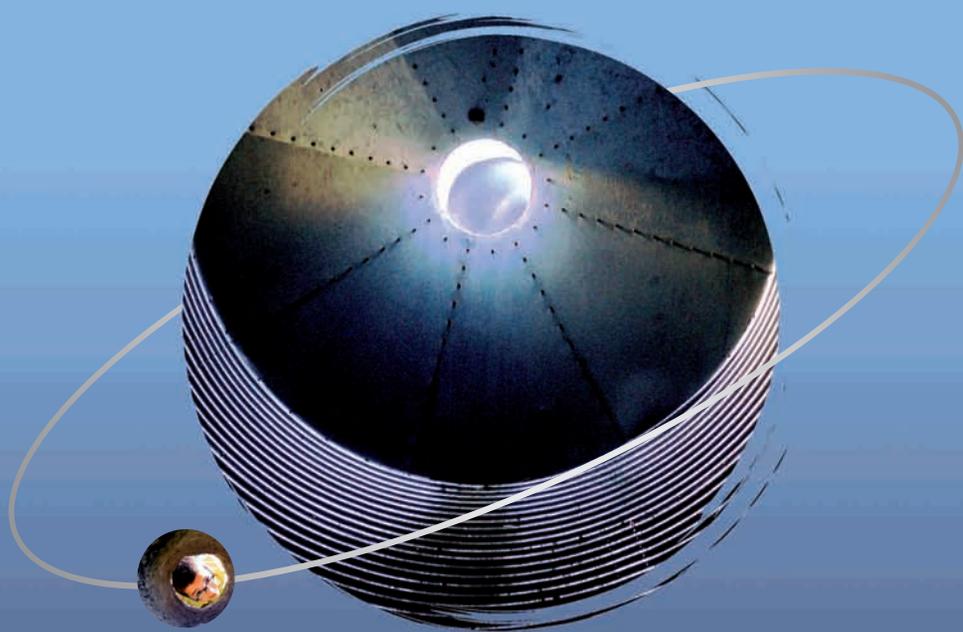


Fernando Palacios



# hablar de escuchar

<sup>c</sup><sup>o</sup><sup>l</sup><sup>e</sup><sup>c</sup><sup>c</sup><sup>i</sup><sup>ó</sup><sup>n</sup>  
**música arte y proceso**







# Hablar de escuchar

Algunas reflexiones sobre música y educación musical

FERNANDO PALACIOS

COLECCIÓN MÚSICA, ARTE Y PROCESO  
Director Patxi del Campo

Título: Hablar de escuchar  
Autor: Fernando Palacios  
Fotografías de cubierta: ???????

© 2010, AgrupArte  
Paseo de la Zumaquera, 35 bajo  
01006 Vitoria-Gasteiz (España)  
Teléfono: 945 148 385 / Fax: 945 144 224  
E-mail: editorial@agruparte.com  
www.agruparte.com

Printed in Spain. Impreso en España  
ISBN: 978-84-95423-63-4  
Depósito Legal: VI-15/2011  
Impreso en Grafitec, S. L.

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sgts. Código Penal). El Centro Español de derechos Reprográficos vela por el respeto de los citados derechos.

# ÍNDICE

PRÓLOGO: RAMÓN ANDRÉS . . . . .	7
CAPÍTULO 1: HABLAR DE ESCUCHAR . . . . .	11
CAPÍTULO 2: ARTE INTEGRADOR . . . . .	23
CAPÍTULO 3: ARTE. ARTERIA . . . . .	31
CAPÍTULO 4: EL ARTE DE ESCUCHAR . . . . .	39
CAPÍTULO 5: LAS PUERTAS DE LA MÚSICA . . . . .	43
CAPÍTULO 6: LOS ESPACIOS DE LA MÚSICA . . . . .	57
CAPÍTULO 7: SENTENCIAS, MÁXIMAS Y COMENTARIOS SOBRE EL SONIDO Y SU ORDEN . . . . .	71
CAPÍTULO 8: MÚSICAS PARA UNA ISLA. . . . .	87
CAPÍTULO 9: LA MÚSICA DE LOS JÓVENES . . . . .	89
CAPÍTULO 10: ¿POR QUÉ...? . . . . .	93
CAPÍTULO 11: ORQUESTAS EN TIEMPOS DE CRISIS. . . . .	97
CAPÍTULO 12: EL CAMBIO INMÓVIL DE LOS MAESTROS CANTORES . . . . .	101
CAPÍTULO 13: LA MÚSICA EN LA ANIMACIÓN SOCIO-CULTURAL . . . . .	111
CAPÍTULO 14: VIVIR Y EDUCAR EN EL ARTE. . . . .	117
CAPÍTULO 15: CUENTO Y MÚSICA: UN IDILIO PERMANENTE . . . . .	127
CAPÍTULO 16: MÚSICA FRESCA . . . . .	141
CAPÍTULO 17: EL SILENCIO DE LOS NIÑOS. . . . .	149
CAPÍTULO 18: ¿TODOS LOS CONCIERTOS PARA NIÑOS Y JÓVENES SON UN ÉXITO? . . . . .	153
CAPÍTULO 19: MÁS CLÁSICOS DIVERTIDOS . . . . .	159
CAPÍTULO 20: LA NOVENA . . . . .	191
CAPÍTULO 21: LAS REDUCCIONES DE PRESUPUESTO. . . . .	197
CAPÍTULO 22: DE HIMNOS Y OTROS RIEGOS . . . . .	199
CAPÍTULO 23: PANFLETO DIABÓLICO. . . . .	205
CAPÍTULO 24: LA JOTA NAVARRA . . . . .	207
PROCEDENCIAS. . . . .	211



## PRÓLOGO

Quien busca en el silencio y encuentra una obra musical, es porque la composición estaba allí. Aunque esta afirmación resulte paradójica y pueda antojarse en exceso "poética", expresa una idea esencial: que el reposo es el estado que mejor permite contemplar el inicio del movimiento, la génesis de lo que será forma. Ello significa, en su paralelo acústico, que para recibir y comprender el sonido en su plenitud es necesario un estadio previo de escucha, un momento de atento silencio en el que se es incapaz de discernir cuán separados se hallan la razón y el espíritu, la no acción y el acto.

Escuchar, en el pleno sentido del término, significa asistir a cada instante al continuo nacimiento del mundo, a su fluir. La capacidad de oír más allá del sonido nos define como humanos. No es extraño que Nietzsche escribiera, con la sagacidad que le es propia, que el oído es el órgano del miedo. Él es el instrumento que nos acerca a lo invisible y lo desconocido, a lo informe, y que, sin embargo, llega a plasmarse en la imaginación con un definido perfil. Resulta llamativo al respecto, y sólo por poner un ejemplo, que el adjetivo "pánico" fuera empleado ya en la Grecia clásica para referir un temor irracional causado por los sonidos misteriosos y extraños –sobre todo los propagados de noche–, que se creía eran causados por el semidiós Pan. Historiadores como Herodoto o el más tardío Pausanias ofrecen en sus relatos buena cuenta de algunos ejércitos que, amedrentados por las sonoridades nocturnas, emprendían la huida. Esto habla del poder del oído, del ascendente metafísico del que ha gozado ya desde el florecimiento de las primeras civilizaciones, entre las cuales, y no por azar, se cumplió un denominador común, según el cual la invisibilidad de los dioses se suplantaba y hacía presencia a través del sonido.

No es banal, pues, decir que la música cuenta desde su mismo origen con una dimensión espiritual; es su naturaleza. En ella, en la música, se han ordenado los sonidos, se han interpretado los conceptos que no pueden ser expresados mediante la palabra. Por eso el de la escucha es un hecho tan primordial: enlaza en nosotros el pasado, el origen, con nuestro vivir consciente. Ayuda a entender el ahora, a "componerlo". Por lo dicho, el título del libro de Fernando Palacios no puede tomarse como una simple fórmula editorial. Sus páginas testimonian con pleno conocimiento ese hecho trascendental de la escucha, y la función individual, pero también social del oído y de su noble material, la música.

El autor muestra tener muy presente el caudal de significados que el arte de los sonidos ha aportado y sigue facilitando al ser humano. Sabedor de la crucial importancia que supone la enseñanza de una ciencia de esta índole, Palacios ofrece esclarecedoras reflexiones sobre una pedagogía que en su propósito jamás desatiende el valor intelectual y moral. Por ello habla de "ductibilidad", de "filtro", como elementos necesarios para una buena recepción del lenguaje sonoro. En tanto que contemporáneo, asume, y así lo demuestra con perspicacia, que

mucha de la música que nos rodea es, por así decir, involuntaria; forma parte de ese asedio del que es objeto el ser humano: un mundo añadido, innecesario, al real. Por tal razón nunca olvida en sus propuestas la importancia, sin duda capital, que supone saber “discernir” la música. No en vano refiere que la enseñanza de este arte es “la enseñanza de la emoción”, una cualidad del ánimo que nos es única, experimentada en primera persona, aunque pueda ser después compartida.

El ser humano occidental es víctima del exceso. Acosado por la información, consumidor y consumido, es alguien que camina entre el ruido, que deambula por un eco de fondo que lo ensordece y perturba. Nada parece posible ya sin el estrépito. La lectura de los párrafos que el autor destina al ruido no deben pasar como algo tangencial. Son, precisamente, necesarios para entender el papel liberador de la música, instrumento que abre nuestra capacidad de abstracción, lugar sin lindes, diálogo infinito con las cosas, por emplear una expresión de Blanchot. Sin esta libertad el destino de cada uno se coarta y cierra. Una vez más, y sin pretenderlo, “Hablar de escuchar” nos lleva a aceptar y compartir la idea de que la música, me refiero a la que no padece domesticación, ejerce ante todo una función liberadora y de comunicación, como ya aconteció en las más antiguas culturas. Nuestros antecesores intuyeron desde muy antiguo que la música posee una dimensión cósmica, es el fruto de un acuerdo con aquello que resulta inalcanzable y que, contradictoriamente, forma parte íntima de lo que somos. Porque al hablar de música estamos hablando de tiempo y de fisicidad, de sonoridad y espacio, de dimensiones que unas veces nos son conocidas y otras intuitivas, de la percepción del sonido como nudo corredero entre los mundos.

Los capítulos del libro de Palacios conforman, pese a su voluntaria diversidad, una unidad que busca la explicación del fenómeno musical en lo social y lo individual, una propuesta que a menudo nos conduce de la anécdota a lo universal, como esa partitura que, según refiere, va desplegándose en el espacio y abriendo más allá de la melodía, ampliada por una polifonía que transforma su propio mundo en otras realidades audibles. Se diría que en estas páginas desea que perviva el significado de aquella resonancia que se producía en las arquitecturas dóricas y que hoy se ha condensado en las creaciones de maestros como Webern o Ligeti. Todo, ciertamente, forma parte de una larga reverberación, porque “lo que vive, vibra”.

“Hablar de escuchar” es un libro cuyo valor se cifra en los muchos significados y vías que guarda y propone, desde sus inicios vinculados a la espiritualidad, como ha quedado dicho, hasta su trato contemporáneo con un mercado de poco escrupulo. Su lectura es demostrativa de una rica observación sobre un arte que, siendo “pneuma”, razón de lo inmaterial, contiene en sí filosofía y literatura, teología y matemática, aunque su travesía no está precisamente exenta de los vaivenes sociales y comerciales que a menudo la condicionan. El ceñirse de las agrupaciones musicales a los parcos presupuestos de un mundo económicamente mellado, la difícil supervivencia de las orquestas, la recepción de la música entre los niños, o un hábil comentario sobre la “Novena sinfonía” de Beethoven,

son temas que ofrecen a esta obra una visión caleidoscópica. En cualquier caso, para el autor la música es vínculo, estímulo sensorial, fuerza evocadora. Es ilustrativo que Palacios acuda al ejemplo del memorable paisajista que fuera John Constable, quien decía haberse hecho pintor gracias al sonido del agua que escapaba de las esclusas de un molino, para señalar que la música es, efectivamente, confluencia y correspondencia de conocimientos, “un lugar sin nombre más allá de toda explicación”.

*Ramón Andrés*



# 1 | CAPÍTULO

## HABLAR DE ESCUCHAR

*Este escrito recoge, agrupa, relaciona y glosa una serie de frases y comentarios aparecidos en medios habituales de comunicación: serán las opiniones de expertos, los lemas de publicidad y algunos fragmentos de entrevistas los que desbrocen el camino y guíen al lector a lo largo de este artículo. No contiene, por lo tanto citas de libros, ni de revistas especializadas, sino sólo aquello que se puede leer en una página cualquiera de un periódico, de una revista de actualidad, o ver en un anuncio publicitario o programa de televisión.*

APRENDA A ESCUSHARP

*(Publicidad de una marca de equipos de sonido)*

### ATIENDO, LUEGO EXISTE

La música es un ser vivo; cada obra musical tiene su propia vida, que transcurre en un espacio de tiempo. Aunque la obra sea excepcional, si no hay quien se fije en ella y se detenga a contemplar su discurrir, pasa anónimamente, en sigilo, como una vida vulgar que no despertara ningún interés. Para que la obra musical revele la maravilla que lleva dentro debe haber alguien que depare en ella, se entregue a su contemplación y la toque con la varita mágica de la atención. Entonces, lo que simplemente era sonido se transforma en obra de arte, en vehículo de expresión, en manantial de belleza, es decir, se torna en elixir de felicidad. La música es música si hay alguien que la escuche; si no, no existe. En un artículo de la sección de opinión de un periódico nacional, el escritor Bernardo Atxaga comenta lo siguiente: *"Estaba pensando en un cuento que leí hace poco [...] Era de Eduardo Mallea, y contaba el caso de un hombre al que todos dejan de escuchar, o mejor dicho, de oír. Cuando llega al club e intenta tomar parte en una conversación, sus amigos de siempre siguen hablando entre ellos sin reparar en él. Y en la calle, lo mismo. Los paseantes pasan de largo, ninguno le mira, ninguno responde a sus preguntas. El hombre tiene entonces la sensación de estar perdiendo sonoridad, como si su caja de resonancia se hubiese quebrado, o hubiese desaparecido. La cosa es grave porque, sin esa sonoridad, sin esa capacidad de llegar a los demás y suscitár su reacción, lo que está en juego es la propia existencia. Sin los demás, no hay existencia posible. No hay vida"*.

Escuchar es la palabra mágica, sin ella no hay nada que hacer. Escuchar llama a escuchar, la atención llama a la atención. Quien nunca atiende no puede llegar a saber en qué consiste, quien no se abandona a la atracción del arte queda desconectado -atender es conectar- y como consecuencia, excluido de la posibilidad de disfrutar. Sólo la atención transforma los órganos sensoriales en fuentes de sentimientos, de ahí que sea absolutamente necesario tener la atención dispuesta a ponerse a trabajar en el momento preciso. Cuando la atención se echa a la bartola asoma el aburrimiento, y con él el círculo vicioso: la apatía llama a la apatía, abandonarse en sus brazos es asegurarse el tedio y el rechazo continuo al pequeño esfuerzo inicial de atender.

Escuchar música requiere inevitablemente la aportación de ese mínimo trabajo de atención, y ese trabajo se aprende; puede que a algunos les cueste más que a otros, pero no hay duda de que se acostumbra a la mente y al cuerpo a ese fundamental oficio; por eso se debe educar en el esfuerzo de escuchar. Se pueden tener grandes ideas educativas, pero no se pueden aplicar si no hay quien las escuche. Conjuguar el verbo escuchar es tarea prioritaria y diaria, pues todo nos remite a él. Hablar de escuchar se presenta como una tarea urgente, como una labor previa, un paso anterior a todos los demás. Es un desbroce, una preparación del terreno sobre el que construir un edificio o plantar cualquier semilla. Sin el prólogo de la atención nada es posible. Se deben crear perchas y ganchos en nuestra conciencia para que los ropajes de la escucha tengan dónde colgarse.

## **PUBLICIDAD QUE HABLA DE ESCUCCHAR**

La publicidad sabe mejor que nadie que si no se le presta atención no sirve para nada. ¿Qué hace para prender la llama del espectador? Sus técnicos estudian con denuedo fórmulas para conectar con el público y doblegar su resistencia a escucharla; ese trabajo incesante la ha aupado a la categoría de "reina en llamar la atención". Casi siempre lo consigue: irrumpe cuando nadie se lo espera, utiliza imágenes impactantes, sonidos y músicas atractivos, cuenta historias en unos segundos, insiste y persiste en los mismos mensajes... su presencia constante la convierte en una especie de parásito sin el cual nadie consigue vivir. No hay que tomarla a broma, puede llegar a ser muy peligrosa, y a los elementos peligrosos hay que conocerlos bien para contrarrestar su veneno con antídotos efectivos.

Cuando la publicidad habla de algo con insistencia es por alguna razón (los millones no se invierten porque sí): o es una cortina de humo para disimular, o una necesidad que le viene impuesta por la sociedad. Pues bien, últimamente se habla mucho de escuchar. Observaremos algunos casos.

Nadie puede saber qué es escuchar si no lo ha hecho nunca: es un oficio. Así lo entiende el Servicio de Atención al Consumidor en Philips, que se

anuncia en las revistas de actualidad de esta manera: *"Responder directamente a las preguntas y necesidades de los consumidores nos permite llevar adelante nuestro objetivo: construir relaciones personales duraderas. Escuchar facilita el entendimiento y la relación. El futuro pertenece a quien sabe escuchar"*. Magnífica frase. Ellos mismos se autoproclaman ya vencedores el día de mañana por aplicar la sencilla fórmula de escuchar, pues quien aprende a escuchar se asegura relaciones duraderas y se fragua un futuro. Otro anuncio que ha producido un fuerte impacto en televisión ha sido el de la lucha antidroga: *"Escucha a tu hijo"*, recomiendan a la familia para que ayude a salir del pozo de la droga, dado que sólo la comunicación puede hacer algo en un problema cuya raíz se encuentra en el aislamiento del enganchado frente a la sociedad. En este caso, más que en ningún otro, escuchar es poner voluntad de entender.

Se ve una gran oreja dentro de la cual se lee: *"Esto es todo lo que necesita para ahorrar dinero en su empresa"*, y más abajo remata con: *"Escuchar. Conocer lo que será la informática de mañana. Y descubrir cómo los nuevos productos Compac pueden optimizar los costes de su empresa. Sólo venir y escuchar"*. Este anuncio no deja ninguna duda de la importancia que le concede a la palabra escuchar: para descubrir y conocer lo que más nos conviene hay que escuchar a los expertos, hay que *"estar al loro"*, como dice tan explícitamente la expresión popular.

Hojeo una revista discográfica y me sorprende el anuncio a toda página de un lector de compactos: casi todo el espacio lo ocupa una fotografía de la famosa escultura *"El pensador"*, de Rodin. En letra grande sobreimpresa se lee: *"¿Piensa?... ¿O escucha?"*; y, a pie de página, esta certera explicación: *"Si no fuera porque sabemos que está pensando se podría decir que está escuchando. Y es que entre escuchar y pensar hay un cierto paralelismo. Los dos requieren un poco de concentración, de calma. Lo mismo que cuando se escucha el nuevo Compact Disc..."*. Debemos dar la enhorabuena a los publicitarios de la casa SONY por tan acertada equivalencia: pensar y escuchar, las dos caras de una misma moneda; sin la primera no es posible que se produzca la segunda, y sin la segunda jamás se podría llegar a la primera.

Con muy buen humor, y debajo de un hombre con una trompetilla en una oreja, leo en el periódico: *"¿Otitis? Pruebe las milagrosas fórmulas de Javier Sardá y el Sr. Casamajor para aliviar todo tipo de molestias auditivas. Conseguirá tener un oído sano y fuerte como un roble. Se administra cada tarde de 4 a 7. Infalible"*. La competencia, no sólo hace referencia al oído, sino que enumera y señala con líneas de puntos los sentidos de Iñaki Gabilondo: *"Ojos para ver la noticia, la actualidad. Olfato para intuir lo que será noticia hoy y mañana. Oídos para escuchar las opiniones, el debate. Tacto para tratar, las entrevistas mejor llevadas. Voz para comunicar."* Evidentemente, ambos anuncios se refieren a programas del único medio de comunicación exclusivamente auditivo: la radio. Los trabajadores de la

radio saben que su mensaje es para ser escuchado; no hay ojo que valga, nada más que oreja y atención. Es, por tanto, el medio idóneo para difundir la música.

Es curioso observar cómo unas mismas frases pueden referirse a cosas muy distintas. Echemos una mirada a algunos lemas publicitarios que parecen referirse a la música y que nos pueden venir muy bien para meditar sobre ciertas correspondencias: ¿podría usted adivinar a qué producto se refiere simplemente leyendo la frase? Vamos a ver: "arte en movimiento", resulta ser un Opel Vectra; "decir todo sin una palabra", el perfume Poème de Lancôme; "conéctate", es para una solución de lentillas; "la más bella tradición, viva para siempre", no anuncia una serie de música clásica, sino de porcelanas Lladró; "para alimentar el espíritu... y algo más", es Galicia, Pórtico de la gloria; "déle gusto a sus oídos", alta fidelidad Rotel; "un paraíso donde soñar despierto... sólo los más despiertos saben interpretar la magia de los sueños", Las Azores; "el doble que disfrutar", Häagen- Dazs; "relájate, déjate mecer por el tranquilo ir y venir de las olas, relájate... y si no lo consigues, siempre tendrás las grageas herbales de Valeriana..." Por último, uno mucho más explícito: en la página completa de una revista, una letras azules hechas de luz dicen "sería terrible vivir sin música. 40 Principales." Tiene razón, sería terrible una vida entera sin música, e igualmente terrible una vida con la única compañía de los 40 Principales.

## UN POETA, UN CRÍTICO Y UN GUÍA QUE HABLAN DE NO ESCUCHAR

En un artículo que el poeta José-Miguel Ullán tituló "Con la mosca delante de la oreja" citaba una inteligente observación de Lord Bajov cuando, a finales del siglo XVIII, vino a perderse por estos andurriales: "*Raro pueblo, en verdad, que abre la boca para no escuchar nada o que cierra los ojos para escuchar más de lo debido*". En efecto, rara relación tenemos los españoles con la escucha: o nada, o todo. Es muy importante tener presente esta característica de nuestro temperamento a la hora de analizar el fenómeno de la audición musical en la educación: hay que derribar muchas barreras de desatención y construir muchos edificios de escucha mientras hablamos de música. También hay que tener en cuenta que la propia audición de la música puede contribuir a limpiar y reforzar los cauces de la atención.

Un marco donde encuadrar nuestra preocupación por la escucha nos lo define perfectamente el medio de comunicación más "antiescuchante" que se ha inventado: la televisión. Cuando los directivos de televisión y los productores de programas tratan de alcanzar el éxito de audiencias reproducen en los estudios nuestro típico guirigay nacional; consecuencia: el caos. Hace unos días leía la siguiente crítica de Antonio Albert sobre un nuevo programa de televisión que lleva el capcioso título de "Para entendernos": "*El ruido es la principal novedad: cuatro expertos en la mesa,*

cuatro invitados junto a un público de exaltados contratados, unas llamadas telefónicas, una redactora que comenta las opiniones de la audiencia y un presentador -todos, o casi todos, hablando a un tiempo, pisándose y sin escuchar a los demás- disparan los decibelios, que no las neuronas, en uno de esos enfrentamientos dialécticos que no llevan, que no pueden llevar, a ninguna parte". ¿Cómo insuflar "energía atendedora" a los responsables de estos engendros? ¿Cómo advertir a los teleadictos del veneno sordo que les inoculan? ¿Cómo contrarrestar su devastadora influencia? Es un enorme problema esta desigual batalla donde el David-educador debe apuntar con precisión a los puntos débiles del Goliat-televisión para sacar algún rendimiento a su trabajo.

*"El ruido de una carretera puede oírse a kilómetros de distancia. En la vega del Jarama, por ejemplo, las autopistas, el paso de aviones y los polígonos industriales hacen difícil la escucha".* Esto lo cuenta Carlos de Hita en un periódico con motivo de la presentación de su libro "Guía de excursiones para el otoño". Así describe su espectáculo sonoro favorito: *"La berrea de El Pardo. En la hora del crepúsculo, con el ruido de la lluvia, se oyen salpicados los mugidos largos de los ciervos, que se van animando unos a otros. Los bramidos son sustituidos, cuando empieza la lucha, por los golpes secos de las cuernas, que suenan como el chasquido de un palo al romperse"*. Como contraposición a este idílico paisaje sonoro, nos describe el sonido de Madrid: *"Una vez grabé una jornada sonora en la ciudad desde el hospital de La Paz hasta el Retiro. Me topé con dos manifestaciones -la más ruidosa era de médicos-, pero lo peor era la infinidad de autobuses con frenos chirriantes. Uno de los sitios donde se disparaban los indicadores de ruido eran los bares, y la única isla de silencio, una iglesia. Cuando llegué a casa, la tele estaba puesta: echaban una de guerra. Mi conclusión fue que un día en Madrid es desquiciante para los oídos. Yo, cuando estoy un tiempo aquí, vuelvo al campo tonto del ruido"*.

El caso es que, entre una cosa y otra, vivimos dentro de una atmósfera donde no se escucha; será por tradición hispana o por el ruido que nosotros mismos creamos, pero el esfuerçillo de escuchar no se masca en el ambiente. En ese esfuerçillo, en esa evolución, talón de Aquiles de la educación, es precisamente donde hay que hincar el diente. Mari Carmen Rodrigo, amiga desde mi tierna infancia, me dijo hace años una frase que me acompaña siempre y que sale en mi ayuda en los momentos de decir algo contundente: *"Lo que no evoluciona, degenera o cansa"*. Apliquémonos el cuento: o evolucionamos hacia una educación de la escucha o degeneraremos en los abismales y cansinos círculos concéntricos del ruido.

## ESCRITORES Y PROFESORES QUE HABLAN DE ESCUCHAR Y DE LEER

Todos dicen que en nuestro país se edita mucho y se lee poco. Si esto lo llevamos al terreno de la música podemos asegurar que todavía se escu-

cha música menos de lo que se lee. Al menos ésa es una fácil deducción si seguimos las opiniones de prensa y televisión: he leído un buen manojo de artículos hablando de las bondades de la lectura y escasísimos sobre las bondades de escuchar música. Dado que el acto de leer y el de escuchar tienen tanto en común -se necesita un tiempo preciso para manifestarse y una tranquilidad para recibir el mensaje-, en la siguiente selección de comentarios les invito a que traduzcan libro por concierto y leer por escuchar.

La escritora Alicia Giménez Bartlett describe así su experiencia de profesora de Literatura: *"Mis alumnos tenían 16 años. Identificaban libros con aburrimiento, se aburrían siempre. Yo no era profesora titular de la materia, de modo que, en parte por ignorancia y en parte por deseo de agradar, fui haciendo las sesiones cada vez menos académicas. 'Santa Teresa andaba flipada porque tomaba Laúdano', les contaba. 'La sangre de Larra salpicó sobre el espejo cuando disparó en la sien'. Al cabo de un mes conseguí que me escucharan. Que te escuchen 40 tíos de 16 años hables de lo que hables, puede considerarse un éxito, así que seguí por el mismo camino. [...] Ahora, con la perspectiva que da el tiempo, pienso que utilicé para acercar la lectura a aquellos muchachos las mismas cosas que yo valoro. Y todo con la intención de que al final se produjera: primero, la seducción; después, la pasión; más tarde, el amor. Un vocabulario galante completo para expresar el proceso de conversión a la lectura. Es así exactamente, un enamoramiento de por vida".* En efecto, lo primero es conectar, tomar credibilidad, seducir. Ese es el trabajo fundamental para que todo lo demás venga rodado. ¿Por qué se llena siempre una sala, sean buenos o malos sus conciertos, y a otras no acude nadie? Porque la primera tiene credibilidad, conseguida paso a paso, con programación coherente, conciertos variados y de calidad... y las otras, no. En educación pasa igual: hay que saber "enchufar" para que pase la corriente y se ponga en funcionamiento el motor; sin corriente, no hay movimiento.

Pasamos a Carmen Martín Gaité, quien, en su escrito "La aventura de leer", hacía años atrás esta apasionada loa a la lectura: *"Cuando el descubrimiento de la lectura se produce en la primera edad tiene algo de flechazo, de apertura a un mundo secreto que redime de las presiones, decepciones y rutinas derivadas del enfrentamiento con la realidad. [...] La opción por la lectura remite a un dilema: el de elegir entre lo sagrado y lo profano. El hombre actual profana los misterios y reniega de las conquistas difíciles en favor de las fáciles, aunque se proclame más que nunca conquistador. Ha sustituido el culto a lo misterioso por el culto al progreso, a la velocidad, al ruido y al dinero..."* Uno de los enigmas de nuestro tiempo es que la gente añora *"aquello mismo que asesina: es decir, el tiempo y la capacidad de habitarlo"*. Lo sagrado, las conquistas difíciles, lo misterioso, habitar el tiempo... son expresiones impopulares en estos días. Todo lo que no sea inmediato, directo, rápido y premasticado no tiene seguidores,

razón por la cual el esfuerzo por convencer a los jóvenes de dichas bondades se multiplica, puesto que el resto de la pesada maquinaria social tiende a lo contrario.

En otro artículo que rescato de mi cajón, y que habla de la lectura, dos profesores, Gabriel Tortella y Clara Eugenia Núñez nos recuerdan: *"Inculcar en el sistema educativo el hábito de leer es la única forma de erradicar la falta de interés por los libros que arrastra nuestro país. [...] Leer es como cartearse con las mejores mentes del presente y del pasado. [...] Comparado con la pantalla, el libro requiere un esfuerzo intelectual que pocos están dispuestos a hacer, sobre todo en España; pero un esfuerzo tremendamente formativo, sobre todo en la infancia y la adolescencia, porque la lectura nos hace reflexivos y racionales, nos enseña a escribir, y además es un hábito que se adquiere entonces"*. Esto último es muy importante: un hábito se adquiere en una época determinada. Hay momentos que ya no vuelven, edades que no se deben dejar pasar sin cumplir ciertos objetivos; uno de ellos es el de crear los hábitos de leer y de escuchar. La lectura educa a quien la ejerce, la música musicaliza a quien la escucha.

## MÚSICOS QUE HABLAN DE MÚSICA Y EDUCACIÓN

José Manuel Berenguer suele publicar enjundiosos artículos en su peculiar revista *Côchlea*. Su escrito "Abrir el oído" empieza así: *"Quien piense que la música es, en tanto que arte, bastante más que una especie de masaje para el oído o incluso más que un mero conjunto de piruetas circenses que los instrumentistas realizan, considerará también que, sea contemporánea o no, exige siempre un pequeño esfuerzo para ser apreciada como merece. [...] Para gozar de la música no es necesario entender ni comprender, sólo sucumbir a la fascinación por los sonidos y las relaciones perecederas que entre ellos establece la voluntad de su creador"*. Una vez más salen a la palestra el pequeño esfuerzo, la fascinación sonora y las relaciones entre los sonidos: a ver si con la insistencia -como la publicidad- conseguimos crear un estado de conciencia sobre la enorme necesidad de implantar la escucha en todos los ámbitos de nuestra sociedad.

El comentario siguiente nos llega en boca del recientemente desaparecido genio de la dirección, Sergiu Celibidache: *"La música es aquello de lo que está lleno el mundo. [...] El sonido -y esto es difícil de entender- no tiene nada que ver con la música. La música, una vez que ha surgido, no tiene nada que ver con el sonido. Los sonidos se extinguen. Lo que permanece es la función"*. Interesante -aunque, quizás, algo confusa- esta radical separación entre sonido y música. Para aclararnos, comparémosla con algo más tangible, por ejemplo, un edificio: se hace de ladrillos, pero estos ladrillos "no son" el edificio; son sus espacios, líneas, volúmenes y proporciones lo que disfrutamos, lo que nos transmite la idea artística del archi-

tecto, y no los hierros del hormigón armado o la arena del mortero. El edificio de la obra musical se construye con sonidos, pero éstos no son la obra. Creo que es fundamental insistir en este punto porque de un tiempo a esta parte hay un culto desproporcionado hacia el sonido -aumentado todavía más con la aparición del virginal sonido digital- con evidente menosprecio por la construcción musical. Los pedales de sintetizador -al fin y al cabo, un simple dedo posado sobre una tecla-, las espumas de armónicos que caen en dulces cascadas y los entramados de eterna repetición, conforman una sucesión de simple y atractivo sonido hipnótico, de una elementalidad alucinante, que sume a sus oyentes en una languidez monacal con ojos fuera de sus órbitas e hillo de baba placentera. Se oye el sonido, pero no se escucha la música; se arrulla la oreja para sedar la atención. Un altísimo porcentaje de la llamada música new age -al menos bajo este nombre se coloca en las tiendas de discos- es sonido, sonido sin más: sintetizado, "sampleado", de la naturaleza... sonido para oír y no para escuchar, sonido a secas, sin tener demasiado en cuenta la función que desempeña en el entramado musical. Quedarse sólo con él es rechazar la obra para contemplar el ladrillo; eso es lo que nos advierte Celibidache con sus palabras: que en esta cultura del "sonido por el sonido" no nos dejemos engañar por la calidad y fidelidad de lo que se oye, la obra que se escucha es lo que importa. Barenboim insiste sobre esto mismo: *"Hay millones de gentes que oyen música sin escucharla. La diferencia entre oír y escuchar ha desaparecido prácticamente"*.

A Barenboim nunca le importa meterse en harina y hablar de educación. Le agradecemos infinitamente estas palabras publicadas en una reciente entrevista: *"Lo principal es que se hagan esfuerzos para educar a la gente. El primer paso tendría que ser un nuevo empuje para la educación global, no sólo musical. Ahora no se educa, se informa. A los niños, a mis hijos, les informan, pero educar en el sentido de darles los instrumentos para que puedan pensar solos y deducir cosas de una disciplina u otra, eso no existe. La televisión, por ejemplo, es objetivamente algo que hace imposible la profundización de los temas porque juega con el elemento de tiempo. ¿Cómo se puede profundizar en algo y pasar por el proceso de duda, que es necesario para todo pensamiento, cuando hay sólo 30 segundos para explicar una verdad artística o política?"* Así es, la precipitación no es buena compañera, se debe recuperar la calma para profundizar en las esencias de la música. Una vez más hay que nadar a contracorriente: contra la excitación de los escándalos, el sosiego para la concentración; frente al sensacionalismo visual, la primacía del oído; ante la superficialidad de la noticia seca, el análisis de la obra. La música tiene un espacio que le pertenece y que la educación debe recobrar.

## PAÍSES QUE HABLAN DE SU VARIEDAD Y CONTRASTE

Recuerdo que todos los pabellones que visité en la Expo-92, sin excepción ninguna, "vendían" su contenido como una belleza de contrastes. Canadá (hielo y bosques), Venezuela (mar y selva), Pakistán (ríos y arena), Marruecos (desierto y montañas), Mónaco (casino y playa), Andalucía (nieve y sol)... todos decían en algún momento con voz engolada: "país de variedad y contrastes". ¿Era una contraseña internacional, una moda, el subconsciente colectivo, una innovadora táctica de ventas? Con la mosca tras la oreja, alertado por esta simpática coincidencia, he continuado recopilando e investigando las razones por las cuales aparece tantas veces el famoso "contraste" y he quedado inundado por la información. Efectivamente, a tenor de cómo se anuncian en las guías y revistas, parece ser que todos los países, comarcas y ciudades del mundo son de gran variedad y contraste: Yemen es "un país de contrastes que recibe al viajero con la sonrisa en la boca"; el departamento de Nariño, en Colombia, es "una zona de contrastes geográficos y humanos, que permite albergar todo tipo de turismo"; Álava también es "un territorio de contrastes"; Lisboa es plural como el universo. El viajero necesita variedad y contraste para estar entretenido, de ahí que todas las ofertas sigan las mismas consignas.

Traslademos esta observación al terreno de la educación musical. En la clase de música, cual agencia de viajes sonoros, hay que procurar, entre otras cosas, no aburrir. En las visitas a los museos musicales, en la aventura diaria del conocimiento, en el viaje continuo que es una clase, debemos conseguir los mismos atractivos que nos anuncian: variedad, contrastes, sonrisa en la boca y, naturalmente, admitir todo tipo de turismo.

Un clase, como una obra musical, se desarrolla en un espacio de tiempo donde ocurren diversos eventos: ambas tienen una estructura que se recrea adquiriendo una forma característica. Siempre me ha parecido que una clase se puede parecer a una pieza musical, ya que no dista de ser una pequeña obra de arte, de tiempo determinado, donde se desarrollan los principios de unidad, variedad y contraste. En una clase debe haber estructura previa que toma vida en el instante en que se lleva a cabo, con una forma donde abundan las ideas, los desarrollos, las variaciones, los contrastes, las recapitulaciones, las improvisaciones, los puntos de tensión y de reflexión... todo el mundo de la forma musical se puede dar en el desarrollo de una clase, siempre que se quiera hacer de ella, repito, una manera viva de educación.

Sigo examinando la prensa y encuentro que una película se anuncia como "una historia de intriga, llena de sorpresas"; que una exposición en el Musée d'Orsay de París "trata de demostrar la coherencia de Théophile Gautier como gran crítico de arte, aunque en apariencia resultara paradójico su entusiasmo por obras muy contrapuestas". Intriga, sorpresas, cohe-

rencia en la contraposición... todo ello nos interesa para nuestra manera de enseñar. El profesor es actor que sabe dosificar las sorpresas, mantener la intriga, que es desvelada en el momento oportuno, y ser coherente en su discurso sin excluir los "famosos" principios de variedad y contraste. No quiere decir esto que sea un papagayo con platos predigeridos para ser engullidos sin esfuerzo (¡ay, los excesos de la didáctica!), sino un equilibrista entre la programación y la improvisación con menú variado y atractivo que va evolucionando. Toda clase debe tener un margen de huída a la aventura que sólo la campanilla de la hora saca del trance.

## POR AQUÍ Y POR ALLÁ HABLAN DE EMOCIONAR

*"Las emociones y no el coeficiente intelectual pueden ser la base de la inteligencia humana. Una investigación cerebral sugiere la importancia de comprender los sentimientos".* Estos son los titulares de una noticia de página entera que anunciaba la aparición del exitoso libro de Daniel Goleman "Inteligencia emocional". "¿Hasta dónde seríamos más felices, tendríamos más éxito como individuos y seríamos más civilizados como sociedad si prestáramos más atención a la inteligencia emocional y supiésemos enseñarla mejor? Mira por dónde, ahora resulta que todo es al revés: toda la vida postergando las asignaturas emocionales al rincón de las "marías", y ahora hay que desempolvarlas para colocarlas en lugar preferente. La emoción se ha puesto de moda. Hasta hace bien poco parecía estar perpetuamente reñida con la educación. Ya no. Ahora se reivindica como objetivo primordial educar las emociones. No sólo Goleman habla de esto, también el prestigioso psicólogo Howard Gardner, con su teoría de las "Inteligencias múltiples" y nuestro José Antonio Marina con "El laberinto emocional" vienen a colocar la emoción y los sentimientos en lugar de lujo de la enseñanza. Yo creo que estamos de enhorabuena; los que llevamos años en la enseñanza musical comprobando lo importantísima que es para la formación integral de la persona -por no decir la verdad: la más importante, sin duda, de entre todas las materias- frente a un coro de risitas benevolentes, estamos en el punto de mira de toda la educación. ¿Hay que educar los sentimientos?: el arte es la salvación. Y, dentro de él, la condensación máxima de sentimientos: la música; nada mejor que ella para estos menesteres. La escritora Cristina Peri Rossi decía en una entrevista lo siguiente: *"En el fondo, la literatura es un acto de amor. Cuando ni la ciencia ni la técnica se ocupan de las emociones, sólo queda el arte. Un libro de psicología te describirá perfectamente la paranoia, pero si quieres saber de verdad qué es la paranoia, lee un cuento de Allan Poe. Para el ser humano es más fácil aprender de las emociones"*.

El gran objetivo educativo para con la música es que llegue a emocionar, todo debe ir en esa dirección. Es mucho más importante enganchar a los alumnos en la música, aunque no se cumplan programas establecidos; es

a todas luces más positivo y educativo tenerlos pendientes y necesitados de música que cumplir los objetivos marcados fríamente por la programación. El cosmos didáctico está para acercar, nunca para alejar. El gran error del falso acercamiento a fuerza de solfeo a palo seco, instrumento en solitario e historia de la música de libro de texto ha producido un rechazo y una frustración históricos en los que nada medio país. Pero esto ya se acabó, quien siga en sus trece, huyendo de las emociones, debe percatarse del irreparable daño que produce. No son casos aislados, sino miles y miles con antinatural aversión a la música, producto de un funesto encuentro con ella en la escuela o en el conservatorio.

“Aprender de las emociones”, dice Peri Rossi, de las emociones que produce la música y de las emociones que transmite el profesor. Pero, ¿verdaderamente le apasiona la música al profesor?, ¿le interesa lo suficiente como para transmitir la emoción que precisa? Si a usted, que se dedica a la enseñanza, no le entusiasma, jamás -óigalo bien, jamás- conseguirá que les entusiasme a sus alumnos. No existen casualidades ni excepciones en este campo, es una regla que funciona con precisión matemática: se aprende exclusivamente aquello que es enseñado con entusiasmo. La capacidad para despertar la atención, el interés y, en definitiva, el gancho para provocar que los alumnos escuchen está en relación directa con lo “enganchado” que esté el profesor con la música. La emoción, el amor por el arte, la capacidad de escuchar se transmite con más facilidad de lo que parece: sólo es necesario que el profesor la posea. Si la tiene, le será más útil que el conocimiento de todas las metodologías juntas. Por último, y volviendo al principio, solamente cuando el profesor sabe escuchar puede predicar con el ejemplo y enseñar a escuchar.



## 2 | CAPÍTULO ARTE INTEGRADOR

La música es punto de referencia que coordina el mundo, compás de bitácora que marca la totalidad de las direcciones del cosmos: en ella confluyen meridianos y paralelos, artes y juegos, emociones y ciencias, signos y símbolos... La música es un comodín, es el "joker" de la baraja con la que juega la vida. "Música" es, seguramente, la única palabra del arte y la educación que simpatiza con cualquier otra del diccionario: música y pensamiento... y poesía... y juego... y habilidad... y matemáticas... y sentimientos... y lenguaje... y escritura... y cuerpo... y naturaleza... y sociedad... y terapia... e historia... Cualquier palabra o expresión, si se asocia a "música", puede ser motivo de tesis doctoral. Son innumerables los programas de radio, libros, obras de arte, conferencias y trabajos de investigación que buscan estudiar alguna de las infinitas conexiones que es capaz de establecer la música con una sola palabra o idea. Es un manantial que nunca acaba. Estoy seguro de que ninguna manifestación de la vida, ninguna expresión del ser humano, se relaciona con todo lo que le rodea de tantas maneras diferentes. Es arte integrador.

La música, que en otras épocas remotas -en nuestra civilización, se entendió fue centro de todas las enseñanzas, retorna poco a poco a su lugar de origen, después de una larga "edad media" donde ha sido, en la mayoría de los casos, relegada a papeles de "maría". Cada día que pasa se le reconocen con más claridad esa infinidad de conexiones con la vida y el mundo. Lo decía Willems en su famoso libro "El valor humano de la Educación Musical": "En sentido pleno, la música es la actividad humana más global, más armoniosa, aquella en la que el ser humano es, al mismo tiempo, material y espiritual, dinámico, sensorial, afectivo, mental e idealista, aquella que está en armonía con las fuerzas vitales que animan los reinos de la naturaleza, así como con las normas armónicas del cosmos".

Música... y todo: de esto trata esta primera entrega de una miscelánea de recortes de prensa, de frases sueltas y de conceptos variados escuchados aquí y allá, leídos desordenadamente, inventados o recibidos como regalo, y reunidos a la manera de "flashes" cuyo objetivo sólo pretende iluminar una mínima parte de esa faceta aglutinadora del arte integrador por antonomasia que globaliza y tiñe cuanto encuentra a su paso.

### ... Y COSMOS

El oído es anterior a todo. El sonido fue primero, luego vino lo demás. Es origen, esencia, punto de partida: es, por tanto, objetivo y final.

De "Residencia en la tierra" me gustaría destacar el poema "Un día sobresale" donde el autor, Pablo Neruda, se empeña en mostrar el sonido como fuente de cuanto vive: *"De lo sonoro salen números [...] En lo sonoro la luz se verifica [...] A lo sonoro el alma acude [...] De lo sonoro sale el día [...]"*. En "Oda a Acacio Cotapos" ("Plenos Poderes"), el poeta habla de la música como lugar donde todo ocurre y se mide: *"Cotapos, en tu música / se recompuso la naturaleza, / las aguas naturales, / la impaciencia del trueno, / y vi y toqué la luz en tus preludios / como si fueran hijos / de una cometa escarlata, / y en esa conmoción de tus campanas, / en esas fugas de tormenta y faro / los elementos hallan su medida / fraguando los metales de la música"*.

### ... Y VIDA

Todo lo que vive vibra, todo lo que vibra suena... luego, todo lo que vive suena. He aquí un silogismo que nos indica cómo el sonido está relacionado con la vida, del mismo modo que toda forma de vida está relacionada con su sonido. Vida = sonido, por tanto estudiar el sonido es estudiar la vida, educar en el sonido es EDUCAR. La vida, al igual que el sonido, se manifiesta a través de movimientos y vibraciones, y éstos se organizan a través del ritmo. Trabajar el ritmo es trabajar el orden. Otra vez estamos en el mismo punto: la vida es orden, el orden es ritmo, luego la vida es ritmo, música.

En el programa de mano del espectáculo "Stomp" (teatro, música y danza a partir de ritmos obtenidos con material de deshecho) leo lo siguiente: *"La gente da golpecitos con los dedos sobre la mesa esperando a que pase algo. Marca un ritmo con los pies cuando está aburrída. Camina siguiendo un ritmo con bastante naturalidad cuando anda por la calle y juguetea con las llaves en el bolsillo. Sí, todo tiene un ritmo. Todo tiene música... Utilizar trastos, cacharros de cocina y objetos industriales desafía por su propia naturaleza la noción de cultura como algo intelectual o independiente"*.

### ... Y TIEMPO

En todos los puntos del planeta encontramos músicas para un día concreto, para un mes determinado, para un año, una vida... cada día, mes, año y vida tiene su biografía sonora. El tiempo -y la música es su arte- lo invade todo, está en todo lo que somos y conocemos: trabajar el tiempo, como el alfarero la arcilla, es necesidad para conocer el mundo.

Tiempo y espacio, memoria y ambiente: las coordenadas en las que se manifiesta la música. John Paynter, en un reciente artículo titulado "Música como pensamiento", comenta: *"Para la mayoría de las personas, la música"*

*ca es una parte necesaria de la vida [...] (porque) en la relatividad del tiempo psicológico y el tiempo real (de la música) conseguimos comprender algo sobre las fuerzas que impulsan la existencia”.*

El compositor americano Elliot Carter afirma que *“la música es el único mundo en el que podemos realmente manipular el tiempo con libertad; de forma que se tornan fundamentales tanto la manera de hacer fluir la corriente sonora como los obstáculos que colocamos para modificar su discurso”.*

### ... Y OJOS

La película “El silencio”, del iraní Mohsen Majmajbaf, es un canto al (y del) oído. En una escena, Jorshid -niño ciego que conoce la vida gracias a la música- aconseja a unas niñas, que repiten continuamente la lección sin llegar a memorizarla, que lo hagan cerrando los ojos, pues el ojo distrae la atención. En otra escena el niño se pierde en un abarrotado mercado por seguir con su oído la música de un transistor; la niña que le guía sólo tiene una solución para encontrarlo: caminar como él, con los ojos cerrados.

Oreja y ojo, oír y ver, escuchar y mirar: seríamos más felices, estaríamos “mejor acabados”, si nuestros sentidos avanzaran paralelamente, sin favoritismos ni campeones, sin vencedores ni vencidos. John Constable, extraordinario paisajista inglés del XVIII, afirmaba haberse hecho pintor, entre otras razones, gracias al ruido del agua que escapa de las esclusas del molino.

También ojo y oreja se interfieren cuando se desorbita su equilibrio. Frente al Pórtico de la Gloria, durante el multitudinario Jacobeo 99, oigo decir a Menchu, mi compañera de viaje: *“Vámonos, este Pórtico no se puede ver con tanto griterío”.*

### ... Y ARTE

La música, como la arquitectura y la escultura, es arte ambiental, arte del espacio. La música, como el teatro y el cine, es arte del tiempo. Todas las artes tienden a la música. Todo lo que existe tiene su reflejo en la música... y lo que no existe, también. Todas las artes coinciden en su origen, en sus contenidos universales. Crear es producir orden, y la música es la esencia del orden.

