornamentos superfluos, que la caracteriza: "Sencilla —señala Bartók—, a veces áspera, pero nunca insulsa". He aquí toda una declaración de principios que nosotros, hoy, seguimos considerando como pilares de la creación destinada a los niños.

Desde un punto de vista más amplio, es de capital importancia centrar nuestra atención en la investigación de los conflictos que se plantean en las complejas relaciones entre la música y el niño, habida cuenta de que hacen posible un terreno de observación propicio para el estudio de las relaciones entre la música y el adulto (no sólo del profesional, sino de todo aficionado que se acerque al mundo del sonido): bien sabido es que el progreso en el entendimiento y disfrute de cualquier arte consiste siempre en un continuo volver a empezar desde el principio, desde ese lugar, para algunos posiblemente recóndito que, aunque queramos disimular, todos afortunadamente llevamos dentro de nosotros y que está ocupado por el niño que nunca hemos dejado de ser.

Despidamos estas líneas con las ilustrativas palabras que Gabriel Celaya incluye en el prefacio de su libro *La voz de los niños*: "A través de lo sugerido, muchos volverán a vivir esa mágica niñez, que no es una edad meramente superada, sino que posee unos valores a los que no podemos ni debemos renunciar, y que uno evoca tanto y tanto más nostálgicamente cuanto más es un hombre dolorido, como lo somos todos, hambrientos de pureza hasta la violencia, hambrientos de alegría y de libertad, traicionados nunca sabemos por quién, quizá por uno mismo, es decir, por ese fantasmón en que nos vamos convirtiendo sin darnos cuenta."



POR SALONES Y CAFÉS

Los fastos del 92 incluían a Madrid como Capital europea de la Cultura. Con este motivo apareció una revista cultural cuyos números pares iban acompañados de un disco compacto que recogía música vinculada, de una manera u otra, a Madrid. El número de octubre estuvo dedicado a la música de salón y de cafés de entre siglos; los comentarios que acompañaban al registro son estos.

No creo que sea un disparate afirmar que en cualquier lugar donde se halle una forma de civilización regida por una clase dominante que se reúna en acogedores espacios para comer y charlar, allí habrá música de salón. Da lo mismo que sea palacio vienés, haveli indio, mansión griega, harén islámico o *palatium* bizantino. Es tradición que toda residencia opulenta disponga de un lugar de esparcimiento donde, entre otros muebles y adornos, se encuentre una música acorde con el espacio arquitectónico y el festejo. Para estos menesteres no es conveniente una música estridente, complicada o comprometida, ¡ni mucho menos! Lo importante es que no moleste, que suprima intranquilos silencios, amortigüe los desagradables ruidos de la masticación y rellene los vacíos rincones de suaves resonancias; que no sólo permita hablar, sino que lime posibles asperezas y almohadille la conversación dando a los invitados un aire de narrador radiofónico.

De igual manera que en los elementos decorativos de los salones reina la exquizez y el refinamiento, con el amueblamiento sonoro nada debe desentonar. Así, mientras los músicos —bien profesionales, bien amigos, parientes o incluso anfitriones— desgranen suaves notas de sus laúdes, voces o flautas, la reunión, con mayor o menor distraída atención, llevará a cabo su habitual esparcimiento; la música, en un segundo plano, creará ambiente, proporcionará bienestar, se escuchará sin reflexión alguna, divertida y pasivamente, con complacencia pero sin pasión.

Toda música es como un crisol donde se plasma el comportamiento del público; es precisamente en el tipo de reunión y en la capacidad de atención de los oyentes donde reside gran parte de su eficacia. La propia respuesta del público impulsa, retrae e incluso inspira la música de su entorno; de la observación de esta respuesta podríamos edificar una teoría "casera" cuyo principio podría ser algo así: "los oyentes más sordos provocan las músicas más ambientales". Pero no vayamos a pensar por ello que la música ambiental es un producto exclusivo de nuestros insensibles días. No. Si bien es cierto que en estos saturados tiempos que corren son contados los recintos donde no encierren nuestras

conversaciones en un envoltorio de empalagosos sonidos ramplones y tópicos —con un catálogo de perversas intenciones, entre las que destaca la de servir de "suavizante" ante la agresión sonora del entorno—, no es menos cierto que las cortes, realezas y noblezas de todas las historias han tenido un surtido de músicas que, con gran desconsuelo, comprobaban cómo sus bellas melodías pasaban de largo ante oídos preocupados por otros asuntos de "más alto interés".

Todos sabemos que, tanto en el fondo como en la forma, estamos constituidos por elementos complementarios: los deseos más altos y espirituales los compensamos con otros más prosaicos y vulgares; los Carnavales se completan con la Cuaresma; a los banquetes siguen los ayunos; a las comedias, tragedias... Esta ley de equilibrio y compensación que atiende a todo cuanto conocemos nos somete igualmente a su antojo, dirige nuestras manifestaciones, gustos y deseos en múltiples direcciones, y no en una sola (un querido amigo mío contrarresta sus muchas y concentradas horas de alta investigación musicológica con la visión de los más chabacanos programas de la tele).

En el arte, naturalmente, ocurre de igual manera. No podía ser de otra forma. Junto a las obras más grandiosas están las más diminutas; al lado de los novelones, los cuentos; junto a las sinfonías, las canciones. El sometimiento a esta implacable ley provoca en nosotros deseos irrefrenables de "rematar" las más elevadas experiencias con otros asuntillos más ligeros y aliviadores.