Schiller nos ofrece su ideal de síntesis romántica: *“Es una consecuencia de la perfección de los géneros artísticos el que se parezcan entre sí cada vez más en su efecto sobre el espíritu... Las artes plásticas tienen que hacerse música y conmovernos por la acción inmediata sobre los sentidos.”*

En una conferencia que impartió recientemente Joaquín Arnau, profesor de Estética y Composición de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valencia, tomé las siguientes notas: "La música me ha venido muy bien para entender el arte en general: la crisis de las formas, los nuevos materiales, el ¿qué hacer?... todo ello se entiende mejor a partir de la música. Todo arte tiene tendencia, nostalgia, aspiración, expansión y disolución musical."

### ... Y AGRESIÓN

Música-Sonido-Ruido-Silencio: en el fondo son la misma cosa, en la forma lo contrario. En este artículo, "Ruido", el periodista Joaquín Vidal escribe: *"Los ruidos no se circunscriben al tráfico. En muchos vecindarios y establecimientos públicos aumentan. España es el país del ruido por antonomasia. En la mayoría de los bares la gente habla a gritos, aunque sería difícil precisar si es por placer o para remontar el estruendo que arman de consumo el molinillo de café, el agua a presión de la cafetera exprés, la máquina tragaperras, el tocadiscos, la televisión, las vociferantes comandas a la cocina de los ajetreados camareros. Si no hay gritos no hay vida, es el lema"*.

La cantidad de quejas sobre estos atentados sonoros es tremenda, las soluciones inexistentes. Hay escritores que no cesan de escribir sobre estos "atilas" del sonido que parecen gozar del beneplácito nacional. Recojo aquí un fragmento del último artículo que ha entrado en mi colección. Su título es "Exilio acústico" y se debe a la pluma de Antonio Muñoz Molina: *"En la isla de Tenerife, en una terraza junto al mar, frente a la amplitud del Atlántico, he sentido que me encontraba en el paraíso hasta que al cabo de unos minutos ha empezado el suplicio de las motos de agua; en un piso del corazón cálido y popular de Madrid, en un dormitorio recién pintado, hospitalario, con un delicioso olor a limpio y a nuevo en las sábanas, he descubierto de pronto que no iba a poder dormir hasta las cuatro o las cinco de la madrugada porque la música del bar instalado en la planta baja del edificio sonaba tan fuerte que vibraban el suelo y los cristales. En El Puerto de Santa María, que podría ser una de las ciudades más gratas de caminar y disfrutar que yo he conocido, he tenido que ir pegado a la pared por las aceras estrechísimas para que no me atropellaran los coches y las motos, me he tenido que tapar los oídos con las dos manos para que no me taladrara los tímpanos el fragor permanente de los escapes sin silenciador"*.

### ... Y MEDIO AMBIENTE

Ahora, todo lo contrario: un caso de perfecto equilibrio. En la página de Salud de un periódico nacional leo lo siguiente: "Froto, froto, froto; pico,

pico, pico; palmoreo, palmoreo, palmoreo". Estas simples palabras corresponden a una cancioncilla que cada día una mujer embarazada entonaba para su futura hija, a la vez que sus dedos bailoteaban sobre su abultado vientre según el significado de cada uno de los tres verbos de la curiosa melodía. María Ángeles intentó esta corta canción siguiendo el consejo de su ginecólogo, en las clases de educación maternal.

### ... Y MEDICINA

La prensa nos tiene acostumbrados a que, cada cierto tiempo, salten noticias como las dos que siguen. En la sección "Futuro" (en su apartado "Neurología: Percepción Estética") de un periódico, leo el siguiente titular: *"Un circuito cerebral de la emoción reacciona a las disonancias musicales"*. Más adelante dice: *"Anne Blood y sus colaboradores del Instituto Neurológico de Montreal publican en el último número de Nature Neuroscience un intento de abordar esa cuestión con las técnicas de la neurología. Según sus resultados, un circuito cerebral similar a los que regulan estados de ánimo como el miedo, el placer y el desagrado -pero separado de ellos- revela una sobresaliente capacidad para discriminar las armonías consonantes y disonantes"*.

### ... E INTELIGENCIA

De otra fecha anterior (XI-98) guardo un recorte -que ya me resulta muy tópico por su semejanza con otros publicados después- que dice: *"La música puede orquestar en un futuro cercano una revolución en la medicina. Durante siglos se le han atribuido propiedades curativas para el alma, y ahora un equipo de científicos norteamericanos ha descubierto que también las tiene para el cerebro. Varios estudios sobre la "neurobiología de la música", presentados durante la Conferencia Anual de la Sociedad Neurocientífica de EE.UU., han determinado que la melodía y el ritmo ejercen un estímulo directo en funciones como la memoria y el lenguaje o las emociones [...] La música incluso desempeña un papel en el aumento de la inteligencia, tanto en animales como en los humanos"*.

Doug Goodkin, profesor internacional de música, en un artículo editado en diferentes publicaciones en nuestro país, hace estas declaraciones: *"Veinticuatro años de enseñar a niños me han convencido: la música nos hace más inteligentes. A pesar de que yo no lo expresaría de esta forma, como si la música fuese una píldora que produce un efecto uniforme en los que la toman. Quizás es más adecuado decir que nuestro cerebro y nuestro cuerpo crecen de una manera diferente cuando la música forma parte de nuestra vida, cuando los niños cantan, recitan, bailan, tocan, exploran, varían, improvisan, imaginan y componen. [...] Otra forma de expresar esto sería decir que la música estimula la totalidad de nuestras inteligencias"*.

## ... Y ATENCIÓN

Mi amiga Silvia de Toro, de Córdoba, me regala este fragmento de un pequeño libro titulado "Ojalá camine por la belleza..." que recoge "palabras de paz y sabiduría de los indios americanos": *"El adiestramiento comenzó con unos niños a quienes se enseñó a estar sentados en silencio. Aprendieron a emplear sus órganos para oler, para mirar cuando en apariencia nada había que ver, y a escuchar atentamente cuando todo parecía mudo. Un niño incapaz de estar sentado en silencio es un niño desarrollado a medias"*. (Luther Standing Bear [1868-1939], jefe sioux oglala)

## ... Y ENSEÑANZA

La clase de música es lugar donde se reactivan todas las maneras más naturales de vincularse con la música: cantar, escuchar, bailar, improvisar, comentar, construir instrumentos, razonar, jugar, etc.

Dos tareas urgentes: 1ª) replantear qué es música hoy día y para qué sirve en nuestra sociedad; 2ª) redefinir la función del profesor y la renovación de sus recursos, en relación al punto anterior.

Tres tareas más: 1ª) entrar en contacto con EL sonido, no con UN sonido único; 2ª) procurar conocer LA música, no UN tipo de música; 3ª) la música, el arte y el pensamiento de nuestro tiempo no son UNA fuente más entre muchas de donde se nutre la Educación Musical, sino LA fuente fundamental para una educación actual y renovadora.

La clase de música debe partir de un principio general de variedad: en ella se debería practicar una educación integral que entrelazara la enseñanza instrumental, de conjunto y de lenguaje con todas aquellas otras parcelas musicales que se ofrecen con cuentagotas: actividades relacionadas con el juego, el canto, el movimiento, la audición, la reflexión o la improvisación... El objetivo es buscar maneras primordiales de encontrarse con la música.

## ... Y COMUNICACIÓN

De la exposición "Madrid, Ciencia y Corte", presentada en el Real Jardín Botánico de Madrid, recojo estas frases de Jovellanos: *"¿De qué servirá que atesoréis muchas verdades si no las sabéis comunicar? Para comunicar la verdad es menester persuadirla, y para persuadirla hacerla amable; es menester despojarla del oscuro científico aparato, simplificarla, acomodarla a la comprensión general e inspirarle aquella fuerza, aquella gracia que, fijando la imaginación, cautiva victoriosamente la atención de cuantos la oyen"*.

En el nº 15 de la revista de música "Doce Notas", ante la pregunta "¿Qué cualidades necesita un profesor de Música y Movimiento?", Sofía López-Ibor contesta de la siguiente manera: *"Un profesor de música tiene que tener las características de un trovador renacentista: ser un mago, un buen cantor, tocar con gracia diferentes instrumentos, buen cuenta-cuentos, actor y recitador, interesado en las artes plásticas y moverse bien. Además de tener una gran capacidad de organización y una enorme sensibilidad y capacidad creativa. También debe ser un inquieto investigador y observador que sepa reflexionar sobre la tarea que está realizando. Pero quizás lo más importante sea ser una persona capaz de crear un buen clima para el aprendizaje, de afecto y confianza mutua"*.

### ... Y GLOBALIDAD

Para terminar, una pequeña fábula que nos habla de la importancia de conocer el todo y no sólo las partes. La cito del libro "El Núcleo del Núcleo" del místico y sabio murciano Ibn Al'Arabi, el "Gran Maestro" (así era considerado por los musulmanes de hace ocho siglos): *"Una vez, se juntaron varios ciegos y empezaron a decir que les gustaría saber qué es un elefante. Cada uno encontró una parte del elefante y se agarró a ella: uno, a la oreja; otro, a la pata; otro, a la panza; otro a la trompa. Después de conocerlo así, se pusieron a discutir entre ellos. El que se aferró a la pata dijo que el elefante era como una columna. El que se colgó de la oreja dijo que era como una sábana y el que conoció al elefante por su panza dijo que era como un barril. En resumen, el elefante les pareció como el miembro que cogieron: sus creencias eran así. La persona que ha creído por imitación se encuentra en este estado. Se ha aferrado a algo determinado y no ha pasado de ahí. Permanece aprisionada en ese estado dimensional. El que permanezca aprisionado en una dimensión definida estará completamente triste cuando deje la tierra"*.



### 3 | CAPÍTULO ARTE. ARTERIA

*La educación sirve, más que nada, para ensanchar la vida y disfrutarla. La educación es lo que abre la ventana del individuo a los placeres del lenguaje, de la literatura, del arte, de la música...*

(JOHN K. GALBRAITH: *Una sociedad mejor*)

En estos últimos seis años, por circunstancias de la vida que no viene a cuento narrar aquí, mis trabajos se han desarrollado fundamentalmente en torno a la organización y presentación de conciertos para niños, jóvenes y familias. Lo que en principio fue una experiencia concreta como extensión de las labores de pedagogo y difusor de la música, se ha ido convirtiendo a lo largo de estos años en un revulsivo que me ha llevado, con pasos vacilantes, a profundizar en el complejo galimatías de la formación de nuevos públicos, punta de lanza de las ineludibles relaciones que existen entre cultura y educación. Ambas no pueden vivir separadas, la una sin la otra desaparecen. Son las dos caras de la luna: la educación trabaja en la oscuridad para que la cultura deslumbre. Sumadas sus fuerzas, en la proporción que cada sociedad solicita, convierten el mensaje artístico en la gran FIESTA a la que todos tenemos derecho a acceder.

En un país como el nuestro, cuya enseñanza musical oficial -que, como primera medida, debiera internarse en una UCI- desemboca en un océano de deseducación, mostrándonos continuamente su incapacidad manifiesta para crear la cultura musical que tanto necesitamos, la aparición del proyecto de creación de Escuelas de Música, siguiendo los modelos contrastados de los países centroeuropeos y nórdicos, se presenta, junto a la implantación definitiva de la música en la enseñanza obligatoria, como la única tabla de salvación para traspasar las herrumbrosas barreras educativas heredadas de otros tiempos. La necesidad de educar al público de hoy y del mañana, de trazar unas bases sólidas que soporten una nueva relación del individuo con la música, es el gran objetivo de estos tiempos "ultramodernos" -tomo el término de José Antonio Marina- que nos ha tocado vivir. Se precisan modelos renovados, los antiguos ya los hemos probado y nos han salido "rana"; urge una revolución -pues no de otra cosa estamos hablando-, y ésta nos llega de la mano de las Escuelas de Música. ¿Quién ha dicho que el refrendo oficial sea la patente de corso de la calidad? Una buena y completa educación musical no tiene por que ser únicamente la dirigida a la minoría de estudiantes profesionales: el resto

de Europa muestra a diario los espectaculares resultados de sus redes de centros no oficiales, variados y adaptados a todas las necesidades, con programas abiertos a "todos" los públicos.

Como en toda revolución social, es inevitable que también la musical sufra los continuos bombardeos que, desde las sordas atalayas "supraacademísticas", propinan quienes ven en la educación no académica la invasión de una plaga bárbara. No nos ha de extrañar, hay demasiados intereses privados preocupados porque todo siga igual, demasiadas ganas de mantener a la música en las garras de las papeletas "oficiales"; en fin, hay demasiado sillón caliente sumado a demasiada indolencia: un cambio tan radical como éste jamás se lleva a cabo sin la contribución de ese catálogo de víctimas y héroes por la patria que ha exhibido tantas veces la historia.

A lo largo de los tres capítulos siguientes, y a través de una cavilación y dos ejemplos, trataré de ofrecer datos para los debates y compromisos que suscita esta transformación esencial.

## ARTE. ARTERIA

*Todo es música. Un cuadro, un paisaje, un libro, un viaje sólo valen si se oye su música.*

(J. DE BOURBON BUSSET)

La música es lenguaje paralelo escrito en papel, aire y memoria. Es, a la vez, tiempo dirigido y detenido, primitivo y futuro; es catalejo y microscopio, ampliadora y filtro, evanescencia y contraste, eremita y fax: aunque presente en todas partes, a todas horas, no pierde la condición esencial del rito concreto y exacto, emoción que espera a que llegue la hora fija del concierto. Sí, la música acaba en "on": es emoción que surge gracias a la educación y a través de la atención. Al igual que el festín de la ballena, cuyo ánimo jamás decae a la hora de engullir enormes cantidades de nada (¿qué es el plancton, sino la quintaesencia de la nada flotante en el mar?), el FESTÍN musical radica en engullir por el oído alimentos invisibles, inodoros, intangibles e insípidos. La música es el aire que dibuja la escultura y las operaciones que la sostienen. Transparencia rellena, espacio habitado, ausencia y presencia, "ahueca el cielo", en palabras de Baudelaire. Hija de la distancia, devora a su madre. Aún así, la música no se manifiesta únicamente a través de un sentido, sino de todos; no es solamente sonido, sino arquitectura de vibraciones con múltiples conexiones que llaman a todas las puertas de nuestro cuerpo. Poema, cuadro, teatro... ¿hay algo que la música no sea? Mundana y humana, es el lugar donde, según los pitagóricos, se armonizan los opuestos, unifica lo dispar

y concilia lo contradictorio. En la música toman sentido todas las palabras del diccionario, todas las cifras de los inventarios. Jamás se debe permitir que una educación errónea convierta este arte, que armoniza lo sublime con lo cotidiano, en un necio adiestramiento físico, en un revuelto basurreo. La música es ante todo arte, por tanto, libre, el corsé oficial aprieta demasiado su expresión.

Gravita suspendida entre todas las direcciones de la rosa de los vientos, es arteria, travesía, agencia de viajes con todos los destinos, archivo, billete de tren, sofá, aventura. Submarino en el infinito mar de los sonidos, toma por periscopio a la oreja y por guía al oído. Ella nos permite entrar y salir de nosotros mismos sin precisar de otro visado que nuestra escucha. Según decía Oscar Wilde, *"nos crea un pasado del que ignorábamos la existencia"*. Es intersección entre Apolo y Dionisios, razón y sinrazón, equilibrio y desbordamiento, sosiego y arrebató, orden e instinto. Despierta, complace y regula con una de sus caras; sobreestimula, droga y abusa de nosotros con la otra. Es meditación, juego, movimiento, quietud, destreza, magia. Tiene tanto de acto reflejo, como de músculo subordinado: arte, arteria, vaso comunicante. Transita entre el monasterio y la verbena, la caverna y el cohete, el monólogo y la fiesta. ¿Cómo no iba a ser fiesta la música? ¿Acaso puede existir la primera sin la segunda? La música es FIESTA, así, con mayúsculas, pues, como ella, recupera aceleradamente el terreno que la vida pierde en los múltiples escapes de la monotonía diaria. Ambas cumplen la función compensatoria de cambiar el ritmo y otorgar encantamiento allí donde, sin su presencia, no se encuentra. El punto culminante de este encuentro es el baile. Como dice Agnès Villadary, *"la fiesta tiene la función de regenerar periódicamente la sociedad, las instituciones y todo cuanto existe"*. La íntima relación de equivalencia entre fiesta y música nos permite intercambiar sus principios y otorgar a la música la capacidad renovadora y vigorizante de todos los pequeños mundos que vivimos. Esa capacidad de la música para absorber, aglutinar, digerir y devolver en sonidos y tiempo todo cuanto existe la convierte en punto de referencia constante de artes y filosofías, y, como consecuencia, de toda educación "de verdad".

## ARTE. ARTESANÍA

*El virtuoso no sirve a la música; se sirve de ella.*

(JEAN COCTEAU)

En este segundo capítulo voy a hacerles partícipes de un sorprendente hecho ocurrido este verano pasado en un curso de música dirigido a intér-

pretes jóvenes. En el mismo lugar y paralelamente a él se coordina un pequeño, pero enjundioso, festival de grandes intérpretes internacionales: de esta manera los alumnos asisten, no sólo a las clases normales, sino también a los conciertos del festival que adquieren el carácter de clases magistrales. Cuando ya estaba el curso en su recta final y se habían dado la mayoría de los conciertos del festival, opté, como profesor invitado, por tomar la iniciativa de organizar en mi clase un coloquio informal con buena parte de los jóvenes alumnos -algunos ya virtuosos-. Mi ingenuo objetivo no pasaba de tomar el pulso de sus gustos y pensamientos musicales dentro de un foro donde se hablara desintoxicadamente de los conciertos e intérpretes. Me quedé perplejo ante sus respuestas. Simplemente les voy a comentar dos de las conclusiones que saqué de aquel aleccionador intercambio.

La primera conclusión, debo confesar, ya me la temía: los conciertos que tienen a un instrumento como protagonista gustan menos a quienes tocan ese mismo instrumento; es decir, disfrutan más los menos especializados. Aparentemente parece que debiera ser al revés... ¡Pues no! Resulta sorprendente que una regla de tres de tan clara vocación directa se convierta de repente en inversamente proporcional. El conflictivo aserto filosófico según el cual "la experiencia puede resultar más intensa en un arte que no sea el que uno practica" se cumplía en estos jóvenes a rajatabla. ¿Y esto por qué pasa? ¿La especialización mina la voluntad de disfrutar? ¿El experto se impermeabiliza contra el ataque de las emociones? No creo en esto, más bien creo en lo contrario: la capacidad de conocimiento de un asunto permite alcanzar un nivel de sintonización mayor con él, desarrollando capacidades de gozo insospechadas. Pero, antes que nada, pasemos a la segunda conclusión, aterradora continuación de la anterior: a la mayoría de los alumnos no les gustaron los conciertos. Esos mismos intérpretes excelsos que han ganado los más prestigiosos concursos internacionales, que han arrasado en las primeras salas de conciertos, que tienen rendidos a sus pies a los públicos más exquisitos y a los críticos más severos, y que, y esto es lo que más nos interesa, habían preparado para esta ocasión unos programas cuidados y arriesgados... no resistieron a la durísima "crítica" de los estudiantes (hay que tener en cuenta que los conciertos estuvieron a la altura que los intrépidos organizadores habían previsto; no hubo tardes desafortunadas, ni torpezas escandalosas, ni faltas palpables de inspiración; fueron, por decirlo de alguna manera, buenos conciertos de grandes músicos que el público no estudiantil disfrutó enormemente). Mas, como era de esperar, tras los "no me han gustado" no se escondía ni un sólo criterio que sustentara la opinión: eran simples "nos" cuyo trasfondo lo ocupaba el vacío. Ahí es donde entré con mi retahíla de preguntas: ¿Dónde está el problema, en los intérpretes o en vosotros? ¿Por qué se gastan la "pasta" en organizar este festival para vosotros si los principales destinatarios no lo sabéis disfrutar? ¿Por qué no queréis participar con vuestra sensibilidad del festín musical que se os ofrece? ¿Quién

impide catar los manjares sonoros de la FIESTA? ¿No será que es más sencillo mantener un gesto adusto y suficiente de "no me gusta" a rendirse maravillado con un "me encanta"? ¿Es acaso el prestigio del "no" el que prima sobre el humilde e inexperto "sí"? ¿Les han gustado los conciertos a vuestros profesores? ¿Os enseñan vuestros profesores a tener "opinión profesional" en vez de "emoción profesional"?...

De querer hacerlo, quizás debiéramos buscar respuestas a tales preguntas en los rescoldos de cierta pintoresca enseñanza oficial, lugar desde donde afloran los vicios de la formación académica: la competitividad maquinal, el espíritu de solista, la especialización artesana, la inhibición del gusto por disfrutar. Allí es donde el alumno, fiel imagen de su maestro, despierta al espíritu crítico, mucho antes que a ningún otro espíritu. Conozco demasiado bien todo esto, pues una quincena de años en un conservatorio no pasa en balde-. La ilusión de ser un duro crítico eleva al joven al nirvana de los elegidos, tiene el prestigio del catedrático; ante él, las lágrimas de emoción son propias de espíritus melindrosos, ¡impropio de genios! ¡Qué pena: todo el público "inexperto" fascinado ante aquellos conciertos, menos ellos! ¡Todavía adolescentes y ya tienen los oídos ahogados en la pegajosa jalea de la peor deformación profesional que se conoce, la de no saber saborear la FIESTA! ¿Por qué, entonces, no proponemos una enseñanza diferente en la cual la artesanía y el atletismo mecánico -que sin duda la música también tiene- no subordinen los esenciales valores artísticos y emocionales? Busquemos un aprendizaje que no excluya la afición y el gozo, pues éstos, como todo en la vida, también se desarrollan aprendiendo. La música puede convertirse en simple artesanía y artefacto, pero, cuidado, la MÚSICA, así, con letras mayúsculas, nunca puede dejar de ser FIESTA, o sea, arteria que conduce y transporta alimento emocional a quien lo demanda. Sí, la música es arte y arteria y, como tal, esencia educativa.

## ARTE. ARTERO

*Me gusta la música mala; lo malo es que no encuentro una música lo bastante mala para que a mí me guste.*

(LÉON DAUDET)

Este mismo mediodía me ha vuelto a ocurrir. Es algo que pasa a menudo y que sólo a veces, como hoy, se da de manera ejemplar. Por eso, con el debido permiso de la audiencia, lo voy a contar. Estaba tan a gusto en mi casa trajinando en la cocina, acunado por las noticias de la radio (que, por cierto, los locutores acostumbran a mal-leer con los acentos y entonacio-

nes cambiados, sin observar ninguna puntuación en las frases, uniendo y desunido palabras en lugares imposibles, con un sinfín de muletillas sonoras... ¡qué música tan espantosa se escucha en su castellano!), cuando, en el corto tiempo que los noticiarios dedican a la cultura, han anunciado la presentación en Valencia, por todo lo alto, cual si de una gran fiesta musical se tratara, del último "trabajo" del "genial compositor y pianista" Michael Nyman. De antemano reconozco mi aversión hacia la obra de este músico inglés, pero no se trata aquí de hacer juicios de valor, sino de reflexionar sobre la curiosa coincidencia que les sigo contando. Antes de que sonara el segundo compás del piano de este "genio" de la "new age" me he tirado en plancha a cambiar de emisora. Precisamente en ese mismo instante, en la emisora que acababa de sintonizar, estaban dando la misma noticia con idénticos calificativos -del tipo de "artista preclaro", "genio indiscutible", "pianista emérito", etc.- y con el mismo ejemplo musical. Con la rapidez y firmeza del rayo he vuelto a cambiar de emisora: esta vez a un lugar minoritario donde no tienen cabida los sonidos de este señor (sin decir explícitamente el espacio de las ondas, ustedes ya saben a qué emisora me refiero). La mutación sonora que se ha producido en mi cocina se la pueden imaginar muy bien: en este tercer intento de recrear mi mañana, ha aparecido (¡oh, ventura!) el latido inconfundible de los primeros compases del poema sinfónico *Romeo y Julieta*, de Chaikovsky -del mismo modo que he partido reconociendo mi intolerante repugnancia "nymaniana", también debo admitir la excitación que en mí desata, por muchas veces que la haya podido escuchar, esta obra de expresivo arte sonoro del romántico ruso-. La interpretación era tan extraordinaria que no he podido por menos que dejar las labores culinarias para más adelante y seguir con mi oído atento el "festín" musical -en este caso me atrevería a llamarle premio a la intrepidez del veloz "zapping"- que tenía ante mí: una apasionante obra, de lenguaje perfectamente asimilable por todos los públicos, a la que se suma el valor superlativo de una auténtica versión -dramática a la vez que diáfana, lenta sin perder nada de tensión- que inunda mi oído, transformándome en la propia obra. Veinte minutos después, una vez concluida la música -con esa cadencia que siempre me pone los pelos de punta- el director del programa de actualidad discográfica ha despachado la noticia de la aparición de esta grabación, que hizo en su día Celibidache y su Sinfónica de Munich, con el escueto comentario de "interesante registro".

Seguramente no soy yo persona idónea para, en un par de mandobles, colocar este tipo de cosas en su sitio. Tampoco sé si esto es algo que se deba hacer, ni si me encuentro capacitado para dar opiniones críticas, ni mucho menos dictar gustos sobre un tema tan resbaladizo como éste. Pero sí les diré lo que suelo hacer cuando, rojo de ira, escucho los frecuentes disparates musicales que tanto menudean en los medios de comunicación y no tengo interlocutor que aguante el chaparrón de mi furia: después de soltar los primeros exabruptos e intentos de alcanzar la sere-

nidad, cual si fuera un tertuliano -caso harto improbable-, doy rienda suelta a todos los argumentos que me vienen en gana, hago preguntas al aire sin respuesta y cargo las baterías de contestaciones a preguntas que nadie me hace, pero que escucho en mi conciencia. Por si quieren saber algunas de las preguntas menos soeces que me hacía este mediodía, aquí les hago un resumen: ¿Cómo es posible que lo que considero un caso nítido e incuestionable de incompetencia musical manifiesta sea reconocido por los medios de comunicación, por los productores cinematográficos y por millones de personas que compran sus discos como "inspirado" y "genial"? ¿Qué combinación alquimista tiene un concierto del artero Nyman, para mí la quintaesencia del martirio chino, que, sin ser cantante de desconocido imán, ni belleza de irrefrenable atractivo sexual, sino artesano ramplón y plagiaro, moviliza instantáneamente a cientos de personas en dirección a las taquillas del teatro para asegurarse un inolvidable festejo musical? ¿Dónde se encuentra la sutil diferencia entre fiesta y martirio, dónde el nivel del que partir para examinar con imparcialidad los valores existentes en tan astuto aguafiestas? ¿Por qué los dos compositores de esta anécdota que les cuento -nada sospechosos de elitistas- producen estados de ánimo diametralmente opuestos que, alimentados por la savia sentimental de cada cual, llegan a situarse en irreconciliables y apasionados extremos de amor y odio? ¿Qué fuerza sobrenatural hace -aparte de los evidentes intereses mercantiles- que este señor, rechazado de plano por toda la gente que yo conozco sin que en ningún momento nos hayamos puesto de acuerdo, venda más discos en mi país que en el suyo?...

Naturalmente, a nadie se nos priva del derecho de establecer relaciones con cualquier objeto, aunque en ocasiones sepamos que puede ser mediocre; nadie nos prohíbe tener preferencias por cualquier tipo de cosa, incluso si es perversa... siempre que, como dice Lewis Rowell en su "Introducción a la filosofía de la música", no caigamos en el error de confundir una reacción subjetiva con un juicio objetivo. Como aproximación a una evaluación de la calidad en una obra musical, Rowell sugiere una guía sobre la que basar juicios musicales objetivos. Para ello establece un cuadro donde se puede contestar una serie de preguntas sobre los valores tonales, de textura, dinámicos, temporales, estructurales... de la obra analizada. He hecho lo pertinente con varios discos de nuestro invitado de honor; el resultado no puede ser más patético: más ceros que los aros de un funambulista. No se trata tanto de ausencia de complejidad, como de exceso de vacuidad: delirios de grandeza fabricados con "Exin Castillos".

Y a pesar de todo lo expuesto, los asistentes a la "Fiesta Nyman" -que cuando vean la luz estas páginas ya habrán festejado el acontecimiento- se regocijan de lo lindo con algo que, sometido a las sugerencias analíticas del filósofo, da como resultado un auténtico fiasco. Pero esto sigue sin demostrar nada de nada: el público tiene todo el derecho a pasárselo bien

en su fiesta, aunque sea un espejismo, sin tener que aguantar ninguna monserga -de todos modos, espero que los espectadores de este concierto no se sientan insultados por haberlos cogido de cobayas-; al fin y al cabo, la posible "calidad" de las cosas y el nivel de exigencia que ellas requieren a quien las contempla no es primordial en la evaluación del gusto. Si en este tipo de apreciaciones hubiera verdades y mentiras no cabe duda de que, a la vista del éxito, las mías serían las equivocadas. Cada persona entiende la fiesta a su manera y la busca guiada por sus propios criterios. Pero no me negarán que las minúsculas y las mayúsculas se han inventado para algo: para mí no hay duda, hay "fiesta" y "FIESTA", del mismo modo que hay culebrón y teatro, entretenimiento y arte, pasatiempos y pensamiento, "Diez Minutos" y "Revista de Occidente", Perales y Stravinsky.

La "FIESTA" se distingue de la "fiesta" en que la primera suele ser muy suya: elige a sus invitados entre aquellos que sacan sus entradas en las taquillas de la educación. No hay "tu tía", sin educación no hay formación del gusto, no hay criterio, no hay posibilidad de disfrutar de la auténtica "FIESTA"; sin educación, la "fiesta" de mentirijillas se erige como emperatriz, la distracción vacía el ocio, el perpetuo guateque pasa a ser única filosofía. La educación es la única defensa frente a los abusos. Es evidente que nuestro país musical es caldo de cultivo idóneo para la proliferación de "fiestas" oficiadas por mensajeros de la vacuidad, charlatanes de gra-sientos conservatorios, vendedores de crecepelo pedagógico y "luiscandelas" que apuntan con falsos inventos metodológicos: las mayúsculas se menosprecian. Naturalmente, este fenómeno no lo sufrimos en España en exclusiva; todos los países establecen como ley natural la convivencia de mayúsculas y minúsculas, controlando la proliferación de estas últimas a base de educación, pues, ¡atención!, no debemos olvidar que la cultura musical, producto de una educación solvente y generalizada, funciona a la manera de dique que contrarresta todo tipo de manipulaciones. Resumiendo: cuanta menos educación, más coladero. ¿Cómo frenar esta metástasis? ¿Dónde encontrar una salida? No se trata de hablar de milagros, sino de alzar la voz en favor de la razón. Cuatro comunidades españolas lo tienen claro, sus pasos hacia la creación de redes y asociaciones de Escuelas de Música ya no se desandan. Ellos saben mejor que nadie que solamente unos programas educativos nuevos e imaginativos, cuyo objetivo a largo plazo -único en el que se puede creer- sea metabolizar la demanda creciente de educación musical de todos los ciudadanos, pueden dar como fruto una afición que disfrute y haga disfrutar al resto de la población de la FIESTA MUSICAL, así, con letras mayúsculas.

*... la música oída tan profundamente que ya no se oye  
porque se es la música mientras dura...*

*(T. S. ELIOT: The Dry Salvages)*

## 4 | CAPÍTULO

### EL ARTE DE ESCUCHAR: ATENCIÓN Y MEMORIA

La música requiere atención y memoria. Nada más. La sensibilidad se forma con el paso del tiempo, el tiempo modela la experiencia y esta última nos educa el oído. Al final, este engranaje sin fin funciona si se alimenta con el motor de la atención y se engrasa con la memoria.

Sin atención la música deja de ser un arte organizado a base de sonidos y pasa a convertirse en simple discurrir de ruidos. Ya no es arte ni es nada, es una ristra de espectros sonoros vagabundos sin emoción ni forma; un run-run molesto, una contaminación innecesaria. El contenido artístico de la música se vacía si no está presente aquella que lo sabe reconocer: su majestad la atención. Sin nadie que escuche (escuchar es oír + atender) la música es ruido, es rollo de papel, es chorro amorfo. Sin oídos atentos, los sonidos brotan unos tras otros en perfecto anonimato. Sin cerebros que deparen en ellos, les reconozcan la cara, los identifiquen, los sitúen, los distinguan y los amen, los sonidos, al no saberse organizados, mueren neonatos sin haber cumplido su función: llegar a las mentes y corazones a través de los oídos y la atención. Porque es la atención quien organiza los sonidos en el tiempo y los distribuye en nuestra memoria, es ella quien da sentido al orden. Puede haber música sin sonidos (de silencios, de ruidos), pero jamás música desatenta.

La memoria es el armario donde nuestra atención acude para almacenar los sonidos y averiguar su sentido. La memoria nos señala las repeticiones, las alturas, las referencias, nos describe la forma del tiempo. Sin memoria no es posible escuchar una melodía, percibir el efecto del paso de un acorde a otro, no existe el ritmo (¿cómo, si nada más oír un golpe ya lo olvidamos?), y, ya no digamos, una forma. Es la única herramienta de que disponemos para detener el tiempo; gracias a ella podemos tomar perspectiva y observar el pasado, el presente y la promesa de futuro de forma simultánea, como quien mira un cuadro; la memoria congela el tiempo, lo solidifica, lo convierte en escultura. La memoria hace que el paso inexorable del tiempo sea goma elástica, pues en música no queda nada claro lo que ha pasado, lo que está pasando y lo que pasará: ese es el mundo mareante en el que los compositores ejercen su juego, allí donde crean mecanismos de tira y afloja del tiempo que después arrebatarán nuestro ánimo.

En efecto, la atención y la memoria trabajan en ese eje tan esquivo que es el tiempo. Es necesario, por tanto, cuidarlas bien, mantenerlas ágiles y limpias, sin ellas no hay posibilidad de disfrutar del arte abstracto de los sonidos. Hay que animarlas a trabajar, rehabilitarlas, revisarlas cada cierto

tiempo (como quien va al dentista), pasarlas por la UCI cuando envejecen... Con este tandem remando a la vez nos aseguramos un aprovechamiento total de la música. Porque la música, como la lectura y el teatro, requieren de toda nuestra atención. ¿Es posible leer con aprovechamiento y escuchar una sinfonía a la vez? No sé si existen personas capaces de realizar este desdoblamiento, lo normal es que no se pueda. Lo que sí es posible es mantener un fondo sonoro (para muchos agradable) que acompañe y no disturbe la lectura, pero a eso no lo llamamos escuchar música, eso es simplemente oír; en todo caso lo podríamos llamar "escucha desatenta", pero no ESCUCHA con mayúsculas, porque para escuchar de verdad necesitamos todos los sentidos concentrados en el oído. Es entonces cuando la atención detecta los acontecimientos musicales, los degusta, los estruja, los archiva en diversos apartados de la memoria (la instantánea, la cercana, la lejana...) y los deja listos para relacionarlos con el resto de los compañeros. En estas relaciones entre sonidos, en el reconocimiento de los acontecimientos sonoros, radica "el arte de escuchar".

Otro asunto que tenemos que tener en cuenta cuando decidimos escuchar música es que ni todas las músicas son igual de exigentes con nosotros, ni nosotros nos ponemos siempre igual de exigentes con ellas. Algunas obras reclaman mayor concentración en su escucha, nos solicitan mayor dedicación: bien porque las relaciones entre sus sonidos son más complejas y/o sus formas más laberínticas, o bien porque su duración es exagerada. Otras obras, sin embargo, más livianas, están construidas a base de juegos temporales más sencillos de percibir, son más directas en su mensaje y no requieren especiales trabajos.

Por otra parte, hay que considerar que no siempre estamos dispuestos a dedicar el mismo esfuerzo a la escucha: unas veces apetece que nos asalte, que la música nos inunde sin tener que hacer nada; otras buscamos la aventura de zambullirnos en obras de largo desarrollo. Hay músicas que conectan directamente a la primera escucha; pero las obras de grandes dimensiones son una invitación al viaje, en ellas tenemos que volcar toda nuestra atención y memoria. La recompensa es tan grande que merece con creces ese esfuerzo.

En la presente selección, nuestros oyentes van a encontrar músicas de todo tipo: fáciles y complicadas; cortas y largas; desarrolladas y concretas... todas igualmente maravillosas. Las hay más famosas y menos, más cotidianas y más especiales; pero, eso sí, todas ellas se encuentran entre lo mejor que han hecho los compositores de varios continentes a lo largo de los siglos. Todo lo que aquí podemos escuchar ha sido cribado y disfrutado por generaciones anteriores, y ahí nosotros nos sumamos portando la misma antorcha olímpica. Si millones de personas no se han equivocado, este monumento al sonido y al arrebató que está contenido aquí va a producirnos muchas horas de felicidad, nos va a ayudar a conocer mejor el mundo.

Los oyentes, como los intérpretes, también tenemos más o menos definido nuestro repertorio musical: canciones que hemos cantado en el seno familiar o en la escuela; melodías disfrutadas en directo en bailes y plazas; sintonías y bandas sonoras escuchadas en la radio, en la tele, en el cine; conciertos que alguien nos ha descubierto; discos que hemos comprado... Este repertorio ha conformado nuestro oído y esculpido la sensibilidad: es hora de ampliarlo. La presente colección de música aspira a completar nuestra colección de "momentos de dicha"; si la recibimos con la atención y la memoria dispuestas, no cabe duda de que el círculo iniciado por los compositores, continuado por los intérpretes y prolongado por esta edición habrá cumplido su objetivo: convertirnos a todos en catadores del verdadero "arte de escuchar".



## 5 | CAPÍTULO LAS PUERTAS DE LA MÚSICA

*Otra noche más que no duermo,  
otra noche más que se pierde.  
¿Qué habrá tras de la puerta verde?*

*(Canción ligera)*

Así era la letra de una canción que sonaba a todas horas por la radio en los tiempos ya algo lejanos de mi infancia. Horas y horas pasaba alelado imaginando qué habría tras la puerta verde de la canción... "*yo quisiera estar al otro lado de la puerta verde...*". Me impresionaban tanto estas palabras que jamás conseguía recordar qué decía el resto de la letra. Aquello de las noches sin dormir, de las noches perdidas, de secretos que, por lo visto, me estaba vedado conocer -todo por una estúpida puerta cerrada-, me traía en vilo. ¡Qué obsesión!... pasaba por delante de una puerta verde y siempre resonaba en mi interior "*¿qué habrá tras de la puerta verde?*".

No crean que es una exageración si les digo que parte de mi infancia (de otras muchas infancias, supongo) ha estado marcada por puertas: la puerta prohibida de "Marcelino pan y vino" desde donde llegaba una luz sobrenatural; la puerta impenetrable de Barba Azul con seis esposas asesinadas y colgadas de la pared (¡que truculencia la de Perrault!); la crujiente puerta del desván de la abuela donde guardaba cosas viejas e inútiles; aquella medio rota de la torre de la iglesia desde donde veíamos atemorizados restos de imágenes religiosas viejas y polvorientas; las puertas dibujadas en los libros escolares, hechas de nubes de cielo, con San Pedro de portero, o de fuego feroz del infierno, con un cancerbero rabioso de sangre; la peligrosa de fuertes barrotes por donde salían los leones del circo, o la de gran expectación del toril; la de misteriosos destellos dorados del sagrario, con velas humeantes alrededor; la puerta verde de la canción... Puertas cerradas, puertas prohibidas, puertas que ocultaban algo extraordinario que no era tolerado para menores: los mecanismos más interesantes e insólitos, como los pavorosos laboratorios de los doctores Frankenstein y Jekyll, estaban tras puertas herméticamente cerradas con cartel de "Prohibido pasar". ¿Y si se abrían solas con un helador chirrido? Entonces era todavía peor, pues teníamos que entrecerrar las puertas de nuestros ojos para protegernos del espanto de ver vampiros sangrientos, extraños condes blanquecinos o seres de ultratumba. No había alternativa: o cerradas con misterio, o abiertas con terror.

Fue por entonces cuando amplí mi repertorio de puertas, añadiendo el capítulo de las "asesinas"; como aquella siniestra y maligna de un décimo

piso que se abría cuando no estaba el ascensor; o la maliciosa que se cerraba en las mismas narices del "Superagente 86"; eran abundantes -y siguen siendo- esas de cristal contra las que siempre me estampaba, pues nunca faltaba quien se empeñara en limpiarlas hasta el punto de hacerlas desaparecer ante mis ojos. Si bien la que resultó ser más mortífera fue una lúgubre, pintada de negro y con un llamador en forma de mano con un grueso anillo y una bola entre los dedos. Era la de la casa antigua de mi abuela Josefa en Cornago, de madera fuerte, con clavos salientes y de doble hoja. Solía estar abierta durante el día, ya que era más cómodo, para evitar las moscas, cubrir el hueco con una cortina. Un día entré a toda velocidad, retiré la cortina, pero alguien había cerrado la puerta sin querer y me incrusté en ella. Fueron cinco puntos de sutura en la cabeza y el aldabonazo más grande que nunca sonó en el pueblo. Ni que decir tiene que, desde entonces, miro siempre detrás de las cortinas por si hay puertas rompecabezas esperándome: las puertas cerradas tras engañosas cortinas no me gustan, me parecen trampas malignas que buscan sus víctimas entre atolondrados inocentes.

Acabo de ver la maravillosa película de Montxo Armendáriz "Secretos del corazón" -¡atención!, una película para oír-, y aparecen las mismas puertas prohibidas y el mismo tipo de niños que les estoy contando -por innumerables razones, no puedo evitar verme nítidamente reflejado en ellos-. Años de prohibiciones, de secretos tras las rendijas, de mirar temblando por las cerraduras, de abrirlas sudorosos por las noches; eran años de descubrir por nuestros propios medios todo lo que se nos ocultaba. Seguramente no eran grandes cosas, pero bastaba que las ocultaran para que el interés creciera a su alrededor.

Dadas las circunstancias, no hubo más remedio que aprender lo evidente: muchos de los asuntos más interesantes estaban siempre relacionados con puertas, razón por la cual empezó a parecerme obvio que una de las misiones que nos encomendaba la vida consistía en conocerlas primero, franquearlas después con mucho cuidado, y, si estaban cerradas bajo siete llaves, otear por la rendija para ver qué escondían. Y, al igual que tantos otros que no recibimos ninguna aclaración sobre estos misterios, empecé mi aventura personal de buscar llaves maestras, esperando los momentos oportunos para colarme y ver lo que había al otro lado.

*Puerta oscura son tus ojos  
que se abren al pasadizo de un sueño...*

JAVIER LOSTALÉ

Al fin, Marcelino subió al desván; la séptima mujer desenmascaró a Barba Azul; el cuarto del corral pasó a ser mi refugio; detrás de la puerta verde había un guateque donde todos bailábamos; Javi, el niño de la película, descubre por sí mismo los secretos de la familia. Ciertamente, no eran grandes cosas, pero lo importante había sido la acción de descubrirlas, de vencer el miedo y "pasar al otro lado de la puerta verde", como un rito de iniciación para llegar a conocer el mundo, para ser mayor.

Pasó el tiempo y las puertas dejaron de representar temor y misterio para pasar a ser motivo de fascinación. Llegaron los años de "Yellow Submarine". Imposible olvidar aquella película de animación, sobre todo cuando salía un larguísimo corredor de un palacio surrealista donde había infinidad de puertas enfiladas que comunicaban con el mundo entero: abrías una y vivías una escena de "King Kong" llevándose a una frágil muchacha, otra había que cerrarla de un portazo para que no se abalanzara un tren, otra te llevaba al tranquilo corazón de la India.... si nadie miraba aprovechaban las propias puertas para intercambiar extraños objetos a toda velocidad. Esas puertas mágicas, de fantasía, abiertas al universo, no ocultaban, sino que descubrían; eran para echarse a la aventura, para salir a pasear en pleno día sin tener que pedir permisos, ni incumplir prohibiciones. La única condición: abrirlas de una en una, no fuera que al abrirlas todas a la vez la corriente se llevara el contenido. Que fácil, abrir y conocer. Las volví a ver en un dibujo animado -¿o era un cómic?-, donde salía un hombrecillo, rodeado de espacio blanco por todos lados, que dibujaba una puerta sencilla, la abría y entraba en una casa sencilla, dibujaba otra palaciega y entraba en un palacio; cada puerta era un espacio, con su lapicero podía entrar donde quería. Seguí su ejemplo e hice como Tapies, me puse a pintar puertas.

Creo que entonces empecé a vivir algo así como un "síndrome puerta": una relación apasionada con ese tránsito que hay entre dos lugares a través de un hueco de paso. No tenía preferencias, todas me interesaban: desde las que se abrían y cerraban sin cesar en las comedias de enredo, o las untadas con sangre de cordero para evitar la muerte en la última plaga de Egipto, hasta la tenebrosa que ocultaba a las leprosas en las mazmorras de "Ben-Hur". Siempre eran ellas las encargadas de officiar el rito del ocultamiento y del descubrimiento, de guardar a buen recaudo el valor y de preservar los secretos de las miradas. Pero cada vez me intere-

saba menos la puerta en sí que el mensaje que facilitaba; cada vez era más fuerte la intuición de que puertas eran también otras muchas cosas que no se veían.

El día en que me afiancé más en mi sospecha fue cuando las "escuché". Eran puertas de "otro tipo", como metáforas abiertas y cerradas al conocimiento del mundo y de nosotros mismos. Me perturbaron, no sólo por su gran fuerza musical, sino por la manera simbólica de presentarse más como puntos de descubrimiento de la vida que como huecos de paso en el decorado: eran las siete protagonistas de la ópera "El castillo de Barba Azul", de Bela Bartók. Cuando se abrieron en la representación, cada una con su interludio orquestal primoroso, mostrando a Judit la vida humana en forma de símbolos (la puerta de la tortura, de las armas, de las riquezas, del jardín floreciente, de las lágrimas...), comprendí definitivamente que las puertas más importantes no eran las físicas que se tocaban y veían, sino las que se abrían a mundos interiores e invisibles.

Todas las puertas que les describía antes, y alguna más que les mostraré más adelante, no eran sino la representación física de otras inmateriales que separaban y unían estancias de nuestra conciencia, es decir, eran la materialización de las puertas invisibles que todos, sin excepción, poseemos, puertas interiores que es necesario abrir para airear los ocultos paisajes inusitados que poseemos.

Pongamos el candado al segundo capítulo con este pensamiento plasmado por el escritor y músico Milan Kundera en "La insoportable levedad del ser": *"Para él la música es una liberación: lo libera de la soledad, del encierro, del polvo de las bibliotecas, abre en su cuerpo una puerta por la que su alma entra al mundo para hermanarse"*.

### III

*Paseábase el rey moro  
por la ciudad de Granada,  
desde la puerta de Elvira  
hasta la de Bibarrambla.*

*(Romance del rey moro que perdió Alhama)*

Cada uno de nosotros somos una Granada con puertas de acceso. Éstas nos sirven para mirar cómo somos, para entrar en nosotros y ver lo que tenemos y cambiarlo de sitio según nuestra necesidad y conveniencia. Cada sensibilidad, una ciudad; cada personalidad, un laberinto. Los sentidos son como esas puertas batientes de los bares de los western que abren y

cierran a la vez por ambos lados, porque, aún siendo nuestra salida al mundo, son también por las que entra el mundo en nosotros. Y si el mundo no entra, si todas nuestras puertas permanecen siempre cerradas, no hay manera de educar nuestra sensibilidad, indispensable para el disfrute de la música.

De lo que no cabe duda es de que alguien tiene que llamar a nuestras puertas... pero, ¿quién?. La educación es la que llama, ya sea en forma de familia, educador especializado o nosotros mismos. Es ella quien, como en "El nombre de la rosa", aprieta los misteriosos botones para que se abra la puerta oculta que da a los recovecos de nuestro interior, donde habitan los mecanismos de la sensibilidad, más complejos que la gran biblioteca del monasterio. En términos generales podemos decir que hay quien puede hacerlo más o menos solo y quien necesita más ayuda, quien lo hace antes y después... el caso es que las puertas están ahí, esperando a que llamen a su timbre.

¿Cómo llamar? Se debe tener siempre en cuenta que el estilo y las maneras de hacerlo con cierto éxito son fundamentales, además de innumerables. Hay que tener, eso sí, cuidado: ni muy piano, que no se oiga, ni muy fuerte, no sea que el impulso, como en las puertas giratorias, devuelva al interesado al punto de partida. Hay múltiples metodologías y estratagemas (procedimientos didácticos, les llaman) para llevar a cabo las sesiones de apertura. A veces hay que echar discretos mensajes por debajo de la puerta para ver si alguien los recoge y abre, otras, sin embargo, es conveniente dejar la puerta entreabierta, enseñar un poco, como sin hacer demasiado caso, para despertar curiosidad.