Nuevamente, nuestra ley de equilibrio y compensación nos indica otro principio fundamental: "no por ser mayor el continente, el contenido es más artístico" o, dicho de otra manera: "las pequeñas obras sin grandes pretensiones nos pueden aportar gran emoción"; al fin y al cabo la emoción es soberana y ante ella deben rendirse todas las demás consideraciones. En música, arte emocional por antonomasia, esta ley se manifiesta con toda su complejidad dentro de la inmensa panorámica de márgenes dilatados que el arte del tiempo contiene. Cual si fuera una balanza, observamos fácilmente cómo existen músicas que actúan como contrapeso de otras (unas, sin el lastre de otras, marcarían una amanerada desproporción en el fiel de la balanza). No hay género musical, por "enano" que sea, que no tenga un valor estético y social. El misterio de la música puede encontrarse en toda su profundidad y pureza tanto en el arte mayor como en el arte menor, en los géneros "ínfimos" y hasta en los "microscópicos"; todo dependerá de si su emoción se expresa en sus justos términos y si el oyente se esfuerza en encontrar lo que encierra entre su forma, y no le pide aquello que nunca le perteneció.

Pues bien, en el punto de encuentro de unos recorridos imaginarios que unieran el rito del concierto con la música ambiental, la percepción activa con la comodidad auditiva, el arte de gran contenido con el más liviano, es donde podríamos ubicar la música funcional que se ha dado en llamar "música de salón" por su carácter intimista y distendido; música que, por su amplio espectro de posibilidades, nos resulta enormemente difícil definir en sus justos

términos. No obstante, creo posible realizar un breve acercamiento a los movezcos contornos que circunscriben la música que nos ocupa a través de diferentes vías que, confrontadas, pueden llevarnos a no pocas paradojas, pues se trata de un estilo que encierra en su misma esencia profundos contrasentidos.

Lo que entendemos hoy en día por música de salón nos viene directamente ligado a la imagen de una época que abarca desde el Romanticismo hasta principios de nuestro siglo. Heredera lejana de lo que en tiempos antiguos se llamó "música baja", por estar unida a la intimidad —en contraposición con la "música alta", que se escuchaba en los grandes espacios—, e hija directa de la música de cámara dieciochesca, es un estilo que se va forjando en las distendidas reuniones artísticas, en los salones de la alta burguesía del siglo pasado, con el piano como principal protagonista. ¿Cómo iba a permanecer mudo tan ilustre instrumento en las veladas de té, en los prolegómenos de las cenas o en las ensoñadoras noches de licores y emociones? Siempre hay quien se siente ante el teclado y toque "a solo", o acompañando a una voz, una música cuya sutileza sea tal que no choque con el momento que se está viviendo, que no sea tan larga como para abandonarse a ella olvidando el rico sabor del café con hojaldres, que no requiera tanta atención como para que se pierda el contacto de una mirada esquiva.

Como continuadores del ambiente de los salones privados, determinados cafés y bares se esmeran en ofrecer un confort refinado para que la selecta clientela se recree y pase largas horas consumiendo. La fórmula es sencilla: mientras los músicos desgranar suaves notas de sus instrumentos, la reunión, con mayor o menor distraída atención, llevará a cabo su habitual esparcimiento; la música, en un segundo plano, creará ambiente, proporcionará bienestar, se escuchará sin reflexión alguna, divertida y pasivamente, con complacencia pero sin pasión.

Lo habitual en los cafés decimonónicos, y aún los de este siglo, era que a las horas punta (aperitivo, café, merienda y noche), un sexteto (cuarteto clásico, contrabajo y piano) o una orquestina (saxos, trompetas, trombón, violónchelo, contrabajo, violines, batería y piano-director) ofreciera la música que los "habituales" quisieran escuchar: ni muy chabacana, ni muy moderna; ni muy suave, ni muy estridente; combinando el repertorio tradicional con alguna que otra novedad.

Un famoso cuadro de mediados del siglo XIX salido de los pinceles del austriaco Philip Danhauser deja entrever un acogedor ambiente romántico-burgués centroeuropeo. En él figura toda una constelación artística de la época: Liszt, con perfil de iluminada inspiración, posa con delicadeza sus manos en un precioso piano mientras sus amigos Dumas, Hugo, Sand, Paganini y Rossini escuchan con atención. Al lado, la condesa d'Agoult apoya su cabeza con desmayo en el piano. Colores oscuros, tules y cortinas, libros y partituras componen el cálido salón presidido por el busto de Beethoven. ¿Qué música tocaría

Liszt en una velada de este tipo? Seguramente, en momentos así, no faltarían las típicas fantasías sobre arias de Rossini, variaciones con las que tan a gusto improvisaba sobre cualquier tema popular y alguna que otra pieza de carácter liviano y ensoñador. Pero, sin lugar a dudas, el peso de la reunión recaería sobre algún "sonatón" de Beethoven, o sobre obras complejas de sus queridos amigos Schumann, Chopin o Wagner. ¡Y esta última música no tiene precisamente carácter "de salón" que digamos!, aunque es seguro que sonaría en reuniones de alto nivel de exigencia. Otras situaciones similares son motivo de iconografía de la época: una acuarela de C. J. Arnold nos muestra a un cuarteto de cuerda tocando en un ambiente recogido de la casa de la novelista Bettina von Arnim, quien acostumbraba a invitar periódicamente a sus salones a los mejores músicos de Berlín; otros cuadros representan a Chopin tocando en los decadentes salones del príncipe-músico Radziwil; son muchos los dibujos de las nutridas "schubertiadas" en casa de Von Spaun...

Todo parece indicarnos que la música que se interpretaba fuera de las salas de conciertos ni era exclusivamente de "serie B", ni de "serie A": las grandes composiciones, con todas las características que una obra de arte exige de calidad, inspiración, forma, contenido y trabajo técnico, cohabitaban en perfecta simbiosis con obras de menos pretensiones, de factura colorista, personal, despreocupada y con menos vuelo formal. También es cierto que no todas las tertulias tendrían la suerte de contar con tan venerables músicos, ni con tan ilustres oyentes; es de suponer que en las reuniones burguesas más comunes la proporción de "serie B" aumentaría considerablemente y el vigoroso impulso romántico daría paso a un sentimentalismo de más superficial contenido.