Hay a quien no le resulta especialmente difícil penetrar por ellas: cuando el ambiente familiar y social es favorable, las puertas se abren en un santiamén. En caso contrario, es necesario echar mano de todo tipo de sistemas que vayan engrasando las bisagras para que se abran sin estridencias. La misión del educador es buscar las puertas adecuadas de comunicación con nosotros y con los demás; naturalmente, no se trata de cerrar, sino de abrir, en todo caso de abrir y cerrar equilibradamente, como se hace con las compuertas y esclusas de los canales. En este sentido todo educador es "ama de llaves", ingeniero de canales de nuestro interior.

¿Cuándo llamar? Es obvio que en esto no hay regla fija, cada cual tiene sus momentos, aunque también es preciso tener en cuenta que hay momentos y edades adecuadas para abrir ciertas puertas. Existe una psicología evolutiva que aconseja los "cuándo": si hay precipitación se puede caer en la incomprensión y el rechazo, si se espera demasiado se corre el peligro de que se oxiden los herrajes y haya que hacer un esfuerzo ímprobo, cuando no imposible. A ciertas edades, las muy tempranas y las muy tardías, se hacen dificultosos los accesos, no funcionan los pernios, o bien se doblan por muy tiernos, o se anquilosan por falta de uso. De todas mane-

ras, siempre hay casos en que alguien consigue colarse antes de la apertura o en el último instante por la rendija que está a punto de cerrarse, como tantas veces hace Indiana Jones en sus aventuras.

Cada puerta abierta es una victoria, un acercamiento más a nuestra propia esencia y a la de las cosas, pues estas puertas miran de igual manera hacia nuestro interior como al interior de lo que hacemos, o sea, al interior del arte.

La condición de la música es tanto ser fenómeno sonoro, artístico, como experiencia interior. La música también está dentro de nosotros, no hay que ir a buscarla en una inaccesible fortaleza rodeada de un foso con cocodrilos. Está próxima, todo consiste en abrir la puerta adecuada. ¿Recuerdan la escena casi final de "Delicatessen", cuando los héroes llenan de agua hasta el techo un cuarto de baño y esperan a que los vecinos abran la puerta? Pues igual, todos poseemos un gran caudal de disfrute y una no menos capacidad de comprensión musical: cuando se abre la puerta se inunda nuestra intimidad y se instala en ella.

## IV

*¡Wilmaaa, ábreme la puerta!*

PEDRO PICAPIEDRA

En la misma dirección de lo expuesto en el anterior capítulo iban las palabras que oí en una clase a mi querido amigo Doug Goodkin: "A la música se puede acceder a través de muchas puertas diferentes". Efectivamente, las hay principales y traseras, blindadas y de cristal, falsas y francas, públicas y secretas, en forma de arcos de triunfo o en forma de tren (el Puerta del Sol: Madrid-París), con tranca y con gatera... Cada una de ellas comunica con un aspecto de la música, y todas juntas conducen al misterioso embrollo donde se encuentran todas las respuestas.

Para mí, cada puerta de entrada a la música cada vez se asemeja más a la puerta de un bar-restaurant que conocí hace unos años, en un helador noviembre del Berlín Este. Era casi de noche, el viento soplaba levantando esquirlas de la nieve prensada que hacía de suelo. Estaba pasando ese típico mal momento del viajero que desconoce la ciudad y busca, después de largas horas de riguroso turismo, un sitio donde reponer fuerzas. Por allí no había nada de nada: anchas calles grises, coches echando vapor por los tubos de escape, ninguna señal de vida; un triste e inhóspito panorama para un latino. Por fin, en una calle perdida, divisé una tenue luz de faro-lillo y me dirigí a ella. Entré sin mirar ni llamar a la puerta. Allí, con las

gafas empañadas por el cambio brusco, se produjo el milagro: calor de chimenea, luz cálida y recogida, ambiente de clientes conversando y engullendo viandas humeantes, camareros amables con cervezas gigantes y una mesa libre donde hice un auténtico estrago. Exacto, la música es una necesidad, cuando atravesamos su umbral sentimos que estamos como en casa, viviendo la vida que queremos vivir.

¡Y qué difícil es a veces abrir algunas de las más elementales puertas! A fuerza de estar perpetuamente cerradas se bloquean hasta el punto de no poder tirarlas ni con ariete. Esta es nuestra estúpida tradición española de cerrar puertas a la entrada de la música: tocar un instrumento, aunque sea mal, es tenido por difícil, ingrato y misterioso; entender ciertos aspectos elementales de música es privativo de elegidos; ir a un concierto es un martirio para sufridores; cantar es una especie de acceso de locura; provocar interés por la música es de iluminados. Es absolutamente necesario cambiar estos herrumbrosos y pesados portones por puertas modernas, engrasadas y ligeras, pues cada instrumento, cada concierto, cada disco, cada libro están guardados bajo llaves y pomos sencillos de manejar. Hay que dar el paso, las puertas disimulan su aspecto bajo diferentes formas: pueden ser un papelillo pequeño y rectangular que sirve para entrar a un concierto; redondo y plateado, para colocar bajo la acción de un láser; con hojas y letras que explican muchos de los enigmas que nos quieren hacer creer que duermen tras sellados puentes levadizos.

Muchos profesores han querido ver la música como una ciudad antigua con una única puerta de acceso y, por lo tanto, de control y peaje -por aquello de que cuanto más limitado el acceso, más posibilidad de dominio-. La música no es medina de una puerta, es un arte demasiado complejo como para reducirlo a un esquema tan cicatero y egoísta. Esas limitaciones, tributos y peajes dificultan las labores de ingreso a su disfrute, puede que sean buenas para protegerse del enemigo, pero son pésimas para abrirse al mundo; son excelentes como materia de conservación, pero nefastas como distribución equitativa de la belleza. Petra, con su escondido y único desfiladero de ingreso, tardó siglos en ser descubierta por los occidentales. Así se sigue entendiendo todavía mucha de nuestra educación musical, como vieja ciudad con única puerta y peligroso desfiladero, sólo visitable por unos escasos y elitistas exploradores. Otro ejemplo más cercano: el Roque de San Felipe es un pueblecillo canario que ocupa un diminuto acantilado saliente en forma de grano al mar, cuya única calle laberíntica da a una puerta donde se acomodan muchachos de mirada insinuante que controlan la entrada y salida del pueblo. Eso se pretende: ofrecer pequeños "roques" con solitaria y pequeña puerta de peaje que evite los trabajos de mostrar la gran ciudad de las mil puertas. Contra esto hay que luchar, contra este tipo de vida medieval. Ahora bien, sin pasarse de rosca: tampoco es cuestión de colocarse al otro lado del péndulo y abrir todas las puertas de par en par para que se vuelen los

objetos del interior: demasiada luz ciega, hay que preparar los ojos con esmero; el arte, la música, tienen sus misterios que deben ser descubiertos tomándose su tiempo.

## V

*"Te daré la llave de mi puerta, para ti estará abierta..."*

*(Canción pop de los años 70)*

Una de las grandes, claras y mejores puertas para entrar de lleno en la música es mostrarla en vivo y en directo, disfrutarla por medio de un concierto. Si un concierto se prepara con los ingredientes y condimentos indispensables para quienes va dirigido (es decir, con la música y la puesta en escena adecuadas, en un lugar y con una organización igualmente adecuados), es una manera inmejorable de "enmarcar" la música. En el concierto se ve cómo se produce el sonido, a la vez que se observa la concentración que necesitan los músicos para tocar, el silencio que es necesario alcanzar para que se oiga todo, la resonancia justa de la sala, el sonido incomparable de los instrumentos clásicos y la mejor música de los mejores músicos. Atravesar esa puerta debe ser algo inolvidable. Por eso es necesario que quienes vayan sepan perfectamente a qué van. Se debe preparar bien a los asistentes para que saquen el mayor rendimiento posible de cada concierto.

Un concierto no es una clase, es importante no confundir sus funciones. El objetivo de un concierto nunca debe ser aprender, sino disfrutar; otra cosa es que precisamente cuando se disfruta es cuando más se aprende y cuando se producen los mejores momentos educativos (aún más, está demostrado: solamente cuando se disfruta se aprende). Los asistentes no deben creer que el escenario es la tarima de clase, el presentador una transmutación del profesor y la orquesta un tocadiscos con buen sonido. La clase es la clase y el concierto, el concierto. Dejemos a la primera todo lo concerniente a preparar los momentos del segundo.

¿Qué pueden hacer los profesores antes de llevar a sus alumnos a un concierto? Hay un interminable repertorio de actividades que podríamos agrupar en tres campos: engrasar las bisagras, proponer puntos de interés y preparar para el disfrute; en resumen, ofrecer las llaves para que durante el concierto se abran las puertas de la maravilla.

Uno de los retos del educador es vencer ese auténtico "miedo a pasárselo bien con algo que no es lo suyo" que muchos adolescentes lucen como consigna; esta es una importante labor: poner en tela de juicio esa ver-

güenza que muchos jóvenes sienten si son observados disfrutando con lo que ofrecen los profesores. Todos sabemos que en muchas cabezas jóvenes resuenan ecos de una disciplina pandillera que tiene bastante de integrista: "la actitud debe ser contestataria, inconformista; la música clásica es de mayores, disfrutar con eso sería rebajarse a la categoría de monigote; hay que ser duro, mantener bien cerradas las puertas, no sea que entre por una rendija algo que conmueva mi interior y me convierta en un repugnante sensiblero..." Nadie se atreverá a decir que esas puertas son fáciles de abrir, pero sí es evidente que hay que intentarlo; sobre todo habría que hacerlo en la niñez, para que cuando se llegue a la adolescencia se hayan vencido esos miedos y agilizado la labor de abrir.

En Rincón de Soto, en La Rioja, había una vieja huerta que fue perdiendo con el tiempo las paredes; ya no quedaban ni vestigios de ellas, solamente se mantenía en pie la puerta. Sin embargo, el dueño seguía abriendo su puerta todos los días para entrar a su huerta sin importarle si existían otros accesos más fáciles. Siempre me ha gustado el ejemplo de este señor que no perdía la costumbre de abrir su puerta, pasara lo que pasara. Abrir puertas debe convertirse en un hábito. Lo difícil es abrir las primeras, las demás van en cadena.

¿Y después del concierto? Sacar nuestro repertorio del "RE": recrear, revivir, relacionar, repasar, remover, reconocer, reflexionar, reforzar, reproducir... Todos estos "res" abundan en poner topes a las puertas para que no se cierren.

Es obvio que para poder manejarse en clase de música con estos asuntos de puertas y llaves es necesaria, además de la habitual experiencia docente, una preparación equilibrada, obtenida al conjugar estos cuatro verbos: conocer, fruto de una inquebrantable afición; comunicar, sólo posible si se conocen metodologías adecuadas; apasionar, a base de eso, de pasión; comprender, cuando se conoce el lenguaje y sus relaciones con todo. Estos cuatro verbos son el llavero donde se pueden colocar las llaves de nuestras actividades.

Sin embargo, en la educación musical española lo obvio parece estar muchas veces reñido con la realidad. Después de asistir a muchas clases de música de todo tipo, después de varios años impartiendo cursos de formación por aquí y allá, me ha quedado un mal gusto de boca de ver la "calidad" de buena parte del profesorado de música que hay en nuestro país. No, no es derrotismo, es la pura realidad. ¿Qué puertas van a abrir quienes ni siquiera conocen los cuatro verbos mencionados? Me he encontrado con no pocos casos de -¡atención!- profesores "especialistas" en música, con una docena de trienios en la profesión de enseñante, incapacitados por completo para entonar una nota; casos espeluznantes de habilitaciones a maestros de cierta edad con una nula capacidad rítmica; casos de una falta tan flagrante de afición musical que llega hasta el

extremo de no tener ni un radiocasete en su casa. Para ellos tengo pocas palabras de aliento: la mayoría de las puertas se les han ido cerrando con el tiempo, el esfuerzo ya es casi inútil. Menos mal que la música nunca deja de ser generosa y tiene un muestrario "especial" de puertas de acceso fácil para estos casos "especiales".

## VI

*Y de par en par abríome  
las puertas del corazón.*

BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO

Nos hemos plantado ante las puertas del gusto. Me van a permitir que les hable de ellas por medio de un ejemplo que, aunque es estrictamente personal, creo que puede ser el reflejo de situaciones parecidas vividas por ustedes.

Corrían los años setenta en Madrid cuando simultaneaba mis estudios universitarios con los del conservatorio, que, ¡oh fortuna!, ocupaba la modesta parte trasera del edificio del Teatro Real. Aunque mis preferencias musicales hasta poco tiempo antes se reducían al pop-rock, folclore, canciones y cosas por el estilo -es decir, lo que pasa siempre: sólo puede llegar a gustar lo que se conoce-, nada más llegar a Madrid fui "atacado" fuertemente por el terrible virus de la música clásica: no me perdía un concierto, leía libros de aproximación a la música, estaba hipnotizado con esa nueva música que tenía "de todo"... Era una fiebre en el más auténtico estilo romántico. Pero mi placer se disipaba con la presencia de los sonidos de "un tal Bartók" y similares. Lo reconozco: no lo soportaba. "¿Cómo habrá gente que escuche esto con deleite?", me decía cuando en mi rústica radio salía algo de música de nuestro siglo.

Un buen día decidí cambiar la clase de solfeo por un concierto y me paré ante el cartel anunciador de los conciertos de la semana. Precisamente a esa misma hora comenzaba un ciclo titulado "Integral de los Cuartetos para cuerda de Bartók por el Cuarteto Bartók". "¡Que horror!, cuánto Bartók -me dije con clara intención de huída-, prefiero el solfeo, que ya es decir". En ese momento, cual si fuera un extraterrestre vestido de paisano, un señor me puso una entrada que le sobraba en mi mano, y, alhelado, sin capacidad de reacción, acepté. Entré como un autómatas a la sala y, ante la ausencia casi total de público, me sentaron en el patio de butacas, que sólo conocía desde el "gallinero". Para colmo, a mi izquierda se sentaba el famoso crítico Antonio Fernández Cid con manifiesta actitud de disfrutar de lo lindo. Estaba en la fila 2, butaca, nº 2, es decir, a tres metros del

escenario. Salió el cuarteto, saludó y se dispuso a tocar. Yo cerré los ojos como si en ese momento me fueran a dar una bofetada. Pero, sin explicación alguna, me quedé impresionado desde la primera nota: aquello era soberbio, no tenía nada especial que entender, las disonancias, como el picante en los caracoles, me encantaban... Era el Cuarteto nº 4. Desde entonces es mi cuarteto favorito. Luego llegaron el 5º y el 6º. ¡Maravillosos! Salí del concierto como si se me hubiera revelado algo inexplicable que dos horas antes desconocía, me sentía poseedor de un tesoro que me venía de no se sabe dónde, pero que estaba convencido de que era hecho a mi medida. Qué estúpido había sido. ¿Cómo es posible que un rato antes no quisiera entrar al concierto? ¿Qué había pasado? ¿Por qué, de repente, se había abierto la puerta de entrada a Bartók de par en par? ¿Quién había dicho el mágico "ábrete Sésamo"?

Con el tiempo he ido comprobando que casos parecidos al que les he contado suelen ocurrir a menudo. Nos empeñamos en decir que NO a cosas que en el fondo no podemos defender. Falta sólo un paso para atravesar el umbral de la puerta y, sin modificación aparente de nosotros mismos, sin dejar de ser como somos, ya estamos en el terreno del SI. Verdaderamente nunca había escuchado de verdad como ese día la música de Bartók: su tipo de lenguaje musical (sus disonancias, sus melodías enigmáticas, su fiereza en algunos pasajes...) no es fácil de digerir sin tener el estómago preparado. Simplemente, había retirado esa música de mi catálogo de obras a disfrutar, seguramente por desorientación y por haber tenido un primer encuentro con ella frío y desacertado: nunca me había puesto a escucharla, la había oído de fondo, de pasada y, naturalmente, ésta -como casi todas- es una música muy poco adecuada para que "runrunee" mientras hacemos otras cosas.

Por otra parte, el marco de la puerta para entrar en el reino de la música del siglo XX no pudo ser más propicio: el teatro de magnífica sonoridad, la proximidad a los intérpretes, el crítico entusiasta al lado, el sonido directo de un cuarteto, la pasión en la interpretación, las buenas notas al programa... Ni que decir tiene que, por el efecto dominó, a la "puerta Bartók" le siguió el resto de las puertas de otros compositores de nuestro siglo, el imparable empuje llegó a otras músicas más complejas hasta culminar con una afición desenfundada por el arte de mi tiempo.

También hay que tener en cuenta que posiblemente, sin saberlo, estaba preparado para sufrir la experiencia: llevaba bastante tiempo escuchando ávidamente mucha música, sólo había que empujar un poco la puerta y... ya estaba. El empujón fue casual. Pero, en educación, hay que evitar que estos encuentros sean casuales, hay que propiciarlos. Como no vamos a estar esperando que a todos los niños y jóvenes les ocurra lo que les he contado, habrá que procurar desde las iniciativas educativas y culturales que se establezcan encuentros "iniciáticos" con la música que hagan posible abrir las insospechadas puertas hacia estas experiencias, tan nuevas

para quienes las desconocen como entrañables para quienes hemos tenido la suerte de vivirlas en nuestras carnes. Para eso, para que se viva muchas veces esta sensación y acabe siendo un hábito, para que el gusto se vaya aquilatando, se hacen los conciertos didácticos. La experiencia de vivíros es irremplazable.

Ahora, siempre que presento un concierto escolar y observo a algunos niños y jóvenes concentrados, con la boca entreabierta, me imagino que estoy entre ellos viviendo nuevamente aquella escena, descubriendo músicas nuevas. Reconozco que me dan un poco de envidia, ¡qué placer es escuchar algo por primera vez!

## VII

*Cada música es una ciudad invisible que hay que visitar.*

*(¿ITALO CALVINO?)*

La música lo es todo, y ese todo está repleto tanto de senderos como de autopistas, de puertas monumentales y traseras, de ciudades reales e imaginarias. La música lo contiene todo, quizás por eso se habla tan poco de ella, porque está presente, consciente o inconscientemente en todo momento, aunque no se mencione. Un antiguo proverbio dice que "cuantos más caminos conducen a una verdad, más verdad será". Nada más verdad entonces que este arte sonoro abstracto, pues no se conoce otra cosa que presente más caras, tenga más mecanismos de enganche, más vías de comunicación, conecte con más aspectos de la vida, sea más cosmos que la propia música. Ese es su gran poder, ser a la vez matemática, ciencia, arte, disciplina, artesanía, movimiento, espacio, arquitectura, tiempo, comunicación, lenguaje, signo, símbolo, sentimiento, ambiente, razón, emoción, lógica... Lo decía el filósofo Vladimir Jankélévitch: "*La música tiene anchas las espaldas. [...] No significa nada, pues significa todo*".

Ya al final de este artículo, abrimos el último capítulo para internarnos unos instantes a través de puertas fantasmas en ciudades etéreas que se asientan más en la mente que sobre la tierra. Partamos antes que nada de la frase que Borges pone en boca del bárbaro Droctulft cuando quiso definir la ciudad de Rávena que acababa de conquistar: "*Un conjunto que es múltiple sin desorden*". Una definición que me resulta perfecta para la música.

En su libro "Las ciudades invisibles", el genial Italo Calvino describe, tomando la voz de Marco Polo, cincuenta y cinco ciudades inexistentes.

Agrupadas en doce ámbitos diferentes, siguiendo un criterio muy particular de relaciones (con la memoria, el deseo, los signos, los cambios, los muertos, el cielo...), y ordenadas simétricamente en forma de retahíla, asistimos en estos fascinantes relatos a un repertorio de descripciones de ciudades fantasmas, arquitecturas irreales, relaciones insólitas de espacio y tiempo, y formas de vida inusuales que amplían profundamente nuestro conocimiento del mundo. Mi identificación con este libro es tan grande que, ya la primera vez que lo leí, vi en él propiedades muy singulares que ningún otro libro me ofrecía. Calvino hace escasas referencias a la música, sin embargo, en sucesivas lecturas, ningún otro libro ha despertado en mí más inquietudes sobre educación musical, ni ha excitado más mi cabeza en la búsqueda de temas y actividades para clase que este libro singular. Su desbordante imaginación a la hora de describir el orden y de mencionar detalles, su forma de ver lo invisible y de relacionar las medidas y los acontecimientos, su latente matemática interior, convierten el libro en manual imprescindible para el profesor.

¿Dónde está el secreto? En que la música también es invisible y ordenada, es vida y memoria, deseo y cielo, signos y cambios; tiene mucho de ciudad invisible y de castillo en el aire, de descubrimiento; de ahí que cada una de estas ciudades, con sus correspondientes puertas, pueda ser vista y oída como pura música, como actividad, puerta o mundo comprimido: en Pentesilea nadie sabe si está dentro o fuera de la ciudad, Marozia son dos ciudades que se cambian en el tiempo, Perinzia y Andria fueron construidas siguiendo el trazado de los astros, en Tamara la forma de las cosas es signo de otras cosas. El arte de la variación lo posee Clarice, el contraste lo encontramos en Moriana, la repetición es fundamento de Valdrada, Zora o Zirna, la improvisación es Tecla, el discurso Eufemia... En definitiva, ciudades invisibles y música son la misma cosa. ¿Cómo no iba a ser así, si -otra vez Jankélévitch- *"el microcosmos musical reproduce en miniatura las jerarquías del cosmos"*? Mientras Marco Polo con palabras, objetos y gestos habla de vida y ciudades, yo escucho descripciones sobre música: *"La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir [...] Cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin formas [...] El que se asoma a la plaza (de Melania) en momentos sucesivos siente que de un acto a otro el diálogo cambia [...] Fillide es un espacio donde se trazan recorridos entre puntos suspendidos en el vacío [...] Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconda otra"*.

Entre ciudad y ciudad, entre música y música, hay caminos, prados, montañas... la educación transita por ellos, conduce la caravana que nos lleva a las puertas de otras ciudades. La música es ciudad invisible, el concierto es puerta, la clase camino con la llave en la mano. El educador puede y

debe hablar de las "ciudades musicales" como lo hace Calvino: con más poesía que trivialidad, ambientando más que describiendo, mostrando sus formas de vida pero sin desvelar sus arcanos, hablándoles de su historia sin detenerse en fechas ni otras superficialidades, ubicando la ciudad pero sin detallar su plano, motivando su deseo y dejando para la imaginación el resto.

En fin, terminaré este artículo -o sea, le daré puerta- con las palabras que Calvino dedica a la ciudad de Irene: *"La ciudad para el que pasa sin entrar es una, y otra para el que está preso de ella y no sale; una es la ciudad a la que se llega la primera vez, otra la que se deja para no volver; cada una merece un nombre diferente; quizá de Irene he hablado ya bajo otros nombres; quizá no he hablado sino de Irene"*.

## 6 | CAPÍTULO LOS ESPACIOS DE LA MÚSICA

### EL ESPACIO MELÓDICO

Comienza el "Adagio" de la "Décima Sinfonía" de Mahler. Una sobria y resignada melodía, desprovista de todo adorno superfluo, recorre ensimismada los cuatro puntos cardinales del papel del pentagrama; se pasea, desnuda y vibrante, por las violas sin aparente necesidad de buscar apoyo en otras líneas melódicas que la acompañen. Afligida y serena voz, une en la misma idea, en un mismo pensamiento melódico, a un grupo de instrumentos idénticos. Parece como si estuviera poseída por una secreta vocación de infinito que buscara en nosotros quien enjuegue su lamento.

La estoy escuchando. Su movimiento me tiene embriagado. Pero la experiencia me dicta que la embriaguez que me provoca ingerir uno a uno los sonidos de esta misteriosa melodía se convertiría en desagradable mareo si su existencia no estuviera milimétricamente medida en el tiempo, que vomitaría todo el sonido bebido si sus repeticiones no fueran las justas, y que la resaca sería terrible si el compositor no dibujara con la maestría de un Durero cada uno de los movimientos del solitario sonido. Es decir, si el artista no trabajara una meticulosa aritmética del tiempo, escrita en un bidimensional pentagrama siguiendo una convención de códigos.

Sin embargo, debemos tener muy presente que la horizontalidad del pentagrama es engañosa, demasiado simplista, puesto que una línea melódica puede ser entendida de varias maneras: un punto sonoro, minúsculo habitante del infinito espacio que avanza en el presente del tiempo y desaparece inmediatamente en el pasado; una línea escrita en las dos dimensiones del pentagrama -ancho y alto-, cuya belleza "oída" no tiene por qué coincidir con su belleza "vista"; o una línea que retiene mi memoria y que se transmite en todas las posibles direcciones del espacio. La, en principio, unidimensionalidad teórica de la melodía puede convertirse en bi o tri, dependiendo de si es observada en el croquis de la escritura, o en nuestro profundo espacio interior. (La presencia de nuevas melodías, cuyos espacios se interfieren y cruzan, hace más patente la condición tridimensional de la música). La lectura direccional del intérprete no se relaciona con la espacial del que escucha.

La línea melódica ocupa mi espacio interior de una manera humilde pero emocionante. No precisa ocuparlo todo, se conforma con tener un mínimo espacio donde moverse sin trabas: subir a los filos de los agudos o bajar hasta las simas de los graves, acercarse o alejarse con su intensidad (no es una coincidencia que a este parámetro se le llame también volumen), engordar o adelgazar con más o menos voces...

La melodía hace que mi oído desate en lo más profundo de mi imaginación una geometría elemental: una línea sube y baja, se dobla, afila y agranda obedeciendo a los impulsos del sonido. ¿Qué tiene ese sencillo paseo del sonido que me conmueve? Sé que aunque esa línea imaginaria se volviera tangible, sin el sonido que la traza no me llegaría a emocionar; de ahí el estado de incertidumbre que me provoca: un bello trazo sonoro que se erige y serpentea solitario, flotando en un espacio vacío e incoloro donde es su único protagonista: una primera cadena de emociones se me desata. Esas cintas cambiantes de las gimnastas, o esas telas sedosas que el viento mueve y deforma -flotando en el aire a cámara lenta, con ondulados movimientos siempre iguales, pero siempre distintos- puede que lleguen a atraer mi atención, incluso a hipnotizarme, pero difícilmente a emocionarme. ¿Por qué cuando estas líneas están trazadas por sonidos me pueden llegar a sobrecoger? ¿Es su simple transmutación al mundo sonoro la que les confiere emoción?

Mi oído occidental, bastante acostumbrado a escuchar melodías, oye tras ella una infinidad de leyes armónicas que la propia melodía lleva consigo "sub intelectual"; a su espacio, ya de por sí inmaterial, se suma el espejismo de posibles armonías que mi propio oído interior acomodaba a la melodía protagonista, vistiéndola su desnudez.

## EL ESPACIO POLIFÓNICO

Sigamos con la escucha del "Adagio" que les propongo. Todo parece instalarse correctamente en mi interior, no aparece ninguna nueva idea, la melodía solitaria sigue su lógico camino y hace que me vaya acostumbrando a ella. Pero, al cabo de unos segundos, cuando nos da la sensación de que el monólogo llega a su fin, se produce el milagro: la melodía, como si se desgajara o, mejor dicho, como si floreciera, toma varios caminos simultáneos. El tronco ha devenido en ramas, el espacio se ilumina por los destellos de la naciente polifonía. La melodía solitaria, quizás cansada en su peregrinar, se divide en varias voces que se mueven con una cierta independencia, pero regidas por leyes tonales que, aunque difíciles de conocer en profundidad, son fáciles de percibir por un oído atento. La ameba se ha multiplicado, el hilo de oro escondía varios hilos iguales tras él. De las violas ha saltado a los demás instrumentos de cuerda y a los trombones, se ve en la partitura: hay más pentagramas invadidos. El espacio ha sido más ocupado: ya no es una simple pelota recorriendo la pantalla de vídeo, ya son varias, y serán muchas más las que ocupen el espacio sonoro conforme avance en el tiempo la arquitectura sonora de la sinfonía. La polifonía y, por consiguiente, la armonía se han manifestado. La armonía imaginaria que antes intuía, sin oír, se ha hecho presente: la escucho, y con ella se colma mi necesidad de cubrir el espacio que la simple melodía no podía cubrir por sus propios medios.

Este sencillo mecanismo me provoca una segunda cadena de emociones. Mahler, desde el pentagrama, lo sabe; había planificado exactamente ese efecto para producirme este estado de ansiedad. Su dosificación era perfecta: ofrecer un filamento y rematar con un encaje en el momento adecuado. Ahora bien: ¿todos sentimos el mismo efecto cuando escuchamos esta música? Puede haber quien, más impaciente que yo, esté pidiendo antes de tiempo su premio... y quien ruegue que la melodía se prolongue unos instantes más. Ahí interviene el intérprete, para aunar todas las expectativas en un mismo deseo. Es él, con su capacidad de convertir la nada en sonido, quien ocupa los espacios sonoros y debe saber cómo hacerlo. Debe conseguir que todos necesitemos "rellenar el espacio" en el momento que quiere el autor. Cuando esto se consigue, objetivo cumplido. ¿Es, por tanto, la armonía una muestra de espacio ocupado que satura constantemente ansias espaciales del sonido? Sin duda.

No sé si es un golpe de efecto de un viejo zorro sinfónico, o una mirada a la soledad de la muerte, pero me resulta muy curioso que otro gran maestro, Bruckner, ataque el "Adagio" de su última sinfonía, la inacabada "Novena", de la misma manera que Mahler, si bien con un preludio melódico mucho más breve; o que Mussorgski, con idéntico procedimiento compositivo, nos muestre en el arranque de sus "Cuadros", la soledad del recorrido por un museo. ¿Qué quieren remover en nuestro interior con estos cambios de mundo espacial?

Podríamos buscar respuestas mirando hacia atrás, a los momentos de nuestro pasado -y presente- musical dónde se plantan las raíces estéticas de nuestra cultura. Seguramente, los ejemplos mencionados no son sino floraciones de los principios estéticos nacidos en el seno de la música monástica. En los oficios divinos es costumbre, y no baladí, comenzar el canto con un "incipit" del solista o la "schola", que ubique y acomode el oído del resto de los monjes en un modo y manera de hacer, en un tipo de expresividad, en un plano de partida. Esto es, en un modelo que sirva de cimiento para elevar el edificio sonoro... que vaya marcando el territorio a las sucesivas entradas de otras voces o a la irrupción de sopetón de toda la polifonía.

Pues bien, en este tipo de música podemos observar a simple vista varias maneras de visitar el espacio sonoro: el sistema sigiloso de engordar la fina línea del solista, poco a poco, con la incorporación de más y más voces al unísono (solista, "capella", coro, público...); el escalonado, tan utilizado, de mostrar la malla polifónica por entradas sucesivas; el dramático de invadir el espacio, de repente, con toda la red de voces.

Recuerdo las impresiones espaciales que siempre me ha dejado la escucha de ciertas músicas antiguas y tradicionales. Mencionaré algunos casos que para mí son ya huellas indelebles en mi memoria sonora.

La genial recreación que el grupo Sequentia hace del drama religioso "Ordo virtutum", de Hildegard von Bingen, tiene todo un repertorio de estos efectos: voces que se hinchan y deshinchán; líneas que se mantienen horizontales y rectas, imperturbables, mientras otras merodean por su espacio, sonidos que se mueven siempre paralelos, conservando una exacta y mágica distancia de raíl de tren.

El estremecedor arranque de la grabación del Ensemble Organum "Polyphonie Aquitaine du XIIIe siècle": después del tímido canto "Deus in adjutorium meum intende", las potentes voces a distancias de quintas y octavas, en movimientos paralelos, avasallan con su contundente presencia -lo mismo ocurre en ese mismo momento del texto en las Vísperas de Monteverdi-.

El tercer ejemplo que me gustaría citar tiene dos partes: una pertenece a los pigmeos Bibayak, que van trenzando la urdimbre por incorporaciones sucesivas, enredan y desenredan las voces con una meticulosidad de delicada puntilla. La otra es de Thomas Tallis, concretamente en su motete *Spem in alium*; ahí, Tallis tiende una tupida red de cuarenta voces, a la que accedemos a partir de largos flecos que tejen sus caminos hasta llegar a un gigantesco volumen de simultaneidad polifónica con todas las voces en juego.

Hasta ahora he comentado casos de arranque de músicas con melodías que pasan a un estado posterior de polifonías, si bien es evidente que estos cambios de utilización de los volúmenes sonoros se alternan constantemente en todas las músicas. El ejemplo más claro lo podemos encontrar nuevamente en el canto gregoriano -desde la Edad Media hasta nuestros días- y su alternancia con el instrumento poliédrico por antonomasia, el órgano.

## EL ESPACIO ORQUESTADO

Da comienzo el tercer acto del "Tristán e Isolda". La cuerda inunda el espacio silencioso con una triste marea de progresiones ascendentes que buscan un horizonte lejano e infinito. La plenitud del extenso sonido, movido por los vaivenes armónicos nos hace un nudo en la garganta que nos oprime cada vez que la orquesta se alza y afila hasta desaparecer en las alturas. Una de las veces toma la palabra un único corno inglés, metáfora del caramillo de un pastor, que eleva una delicada y quejumbrosa melodía hacia el grandioso espacio erigido sobre la monótona línea del mar.

Este estremecedor cambio de volumen entre el grosor e intensidad de las cuerdas al sobrio soplido del corno inglés deja el espacio más vacío que si estuviera ocupado por el silencio, pues pasa a habitarlo una línea de trazado modestísimo. Wagner nos conduce con su juego espacial a un lugar equívoco y endeble, donde enfrenta el intimismo del instrumento de un

pastor que toca para su esparcimiento, y la agónica mirada de Tristán, fija en el infinito. Del mismo modo, Mahler, en el "Adagio" que les comento, vuelve varias veces a su recitado para hacernos revivir el momento del comienzo del movimiento.

Y, sin abandonar este "Adagio" que nos viene acompañando, vamos a observar otro efecto espacial relevante: desde la primera entrada de los violines se percibe un ansia de explorar sus registros más agudos. Parece que quisieran despegar, desprenderse de la gravedad que les une a la tierra y elevarse a las más heladas y silbantes alturas. En algunos momentos llega hasta tal punto esta separación del resto de instrumentos que da la sensación de que el espacio sonoro se raja con un finísimo tajo y desaparece por la ranura. Esa gran distancia respecto a los sonidos graves -no olvidemos que, en música, estos movimientos y distancias entre sonidos tienen nombres tan geométricos como altura, intervalo...- se va agrandando, como la presión de un globo que hincháramos con esfuerzo. Ampliar el espacio por su límite superior hasta un extremo hiriente, otro experimento al que nos somete Mahler en sus últimos momentos de creador.

Esta afilada e intensa cuchilla melódica produce su espeluznante efecto al ser "fabricada" por todos los violines en unísono: una veintena de instrumentos iguales que, juntos, frasean los sonidos más agudos. ¿Se conseguiría el mismo efecto con dos, tres o seis violines? En absoluto. Ese sonido penetrante, hiriente y macizo sólo es posible con un gran unísono de sonido bien relleno y entero. Eso es, la suma de instrumentos al unísono afecta a la dinámica y al timbre de un sonido, pero, sobre todo, afecta al espacio que ocupa. Compruébenlo escuchando los dos "crescendi" sucesivos sobre un sola nota que escribió Alban Berg para el momento más dramático (III acto, 2ª escena) de su "Wozzeck".

La orquesta sinfónica es un instrumento que ofrece, entre otras, esta gran posibilidad: la de abrir y cerrar espacios sonoros, cambiar los puntos de vista... Si una orquesta tuviera uno o dos instrumentos de cada clase resultaría enormemente desigual. Precisamente para equilibrar volúmenes se duplican los instrumentos de manera diversa, atendiendo a sus propias características y a las exigencias de la música: una gran orquesta tiene 40 violines, 12 violas, 10 cellos, 8 contrabajos, 4 trompas, 3 trombones, 1 flautín... en una banda hay 20 clarinetes frente a 1 solo bombo... Pero no sólo es importante proporcionar los grupos orquestales atendiendo a razones tímbricas, de intensidad y de equilibrio, sino también por las posibilidades de ofrecer cambios de planos sonoros y de volúmenes espaciales que den relieve a la música. Si tocaran todos los músicos a la vez y con la misma intensidad, tendríamos que convertirnos en mosca para, acercándonos y alejándonos de cada instrumento con nuestro vuelo, obtener relieve sonoro. De ahí que el instrumentador nos evite este inútil sueño con su técnica de manejar los espacios de su complejo instrumento.

En este sentido, Richard Strauss es todo un maestro en la utilización de cambios brutales de espacios. Todos sus poemas sinfónicos están llenos de sorpresas: de repente un solo de violín o viola, la cuerda se reduce a un cuarteto... Aunque el máximo exponente de este juego espacial es, seguramente, Anton Webern: toda su música parte de principios estructurales con el espacio como centro. La sorpresa deja de tener efecto, pues ¡todo es una sorpresa! Escuchen simplemente su orquestación del "Ricercare a 6" de Bach y comprueben el tejemaneje volumétrico que se lleva entre manos: al dibujo lineal de las seis melodías, Webern le agrega su oficio de "escultor" de sonidos.

## EL ESPACIO RESONANTE

Abril de 1968. Paul Horn, después de mucho pensarlo y con los permisos en la mano, decide encerrarse en el Taj Mahal acompañado de un equipo de grabación y su flauta travesera. En el místico e impresionante interior hay un extraño silencio en el que viaja un fino polvo sonoro, única vibración que los gruesos muros de mármol han permitido colarse en él. Bajo la perfecta bóveda blanca hace sonar una sola nota de su instrumento. El espacio que contiene el edificio se pone a trabajar: cuando el flautista deja de tocar, el sonido, como si fuera poseedor de vida propia, no cesa de sonar; impulsado por la fuerza de la bóveda, se mete en una espiral y avanza en ella sin nunca llegar a su núcleo. Cada sonido, dotado de una movilidad inusitada, se amplía con una cola de cometa y da vueltas sobre sí mismo hasta completar una órbita de veintiocho segundos.

El flautista hace un pequeño y rápido giro melódico que, automáticamente, se dispara en repeticiones y ecos que se amontonan unos sobre otros hasta que poco a poco se pierden en el silencio. Son respuestas que lanza la bóveda a innumerables lugares, como en un juego invisible de cesta punta. Y éstos, a su vez, las relanzan a otros rincones, de forma exacta e inevitable, en una progresión que disminuye hasta desaparecer. El espacio se oye, la bóveda nos hace oír su perfecta estructura. En aquella oscuridad, el ojo no es nadie, es el oído quien nos habla de espacios, quien nos describe el interior que dibuja la redonda geometría del Taj. La arquitectura toma la palabra y muestra su acento.

Ahora es el propio flautista quien juega con dichas respuestas, devolviendo melodías que se mezclan, superponen y persiguen unas a otras, como esas bandas de estorninos que siguen misteriosas guías en sus vuelos. Así, el flautista y la bóveda confeccionan una música equidistante entre ambos, que pertenece tanto al acomodo del músico como a las condiciones únicas del lugar.

Mayo de 1976. Tras la positiva experiencia bajo la gran bóveda india, Horn elige un segundo lugar igualmente emblemático: las cámaras mortuorias

de la gran pirámide de Keops. Las condiciones técnicas son similares, pero el espacio es diferente. Aquí el silencio es absoluto. En el desierto y bajo toneladas de piedra, cualquier sonido brilla por su ausencia, sólo se oír el que haga el único ser vivo instalado en aquel cubículo que arrastra milenios de silencio. En el paralelepípedo pétreo, suena la flauta, y su sonido se estira y estira hasta convertirse en saeta. Pero, a diferencia de lo ocurrido bajo la bóveda, la cámara hace un extraño efecto retardador, sin repeticiones, sólo estelas que prolongan la vida de los sonidos unos instantes, lo suficiente como para que puedan superponerse. De esta manera surge nuevamente la polifonía, producto del ambiente.

En ambos casos, la aparentemente imposable y dormida arquitectura, con sus reverberaciones, ecos y demás resonancias, transforma la monodía en polifonía. El modesto plano melódico se multiplica hasta alcanzar un cuerpo con volumen y peso, con unos tiempos de prolongación y respuesta que marcan la pulsación de la música que encierran. No deja de ser paradójico que Horn eligiera dos tumbas para que los sonidos de su flauta tardaran mucho en morir.

De estos dos sencillos casos que les he comentado, nos podríamos trasladar a uno mucho más sofisticado: la Venecia del primer Barroco.

Estamos en el XVII. En la catedral de San Marcos, los músicos experimentan toda suerte de relieves sonoros: combinaciones bruscas de fuertes y pianos, complicados juegos de ecos, distribuciones exactas de masas sonoras (coros, grupos de metales, orquestas de cuerda...) a lo largo y ancho de las cuatro naves. La estructura de la catedral, sus posibilidades sonoras, sirven de motivo inspirador, de desarrollo del ingenio de los músicos que trabajan en ella. Los Gabrielli, Monteverdi, Vivaldi y una larga lista de grandes maestros no desaprovechan la oportunidad para dar un brinco en la utilización y desarrollo de los espacios sonoros, colocando a la música en un lugar idóneo para que Haendel y Bach continúen el experimento. Es, pues, la arquitectura la que, una vez más, presta una ayuda incomparable a las necesidades expresivas de los inventores de sonidos.

Cada lugar parece exigir su propia música. Las grandes resonancias de las bóvedas de San Marcos se llevan muy bien con las músicas hechas para ellas, pero muy mal con los grupos orquestales que vendrán después y que precisan de espacios menos resonantes, lugares que envuelvan con ligereza y arropen a los sonidos, oficiando una pequeña mezcla, la justa para que todo se entienda bien, sin soportar que cada sonido tenga un largo añadido que lo desvirtúe. Los ecos no solamente no sirven, sino que pasan a ser peligrosos. Cada sonido debe ser él mismo, sin adiciones ni amplificaciones, el espacio debe pasar a ser neutro, que no se oiga, que pase desapercibido. El juego se encuentra en la propia partitura, sin intervención de ningún fenómeno externo... y si se trastoca esta relación obra-espacio pueden producirse monstruos de considerable tamaño. Del mismo

modo que cada estilo musical pide su espacio, cada época elige los suyos según sus preferencias. Hoy día, los sistemas digitales de grabación permiten, mediante una "mentirosa" máquina de efectos, ubicar en cualquier famosa sala del mundo las músicas grabadas en estudio. Posteriormente es la sala de estar de una casa la que se convierte en una sala de conciertos. Realidad virtual sonora.

Hace poco escuchaba en la radio el "Adagio" de la "Tocata, Adagio y Fuga" en Do mayor para órgano de Juan Sebastián Bach en una versión intimista para cello y pequeño órgano, es decir, grabados con una toma de sonido cercana, como si fuera música de cámara. Yo, al menos, estoy acostumbrado a escuchar esa música servida por los sonidos de un gran órgano, envueltos por las resonancias de los amplios espacios de una iglesia; oídos tan cercanos y directos, sin los recorridos propios de una estancia grandiosa, me resultan una impostura, pasan de ser algo que nos llega desde lejos con una cierta timidez, a una descarnada muestra de evidencia histriónica. Si sus sonidos no se mezclan y liman, si sus armonías no se superponen, en definitiva, si el espacio donde suena no es el que le pertenece, no es el "Adagio" que yo quiero.

Para finalizar este capítulo voy a pasarle la voz al arquitecto-músico García de Paredes, que en su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes, titulado Paseo por la arquitectura de la música <sup>(1)</sup>, dio un breve repaso a ciertos tipos de músicas y sus espacios más apropiados: *"La lenta parsimonia del canto gregoriano encuentra su marco perfecto en la solemne reverberación de iglesias y catedrales. Música intelectualmente transparente, como Mozart o Debussy, requiere salas con alto grado de definición y tiempo de reverberación corto, al estilo de los salones de baile barroco, mientras que una música más apasionada, como las sinfonías de Brahms o de Mahler, suena mejor en espacios con bajo grado de definición y amplia resonancia [...] Una sala de conciertos no es más que un instrumento grande, el mayor de todos, el que hace sonar a todos"*.

## EL ESPACIO PANORÁMICO

Asistimos a una representación de "Tanhäuser" en un teatro de ópera. Después de un buen rato en que nuestros oídos, desde la butaca, se han ido acostumbrando al sonido de la sala, la orquesta y los cantantes, escuchamos una resonancia en la lejanía. Al instante nos damos cuenta de que es un coro que canta desde no se sabe qué lugar (un sótano, una sala escondida, la calle...). Nuestra atención, tendida normalmente hacia lo que ocurre en el escenario, se ve sorprendida por un sonido inesperado que llega desde fuera. La primera reacción tendría que haber sido de rechazo, pues todos sabemos que el interés debe estar en la acción que se ve, en el lugar preciso, todo lo demás debe ser filtrado en nuestro interior; pero, al comprobar que el sonido es de un coro que forma parte de la acción

dramática de la ópera, pasamos a otro estado de sorpresas: oímos, pero no vemos; son muchos y, sin embargo, suenan poco; da la impresión de que el punto emisor está a cientos de metros de distancia, pero sabemos que eso es imposible en un teatro; por su timbre se podría decir que no cantan muy piano, aunque así suene...

Una segunda serie de novedades aparece: el sonido del coro se acerca, se nota claramente (la intensidad aumenta, el timbre se hace más claro, la reverberación disminuye...) Todo acercamiento lleva consigo un aumento de la tensión emocional. En efecto: estamos pendientes de la aproximación del coro, ¿aparecerán en escena?, ¿por dónde? Las voces de los peregrinos, más claras y fuertes, van entrando por un lado del escenario, las primeras envueltas todavía por la resonancia del resto. Al fin están todos en el escenario, con su sonido directo, presente y potente. La acción transcurre en la escena hasta que el coro acaba marchándose por el otro lado, siguiendo la dirección que traía. Así se produce el efecto inverso: el sonido directo queda envuelto entre las cortinas, y las estancias ocultas del teatro lo degluten hasta desaparecer. Sin movernos de nuestra butaca hemos asistido a la representación sonora de un fenómeno natural muy común: algo que se acerca, pasa a nuestro lado y se aleja (una tormenta, un automóvil, un insecto...); como si un desfile viniera a nuestro encuentro y luego siguiera su camino.

Pues bien, en música siempre se han utilizado todo tipo de efectos de panorámica y relieve para dotarla de mayores puntos de interés espacial y, como consecuencia, dramático. De esta manera, con un inteligente manejo de la perspectiva sonora (proximidades, lejanías, distancias, resonancias, difuminados, cambios de color, luces y sombras), se llega a una placentera sensación de ambiente sonoro donde la música adopta formas "naturales" de mostrarse.

No es éste el lugar indicado para exponer un repertorio completo de efectos panorámicos, aunque me gustaría comentar brevemente algunos ejemplos que se dan a menudo, con la única intención de desencadenar las propias experiencias que el lector tendrá sobre este asunto: los dos órganos enfrentados de algunas catedrales españolas (no he tenido nunca la oportunidad de escuchar un diálogo entre ellos, me tengo que conformar con imaginar sus sonidos a ambos lados de la gran nave); los músicos que tocan en el escenario de una ópera (la orquestina del "Don Giovanni", el piano del "Wozzeck", la banda de "La Bohème"); los instrumentos que suenan fuera del escenario de un auditorio (la trompeta de Leonora III, el diálogo campestre de la "Fantástica" de Berlioz, las trompetas de "Fiestas" de Debussy); o las obras que detallan una especial colocación en el escenario -o entre el público- de cada uno de los intérpretes, como ocurre en tantas obras de música de nuestro siglo (Ives, Stockhausen, Boulez...). En un apartado especial colocaría la colección de increíbles efectos (algunos pretendidos y otros involuntarios) que se producen en las representacio-

nes espectaculares de los escenarios gigantescos de ópera, como las Termas de Caracalla, en Roma, o L'Arena de Verona. En este último escenario se produce, en todas sus representaciones, el repertorio más increíble de panorámicas sonoras (el fenomenal efecto de las trompeterías de la Aida a ambos lados del fondo de la escalinata, y los no tan fenomenales y "extraños" que se producen cuando un cantante vuelve la cara para cantar en otra dirección y su timbre se pierde entre los monumentales decorados o rebota en la piedra de las gradas vacías, podrían ser las dos caras de la misma moneda).

Hay otras formas menos grandilocuentes, más sutiles, de reflejar en la música el sentido de la perspectiva. Desde que las reglas monásticas establecen diferentes puntos de emisión para cantar los oficios (epístola, evangelio, coro, entrada de monjes...) hasta nuestra música actual, existe un recorrido sinuoso por la utilización mesurada, pero efectiva, de perspectivas y panorámicas sonoras. ¿Por qué Shostakovich determina con claridad que un pasaje del Largo de su "5ª Sinfonía" debe ser tocado por los últimos atriles de segundos violines?, ¿para ocultarlos del público y sorprender con un sonido que no se sabe de dónde llega?, ¿para ir rellenando el espacio de la sala de conciertos en un riguroso orden de colocación? Escuchamos en relieve, de ahí que la música disponga, en nuestro sistema de escucha, un argumento más para conmovernos.