El movimiento romántico, tan atento a la pequeña forma poética, aportará a las relajadas camarillas salonísticas un amplio repertorio de "romanzas sin palabras", "hojas de álbum", "nocturnos", "bagatelas", "mazurcas", "rapsodias", "barcarolas", "serenatas", "danzas"... En este sentido, es muy gratificante observar cómo los catálogos de las obras de compositores de la talla de Schubert, Mendelssohn, Rossini, Schumann, Liszt, Brahms, Chaikovsky, Dvorák y Grieg tienen una saludable y equilibrada proporción de los géneros más comprometidos (sinfónico, camerístico, lírico...) con los otros más relajados (canciones, piezas cortas, danzas...). Y es en la imitación de estas últimas músicas de los grandes maestros mencionados donde encontraremos el grueso del repertorio de salón.

También acudirán a los salones, cafés y teatros los éxitos más recientes de la ópera y opereta —en reducción para canto y piano o en forma de fantasías para piano solo— y las danzas imprescindibles de los salones de baile más distinguidos (vales, polcas, escocesas, galops...) La colección quedará completa con las transcripciones para piano a cuatro manos y para grupos reducidos de sinfonías, conciertos, serenatas, y, en general, de todo el repertorio para orquesta conocido hasta entonces.

Está claro que los salones y cafés del ayer asumían la función de lo que, más tarde, será la sala de estar con el equipo de sonido dispuesto a reproducir en todo momento la música que se desea. Allí, los músicos amigos recreaban *in situ*, bajo el arreglo que fuera necesario, cualquier partitura que apeteciera revivir o descubrir. En este sentido, estas músicas juegan indudablemente un papel cultural importante: consolidan y complementan las impresiones auditivas adquiridas en la ópera o en los conciertos. Y un asunto todavía más curioso: la acumulación de ritmos sencillos y melodías fáciles que imperan en estos círculos incitará incluso a los compositores eminentes a efectuar versiones "comprimidas" de alguna de sus obras. No es, pues, casual que sea en los salones y cafés donde se encuentren, perfilen —y confundan— la regia música de cámara y la más volátil música de salón. Música de salón, es decir, música variada interpretada en *petit comité* por profesionales y aficionados. (La Enciclopedia Espasa llama directamente música de salón a lo que ahora conocemos como música de cámara, resolviendo sus posibles diferencias de un plumazo; de cualquier modo, esto no asegura que la denominación de música de salón, tal y como hoy la entendemos, sea posterior a la edición del famoso diccionario.)

Para acabar de esclarecer el panorama de las músicas que sonaban en cafés y salones, comentaré brevemente otras de sus características peculiares que nos permiten delimitar mejor sus contornos y definirlas como género:

Estas músicas jamás adquieren compromiso renovador, ni toman posición definida. Su falta de proyección de futuro fuerza a los observadores más intransigentes a considerar este género como una tara de la música seria y, por consiguiente, despreciado, por apelar a recursos pobres y sentimentales para expresarse.

Las músicas de cafés, salones, teatros, hoteles, restaurantes y salas de baile están íntimamente hermanadas y mantienen fuertes vínculos con otros géneros, como las músicas callejeras, de tabernas y posadas. Es digno de señalar el gran valor que todas ellas tuvieron en la difusión de los éxitos de entonces. No es menos importante la captación que hicieron de nuevos melómanos, pues no fueron pocos los que llegaron a comprender otras músicas más complejas a partir de éstas. Casi podríamos decir que desempeñó un cierto papel educativo en la vida musical de muchos países.

Gracias a su capacidad de adaptación a todas las necesidades y de metamorfosis a través del tiempo, han ofrecido durante más de un siglo un remanente de partituras de una variedad inusitada.

Son partituras que, en la mayoría de los casos, pueden ser ejecutadas por músicos de nivel medio y aficionados, lo cual las ha popularizado considerablemente, aunque es sólo de la mano de los buenos intérpretes —quienes, sin reticencia alguna, se entregan a ellas cual si de las más altas joyas de la música de cámara se tratara— donde suelen salir a flote esencias escondidas de insólito valor. Con estas interpretaciones se concreta el estilo de salón: elegancia, ligere-

za, sentido muy marcado del estilo y un cierto oficio son las condiciones esenciales para darle el "tono" preciso.

El imperante nacionalismo de entresiglos marcó con sello indeleble la música de salones y cafés. Y lo hizo hasta tal punto que se produjo el curioso fenómeno de las usurpaciones territoriales, con la aparición de las "músicas turísticas": joyas rusas, aires bohemios pamplonicas, turquerías germánicas, cosacos donostiarras... Todo un carnaval de postales exóticas y recuerdos veraniegos.

Por último, anotaré que la descripción musical—recurso didáctico donde los haya—llegó a ser utilizada en estos círculos como elemento facilitador de la audición, de manera que rompía con la "dura" abstracción al proponer a los oyentes el distraído juego de desentrañar la red de relaciones entre la música y lo cotidiano.

Una vez aclarados estos puntos, seguimos adelante; y lo hacemos internándonos en terrenos específicamente españoles, sin por ello olvidar que lo expuesto hasta aquí atañe tanto a la música de salón centroeuropea como a la española. Como veremos, la vida de este género en nuestro país presenta una serie de peculiaridades típicamente nuestras.

Cuando Federico Sopena repasaba en sus libros la música del siglo XIX español (*Historia de la música e Historia de la música española contemporánea*) no tenía sino sombrías y desalentadoras palabras: "Ha faltado a la música española del XIX todo ese aparato de mundo nuevo que la burguesía europea inventa... España está ausente de la música europea... en el orden sinfónico, España vive con cincuenta años de retraso... la burguesía española del XIX no tiene más remedio que ir a la zaga de la europea, con gran falta de receptividad, exceptuando la de la ópera italiana [...] la minoría de aristócratas riquísimos y cortesanos se contentan con la ópera como espectáculo [...] cuando la burguesía es sincera, crea la zarzuela y una pequeñita música de salón."

Carlos Gómez Amat, en sus publicaciones sobre este mismo tema (*Historia de la música española, siglo XIX y Sinfonismo y Música de cámara en la España del XIX*), es un poco más optimista: "Hoy, el siglo XIX se estudia en su realidad, como una sucesión de hechos que presentan un raro abanico multicolor, desde la catástrofe hasta la relamida nota de sociedad. Así vemos que el XIX, con sus miserias, pero también con sus momentos luminosos, representa un tiempo apasionante, en el que brillan individualidades de personalidad arrolladora... A través de nuestra historia, encontramos hombres tan grandes como los de cualquier país, pero que no logran comunicarse a un verdadero nivel social, y que cuando son citados, lo son más por alguna extravagancia o por algún detalle anecdótico que por la esencia de su pensamiento... La música de cámara, abandonada en la corte, buscó refugio en los salones de algunos cultos aficionados. El repertorio musical de los salones burgueses era pobre y hoy nos puede

parecer ridículo, pero correspondía a los gustos de una sociedad limitada en sus aspiraciones."

Ante este poco halagüeño panorama no nos es difícil imaginar al típico compositor español, acorralado por una necia burguesía, sin otra posibilidad que encerrarse a componer músicas menores, única manera de ser tolerado. La zarzuela y la música de salón eran los únicos campos que les estaban permitidos. Una reseña periodística de la época lo dice claramente: "Las lamentaciones de los compositores españoles están, por lo visto, condenadas por su propia voluntad, a resonar terriblemente, pero sin eco, en la "peña" de un café o el alejamiento de un saloncillo."

Junto a ellos también encontraremos a entusiastas estudiosos, promotores incansables e impenitentes aficionados, capaces de cerrar filas a su alrededor y organizar círculos artísticos de ambiciosos fines. Es el tiempo de las primeras revistas musicales (*La Iberia Musical*, *La Zarzuela*, *Revista y Gaceta Musical*), de la formación de las Sociedades Musicales (Filarmonicas, de Conciertos, de Cuartetos...) y, naturalmente, de las veladas de melómanos en los siempre abiertos salones de las casas de los músicos y en los calentitos cafés de moda.

Son muy escasos los testimonios que nos hablan de estas músicas de entresiglos; debemos remitirnos a algunas de las imprescindibles publicaciones de la época (Soriano Fuertes, Saldoni, Esperanza y Sola) y espigar entre lo escrito por Salazar, Pedrell, Mitjana o Subirá.

Las reseñas de actualidad que aparecían en los libros y revistas mencionados hacen constante referencia a las reuniones musicales cuyo repertorio se nutría precisamente de partituras publicadas quincenalmente en dichas revistas, que atendían al mundo de la lírica, con alguna desviación hacia la música de salón. Con la mera intención de perfumar estas notas con aromas de la época, me he permitido entresacar algunos textos de la revista *Música* (1917) que poseen "el discreto encanto de la burguesía" española:

"Hay días que se celebran en Madrid cuatro y cinco conciertos en las salas Navas, Montano, Campos, Ateneo, Palace Hotel y Círculo de Bellas Artes, a los que acuden numerosos aficionados que, progresivamente, van adquiriendo una cultura musical de que carecían hasta hace poco." (Rogelio del Villar).

"...Y no quiero contar los contertulios del café-concierto donde ya se exige lo mejor y más granado del repertorio sabio, ni hablar de los conciertos domésticos desde las más humildes casas de la clase media hasta las aristocráticas mansiones de los magnates, porque había para hacer un curso de historia musical verdaderamente admirable." (Luis Villaba).

"Las señoritas Parody, Menárquez y Palatino interpretaron aisladamente y en sus respectivos instrumentos varias obras clásicas y de compositores modernos... terminado el programa, las señoritas tocaron una jota que entusiasmo a la concurrencia. Tan lucido como los anteriores resultó el concierto organizado

por la sociedad Amigos de la Música, en el que obtuvo un envidiable triunfo la aplaudida compositora María Rodrigo, dirigiendo una preciosa composición suya titulada *Pa mi Isabelica* que hubo de ser repetida a instancias del público. Asimismo mereció grandes aplausos Carmen López en tres tonadillas suyas y el pianista Mennicini que interpretó el lindo *Minué de las rosas* y el *Zapateado* [...] La señorita Ascensión Martínez, autora de una *Alborada* deliciosa y de fresca inspiración obtuvo un éxito franco."

"En el centro Fomento de las Artes, se dio una velada para festejar la constitución del grupo de señoras titulado Amigas de los ciegos. El quinteto López Debesa fue ovacionado al interpretar *Cavalleria rusticana* y la marcha de la ópera *El profeta*. La niña Gloria Keller recitó muy bien una poesía y después ejecutó en el arpa un vals de Schubert."