A estos fenómenos deberíamos añadir los producidos por el movimiento del oído receptor: podemos ser los "escuchantes" quienes pasemos por el punto sonoro (de hecho así nos ocurre constantemente: la banda en el quiosco de la plaza, llegamos, la rodeamos y nos marchamos), o quienes nos crucemos con emisores también móviles. En las instalaciones sonoras -exposiciones de obras de arte sonoro- es el espectador quien se mueve entre los puntos emisores, participa y completa con sus desplazamientos la propuesta sonora. Al oyente se le brinda la posibilidad de que cierre la obra que nació abierta y se le permite añadir nuevos factores de incertidumbre e inquietud al ya de por sí enrevesado mundo de las panorámicas sonoras.

## EL ESPACIO ÍNTIMO

Recuerdo perfectamente cómo fue aquel concierto del laudista Hopkinson Smith en la Sala Fénix de Madrid. El programa era un monográfico Weiss. Nada más empezar el concierto nos dimos cuenta de que algo no marchaba bien: a la sala ruidosa y seca, poco apropiada para un concierto de esas características, había que añadir que el intérprete sacaba de las cuerdas de tripa de su instrumento unos pequeños y quebradizos sonidos antiguos mezclados con los propios silbidos del roce de las cuerdas con la otra mano. Al escaso sonido del laúd barroco, tañido con una sabia combinación de yema y uña, se sumaba el escándalo de las toses y ruidos del

público, aburrido ante la aritmética música de Weiss. El instrumento sonaba muy poco, y las toses demasiado; el locutor que transmitía el concierto por la radio no dejaba de repetir a los asistentes que hicieran un esfuerzo titánico por reprimir sus toses artificiales, pero no conseguía gran cosa. Se hacía urgente tomar una determinación, y la tomamos: algunos de los escasos asistentes al concierto verdaderamente interesados fuimos adelantando puestos en el patio de butacas hasta llegar a las primeras filas. Aún así seguía sonando poco. La propia música nos pedía que acortáramos más las distancias, que redujéramos el espacio al mínimo; apetecía subirse al escenario y sentarse al lado del instrumento, e incluso pegar la oreja a la tapa armónica para degustar mejor esos tiernos sonidos que estaban siendo arruinados por la necedad de los aburridos. Naturalmente no pudo ser, y los que resistimos numantamente el concierto salimos decepcionados, con ganas de comprarnos el disco y escucharlo con auriculares bien ajustados a la oreja en el silencio nocturno de nuestra casa.

Conozco a mucha gente cuya forma favorita de escuchar la radio es con un pequeño transistor, sobre la almohada, con sonido muy bajito pero pegado a la oreja. Sienten una necesidad de reducir al mínimo el espacio entre su oído y la fuente de sonido, un afán de intimidad en estado puro, sin aditivos ni perturbaciones, cuyo último fin sea poseer el sonido. Nunca la música se hace más suya que en ese punto de posesión y abrazo. Es salir al encuentro de los sonidos perdidos en el claustro materno.

Efectivamente, hay músicas que son de tiro corto, no se expanden, no necesitan de espacio ninguno para manifestarse, pues forman una especie de submundo que vive al margen del griterío y alharacas, gravitando bajo el vomitivo magma sonoro, habitando en exiguos espacios del interior de muchos seres. Estas músicas hablan con una voz tan queda que es necesario juntar la oreja a los cuerpos que las contienen para poder percibir las. Su dialéctica es la de los perdedores, no luchan para imponerse en otro lugar a primera vista más relevante, sino que necesitan de la compañía del silencio, a veces de la noche, para dejarse oír. Les pasa lo que a los caracoles, los tocas y se contraen y desaparecen en el interior de sí mismos.

Su metáfora en la creación artística la encontramos en esos pasajes en el umbral del oído escritos, entre otros, por Webern y Nono. Sus músicas renuncian frecuentemente al manejo exhaustivo del volumen, para refugiarse en la más pura intimidad de los "pianissimi" más delicados. No quiere decir esto que desprecien la tabla de medidas de intensidad, sino que miden a menor escala, con una regla milimétrica, en vez de una cinta de obra.

Este es también el sistema de medidas de los apartados *Inuit*, esquimales que viven en pequeños recintos de hielo donde la proximidad y ausencia de espectadores les ha llevado a desarrollar interesantísimos juegos vocales -y bucales- entre dos personas con las bocas próximas. Son entreteni-

mientos rítmicos y tímbricos, apenas susurrados, para ser disfrutados solamente por quienes los interpretan.

"Stille, An Diotima", de Nono, las "Cinco piezas para orquesta", de Webern, o el "Prestissimo, con sordino" del "Cuarteto nº 4", de Bartók son arquitecturas sonoras de susurros. Escuchando estas músicas siempre recuerdo el capítulo 103 de "Rayuela" (2), de Cortázar, donde Horacio junta el pabellón de su oreja al vientre de Pola y describe el *"rodar de inmensos planetas vociferantes, el mar con un plancton de susurro, sus murmuradas medusas..."* Se siente el calor del aliento del sonido junto a las cosquillas algo nerviosas de la proximidad sobrepasada, el hilo a punto de romperse por el peso de cualquier meteorito sonoro que sobrevenga de improviso.

A estas músicas se les nota el choque de las llaves de clarinete, el aire de la embocadura de la flauta, el raspado del arco sobre la cuerda, la uña sobre la tecla, la respiración del intérprete. El espacio camerístico se ha contraído tanto que es el micrófono quien se mete en las tripas del sonido para acercarnos sus sustancias sacadas de proporción: todo suena, y si no se oye se aproxima o se pega un micrófono y se amplifica su señal tanto como sea necesario. Estos son los microscopios o telescopios del sonido para John Cage y David Tudor, gracias a ellos descubrimos los mundos abisales de lo ínfimo.

## EL ESPACIO REAL

Leo la magnífica novela de Andrés Ibáñez, "La música del mundo" (3), y me detengo en el capítulo "Aventura en la isla de los Bucos", que paso a comentar. Los protagonistas de la novela, Block y Jaime, son agasajados por Otón, el anfitrión de la isla, con una especie de rito iniciático consistente en un paseo por un jardín llamado Praderabruckner de la Amada Inmortal. El paseo es musical, pues se lleva a cabo mientras escuchan el Adagio de la "Octava Sinfonía" de Bruckner. *"Para mí, toda la música se convierte de pronto en Espacio..."* les dice el creador del jardín bruckneriano; y allí, en el silencio delicado y perfecto del lugar, el tocadiscos empieza a desgarnar la sublime media hora de música.

Ibáñez nos hace cómplices del juego: el jardín y el paseo no sólo coinciden con el desenvolvimiento de la música, sino que son la música. Pero, también la novela es la música: se puede ir leyendo, mientras en nuestro tocadiscos suena el "Adagio" que va coincidiendo con las indicaciones literarias del extraño paseo, una suerte de sinestesia que nos descubre parte de las claves de la construcción de la propia novela. Los temas, motivos y desarrollos de la obra van siendo magistralmente descritos: *"un estremecimiento", "una melodía que atraviesa una oscura refracción", "la música de los árboles como crecimiento", "entrada en el jardín", "paseo por la pradera", "el recuerdo de la amada inmortal", "el instante sin tiem-*

po" ... al final, en un ensimismamiento mágico concluye la música, el paseo y el capítulo. *"El tiempo de la música es en realidad espacio -pero espacio, aquí, es simplemente un atributo del tiempo: oímos de manera sucesiva y consecutiva algo que es en realidad atemporal y simultáneo..."*, concluye Otón.

Agradezco enormemente a Ibáñez que haya llevado a cabo esta fusión, entendiendo la música como paseo, ya no como danza, ni como arquitectura, sino como los itinerarios de un jardín. Un jardín donde andamos, realizamos diferentes trayectos, volvemos sobre nuestros pasos, nos detenemos, miramos adentro y afuera del recinto... La música es tiempo y espacio a la vez, cuya íntima unión escapa a nuestro razonamiento, pero donde sus múltiples caras pueden verse reflejadas por doquier, como en ese jardín, por ejemplo, que la música convierte en tiempo; en un paseo que es mapa y reloj.

La apreciación de la arquitectura parte también del paseo. Ibáñez nos lo explica así en su libro: *"Nuestra manera de aprehender la arquitectura no es espacial, sino temporal... todas las partes del edificio existen al mismo tiempo; son, en cierto sentido, atemporales, y desde nuestro punto de vista, eternas... pero nosotros tenemos que contemplarlas sucesivamente... tenemos que movernos por el interior del edificio trazando un camino, no podemos contemplar todas las perspectivas, todas las fachadas, todas las escaleras, todas las habitaciones al mismo tiempo [...] ese es, precisamente, el dolor de la vida humana, tener que elegir sólo un camino por el interior del edificio..."*

Mi obsesión por la materialización en formas corpóreas de algo tan etéreo e intangible, pero tan lleno de forma, como es la música, me lleva en mi trabajo habitual de acercar la música a niños, jóvenes y aficionados a pensar fórmulas de relación que faciliten su aprehensión. Lo grandioso de la música es su enorme red de relaciones con todo lo que la rodea: la música es movimiento, por eso se lleva tan bien con la danza; la música es estructura y forma, por tanto, familiar cercana a la arquitectura y la escultura; la música es viaje, de ahí que pueda vivirse como paseo y lectura; la música es fantasía, le concierne todo aquello que... De todos modos me interesa aquí recalcar la música como paseo, por ser el paseo lo más cercano a esa esencia discursiva, rítmica y finita que posee el arte de los sonidos.

La atención concentrada une y confunde íntimamente los parámetros, los hace uno solo: en la plástica podemos percibir su tiempo; en la música, su espacio. Gilles Deleuze, en su conferencia "El tiempo musical" <sup>(4)</sup>, nos dice, y con esto concluyo, que *"la música misma comprende en ella un paisaje literalmente compuesto por sonidos"*. De la vivencia espacio-temporal de ese paisaje trata su escucha.

- (1) *García de Paredes, José María: Paseo por la arquitectura de la música. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986.*
- (2) *Cortázar, Julio: Rayuela. Barcelona, Edhasa, 1980.*
- (3) *Ibáñez, Andrés: La música del mundo. Barcelona, Seix Barral, 1995.*
- (4) *Deleuze, Gilles: El tiempo musical. Conferencia en IRCAM, febrero de 1978.*

## 7 | CAPÍTULO SENTENCIAS, MÁXIMAS Y COMENTARIOS SOBRE EL SONIDO Y SU ORDEN

La música esta hecha a base de sonido, tiempo y orden. Al ejercer la creación sobre estos tres ejes surge la obra meditada o la improvisada; ambas son proyecciones del mismo fenómeno: tanto la creación como la improvisación son dos formas complementarias de plantear el eterno problema de la coherencia al servicio del orden. Este artículo está compuesto por veinticinco breves reflexiones propias y de otros autores que, al hilo de frases, sentencias y pensamientos, giran alrededor de estos cinco temas: sonido, orden, crear, improvisar y números, con un preliminar añadido que es una llamada a la cordura lingüística.

### PRELIMINAR

*Señor Martínez, salga a la pizarra y escriba: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rua..." El alumno escribe lo que se le dicta. Mairena pregunta: "Podría Vd. poner eso en lenguaje poético?". El alumno, después de meditar, escribe: "Lo que pasa en la calle". Mairena: "No está mal".*

*(JUAN DE MAIRENA, en su clase de Retórica y Poética)*

*El que enseña en español tiene la primaria obligación de ser profesor de español.*

*(FERNANDO LÁZARO CARRETER: "El dardo en la palabra")*

Desde hace algún tiempo observo por los rincones de la pedagogía musical española el extraño y feo argot que se emplea para escribir y hablar de ella. Es de suponer que la importación de un nuevo idioma y su posterior imposición a golpe de boletín no habrá sido un asunto gratuito, sino que obedecerá a poderosas razones científicas que exigen las últimas investigaciones pedagógicas. Eso sí: estas razones, bien por complejas, bien por extravagantes, no se entienden con facilidad e inducen a hacerse preguntas como éstas: ¿es absolutamente necesario tener que inventar toda una serie de horribles cacofonías para definir conceptos tan evidentes con un pésimo y farragoso dialecto?, ¿a que importador de peregrinas ideas hay que mandar para que reciba un repaso del maestro Lázaro Carreter? Sin intención de mirar a nadie, sin ninguna gana de levantar polémica, ni mucho menos de descalificar nada, les confesaré lo siguiente:

1º, no creo que sea necesaria esta moda estéril, supongo que pasajera, dado que el castellano sigue demostrando día a día que da mucho de sí; 2º, creo que ni aclara ni favorece demasiado crear un lenguaje exclusivo: separa más que une; y 3º, la pedagogía no se eleva de categoría por utilizar un idioma pseudocientífico reservado para conocedores. Por lo tanto, no tengo más remedio que tomar una drástica determinación personal: o me compro un diccionario pedagógico especializado para estar a la moda, o me hago fuerte, paso de la jerga y busco otras alternativas para hablar de esta noble ciencia. Por de pronto, me he hecho el propósito de leer cada vez menos todo lo que venga escrito en ese tipo de lenguaje; es más, para empezar, no tengo ninguna intención de leer el "recomendado clásico" de César Coll, "Psicología y currículum", me buscaré otros martirios menores.

Pero, mira por dónde, mis dudas y temores se han ido disipando ante la presencia de un aliado ilustre, Fernando Savater. En su reciente libro, "El valor de educar", lo deja bien claro: *"Hay que reconocerme en cambio la paciencia con la que he soportado en demasiadas ocasiones la jerga de cierta pedagogía moderna, cuyos pedantes barbarismos, tipo "microse-cuenciación curricular", "dinamización pragmática", "segmento de ocio" (¡el recreo!), "contenidos procedimentales y actitudinales", etc., son un auténtico cilicio para quien de veras quiere enterarse de algo"*. Lo comparto absolutamente. Creo que todas las cosas, hasta las más complejas, deben al menos intentar explicarse del modo que decía Juan de Mairena a sus alumnos: "Que podáis repetirme lo que aprendemos en clase como si lo hubiéramos aprendido en la calle". Es mérito grande explicar las cosas complejas de manera sencilla y pedantería insufrible comentar de forma complicada lo más simple.

Con todos mis perdones para quienes se mosqueen por esta drástica toma de posición, paso a colocarme en la mirilla de su escopeta para servirles de blanco con este artículo. Advierto que mi única pretensión es escribir de una manera accesible, para que lo que cuente pueda ser comprendido por cualquier persona, esté o no interesada en el tema, desde mi vecino hasta un profesional (si a este último le parece vacío y pretencioso, eso ya es otro cantar). Quiero, y creo que sería muy beneficioso para la música en general, que los que escribimos de ella, pasáramos nuestros trabajos a los amigos sin tener que darles explicaciones ni ruborizarnos por su inútil complejidad. Sin duda estamos faltos de maneras llanas y naturales de escribir sobre música. Es posible que sean imprescindibles los artículos especializados con lenguaje puramente técnico para expertos, no niego que hay cosas que son forzosamente difíciles de explicar; pero, lo que sí es cierto es que es imprescindible que se intente hablar de educación musical de forma directa y con un castellano correcto y sin jerigonzas. Yo, al menos, me pongo a la labor, bien o mal, pidiendo excusas por este panfleto de entrada.

Y, sin más, paso al grano. Lo que sigue es simplemente un conjunto de veinticinco breves reflexiones propias y de diversa índole, al hilo de frases, sentencias y pensamientos que he ido coleccionando de aquí y de allá. El contenido de cada una de ellas puede desarrollarse en una minúscula unidad didáctica. Veinticinco reflexiones, veinticinco clases dándole vueltas a una de las esencias de la música: el sonido y su orden. (Por cierto, quien quiera seguir las enseñanzas numéricas de Tom Johnson -ver último capítulo- puede entretenerse en buscar las combinaciones numéricas de este escrito).

## 1 - SONIDO

*1 Busco una música donde los sonidos sean tan solo sonidos, independientes de la literatura y el teatro*

*(JOHN CAGE, músico y filósofo del s. XX)*

El ilustre y controvertido pensador americano nos invita con esta declaración de principios al incesante rastreo, contemplación, examen, clasificación, combinación y estima del sonido por el sonido, sin más pretensiones. Sigamos pues los seis pasos: 1) rastrearlo para descubrir las fuentes de donde mana; 2) contemplarlo en su ambiente, rodeado de "los suyos"; 3) examinar detenidamente sus características, sus porqués; 4) clasificarlo junto a sus familiares más y menos cercanos; 5) combinarlo con otros para formar nuevos colores; y 6) aprender a disfrutarlo en la medida de su belleza y utilidad -o a rechazarlo si su función es alienante y contaminante-. De esta manera, estaremos preparados para pasar a observar sus maneras de ordenarse formando música.

*2 Todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran fuentes de sonido.*

*(MAURICIO KAGEL, compositor argentino-alemán del s. XX)*

Así son las cosas de la vida: siempre hay alguien que, igualmente cargado de razones, piensa en sentido contrario. La literatura, el teatro, la plástica, etc., también suenan. Es importante tener en cuenta que muchos sonidos y silencios están ocultos entre las letras de un libro, en las formas y colores de un cuadro: suenan en nuestro interior cuando los leemos y contemplamos. Los componentes de cualquier obra artística son elementos que podemos separar, aislar, someter a pruebas -igual que si fuéramos científicos de bata blanca- y sacar de toda esa investigación conclusiones sono-

ras. El sonido también está en la imaginación, en la memoria, lo hacemos vibrar con la púa de nuestra atención. Conclusión: el sonido siempre es algo más que el sonido.

*3 El dominio del sonido. S.T. Megafonía, todo un mundo de sonido.*

*(Publicidad de "S.T. Megafonía")*

Todo lo que vive suena. Todos los sonidos, por el mero hecho de existir, nos interesan. Unas veces nos domina su belleza, otras su inquietante persistencia, otras su locura. El sonido ha nacido para dominarnos, tan sólo hay una manera de dominarlo a él: conocer bien su mundo, aprendiendo a saborear su atractivo y a denunciar sus excesos. Aunque cada cual tiene su tabla de medidas -construida y alimentada en la fábrica del gusto- para clasificar sus antojos sonoros, es muy importante ampliar la paleta de timbres de nuestro gusto al máximo, para saber qué sonidos merecen ser queridos y cuales rechazados. Cuanto más variado y amplio sea el repertorio de colores sonoros de nuestra sensibilidad, más en disposición estaremos de degustar la música que se hace con ellos.

*4 No conozco una sensación musical tan conmovedora como el primer acorde de una obra, el que surge del silencio. Sobre todo si lo toca una buena orquesta*

*(ALVARO GUIBERT, periodista musical y compositor)*

Le oí a Guibert un día esta frase y se me quedó grabada en la memoria. Hoy le he pedido que la amplíe un poco y aquí tienen ustedes sus palabras:

*"En realidad sí conozco sensaciones parecidas. Por ejemplo, la primera cucharada de un guiso bien guisado. O el primer sorbo de un buen vino. Ha de ser el primero, el que deslumbra a una lengua virgen. Las siguientes cucharadas, los siguientes sorbos, los siguientes acordes, también están bien, pero ya no es lo mismo. No surgen del vacío. De ahí la importancia del gesto inicial de una composición. Cuando compongo siento que la mitad de mi energía creadora se me gasta al imaginar ese gesto de arranque. Lo que sigue también importa, claro, pero de otra manera. Lo de en medio tiene padre, tiene a dónde ir y de dónde venir. El gesto final también es singular, porque desemboca en el silencio, pero ese es ya otro asunto."*

*5 Toca un sonido, tócalo hasta que sientas que debes detenerte, sigue tocando un sonido...*

*(K. STOCKHAUSSEN, de su obra "Aus den Sieben Tagen")*

Cualquier elemento capaz de emitir sonido debe ser considerado un instrumento musical. Sacar sonido a un material cualquiera es un acto fascinante. El instrumento está quieto, esperando a que alguien excite su cuerpo con un golpe, un roce, un soplo o una caricia para ponerse a vibrar. Con esa sencilla ceremonia asistimos al despliegue de una vida en miniatura, la vida de un sonido. Todo sonido tiene su propia biografía: su nacimiento, su forma de existencia en el espacio, su declive y su muerte. Cuando nosotros somos los responsables de esa vida debemos mimarla para que sea lo más interesante posible; nuestra preocupación por él nos inducirá a contemplar sus parámetros (altura, duración, intensidad y timbre) y a depurarlos hasta alcanzar los adecuados para la idea musical que queremos llevar a cabo.

## 2 - ORDEN

*1 Lo llamamos caos cuando energía, materia y forma se encuentran presentes, pero no separadas... Si lo observamos, nada vemos; si lo escuchamos, nada oímos; si lo seguimos, nada obtenemos.*

*(SHU TUN-I, de un comentario del "I Ching")*

El caos es algo que está a la orden del día. Cada vez que algo se sale de su orden establecido lo pasamos a la categoría de caótico. Si no entendemos algo bien, si no conocemos las reglas de ciertos comportamientos, desenvainamos la mágica palabra caos para que nos defienda de nuestra ignorancia: una página llena de números, un cuadro abstracto, una película oriental sin subtítulos o una música contemporánea siembran el desconcierto entre quienes ignoramos su lenguaje. Ahora bien, si conocemos las fórmulas numéricas, educamos el ojo en la abstracción, aprendemos chino o habituamos la oreja a la atonalidad, salimos de la confusión y nos ponemos en el lado de los posibles degustadores de la matemática, el cuadro, la película y la composición. El caos se convierte, por el arte mágico del conocimiento, en orden.

2 *Un orden violento es desorden, un gran desorden es orden. Ambas cosas son una.*

(WALLACE STEVENS, poeta norteamericano del s. XX)

Miramos al cielo o al mar, y nos parecen que están llenos de desórdenes: las nubes tienen formas extrañas, las estrellas están esparcidas de cualquier manera en el magma negro, las olas van y vienen como les da la gana... Después, un experto nos dice que, efectivamente, no se saben muy bien ni los cómo ni los porqués de esos fenómenos -aunque sí se conocen ciertos comportamientos lógicos: agua, calor, tiempo, nubes... estrellas, sistemas, galaxias, constelaciones... movimiento, viento, oleaje...-. Y, sin embargo, qué maravilla las nubes blancas de algodón, las noches estrelladas por San Lorenzo, las olas del Cantábrico chocando contra las rocas: aunque el caos mantenga sus reglas bien ocultas para los hombres, no tiene ninguna intención de impedirnos que disfrutemos de su maravillosa aleatoriedad. ¿Si las estrellas sonaran, qué nos parecería su concierto?

3 *Todo lo que existe en el universo es fruto del azar y de la necesidad.*

(DEMÓCRITO, filósofo griego)

El orden, el azar y el caos suelen estar en perfecta proporción y equilibrio en la naturaleza. Sobre este asunto leo en el libro "Espejo y reflejo: del caos al orden" una cita de Joseph Campbell que dice así:

*"Schopenhauer señala que cuando uno llega a una edad avanzada y evoca su vida, ésta parece haber tenido un orden y un plan, como si la hubiera compuesto un novelista. Acontecimientos que en su momento parecían accidentales e irrelevantes se manifiestan como factores indispensables en la composición de una trama coherente. ¿Quién compuso esa trama? [...] Personas a quienes aparentemente sólo conocimos por casualidad se convirtieron en agentes decisivos en la estructuración de nuestra vida, también nosotros hemos servido inadvertidamente como agentes, dando sentido a vidas ajenas".*

#### 4 *La música es la esencia del orden.*

(PLATÓN, filósofo griego)

Hacemos sonar un disco y nos ponemos a escucharlo: son nuestro oído y nuestra memoria quienes convierten a los sonidos que salen por los altavoces en música; ellos son los detectives que conocen y reconocen cada sonido en el instante de aparecer -que, por cierto, nos lo encontramos en el sitio en que lo coloca el compositor o el improvisador- y ellos mismos quienes lo relacionan con otros que ya han salido. Esta labor detectivesca, que conocen muy bien por la cantidad de trienios en el tajo, les proporciona pistas sobre lo que va a venir: a veces aciertan, a veces no. Si el trabajo del oído y la memoria no estuviera así de bien organizado, ni reconoceríamos nada, ni relacionaríamos unos sonidos con otros, ni nada de nada; o sea, sería un caos. Todo esto ocurre porque, en la música, los sonidos y los silencios están ordenados y, claro, cuando comprobamos por dónde va el orden de las cosas nos imaginamos las direcciones que seguirá, con sus sorpresas incluidas, naturalmente.

*5 El alumno debe saber que, en todo lo que vive, está contenido su propio cambio, desarrollo y disolución. La vida y la muerte están ya en el mismo germen. Lo que hay entre ellas es el tiempo.*

(ARNOLD SCHOENBERG, compositor de la segunda escuela de Viena)

Cualquier forma de vida lleva consigo una información genética que origina, con el crecimiento, que afloren los "parecidos" con sus progenitores. Dicen, incluso, que a partir de una materia microscópica de ADN se podrá -¿o ya se puede?- reconstruir el ser que dio origen a dicha partícula. Pues bien, con la música pasa exactamente igual. Hagamos el experimento: cójase, por ejemplo, una obra cualquiera de Brahms -si es corta mejor-; hágase una disección, o sea, ábrase dicho organismo sonoro para estudiarlo; extraígate una partícula musical -un diseño, un ritmo, un par de acordes seguidos...- y obsérvese bien al microscopio: se comprobará con facilidad que ese diseño posee una buena parte de la información básica y general de toda la obra. Ya se sabe, en lo más pequeño se encuentran las claves de lo más grande. Cuando, como las amebas, se multiplica, surge la obra completa.

### 3 - CREAR

*1 La música es la idea más perfecta del tiempo.*

*(SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, poetisa del Siglo de Oro español)*

El compositor y el improvisador son artistas en controlar el tiempo. Saben cómo repetir las cosas para que nos enteremos bien de cómo son, se guardan las sorpresas para el momento adecuado, son capaces de crear tensiones y relajaciones en nosotros al tensar o relajar la música que hacen. Efectivamente, son magos en colocar los sonidos en los sitios del tiempo que más nos interesan. Y es tal su magia que, aunque no sepamos exactamente qué es lo que hacen, qué leyes utilizan, ni qué ciencia aplican, somos perfectamente capaces de volvernos locos con sus hechizos sonoros. La misma escritora de la frase decía *"la música es una facultad que aunque todos sus cadencias perciban, sus artificios hay pocos que los entiendan"*. Por eso, cuando nos ponemos a componer o improvisar, nos convertimos en magos del sonido y del tiempo, con un buen catálogo de trucos para encantar a nuestro público.

*2 Embadurné de golpe el mapa de mis días grises salpicando tinta de un frasquito. Y he enseñado en un plato de gelatina los pómulos oblicuos del océano. Y en las escamas de un pescado en lata leí la invitación de nuevos labios. ¿Usted podría tocar un nocturno en una flauta de cañerías?*

*(VLADÍMIR MAIAKOVSKI, poeta ruso del s. XX)*

Llega aquí la tercera cita larga. Esta vez va a ser el inspirado compositor de zarzuelas José Serrano quien haga este gracioso comentario en una conversación que José Alfonso recoge en el libro "el Madrid del cuplé":

*"Para mí lo difícil es coger el ritmo. Una vez cogido el ritmo, hago música con la punta de... una escopeta. Una vez estaba yo en casa, cuando oí que en la cocina el grifo de agua fría goteaba con un sonido distinto al del agua caliente. Pues bien, capté el ritmo de aquellos dos sonidos e hice una de mis páginas musicales más inspiradas. Hay a veces ruidos modestos que se nos interpolan en el cerebro con saña. Tal me ocurrió un día en el campo con el chirrido que daba una noria. Tendría algún cangilón desengrasado. Se me agarró aquel chirrido con tanta tozudez a la mente, que constituyó una verdadera obsesión para mí. Y lo tuve que sacar de "polizón" en una de mis partituras. No hubo otro remedio".*

3 *Mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos.*

(ÍGOR STRAVINSKY, de su "Poética musical")

Es necesario poner límites, acotar el gigantesco campo de la libertad total para centrar las ideas. En educación artística es necesario evitar el famoso pánico al papel en blanco, el típico horror a poner la primera nota, a saber qué es verdaderamente lo que se quiere. Para que exista libertad creativa es necesario saber sobre qué se construye. La educación debe construir cimientos y guiar al alumno hasta conseguir que alcance su propia libertad. Libertad no es desenfreno, sino el resultado de una disciplina artística. Stravinsky también decía: "*Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía*". A veces puede que interese que la consigna sea precisamente utilizar sólo la pura fantasía, pero para que llegue ese momento hay que haber nutrido de recursos esa fantasía, para que no se vacíe su despensa en el primer empujón.

4 *Invento una imagen sonora e intento adivinar dentro de ella las fuerzas que me parece que la componen y me dejo guiar.*

(LUIS DE PABLO, compositor actual español)

Una idea sonora es algo que ya tiene cierta vida. El compositor no sólo la concibe, sino que le hace un seguimiento desde cerca y, cual si fuera un pluriempleado, la somete a múltiples pruebas: como si fuera una madre, la mimó con cuidado para ver hacia dónde se dirigen sus primeros pasos; como un pediatra, examina su estado de salud; como un químico, la expone a reacción frente a diferentes elementos; como un jardinero, la riega y abona para que crezca; como un ingeniero, analiza sus fuerzas y tensiones; como un pintor le busca el mejor ángulo para plasmarla; como un fotógrafo, le hace reproducciones en distintos tamaños; como un cocinero, la cocina y la aliña con otras ideas; como un notario, da fe de las cosas que le pasan; como un novelista, le aporta intriga y poder de fascinación; como un escarpatista, la presenta de la mejor manera posible... Todo esto guiado por el vigor de la idea creada y por el conocimiento de tantos oficios.

5 *Caminantes, ustedes que andan; no hay camino. No hay ruta, no hay indicaciones, no hay modelos, no hay autoridades, no hay autorruta, no hay orden, no hay mando... Es decir, no hay autoridad. Hay que buscarla, hay que encontrarla...*

(LUIGI NONO, compositor italiano del s. XX)

Hay reglas a las que podemos hacer caso, o no; procedimientos que podemos utilizar, sólo si queremos. Tenemos oídos acostumbrados a las consignas estéticas que los medios imponen y obligan, definiciones de música que ya no nos sirven; repertorio ramplón que condiciona nuestro gusto futuro... Y, sin embargo, ¿por qué pasa todo esto? ¿Quién dice que sea así? ¿Desde dónde se regula esta ley del prejuicio?... (silencio)... ¿Por qué se hace entonces? Las reglas nos las debemos imponer nosotros; los procedimientos pueden ser de nuestra invención; la tele y la radio esperan, encantadas, a que las reduzcamos al bendito silencio; podemos redefinir la música según sentimos; y el nuevo repertorio adecuado a nuestros objetivos está por crear. ¿Cual es el único objetivo posible?: ser más felices con la música. ¿Quién dice que no sea así? ¿Quién trabaja en la oscuridad para que no se cumpla?

## 4 – IMPROVISAR

1 *Yo no busco, encuentro.*

(PICASSO, pintor de fama mundial)

Una vez más llega el momento de dejar el comentario a un estudioso de la materia. En este caso es Gino Stefani quien, desde su libro "Comprender la música", nos dice lo siguiente:

*"No hay nada mejor para entender la música como juego y trabajo de construcción (y búsqueda), que jugar a construir con sonidos; y no sólo reproduciendo melodías de forma instintiva con el canto, sino reconstruyendo nota por nota un motivo tocándolo en un instrumento; o desmontando un trozo con el análisis, o mejor aún programando, componiendo música de muchas maneras. La gente que se limita a escuchar siempre se preguntará: ¿qué quiere decir esta música? Nosotros, en cambio, debemos preguntarnos también: ¿cómo está hecha? Esto es importante para contestar a la pregunta general: ¿qué se quiere hacer con la música?"*

*2 El propio material manda; hay que dejar hacer al propio papel, al lápiz, al movimiento de la mano. La casualidad es mucho más seria de lo que nos han enseñado.*

*(ENRIQUE ORTIZ, grabador y litógrafo gallego)*

La casualidad está fuera del dominio de la razón, es una chispa, una llamada de atención. Si el improvisador hace caso a su llamada, su creación sonora instantánea toma otros derroteros y se va por caminos insospechados. Una nota falsa, un sonido extraño, la ausencia de algo que se espera pueden ser acicates de nuevos rumbos. No sólo contamos nosotros y nuestro proyecto de obra, está todo lo que nos rodea, cuyas formas y movimientos piden a gritos entrar a colaborar en el resultado de lo que se está creando. Una equivocación puede convertirse en invento, una duda en un hallazgo. La mano suelta tiene muchas cosas que contar sin que muchas veces le tengamos que mandar mensajes. Nuestras equivocaciones son una escuela de aprendizaje.

*3 A hablar se aprende hablando, a improvisar se aprende improvisando. [...] Improvisar es un equilibrio entre imitar y crear.*

*(VIOLETA HEMSY, profesora argentina de música)*

El improvisador sabe que mientras improvisa va fabricando la obra, va dándole forma a sus ideas musicales. No tiene vértigo al abismo del tiempo, sino que se enfrenta a él y le da la cara. Sabe que el futuro, todos los futuros (cercaños y lejanos), acaban por llegar y tiene que estar preparado. Por esa razón está lleno de recursos, no le asusta demasiado el tiempo en blanco, pues ha salido de ese atolladero muchas otras veces. El paso inexorable del tiempo es el eje donde se mueve y hace equilibrios. Unas veces se parece a esas partidas de ajedrez a contrareloj, donde el tiempo es oro - las partidas lentas y meditadas son para otros-; otras veces se asemeja a una de esas máquinas sorprendentes por las que introduces un pedazo de plástico amorfo por un lado y te devuelve un cochecito por otro. Así es: el improvisador toma el tiempo soso y monótono del ovillo de hilo y lo devuelve tejido, hecho sonido y forma.

*4 Hay cosas bellas que poseen mayor esplendor permaneciendo imperfectas que cuando están demasiado acabadas.*

*(DUQUE DE LA ROCHEFOUCAULD, pensador francés del s. XVII)*

Una vez finalizada una improvisación puede ser motivo de análisis y discusión. Hacerlo a menudo es básico para la observación de los errores, pues todo es susceptible de mejorarse con la acumulación de experiencias. Por ello es importante centrar la mirada en los elementos fundamentales de la obra: los silencios de partida y finalización, la calidad y claridad de los motivos, los procedimientos utilizados para hacerlos crecer, los contrastes expresivos, la coherencia del mensaje, interés de la propuesta, objetivos alcanzados... Ahora bien, no son pocas las veces que, en vez de mejorar, una pieza empeora al perder su impronta y frescura. Se debe conseguir un equilibrio entre lo que analizamos, lo que corregimos y lo que mejoramos. La lupa y el catalejo son muy útiles, pero deforman la realidad; el análisis es muy bueno, pero no es la obra.

*5 No me considero un músico. Soy un constructor de músicas, un trabajador y un creador al mismo tiempo, como el escultor que imagina una obra para después dar la forma con sus propias manos.*

*(BRIAN ENO, arquitecto de sonidos)*

Para este quinto comentario le damos la palabra a Aldoux Huxley, quien escribió esto en su célebre "Un mundo feliz":

*"Los saxofones maullaban como gatos melódicos bajo la luna, gemían en tonos agudos, atenorados, como en plena agonía. Con gran riqueza de sonos armónicos, su trémulo coro ascendía hacia un clímax, cada vez más alto, más fuerte, hasta que al final, con un gesto de la mano, el director daba suelta a la última nota estruendosa de música etérea y borraba de la existencia a los dieciséis músicos, meramente humanos. Un trueno en "La bemol mayor". Luego, seguía una deturgescencia gradual del sonido y de la luz, un "diminuendo" que se deslizaba poco a poco, en cuartos de tono, bajando, bajando, hasta llegar a un acorde dominante, susurrado débilmente, que persistía (mientras los ritmos de cinco por cuatro seguían sosteniendo el pulso por debajo), cargando los segundos ensombrecidos por una intensa expectación."*

## 5 - NÚMEROS

*1 Los números son las cosas; ahora bien, la música es número. El mundo es música; el cosmos es una lira sublime de siete cuerdas.*

*(PITÁGORAS, filósofo griego)*

No hay duda, el arte de los sonidos tiene mucho que ver con los números, pues es arte sin dejar de ser ciencia. El arte musical no puede ser reducido a palabras, pero sí a números, éstos suplen la falta de significación de la música. Todas las características del sonido, el ritmo, la melodía, la armonía, el contrapunto y forma, sin excepción, se basan en combinaciones y formulaciones numéricas; el estudio de la música consiste en conocer la función de las operaciones matemáticas sonoras y su poder expresivo. Nuestros sentimientos también están fabricados con números, cada día hacen los científicos más descubrimientos en este sentido: es el número el que, al combinarse con el sonido, eleva a éste a la máxima categoría artística. Por eso la música nos aconseja a veces que la contemplemos recorriendo el camino de las cifras que generan sus parámetros y su expresión.

*2 La música es un ejercicio de aritmética secreta. Es un cálculo secreto que realiza el alma sin saberlo.*

*(GOTTFRIED W. LEIBNIZ,  
filósofo y matemático alemán del s. XVII al XVIII)*

La matemática tiene muy mala prensa. Está muy extendida la idea de que las cosas del corazón no van bien con ella. Eso no es cierto. Mientras escuchamos una sinfonía "oímos" las miles de operaciones que la sostienen en pie; cada obra -desde la más clásica a la más moderna- tiene un cálculo preciso y un cuaderno lleno de fórmulas, cuadros, dibujos y demás cuentas que hacen posible que los sonidos emocionen. Ahora bien, no es necesario que nuestra inteligencia conozca ni las fórmulas, ni los cálculos: nuestra alma los decodifica y, en una misteriosa reacción química, los transforma en sentimientos. ¡Bendita matemática!, sin su tan denostada exactitud y frialdad no habría música; ella es una de sus sustancias.

### 3 La música es el alma de la geometría.

(PAUL CLAUDEL, poeta francés del s. XIX al XX)

Imaginemos una larga y no muy segura escalera apoyada en la pared. Nos disponemos a subir por ella: cada peldaño que superamos y que nos separa más del suelo es un estado mayor de tensión -la caída es también mayor-. Parece haber un silogismo evidente: mayor altura, mayor tensión; menos altura, más tranquilidad. Pues bien, con la música suele pasar algo parecido: el punto máximo de tensión de las melodías está la mayoría de las veces en la nota más aguda; está en el acorde más distante de la tónica, que hace de línea de tierra; en el silencio fortuito, vacío trágico de la caída; en el punto supremo del "crescendo", victoria sobre la insegura escalera. Estos triángulos que forman las escaleras con el suelo y la pared se dan constantemente en la música, los hay de todos los tamaños y apuntando hacia todas las direcciones: es la geometría que tensa y destensa cada punto del proceso.

*4 Me he dado cuenta con el tiempo que contar es fascinante, algo profundamente religioso, un desnudarse racionalmente, un teatro del absurdo: bello de escuchar y a la par un medio maravilloso para investigar nuevos modelos.*

(TOM JOHNSON, compositor estadounidense actual)

Dejemos al propio Tom Johnson que comente su frase con una parte de la introducción a su obra "Contando a dúo"; nadie mejor que él para reivindicar la poética del número:

*"Aún en los tiempos de las calculadoras de bolsillo que tanto nos ayudan a contar, seguimos haciéndolo nosotros mismos. Los soldados cuentan la cadencia con la que marchan, en parte para aliviar la fatiga y en parte por el simple placer que proporciona. Los agrónomos cuentan las briznas de hierba en una área de muestra. Los que practican la meditación cuentan las respiraciones o el número de veces que se posttran; otros cuentan las oraciones con el rosario. Músicos y bailarines de muchas culturas cuentan también desde mucho tiempo atrás. Muchos de nosotros contamos nuestros pasos al subir escaleras largas, aunque rara vez lo admitamos. Los granjeros cuentan sus ovejas, los astrónomos sus galaxias, el analista nuestros glóbulos rojos y todos contamos el dinero. Y el censo nos cuenta. Hay muchas formas de contar".*

## 5 La arquitectura es música congelada.

(FRIEDRICH NOVALIS, poeta alemán del s. XVIII)

La música es arquitectura sonora descongelada y viva, que se mueve en el tiempo, con principio y fin. Para empezar tiene sus planos (partitura) que el aparejador (intérprete) "interpreta" y pasa a sonidos. Posee una sólida estructura que hay que calcular con precisión, para que dirija las fuerzas y tensiones hacia los cimientos, base ideológica que sustenta el peso de la obra. Si paseamos entre sus espacios, atravesamos sus habitaciones, pasamos por los huecos, nos detenemos a mirar la perspectiva de sus bóvedas, el acabado de sus detalles, la calidad de sus instalaciones... invertimos un tiempo: ese es el tiempo de una arquitectura animada, que echa a andar, descongelada con el calor de nuestra presencia. La música es sonido cuya arquitectura vamos sintiendo mientras va pasando el tiempo.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- Machado, Antonio: Juan de Mairena. *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Alianza editorial. Madrid. 1981.
- Lázaro, Carreter Fernando: *El dardo en la palabra*. Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, Madrid, 1997.
- Stefani, Gino: *Comprender la música*. Paidós Barcelona, 1987.
- Savater, Fernando: *El valor de educar*. Ariel, Barcelona, 1997.
- Briggs J. y Peat F. D.: *Espejo y reflejo: del caos al orden*. Gedisa, Barcelona, 1990.
- Alfonso, José: *Del Madrid del cuplé*. Ed. Cunillera. Madrid, 1972.
- De La Rochefoucauld, Duque: *Reflexiones o sentencias y Máximas morales*. Bruguera, Barcelona, 1984.
- Huxley, Aldoux: *Un mundo feliz*. Plaza y Janés, Barcelona, 1969.
- Hemsey, Violeta: *La improvisación musical*. Ricordi, Buenos Aires, 1983.
- Johnson, Tom: *Contando a dúo*. Editions 75, Paris, 1982.



## 8 | CAPÍTULO MÚSICAS PARA UNA ISLA

Para aquellos momentos de imperiosa necesidad melódica y poética, me aseguraría de que no faltaran en mi equipaje tres discos de canciones que me entusiasman: el "Schubert-Schumann, Lieder" de Elly Ameling, con Demus y Deinzer (Harmonia Mundi); el "Lieder von Brahms" de Brigitte Fassbaender, con Gage y Riebl; y el "Strauss, Cuatro últimas canciones" de Elisabeth Schwarzkopf, con la dirección de Szell.

Tampoco debería faltarme un disco de polifonía pura y diáfana para protegerme de los ataques místicos (que en las islas desiertas abundan)... nada mejor para ello que Victoria y sus "Responsorios de tinieblas", con Pro Cantione Antiqua (EMI). Y, complementando a éste, un buen oratorio: seguramente me quedaría con el "Vespro della Beata Vergine" de Monteverdi (la versión de Gardiner)... aunque, pensándomelo mejor, me inclinaría por alguna de las "Pasiones" de Bach... ¿o no?

Pasando al repertorio camerístico, creo que estaría bien seguro bajo la protección del piano de Zimerman tocando "Baladas, Barcarolas y Fantasías" de Chopin (D.G.G.), del Melos interpretando los "Cuartetos de la etapa media" de Beethoven y, evidentemente, de mis dos quintetos favoritos: el "Quinteto de cuerda" de Schubert (Fitzwilliam y van Kampen, Decca) y el "Quinteto de clarinete" de Brahms en cualquiera de las versiones que conocemos los adictos a esta obra.

Algún plato fuerte debería llevarme para los momentos de gran apetito orquestal: elegiría entre la "Séptima", la "Octava" o la "Novena Sinfonía" de Bruckner... pero si me tropiezo a última hora con el "Concierto para Orquesta" de Bartok, sin duda, caería en la tentación.

Cuando necesitara de timbres puros, solitarios y delicados reunidos en una compleja abstracción, echaría mano de la "Obra completa" de Webern, reunida en un triple álbum por Sony bajo la sabia dirección de Boulez.

Y como sería un horror el resto de la vida sin la compañía de Haydn ni Mozart, me grabaría una casete -que metería disimuladamente en el bolsillo- con una selección de cuartetos y sinfonías... y si sobrara algo también grabaría Stravinsky, Berg, Ginastera, Nono... Cuando estuviera harto de escuchar siempre lo mismo, cosa que me ocurre con cierta frecuencia, apretaría la tecla "stop" y disfrutaría de la más bella música: "el silencio" -¿habrá motoristas en mi isla?-.



## 9 | CAPÍTULO LA MÚSICA DE LOS JÓVENES

La música de los jóvenes no es una, sino toda. Parece haber un empeño general en forzar el encasillamiento exacto de los gustos con las edades y con los estilos. Esta ansia, obviamente, obedece más a consignas comerciales -que necesitan tenerlo todo muy bien compartimentado para vender con precisión de francotirador- que a razones objetivas. A esta necesidad mercadotécnica de separar y clasificar los gustos como si fueran naranjas se suma otra todavía más cruel: la de diferenciar drásticamente lo positivo de "la gozada de ser joven" de la resignación de "tener que ser un clásico". Los encargados de vender -medio mundo- tienen muy claro que separar es la clave para acertar mejor en el blanco. Contra esto no queda otra salida que el camino de la rebelión: ¿por qué hay que hacer caso a quienes dicen que a los jóvenes sólo les debe gustar el pop-rock?, ¿quién, con dos dedos de frente y la mano en el corazón, se atrevería a pensar que una buena parte de las obras de Beethoven, Duke Ellington, Chaikovsky, el Trío Matamoros, Enrique Morente o Stravinsky no son tan "música joven" como el más rabioso éxito radiofónico?

Pero, además de esta inevitable artillería económica, hay otras dos razones de buen tonelaje causantes de la huida atropellada de los jóvenes de cualquier manifestación musical que no tenga la contraseña internacional de "joven". La primera es el pésimo acercamiento que se ha intentado hacia ellos a través de la tristemente famosa asignatura de Música en el bachillerato -afortunadamente, esto ya es historia-, diseñada con perversión por algún "erudito", que ha repelido a varias generaciones. No me extraña en absoluto que el efecto causado por más de un profesor -o profesora, claro- de música, pertrechado con sus dos decimonónicas armas letales (Método de solfeo e Historia de la música) haya sido producir una verdadera alergia entre los estudiantes. Si no hubo motines y manifestaciones en su día fue por lo poco que ha representado la música en la educación española; lamentablemente, se asumió bajando la cerviz y se tomó la razonable postura del rechazo total. Espero que esa lección se haya aprendido.

Ahora bien, los músicos de la clásica, de las músicas tradicionales y del jazz no tienen por qué ser más serios ni más sosos que los de otras. Supongamos, por un momento, que hubieran sido Jorge Marona y Daniel Samper los responsables de la difusión de la música en nuestro país: otro gallo nos hubiera cantado. Sirva como botón de muestra esta humorística aclaración de las denominaciones de "música clásica" y "música culta" tal y como vienen en su libro "Cantando bajo la ducha": *"Entre la gente culta la música clásica es la clásica música culta, pero en época de los clásicos también había música inculta. ¿O ustedes creen que cuando Chopin se iba*

*de juerga con sus amigos cantaba preludios en las tabernas? ¿O que Liszt enamoraba señoras silbándoles al oído conciertos de piano?"*

La segunda causa del éxodo de las salas de conciertos es la monotonía, la torpeza, la escasez de miras, la repetición y la falta de imaginación constantes en el planteamiento de todo tipo de conciertos. Mark Withers, responsable del programa educativo y social de la Orquesta Hallé de Manchester, escribe sobre la plaga de conciertos estereotipados: *"La música clásica se ha convertido en la provincia de la clase media de mediana edad [...] Me atrevería a sugerir que es nuestra hermosa y cómoda fórmula la que falla [...] Necesitamos mirar no a lo que programamos sino a cómo lo hacemos"*. Hay que cambiar las fórmulas y las maneras, no la música; hay que huir de la rutina como de la peste, buscar nuevos modelos de relación entre jóvenes y música: las músicas clásicas, tradicionales, improvisadas y un largo etcétera de estilos no tienen edad, la música nunca debe llevar el clásico cartel de "tolerada para mayores de 18 años". Lo único que sí se debe siempre tener en cuenta es "qué" es más adecuado ofrecer en cada momento y "la manera" más atractiva de ponerlo en escena.