Como ya decíamos antes, a pesar del incipiente renacer musical de la segunda mitad del XIX, las reuniones musicales españolas seguían siendo un tosco reflejo de los salones europeos. En ellas podemos encontrar situaciones paradójicas de todo tipo: desde el magnífico ejemplo dado por Monasterio al intentar incansablemente introducir la mejor música de cámara de la época, hasta el peculiar gusto del anfitrión J. G. González, quien aborrecía a Mendelssohn, cuya música no se interpretaba en sus salones por considerarlo revolucionario, iconoclasta y "músico del porvenir" (según señala Peña y Goñi). O el mismo Sarasate, de refinamiento esmerado en la elección del repertorio camerístico (Brahms, Schubert, Schumann), que tanto gustaba de interpretar con sus amigos y, sin embargo, de unos planteamientos populistas y de virtuosismo gratuito en un buen número de sus composiciones.

Pese a que este mar revuelto y confuso no ayuda demasiado a poner un cierto orden, se puede apreciar cómo el repertorio musical ligero va a ir presentando con los años distintas tendencias más o menos claras. Una de muy fuerte tirón es la "alhambrista" —acertadísima expresión de Salazar— en la que abundan encantadores aromas morunos que imprimen un exótico sello oriental al españolismo reinante importado de París. Obras como *Adiós a la Alhambra* de Monasterio, *En la Alhambra* de Bretón, *Los gnomos de la Alhambra* y *Serenata morisca* de Chapí, *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega, *El suspiro del moro* de A. de la Cruz, nos trasladan a aquel súbito enamoramiento del embrujo sureño. Otra fuerte tendencia es la que podríamos denominar algo así como "me gusta mi tierra", donde se explota, a veces con bastante ingenio, otras con tosquedad, el patrimonio popular a partir de un refinamiento algo superficial. Ahí están los *Cantos canarios* de Power, *Viva Navarra* de Larregla, *Recuerdos de Andalucía* de Ocón, y un sinfín de obras que pasaron al piano después de ser transcritas y armonizadas por investigadores y compositores con "morriña". No faltan tampoco los más conocidos ritmos del folclore (boleros, jotás, habaneras, pasodobles) y las canciones de ambiente popular que algunos compositores de finísima inspiración melódica supieron dejar para la posteridad, como Iradier o Álvarez.

Otra buena parte del repertorio lo ocupan las nostálgicas piecitas pianísticas en el límite de lo cursi: *Seis entretenimientos de piano para damas* de González, *La sonrisa de un ángel. Dedicada a mi amigueta Rosa de Jovellar* de Zabalza o *El último adiós. Recitado al piano* de Perlado. El resto lo componen las romanzas y fantasías de zarzuelas, y las obras instrumentales de enjundia que se encuentran a medio camino entre la responsabilidad arquitectónica camerística y la mera simpleza agradable del salón.

En fin, como se puede apreciar, las veladas de salones y cafés transcurrían indolentemente, cual si se trataran de menús largos y estrechos en toda la regla. La afición dejaba para otros ratos los guisos, asados, complicados postres y grandes reservas, y realizaba el rito más típicamente español: ir de tapas. Unas cuantas entradillas, algunos fritos y raciones, cañas de cerveza o vinillo blanco, rematando con unos bocaditos y buñuelos "de muy buena calidad y de dietética esmerada". Ninguna de estas "tapas" musicales llega a ser un plato elaborado, aunque algunas casi lo alcanzan. Pero, recordemos, algunos de nuestros mejores restaurantes de ahora llevan buena fama con este tipo de dieta gastronómica: ¿Será que volvemos a aquellos gustos? ¿Será que se adelantaron a su tiempo?

Lo único que sé es que de este tema sólo podemos hablar ya en pasado, pues su fecha de caducidad llegó el día en que irrumpieron los medios audiovisuales. De su aniquilamiento casi total sobreviven algunos valientes pianistas de hoteles, hombres y mujeres-orquesta de bares de playa y, cómo no, en el último escalón de un torbellino pasado de rosca, manierista y *typical Spanish*, la sinrazón del moderno disco-pub de imperturbables "taladraorejas", aunque creo que esta inmundia metamorfosis debe ser objeto de otro comentario aparte de mayor extensión.

Conclusión. Dentro de este género "menor" hay muy buena música —sin más apelativos—, aunque limitada por otra españolísima razón más: la mayoría de nuestra música intimista de los siglos XIX y XX está olvidada en cajones de bibliotecas municipales, de conservatorios, de la SGAE o de editoriales y reclaman un inmediato rescate. Cuando salga a la luz, si alguna vez ocurre el milagro, poseeremos más datos para discernir con mayor claridad las calidades de cada obra, colocando este "género fantasma" en el lugar que le corresponde.

UN RECITAL DE SILBIDO

En la VI Bienal Madrid-Burdeos organizada por el CDMC hubo un insólito concierto a cargo de un silbador (el que suscribe) con un repertorio de obras especialmente dedicadas a su rústico instrumento. Sobre este concierto escribí lo siguiente.

Una vez más nos hallamos ante el frecuente caso de un impertinente intruso para los "clásicos": un instrumento que, por cercano, simple y popular, resulta al primer golpe de vista extraño o, cuando menos, poco adecuado para un recital en toda regla. Quizá sean la escasa dificultad, lo inmediato de su resultado, la frecuencia de su ejecución en nuestra vida cotidiana y su utilización como muestra de desagrado y gamberrismo las causas que se traducen en bazas en contra de la incorporación del silbido a los instrumentos de concierto. (*)

Ejemplos tenemos de otros muchos instrumentos de similares características que han necesitado auténticos mentores para ser reconocidos como *nobles*: la armónica encontró en Larry Adler a su paladín, las castañuelas a Lucero Tena, la armónica de cristal a Bruno Hoffmann, las palmas a Steve Reich, la guimbarda a Albrechtsberger, la pandereta a Glen Vélez, el timple a Totoyo, el bandoneón a Pichuco, el sarangi a Ram Narayan... Sin embargo, el silbido—cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos—no tuvo tanta suerte: hubo en otras épocas quienes lo estudiaron y sirvieron en forma de recital ante pasmados auditorios, sin conseguir llegar mucho más allá de la acrobacia circense o la curiosidad minoritaria.

Hasta para los más sordos, el silbido posee una atracción magnética con extrañas capacidades para el ensimismamiento. ¿Qué idioma es éste que sorprende en un piropo, una llamada de atención, una imprevista exclamación, y reúne los labios como para dar un beso al aire? Cuánta belleza puede albergar esa límpida sonoridad, tan familiar como enigmática, que hechiza nuestro sentir encarnando al viento en el callejón, al proyectil en su recorrido, al aire en nuestros bronquios, al sapo en la noche, al silencio de nuestro misterioso oído, al recuerdo de cierto *Puente sobre el río Kwai*, o de una *Ronda del silbidito* de la tuna, sin cuyo timbre jamás podríamos memorizarlas.

Una de las características que ennoblece el silbido es su modestia sin límites. Si se paran un momento a pensar, no les será difícil comprobar cómo el virtuoso silbador, aun a sabiendas de su refinado arte, no desprovisto de estudio meticuloso, se esconde comúnmente agazapado tras apariencias diversas. ¿Cuántos conocen que el *bluesman* Memphis Slim tiene grabado un *Summertime* sil-

(*) Si bien podemos considerar nuestro cuerpo como instrumento múltiple, rico y variado donde los haya, cada una de sus posibilidades (voz, palmas, taconeo, pitos, silbido, etcétera) son de naturaleza muy distinta y, por lo tanto, deben separarse en diferentes instrumentos, vinculados a las familias tradicionales de cuerda, viento y percusión. Son ellos los que constituyen nuestro específico lenguaje sonoro.

bando afinadísima y sutilmente a dos voces? ¿Quién es el silbador misterioso de la banda sonora de *El bueno, el feo y el malo*? ¿Son los propios barítonos quienes silban en las grabaciones del *Wozzeck*? ¿Por qué en los discos de Elly Ameling no se indica que, además, es ella la que silba? ¿Dónde está aquel fogonero anónimo que, según cuenta mi padre, era capaz de diseñar melodiosos dibujos simultáneos salidos de su cara de *Caco Bonifacio*? Gonzalo Torrente Ballester y José Luis Sampedro, grandes aficionados a este arte, ¿son más virtuosos del silbo o de la pluma? Estas gentes de toda condición, sencillas y geniales, que fingen cualquier cosa con tal de mantener el anonimato de su pasión silbadora, sólo muy de vez en cuando destapan su secreto frasco de las esencias para inundar el aire con sus finas hebras de sonidos algodunosos, transparentes y hogareños, sonidos que, al fin y al cabo, no tienen por qué envidiar a los tan sobrevalorados armónicos del violín o a los penetrantes registros del piccolo. En cualquier caso, la afición por silbar escasea. Nos lo dice otro silbador secreto, el genial cineasta francés Eric Rohmer: "Todavía soy uno de esos paseantes solitarios a los que les encanta caminar silbando. Hoy, desgraciadamente, no silba ya casi nadie."

No obstante, sí que existen, aunque escasas, sinuosas e ineficaces sendas artísticas recorridas por algún que otro silbador profesional. Estos secretos y retorcidos "caminos de gloria" sólo jalonan cumbres de teatros chinos y de "varietés", únicos escenarios que han permitido el acceso de estos singulares artistas. No nos extrañe, por tanto, que la calidad del repertorio haya estado bajo mínimos, ya que la exigencia más aparatosa que musical de sus promotores así lo ha querido.

Para la consecución de estas notas, es importante que me detenga en confesarles el extraño efecto perturbador que produjo en mí la primera vez que escuché el solo de silbido de *Toot, Toot, Tootsie!* (*Good-bye*) de Al Jolson (quizás debo recordarles que aquel cantante, que por los años veinte salía en escena con la cara pintada de negro, remataba algunas de sus canciones con una improvisación de su poderoso silbido ante los boquiabiertos espectadores). Escuchando esta pieza —aparte de la consabida fascinación que siempre me produce el arte de silbar—, me asaltó una vigorosa sensación de *déjà vu* que no se conformó con transmitirme la impresión de haber escuchado aquella improvisación en otro tiempo, sino que me hizo sufrir una peculiar vivencia mucho más intensa y vergonzosamente inmodesta: la de ser yo, y no Al Jolson, el autor de aquella demostración.

Tras esta especie de tímida "revelación", empecé a sospechar que este trivial instrumento labial tenía mucho que decir y me decidí a recabar más información sobre él. Ya desde el principio fui encontrando referencias silbísticas que daban la impresión de tener un acabado perfeccionista desusado, lo cual las situaba por encima de la simple ocurrencia. Voy a reseñar algunos casos donde el efecto denigrante de los productores no ha llegado a ser devastador.

Alvaro Cunqueiro, experto en todo, nos cuenta dos casos curiosos de silbadores gallegos: mientras Rouzos de Beiral pescaba nunca dejaba de silbar hasta que las truchas le respondían (después morían achicharradas en el aceite de la sartén). Sabelo de Bouzamo aprendió a silbar de un zorro, con el que acabó haciendo sutiles dúos (¡jojo! no confundir este zorro con el histórico Pepe Iglesias, "el zorro, zorro, zorrito, para mayores y pequeñitos..."), que subyugaba a todos los públicos radiofónicos de los años cincuenta con su extraordinario silbido ágil y adornado).