La condición de ser joven no implica la de ser un borrego. Parece una obviedad. Sin embargo, así lo creen quienes se escudan en los resultados obtenidos por los tres potentes factores que he mencionado (medios de comunicación, enseñanza y fórmulas caducas de conciertos). Para mejorar la "salud sonora" de nuestros jóvenes no queda otro remedio que soltar botes de salvación para recoger supervivientes de este descomunal naufragio en el océano del gusto, dado que los jóvenes suelen estar sometidos a grandes bandazos y tirones en la apreciación y disfrute del arte. Todos hemos experimentado este fenómeno. Recuerdo cómo me atacó uno de estos bandazos en mi primera época universitaria y me estampó contra el suelo. El "enemigo", o sea, la música clásica, me asaltó por sorpresa en forma de discos en oferta. Piqué como una trucha despistada y después de los primeros coletazos quedé prendido del hilo hasta la fecha. Lo recuerdo como una conmoción, como un hervidero permanente que me impedía la concentración en otra cosa que no fuera la música. Se encargó de propiciar el cambio -mejor dicho, la transformación, pues mi gusto por el pop-rock se mantuvo indemne- la "Heroica" de Beethoven. Todo fue empezar; como cuando coges una cereza que tira de las otras, nuevas músicas llegaron, una tras otra. Debemos propiciar que en la serie de bandazos que da el gusto en la niñez y en la juventud se obtengan, más que estrechos senderos, redes de autopistas que conduzcan hacia lejanos horizontes.

A los jóvenes, sin duda, les interesa ver a sus compañeros de generación en el escenario tocando todo tipo de música. No desean ver caras de vinagre que tocan con desgana en un ambiente sombrío, quieren escuchar buenas orquestas que tocan con pasión y alegría; desean que, junto a sus

inevitables fracs, se luzcan luminosas sonrisas, haya desenfado, se rompan los estirados protocolos. Es a todas luces imposible que a un joven no le interesen todos los instrumentos musicales, por raros que sean, las orquestas más variadas, los ritmos más exóticos, los bailes más emocionantes. Hay que engancharle, ofrecerle algo que él compruebe que no es aburrido. Pero no se puede esperar a que lo pida, pues sólo puede pedir aquello que conoce. ¿Y qué conoce?: lo que se confecciona para su consumo. Es necesario, obligatorio, ampliar ese espectro. Para ello se deben organizar alternativas que demuestren que los medios no tienen razón, que muchos profesores (no todos, claro está) deberían mostrar otros caminos, que los conciertos de las músicas más clásicas no tienen por qué ser como toda la vida fueron. La cultura joven es más amplia de lo que se muestra, en ella caben otras posibilidades que los fríos promotores obvian.

Sí, no cabe la menor duda, la música de los jóvenes es, debe ser, toda.



## 10 | CAPÍTULO ¿POR QUÉ...?

Hace unos meses me pidieron que diera una charla sobre música clásica a estudiantes de Educación Secundaria. El asunto no me resultaba ajeno, porque estoy bastante acostumbrado a menesteres similares. Otras veces lo que había hecho era poner ejemplos espectaculares de músicas clásicas que llegaran a conmocionar a los jóvenes desde el primer momento. Pero para esta vez tomé otra dirección. En esta ocasión decidí organizar la charla de tal manera que al final de la misma no tuvieran más remedio que elegir a la clásica entre una de sus opciones musicales. La conferencia se titulaba de esta manera: “¿Por qué la música clásica es lo mejor?”. Es evidente que el título era provocador, pues, salvo algunas excepciones, los adolescentes españoles no suelen tener la música clásica entre sus preferencias. La estratagema de la conferencia consistió en proporcionar a los jóvenes, de manera ordenada, todas las contestaciones que ellos me han dado cuando les he preguntado con cierta malicia: “¿Por qué no te gusta la música clásica?”. Al cabo de los años he completado un extenso catálogo de respuestas. No cabe duda de que estas contestaciones las conocemos todos, la novedad consistía en comenzar la charla dando por ciertas todas estas aseveraciones, las cuales, resumiendo mucho y limitándome a un sucinto esquema, resultaron ser catorce.

En una siguiente charla fijé la atención en el Jazz. También la estructuré en forma de preguntas.

### ¿POR QUÉ LA MÚSICA CLÁSICA ES LO MEJOR?

Catorce razones por las cuales no os creéis el enunciado:

- 1) Es para gente mayor. No es para mí. A la mayoría no le gusta.
- 2) Es seria, cursi y aburrida. No hay más que ver las caras de los músicos.
- 3) La tocan vestidos de viejos: frac, gala y vestidos largos.
- 4) Es antigua y no está de moda. No conecta conmigo.
- 5) Es difícil, larga y sin ritmo. Faltan guitarras y batería.
- 6) Es cara y exclusiva. Las entradas son difíciles de conseguir.
- 7) Hay un rito soso y anticuado. No es mi lugar, ni mi sala. No hay altavoces.
- 8) La ópera es ridícula. Con voces impostadas y disfraces.
- 9) Los conciertos se escuchan sin bailar. Sentados y sin moverse.
- 10) No sé qué hacer en un concierto. Los aplausos, el programa. Todo me aburre.

- 11) Se necesita silencio. A mí me gusta el ruido.
- 12) No suena en los bares, ni se escucha bebiendo. No es buena para la juerga.
- 13) Es demasiado formal. Me gusta ser rompedor.
- 14) No la sé tocar. Es muy difícil.

Seis razones por las cuales pensáis de esa manera:

- 1) Porque los medios de comunicación (tele, radio, videojuegos, conexiones de Internet) os han educado al revés de cómo debían: ¡joven = borrego?
- 2) Porque en vuestro entorno (familia, centro, barrio) no os la han mostrado bien: ¡aunque parezca mentira puede ser divertida!
- 3) Porque hace falta un pequeño esfuerzo por vuestra parte. Al principio no se entiende nada, es compleja. Hay tendencia a tirar por lo más fácil.
- 4) Por simple rechazo: “le gusta a mi profesor y a mis padres... pues a mí no”. Perteneczo a una tribu, con gusto cerrado, lo mío es la rebeldía.
- 5) La relacionáis con la clase: la música es una asignatura.
- 6) En España no es fácil ser aficionado: tenemos una incultura musical ancestral y falta de afición general.

¿Qué se puede hacer para desbloquear la situación?

- 1) Perderle el miedo.
- 2) Empezar sin empacharse.
- 3) Elegir músicas muy variadas.
- 4) Las más clásicas no son las más adecuadas.
- 5) Conocer las formas que utiliza la música para desarrollarse no viene nada mal.
- 6) Escucharla cómo, cuándo y dónde quieras.

## ¿POR QUÉ ES BUENO EL JAZZ?

Veintidós preguntas sobre el jazz, elaboradas con la colaboración de Silvia Lláñez y Doug Goodkin

- 1) ¿Quién ha dicho que sea bueno? ¿Es cierto que comenzó considerándose malo?
- 2) ¿Porque es americano, y todo lo americano tiene cierto prestigio?
- 3) ¿Porque es incomprendible, y todo lo difícil parece bueno?
- 4) ¿Porque está muy bien visto y le gusta a los intelectuales?
- 5) ¿Porque es de negros? ¿Proletario? ¿Barriobajero?
- 6) ¿Porque tiene ritmo? ¿Porque es para bailar?
- 7) ¿Porque incita al sexo?
- 8) ¿Porque es de raíz africana, y África está de moda?
- 9) ¿Porque su timbre es cercano y se canta con voz natural?
- 10) ¿Porque los instrumentos son cercanos? ¿Batería, percusión variada, guitarra...?
- 11) ¿Porque se desarrolla de forma natural? ¿Porque los músicos conversan entre ellos?
- 12) ¿Porque se divierten? ¿Son simpáticos?
- 13) ¿Porque no es formal, es nocturno, se bebe, se fuma, se conversa?
- 14) ¿Porque se participa, se corea y se hacen bromas?
- 15) ¿Porque hay pocas partituras?
- 16) ¿Porque encuentras de todo mezclado? ¿La primera globalización musical?
- 17) ¿Porque su historia tiene sólo un siglo? ¿Porque evoluciona rápido?
- 18) ¿Porque es democrático y cada cual aporta su punto de vista?
- 19) ¿Porque se improvisa? ¿Se puede hacer lo que se quiera?
- 20) ¿Porque ofrece muchas posibilidades sentimentales?
- 21) ¿Porque puede ser radical?
- 22) ¿Porque puede cambiar de estilo con facilidad?



## 11 | CAPÍTULO ORQUESTAS EN TIEMPOS DE CRISIS

Las orquestas sinfónicas representan la medida infalible de la situación y comportamiento general de los pueblos: tan sólo con conocer el número, la calidad y el trabajo que desempeñan las orquestas de un país se puede saber, sin peligro a caer en un error, el nivel de su marcha cultural, social y económica. Porque una orquesta sinfónica es algo más que lo que a simple vista parece, cuando analizamos su "forma de vida" comprobamos que es muchas cosas a la vez: un complejo colectivo humano, una empresa cultural de gran magnitud y alto presupuesto, un instrumento artístico de máximo orden, un transmisor de felicidad, el logotipo y representación de un estado, un pulmón que insufla cultura y paz a un país. De ahí que una orquesta viene a ser el termómetro con el que se mide la temperatura social de un lugar.

Durante tres semanas de este pasado mes de agosto, el reputado pianista y director de orquesta Daniel Barenboim ha logrado poner en marcha por cuarta vez consecutiva un proyecto ejemplar: ha organizado en Sevilla un taller de orquesta sinfónica, llamado West Eastern Divan, integrado por jóvenes intérpretes israelitas, palestinos, españoles y árabes. En las numerosas declaraciones realizadas para los medios de comunicación europeos, Barenboim ha expresado que *"si bien esta iniciativa no resuelve el problema de la terrible violencia de Oriente Medio, sí que fuerza a crear vínculos que luego se desarrollan; precisamente estos proyectos imposibles son los que merecen la pena"*. Esta iniciativa le ha reportado recientemente –el 4 de septiembre– el premio Príncipe de Asturias de la Concordia –el más prestigioso que otorga España–, en reconocimiento a su generosa y encomiable tarea a favor de la convivencia y la paz. En sus últimas declaraciones, Barenboim ha dicho lo siguiente: *"Hoy en día, en Oriente Medio se habla de tolerancia. Creo que ésta no es la palabra justa, porque tolerar a alguien quiere decir que se le tolera a pesar de. Lo que hace falta es igualdad. Y esa igualdad es la que nos da la música: ante la "Quinta Sinfonía" de Beethoven todos somos iguales, seamos israelíes, palestinos, árabes, cristianos o judíos"*. En efecto, la música proporciona ese clima de igualdad que tanto ambicionamos los que nos consideramos seres libres. La música clásica, genuino hilo conductor del pensamiento, el arte y el humanismo de los últimos cinco siglos, oficia esta especie de milagro: nos coloca a todos en un plano de igualdad, es decir, nos pone a cada uno de nosotros en nuestro sitio.

El ser humano tiene una verdadera necesidad de "vivir" momentos musicales; no de que le cuenten sensaciones ajenas, sino de habitarlas. Una de las experiencias que he vivido más clarificadoras sobre este hecho me ocurrió en un concierto para todos los públicos –especialmente dirigido a

niños y familias– que realicé hace cinco años en Medellín (Colombia). En este concierto interactivo, las preguntas que lanzaba al público infantil eran siempre contestadas por adultos; por el tipo de pregunta y mi entonación parecía no haber dudas de quienes eran los destinatarios de mis interpelaciones, sin embargo la necesidad de participar en un hecho musical diferente al habitual, el remanso de paz que este espectáculo suscitaba, impulsaba a los adultos a hacer algo que se les había negado toda su vida: sentirse partícipes de una música de alto nivel artístico. Ese concierto despertaba –sacaba a flote– en un público “no aficionado” esa necesidad que todos tenemos, más o menos oculta, de disfrutar con el arte. Porque la música no es una opción de gusto, sino una necesidad, en algunos casos una alegría de vivir, en otros un asidero de supervivencia.

Una orquesta sinfónica es un instrumento que se ha ido depurando y estilizando a lo largo de siglos, hasta alcanzar una inusitada perfección. Este logro de la humanidad es el resultado de una búsqueda de la excelencia, un medio para transmitir las cimas del arte de los sonidos: la música que denominamos “clásica”. Esto, al margen de gustos, es una verdad irrefutable. La base sobre la que se organiza una vida musical, a través de ella se enlazan todos los proyectos posibles: con ella se puede mantener una programación continuada, es decir, se muestra la música de forma permanente; es el instrumento indispensable para las representaciones de óperas y demás obras con escena; su seno alberga todas las posibles formaciones de música de cámara (cuartetos de cuerda, quintetos de viento, grupos de metales, de percusión, orquestas de cuerda...). Por otra parte, la orquesta brinda una disciplina, desarrolla un sentido del orden –que es característico de la música–, nos convoca al rito del concierto: un rito que se repite desde hace lustros de manera similar y que permite contemplar las obras de arte del sonido en inmejorables condiciones (silencio, concentración, distensión).

Las orquestas sinfónicas no entran en discordia ni en pleitos con las músicas populares, sino que las complementan. Todos los ciudadanos tenemos el derecho a conocer y disfrutar tanto la música popular que se produce en nuestro país, como aquella que la historia ha ido seleccionando para engrandecer nuestro espíritu.

Es obvio que sólo con un enorme esfuerzo se puede construir algo tan complejo y de tan extraordinario calado como es una agrupación sinfónica. Ahora bien: de todos es sabido que más difícil que crear una empresa de tal magnitud es mantenerla con vida, dotarla de los medios necesarios, marcarle una dirección artística y respaldarla con una afición. El estado de buena salud de una orquesta y su longevidad nos habla a las claras de las intenciones de un Estado.

Hace unos días, en una entrevista realizada para el periódico El País, el escritor Antonio Muñoz Molina mostraba su preocupación por cómo la

violencia de la guerra civil española, y su posterior represión y depuración intelectual, provocó un corte cultural irreparable en la historia de nuestro país, que no ha sabido reponerse hasta pasados cincuenta años. Precisamente en tiempos de crisis, instituciones como las que representan las orquestas sinfónicas son más necesarias; en ellas se aglutinan los valores éticos a los que tanto aspiramos para nuestra sociedad: paz, concordia, diálogo, pensamiento, arte y cultura. Cuando se elimina un conjunto sinfónico (afortunadamente esto es algo que ocurre contadas veces) se ocasiona un daño irreparable, se pierde un eslabón muy difícil de sustituir. En algunos casos se eliminan transitoriamente en tiempos de crisis para evitar lo que algunos denominan como "gasto superfluo", y se hace siempre con la intención de reanudar su actividad cuando vengan tiempos mejores. Lo cierto es que esos tiempos mejores pocas veces vuelven, y cuando vuelven casi nadie se acuerda ya de la orquesta: como un ser humano, la vuelta a la vida es imposible.

Eliminar orquestas es similar a quemar bibliotecas, derrumbar museos o eliminar compañías de teatro. Es obvio que destruir no es difícil –es más, está en manos de cualquiera–, lo verdaderamente titánico es construir. Y destruir por las buenas algo que ha costado tanto esfuerzo –económico y humano– levantar es, literalmente, un despilfarro, además de una infamia. Que nadie se venga a engaño cuando compruebe cómo los daños propinados por decisiones irreflexivas son irreparables. Ponerle trabas a la manifestación artística y humana más importante que posee el ser humano, la música, en un mundo como el nuestro, violento e injusto, no tiene el más mínimo sentido. Por eso es tan maravilloso poder constatar que en un país como Costa Rica, su Orquesta Sinfónica Nacional es el estandarte cultural, "la joya de la corona" de la cultura costarricense; una entidad que el estado preserva de toda influencia nefasta y que se conserva como un auténtico testimonio y modelo de hasta dónde puede llegar un país latinoamericano en organización cultural.



*Cantor y poeta tenéis que ser antes de que lleguéis a maestro. El poeta que, por su propio trabajo, idee palabras y rimas, y disponga las notas para formar una melodía nueva, será reconocido como Maestro Cantor.*

(DAVID: 1º acto, 2ª escena)

*“El hada tocó con su varita mágica todo lo que había en el castillo: damas de honor, mayordomos, cocineros, guardias... Tocó también todos los caballos... hasta la perrita de la princesa, que estaba encima de la cama. Apenas los hubo tocado, se durmieron todos; los propios asadores, que estaban puestos al fuego llenos de perdices y faisanes, se durmieron, y también el fuego se durmió.*

*En un cuarto de hora creció alrededor del jardín tal cantidad de árboles, zarzas y espinos entrelazados, que ni hombre ni animal hubiera podido pasar: de forma que sólo se veía lo alto de las torres del castillo, y eso desde muy lejos.*

*Han pasado cien años. El Príncipe Azul avanzaba hacia el bosque, cuando todos los grandes árboles, zarzas y espinos se apartaron por sí mismos para dejarlo pasar. Entró en un gran patio, donde no había más que cuerpos tendidos de hombres y animales, que parecían muertos.*

*Atravesó varias habitaciones, llenas de gentileshombres y damas, todos dormidos, unos de pie, otros sentados. Entró en una habitación completamente dorada y vio en una cama... una princesa que parecía tener quince años y cuyo brillo resplandeciente tenía no se qué de divino y luminoso.*

*Se acercó temblando y maravillado, se arrodilló a su lado y la besó. Entonces, la Princesa se despertó y dijo:*

*- ‘¿Sois vos, Príncipe mío? Os habéis hecho esperar mucho tiempo.’*

Así es como el escritor francés Perrault nos describe el inmovilismo del sueño en “La Bella Durmiente del bosque”. Como todo cuento, esta Bella Durmiente es una metáfora del mundo; en él, como en tantos otros cuentos, se encuentra un resumen de la vida, que cada cual interpreta a su manera. Para mi interpretación, la bella representa a la educación musical –dormida en su sueño eterno–, despertada hace diez años por un príncipe vestido con las ropas de la renovación. No le dio un beso a la princesa, mentira, le puso ante los ojos un proyecto de implantación de Escuelas de Música. Y la princesa despertó.

Por infinidad de lugares por los que paso, me encuentro con bosques de Bellas Durmientes. Al menos, en Madrid, parece que nos encontramos en el castillo descrito por Perrault: demasiadas cosas permanecen intactas

desde hace infinidad de años. Se puede decir que todo está igual que cuando aterricé en los años setenta: a la ONE ha vuelto Frúbeck de Burgos, a la ORTV su García Asensio, en el RCSMM se mantiene Miguel del Barco votado por la mayoría del claustro. Bunkers inaccesibles, resistencias numantinas. ¡Todo, la muerte... antes del cambio!

¿Sueño, relojes congelados, magia, túnel del tiempo...? No, algo más sencillo: miedo, indolencia, mínimo esfuerzo, reino de Taifas, privilegio de los escogidos...

Yo estudié en un centro musical de la más pura tradición, como la mayoría de vosotros; y, cuando paso por allí, sigo viendo las mismas caras. Nada ha cambiado. Esa Bella Durmiente sigue en su sueño, y, junto a ella, todo lo que le rodea: los profesores duermen –algunos con pastillas para dormir–, los métodos duermen, hasta el edificio –antigua Morgue– duerme: el príncipe no ha podido con él.

Y yo me pregunto: ¿cómo una pesadilla así va a estar a favor de un proyecto de escuelas de música, que mina su propia base? Si yo estuviera allí me hubiera contagiado de aquel sueño. Hasta me parece lógico que los durmientes estén en contra de los despiertos. Quiero decir, que me parece una lucha eterna y clásica, como las que siempre ha habido: durmientes contra despiertos. Lo único que lamento es que se pierda tanto tiempo en intentar imponer la lógica, en despertar al personal, pues muchos no quieren desperezarse porque no les interesa hacerlo.

Por cierto, veo entre vosotros a mucho despierto combatiente en esta batalla por mostrar una manera nueva y natural de pensar la educación musical. Muchos ya estáis con el traje hecho jirones por los rigores de la guerra.

Sin embargo, ¿dónde están los representantes de todas estas tendencias durmientes que nos han llevado a este caos educativo? ¿Por qué no vienen aquí a dar la cara? ¿Se les ha invitado? ¿Dónde están todos aquellos que llevaban la pancarta en las manifestaciones en contra de la implantación de Escuelas de Música? ¿Qué hay de los que se dan todos los días un baño de cambio para mantenerse en el mismo sitio, con el mismo óxido? Sabemos que hay millares de ellos, es más, son la gran mayoría –por ahora–, pero no vienen, entre otras cosas, porque no tienen argumentos. ¡Qué pena, es a ellos a los que querría convencer, no a la mayoría de vosotros!

## INTRODUCCIÓN

Desde que me llamó Inma para dar esta charla de introducción he estado pensando, ordenando mis papeles e ideas para ofreceros unas palabras de apertura suficientemente enjundiosas y entretenidas.

Sin embargo, nadie puede sustraerse a lo que ve y escucha cada día. Aparte de lo que meditamos, pensamos y diseñamos con calma y estudio –y que ocupa una parte de nosotros mismos–, existe otra parte en nosotros que se ve afectada por la actualidad; es una parte que se deja llevar por lo último que descubre y que aplica a cada proyecto su carga de novedad, archivando lejos la memoria de trabajos anteriores. Bien, pues eso mismo me acaba de pasar a mí.

El miércoles pasado (27 de junio) asistí a un acontecimiento artístico: una representación de la ópera “Los Maestros Cantores de Nuremberg”, en el Teatro Real, con la Staatskapelle de Berlín, dirigidos por Barenboim. Desde el miércoles todo ha cambiado: confieso que en estos momentos me encuentro bajo el influjo de esta obra desmesurada de arte, que me apasiona desde hace muchos años.

Pues bien, en sus cinco horas de duración –sin contar los dos intermedios–, me dio tiempo el otro día a muchas cosas: entre otras a disfrutar, a extasiarme... y, finalmente, a efectuar relaciones entre dicha ópera y nuestra realidad musical española. De eso os quiero hablar, quiero mostraros cómo ya en el libreto de esta obra se pone en pie parte del ideario que preside estas jornadas. Vais a ver la cantidad de puntos en común que existen entre las maneras conservadoras de pensar y proceder de esta cofradía de antiguos cantores, nuestra sociedad musical, que vive en un continuo rechazo a la novedad.

Voy a hablar de generalidades y en estilo metafórico, que nadie se sienta mosqueado, pues la generalidad arrastra su propia contradicción.

La trama de “Los Maestros Cantores” (1868. Nuremberg, siglo XVI) se podría resumir en pocas líneas:

Un joven se ve obligado a participar en un torneo de componer canciones para obtener como premio la mano de una dama a la que quiere. Este concurso de composición y canto ha sido convocado por una especie de cofradía de Maestros Cantores a la que pertenecen burgueses y artesanos del Renacimiento alemán. El joven Walther participa con una manera nueva de canción que escandaliza a todos los maestros, excepto a uno, el sabio Hans Sachs, quien comprende e impulsa el arte nuevo de esa generación pujante que busca su lugar.

## 1 - EDUCACIÓN PARA TODOS

A la hora de disponer el modo de fallar el concurso, unos maestros proponen que sea juez la chica objeto de premio; otros que los propios maestros, ellos gozan de experiencia; Hans Sachs propone que sea el pueblo. Los comentarios de los maestros no se dejan esperar:

*“Cuando el pueblo habla yo cierro el pico”.*

*"La decadencia y el oprobio amenazan al arte, si éste corre en pos del favor del pueblo".*

Hay que tener en cuenta que es la diferencia de clases la que mantiene arriba a los maestros, los veladores de la tradición, de la norma. La experiencia es lo que prima y se antepone a todo: este es el círculo vicioso por antonomasia.

Además: ¿De qué experiencia hablamos? ¿La de acumular un único conocimiento repetido hasta la saciedad? ¿Es estar toda la vida haciendo lo mismo y mal? Esa experiencia que tantos puntos proporciona en una oposición o en los concursos a plazas es la engañufla para que nada nuevo se instale en las viejas estructuras. "¿Queremos un profesor con experiencia!", piden, pero no detallan qué tipo de experiencia: todos sabemos que uno puede estar toda la vida acumulando una soberbia experiencia en maltratar la educación. Conozco casos de profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid a los que se contrata "por su larga experiencia" en hacer huir a sus alumnos de clase. Ningún alumno protesta, nadie dice nada, simplemente le vuelven a contratar, aunque sólo sea para decir que se cumple un requisito. La entrada de sangre nueva queda bloqueada.

Conclusión: no me fío nada de la experiencia en educación musical. De aquellos barros sólo pueden venir estos lodos. Queremos otro tipo de experiencia, una experiencia renovada, sobre distintas bases que las que conocemos, una experiencia fuera de los círculos viciosos.

Sólo nos servirá la experiencia de quienes han luchado por una manera renovada de pensar la educación, de enseñar y de organizar.

## 2 - LAS REGLAS Y LA TRADICIÓN. EL MIEDO A LO NUEVO

Pero volvamos a los Maestros Cantores. Ellos tienen unas reglas tradicionales estrictas que nadie se debe saltar. Todo está bajo control: tienen la sartén por el mango, un cúmulo de reglas periclitadas. Nadie se debe desmandar, ellos son quienes mantienen la antorcha de los viejos tiempos, que algo cambie para que nada cambie.

Así los define Walther, el revolucionario cantor:

*"¡Ah, estos maestros! ¡Estas trampas y pegas de leyes de rima!  
Se me sube la bilis, se me para el corazón cuando pienso en el caso en el que me enredé. ¡Lejos! ¡A la libertad! ¡Adonde pertenezco, allí, donde soy maestro en la propia casa! Les veo agruparse, como espíritus malignos, para burlarse de mí... veo correr maestros a montones, con gestos de mofa, cercarme en círculos y corros, gangosos y chillones!"*

Me siento identificado: en mis docenas de años de alumno de conservatorio he tenido de todo. ¡Pasen y vean!: profesores que jamás han sabido dar una clase, frustrados instrumentistas y compositores sollozándonos sus miserias y mostrando su desprecio hacia la enseñanza. Junto a ellos, algún que otro "justo" despistado con un "saber hacer" intuitivo que le hace acreedor de la mofa de Los Maestros Cantores. Unos pocos defensores de una renovación, unos pocos Hans Sachs.

Como bien es sabido, la resistencia al cambio en el ser humano es grande, en sociedad esta resistencia se potencia, y si la sociedad es de orden musical se puede decir que dicha resistencia es proverbial: cualquier cambio siempre se encuentra más allá del lejano horizonte.

Nuestra sociedad ha inventado todo tipo de refranes, frases hechas, chistes...

*Virgencita, que me quede como estoy  
Más vale malo conocido que bueno por conocer*

Filosofía popular que protege de la novedad. El caso es no levantar un dedo por conocer algo nuevo; protegerse del agua fría con excusas de neopreno. Que las orquestas llenen sus plantillas con músicos de países musicalmente civilizados, que vivamos entre la "desafición musical" más ridícula. Parece no importar a los que viven cómodamente en su castillo. ¡Antes morir que cambiar!

Todos somos humanos, a todos nos pasa. A mí me cuesta muchísimo echarme a la piscina con agua fría: sé que después lo voy a disfrutar, pero por no pasar por esos segundos del chapuzón soy capaz a veces de volverme seco a casa. Si se pide una revolución en el sistema de ofrecer la música a la sociedad, es preciso acompañarla de una revolución en la formación del profesorado. Y eso es una piscina de agua muy fría a la que pocos se arriman. Es más fácil la ducha calentita en casa. Ésta es una de las claves del asunto que aquí nos trae: sin un profesorado competente no se puede hacer nada. ¿Y dónde se forma este nuevo profesorado? En cursos como éste.

### 3 - EL CAMBIO INMÓVIL

Kothner, uno de los Maestros Cantores, lee las leyes que se encuentran escritas sobre una tabla en el centro de la escena:

*"¡Y quien organice una **nueva** canción, que no tome más de cuatro sílabas de otra canción magistral ya existente, y alcanzará la distinción de maestro!"*

Es gracioso, pues cuando aparece algo realmente nuevo se asustan. Esto contesta Beckmesser, uno de sus más vetustos reaccionarios, al canto nuevo de Walther:

Beckmesser:

*"¡Melodía absolutamente incomprensible!  
¡Un uso impropio de las notas!  
¡Unas cincuenta faltas marcadas!"*

Los maestros se suman al descontento:

*"¡Mal nos va con el caballero!  
Si diéramos la bienvenida al primer advenedizo,  
¿qué les quedaría entonces de valor a los maestros?"*

Sólo el más inteligente es capaz de entrever que hay algo importante en esa novedad. El zapatero Hans Sachs se queda impresionado con la nueva manera de cantar. No se puede medir por el sistema tradicional:

*"Lo siento y no puedo entenderlo,  
no puedo retenerlo, pero tampoco olvidarlo.  
¡Sonaba tan viejo, y a la vez tan nuevo,  
como canto de pájaro en el mes de mayo!  
Quien lo oyera, e ilusamente engañado, cantara imitando al pájaro,  
atraería sobre sí burla y vergüenza.  
Sin embargo, el mandato de la primavera, la dulce necesidad, se lo pone  
en el pecho:  
¡Así, él cantó como tenía que hacerlo!  
¡Si a los Maestros asustó, a Hans Sachs mucho ha complacido!"*

En efecto. Aportar algo nuevo "de verdad", produce rechazo. Hacer comprender que el modelo de Escuelas Municipales de Música es la única tabla de salvación que nos queda es difícil... Pero, después de escuchar esta ópera, entiendo más este rechazo. No lo comparto, pero lo entiendo, porque vivimos en un mundo musical pequeñito –ignorado por casi toda la sociedad–, donde el pensamiento lógico se desfigura, se comprende mal, dado que hay una enorme confusión. La tarea del que quiere hacer comprender lo más elemental es titánica.

Hay apariencias de cambio que perpetúan la inmovilidad.

Hay que tener en cuenta que no hay nada más inmovilista que la quietud bajo el equívoco disfraz de movimiento, nada menos permeable al cambio que la interminable espera a no se sabe bien qué, en el más puro estilo del "Esperando a Godot" de Samuel Becket. A mí me da pavor esa tendencia a cambiar solamente el caparazón, para seguir conservando el

mismo sistema de otros tiempos, demostradamente perverso. Esta forma de actuar me recuerda a esos recortables a los que cambias los vestidos manteniendo la misma muñeca, o al dicho de la mona vestida de seda.

Lamentablemente, en Educación Musical sabemos ya mucho de este cambio de apariencias para que nada cambie: llevamos 40 años bajo ese síndrome al que podríamos llamar paradójicamente "el cambio inmóvil", esa forma ladina de pregón de una nueva manera de enseñar que esconde los colmillos del pasado. Hay mucha Escuela de Música de nombre que esconde la crisálida del Conservatorio Elemental. Se cambian cuatro cosas, se le da otro aire, se incluye a la banda, a la rondalla y al coro de jubilados y ya está la nueva Escuela de Música: con toda su estructura siguiendo el modelo de la enseñanza reglada –de la que no quiero ni oír hablar–; con todos sus errores de toda la vida. Este "cambio inmóvil" es perverso, es perpetuar una estructura que abiertamente ha demostrado que no da resultado. Deberá ser una de las piedras de toque de discusión de estas jornadas.

#### 4 - EL ESFUERZO Y LA ATENCIÓN

Me fascina cómo Wagner, en su libreto, conecta el oficio de zapatero y el de cantor, partiendo de la base de que ambas cosas se complementan, de que la música no debe separarse de la vida, de que todo se conecta, de que la música no es cosa para unos especialistas hijos de especialistas, sino que es algo de todos y para todos.

En el magistral 2º Acto, el zapatero Hans Sachs termina de confeccionar unos zapatos, corrigiendo con sus martillazos la ridícula serenata de su enemigo Beckmesser.

También el aprendizaje de ambas cosas se hace a la vez. David nos habla de cómo echarle a un compás las suelas, o confeccionar una rima igual que una horma de zapato.

*"Zapatería y poética, las aprendo aquí a la vez:  
si he alisado a golpes el cuero, aprendo a decir vocales y consonantes;  
si estiro el hilo firme y tieso, bien comprendo lo que se rima.  
Blandiendo la lezna, clavando el punzón,  
lo apagado, lo sonante, la medida, el número;  
la horma en el mandil, lo largo, lo corto, lo duro, lo suave...  
Todo esto lo aprendí con **esfuerzo y atención**"*

(DAVID: 1º acto, 2ª escena)

He aquí dos palabras prohibidas, denostadas. ¿Quién puede hoy día defender sin que le apaleen el esfuerzo y la atención?

Nuestra sociedad propende al "sinesfuerzo". (Todo esto proviene, creo yo, de esa sutil tiranía a la que nos someten los jóvenes de hoy –los reyes del "mambo" actual– Nadie les rechista, sino más bien, se les teme y admira; porque los mayores quieren ser jóvenes como ellos y se portan como tal). La atención es un tipo de esfuerzo.

En efecto, en las antípodas de los inmovilismos anteriores que cuento, pero también opuesta a la renovación profunda de la educación musical, se encuentra la peligrosa opción –bastante abundante, por cierto– del "sinesfuerzo", del "todo es fácil". A ella se suman fundamentalmente aquellos que, después de haber sufrido una mala experiencia educativa –tan frecuente en nuestro país–, han huido despavoridos de aquel esfuerzo para refugiarse en un lado opuesto, indolente, donde reina el vacío. Es decir: "si he sufrido con una enseñanza perversa del solfeo, renuncio a la lectura musical; si la música clásica me parece indigerible, trabajaré exclusivamente con pop y new age; si la disciplina instrumental me aburre soberanamente, prescindiré de tocar un instrumento; si la programación de una asignatura me resulta letárgica, improvisaré mis clases".

Resultado de todo esto es otro tipo de movimiento quieto, absurdo y desnortado, atenazado por la falta de contenidos y de metodología, que produce daños irreparables. Es un movimiento emparentado a los engañosos anuncios de "aprenda turco en quince días", "física cuántica para analfabetos", "cómo tocar la guitarra sin esfuerzo", "¡enhorabuena!, acaba de ser usted el elegido entre veinte millones de ciudadanos...", "venga a nuestro nuevo método avalado por 30 universidades americanas"...

Es la apoteosis del sin esfuerzo, el reino de la rapidez, la espectacularidad de resultados, la inmediatez de los logros. Timo de la estampita, es el "tocomocho" musical, el juego de la ruleta de la suerte.

En educación el corto plazo no existe, al menos por ahora: sólo el esfuerzo y el "riego por goteo" acaba cumpliendo sus objetivos. Enarbolar la bandera del esfuerzo y la atención es impopular, pero necesario.

## 5 - SE APRENDE DEL MUNDO

Cuando se le pregunta por su formación, Walther contesta que aprendió canto en el bosque, en el prado de los pájaros; la noche, los libros y la floresta fueron sus maestros, el trote del caballo, el baile popular.

Algo parecido podemos contar muchos músicos de mi generación, una generación algo perdida.

Lo que más ha motivado la creatividad y la práctica de la música en una gran parte de la profesión musical española que ejerce en la actualidad no ha sido el estudio sesudo de la música en los centros tradicionales, sino su escucha; no ha sido el Conservatorio el impulsor y amplificador de la crea-

tividad y la afición, sino la radio, los conciertos y los discos. Es curioso anotarlos: varias generaciones han sido educadas musicalmente en la radio, en las casetes piratas, en los discos prestados y en los conciertos baratos –es evidente que era imposible recibir educación musical en los centros escolares, ni en la sorda microsociedad provinciana o en la desafinación continua de la familia–. La radio ha sido la “gran escuela nacional de música”, ha servido de flotador ante el grito de “sálvese quien pueda”, un punto de encuentro al que ha recurrido la necesidad.

El plan de estudios de esta revolucionaria academia popular de música era el siguiente:

La clase de armonía consistía en sacar los acordes en la guitarra de las canciones que se van conociendo; posteriormente, esas formas de enlazar acordes serán la base que darán lugar a las nuevas. Expertos profesores de pedagogía proponen ahora trabajos similares como manera natural de mantener un contacto con las armonías de las canciones más cercanas. Buen camino para llegar más arriba.

La clase de improvisación era imitar las improvisaciones de otros: tocar al teclado aquello que acabábamos de escuchar a Keith Jarrett, o hacer sutiles variaciones al silbido de una canción de Bob Dylan, o prolongar en falsete los melismas eternos y virtuosos de Antonio Molina. A lo largo de los años se ha descubierto que hacer aquello no sólo no era una barbaridad, sino que, una vez más, la intuición y el instinto nos llevan por caminos naturales que siempre se han empleado en músicas de tradición popular y de otras culturas.

La clase de melodías empezaba con el tarareo de las canciones de Concha Piquer, Vainica Doble, El Dúo Dinámico... Pero rápidamente llegaba el enfoque en ciertos fragmentos y giros que nos resultaban especialmente atractivos y que no perdían su embrujo con una exagerada repetición.

Quien superaba estas pruebas podía ampliar su mundo en Radio 2, en programas como “Jazz porque sí”, “Flamenco en la noche”, “El momento de los clásicos”... La radio fue para nosotros la manera natural de entrar a la música: sus puertas abiertas, su horario siempre disponible, su cercanía y lejanía a la vez. Ésta fue nuestra Escuela de Música libertaria, sin exámenes, ni libros, ni profesores. Pero con una motivación enorme –surgida por la escasez–. Con que ahora no nos distanciemos demasiado de aquella manera intuitiva de aprender ya iremos por buen camino.

En efecto, se aprende del mundo, la música es arte integrador que se conecta de manera natural con todo, hasta con el arte de hacer zapatos. Si nos apartamos de esta naturalidad, estaremos perdidos.

Ya veis, en estos Maestros Cantores está todo nuestro pequeño mundo musical retratado: los que quieren que todo siga igual para mantener sus privilegios a costa de cargarse toda la educación musical española; los que

se visten de cambio, pero esconden la larva del pasado en sus ideas; los que dan pasos en el vacío y se estrellan; y también estáis representados muchos de vosotros, amantes de buscar y estudiar nuevas maneras de crear afición en la música.

Antes de acabar, es decir, de empezar vuestras jornadas, quisiera sugeriros lo siguiente:

- Que la ópera "Los Maestros Cantores" bien merece la pena ser disfrutada.
- Que perdáis el miedo a realizar una forma natural de enseñanza, como la que nos cuenta Walther en la ópera.
- Que el modelo de Escuelas de Música puede estar lleno de imaginación y creatividad, pero presenta un problema: es necesario **trabajar** diariamente en su proyecto; es preciso empaparse de metodologías; no se trata de ponerse a dar clase por que sí. Es preciso ponerse a trabajar (lo sé, eso es impopular).
- Que la música es parte de la vida de todo ser humano: no hay nada más hermoso que crear afición hacia ella, y eso sólo se puede hacer desde las Escuelas de Música.
- Que hablar de afición no quiere decir ir de rebajas, ni mucho menos. Sino todo lo contrario. Llevamos un siglo con mentirosos carteles de bajos precios en artículos de baja calidad: es el momento de poner las cosas en su sitio.
- Sólo de la afición nace la profesión. Sólo en un caldo de cultivo "aficionado" podrá crecer una profesión amplia, culta, preparada y desprejuiciada.
- Y, por último, que dicha afición debe ser absorbida y potenciada por una tupida red de Escuelas de Música de calidad. Ese es el único futuro que veo con una cierta esperanza.

*Escrito junto a VERENA MASCHAT*

La migración generalizada de las zonas rurales a las ciudades y la tan comentada explosión de los medios de comunicación ha producido una fuerte aceleración en los cambios culturales de nuestra sociedad que ha ido empobreciendo la vida social de los pueblos, privando al individuo de un amplio registro cultural adquirido a lo largo de los siglos (juegos, cantos, cuentos, danzas, fiestas, etc.). A causa de este mismo fenómeno se evidencia con mayor fuerza una desculturización de todo lo tradicional en las zonas urbanas, sin ofrecer a cambio otros valores duraderos a las nuevas generaciones. Hasta tal punto se van transformando las costumbres de nuestra sociedad que se ha entrado en una singular etapa de redefiniciones: cultura, arte, comunicación, etc... ¿qué representan hoy día? ¿qué utilidad tienen?

De todos es bien sabido que, en muchos ámbitos laborales, los trabajadores tienen cada vez más tiempo libre y, por consiguiente, mayor espacio en su vida para ocupar en actividades enriquecedoras; sin embargo, el resultado no es ese: por un extraño fenómeno de inmovilidad de masas no se alcanzan avances en permeabilidad cultural. Las nuevas formas de ocio no fomentan el contacto entre las personas, si no su aislamiento: cada vez hay más tiempo libre, pero menos cultura; cada vez más consumo, pero menos participación. La sima cultural existente entre los diversos sectores sociales se profundiza aún más.

Estas nuevas pautas en los modos de comportamiento social y su repercusión en la vida cultural requieren unas orientaciones muy diferentes. Si bien, en otro tiempo, se mantenía candente entre todos los ciudadanos la iniciativa de reunirse para procurarse diversión y recreo, ahora, ante dicha escasez de iniciativas, es cada vez más necesario organizar y dirigir actividades de participación, enseñar a los distintos colectivos y grupos de personas de todas las edades posibilidades de despertar su potencial creativo y su sensibilidad. Es imperioso crear espacios abiertos para la expresión artística en un nivel amateur, ayudar a formar grupos y conjuntos estables que puedan seguir una consolidada actividad que desbloquee la comunicación "en solitario". En este sentido resultan muy interesantes ciertas tendencias actuales del arte contemporáneo claramente didácticas e involucrativas que favorecen su acercamiento y participación.

Hay un claro efecto regenerador para todo ser humano que se sumerge en las artes, de ahí que sea un objetivo educativo general aquel que se resume en: "la cultura es para todos". El objetivo particular de "la cultura

musical” también lo será -incluso en mayor medida si cabe- dado que la música es el arte comunicativo, globalizador y aglutinador por antonomasia. La música no es sólo para unos pocos elegidos que, por tradición o por iniciativa personal, acometen estudios profesionales, según se ha creído comúnmente. Es necesario que todos podamos apreciarla y disfrutarla, y eso no tiene por qué interferir las carreras musicales profesionales, ni siquiera es competencia de ellas asumir esa responsabilidad. Será no sólo incumbencia de la Enseñanza General Obligatoria, sino de las imprescindibles Instituciones Educativas de enseñanza no reglada complementar, corregir y, en definitiva, proporcionar los medios necesarios para acercar la música a todos los ciudadanos.

El devenir de nuestro país va requiriendo, como es lógico, la creación de organismos de atención social, musical, artística, de recursos, etc., que dinamicen y potencien la vida cultural. En estos tiempos que corren, nuestra múltiple y variada sociedad necesita -y en abundantes casos reclama para sí- mayores atenciones formativas canalizadas por medio de nuevas y revolucionarias propuestas que acerquen y difundan el hecho cultural en todas las capas sociales. Pero cubrir las necesidades específicas que estas entidades precisan no es tarea fácil, dado que nuestro tradicional sistema de enseñanza ha ido dejando innumerables cabos sueltos en la formación integral del futuro profesional de la música.

Dada la sensibilidad que otros países de nuestro entorno muestran con relación a estos asuntos -ayudados por su proverbial costumbre de sentirse máquinas culturales de este tren europeo donde, tímidamente, solemos ocupar vagones de cola- se crearon hace ya tiempo las figuras de “Animateur Culturel”, “Operatore Musicale di Base”, etc... de la misma manera que se apostó por nuevos proyectos del tipo de “Music in the Community” o “Musikanimation”. Después de años -y hasta décadas- de fomentar estas experiencias piloto, de realizar intensos estudios sociológicos, y de ampliar el concepto de “enseñanza no reglada”, se han creado por doquier cursos de formación para animadores que puedan desarrollar su trabajo dentro de organismos oficiales y privados con ofertas culturales amplias, pero definidas. La práctica musical, los conocimientos teóricos, la capacidad de organización y gestión, y el intercambio de experiencias deben unirse sólidamente para crear un currículum lo suficientemente amplio como para afrontar estos trabajos.

Estos animadores deben poseer conocimientos amplios que les permitan acercar la cultura -y, más concretamente, la música- a todas las capas sociales; por otra parte, deben estimular la participación, animar las iniciativas e inyectar dinamismo. No tienen por qué tener especialización en ninguna materia concreta, pero, eso sí, su nutrida formación le debe permitir asumir, entre otras, actividades de este tipo: iniciar en la música a niños y adultos; organizar actividades musicales en colegios, asilos,

hospitales, prisiones...; formar coros y grupos instrumentales para aficionados de todas las edades; montar obras de teatro musical; presentar conciertos didácticos; colaborar en las programaciones musicales de radio y televisión; planificar y programar centros de educación musical; proyectar y desarrollar ciclos y temporadas de conciertos; gestionar entidades musicales; trabajar en la conservación del patrimonio musical autóctono... (Visto lo cual, no nos será difícil imaginar a esta figura profesional desempeñando trabajos en: escuelas de música, centros culturales, organismos y entidades oficiales, agrupaciones musicales, salas de conciertos, fundaciones, promotoras y asesorías culturales, medios de comunicación, festivales, concursos, congresos, etc.).

Nos van a permitir que demos un breve repaso por todas aquellas áreas que consideramos imprescindibles en la formación de un animador musical. Creemos que estas diez materias generales forman el corpus fundamental de conocimientos y prácticas que, dependiendo de sus expectativas, debe asimilar en mayor o menor medida.

1) - No hay nada que pueda sustituir al hecho de escuchar música: todo lo que se diga sobre ello siempre será algo sobre una experiencia que solo se alcanzará en el mundo de los sonidos, no de las palabras. Este tema se centra en la actividad primordial de acercar -y enseñar a acercar- la música a través de todo tipo de actividades que motiven la atención y estimulen los sentidos (cuentos, gráficos, movimiento, interpretación, agrupaciones temáticas, etc.). En el objetivo de la apreciación musical se encuentra: desarrollar la sensibilidad, la creatividad, la disposición al análisis y la comprensión del lenguaje musical; educar el oído, ejemplificar conceptos, ampliar los centros de interés y cultivar la facultad de escucha en general.

2) - El trabajo teórico-práctico es fundamental en la formación del futuro animador. Este tema pretende desarrollar la capacidad de comunicación entre grupos de personas de diferentes edades a través de actividades relacionadas con la música, utilizando entre otros medios: la voz (cantada y hablada), los instrumentos elementales y de acompañamiento, y el lenguaje corporal (mímica y gesto). Además de adquirir un repertorio de posibles actividades, se trabajarán los recursos didácticos aplicados, así como las distintas formas de adaptación de los materiales utilizados.

3) - Las músicas de todas partes del mundo se sirven de una amplia variedad de instrumentos que han ido evolucionando a lo largo de los siglos. Pero también, por todos los rincones, se ha hecho música con instrumentos muy sencillos que no han necesitado de una gran evolución para ser perfectos. Allí donde busquemos, podemos encontrar materiales y objetos que nos sirvan para inventar instrumentos con sonidos diferentes a los habituales.

Basándonos en la tradición de instrumentos elaborados, persiguiendo siempre la sencillez y aprovechando los materiales de nuestro entorno, este taller pretende dar ideas para hacer música poniendo en juego la imaginación. El desarrollo didáctico sigue el orden lógico: observar, idear, construir, probar y tocar.

De la misma manera se aplicará este mismo sistema a la fabricación de máscaras y títeres que apoyen y complementen las actividades globalizadoras.

4) - Una de las peculiaridades del animador es su disposición para afrontar situaciones imprevistas con respecto al grupo con que se va a encontrar (número, composición, estado anímico, etc.) De la misma manera, el espacio y los medios disponibles para realizar una determinada actividad son elementos que condicionan fuertemente su actuación. Para hacer frente a dichas situaciones, necesita una alta capacidad de adaptación, reacción, espontaneidad, flexibilidad e improvisación; por ello se le mostrarán las técnicas necesarias para preparar, iniciar, acompañar y evaluar un encuentro según sus peculiares características (fiesta, reunión, concierto, etc.).

5) - Cada día vamos sintiendo mayor necesidad de poseer unos conocimientos prácticos de acústica aplicada a nuestras necesidades, tanto cotidianas como profesionales: el instrumento que tocamos, el equipo de sonido que manejamos, el aula donde impartimos clase, la habitación donde oímos todo tipo de ruidos, los ordenadores, el sonido profesional, etc. Este importante tema se desarrollará siguiendo una didáctica clara, sencilla y eminentemente práctica.

Como habitantes del sonido, los seres vivos nos encontramos a su merced, razón por la cual su abuso indiscriminado puede llegar a someternos y alienarnos. Conceptos como "polución sonora", "contaminación acústica", no son sino la reacción ante los múltiples desmanes que, estruendosamente, se producen por doquier. Profundizar en estos temas es tomar conciencia de la enorme necesidad de imponer un saludable equilibrio en nuestro paisaje sonoro -exterior e interior- y despertar el interés hacia el silencio y sus sutiles derivados.