Otras noticias silbísticas me llegaron desde la mismísima China: a la vuelta de un viaje, unos amigos me contaron con detalle un largo espectáculo cuyo colofón era un diálogo de silbadores que mataba de risa a los ya de por sí risueños orientales. Sigo sin salir de Extremo Oriente: en este caso la Providencia quiso que el encuentro con este subyugante asunto fuera en un clónico restaurante chino. Allí tuve la dicha de escuchar una música ambiental en la que, ¡oh, tesoro!, un virtuoso de ojos rasgados y nombre imposible silbaba bailables en compañía de una orquesta ligera, desde las *Czardas* de Monti, hasta *La pulga de Tijuana*, sin dejar de pasar por su aguerrido pito a cualquier Rossini, Chopin, Verdi o Ketelbey que se le pusiera por delante.

No abundan, pero existen obras de vanguardia para coro que, en algún momento de la partitura, y como simple efecto sorpresa, exigen a los cantantes burdos conocimientos sibilantes, e incluso participación de solista; normalmente estas muestras son recibidas entre risitas y comentarios nerviosos. Las que sí abundan son las obras electroacústicas con imitación descarada del peculiar registro del silbido: muchos sintetizadores vienen a ser, en el reino del enchufe, meros usurpadores del frustrado reinado del silbo acústico.

Dentro de mi documentación, paso a las referencias más antiguas y rigurosas. En el *Diccionario Oxford de la Música*, tan proclive a la anécdota, encontré citas tan enjundiosas como éstas: "En la segunda mitad del XIX, la estadounidense Alice Shaw se hizo famosa por su arte al silbar, y se la llamó 'La belle siffleuse'. En 1931 un connacional, refiriéndose a ella, decía: en su repertorio no figuraba música de jazz ni las piezas que cantan las cancionistas baratas; sus audiciones alcanzaban el mismo éxito clamoroso en los salones de los reyes, zares, emperadores y maharajás, que en la intimidad de los ambientes intelectuales en las capitales del mundo entero." Dicho sea de paso, estas audiciones fueron de las primeras fuentes musicales que Edison grabó en discos para su fonógrafo, en el año 1887. El mismo diccionario nos habla de un joven (1935) que podía silbar fugas a dos voces, y silbar y canturrear simultáneamente: "En la obertura de *Egmont*, el sujeto llegó a obtener por momentos una verdadera orquestación, revelando poseer un extraordinario gusto musical". Concluye con la información del doctor Ernest Walker, de la Universidad de Oxford: "He escuchado a un alumno avanzado silbar por sí solo una razonable versión del trío del *Ellas*. La intensidad del sonido era pobre, la afinación entre

discreta y mala, y el ritmo vacilante; sin embargo, no cabía la menor duda de que era la música de Mendelssohn. No sabría decir cómo lograba hacerlo; lo que sí puedo afirmar es que no sólo yo, sino también muchas otras personas, lo escucharon, lo que autoriza a pensar que no se trataba de un caso de sugestión hipnótica."

En otros diccionarios ni figura la entrada de este instrumento. Tan sólo el *Dictionnaire de la musique* de Brenet afirma que "en EE UU el silbar constituye un verdadero arte; los aficionados han llegado a formar conjuntos para ejecutar dúos, tríos y cuartetos clásicos".

No me parece que estos extraordinarios casos mencionados, sumados a otros de carácter menos internacional —como es el caso de nuestro ilustre "rey del silbido" Kurt Savoy—, hayan conseguido del silbido la consideración y refrendo que sin duda debe poseer. Siempre ha faltado ese músico afanoso capaz de llevar a cabo tal empresa. Por otra parte, un sinfín de variadas razones (no es silboso el pajarito, sino la serpiente; no el profesor de Conservatorio, sino el pastor gomero; no los sacerdotes de ritos cristianos, sino los de la antigüedad egipcia; no el que inspecciona, sino el que disimula) nos señalan por qué nuestra sociedad ha mantenido el mundo del silbido amilanado, sin permitirle atravesar las puertas de la gloria. En cualquier caso, la razón que más pesa en su desgraciado currículo es la de protagonizar la protesta y el escándalo; aunque, ¿no les sorprende que la silba estrepitosa asuma hoy en día una ambivalencia tal que le permita en ciertos espectáculos ser muestra tanto de aplauso como de rechazo? Los tiempos cambian, y el silbido con ellos.

Una dolorosa consecuencia de esta fuerte carga acomplexante que comento es la de ver a muchos humildes chifladores convertidos en los sujetos más plebeyos de la ejecución musical, con sus carreras artísticas reconducidas hacia los terrenos del humor, *la boutade* o el negocio cutre. En estos ínfimos lugares es donde se encuentra parte de la información que poseo. De entre ella destaco a un cómico francés de otros tiempos —he olvidado su nombre—, cuyo punto fuerte en su espectáculo era un chistoso idioma de silbidos (por cierto, esto me recuerda la grosera escena de dos amigos despidiéndose entre risas de las copas nocturnas a silbazo limpio en las silenciosas calles de su pueblo; lo peor del caso es que me reconozco en uno de ellos: aunque tarde, vayan aquí mis excusas). Tampoco podía faltar ahora una mención especial de los pequeños triángulos de latón que, situados dentro de la boca y con un poco de arte al soplar, desprenden trinos que son la envidia de toda la pajarería que arrulla los mercadillos y ferias donde se venden. El último "pajadero" que he visto, lucía sin descanso sus trinos en las Fiestas del Pino de la incomparable ciudad grancanaria de Teror. Con él tuve la dicha de ejecutar un dúo, obteniendo como premio uno de esos latoncitos que, al instante, se me perdió. En fin, no quiero abrumarles con mi catálogo, de modo que voy a pasar para concluir a hechos más concretos.

La "Academia de Educación Sentimental Agúndez-Palacios", siempre receptiva a las manifestaciones sonoras que con la mayor naturalidad surgen por doquier sin altas pretensiones artísticas (el sonido de las sillas plegables, de los frutos secos cayendo por tubos, de la trompeta de estudiante, de los juguetes, de los instrumentos de plástico... y tantos otros), se planteó en el año 1983 la campaña de redescubrir el silbido concertante. Muy lejos de adoptar una actitud mesiánica o napoleónica, y con la intención de ofrecer música de la mayor calidad posible tomando como eje el silbido, la *Academia* invitó a diversos compositores a realizar músicas silbables con el apoyo de la siempre socorrida cinta magnetofónica. Tres entusiastas y sólidos compositores (Adolfo Núñez, Consuelo Díez y Eduardo Pérez Maseda) acudieron solícitos al reclamo, respaldando la idea con diminutas obras cuya coherencia y calidad engrandecen el resto de sus catálogos.

"Plásticos Palacios", heredero de gran parte de la ideología de la *Academia* mater, prosiguió años después la campaña de encargos, encontrando en José Iges, Antonio Agúndez y José Manuel Berenguer a tres compositores —maestros en música electroacústica— cuyos estilos fueron tan contrastantes respecto de los anteriores como novedosos e imaginativos en sus planteamientos.

El silbido también se halla furtivo en melodías callejeras, en canciones de amor, en la soledad de los pasillos del Metro, en muchos ratos de aburrimiento. Angel Muñoz-Alonso, Javier López de Guereña y Carlos Santos fue la tercera tríada que aportó, desde sus conocimientos de músicas marginales, el componente más desafiante al *corpus sibili*: el saludable juego de la parodia.

Es éste un recital, por tanto, que invita, por una parte, a la degustación de timbres, ideas musicales y disposiciones sonoras que pretendidamente oscilan entre lo rústico y lo sorprendente; y, por otra, a la reflexión sobre la enorme desatención hacia ese sustancioso instrumento que, queramos o no, llevamos incorporado en nuestro cuerpo. Sólo el timbre puro y delicado de su llamada puede proporcionarnos el deleite de recibir como respuesta del enamorado llavero del film de Marco Ferrari un dulce y candoroso *I love you*.

SONETOS A LA TROMPETILLA DE PLÁSTICO

Los dos primeros constituían las notas al programa del concierto Calla trompetilla, calla que di —bajo el nombre artístico de "Plásticos Palacios"— en el Castillo de Santa Bárbara, dentro del Festival de Alicante, el 24 de septiembre de 1988. El tercero fue una contestación que mi querido amigo Luis Gago me envió en forma de tarjeta postal después de asistir al estreno.

Mil plásticos vibrando en lo sonoro
 en timbre singulares explorando
 uniéndose en el tiempo y ordenando
 su idioma con humor, mas con decoro,
 se os muestran concertados en el foro;
 y si vais complacidos escuchando,
 lo que no pareciera buen sumando
 sumará, sin embargo, gentil coro.
 Aquello que, sin más, fuera juguete,
 al pasar a instrumento de gran talla
 por el arte devino en maravilla;
 que sin ser cornetín ni clarinete,
 sino mera ilusión de la quincalla,
 nos place con su son la trompetilla.

Trompeta que con plásticos disfraz
 sus severos principios imperiales
 y en colores de borlas y sedales
 disimula sus formas y su traza,
 al sonar nos conmueve, nos desplaza,
 nos transforma en verbenas y feriales
 ;que los grandes enigmas musicales
 del juego y del azar ganan la baza!
 Su valor monetario es despreciable,
 su estudio no requiere gran destreza,
 su lección de humildad irreprochable.
 Prodigio instrumental es su simpleza,
 de tan justa estructura despiezable
 que nos mueve a envidiar su gran riqueza.

(Respuesta de Luis Carlos Gago al estreno de *Calla, trompetilla, calla.*)

En castillo Palacios nos convoca
 y por doquier se escucha la llamada
 de plásticos que apenas de la nada
 el heraldo construye y luego toca.
 Globos, matracas en trompetas troca
 y de esta feria música acordada
 entre almenas se eleva gobernada
 ora por manos, pies o diestra boca.
 Gracias, Palacios, por tu fantasía,
 catorce versos tengo, otros mil callo,
 para alabar tu ingenio sin medida
 que la brisa convierte en armonía,
 para llorar tan pronta tu partida
 surcando el mar a lomos de un caballo.



Escuchar es la palabra clave del itinerario musical de toda sociedad. El silogismo que rige esta relación causa-efecto es muy sencillo: la música sólo existe si hay atención; si ésta no se da, tampoco es posible que se dé la capacidad de escuchar. Quien no posea, por tanto, esta capacidad se encontrará en una órbita distinta a la musical. Concretamente, en nuestro país, todo lo que se relaciona con esta idea se vive como enfermedad, como trauma, y su bacteria ataca incurablemente a la música.

Nuestro temperamento hispano, poco atento a lo que no sea directo y gritón, parece estar refinado con los significados de la susodicha palabra; es ahí, y de ningún otro sitio, de donde nos llueven todos los males musicales. Si este libro lleva el escueto título de **Escuchar** es porque su contenido hace referencia continua a este grave problema que sufrimos, y por la absoluta convicción del autor de que es en este punto donde más se debe insistir.

La presente publicación es una selección recopilatoria de artículos de revistas, comentarios de discos y programas de mano escritos en estos últimos años. Algunos de los temas abordados son los típicos que, impertérritos siempre ante nosotros, suelen pasar inadvertidos; precisamente esta coyuntura es la que los convierte en imprescindibles para el estudio, a pesar de parecer elementales. Todos ellos tienen mucho que ver con el más entretenido espectáculo que se conoce, esa mezcla de oído y atención que enardece la imaginación y nos interna en un mundo tan cierto como fantástico:

la escucha.