6) - Es ya tradicional que en nuestros estudios musicales no se valoren suficientemente los aspectos que rodean a la cultura musical. Sin embargo, existe en nosotros una necesidad inmanente que nos lleva constantemente a establecer relaciones entre la música que nos interesa con los acontecimientos que la rodean, con el medio social donde se producen y con las obras de arte que surgen cercanas. Este apartado intentará exponer los aspectos fundamentales de cada género musical, presentando a su vez un panorama de su funcionamiento en la España de hoy. También iniciará a aspectos tan interesantes como el periodismo musical y los medios audiovisuales.

7) - Se pretende facilitar al futuro animador una información básica en las áreas correspondientes a un mundo tan complejo y variado como es la gestión cultural y la organización de centros. Se realizará en forma de ponencias y charlas por expertos en cada tema, como también a través de visitas a centros y trabajos prácticos.

8) - En un animador cultural se deben desarrollar los conocimientos para proyectar ciclos de actividades de todo tipo, con previo conocimiento de proyectos básicos y de los mecanismos necesarios para llevarlos a cabo. En este sentido, queremos profundizar en todo aquello que vaya dirigido a aproximar la música a escolares, familias, tercera edad, etc., a través de conciertos, cursos y trabajos especializados que cada día irán tomando mayor relevancia en nuestra sociedad. Se hará también mención especial de la difusión de programas de educación musical en los medios de comunicación audiovisual.

Consideramos también de gran importancia conocer las estructuras donde se organizan las formaciones orquestales, corales y camerísticas tanto profesionales como educativas o de aficionados.

9) - Es indispensable conocer los medios físicos, económicos y humanos de los que dispone nuestro país para llevar a cabo cualquier actividad profesional tanto en el terreno organizativo como en el de la investigación. Asimismo, es muy conveniente saber cómo manejarse entre dichos recursos: desenvolverse en una biblioteca, fonoteca o archivo, organización de ficheros, rendimiento de una sala de conciertos, etc.

10) - En el segundo año se aplicarán los conocimientos y experiencias adquiridos en proyectos específicos, bajo la tutoría de uno de los profesores del curso, en centros culturales, escuelas de música, residencias de tercera edad, centros especiales, etc.

Cada participante diseñará, dirigirá y comentará por escrito un proyecto en el ámbito que elija, y asistirá como observador a distintas actividades llevadas a cabo por otros participantes en diferentes centros.



## 14 | CAPÍTULO VIVIR Y EDUCAR EN EL ARTE

### VIDA, ARTE Y EDUCACIÓN

Aunque son palabras que aparentan ignorarse, por proceder de raíces distintas, "vida, arte y educación", en su esencia tratan de lo mismo. Por mucho que a veces pretendamos separarlas y darles existencia autónoma, resulta vano: cada una de las mencionadas expresiones interfiere en las otras dos, las contamina e insufla energía; si falta una, las demás no pueden subsistir y se marchitan. Es inevitable.

Nos ocurre constantemente: queremos hablar de una y acabamos hablando de otra. Y nos preguntamos, ¿qué tienen que ver entre ellas, si según parece se refieren a asuntos bien diferentes? La respuesta se encuentra en su misma substancia. ¿Se entiende una vida sin arte?, ¿y un arte sin vida? ¿Se entiende un arte sin educación?, ¿y una educación sin arte? ¿Se entiende una educación sin vida?, ¿y una vida sin educación? Imposible: vida, arte y educación se manifiestan inevitablemente y de forma paralela en el mismo espacio, se apoyan unas a otras para alcanzar un objetivo común: construir el ser humano.

Una sinfonía, una novela, una coreografía o un cuadro son metáforas de la vida; una clase, una improvisación, un cuento de hadas, un simple dibujo infantil son estructuras que lindan el terreno del arte; del mismo modo que un viaje, un diálogo, un sueño o una relación amorosa también lo son. Muchas veces hemos escuchado estas frases: "su vida fue su mejor obra de arte", "sus clases son auténticas obras maestras", "su arte es inseparable de su vida", "la educación que recibió fue la base de sus creaciones", "la vida forjó su educación"... En efecto, vida, arte y educación son palabras tan relacionadas entre sí que muchas veces podemos intercambiarlas allá donde estén, incluso sustituirlas en el diccionario: siempre portarán la verdad. Si leemos una definición clásica del estilo de "actividad humana dedicada a la creación de cosas bellas", o "lenguaje de la emoción y la forma", ¿a qué se refieren?: ¿a educar?, ¿a saber vivir? Si en otra entrada del diccionario nos encontramos con: "facultad para crecer y renovar la propia sustancia", ¿habla de educar?, ¿de crear? Poco puede alcanzarse en la vida, en el arte y en la educación si escasea una de ellas; deben caminar y desarrollarse juntas, sólo así conseguiremos que ese crecimiento en el tiempo y el espacio nos proporcione conocimiento, equilibrio y felicidad.

Reducido a esquema, nuestras tres palabras obedecen a estos razonamientos lógicos:

*Vida y arte, arte y educación -> vida y educación*

*Arte y educación, educación y vida -> arte y vida*

## VIVIR Y EDUCAR EN EL ARTE

Santiago de Compostela -ciudad gallega hacia donde conduce el afamado Camino de Santiago- posee una catedral con un pórtico protogótico de insuperable perfección, un tesoro escultórico que deja boquiabierto a quien, llegando hasta allí, se detiene a disfrutarlo. Es importante señalar que, bajo ese pórtico, la tradición aconseja realizar el rito de colocar la mano en un lugar señalado, pedir un deseo y golpearse la cabeza sobre una escultura que producirá clarividencia. Pues bien, en las numerosas horas que he pasado contemplando tan singular obra de arte -debo confesar que he tenido el privilegio de estar allí repetidas veces a lo largo de tres décadas- he observado un insólito comportamiento en muchos de los peregrinos que acuden a ese lugar: no sé si es producido por el agobio de efectuar correctamente el rito -elegir bien el deseo y no errar en el momento de poner la mano en su sitio-, por desconocimiento, o por simple y llana ausencia de una mínima cultura de la observación plástica, el caso es que buena parte de los peregrinos que menciono efectúa el rito sin elevar la mirada a la maravilla que, silenciosa, se descubre ante sus cabezas. Es decir, que, por muy extraño que parezca, miles de personas se encuentran por primera vez bajo una esplendorosa obra de arte y no mueven un simple músculo para observarla.

Una reflexión sobre este hecho nos conduce a enunciar un punto de partida reivindicativo: es necesario poner los medios necesarios para que situaciones de este tipo no se produzcan. Un objetivo prioritario de toda educación general debe ser indagar maneras de tropezarnos con la obra de arte, desarrollar el instinto de su búsqueda, limpiar y engrasar los conductos de comunicación con ella. Hay que provocar el choque. Es preciso fomentar el entusiasmo por convivir con el arte hasta que alcancemos para él la categoría de indispensable en la vida; aunque es preciso que se lleve a cabo sin estridencias, como algo habitual, del mismo modo que respiramos el aire o disfrutamos de los alimentos: ordenar sonidos, palabras, movimientos o colores no tiene por qué ser más exótico que ordenar las macetas del jardín, combinar las prendas de la vestimenta o diseñar un menú.

## BUSCAR. DESCUBRIR. APRECIAR. DISFRUTAR

A veces la belleza sale a nuestro encuentro, otras, sin embargo, puede encontrarse en el lugar más insólito: hay que aprender a buscarla, descubrirla, apreciarla y disfrutarla. Necesitamos caminar hacia una educación a través del arte donde se realice una búsqueda constante de la belleza. El arte llama al arte: desenvolverse entre medios artísticos asegura una apreciación más profunda de todo cuanto nos rodea y, como consecuencia, un más intenso conocimiento del mundo. El arte es vida en la vida. Nos

sube los vatios de una existencia vivida a baja intensidad, nos brinda la posibilidad de habitar la forma y percibir su fuerza, nos sitúa ante las ideas nuevas y nos somete a su perturbación. El arte nos ayuda a vivir. Su energía nos arrastra, su alarde de creación nos contagia e invita a crear. Vivir la creación artística nos impulsa a colocarnos en el mundo del artista, a sentir sus agobios y participar en la creación. En definitiva, habitar la obra de arte desarrolla nuestra creatividad, y ello supone una emancipación de la voluntad global, de la cadena de trabajo. La creatividad es la herramienta de la que nos servimos para sobrevivir a la alienación del mundo, tristemente homologado. El arte es comunicación, porque provoca un encuentro entre el creador y el espectador; la fuerza y el vigor conceptual de la forma artística comunica ideas y nos convoca a compartirlas.

La creación artística pone en diálogo dos aspectos primordiales del ser humano: lo social y lo emocional. La sociedad no avanza si nosotros, educadores, no avanzamos en la extensión y afianzamiento de la educación en el arte. El arte es lenguaje privilegiado, espacio de encuentro e instrumento de futuro; como decía el poeta Celaya refiriéndose a la poesía: "un cañón cargado de futuro". Y el futuro se construye hoy, no mañana, y el arte puede cumplir una excepcional labor social y contribuir a conformar un "no teórico" mundo mejor.

"Lo que me molesta es la pérdida de forma que percibo en la vida", nos recordaba el gran Italo Calvino en su libro testamental "Seis propuestas para el próximo milenio". Nos vemos en la obligación de, en la etapa educativa, compensar esa carencia de forma en la vida a base de trabajos constantes con el arte; en ese sentido, nada nos será de mayor ayuda que la música, el teatro, la danza, la plástica y la poesía, hijas disciplinadas de la forma.

## TIEMPO, ESPACIO Y MOVIMIENTO

Tiempo, espacio y movimiento; he ahí tres parámetros sobre los que se asienta vida, arte y educación. Como todo lo fundamental de la existencia, son sencillos de constatar, pero difíciles de describir. Los vivimos, pero que nadie nos pida que les expliquemos cómo son; a pesar de que el género humano está construido a base de estos parámetros, sólo hay una cosa que nos permite penetrar en ellos para dar respuesta a nuestras constantes preguntas: el arte. El arte se desarrolla y juega con estos parámetros; es más, nos permite acercarnos con ellos a los misterios insondables de la vida al margen del razonamiento. La obra artística, independientemente de su procedencia, nos anima a instalarnos en ellos, a disfrutarlos en su conjunto en una dimensión desconocida. Allí, en su comunicación más profunda, los parámetros entran en conflicto, se confunden e intercambian: tiempo, espacio y movimiento pierden sus fronteras y confluyen, disueltos, en un lugar sin nombre más allá de toda explicación.

En ese conflicto de parámetros se encuentra la vivencia artística. La escultura -arte nacido en el espacio- tiene su tiempo, del mismo modo que una música -que se mueve en el eje del tiempo- posee su espacio. En la percepción, los parámetros se intercambian: aunque cada arte se evidencia en uno o varios de ellos, transmiten sus misterios a través de los demás. Por poner un caso: es perder el tiempo buscar relaciones entre música y danza, no hay que buscarlas, "son la misma cosa", lo más importante de ellas, lo que define su identidad es el movimiento. Si profundizamos en la naturaleza del movimiento lo estaremos haciendo en ambas artes. Una misión de la educación será, por tanto, trabajar desde el principio en ese conflicto de parámetros, eso supondrá ir dando pasos en la apreciación multidimensional del arte. Aprendamos a leer el paso del tiempo, a escuchar las formas del espacio, a escribir los colores; debemos encontrar la música de las palabras y formas, los espacios de los sonidos, las historias que cuentan las obras plásticas. Trabajar en la educación de manera interdisciplinar es de una lógica aplastante, porque lo interdisciplinar se encuentra en el propio origen de las artes.

## LA MÚSICA: CRUCE DE CAMINOS

Tiempo y espacio, memoria y ambiente: las coordenadas en las que se manifiesta la música. John Paynter, en un artículo titulado "Música como pensamiento", comenta: "*Para la mayoría de personas, la música es una parte necesaria de la vida [...] (porque) en la relatividad del tiempo psicológico y el tiempo real (de la música) conseguimos comprender algo sobre las fuerzas que impulsan la existencia*". El compositor americano Elliot Carter afirma que "*la música es el único mundo en el que podemos realmente manipular el tiempo con libertad; de forma que se tornan fundamentales tanto la manera de hacer fluir la corriente sonora como los obstáculos que colocamos para modificar su discurso*". Las últimas corrientes analíticas en busca del sentido profundo de la música la consideran un ser vivo, al que le acontecen fenómenos similares: nacer, crecer, desear, declinar, triunfar y morir. Junto a sus hermanas -el resto de las artes-, tanto ha deseado la música cumplir su papel de ser metáfora de la vida que ha consumado su papel confundiéndose con ella.

No es la primera vez que se ha comprobado que la música contemporánea ha servido a muchos espectadores para adentrarse en el conocimiento de otras artes actuales, es decir, la renovación del lenguaje musical ha servido para clarificar los lenguajes del resto de las artes. Del mismo modo ocurre con todas las artes y sus mil direcciones. En realidad, ellas mismas se alimentan y clarifican entre sí. El paso de Picasso a Bartók no es tan grande, como tampoco lo es de Bartók a Picasso; así se tienden redes de comunicación y acercamiento entre artistas y lenguajes: de Nijinsky a Stravinsky, de Mondrian a Beckett, de Italo Calvino a Ligeti, de Octavio Paz

a Cage... Es como el juego de galerías de un laberinto: entras por una, y sales por otra distinta, sin que cambie apenas el entorno. La artista plástica Laura Terré proponía en "Los dibujos del sonido" –curso de integración música-plástica– el siguiente enunciado: *"La notación musical puede ser el nexo o excusa para integrar los lenguajes sonoro y visual; la partitura es un cuadro y todos los cuadros pueden sonar"*. Y más adelante agrega: *"Es importante observar que la mayoría de los nexos que encontraremos entre el sonido y el cuadro, entre las artes plásticas y la música, tienen su origen en una formulación verbal. Es la poesía (como búsqueda y expresión de imágenes interiores que resumen una experiencia inexpresable/ indecible) la que ofrece las sugerencias para el trasvase de la experiencia estética que tiene su origen en el cuadro a la experiencia musical, o vice-versa"*.

Otro asunto a tener en cuenta es que la evolución vertiginosa de la didáctica musical ha lanzado cargas de profundidad a la educación general: muchas otras disciplinas se han tenido que "poner las pilas" para no perder el tren cuya máquina ha sido conducida repetidas veces por la música. Y es que la música, cruce de caminos, arte sinestésico y comunicador donde los haya, dispone de un puesto privilegiado para la observación del mundo. Desde su torreta de observación nada pasa desapercibido.

## LA PARTE Y EL TODO. ELEMENTAL Y COMPLEJO

Lo intuían los alquimistas, lo promulgaron los místicos, lo viven los artistas y, al fin, lo han comprobado los científicos: en una parte podemos ver el todo. No sólo la parte está en el todo, sino que también el todo está en la parte. En un compás de Brahms está toda la sinfonía, a través de una mirada conocemos todo el retrato, la pirueta de un bailarín contiene toda la coreografía. Este principio, que ha sido motivo de reflexión constante en toda la historia del arte, ha pasado a ser fundamento de gran parte del pensamiento artístico actual.

El arte se manifiesta tanto en las obras monumentales como en las más pequeñas, tanto en las estructuras complejas como en las elementales. Una sinfonía de Mahler no sobrepasa a un lied de Schubert, simplemente sus parámetros se manifiestan en distintas proporciones. Una microforma es mucho más que la maqueta de una macroforma, es su esencia: una pieza diminuta de Webern es un "bonsai" de una gigantesca de Schoenberg, del mismo modo que las pequeñas esculturas de Oteiza concentran más su lenguaje y reclaman con mayor intensidad la atención del espectador que las grandiosas obras públicas. Todo es susceptible de ser reducido a su esencia, a pesar de que a veces se pierdan elementos por el camino. Y es en ese lugar, en ese crisol, donde las artes se unen, en lo substancial.

Del mismo modo la educación se sirve de las obras de arte más accesibles y concentradas –no inferiores, sino más elementales– para, además de aprender a valorarlas y a utilizarlas como modelo de obras propias, alcanzar a disfrutar las más complejas. Trabajando en las primeras, a través de la comprensión y deleite de sus formas y procesos, podremos optar a lenguajes más complicados: todo consistirá en habituarnos a observar los parámetros más expandidos, a alcanzar mayores niveles de concentración y una mayor agilidad en combinar los elementos que el artista nos proporciona. Si el arte intensifica nuestras vidas, la educación en el arte nos llama a vivir esa intensidad. La educación es un camino, por tanto desarrolla una doble dirección: si el arte contemporáneo puede inspirarnos procesos creativos propios, los trabajos educativos que caminen hacia el desarrollo de la creatividad despejarán los recorridos necesarios para el disfrute del arte contemporáneo. “Todos somos artistas”, ese sería nuestro lema para nuevos proyectos educativos.

## ARTE ACTUAL: EL MUNDO DE OTRA MANERA

En este sentido, gran parte del arte actual –y sus formas cada vez más elementales– ha contribuido de una manera decisiva a acercarse al gran público. A pesar de su inmensa dispersión, se puede comprobar cómo, por regla general, el arte que se hace hoy día es más “comprensible” que el de tiempos pasados. El artista ha ido desapareciendo tras su obra, ha buscado tanto el germen de su lenguaje que se ha encontrado con lo primordial: músicas con pocos sonidos, cuadros de un solo color o una línea, esculturas salidas directamente de una cantera o de un basurero, poesías de lenguaje coloquial, instalaciones donde únicamente existe la repetición de un objeto, “performances” de teatro del absurdo, vídeos de la vida cotidiana, fotografías hábilmente mal enfocadas... El arte nunca había repetido tanto, nunca había sido tan anecdótico, tan próximo. Hemos pasado de las imágenes crípticas de las primeras vanguardias a un cierto misterio de la simplicidad y la repetición. Una exposición de arte actual es mucho más “divertida” para un neófito que la de un antiguo artista consagrado; para quien no es habitual degustador del arte contemporáneo es mucho más cercana una instalación de un artista actual que una exposición de pintura abstracta. Satie, padre de todas las vanguardias y el mayor visionario del arte moderno, compuso una obra de piano consistente en repetir cientos de veces una pequeña pieza; nos avisaba con un siglo de anticipación de lo que se nos venía encima: que el arte iba a pasar a ser cosa de todos.

Una virtud indudable del arte moderno es que nos ha enseñado a mirar el mundo de otra manera. Si Arcimboldo diseñaba caras pintando vegetales o pescados, el “collage” de las vanguardias pasó a la acción y dejó de pintarlos para colocarlos directamente. Wolf Wolstel concluyó este pleito

con el cosmos con un lavado de manos que proclamaba "obras de arte de la Naturaleza" a amontonamientos de piedras que no necesitaban de la intervención del ser humano para ser bellas y comunicar sensaciones. La naturaleza y los objetos se han erigido como guías estéticos, el artista ha desaparecido: un desconchado de pared o una humedad en el techo ya no se interpretan del mismo modo después de la observación de un cuadro de Tapies; el silencio pasó a ser un parámetro estético –y escaso– después de Cage; Pina Bausch nos ha enseñado a observar los movimientos cotidianos de otra manera; y lo mismo ha ocurrido con un manojo de artistas de diferentes procedencias. Ellos nos han suministrado una estimable ayuda a la hora de comprender los movimientos estéticos del último siglo, aunque, sobre todo, resultan indispensables para conocer nuestro mundo.

"Hay demasiado arte en el mundo", oigo decir a muchos artistas actuales. No lo creo así. Seguramente es que hay un exceso de trivialidad, una propuesta muy revuelta, una velocidad brutal, pues así es nuestro mundo. En cualquier caso, la velocidad en la información ha convertido el panorama actual del arte en un catálogo inabarcable; la educación debe entrar a saco en este revoltijo y proporcionar herramientas para entender lo básico y reflexionar sobre ello.

## EL ESPECTADOR DESAPARECE

Pero, no debemos ser ingenuos, también el nuevo arte produce inevitables esperpentos. Hoy día se prefiere un buen continente a un buen contenido: el espacio del edificio atrae, la exposición importa menos; los nuevos museos son continentes llenos de vacío donde acuden los visitantes para ver poco más que el vacío; de las óperas se comenta sobre todo la puesta en escena –el continente–, la música –origen y motivo de existencia de este género–, e incluso el texto teatral, están en un segundo plano. Si bien es cierto que el arte ha saturado todas las predicciones, también nos advierte de sus propios descuidos: debemos estar bien atentos a las trivializaciones. Sí, se han roto definitivamente las fronteras con el público, pero eso trae nuevas preguntas: ¿el arte actual peca de una maliciosa ingenuidad?, ¿está sometido a la homogenización de la propia sociedad?, ¿hay que cambiar ciertas fórmulas de su exhibición para atraer al público?, ¿debemos utilizar fórmulas homeopáticas para metabolizar el exceso de basura?

La compañía persistente y continua de la música produce un desinterés hacia ella. De tanto estar en medio, desaparece. La constante convivencia insensibiliza, su cercanía la hace invisible a nuestros ojos, su trivialización la equipara a un producto más del supermercado, su omnipresencia la convierte en cinta de fábrica sin interés especial, su monotonía resuena en nuestros oídos como un eco inevitable. Y mientras la música atosiga por todas partes, el público reacciona dejando poco a poco de acudir a las salas

de conciertos. Las mismas contradicciones ocurren con otro tipo de espectáculos: las salas de cine se cierran, pero unas pocas películas baten todos los records de taquilla; el bombardeo visual es inmisericorde, pero la educación del ojo brilla por su ausencia (si bien la vista es el sentido dominante, en su dominio también está su cruz: esa vía de comunicación está tan sobreexcitada que impide una auténtica educación visual). Todo es absorbido por los mismos programas televisivos, por los mismos deportes. Aunque surgen originales iniciativas de pequeño calado que promueven obras de alto rigor y riesgo, el público, conducido por un raíl sin escapatoria, acude en masa a escasos pero deslumbrantes espectáculos. Estamos viviendo un mundo donde la característica fundamental es la contradicción: mientras se construyen más auditorios se vacían cada vez más las butacas de espectadores. A esa pesadosa tendencia se unen otros factores de rigurosa actualidad: la venta de libros baja escandalosamente, los discos están al borde de la desaparición total, las compañías de danza no tienen canteira masculina, las televisiones han abandonado definitivamente su antigua inclinación educativa. Y todo esto se produce, paradójicamente, al mismo tiempo que se crean nuevos espacios culturales y se polemiza sobre los nuevos planes educativos. Es un espejismo perverso.

Ningún sistema educativo puede hacer oídos sordos a estos hechos, ninguna metodología debe quedar estanca, sin conexiones con la evolución social. El Orff-Schulwerk, ejemplo hasta la fecha de trabajo abierto a cuantas tendencias asoman por el horizonte, más que nunca debe buscar caminos que conduzcan a la conexión de las artes, a desarrollar la creatividad para comprender mejor el arte a través de nuestras propias obras elementales. ¿El espectador desaparece?, ¿el ruido avanza?, ¿la televisión invade?... Pongamos los medios para equilibrar a nuestra manera este mundo contradictorio, y recordemos una vez más la frase que orienta todos nuestros comentarios: "es necesario educar un público futuro para las artes, sin público el arte -y como consecuencia, la vida- carece de sentido".

## EL CONCIERTO DIDÁCTICO: LUGAR DE ENCUENTROS

Una de las formas más apasionantes de vivir la obra de arte es el concierto. El vivo y el directo son el fundamento de la comunicación artística. Un concierto didáctico es mucho más que una serie de músicas con explicación, dado que en él desembocan todos los objetivos de la educación artística, y en él deben cumplirse en mayor o menor medida todas las expectativas y deseos señalados en capítulos anteriores:

Un lugar donde se encuentran la vida, el arte y la educación; el tiempo, el espacio y el movimiento. Al margen de su contenido, el concierto didáctico aspira a ser en sí mismo una obra de arte.

Provoca el choque con el arte, fomenta el entusiasmo. Y con el disfrute de la obra de arte se cierra el círculo, que comenzó con la búsqueda, el descubrimiento y la apreciación.

Nos sitúa en el mundo del artista, nos hace sentir como él. Al habitar la obra de arte desarrollamos nuestra creatividad; es el colofón de un trabajo con la forma.

Es un cruce de caminos donde se ponen en contacto dos importantes aspectos del ser humano: el social y el emocional. Pero también es un juego de galerías: entramos por una y salimos por todas.

A través de la comprensión y deleite de sus formas y procesos, podremos optar a lenguajes más complicados.

Resulta indispensable para conocer nuestro mundo. En él se forja el espectador de hoy y de mañana.

El concierto didáctico de mayor calado, aquel en el que los sentidos encuentran un equilibrio, donde las artes se dan la mano en una relación de igualdad -quintaesencia de la interdisciplinariedad educativa-, halla su forma más sintética y eficaz en el Cuento Musical.



## 15 | CAPÍTULO

# CUENTO Y MÚSICA: UN IDILIO PERMANENTE

*Este artículo trata del campo de trabajo que se produce por la intersección entre cuentos, sonidos y músicas, de vital importancia en la educación de la atención y de la escucha.*

Las artes del tiempo son las más emocionantes. Las tensiones medidas y calculadas del teatro, el cine, la música, la danza y los cuentos buscan rescatarnos de nuestro tic-tac habitual y trasladarnos a otro espacio regulado por blandos y desiguales relojes que miden otro tipo de tiempos. Estos son los tiempos del arte, tiempos que sobrepasan la medida uniforme y monótona del péndulo, tiempos que al estirarse y encogerse adoptan formas caprichosas, tiempos que atacan directamente a nuestra sensibilidad, provocándonos reacciones inexplicables: desde el aburrimiento a la pasión, de la nostalgia al desenfreno.

Todas estas artes que parten del principio de estar construidas en el eje del tiempo –es decir, que su existencia la manifiestan desarrollándose entre un principio y un fin, empezando en un momento y acabando en otro– tienden a relacionarse e incluso a confundirse; de ahí que el cine y la danza tengan banda sonora, el teatro sea un cuento representado y la ópera las cuatro cosas a la vez. Uno de esos aires de familia común a todas ellas es el deseo de relatar algo. Ese algo puede tener un sinfín de contenidos y ser contado de múltiples maneras: desde un suceso real con pelos y señales a un relato abstracto; de una anécdota imaginaria a un mensaje trascendental... El caso es que sea “contado”, bien sea por palabras, por imágenes, por movimientos o por sonidos. Contar, referir, relatar, son esos intercambios de experiencias que se produce en el tiempo cuando alguien tiene el deseo, los conocimientos y la capacidad de transmitir, y otro –u otros– el de atender.

Otro de los principios del que parten los artistas del tiempo –al menos, una mayoría– es el de intentar “no aburrir”. Su objetivo es entretener, disolver el segundero de nuestros cuerpos en una jalea temporal con inicio y final. Para ello, quien “cuenta” debe conocer bien los ritmos del lenguaje de su arte, convertirlo en el ritmo emocional del espectador y ofrecer los espacios necesarios para la asimilación de su mensaje. Eso lo saben todos aquellos que se sirven del tiempo para, de una manera u otra, transmitir información; eso lo saben a la perfección quienes dedican parte de su tiempo, de su profesión, de su vida a entretener a sus oyentes con historias. Inolvidable aquella escena de la película “Memorias de África” que nos mostraba cómo la protagonista encandilaba con sus cuentos improvisados a sus amigos que, junto a la chimenea, con una copa y ten-

didados en el suelo, seguían sin pestañear cada una de las peripecias de la oradora. Pero mucho más inolvidable es para mí la plaza "Djemaa el Fna" de Marrakesh –por fin proclamada por la Unesco "Patrimonio oral de la humanidad"– repleta de contadores de cuentos, de charlatanes y de oyentes extasiados. Juan Goytisolo, defensor a ultranza de dicho patrimonio y artifice de la titulación, le contestaba a Carlos Fuentes que cuando estamos en ella no sentimos que retrocedemos medio siglo en el tiempo, como indicaba el ilustre escritor mexicano, sino que "nos hemos adelantado 500 años". Comparto absolutamente dicha opinión: contar historias, transmitir conocimientos a viva voz, escenificar cuentos con los recursos del cuerpo es algo, no sólo inmemorial, sino eterno. Que el maremoto de los medios audiovisuales no nos haga olvidar algunas de las esencias de las que se vale la humanidad para subsistir.

## FORMAS EN EL TIEMPO. MODOS DE CONTAR

El cuento narrado y la música muestran muchas concomitancias y enormes campos de trabajo comunes, pues ambos son caminos que desarrollan una forma, son una progresión de sucesos y acontecimientos que se articulan ordenadamente, manteniendo una lógica en el discurso y un interés en las maneras de exponerse. Son formas discursivas: desde que empiezan hasta que acaban –conforme se va contando el cuento o va sonando la música– van apareciendo los personajes, se enfrentan entre ellos, se suceden las situaciones de mayor interés que confluyen en un final, fruto y colofón de lo acontecido hasta entonces. Los personajes "salen a escena" una y otra vez: en el cuento los reconocemos por sus nombres, sus voces y sus actos, en la música por sus ritmos, timbres y melodías. Esta tradicional y tan conocida equivalencia ha dado enormes frutos en las músicas de programa, descriptivas y representadas: los personajes, acciones e ideas pueden identificarse tanto en la historia como en la música a través de "leitmotiv", que se repiten siempre que la acción lo precise. Pero esta equivalencia también se encuentra en las músicas menos concretas –sonatas, suites, canciones, conciertos, estructuras libres– que, al fin y al cabo, se valen de planteamientos dramáticos, más abstractos que descriptivos, que conforman sus estructuras sonoras.

Como una de las sustancias del tiempo es la de ser imparable, cuentos y músicas recurren al tradicional principio de autorreferencia para jugar con el ir y venir de los acontecimientos. Una de las formas tradicionales de los cuentos populares son las retahílas, las acumulaciones y los encadenamientos que muestran a quienes escuchan un camino claro y elemental por donde fluye la historia, a la vez que hipnotizan y envuelven; es como un juego absorbente donde la lógica y la memoria actúan a la par. Muchas músicas funcionan de una forma muy parecida: giros melódicos que se amplían al repetirse, melodías que vuelven una y otra vez, estribillos... (tal

es así que ambas artes se funden constantemente en forma de canciones, como hablaré más adelante). Como ejemplo de esta estrecha relación me gustaría destacar la divertida y modélica obra "Historias para dormir", para clarinete y narrador, de Tom Johnson: 12 somnolientas narraciones mínimas, repetitivas y aritméticas –como contar ovejitas antes de dormir– que rompen los límites entre narración y música, pues en esta obra son la misma cosa: la acción son los propios sonidos.

Según Vladimir Propp, los cuentos maravillosos tienen una férrea estructura que se inicia con un daño o un deseo, continua con la aventura del héroe (su partida hacia otras tierras, el encuentro con alguien que le ayuda, el duelo con un adversario) y el retorno. En total, Propp indica una sucesión de 31 acciones diferentes posibles que pueden acontecer en la acción: alejamiento, prohibición, engaño, fechoría, partida, combate, tarea cumplida, castigo, etc. Algunas de estas funciones –así las llama Propp– son imprescindibles para poner en marcha el mecanismo del cuento, otras son variantes posibles. Agrupando estas acciones nos queda el clásico "prólogo, nudo y desenlace", equivalente al "exposición, desarrollo, reexposición" de multitud de formas musicales.

Elementalizando, podemos establecer íntimas relaciones entre los elementos constitutivos de su lenguaje. Siguiendo un orden natural, situamos en primer lugar todo lo referente al sonido: mientras la voz cambia de registro y diferencia a los personajes, la música cambia de instrumentos y de timbres; la intensidad, los "crescendi" y "diminuendi", los acentos y énfasis en un punto, son recursos equivalentes. En segundo lugar los silencios: serenos, angustiosos, dramáticos, de enlace, místicos. En tercer lugar el ritmo: velocidad, aceleraciones y retardos. En cuarto lugar la frase: su duración y entonación, sus puntos de inflexión, su reposo y final, su "intención". Y, por último, la forma, es decir, cómo se articula todo lo anterior, como discurre de una manera lógica y cuales son sus momentos de mayor y menor tensión dramática.

La música y la narración oral no solamente confluyen en tener una estructura de similares rasgos, también ambas se valen de un catálogo de recursos comunes para obtener expresividad en sus discursos, incluso utilizan las mismas palabras para indicar el "carácter" de cada momento: apasionado, amoroso, con bravura, patético, delicado, enérgico, expresivo, simple, jocoso, furioso, dulce, melancólico, rústico... El conocimiento por parte del artista de la gramática del lenguaje del que se sirve y de sus técnicas de utilización es fundamental para conseguir transmitir sus ideas y estados de ánimo al público.

Ann Rachlin, famosa profesora de música inglesa, escritora y narradora de cuentos musicales, tiene en su haber toda una larga serie de conciertos y grabaciones ("Fun with music") que podría decirse que tanto son "cuentos con músicas que los ilustran", como "músicas con cuentos que las unen".

En este formato dispone de títulos tan fascinantes como "La música del cumpleaños de Chou-Chou" (con música de Debussy), "Simbad y el águila hechicera" (con música de Rimsky-Korsakov), "Las aventuras de Americat" (con música de Gershwin), "El Támesis de otros tiempos" (con música de Haendel), "Mandy y la mariposa mágica" (con música sinfónica variada), etc. Si tienen la suerte de poder escuchar detenidamente estas grabaciones, observarán como el cuento y la música se funden de muchas maneras distintas (música sola, voz sola, voz con música de fondo, narración al ritmo de la música, música y texto a la vez...) para conseguir ese nuevo género que es el cuento musical; un género en el que se unen dos fuerzas para potenciar su resultado.

Otra auténtica maestra en hacer coincidir las expresiones oral y musical es Carmen Santonja: ahí están sus trabajos para el "Peer Gynt" de Grieg, "El pájaro de fuego" de Stravinsky, "El Album de la juventud" de Chaikovsky y "Till Eulenspiegel" de Strauss, algunos de los cuales he tenido el placer de montar en los Conciertos Escolares de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Su perspicacia para dejar sonar la música en los momentos fundamentales, para narrar la historia a los impulsos del sonido, para llevar la acción al ritmo preciso de la música, para verbalizar los sentimientos que produce la escucha, en fin, su capacidad para "contar" las historias que tiene la música y enseñar con su cuento es ilimitada. Simplemente les diré que repetidas veces he puesto en mis clases de formación del profesorado una grabación casera de su "Pájaro de fuego", grabada en directo en el teatro Pérez Galdós de Gran Canaria, y la mayoría de mis alumnos-profesores de música casi todos- han coincidido en sus respuestas: "primero fue el cuento y luego un compositor hizo la música". Hay que tener en cuenta que la famosa música de la suite de Stravinsky, ignorada por casi todos los asistentes al curso, fue compuesta hace casi 90 años, música que Carmen se sabía de memoria cuando se puso a escribir el cuento. Bien es cierto que ese cuento musical le quedó tan de una pieza que parece mentira que no haya sido siempre así.

Pero, atención, la posible coincidencia en las expresiones de cuento y música depende mucho de la manera de ser contados. Del mismo modo que se podían haber hecho una infinidad de obras muy diferentes a la que hizo Beethoven con las cuatro famosas primeras notas de su "5ª Sinfonía", del mismo modo que se pueden hacer novelas y películas muy distintas con una misma historia, igual pasa con los cuentos: es más importante el cómo que el qué. En un cuento, el orden de los acontecimientos, la interpretación del texto, la "escenificación" de la voz del intérprete son decisivos para que ejerza el efecto deseado. Hay muchas maneras de hacer lo mismo y se debe elegir la más adecuada para cada caso.

El compendio más claro y palpable de cómo se puede escribir un cuento se encuentra en el imaginativo libro "Ejercicios de estilo" que Raymond Queneau escribió hace exactamente 50 años. El contenido de este espe-

cialísimo libro es ni más ni menos que 100 maneras diferentes de contar una trivial anécdota de catorce líneas, una especie de tema con variaciones, a cual más sabrosa. Vean algunos títulos de dichas variaciones: telegráfico, alejandrinos, torpe, pasota, por delante por detrás, injurioso, precisiones, gastronómico, exclamaciones, oda, onomatopeyas... y así hasta 100. Un manual único y fundamental para el profesor de música, dado que la variación es algo sustancial en todo arte, su conocimiento es primordial para comprender el papel que desempeña en la abstracción musical.

## EL LIBRO QUE SUENA. EL SONIDO QUE CUENTA

Hay escritores y cuentistas con especial oído atento. Son aquellos que hacen "sonar" a sus libros, aunque éstos no tengan ninguna referencia musical explícita. En sus narraciones nunca falta una puntual descripción del paisaje sonoro. Unas veces llega a ser tan pormenorizada que revivimos en nuestro interior todos los sonidos descritos. Pongamos, entre muchos, el caso de "Luna de lobos", primera novela de Julio Llamazares, que se centra en la peripecia humana de los "maquis" refugiados en los montes. Allí, en las frondosas y escarpadas soledades de la Cordillera Cantábrica, el oído asume un papel decisivo; aprende aceleradamente todo aquello para lo que fue creado y que la vida ciudadana ha ido olvidando: vuelve a ser el centinela perpetuo e incansable que denota hasta la más mínima alteración en el paso de los días. Parte de ese aprendizaje está soberbiamente descrito al comienzo del libro: "Hacia las dos de la mañana, el crujido de los goznes de un portón me sobresalta. Es un crujido ronco, amortiguado por la paja, en el corral. Escucho, inmóvil, conteniendo la respiración. Pero no se oye nada, absolutamente nada. Ni voces o pasos en la calleja, delante de la casa, ni el rugido del motor de un automóvil que se alejara de regreso hacia el cuartel. Sólo el crujido ronco de los goznes del portón, en el corral, la enorme cerradura al ser pasada y las lejanas campanadas de las dos, deshilachadas por el cierzo. Aún espero, sin embargo, cerca de una hora antes de salir del agujero".

En otros casos es solamente un pequeño detalle sonoro, una simple referencia a nuestra memoria auditiva la que nos cautiva: "*Esta historia del sombrero me la contó el señor Ramón en confianza, y con promesa mía de que nunca la llevaría a los papeles. Hará 30 años de esto. Era por julio. Estábamos junto a la presa del molino, sentados en los lavaderos. De vez en cuando, una manzana caía al agua*". El final de esta narración sobre Liñas de Eirís, de Alvaro Cunqueiro ("La otra gente"), sume al lector en un estado ensimismado de ansiada placidez, donde el tranquilo paso del tiempo se siente a través del marco sonoro de las manzanas.

Dos cuentos infantiles ilustrados donde el sonido es parte sustancial del argumento son los titulados "Alex y el silencio", de N. Brun-Cosme y Y. Nascimbene, y "Demasiado ruido", de Ann McGovern. En el primero un

niño expulsa de sí el miedo al silencio cuando descubre la maravilla de sus propios sonidos. Asistamos a ese descubrimiento: *"Alex repliega el brazo y lo vuelve a extender de nuevo: ¡flip!, la manga roza ligeramente el pantalón. Vuelve a empezar una y otra vez. Y ¡fliip! ¡fliip! ¡flii...! los diminutos sonidos derraman sonrisas sobre la nieve. Se levanta y avanza, poco a poco, scriiic, scriiic... otros ruidos brotan bajo sus suelas. Entonces toma en su mano, en su pequeña mano suave, un poco de frío de la nieve y lo aprieta, hace pchii y sale agua. Y todos esos pequeños flip y scriiic y pchii, todos esos diminutos ruidos, ahuyentan el miedo y hacen desaparecer la cólera"*. En "Demasiado ruido" el protagonista vive en una casa tan ruidosa que acude a un sabio para que le aconseje. Este le dice que invite a vivir a su casa a una vaca, a un caballo, a una oveja... hasta que el ruido se acumula y se hace insoportable; después les invita a marcharse uno a uno hasta que al final se queda sólo con el "cruic cruic" de la tarima.

Todos estos sonidos de los que hablo son insustituibles, indispensables para percibir y degustar la acción del libro y el cuento. Sin ellos -especialmente en los últimos casos que les he descrito- la narración quedaría corta, insulsa, sin brillo. Al fin y al cabo, nuestros días, entornos y vidas son asimismo narrados por una relación de sonidos que, ordenados e inevitables, nos rodean y que van definiendo a su manera nuestra historia. Resumiendo: en toda historia los sonidos también cuentan, y mucho.

El final de este capítulo lo pone por derecho propio el magnífico cuento de Miguel Fernández que, bajo el título "Primeros pasos en el paisaje sonoro", apareció en el nº 1 de esta revista. Este sencillo cuento infantil reflexiona sobre el mundo de los sonidos que rodean al individuo y que constituyen su entorno auditivo. En un mundo silencioso, donde alguien se olvidó en una perdida caja el "polvo sonoro", un águila lo esparce desde los aires dotando a cada vibración de su sonido particular: *"Como por arte de magia cuando una mota de polvillo tocaba algo, si esto se movía, comenzaba a sonar. El viento comenzó a silbar alrededor de la cesta y las alas del águila empezaron a producir un agradable aleteo que parecía un ritmo de danza [...] Poco a poco, todo se fue poblando de una inmensa variedad de sonidos, y aunque cerraras los ojos podías imaginarte claramente el paisaje que te rodeaba [...] ¡Que suerte!, a partir de ahora, las frías noches ya no estarían vacías cuando se fuera la luz, porque aunque no se vieran las formas y los colores todos seguirían sintiendo el PAISAJE SONORO. Y colorín colorado, este cuento se ha acabado"*.

## CUENTOS DE MÚSICA. MÚSICAS DE CUENTO

Para este capítulo parto de la base -seguramente discutible- de que cualquier asunto, por complejo que sea, es susceptible de ser contado en forma de cuento. Si aceptamos esta premisa no nos queda otro remedio que admitir que la música y todo su entorno es un excelente tema de

inspiración para los cuentistas. De hecho así es. Ann Rachlin, una vez más, nos demuestra que no hay tema musical que se resista a ser trasladado a la forma de cuento para niños; en este caso en forma de tapas duras y con ilustraciones para contar la vida de ciertos niños que llegaron a ser grandes compositores, como Bach, Brahms, Chopin, Haendel, Haydn, Mozart, Schumann y Chaikovsky.

Uno de los temas eternos en los cuentos clásicos es el del éxtasis mágico que poseen ciertas músicas: "El flautista de Hamelin", "La historia del soldado", "El ruiseñor", de Andersen, "El músico prodigioso" de los Hermanos Grimm, "La canción más bonita" de Bolliger, y un largo etcétera. En efecto, la atmósfera de atención ensimismada que producen los cuentos es la ideal para ejercer la escucha a todos sus niveles, y el estado perfecto para comprender todo tipo de conceptos, especialmente ese tan importante que es el de la fascinación. No nos ha de extrañar que muchos profesores de música en primaria y secundaria -unos de una forma intuitiva, otros perfectamente diseñada- utilicen los cuentos para atraer la atención y explicar las cuestiones más sencillas y más complejas a través de ellos.

Empieza a hacerse imprescindible, por lo tanto, reunir una buena colección de los más y menos conocidos, de los editados aquí y allá, y, más importante todavía, ampliar su campo de acción escribiendo otros nuevos. En este sentido, contamos hoy día con no pocos cuentos de tema musical nacidos ya con su música incorporada. Es el caso, por ejemplo, de "Little sad sound" de Alain Ridout con texto de David Delve, para narrador y contrabajo; y "El sonido viajero", de María Escribano, cuento ilustrado para narrador y cuarteto de guitarras; en ambos casos las peripecias del viaje son vividas por los sonidos. También me gustaría destacar "La vuelta al mundo en una hora", para narrador y selección de música educativa, de Sofía López-Ibor, que trata de un recorrido por el planeta en busca de instrumentos autóctonos. Por mi parte, he contribuido con dos obras para narrador y orquesta sinfónica: "La mota de polvo", con clarinete solista que "escenifica" los avatares de tan diminuto personaje; y "Las baquetas de Javier", con percusión solista que cuenta la vida de un joven percusionista.

El interés creciente que, a mi modo de ver, despierta este tema, y el desconocimiento general que se tiene de él -todavía-, me han movido a husmear en el interminable archivo de cuentos musicales infantiles ilustrados de las profesoras Sofía López-Ibor y Marga Sampaio, impenitentes coleccionistas y expertas en este género bibliográfico, donde he encontrado auténticas joyas de las que paso a mencionar de forma resumida algunas de las ejemplares -desde luego, mi afán no es hacer un catálogo-.

En primer lugar, tres cuentos encadenados que se centran en el mundo de la canción:

"The first song ever sung" ("La primera canción del mundo"), de Laura Krauss Melmed, ilustrado por Ed Young, nos habla de la infinita variedad de canciones que existen y de cómo se relacionan con las gentes: un niño le pregunta a su abuelo cuál fue la primera canción del mundo, éste le contesta que fue una canción de trabajo; le pregunta a su abuela y le dice que fue una canción de tejer; su hermano que fue una canción de patadas y saltos; su hermana una canción de la comba; su perro que una canción de aullido; los peces que temblorosa... su madre, al fin, le contesta que fue una canción de sueños y de cariño y le canta una nana.

"Canción de cuna", de J. Chelsea Aragón y K. Radzinski, es un perfecto ejemplo de variación: una madre canta una nana a su niño, el viento arrastra la canción hasta el mar, el mar se la canta a la luna, la luna a las ballenas, éstas a las sirenas, las sirenas al farero... así va pasando la canción a los gansos, a un pájaro, a los grillos, las ranas y los animales del bosque; al amanecer llega la canción a la casa y despierta a la madre y a su niño.

En "The seashell song" ("La canción de la caracola"), de Susie Jenkin Pearce y Claire Fletcher, asistimos a las mágicas posibilidades de una canción: una niña encuentra una caracola, se la acerca al oído y la caracola le va cantando la historia del mar, las tinieblas del fondo del mar, el brillo de sus olas, los tesoros que posee, le canta cómo es el mar congelado, le habla de las sirenas... Todo ello escondido en la mágica escucha de un sonido que no se sabe de dónde viene, cercano y lejano a la vez, que se produce en el invisible interior del caparazón de un animal silencioso.

Otros cuentos tratan el espinoso tema de tocar o no con partitura ("El concierto de flauta", de Wolf Harranth, ilustrado por Margarita Menéndez), sobre el éxtasis que puede producir una melodía ("Concierto de libertad", de Gianni Padoan), o toman a los instrumentos como protagonistas ("El violín de Auschwitz" de María Angels Anglada, "El violín de oro" de Frank Dickens, "El luthier de Venecia" de Claude y Frederic Clement, "Paulina ó piano" de Alice Vieira).

Las ranas cantarinas y bailarinas siempre son bien recibidas en los cuentos infantiles. Es el caso de "La historia de la rana bailarina", donde Quentin Blake da un repaso a la danza del siglo XX; o el de "Rosamunda, la rana soprana", de Pilar O'Connor, en el que un hada convierte a una cantarina rana en "prima donna".

Tres libros que figuran en lugar preeminente -no sólo por su gran tamaño- en el apartado de cuentos musicales de mi biblioteca son: "Claudio Abbado. La casa de los sonos", que muestra una manera sencilla y ágil de contar la vida del gran director italiano introduciendo de paso al niño en el mundo de la orquesta, sus instrumentos y las agrupaciones camerísticas. "Vive la música!", con unos personajes muy típicos e ilustraciones originalísimas, da un paseo por las músicas e instrumentos de diferentes

culturas. Y "La Filarmónica se viste", de Karla Kuskin, que cuenta la vida cotidiana de todos los músicos de una gran orquesta sinfónica antes de dar un concierto.

La ilustración puede pasar a convertirse en cómic. Es entonces, a partir de los dibujos secuenciados como un "cine de papel", cuando las imágenes se acercan más al discurso musical. En este apartado hay un sinfín de "musicogramas" publicados en los textos de música para la enseñanza obligatoria, resueltos con mayor y menor fortuna, que tienen siempre la virtud de contar la música cual si fuera un cuento. Cabría destacar también "La historia de la música en comics", de Deyries, Lemery y Sadler, y "Petit histoire illustrée des instruments de musique", de Toni Goffe.

No quisiera terminar este capítulo sin enviar un recuerdo a la serie de veintitantos cuentos para mayores que, agrupados bajo el rótulo de "Historias de la música", José Luis Téllez dejaba destilar dentro de sus programas de radio "Música abierta" para Radio 2 de R.N.E, algunos de los cuales se imprimieron en la revista Scherzo con el seudónimo de Daniel Jordán. Eran puestas en escena metafóricas que podían tratar tanto de la función armónica de la séptima de dominante, como de una imposible conversación de Diaghilev y Stravinsky después de muertos. Ahí van algunos títulos como muestra de las infinitas posibilidades que tiene la música en este terreno cuando una mente clara e ingeniosa les da forma: "La música del desierto", "De órganos y organistas", "Del origen de una leyenda", "El sueño de los héroes", "La máquina de afinar músicas"...

## CUENTOS CON RIMAS, VERSOS Y CANCIONES

La disolución absoluta del cuento en la música -y viceversa- se produce cuando ambos se convierten en canción. ¿La canción genera al cuento? ¿El cuento a la canción? Este género es tan antiguo y universal que las respuestas no están en ninguna parte. En la introducción del libro "Música y poesía para niños", con selección de Alfonso García y música de Ángel Barja, leo lo siguiente: "Música y poesía han ido siempre juntas. La música, para vestir a la poesía; la poesía, para dar cuerpo a la música. La palabra se crece al ser recitada y se ilumina al ser cantada".

La editorial Penguin dispone de colecciones de cuentos tradicionales ilustrados de todo el mundo; casi todos ellos suelen ser acumulativos, con ritmos, juegos y trabalenguas y con la posibilidad de ser cantados. Por ejemplo: uno de ellos, el africano "El sueño de la tortuga", trata de cómo pronuncian los animales del bosque la difícil palabra "omomorrumbonga"; en otro, estadounidense, ("Today is monday", de Eric Carle) se canta con escala de blues el menú de cada día de la semana; el chino "Tikki Tikki Tembo", contado por Arlene Mosel, trata de los nombres de dos niños: uno

muy muy largo, y otro muy muy corto. Son libros que, a poca imaginación que le eche el profesor de música, llevan ya implícitas las aplicaciones musicales educativas.

Otro muy interesante formato de cuento es aquel que incluye canciones, con su partitura, dentro del argumento. Nada más mencionar esto me vienen a la memoria aquellos cuentos radiofónicos cuyas canciones se clavaron a fuego en la memoria de toda mi generación: "El mono titirite-ro", "La gallina Marcelina", "La canción del hipo", etc. Antes se podían escuchar por la radio, hoy ya no; sin embargo, antes era muy difícil encontrar este tipo de cuentos editados, hoy es más fácil. Si se rebusca un poco se puede dar con "Tranquila tragaleguas" de Michael Ende (con su Marcha de las tortugas, Tarantela de las arañas, Blues de los caracoles, Zarabanda de los lagartos...); "En tiempos de Maricastaña", de Lamberto del Álamo (nueve historias musicales para los más pequeños); o con "Una semana con el ogro de Cornualles", de Miguel Pacheco.

Hay muchos cuentos que son una sola canción y canciones que cuentan un cuento de cabo a rabo. Algunas de las más abundantes en todos los confines del planeta son las que he mencionado en los comienzos de este artículo: las canciones-cuento acumulativas. Repetir frases, sonidos, rimas es algo común al folclore universal. Recuerdo perfectamente la impresión que me producía de pequeño cantar la famosa canción de *"estaba la rana sentada cantando debajo del aaaagua, cuando la rana se puso a cantar vino la mosca y la hizo callar; la mosca a la rana que estaba cantando..."* y terminaba con *"el diablo a la suegra, la suegra al hombre, el hombre al agua, el agua al fuego, el fuego al palo, el palo al perro, el perro al gato, el gato al ratón, el ratón a la araña, la araña a la mosca, la mosca a la rana que estaba cantando..."*. Si de pequeño me gustaba mucho, de mayor me sigue gustando igual, aunque de entre las que conozco con esta hechicera estructura encadenada mi favorita es una pícaro y antigua canción ("Boda sefardita") que trata de la descripción, una a una, de las bellezas de la novia y sus poéticas semejanzas.

El punto máximo de cuento encuentro y fusión de cuento y música es aquel que genera una ópera, un ballet o una obra de teatro musical. Es el caso de las clásicas "Bastian y Bastiana", "La flauta mágica", "Hansel & Gretel", o "Los sobrinos del Capitán Grant" -por mencionar sólo los más evidentes-; las innumerables obras de todo tipo generadas por "Alicia en el país de las maravillas" y "El Principito"; las óperas para niños de Menotti, Maxwell Davies y Schultze; y, claro está, la mayoría de los trabajos escénicos de compositores rusos que han tenido como tradición partir de su nutritivo patrimonio cuentístico tradicional ("La bella durmiente", "Cascanueces", "El gallo de oro", "El pájaro de fuego", "El amor de las tres naranjas", "Cinderella"...). Casos más recientes a tener en cuenta son, entre otros, Xavier Montsalvatge y su "Gato con botas", o Elena Montaña

y Enrique Muñoz con "La isla de la bruja": ambos marcan una continuidad, si bien escasa y aislada, en la creación de un repertorio escénico.

Otras veces al cuento se le cae la música y se queda convertido en verso. Ya sólo el verso cuadrado, la rima sorprendente, el ritmo del lenguaje y la estructuración de las frases -forzadas muchas ocasiones por la disciplina versificadora- son tan atractivos que le añaden a la historia un componente nuevo y decisivo para su disfrute. La rima tiene componentes magnéticos que potencian el carácter mágico del cuento, envuelve el argumento con un ropaje esplendoroso. Su ritmo, sonoridad y previsibilidad algo dudosa lleva consigo un poderío que actúa psicológicamente en la percepción y en la memoria, proporcionando una experiencia irremplazable en el niño. En Colombia me he encontrado con mucha gente de mi generación que, treinta años después, recuerda con exactitud, palabra a palabra, rima a rima, los cuentos en verso de Rafael Pombo que leían de muy pequeños: simplemente mencionar los títulos "El gato bandido", "El renacuajo paseador", "Juan Chunguero" o "Las siete vidas del gato" desencadena en ellos toda la riada de poemillas y ripios que se mantienen indelebles en no se sabe qué rincón de la memoria.

Menciono, por último, a uno de los grandes maestros de los cuentos infantiles de este siglo: Roald Dahl, en este caso por sus desternillantes publicaciones en verso -casi siempre son endecasílabos rimados de dos en dos, magníficamente adaptados al castellano por Azaola, Puncel y Diéguez-. De ellas me gustaría destacar "¡Qué asco de bichos!" y, sobre todo, "Cuentos en verso para niños perversos", que son los clásicos cuentos de toda la vida ("La Cenicienta", "Blancanieves", "Caperucita Roja", "Los tres cerditos"...) contados de manera tan perversa y con rimas tan graciosas que cada vez que se lo leo a alguien acabamos todos llorando de la risa.

## EL CUENTO MUSICAL: ¡POR FIN ALGO PARA NIÑOS!

Hasta ahora les he hablado de íntimas relaciones entre cuentos y músicas. Sin embargo, hay un factor que diferencia claramente a ambos y que aparece en el momento en que se convierten en producto de mercado. Veamos. Si usted quiere regalar a un niño un libro adecuado para su edad seguro que no va a tener ningún problema; en cualquier librería, por pequeña que sea, encontrará variedad de libros infantiles de diferentes tamaños, calidades y precios; incluso colecciones de cuentos que ordenan sus volúmenes por edades y colores. Seguramente, también le llamará la atención la cantidad de preciosos libros ilustrados que para usted querría. Saldrá de la librería exclamando: "¡pero qué cosas hacen ahora para los niños!". Efectivamente, del mismo modo que hoy día hay un amplio y competitivo mercado del juguete, del material escolar, de ropa y de elementos deportivos, lo hay editorial, cinematográfico y recreativo.

Ahora bien, si lo que usted quiere es regalarle música a ese mismo niño de antes se encontrará con una situación muy diferente: en cualquier tienda de discos hallará únicamente dos cosas, pop para niños y pop para jóvenes. ¡Y se acabó! La mayoría de lo que les he contado hasta ahora es como si no existiera. La única excepción que confirma la regla es -al margen de las publicaciones escolares- un par de extintos "Clásicos Divertidos" -tan solitarios en nuestro mercado que acabaron por desaparecer- y la enésima publicación de "Pedro y el lobo" por Miguel Bosé, Iñaki Gabilondo, Constantino Romero, o por el que esté de moda en cada momento. En una de las más importantes y nutridas tiendas de discos de Madrid sugerí en una ocasión que hicieran un apartado de música para niños donde no entraran las canciones de la tele: el espacio que ocupó fue de un palmo mal contado.

Quienes rigen la mercadotecnia de la música infantil están convencidos de que lo que deben escuchar los niños y adolescentes es, exclusivamente, música comercial, y nada más. Parten de la errónea y alienante -pero rentable- base de que la mente infantil está especialmente diseñada para absorber la "mágica fórmula" de la claqueta constante, de la repetición infinita de su contenido, de las melodías ñoñas y de las letras vacías de la música comercial. ¡Y como ellos se empeñan, no hay salida! El bloqueo está servido, la falta de imaginación e iniciativa de los sellos discográficos españoles es tan abrumadora que ignoran cosas tan elementales como que sus propias empresas (D.G.G., Philips, Decca, EMI, WEA, Sony, Le chant du monde...) producen para otros países europeos colecciones enteras con el nombre de "Junior", "Kinder Classics", "Compact Jeunesse", "Le petit menestrel", "Raconte moi la musique", "La petit ecole de musique", "For children" y un larguísimo etcétera. ¿Qué contienen estas colecciones?: esa fusión de texto y música de la que no dejo de hablar. ¿Por qué aquí no hay? ¿Somos tan ignorantes? ¿No nos merecemos esos productos igual que nuestros colegas de la C.E.? ¿Por qué no podemos elegir entre distintas ofertas? Les confieso que me he recorrido no pocas casas discográficas y editoriales llevando bajo el brazo algunas de las producciones de cuentos musicales para niños y jóvenes de las que les he hablado y sólo he recibido caras complacientes y contestaciones de esta guisa: "son maravillosos... pero no lo vemos", "el mercado está saturado", "si no es curricular no se vende", "demasiado cultural para llevarlo a los quioscos"... Pero ¿qué hay que ver?, ¿que saturación es ésa donde no hay nada?, ¿los niños sólo se compran los libros de la escuela?, ¿hay algo que sea "demasiado cultural" para los niños? Reconozco que no les entiendo en absoluto.

Pero, mira por donde, en mi peregrinar con los cuentos bajo el brazo fui a dar con Patxi del Campo, director de esta publicación y de los proyectos "Música, arte y proceso" y "Agruparte", y se produjo el flechazo. No tuvo nada más que echar un vistazo a su alrededor para comprobar el erial que es el mercado musical infantil y juvenil. Fruto de este encuentro es la

colección "LA MOTA DE POLVO", una colección de librodiscos cuyo contenido son cuentos musicales, narrados y con la mejor música, que sólo pretende llenar una pequeña parte de ese gran hueco que nos ha dejado la perversa miopía de las empresas fonográficas y los medios de comunicación. Los resultados alcanzados con este tipo de cuentos musicales en los ciclos de Conciertos Didácticos de muchas orquestas sinfónicas (Filarmónica de Gran Canaria, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de R.T.V.E., Ciudad de Granada, Sinfónica de Colombia, del Estado de Münster, Ciudad de Málaga...) han sido tan literalmente apabullantes que esperamos que la misma música y cuentos de sus programas, en forma de colección de disco-libros, sea el pistoletazo de salida hacia un mayor acercamiento del mundo de la música a niños y jóvenes, tanto en casa como en la escuela, y enriquezca sus horizontes a través del disfrute del arte en su estado más puro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alamo, L. (1995). *"En tiempos de Maricastaña"*. Madrid: Mundimúsica.
- Andersen, H.CH. ((1991). *"Cuentos"*. Madrid: Alianza.
- Anholt, L. (1996). *"Degas y la pequeña bailarina"*. Barcelona: Serres.
- Blake, Q. (1985). *"La historia de la rana bailarina"*. Madrid: Altea.
- Bollinger, M. (1986). *"La canción más bonita"*. Madrid: SM.
- Brun-Cosme, N. (1990). *"Alex y el silencio"*. Barcelona: Milan.
- Bryant, S. C. (1989). *"El arte de contar cuentos"*. Barcelona: Hogar del libro.
- Clement, C. (1989). *"El luthier de Venecia"*. Barcelona: Ed. Aliorna.
- Chelsea Aragón, J. (1991). *"Canción de cuna"*. Madrid: Anaya.
- Cunqueiro, A. (1975). *"La otra gente"*. Barcelona: Destino.
- Dahl, R. (1995). *"Cuentos en verso para niños perversos"*. Madrid: Altea.
- Dahl, R. (1993). *"¡Qué asco de bichos!"*. Madrid: Santillana.
- Deyries, B. (1985). *"La historia de la música en comics"*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Ende, M. (1983). *"Tranquila tragaleguas"*. Madrid: Alaguara.
- Escribano, M. (1992). *"El sonido viajero"*. Madrid: Música Mundana.
- Espinosa, A. M. (1993). *"Cuentos populares de España"*. Madrid: E. Calpe.
- García, A. y BARJA, A. (1991). *"Música y poesía para niños"*. León: Everest.
- Goffe, T. (1992). *"Petit histoire illustrée des instruments de musique"*. Bélgica. Van de Velde.
- Garzón, F. (1991). *"El arte escénico de contar cuentos"*. Madrid: Frakson.
- Gimeno, P. y otros (1988). *"Manual del cuentacuentos"*. Barcelona: Teide.
- Grimm (1992). *"Cuentos infantiles y del hogar"*. Madrid: Mandala.
- Harranth, W. (1997). *"El concierto de flauta"*. Madrid: El Barco de vapor.
- Jenkin-Pearce, S. (1994). *"The seashell song"*. Londres: Red Fox.
- Johnson, T. (1993). *"Bedtime Stories"*. París: Editions 75.
- Krauss Melmed, L. (1995). *"The first song ever sung"*. New York: Penguin.
- Kuskin, K. (1982). *"The Philharmonic gets dressed"*. New York: HarperCollins.
- Llamazares, J. (1985). *"Luna de lobos"*. Barcelona: Seix Barral.
- McGovern, A. (1967). *"Demasiado ruido"*. Boston: Houghton Mifflin.

- Mosel, A. (1968). *"Tikki Tikki Tembo"*. New York: Holt & Cía.
- Olalla, A. (1989). *"La magia de la razón"*. Granada: Universidad.
- Pacheco, M.A. (1993). *"Una semana con el ogro de Cornualles"*. Madrid: Anaya.
- Padoan, G. (1988). *"Concierto de libertad"*. Madrid: Bruño.
- Palacios, F. (1997). *"La mota de polvo"*. Vitoria: Agruparte.
- Pelegrín, A. (1991). *"La aventura de oír"*. Madrid: Cíncel.
- Pombo, R. (1995). *"El reino mágico de Rafael Pombo"*. Colombia, Medellín: Colina.
- Propp, V. (1971). *"Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos"*. Madrid: Fundamentos.
- Queneau, R. (1987). *"Ejercicios de estilo"*. Madrid: Cátedra.
- Rachlin, A. (1993). *"Niños famosos" (Bach, Brahms, Chopin, Haendel, Haydn, Mozart, Schumann y Chaikovsky)*. Barcelona: Omega.
- Rachlin, A. (1991). *"Fun with music"*. Londres: EMI Records.
- Rodari, G. (1979). *"Gramática de la fantasía"*. Barcelona: Reforma de la escuela.
- Rodríguez Almodovar, A. (1989). *"Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito"*. Murcia: Universidad.
- Valerio, G (1986). *"Claudio Abbado. La casa de los sones"*. Barcelona: Destino.
- Vieira, A. (1991). *"Paulina ó piano"*. Vigo: Galaxia.
- Villafañe, J. (1990). *"Los cuentos que me contaron por los caminos de Aragón"*. Zaragoza. Caracola.
- "Vive la Musique!"*. Seuil Jeunesse. Les chats pelés. (1995). Bélgica: Éditions du Seuil.

## 16 | CAPÍTULO MÚSICA FRESCA

### ¿FRESCO O EN CONSERVA?

No cabe duda de que las conservas son muy útiles. Se pueden almacenar y transportar con comodidad, son de manejo sencillo, resuelven una emergencia, ofrecen gran variedad de productos, son económicas... Está muy extendida la opinión de que algunos alimentos mejoran en la lata, o que, al menos, acaban resultando muy diferentes a cuando estaban vivitos y coleando. No creo ser sospechoso de no disfrutar de ciertas anchoas, aceitunas o berberechos en lata... pero también me han contado que una buena dietética aconseja no pasarse con ellos, pues su excesivo consumo puede producir falta de vitaminas y problemas estomacales. Sin poner en duda las innumerables ventajas que la lata presenta, hay que reconocer que la mayor gama de sabores se encuentra en los alimentos "al día". Los productos naturales son más "ellos" tal cual están, que dentro de una económica conserva: nadie podrá negar que como un pez recién pescado, un pan recién hecho, o una fruta cogida del árbol, no hay nada. Pero, claro, el producto fresco también presenta sus dificultades: es necesario ir constantemente al mercado, preocuparse por su estado, programar su consumo; con la conserva, sin embargo, mirar en la despensa y ya está. Para aspirar a un buen estado de salud los expertos recomiendan una buena alimentación que, como todo en la vida, parte de un equilibrio y variedad de opciones.

Pues bien, todo lo dicho viene al caso porque con la música pasa exactamente igual: la hay en lata y fresca, y, del mismo modo que con la alimentación, su consumo debe equilibrarse para que no se produzcan monstruos en la salud de la sensibilidad, que es la parte de nosotros que atañe al arte. De hecho, vivimos rodeados de un mercado musical que inclina pavorosamente la balanza hacia la conserva, de ahí que colocar el fiel en una posición más erguida sea trabajo hartamente difícil, sobre todo teniendo en cuenta que la sociedad evoluciona hacia la comodidad del sillón, el ahorro de la lata y la telecompra sin salir de casa. Las cifras no engañan, las estadísticas más rigurosas nos indican que cada vez se consume más música de despensa (disco, casete y vídeo) que de mercado (conciertos y recitales). En estos tiempos oír música es un acto de sala de estar, de bar de siempre o de patinador con auriculares (esto me recuerda a esos niños que cuando se les pide que dibujen un pollo lo hacen asado, como lo ven en las tiendas, y no con plumas y en el corral). La música fresca no es cómoda, ni manejable. A no ser que la haga uno mismo cuando y donde quiera -inmejorable asunto-, o que se la encuentre en forma de actuación callejera, se debe ir en su búsqueda y vencer no pocos inconvenientes: hay que contrarrestar el fuerte imán del hogar, cortar el cordón umbilical con la tele

y dominar la desgana que produce cualquier cambio; desplazarse al lugar de autos a disfrutar la música en su propio marco es demasiado para muchos. El interés del concierto ha de ser muy grande para que venza la desigual contienda con la bata y las zapatillas. Los argumentos a su favor (ver al intérprete en carne y hueso, encontrarse con los amigos, participar del rito de los fans, salirse de lo cotidiano...) no son suficientemente excitantes, de ahí que escasas veces triunfen.

## PARTICIPAR CON LA ESCUCHA

Sin embargo, el argumento más importante de la música en vivo, cosa curiosa, es justamente aquel que casi nunca se valora: en un concierto, la música se "vive" de otra manera, se escucha con otra intensidad. No es igual la atención de una persona a la atención de mil: la fuerza del público en un concierto de música clásica, donde no se grita ni se corean consignas, está en la unión de todas sus atenciones y de todos sus silencios, es un "todos a una", la manera de vivir juntos un momento irrepetible. Un concierto es "concertar al público", reunir voluntades a la misma hora, en el mismo lugar y con el mismo talante "escuchador", para participar de la misma música. Cuando se cumplen estos requisitos, la música se vuelve más poderosa, pues su poder expresivo se ve ampliado por la necesidad de belleza que pide el público. El concierto es un enfrentamiento directo y real con los mensajes de la música; no valen moviolas, ni enchufes, ni pilas, ni mandos a distancia, porque la sala de conciertos es la auténtica fábrica de la música, y ésta sale de su maquinaria "calentita". Como un cordero asado recién hecho, debe ir del horno a la mesa para ser consumido al instante. Pili Martínez, excelente cocinera, siempre me dice cuando voy a su casa a comer: *"Al asado, al arroz y a los fritos hay que esperarles"*. Tal cual.

Antes hablaba de la imprescindible participación del oyente: efectivamente, sin público no hay música fresca. El consumidor es importantísimo para que se cierre el círculo que parte del promotor, compositor, editor, intérprete, programador... y termina con la música en nuestra oreja. Esa es, por lo tanto, su finalidad; cuando llega en perfectas condiciones sólo le falta que, con nuestra participación, concluya el largo proceso. Esa participación la nota perfectamente el intérprete: la atmósfera del teatro cambia, el aire invisible se carga de partículas estimulantes que amplifican las descargas expresivas de la música. Ningún intérprete es capaz de tocar en un estudio con la pasión que lo hace arropado por ciertos públicos, de ahí que haya tantos intérpretes, capitaneados por Celebidache, que tengan relaciones traumáticas con las grabaciones.

Recuerdo una escena de la película "La princesa Caraboo" -magnífica escena de una regular película- en la que la supuesta princesa protagonista,

procedente de una desconocida corte oriental, asiste por primera vez a un concierto en el que un cuarteto de cuerda toca un tiempo lento de Schubert. Entre las conversaciones y rechiflas groseras de los insensibles asistentes a la sesión musical, la princesa, conmovida por ese melancólico mensaje, se levanta, como hipnotizada, y pasea entre los músicos con emocionadas lágrimas en los ojos. Ese es el impacto que puede producir la música en directo cuando sale a su encuentro una sensibilidad delicada, su efecto es único e irremplazable, su alcance y profundidad está fuera de toda duda.

## ¿GRABADA O EN DIRECTO?

Se ha escrito y discutido bastante sobre la vieja polémica entre "música en vivo - música grabada", lo cual no le quita ni un ápice de su actualidad; es más, creo que con la doble crisis mundial que se vive actualmente -la primera, discográfica: escasez de ventas, y la segunda, profesional: exceso de oferta- el tema está candente. Aparte de las transacciones empresariales que, como siempre, son las que dirigen la mayoría de nuestros actos, el campo del honor de las dos tendencias está sembrado con preguntas y aseveraciones de este tipo: ¿Para qué ir a un concierto si en él encuentro más ruidos de toses y de butacas que en mi propia casa? ¿No se puede comparar el sonido de una orquesta en directo al de un disco compacto, por bueno que sea! ¿Qué intérpretes me ofrece la temporada de conciertos de mi ciudad que sean mejores a los de mis discos? ¿Si no vamos a los conciertos pronto dejarán de existir! ¿Por qué no escuchar la música que quiera, a la hora que quiera, con los intérpretes que quiera? ¿Los discos no son la música, son un remedio para cuando no hay conciertos, engañan al oído! ¿Por qué los buenos conciertos son más caros que los discos? ¿Los discos son mentira, se corrigen en la grabación hasta dejar la música con una engañosa exactitud; los oyentes de discos tildan a la música en vivo de "imperfecta"! ¿Con los discos tengo en casa la música que quiero, no la que se empeñan otros en programarme a su gusto! ¿La discofilia es una peligrosa locura! ¿Con los discos puedo comparar versiones!... Parece el cuento de nunca acabar, todos tienen sus razones, y algunas son poderosas. Una vez más, creo que ambas maneras de escuchar la música no debieran excluirse ni interponerse, pues se complementan a la perfección. Música en directo y grabada deben estar en equilibrio permanente; por lo tanto, quien escuche sólo música en conserva debería asistir a conciertos de música fresca, y viceversa. De la misma manera que animo a mis alumnos a que se hagan con una buena discoteca en su casa, les recomiendo que vayan siempre que puedan a los conciertos, para que se enfrenten de verdad con el hecho musical, sin ningún tipo de tergiversaciones: la música viva, tal y como es, y no siempre en forma de "pollo asado" para llevar a casa.

Hace bien poco leía en un periódico nacional una entrevista al genial músico e inteligente pensador Daniel Barenboim. Sobre este tema -por cierto, él es uno de los intérpretes con más grabaciones de la historia del fonógrafo- tenía las siguientes palabras: *"El problema de la discografía para mí no son los discos, sino la actitud que tiene la gente con los discos, el pensar que es un documento definitivo de algo. No existe nada definitivo en la música. El sonido es efímero y contra eso no se puede luchar. Es justamente eso lo que le da a la música una dimensión única. La 'Sinfonía Inacabada' de Schubert no existe en realidad, existió en la cabeza de Schubert cuando se la imaginaba y existe cada vez que una orquesta se pone a tocarla. Literalmente lo que los músicos hacemos es traer esos sonidos a una realidad física. Esos sonidos sólo existieron en el cerebro del compositor y luego utilizó un sistema de anotación que son manchitas negras en papel blanco, pero eso no es la 'Inacabada' de Schubert. No hablo de algo metafísico, es algo físico y real"*.

## EL RITO

Los ritos se dan en los momentos más diversos de la vida social. Pueden ser compartidos o no, parecer caducos, demasiado modernos o pasados de moda, pero gracias a ellos se transmiten algunos valores culturales sin que pierdan contenido. Naturalmente, todo rito es susceptible de ser disfrutado o rechazado, todo depende de cómo sean las fórmulas sociales y quiénes los asistentes. Para que pueda ser considerado como tal, un rito tiene sus normas, algunas de las cuales se repiten invariablemente a lo largo de los años con un orden establecido; es decir, debe ser rutinario y repetitivo.

El concierto es un rito, todo lo que le rodea obedece a un cálculo preciso en el que no se admite mucha improvisación. Se suele desplegar normalmente de esta manera:

- 1) El acceso: el edificio, el cartel anunciador, la taquilla, la entrada, el portero...
- 2) El lugar: el espacio, el hall de entrada, el cambio de sonido de la calle al interior, el acomodador, el sillón...
- 3) El escenario: el lugar preciso y reservado para cada músico, la decoración...
- 4) La espera: el programa, los comentarios antes de empezar, el "algo va a pasar" (sí, ya se sabe que a veces no está uno para escuchar precisamente esa música que el concierto nos propone. Pero, si se vence el esfuerzo inicial, es posible que la propia música nos enganche).
- 5) La educación: salen los músicos, el vestuario, los saludos, la puesta en pie...
- 6) La afinación: se acalla el clamor, aplausos, el característico zumbido de la afinación, la nota internacional "la"...
- 7) El silencio: se oscurecen las luces de la sala pero sin llegar a ser tan oscuro como un cine, tensión, concentración, por los movimientos y la actitud del director y de los músicos se puede saber por dónde va a ir la música...
- 8) El sonido: un super estéreo, el relieve, la calidad y separación de timbres, lo que ni el mejor de los equipos alcanza a ofrecer...
- 9) El

trabajo: los músicos trabajan, sudan -y mucho- para alcanzar a tocar lo que se les pide; todo ese trabajo que se ve tiene relación con lo que suena... 10) La obra: la concentración, la suerte suprema. 11) Los aplausos: los bravos, las salidas y entradas, los ramos de flores. 12) El descanso y la salida: todo vuelve a ser como antes, excepto la experiencia vivida.

Gracias a este riguroso rito se pueden hacer conciertos todos los días, los intérpretes pueden ir de gira por todo el mundo y los asistentes se pueden aislar en sí mismos, sin ninguna perturbación externa, y centrar la atención en lo importante: escuchar música.

En los conciertos también hay otra parte, más mecánica que ritual, que llama la atención de los más jóvenes y que no deben olvidar quienes se encarguen de ayudarles a disfrutar y a sacar jugo al concierto. Son esas pequeñas cosas anecdóticas que tienen más importancia de lo que a un habitual le parece: el piano que sube mágicamente en el ascensor del escenario, la colocación de atriles y estrados de solistas, la caída del telón si lo hubiera, el cambio de músicos o de instrumentos, la expulsión del agua acumulada en los tubos de los instrumentos de metal... Son parte del concierto y parte muy importante para enganchar la atención de quienes asisten por primera vez. Voy a rematar este capítulo con esta pequeña y evidente anécdota que me tocó vivir hace unos pocos años: en un concierto de piano para mayores que presenté en Rincón de Soto (La Rioja), dos niños de unos seis años, que, lógicamente, habían estado atendiendo sólo a ratos a la música, se quedaron de piedra y sin pestañear los 20 minutos que duró el "protocolo" de los señores que trasladaron el piano de cola del escenario a la furgoneta (fijar la tapa, quitar las patas, envolverlo en una gruesa manta, atarlo con las correas, subirlo en un carrito con ruedas, meterlo en la furgoneta, etc.). En efecto, para un niño, la mecánica de las cosas, el funcionamiento de los aparatos, es prioritario; de ahí que les interese tanto el mundo de los instrumentos musicales y toda la física que les rodea.

## LOS ENEMIGOS PÚBLICOS NÚMERO UNO

Tal y como está ahora, la televisión ocupa el primerísimo lugar entre los enemigos de la educación musical. No existe ningún otro invento que consiga profundizar más en la falsificación y denigración de la música que la televisión en la España de hoy. Esta titulación la comparte *ex aequo* con la radio para jóvenes, ambas forman una ajustada, maléfica y "fascistoi-de" maquinaria de la que muy pocos jóvenes pueden escapar. Sus anzuelos y trampas son tan infalibles como falaces: proponer lo trivial, inmediato y vulgar como "lo que debe gustar"; vender su producto como único posible, relegando a espacios mínimos y de acceso dificultoso al resto; confundir estrepitosamente cantidad con calidad; no dejar ni el más mínimo margen de maniobra a la expresión individual; desprestigiar todo lo

que se relacione con el pensamiento, el análisis y la concentración; abrir grandes diferencias entre lo que es de jóvenes (divertido) y lo que es de mayores (aburrido); polarizarlo todo, evitando los matices y la discusión; confundir música con publicidad... y un inacabable etcétera. La música de los medios no es una, sino la cultura de los jóvenes: el gusto deja de ser gusto para pasar a ser obediencia a lo que se ordena y manda. Esta maquiavélica trama produce en los niños, adolescentes y jóvenes una falta de orientación para distinguir y decidir con razonamientos qué es lo que verdaderamente quieren.

El otro día, sin ir más lejos, en mi vértigo de huida con el mando de una televisión a otra, oí a una chica simuladamente feliz, de sospechoso pelo rubio e incontinencia verbal manifiesta (en un programa "dedicado" a los niños), un comentario más o menos así: "Esta música que suena la compuso un señor que tenía de nombre Amadeus y de apellido Mozart. Es un disco que me ha dejado la cursi de mi vecina. Con lo cursi que es mi vecina le tenía que gustar una cosa tan refinada. Pero ahora viene la marcha de verdad con las Spice Girls". ¡Bravo!, en esas pocas palabras queda retratada inmejorablemente la línea educativa y musical de nuestros medios de comunicación (¿flagelación?).

Siempre es así. Si alguna vez me entrevistan para hablar de nuestros Conciertos Escolares, siempre fingen de la misma manera: "Eso está muy bien", "nos encanta que vayan los niños a los conciertos", "es una magnífica iniciativa"... ¿Será posible? ¿Habrás visto cara más dura?: ¡aquellos que dinamitan la educación musical a través de sus ondas me dicen que les parece bien nuestro trabajo! No puedo resistirme a echárselo en cara: ¿por qué no hacen absolutamente nada?, ¿por qué tenemos que enderezar todo lo que tuercen? Mi determinación es tajante: sólo acudo a entrevistas para cantarles las cuarenta.

## LOS ENEMIGOS PÚBLICOS NÚMERO DOS

La compañía persistente y continua de la música produce un desinterés total hacia cómo es. De tanto estar en medio, desaparece. La constante convivencia insensibiliza, su cercanía la hace invisible a nuestros ojos, su trivialización la equipara a un producto más del supermercado, su omnipresencia la convierte en cinta de fábrica sin interés especial, su monotonía resuena en nuestros oídos como un eco inevitable. Pararse a pensar en los porqués supone parar la máquina, aislar la obra, hacer el silencio y colocarla en su centro; todos sabemos la imposibilidad de parar las máquinas de los negocios.

En los bares, como en la televisión, la música es fondo, algo a lo que no se le presta atención especial; esta forma distante y desconcentrada de relación con la música obstruye las redes de la percepción. Nuestra única

salida como educadores es la guerrilla, porque ¡no me dirán que una clase de música en la escuela, tal y cómo están las cosas, no es una especie de "intifada" en contra de toda la conspiración antimusical de los medios de comunicación!, ¿no?

*"La música de Wagner me gusta más que cualquier otra. Tiene un volumen tan alto que se puede hablar todo el rato sin que la gente oiga lo que estás diciendo"*. Esto lo escribía, con su mordacidad habitual, Oscar Wilde en "El retrato de Dorian Gray". Traslademos la frase a nuestro contexto: el volumen altísimo de la música en los bares en España es una de las señales más diáfanas de la falta de desarrollo "escuchador" de la población. ¿Se buscan máscaras de incomunicación?: la mejor, la de la música a tope en los lugares propios de charla, un remedio infalible para combatir el violento silencio que rellena de interrogantes los cara a cara. El problema ya no es sólo de sordera -clínicamente estudiada- sino de perturbación de los canales de la sensibilidad que, tras ser sometidos a un chorro continuo de sonido exacerbado y rutinario, quedan arguillados e imposibilitados para volver a un estado de buena salud.

Nuestra conexión con el mundo son los cinco sentidos. Eso lo saben muy bien los enemigos públicos, que trabajan sin descanso hasta dejarlos bien "atocinados". Nosotros somos sus inocentes conejillos de laboratorio, y nuestros niños y jóvenes, máximos degustadores de su producto, los más perjudicados: varias horas diarias de tele, innumerables de "forrenta" principales, unas cuantas de bareo atronador, una alta proporción de auriculares gritones... poco queda para la educación musical. La familia y la calle (léase, la autoridad competente) deben responsabilizarse ante este grave problema: o se ponen medios y se aplican leyes y disposiciones -que para eso están- contra el ruido en general y contra las músicas estruendosas de los bares en particular, o no vamos a salir jamás del polucionado callejón en el que ya estamos.

## ¿CONCIERTO PARA JÓVENES?

Después de lo expuesto, lo lógico es que los jóvenes de hoy, amamantados en los espasmos televisivos y en el estruendo generalizado, nos ape drearan cada vez que nos empeñamos en hacer un concierto escolar para ellos. Y, sin embargo, eso no ocurre en absoluto. ¿Será un milagro? No, lo parece, pero no es. Es el producto de un duro trabajo: la mayoría de los profesores que asisten a nuestros Conciertos Escolares demuestra año tras año que se desvive con sus alumnos para que, con su comportamiento y preparación, los conciertos salgan adelante con el máximo aprovechamiento. Ese trabajo es el que produce el milagro. Los Conciertos Didácticos sin la preparación en la escuela, sin el apoyo incondicional de los profesores de los niños y jóvenes no sirven para mucho. Ellos son quienes animan a la escucha, quienes fijan con el barniz de sus actividades el dibujo a

pastel que el concierto ha trazado en las sensibilidades infantiles. En resumen: sin la figura del profesor metido hasta las cejas en el proyecto no hay conciertos que valgan.

Lo que sí es cierto es que con algunos adolescentes es materialmente imposible hacer la más mínima labor de sensibilización a la música: su pasotismo, alergia a la cultura, gusto aborregado, obediencia a las consignas de los medios... son, tristemente, un producto acabado del objetivo enemigo. Desde el escenario puedo observar con facilidad a algunos adolescentes que consideran normal estar con el walkman durante el concierto -aunque nosotros no se lo permitamos- o a los charlatanes natos que aprovechan la "música de fondo" para acompañar sus pláticas. Les pondré un ejemplo concreto en el que me fijé la temporada pasada: estoy presentando las apabullantes -y, desde todos los puntos de vista, interesantísimas- "Variaciones Enigma", de Elgar, facilitadas y masticadas al máximo con ejemplos, anécdotas y comentarios, y veo, entre caras de indudable atención, a dos chicas enfrascadas en comentar sin parar lo que podríamos llamar "la revista del corazón de su mundillo". Lo que acontece en el escenario no les interesa nada en absoluto; en realidad no les interesa ni eso ni ninguna otra cosa que no sea su minúsculo entorno sentimental. Cuando, por fin, presento la propina y oyen que digo la palabra "salsa", se ponen a revolotear; segundos después, mientras suena la música, ya están otra vez con su cotorreo sin fin de todos los días y de todas las horas. ¿Qué hacer?... En esos momentos -eso sí, sólo en esos momentos- comprendo a los profesores que sueltan el timón y dejan la nave a la deriva, porque a ciertos mundos extraplanetarios, con sensibilidades de esparto y corazas de acero, es casi inviable el acceso. Ahora bien, la esperanza nunca se pierde, son pocos estos casos extremos de desconexión total, siempre hay algún resquicio por el que colarse valerosamente a sus adentros y poner bombas de educación. Sí, educar a estos jóvenes es un acto de valor, lo deja bien claro Fernando Savater en su último libro "El valor de educar": *"Hablaré del valor de educar en el doble sentido de la palabra valor: quiero decir que la educación es valiosa y válida, pero también que es un acto de coraje, un paso al frente de la valentía humana. Cobardes o recelosos, abstenerse"*. Lo dicho, que no falte valor para que, con la ayuda de la educación y de quienes la impartimos, desde los más pequeños a los mayores logren adentrarse en la música y prosperar -aunque muchos no lo crean- en el camino de la búsqueda de la felicidad.

## 17 | CAPÍTULO

### EL SILENCIO DE LOS NIÑOS

El silencio en un concierto es algo más que un asunto de educación. Un concierto precisa del silencio, no sólo para crear el ambiente de atención imprescindible –como el de una clase o una conferencia–, sino por otra razón mucho más importante: la comunicación del intérprete con el público se realiza a base de sonidos abstractos y ordenados donde uno foráneo entra como una mina que destruye su mensaje. Un timbre de teléfono insertado en una melodía la convierte en grotesca, cómica, neutraliza su expresión. Una tos fuerte en un *pianísimo* nos devuelve a este mundo de vísceras y deshechos. En un concierto el silencio es tímbrico, estructural, forma parte de la obra. Del mismo modo que es fundamental la oscuridad para el cine, la iluminación en una exposición, o la visibilidad en el teatro, en un concierto el silencio es el punto de partida, suprimirlo es invalidar la música que se nutre de él.

Adrián es un niño de 10 años que, desde hace tres, acude asiduamente con su padre a los conciertos de abono que se hacen en el Auditorio de Madrid –naturalmente, esto sólo ocurre en familias con afición a la música–. Su experiencia como oyente de conciertos, todavía no muy larga, pero sí intensa, le permite distinguir perfectamente los movimientos de las sinfonías, sólo necesita preguntar: “¿cuántas toses tiene esta sinfonía, papá?”. Él ya sabe que entre los tiempos de una obra hay que toser, hablar, carraspear, moverse en el asiento... Lo sabe porque lo ve y lo oye hacer a todo el mundo. Adrián todavía no conoce –y a la marcha que llevamos es difícil que conozca– un concierto de piano cuyos tiempos estén “unidos” –mejor que decir “separados”– por silencios.

Cada vez que Luz Martín sugiere a sus alumnos de 2º de Magisterio que vayan a un concierto y cuenten después algo de dicha experiencia por escrito, el resultado es siempre el mismo: todos, sin excepción, se quedan alucinados por la inmensa marea de toses que intervienen entre las partes de las obras. En el último concierto al que han ido, el “Magnificat” de Bach, nuevamente han vuelto a poner por escrito su sorpresa ante esta tradición de rellenar las bolsas de silencio con colaboraciones sonoras de un público que quiere sentirse artista y manifestarlo groseramente sin cortarse un pelo.

¿Por qué ocurren estas cosas? Yo creo que es por una mezcla aleatoria de aburrimiento y de horror al silencio; aunque también estoy dispuesto a admitir unas pequeñas dosis clínicas de gripe y de represión de la tos, pero estas últimas dosis no son la causa primordial del ruidoso desaguisado en que están generalmente inmersos los conciertos. El otro día volví a observar cómo, en medio de un “pianísimo”, una chica de mediana edad soltaba una desagradable tos en “fortísimo” que aplastó contra el suelo el sutil

sonido que salía de un grupo de cámara. Ella ni se dio cuenta de lo que había hecho, siguió su aburrimiento como si tal cosa, sin deparar en los cientos de damnificados por su estúpida, y sin duda evitable, tos. Sí, este mal de los conciertos, esta plaga enemiga de la música es perfectamente evitable. La carraspera, el picor de garganta, el bostezo, no son sólo consecuencia de estados catarrales y gripales, la gran mayoría de las veces son resortes psicológicos dispuestos en la recámara de nuestra garganta a brotar, espantando los fantasmas de la desgana, el hastío y el cansancio. ¿Cómo, si no, se explica que si se manda callar enérgicamente al público cesan automáticamente las toses? Este experimento se ha realizado con éxito numerosas veces: cuando en un concierto, asolado por los ruidos, se ordena por la megafonía de la sala que se haga el silencio, se soluciona el problema.

Durante uno de los Festivales de Música de Canarias asistí en el teatro Guimerá de Tenerife al magnífico recital que dio el pianista Andras Schiff, uno de los más importantes intérpretes de la actualidad. En la primera parte del concierto interpretó una cuidada selección –una docena– de sonatas de Scarlatti. Los improbables esfuerzos del gran pianista por superar la barrera de sonido de pulseras, toses, hojas de programa, comentarios a la oreja y envoltorios de caramelos fueron inútiles. Los pocos apasionados de Scarlatti que nos encontrábamos allí nos vimos rodeados por el aburrimiento generalizado que se respiraba en forma de ruido. *“Una o dos sonatas de Scarlatti bien, pero tantas...”*, era el comentario que más se prodigó a la salida. Un concierto de máxima calidad, una maravilla de pianista, un caos de público.

Tres meses después: misma ciudad, misma sala, Orquesta Sinfónica de Tenerife, un concierto escolar dirigido a un público comprendido entre 8 y 11 años: el cuento musical “El pájaro de fuego”, con música de Stravinsky y texto de Carmen Santonja. El silencio de los niños es absoluto. No quiero decir un buen silencio, estoy hablando de silencio total: ni el vuelo de una mosca, ni una sola tos, ni un ruido de butaca, ni la caída de un programa... nada... un silencio como para grabar allí mismo un disco en directo. 45 minutos sin carrasperas, ni relojes digitales, ni teléfonos móviles; 45 minutos sin aburrimientos, ni bostezos, ni caras de palo. Me hubiera gustado que un elegido número de responsables de la cultura musical de Canarias hubiera asistido a los dos conciertos que cuento para que pudiera establecer diferencias y sacar conclusiones. Parece que estoy hablando del mundo del revés: los mayores rumorean distraídos y aburridos, mientras los niños, concentrados, callan, atienden y disfrutan. ¿Por qué se produce este fenómeno?: por la sencilla razón de que los niños acuden motivados desde la escuela, se les indica la forma ideal de comportamiento, se les recuerda desde el escenario la importancia de la atención y se ofrece un programa elaborado especialmente para ellos que previamente ha sido trabajado para procurar los máximos resultados. Esto, lamentable-

mente, no ocurre con los mayores. Es evidente que ni en todos los conciertos del Festival hay ese guirigay, ni en todos los Conciertos Escolares se produce el sepulcral silencio de aquel día, pero estoy por asegurar que, como regla general, los niños atienden más a lo que se les ofrece desde el escenario que los mayores de edad.

El silencio de los niños es de ojos redondos y boca abierta. Se mueven más que los mayores –si no no serían niños–, pero son capaces de abstraerse totalmente si lo que se les ofrece es de su interés y se muestra en el formato adecuado. Para ello es indispensable que se cumplan algunos requisitos:

**El local.** El sonido del lugar imprime carácter. La música debe escucharse en los lugares de la música, es decir, en auditorios y en teatros con buenas condiciones acústicas. Hay que tener en cuenta que un lugar silencioso invita al silencio; uno ruidoso, al ruido.

**La costumbre.** A lo largo de 12 años de Conciertos Escolares con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria hemos ido comprobando cómo ha mejorado notablemente el comportamiento de los niños y jóvenes en los conciertos. Poco a poco se va creando la costumbre, los niños van considerando el concierto como algo normal: un lugar en el que se pasa bien y donde se está de una forma determinada.

**La preparación.** Los profesores también se van acostumbrando; ellos son, al fin y al cabo, la llave maestra del éxito de estos conciertos. Van entendiendo cada día mejor cual debe ser la actitud, cómo hacer el trabajo en clase para conseguirla y qué técnica utilizar durante el concierto para atender a sus alumnos.

**La didáctica.** Para alcanzar un buen objetivo es importante saber el tipo de concierto que se elige (cuento musical, música con ejemplos y explicaciones, danza...) y la manera de llevarlo a cabo. Hay muchas posibilidades, y cada una de ellas tiene su propio tratamiento.

Tener en cuenta estas condiciones es apostar por la atención en el concierto y, como consecuencia, por el silencio.



## 18 | CAPÍTULO

# ¿TODOS LOS CONCIERTOS PARA NIÑOS Y JÓVENES SON UN ÉXITO?

El título de este comentario no puede ser otra cosa que el reflejo de una duda perpetua, una incógnita no fácil de resolver que nos lleva a quienes dedicamos nuestro trabajo a los Conciertos Didácticos a someternos a una continua revisión.

En los últimos años he tenido oportunidad de asistir, por buena parte del territorio español, a diferentes tipos de conciertos para niños y jóvenes –la verdad es que tampoco hay mucho dónde elegir–. Analizándolos uno a uno y buscando después sus nexos en común, he encontrado que hay gran dispersión entre ellos y que su calidad es muy heterogénea: entretenidos, aburridos, inteligentes, inadecuados, etc. Lo cierto es que sí he descubierto unanimidad en una cosa, a la salida he escuchado las mismas expresiones: “un éxito rotundo”, “una novedad”, “un concierto arrasador”... y demás alabanzas. Para mayor preocupación, en la mayoría de los conciertos me he encontrado sumido en una contradicción inquietante: cuanto peor me parece el evento, mayor es su éxito. ¿A qué obedece este fenómeno?, ¿qué extraña causa invierte la regla de tres entre mi apreciación de la calidad y el éxito? Parece claro que buena parte de este desarreglo debe de ser problema mío, pero no es mi intención hablar aquí de mis cuitas, sino de ese fenómeno que desde unos años empieza a despertar, que nos afecta a todos los que nos interesamos por la cultura y la educación musical, y que puede evaluarse en forma resumida de esta manera: cualquier concierto que se organiza en nuestro país para niños o jóvenes, sea de la calidad que sea, se convierte de forma automática en un éxito. ¿Cuál es la razón de que esto suceda? Supongo que habrá muchas; por mi parte querría añadir algunos datos para empezar a despejar esta duda. Se me ocurre comenzar con una breve reflexión sobre qué es un éxito en un concierto didáctico.

## DIVERSIÓN, PARTICIPACIÓN Y ÉXITO

El mundo de los espectáculos infantiles es en gran medida acrítico. La razón es bien sencilla: entre quienes los organizan abunda un optimismo algo descerebrado y una ausencia sistemática de profesionalidad y de control de calidad. El pensamiento más común entre ellos es “frente a los niños todo vale, siempre que sea divertido”. Los tres objetivos comúnmente aceptados por quienes organizan y producen estos conciertos son: huir del aburrimiento, proponer espectáculos lúdicos –así les llaman– y recabar a toda costa la participación. Si los niños se divierten, ya está cubierto el

propósito, no importa que la diversión grave en torno a la vacuidad de contenidos, la vulgaridad del tratamiento y el atontolinamiento general.

Yo no digo que dichos objetivos no sean importantes, lo son; pero, atención, ni son los únicos, ni los considero primordiales. Parecen no importar demasiado otro tipo de intenciones, para mí esenciales, como son: buscar la calidad de los contenidos (historia, guión, música, interpretación y puesta en escena); procurar un tratamiento original, respetuoso y adecuado a las diferentes edades; crear mundos nuevos en cada concierto; desarrollar capacidades de desencadenar fantasía; crear hábitos de comportamiento y de respeto a la obra de arte; saborear el silencio y familiarizarse con él. No es fácil que este tipo de propósitos se tengan presentes por dos razones poderosas: 1) la ausencia de profesionales capacitados en la elaboración de los programas; y 2) la despreocupación que produce la seguridad del éxito. También es posible, no lo niego, que la ausencia habitual de estos objetivos sea debida a que nadan a contracorriente –no nos engañemos, los valores que hoy imperan tienen poco que ver con la filosofía de los conciertos didácticos tal y como los entendemos en nuestro Servicio Educativo–. Y, claro, esa indiferencia nuestra hacia la moda reinante produce cierto miedo.

¿Tiene algo que ver la crítica y la publicidad en todo esto? A diario leemos en la sección de cartelera de la prensa escrita: “gran éxito de crítica y público”, “cinco semanas de éxito”, “la crítica ha sido unánime”. Esto es algo que raras veces ocurre con los conciertos escolares: primero, porque escasas veces acude la crítica –aunque se la reclame por todos los procedimientos posibles, “¿acaso somos niños?”, piensan quizás con desprecio– y, segundo, porque los miles de escolares que acuden son concertados por medio de cita previa, y, por consiguiente, no se precisa publicidad para reclamar la atención del público. Partimos entonces de la base de que ni la crítica y ni la cantidad de público son un balance fiable del éxito de un concierto de este tipo.

## EL APLAUSO

Si el medidor de éxito es el aplauso final, nos volvemos a encontrar con otra situación engañosa: los niños están acostumbrados a aplaudir constantemente en los espectáculos –así les alecciona la tele–; lo hacen intensamente, pero se cansan rápido; y casi siempre lo hacen como respuesta a algo contundente o cómico. Es decir, hay espectáculos que encantan a los niños y, sin embargo, no mueven al aplauso, y otros de ínfima calidad donde aplauden furibundamente a la excitación de alguien que se lo sollicita, o a causa de un final en punta. El aplauso en los niños es, en muchos casos, manipulable e ilusorio. Por tanto, si los aplausos no obedecen siempre a la calidad del espectáculo, ya sólo nos queda un recurso: preguntar sobre este tema a los organizadores y a los asistentes.

La respuesta de los promotores de conciertos infantiles ya se sabe que va a ser siempre positiva. Lamentablemente debemos reconocer que, aunque nos sonroje, ese espejismo de "éxito", del que tanto estoy hablando, se produce por la ausencia de criterio y autocrítica de los responsables. Sí, los conciertos escolares suelen organizarse en la mayoría de los casos sin que entren a trabajar las neuronas, y, lo que es aún peor, sin el más mínimo interés en informarse sobre este asunto. En muchas ocasiones, cuando a los responsables de entidades culturales se les ocurre organizar un concierto para niños suelen coincidir en la misma idea feliz: hagamos "Pedro y el lobo" y la "Sinfonía de los juguetes", dicen; y si es un ciclo de conciertos para jóvenes, lo más normal es que los temas propuestos sean: Una historia de la música, desde la antigüedad hasta el siglo XX, o Bandas sonoras de películas, con proyecciones de las mismas. ¡Bravo! A esto se le llama "éxito a cualquier precio". Es como si al director artístico de una orquesta, ante el diseño de un concierto extraordinario, se le encendiera la bombilla y, después de mucho pensar, dijera: "¡Eureka!, haremos el "Concierto de Aranjuez" y la "Quinta de Beethoven".

## LAS RESPUESTAS DE LOS NIÑOS

Donde el asunto adquiere una mayor complejidad es con las respuestas de los niños y jóvenes: el tema deja de pertenecer al género de la ciencia para entrar en el de los misterios. Las respuestas resultan muy diferentes según sean sus edades, su experiencia como espectadores, la persuasión de la pregunta, el momento en que se hace, el estado de ánimo... Es decir, las respuestas de niños y jóvenes son, más que en ningún otro público, muy sensibles a todo tipo de influencias. Además, si lo miramos bien, no gozan de una amplia libertad de pensamiento pues, por su edad, dicha libertad se encuentra en las garras de las modas o secuestrada por el entorno mediático.

Aunque existe una tradición que pregona que los niños siempre son sinceros y directos en sus respuestas, yo soy de los que piensan –y no soy el único– que no es del todo cierto. Comparto el que siempre son interesantes las contestaciones, incluso admito que la mayoría de los niños y jóvenes dicen realmente lo que piensan en un momento dado, pero, ¿son realmente "ellos" quienes contestan?, ¿no predomina en sus opiniones la voz sonámbula de los prejuicios adquiridos a toda velocidad ante los medios de comunicación y al ambiente que respiran en sus casas? Es necesario saber evaluar dicha respuesta en el contexto del concierto y del medio en que se mueve el niño o el joven.

Sin ánimo de hacer ningún tipo de valoración, sino simplemente de evocar unas experiencias, entresacadas de las últimas temporadas, pondré un par de ejemplos sobre este tipo de respuestas.

En la ópera para niños "Amahl y los visitantes nocturnos", que representamos en Navidades del 98-99 en el Teatro Pérez-Galdós, aparecía yo en el escenario antes de cada representación para, con unos cortos comentarios, ambientar y animar a la atención y el silencio. Uno de los momentos cruciales de dicha introducción era la presentación del personaje principal, un niño cojo llamado Amahl. Algunas veces hacía algún comentario anecdótico sobre su cojera (muy importante desde el punto de vista dramático, ya que, al final de la obra, recupera la salud). Un día se me ocurrió decir que la causa de la cojera había sido la picadura de una serpiente del desierto. Cuando a la salida pregunté a unos niños qué es lo que más les había gustado de la obra (la llegada de los Reyes Magos, el baile de los pastores, el milagro del final, las voces, el coro, las luces, los decorados...) me dijeron que lo más interesante había sido la historia de la serpiente. Si hacemos caso a tan insólita respuesta –insólita para nosotros, claro–, la nueva pregunta que nos asalta es: ¿hubiera sido preferible que un cuentacuentos narrara historias de serpientes –más barato y menos trabajoso– y de este modo evitarnos toda la enorme complejidad de montar una ópera completa? A mí me parece que no debemos caer en esa trampa: la experiencia de ver una ópera adecuada a su edad es algo irremplazable; guste más o guste menos, esté más cerca o más alejado de algunas sensibilidades, se deben proponer obras de arte que les hagan reaccionar, amplíen los conductos de su percepción y les muestren otras maneras diferentes de pasarlo bien.

El segundo ejemplo proviene de las respuestas dadas por niños a tres de nuestros espectáculos: el de música electroacústica "Historias sin imágenes", la obra de marionetas "Ínfimo", y la ópera de niños "Brundibár". En los tres casos no escasearon los aplausos –tanto en sus funciones escolares como familiares–, la respuesta de niños y profesores fue ejemplar, y las caras de satisfacción hablaban por sí mismas –aunque, repito, son apreciaciones bajo "sospecha"–. Sin embargo, no pude reprimirme el siguiente pensamiento: ¿qué les habrá parecido "de verdad" la función? y realicé una encuesta rápida entre ellos. Aunque contabilicé una mayoría de respuestas muy positivas, quiero mencionar las contestaciones de unos niños a quienes había seguido su atención entregada –sin pestañear– durante los 60 minutos de las representaciones. Cuando me esperaba respuestas del tipo güay, estupendo, me ha gustado mucho, etc. me encontré con: no sé muy bien, me esperaba otra cosa, me lo paso mejor en otros espectáculos, me ha gustado regular... ¡Qué curioso! Nuevas preguntas, una vez más, se volvieron contra mí: ¿cómo es posible que estos niños, que han estado concentrados, participativos y que derrochaban una cara indudable de satisfacción respondan de esta manera?, ¿qué es lo que pasa? Es cierto que los tres espectáculos se salían de la norma y seguramente no obedecían a la expectativa de unos niños marcados con el hierro de los programas infantiles de la tele. Pero, ¿por qué no contestaban abiertamente "sí", cuando su actitud mostraba que les había intere-

sado?, ¿no será que se enfrentaban a una disyuntiva nueva y de difícil respuesta, dado que nadie les había enseñado a verbalizar esa nueva sensación que habían sentido, ausente en su mapa sentimental? Ninguno de ellos me hablaba del espectáculo, sino de su gusto: ¿no es cierto que hemos acabado llamando gusto –esa huida del razonamiento– a la primera sensación estable que nos viene a la cabeza?, ¿que el gusto auténtico es el poso que deja la educación y la experiencia, y no el subproducto que administra en exclusiva la moda?

## GUSTAR O NO GUSTAR

Este es el momento de entrar, aunque sea de puntillas, en una cuestión muy delicada: puesto que el gusto es tan ligero, frágil e influenciado, ¿es verdaderamente esencial que la función guste o no guste a los escolares? Creo que hay cosas muy importantes en los terrenos de la cultura y la educación que solemos arrumbar por debajo del gusto, sobre todo si tenemos en cuenta que dentro de dicho gusto –perdónenme que insista– se encuentra todo el sedimento del barrizal que nos endosan los intereses económicos de nuestra sociedad. Quiero decir con esto que, por seguir con "Amahl", "Historias sin imágenes", "Ínfimo" y "Brundibár" –que, se miren por donde se miren, son obras buenas, sencillas, adecuadas, además de todos los adjetivos que ustedes les quieran poner–, no importa quizás tanto si "gustan o no gustan", sino todo lo que nos aportan: la experiencia única de haber asistido a una función de gran calidad, pensada, meticulosamente creada e interpretada para los niños por artistas experimentados. Se trata, en definitiva, de construir un "auténtico gusto" y ampliarlo, desarrollarlo y profundizar en él.

Ya estamos metidos en el clásico debate de ofrecer lo que pide el público o proponer alternativas. Yo, sin duda, me decanto por esta segunda posición: debe ofrecerse calidad, auténtica cultura y educación allí donde escasea, única posibilidad de crear público preparado, sensible y exigente. Lo espectacular, lo de "todos los días" no entra en nuestro campo de acción. Tal y como van las cosas me atrevería a decir que no queremos ofrecer a los niños lo que les gusta (hamburguesas, espaguetis y chucherías), eso ya lo tienen, sino aquello que, sin ellos saberlo, necesitan (verduras y guisos sabrosos), y que difícilmente pueden llegar a conocer por los medios entre los que se desenvuelven.

## EL OGRO DE LA TELEVISIÓN

El último factor a tener en cuenta, por su enorme influencia en todo lo que significa éxito, circula en torno al lenguaje de la televisión: cuanto más cerca está un espectáculo de él, más posibilidades tiene de alcanzar éxito.

En su medio siglo de vida, la televisión ya no deja dudas de la pertinaz influencia que tiene sobre sus consumidores. Parece evidente que los niños y jóvenes de la actualidad sólo responden a sus estímulos (¿se pueden ustedes imaginar la que se monta cuando entra una cámara de televisión en un concierto?). Y, por si fuera poco, el único resquicio audiovisual que escapa al mundo de los rayos catódicos está secuestrado casi en su totalidad por la factoría Disney.

Estoy convencido de que debemos asumir que, en contra de lo que en principio se esperaba de un medio tan extraordinario, la televisión, como el paro, el terrorismo, la destrucción del medio ambiente y el exceso de tráfico, se ha convertido en un enemigo difícilísimo de combatir. Aunque no imposible. Del mismo modo que están las "oenegés" y otras instituciones que intentan paliar estos desastres, para combatir las calamidades de la tele están la música en vivo, el teatro en todas sus manifestaciones, los libros, el arte, los espectáculos de calidad y, junto a ellos, los conciertos didácticos. ¡Esto es la guerra!, y las únicas armas de combate con las que podemos luchar son justamente las opuestas a las del enemigo. Si la tele es pasiva, insensibiliza, excita la vista, reduce la actividad cerebral y anula el fomento de la fantasía (ver el magnífico libro de Lolo Rico: "T. V., fábrica de mentiras", publicado por Espasa Calpe), nuestros conciertos deben apuntar a una dirección contraria: actividad interior, sensibilización general, contacto con la lectura y el arte, aumento del trabajo del intelecto y mirada al mundo de la imaginación. Si la tele produce alimentos audiovisuales predigeridos cuyo principio radica en no presentar problema ninguno de comprensión, los conciertos son para masticar, degustar y poner en funcionamiento la cabeza y el corazón. Es decir, son para disfrutar y aprender a disfrutar de "otra manera" -vuelvo a insistir- con el arte de los sonidos.

## 19 | CAPÍTULO MÁS CLÁSICOS DIVERTIDOS

*Queridos amigos:*

*He aprovechado que llegaba el soleado verano para retirarme, en compañía de mi ordenador "portátil de 15 kilos", a un pueblecito de Navarra, con la sana intención de redactar unos comentarios a las músicas que he seleccionado especialmente para vosotros en estos "Clásicos Divertidos 3".*

*Aquí todo está tranquilo, a excepción de Pablo, mi sobrino de 11 años que ronda a mi alrededor con la muy poco sana intención de molestar mientras se aburre. Como creo que lo mejor en estos casos es un armisticio, le he "contratado" como ayudante en este trabajo, con la condición de que esté dispuesto a escuchar las músicas que le ponga y a opinar con sinceridad sobre todo lo que escucha. Por tanto, todo lo que voy a escribir aquí será una desigual mezcla de sugerencias, ambientaciones, cuentos y demás consideraciones de ambos que os pueden servir como ayuda para disfrutar de lo lindo con las músicas que contienen los discos.*

*Espero que os gusten.*

*Un abrazo*

*Castejón de Navarra. Agosto del 98*

## ABECEDARIOS MUSICALES

Cuando tenemos un revoltijo de palabras y no sabemos cómo ordenarlas, echamos mano del alfabeto y ¡todo solucionado! Ciertamente, el abecedario es un procedimiento magnífico para ordenar cualquier tipo de cosas: desde los nombres de las personas y las direcciones de sus casas hasta los ficheros de las bibliotecas, las carteleras cinematográficas, los diccionarios, las guías telefónicas, las listas electorales... Hay millones de series de palabras que se ordenan de la A a la Z siguiendo una a una las letras del abecedario. Los aficionados a la lectura tienen los "Alfabetos literarios" de Bernardo Atxaga, los fanáticos de la novela negra encuentran en Sue Grafton un "Abecedario del Crimen" (A de adulterio, B de bestias, C de cadáver, D de deuda, E de evidencia, F de fugitivo, G de guardaespaldas...), para entusiastas de la pintura va dirigida la colección de libros "La infancia del arte" (el volumen "C de Corot" se estructura así: A dos pasos del puente, Buen viaje, Coliseo, Dudas, En el bosque...), los incondicionales de la tonadillera Concha Piquer agradecen la aparición del disco "Las canciones de la Piquer de la A a la Z", etc.

Sin ir más lejos, la presente selección musical -del mismo modo que sus hermanas anteriores "Clásicos Divertidos" y "Clásicos Divertidos 2"- también está ordenada así, colocando las músicas a partir del orden alfabético de los apellidos de sus autores; es, por lo tanto, un pequeño diccionario de compositores. Naturalmente podríamos haber ordenado esta selección de otras muchas maneras: por intérpretes, por títulos de obras, por épocas, por duraciones, por los números de registro... pero creo que sería menos interesante y más difícil para encontrar lo que se quiere.

## JUEGOS ALFABÉTICOS

1º) Ahora bien, las letras del alfabeto también pueden servirnos para jugar a un montón de cosas diferentes, como, por ejemplo, al famoso "Veo, veo..." o a "De La Habana ha venido un barco cargado de...". Tomando las músicas de estos discos como tema central podemos jugar igualmente con el alfabeto. Lo primero es elegir una letra cualquiera (por el procedimiento que queráis: señalar con los ojos cerrados, inicial de una palabra, abriendo un libro...) y buscar una obra, un intérprete o un compositor que empiece por esa letra.

2º) Una vez seleccionada la música y escuchada detenidamente pasamos al juego de: "¿Con qué palabras identificas mejor la música que has escuchado?". Y si la música tiene varias partes diferentes: ¿qué palabra le pondrías a cada parte? Te propongo el siguiente repertorio alfabético de palabras para que juegues con ellas (después invéntate tú otro repertorio distinto): ágil, brillante, calmosa, charlatana, dulce, enérgica, furiosa, graciosa, hipnótica, inocente, jocosa, kilométrica, ligera, llorona, melancólica, neblinosa, ñoña, oscura, potente, quejica, rara, suave, triste, urgente, valiente, x (enigmática) y... zángana.

3º) El siguiente es un juego algo más complicado. Se trata de sentirse detective e investigar cada una de las músicas que te ofrece esta selección bajo la lupa de la letra que corresponda. Aquí tenéis las letras del abecedario y las palabras que hemos buscado:

Autor: ¿quién es el compositor de la obra?, ¿qué sabes de él?

Bailar: ¿cómo se puede bailar esta música?

Cadencia: ¿hay algún momento de improvisación?

Duración: ¿cuánto dura cada uno de sus fragmentos?

Escuchar: ¿qué es lo que más te llama la atención de la obra?

Forma: ¿cómo crecen y repiten los sonidos hasta alcanzar una forma?

Gusto: ¿por qué te gusta o te disgusta? (no vale decir ¡porque sí!)

Historia: ¿a que historia le vendría bien esta música?

Instrumentos: ¿qué instrumentos intervienen?

Jugar: ¿qué juegos se te ocurren para hacer mientras escuchas?  
"Kaos" (caos): ¿hay algún momento que te parezca desordenado?  
Lugar: ¿en qué lugar se compuso o se estrenó la obra?  
Melodía: ¿puedes cantar alguna parte de su melodía?  
Números: ¿qué compás tiene?, ¿cuántos compases tiene una sección?  
Obras: ¿conoces otras obras del mismo autor?  
Pulso: mide la pulsación y sus posibles cambios.  
¿Quién toca?: intérpretes.  
Ritmo: practica los ritmos que aparezcan en cada momento.  
Silencios: cuenta los silencios que haya.  
Tensión: ¿puedes distinguir los momentos de tensión y relajación?  
Utilidad: ¿para qué se hizo esta música?  
Volumen: ¿cuántas diferencias de volumen encuentras?  
"Why?": ¿por qué compuso esta obra su autor?  
X: esta es la pregunta-comodín: podéis hacer la pregunta que queráis  
Yuxtaposición: ¿cuántas cosas ocurren a la vez?  
Zoolología: ¿qué animal se parece a esta música?

Y, sin más, empecemos a hacer nuestro largo recorrido por este tan querido como conocido amigo internacional llamado ALFABETO.

## A

En la primera de las letras nos encontramos al pianista más famoso que ha tenido España: Isaac Albéniz. Desde su primer concierto en Barcelona a los cuatro años hasta su muerte, este extraordinario personaje estuvo toda su vida viajando de acá para allá (París, Londres, San Petersburgo, América...) tocando tanto en las más refinadas salas como en los más concurridos bares nocturnos. De las muchas fotos que se conservan de Albéniz, hay una de perfil muy graciosa en la que se adivina su cara de pillín tras una tupida barba y un soberbio bigotazo engominado bajo el que aparece un puro a medio fumar -la ceniza del otro medio está en la manga de la chaqueta-. Sus manos regordetas y flexibles corretean por el teclado de un piano con la facilidad de quien está acostumbrado a hacer eso mismo a todas horas -tocar el piano y fumar puros-. De las muchas y muy buenas músicas que compuso para piano, las más reconocidas por todos los públicos -y todos los pianistas- son "Iberia" y la "Suite Española". Ambas obras están formadas por piezas difíciles de tocar que llevan nombres de regiones, ciudades y barrios de donde sacaba los ritmos y las melodías populares.

De la "Suite Española" hemos seleccionado "Castilla", por su contagioso aire de seguidillas y su optimismo luminoso que nos habla de fiesta, de

baile en un patio de vecinos y de serpentinas que animan una noche de verbena. La versión que escucháis en este disco es más potente de lo normal, pues está tocada por las cuatro manos de dos pianistas.

También en la A coincidimos con un querido amigo, experto en hacer divertidas músicas de andar por casa. Es un elegante compositor muy poco clásico y bastante imitado, que lo mismo hace un tango, un reel, un blues que una melodía inolvidable. Es Leroy Anderson, un filón en las músicas "sin problemas". Si ya conocéis su famosa "Máquina de escribir" -un minúsculo concierto para máquina de escribir y orquesta- en esta ocasión nos trae dos piezas de esas que cuando las escuchas te preguntas: "¿he oído esta música alguna vez?". Es música que parece salida de las comedias antiguas en blanco y negro, o de los dibujos animados de la primera época. Por eso y por sus sugerentes títulos es muy apropiada para añadirle historias inventadas. Vamos a curiosear algunos de los elementos de estas dos piezas para que los tengáis en cuenta cuando escribáis las historias.

En "The Syncopated Clock", "El reloj sincopado", contamos con lo siguiente: un tic-tac impertinente -por cierto, se puede imitar muy bien con la boca que a veces se tropieza; una nota tenida que, como una rapaz, sobrevuela la melodía de vez en cuando; una parte central con despertador (¿lo escuchas?) en la que dan ganas de echarse a bailar a lo Fred Astaire; y la vuelta al comienzo, rematada por un final bastante payaso a base de un despliegue de cachivaches. Se nos está ocurriendo que esta música quedaría muy bien tocada con los instrumentos de clase: xilófonos, metalófonos, cajas chinas, platos, flautas... Todos colocados como una orquesta que acompaña la representación de un cuento inventado.

"The Walzing Cat", "El gato valseador" (aunque esta última palabra no existe, supongo que os imagináis que querrá decir) está repleto de maullidos de las cuerdas, silbidos, "ritardandos"... Parece que el gato baila con todos los objetos que se encuentra (un ovillo de lana, un cepillo, un cazo) y se detiene de vez en cuando para mirar de refilón si acecha algún perro. Atención, en el final hay una sorpresa que no pienso desvelar aquí. Por cierto, éste es el primer gato de nuestra selección, pero no el único: ¿dónde están los otros?; búscalos.

## B

Todos los instrumentos escolares que comentaba hace un momento tienen un prestigioso y milenarísimo pasado: los xilófonos nacieron en África y desde allí se extendieron por tierra, mar y aire a otros muchos lugares (como al Caribe, donde se transformaron en marimbas); los metalófonos tienen su origen en las orquestas tradicionales de Oriente (China, Tailandia, Bali...); los platos son invento de Turquía; y las flautas dulces, tan familiares para noso-

tros, nos han llegado desde todos los rincones de Europa. Fue durante el Barroco cuando este tipo de flauta de madera se convirtió en una extensa familia de instrumentos muy perfeccionados: desde la más grave, que mide más de un metro, hasta la más aguda, del tamaño de un lapicero. La que suena en este "Allegro" del "Concierto para flauta dulce Op. 2 nº 1" es la soprano, exactamente la misma que seguramente tendréis en vuestra casa: mide un par de palmos y es un poco menos aguda y algo más grande que la diminuta sopranino. Parece mentira que con tan pequeño instrumento se puedan dibujar esas líneas melódicas y esas notas picaditas que Michala Petri es capaz de hacer; ahí es donde está, sobre todo, la gracia de este concierto, en cómo ese pequeño instrumento de viento destaca por encima de toda la orquesta, juega y dialoga con ella, sube y baja escaleras de sonidos sin el más mínimo miedo y sale triunfante del desigual encuentro.

¡Ah, por cierto!, la música de este concierto fue compuesta por uno de esos artistas de gran calidad y de corta vida que nunca han tenido la oportunidad de ponerse de moda: es William Babel, un violinista y teclista inglés muy reconocido en Europa en aquel comienzo del siglo XVIII, el siglo de los "conciertos".

Una de las letras que puede presumir de tener mayor número de músicos importantes es la B. Siempre se han venerado los compositores de las "tres bes": Bach, Beethoven, Brahms. Pero sería muy injusto no completar esa lista con estas otras tres "bes": Bartók, Bizet, Bruckner. Y, ya puestos, ¿cómo olvidarnos de estos cinco?: Barbieri, Bellini, Berlioz, Boccherini, Borodin. ¿Y de las "bes" del siglo XX?: Berg, Berio, Boulez, Britten... Como esto es el cuento de nunca acabar vamos a pasar ya a la primera "B" que hemos citado: la del gran Juan Sebastián Bach.

El caso de este Bach (ojo, no os confundáis con otros famosos Bach que fueron hijos de él) es único en la historia de la música: todas las obras que compuso -más de mil-, sin excepción, son geniales. Los violinistas tocan sus Partitas, los pianistas su Clave bien temperado, los chelistas sus Suites, los flautistas sus Sonatas, las orquestas sus Conciertos, los coros cantan sus Pasiones, los cantantes entonan sus Arias... y todo el mundo "alucina" cuando escucha su música, sea cual sea. Eso es lo que os va a pasar a vosotros cuando escuchéis al solista dialogando "civilizadamente" con la pequeña orquesta de seis instrumentos -aquí no ocurre como en esas tertulias donde nadie escucha a nadie, aquí "todos escuchan todo": una vez tocan juntos y otras se reparten los papeles-, o cuando os dejéis llevar por la fuerza de la melodía sin perder de vista el movimiento del bajo.

Se trata del "3er movimiento", el "Allegro assai", del "Concierto para violín, cuerda y continuo" en Mi mayor: un simétrico y perfecto Rondó (pieza donde el fragmento del principio vuelve obstinadamente cada cierto tiempo) que está construido así: ABACADAEA. Alguno se preguntará, ¿qué significa esta ristra de letras?: no es difícil observar que la parte que toca toda la

orquesta y se repite cinco veces es la A, y las otras (BCDE) son las que van cambiando. (Por cierto, una operación matemática: como en esta grabación cada una de las letras dura 15", excepto la E que dura el doble, ¿cuánto dura aproximadamente la pieza completa? Os diré como pista que la suma de las partes que tantas veces se repiten ocupa la mitad de la pieza).

Bach compuso el "Álbum de Ana Magdalena" y "Pequeños preludios y fugas"; Haydn, Mozart y Beethoven sus "Sonatas fáciles" y "Sonatinas"; Schumann y Chaikovsky un "Álbum para la juventud" cada uno; todos preocupados por crear un repertorio de música para piano que pudiera ser tocado por los que se inician en el instrumento. Béla Bartók dio un paso más en esta línea y compuso a lo largo de su vida cientos de pequeñas piezas para piano que agrupó en diferentes libros. El primero de ellos se titula "Para los niños", y lo compuso al ser nombrado profesor de piano del Conservatorio de Budapest. Cuando llegó a su clase se encontró unos polvorientos métodos viejos muy poco apropiados para sus alumnos. Ni corto ni perezoso buscó entre las canciones y juegos infantiles populares de su país, Hungría, las pasó al piano, les añadió un acompañamiento adecuado y fácil, y las escribió en la partitura. Sus alumnos quedaron encantados al ver que sus propias canciones y juegos se encontraban en las músicas de estudio.

De las 80 piezas breves que forman los cuatro cuadernos de "Para los niños" hemos seleccionado sólo tres. La primera es la nº 10 y se llama "Danza infantil": no resulta difícil imaginar una coreografía tan sencilla y repetitiva como su ritmo, o añadirle sobre la marcha un texto mientras escuchamos su melodía. La nº 20 lleva por título "Canción de beber", una de esas piezas que se tocan en los bailes para que el público descanse y se refresque. La nº 21 es un "Allegro robusto" -la verdad es que eso de "robusto" le cae muy bien- en el que los dedos caen sin piedad sobre las teclas, como los tacones de los bailarines sobre el suelo, y aceleran la marcha un par de veces para conseguir el torbellino que una buena danza necesita.

Si en Hungría nos montamos en un autobús imaginario que nos lleve hacia Oriente, tomando la ruta del sureste, pasaremos por Rumania, Bulgaria y Grecia, y llegaremos a Turquía, ese país al sur del mar Negro cuyas antiguas tradiciones musicales son muy distintas a las occidentales. Los ritmos enérgicos de sus danzas y marchas, las melodías sinuosas con escalas indescifrables y la manera tan curiosa de tocar los platillos, panderos y chirimías han atraído con fuerza a los compositores clásicos hasta el punto de no encontrar ninguno que no cuente entre sus obras con más de una "Marcha turca". Ludwig van Beethoven no iba a ser menos: aprovechó el encargo de componer la música de una obra de teatro, "El rey Etienne", para introducir en su final -titulado "Las ruinas de Atenas"- esta alegre y vivificante "Marcha turca". Es una música que nos invita a desfilar con la cabeza alta, batiendo los brazos; con ella, nuestras manos se convierten, sin darnos

cuenta, en platillos que se suman a su ritmo machacón; escuchándola, se nos escapa la imaginación, no al teatro de Budapest donde se estrenó en 1812, ni al Partenón que suponemos que pretende glosar, sino a una concurrida calle de Estambul, por donde se abre paso una ordenada banda de jenizaros que marca el paso con decisión. Está comprobado que los grandes compositores, como los buenos cocineros, tampoco se equivocan cuando tienen que hacer algún "plato" de menor importancia, como es este caso. Beethoven le dio el punto justo a su marcha: ni mucho ni poco hecha, con la salsa precisa y la proporción exacta de especias turcas... Con el tiempo se ha sabido mantener con todo su sabor oriental hasta convertirse en una de sus obras más populares.

Al igual que Beethoven, Georges Bizet también compuso música para acompañar una obra de teatro. En este caso la historia se desarrolla en los alrededores de una ciudad del Midi francés llamada Arles -por eso se llama "La Arlesiana"-, cuyos paisajes podéis apreciar en muchos cuadros que pintó Van Gogh durante la larga temporada que vivió allí. De la obra de teatro nada más se supo, sin embargo la música que compuso Bizet se ha hecho extraordinariamente famosa -quizás también haya contribuido a su éxito el hecho de que este compositor, que vivió tan sólo treinta y siete años, compuso poca, pero excelente música-, sobre todo las ocho piezas reunidas en dos Suites, que se escuchan con toda normalidad en los conciertos.

Se nota que "La Farandola" (farándula) es la última de las piezas, porque termina "en punta" (que es una forma de decir "fin espectacular"). Pero, vayamos por partes, demos un repaso a toda la pieza. Primero, observemos la decisión de su arranque: es "La marcha de los reyes", la melodía de un viejo villancico de aquella región que se entona primero de manera majestuosa y después en forma de canon. De repente, a suave toque de tambor, comienza tímidamente la invasión de la "Danza del caballo loco" que, gracias a los destellos de las cuerdas, va afianzándose y tomando fuerza hasta alcanzar la primera explosión. Reaparece la marcha inicial con renovada energía, como dándonos a entender que no está dispuesta a abandonar; pero la danza, con sus persistentes flautas y tambores, le sigue comiendo terreno (ahora se reparten el espacio a pedazos), continua creciendo y llega a alcanzar su objetivo cuando se une a la marcha. Bizet consigue en este final que ambas (danza y marcha) caminen juntas en perfecto contrapunto y con la orquesta rebosando sonido por todas partes. ¿Os imagináis cómo tienen que terminar los campesinos que bailan este torbellino de ritmo?

Cambiamos radicalmente de ambiente: abandonamos el baile enloquecido y pasamos a un ritmo con movimiento de mecedora. Nos olvidamos por un rato de la plenitud y el fuerte colorido de la gran orquesta sinfónica y centramos nuestra atención en un piano tocado por cuatro manos y en un pequeño coro; dejamos, en fin, los amplios paisajes naturales y nos refu-

giamos en una cálida estancia al calor de una chimenea. Es el momento de escuchar en la intimidad una melodía de las de no olvidar en toda la vida, de disfrutar con las voces entonadas que cantan una sencilla canción, de sentirnos masajeados por el suave ritmo de un vals y de entornar los ojos para pensar en lo que nos cuenta el poema (una pobre joven que piensa en su amor lejano). El compositor de esta pequeña joya es el alemán Johannes Brahms -la última de esas "bes" fundamentales que comentábamos arriba-, un romántico que, entre otras cosas, se propuso crear canciones tan buenas como las de sus admirados Schubert y Schumann y no paró hasta conseguirlo. A Brahms le tocó vivir aquellos años en que la moda era bailar el vals a todas horas, incluso él mismo los componía y los tocaba en los pianos de los bares. En estos "Valses de amor, Op. 52" logró unir cuatro cosas que le gustaban especialmente: los valsos, las canciones, el coro y el piano. Este vals nº 5 se instala en la pulsación "valseada" que marcan las cuatro manos del piano, sobre la que cantan alternativamente las voces de mujer y de hombre. Al igual que pasaba con la marcha y la danza de la música anterior, en los últimos versos se unen todas las voces, y esta unión parece darnos la esperanzadora sensación de que la triste y poética historia que nos cantan va a tener un final feliz.

## C

Peter Ilich Chaikovsky vivió los mismos tiempos románticos de Brahms, pero en vez de en Alemania, en Rusia. Su temperamento era muy sensible y disperso: si una vez se desbordaba de alegría, otras caía en una honda melancolía; mientras unas temporadas estaba plácido y feliz, en otras estaba tan furioso que nadie podía aguantar a su lado. Su música está normalmente marcada por uno de los dos polos: el fatal de sus últimas sinfonías frente al bienhumorado de sus ballets. Este último carácter es el que anima la "Danza de los Comediantes", una pieza inspirada en el folclore ruso que, por su vitalidad y ritmo, es muy adecuada para hacer exactamente lo que dice su título: echarse encima cualquier disfraz y ponerse a bailar como un trompo. Pero, un momento, antes de que os pongáis a bailar os sugiero que tengáis en cuenta las partes que componen esta danza -así podréis hacer movimientos y pasos diferentes en cada una de ellas-. Analicemos esta danza. La orquesta de instrumentos populares rusos irrumpe descarada y contundente con un ritmo algo salvaje y una alegría contagiosa -todos los que la escuchan no pueden reprimir una abierta sonrisa-; al momento se apacigua un poco su brío, que no su pulsación, para volver por el mismo camino impulsivo del principio; pero por poco rato, porque retornan otra vez las aguas por cauces menos nerviosos, llevando el timón unas veces el acordeón y otras las balalaikas. El tema del principio vuelve a aparecer con toda su fuerza y con él llegamos más o menos a la mitad de la pieza. La segunda parte comienza con un solo de cuerdas punteadas que suben y bajan imaginarias montañas -como imitando el vuelo de un abejorro- a las

que sigue una trompeta borracha que toca una desafinada canción de taberna. Una especie de órgano con una flautilla que canta como un pájaro nos anuncian que ya no queda mucho: sólo otra vuelta de la turuta y la coda vibrante donde se recuerda aceleradamente un poco del tema del inicio.

## D

Esta es la D de Claude Debussy, el compositor francés de atmósferas difusas, de sonidos coloreados como suaves acuarelas, de melodías que suenan mitad antiguas mitad futuras, de ritmos evanescentes que vibran como pequeñas moléculas, de armonías imprecisas que vagan de un sitio a otro. Eran los finales del siglo XIX, la época del Impresionismo, cuando ciertos pintores franceses (Monet, Manet, Cezanne, Degas...) empezaron a pintar a base de suaves brochazos, dando más importancia a la luz que se refleja en las cosas y a las mezclas de colores que a los propios objetos o a las figuras. Debussy fue el artista que con su música impresionista desencadenó un viento de libertad sobre la música de su tiempo, demasiado influida por la pesada carga que dejaron las monumentales sonoridades graníticas de Wagner: borró bien las aristas de los sonidos con su goma mágica y los difuminó y mezcló de una manera completamente nueva, introdujo masa gaseosa al sonido para que despegara del suelo y flotara como un globo, dibujó con su fino lapicero musical hilos de colores meciéndose en el espacio, liberó al discurso musical de la resaca de enfermizas tensiones que arrastraba todo el siglo. Fue el compositor que devolvió a la música la paz que le había arrebatado el desasosiego romántico.

Este "Arabesco nº 1" fue compuesto cuando tenía 26 años, pero, aunque es una de sus primeras obras, ya pueden empezarse a apreciar todos estos ambientes que comentamos. Con la suavidad de un columpio fluyen las notas y se deslizan hacia arriba y hacia abajo, recorriendo en su camino diferentes escalas orientales del teclado que dejan tras de sí perfumes lejanos y aureolas de colores otoñales. No hay en él melodías que se puedan cantar, sino impresiones sonoras que una vez escuchadas siguen rondando por nuestro alrededor sin querer abandonarnos.

De este estado algo lánguido y contemplativo en que nos hemos quedado nos va a sacar una nutritiva "Danza de los Espíritus fantásticos". Para hablar de los espíritus de esta danza nos tendríamos que remontar al siglo XVII. Una de las obras más famosas del autor de "Hamlet", "Romeo y Julieta", "Otelo", "El sueño de una noche de verano", etc. -o sea, de Shakespeare-, es "La Tempestad". Ésta es una obra de teatro sobre y bajo el agua: aparecen todos los duendes aéreos y marinos, hadas acuáticas, sirenas, tritones, dioses oceánicos, monstruos y alimañas mitológicas que os podáis imaginar. Pues bien, a mediados del siglo del que hablamos, un par de dramaturgos ingleses hicieron una adaptación de la exitosa obra de teatro para

darle una forma musical. Para ello encargaron las músicas necesarias (las canciones, las piezas para el coro y las danzas, introducciones e intermedios de la orquesta) a diversos compositores. El éxito que obtuvieron con esta obra fue tan grande que estuvo en cartel décadas enteras, pero ha pasado ya tanto tiempo desde entonces que ahora se ha tenido que investigar cómo era aquella adaptación y qué músicas se utilizaban para volver a representarla. Gracias a esa investigación se ha podido editar el disco titulado "La Isla Encantada" ó "La Tempestad", con músicas variadas; de entre ellas, algunas de las más bellas danzas fueron compuestas por Giovanni Battista Draghi, un músico italiano que vivió por entonces en Inglaterra y que ahora no es muy conocido, lo cual demuestra una vez más que la música buena no sólo la hacen los compositores famosos. Hemos seleccionado la "Danza de los Espíritus fantásticos" por la extrovertida alegría de su ritmo rabioso y por la gracia del latigazo de sus trinos.

## F

Lo que llega ahora es otra danza de una ópera, pero de una ópera mucho más actual, de comienzos del siglo XX. Fue en 1904 cuando se anunció en Madrid un concurso para premiar la mejor ópera en un acto escrita por un español. Manuel de Falla consiguió terminar a toda prisa un drama lírico que tenía entre manos -"La vida breve", con libreto de Carlos Fernández Shaw- y entregarlo justo cuando terminaba el plazo de inscripción. Naturalmente, ganó el concurso, pero como lo de estrenar óperas no andaba muy bien en nuestro país, tuvo que esperar nueve años hasta estrenarla en el Teatro del Casino Municipal de Niza.

Es una breve ópera que se desarrolla en Granada protagonizada por una guapa gitanilla muy pobre, llamada Salud. La joven tiene un novio "payo", llamado Paco, al que quiere mucho, pero en el que no confía demasiado. Él siempre acaba convenciéndola de que se casará con ella, pero lo que no sabe la ingenua de Salud es que Paco está comprometido con una chica de muy buena posición llamada Carmela. De todos modos, Salud empieza a tener fundadas sospechas de que se está burlando de ella; por ello, acude al patio de Carmela el día en que se están casando. En medio del baile y el jolgorio de la fiesta de bodas, Salud le echa en cara a Paco su engaño, pero éste, con una desfachatez sin límites, jura a todo el mundo que no la conoce. Desesperada, cae muerta, mientras su familia maldice al sinvergüenza del señorito.

La famosísima "Danza de La vida breve" aparece en la ópera en el momento en que la fiesta de bodas está en todo su apogeo: el patio está decorado con miles de flores y farolillos, hay carrozas tiradas por briosos caballos andaluces y todo el mundo va engalanado como se va a una boda; mientras los asaderos reparten la comida y los vinos finos cordobeses se escancian en las copas, las guitarras, las voces, las "bailaoras" y los "palillos"

(castañuelas) se funden en la danza española, que aquí podéis escuchar tocada por una orquesta sinfónica.

¡Ya llevamos mucho rato bailando! Volvamos, como hemos hecho antes con Bartók, Brahms y Debussy, al ensueño y la intimidad del piano, en este caso al piano tocado por las cuatro manos de las dos hermanas Labèque.

Cuando alguien va a un cumpleaños suele llevar un regalo: un libro, una caja de bombones, un juguete, un ramo de flores, un disco... Si el que regala es además artista tiene más posibilidades donde elegir: escribirle un cuento o un poema, pintarle un cuadro, llevarle una foto, esculpirle una figura o componerle una pieza musical. Esto es exactamente lo que hacía Gabriel Fauré con la hija de una querida amiga suya a la que llamaban Dolly: cada vez que quería hacerle un regalo le componía una piecita de piano para tocar a cuatro manos; de esta manera tendría un pequeño repertorio de música para tocar con él cuando estudiara piano -actividad que en ningún momento nadie dudaba que haría la niña cuando cumpliera los cuatro años-. Así, entre cumpleaños, onomásticas y Reyes Magos la jovencita pronto reunió una suite de seis piezas que su autor, evidentemente, llamó "Dolly, Op. 56".

La suite se abre con una "Canción de cuna" -en francés, "Berceuse"- tan frágil como una pompa de jabón, tan delicada y crujiente como un canutillo de crema, tan suave como un lazo de terciopelo, tan placentera como una siesta de verano, tan lánguida como un perfume antiguo... En fin, tan sosegada como el movimiento de una cuna. Fauré era un maestro confeccionando melodías y ésta le quedó magistral. Seguid su diseño y ya veréis cómo se repite y se transforma a lo largo de la pieza y, sobre todo, comprobad el estado de misteriosa felicidad que produce el escucharla.

## G

De melodía maravillosa a melodía maravillosa ("y tiro porque me toca"). En realidad, esta canción tendría que estar en la T de Tradicional, pues pertenece a ese tipo de música que no tiene autor conocido. Naturalmente, alguien hace las melodías: igual que pasa en el folclore, surgen entre la modestia sin límites de grandes artistas que no aspiran a ser admirados más allá de su familia y amigos. Estas canciones se transmiten entre las gentes de boca a oído, son aprendidas de memoria generación tras generación y cantadas en los momentos oportunos con las transformaciones que cada uno le quiera dar. De esta manera, algunas de ellas, las más inspiradas, atraviesan el pequeño círculo donde nacen para recorrer el planeta, invadiendo todas las sensibilidades de los amantes de la música, sean del lugar que sean.

Irlanda es un país donde cantar no da vergüenza; es más, cantar o tocar un instrumento tradicional ("tin whistle", violín, gaita, acordeón) es algo natu-

ral que se hace casi todos los días, especialmente en las conmemoraciones: en los bares se canta, en las bodas se canta, en las reuniones se canta y, además, se canta bien. No es de extrañar que Irlanda sea la cuna de muchísimas canciones tradicionales. Una de ellas, "Danny Boy", es ya más que una canción, un himno que sigue emocionando después de muchos años -en cualquiera de sus versiones: banda, coro, voz sola o con acompañamiento, mandolina, piano, orquesta-. El compositor Percy Grainger publicó un arreglo muy bueno de esta canción popular, que contribuyó a difundirla más todavía, arreglo que ha llegado a manos del chelista Julian Lloyd Weber, quien, con su magnífico Stradivarius y el acompañamiento de la Orquesta de Cámara Inglesa, hace la versión idónea para que no reprimamos nuestro instinto tarareador y susurremos su melodía al tiempo que nos extasiamos escuchándola.

Vamos a seguir hablando del placer de cantar. Si hemos podido escuchar "Danny Boy" en versión instrumental, ahora llega otra canción popular, en este caso noruega, cantada a diferentes voces. Fue Edvard Grieg, un compositor enamorado de su país, Noruega, quien la rescató en el s. XIX e hizo el arreglo adecuado para que pudiera ser cantada por un coro. Se trata de "Badn Lat", una canción infantil donde asoma de vez en cuando la cara felina de un gato. Observad cómo es la letra:

*La gata toca el tambor y cuatro ratones empiezan a bailar, así que la tierra tiembla. La gata se sienta en el tejado y dice a sus hijas: "¿dónde vamos a encontrar refugio ahora que nuestros pies están fríos, viajaremos a Dinamarca y compraremos zapatos por un marco y también pimienta y maíz".*

La interpretación corre a cargo de un grupo vocal masculino que hace todas las voces, incluida la del gato.

Y como esta canción se nos ha hecho un poco corta, hemos seleccionado otra pieza del mismo compositor, también inspirada en el folclore de Noruega. Se trata de la "Danza noruega nº 2", que tiene un encanto especial. Empieza con ritmo de marcha (por tanto, muy bueno para marcar el paso: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2...). Los violines parece que no se atreven a participar y dejan al oboe que se arriesgue él solito (como cuando se dice empieza tú que a mí me da la risa). ¿Quién dijo miedo?... El oboe toma aire y entona su canción pícaro de una manera muy graciosa. Al comprobar la cuerda lo airoso que sale de la prueba se lanza a repetir lo mismo. Una vez que todos han terminado esta primera parte viene la parte central. No cabe duda de que la orquesta se ha animado y ya no hay quien la pare: los metales irrumpen por sorpresa marcando un ritmo rápido como si dieran fuertes palmadas, la cuerda se marca un saleroso baile al que contesta el flautín con mucha elegancia. Cuando la danza está en todo su apogeo, algo ocurre que hace detenerse a todo el mundo... ¿qué es?, ¿un aviso?, ¿una señal de "stop"?, ¿un vecino que protesta?... No, es el tema primero que

reclama su derecho a volver. Y así ocurre, el oboe vuelve a entonar su pícara melodía, que contesta el resto de la orquesta: es lo que pasa con la mayoría de estas danzas, que, como otras piezas de estos discos adoptan la forma ABA (¿no veis?, una vez más utilizamos las letras para explicar una forma musical).

## H

Hemos llegado a la H, y con ella retrocedemos hasta la primavera de 1749 para acudir a la solemne ceremonia que se celebra en el famoso Green Park de Londres con motivo de la paz firmada por el rey Jorge II. Para este acontecimiento singular se ha montado una espectacular maquinaria de fuegos artificiales, tan grande como una casa de 10 pisos, a la que acompañan 101 cañones y una monumental orquesta formada por 24 oboes, 12 fagotes, 9 trompas, otras 9 trompetas, un serpentón (un instrumento con forma de serpiente), timbales, tambores y una nutrida orquesta de cuerda. Frente a todos los músicos, tan reluciente como siempre, está el encargado de escribir la partitura, el músico más importante que hay en ese momento en Inglaterra: George Frederick Händel. Las 12.000 personas asistentes, vestidas con sus mejores galas, están esperando. El maestro inicia la Obertura, los cañones atruenan con sus salvas, los destellos de los fuegos iluminan el parque, todo parece ir bien, cuando empieza el descontrol: un sonoro trueno da paso a un fuerte chaparrón, los fuegos se escapan de sus órbitas, el gran edificio se incendia, los decorados se caen, el viento arrastra las llamas, cunde el pánico, el diseñador de todo el evento se enfada con el organizador y le saca la espada, la guardia real le arresta, Händel sigue con su música pase lo que pase, aunque ya nadie la escucha... Un mes después se interpreta la música en un concierto normal y con una orquesta más proporcionada. El éxito es grande. En nuestros días, esta música de Händel suele acompañar muchas fiestas de fuegos de artificio, aunque casi siempre pisoteada por los estruendos de la pólvora, como si quisiera recordarnos el maleficio del día de su estreno.

De las cinco partes que componen la "Música para los Reales Fuegos Artificiales" podéis escuchar la "Bourrée" y el "Minueto" en una orquesta moderna, gracias a un popular arreglo de Hamilton Harty.

El segundo representante de la H también nos ofrece una música de grandes espacios: esta vez se sale de nuestro mundo para ocupar el mismísimo sistema solar. En la Antigüedad estaba de moda poner a los astros nombres de los dioses; así, resultó que los cinco planetas que se conocían fueron llamados Mercurio (el mensajero de alas en los pies), Venus (la diosa del amor y la belleza), Marte (dios de la guerra), Júpiter (dios supremo dueño del rayo y el trueno) y Saturno (padre de Júpiter). En el siglo XVIII se descubrió el séptimo planeta y, siguiendo la tradición, se le llamó Urano (pri-

mer dios griego); en el XIX se denominó Neptuno (dios del mar) al nuevo hallazgo; y, por fin, en el XX se vio por el catalejo al último, a Plutón (dios de los infiernos y la muerte). Como en el año en que Holst compuso *Los Planetas*, Op. 32 (1914) todavía los científicos no habían descubierto el último de los planetas de nuestro sistema, Plutón se quedó sin su música.

Gustav Holst no buscaba en su obra traducir en música los enigmas de la astrología, sino inspirarse en el carácter de los personajes mitológicos de sus nombres, de ahí que la primera de estas piezas, Marte, el portador de la guerra, tenga inquietantes ritmos de tambores que golpean nuestra misma cabeza y metales que surgen de las profundidades con intenciones aviesas. El mismo compositor dijo que tenía que resultar una música "desagradable y aterradorante". Ciertamente lo consiguió, sobre todo entre el público que fue al estreno, recién salido del horror de la primera guerra mundial. Otra de las características que le imprime a esta música un punto de desasosiego es su riguroso ritmo de cinco partes (si queréis comprobarlo no tenéis más que ir contando repetidamente con los dedos de una mano).

## K

Después de la batalla viene la paz. Nada más opuesto a la angustiada música anterior que la apacible pieza de salón que le sucede. Desinfectemos nuestros oídos de sonidos agresivos y descansenos un momento entre las cuerdas cálidas y profundas de la viola de Nobuko Imai. Para estar en la sintonía exacta de esta música tenemos que dejar un poco la mente en blanco, prepararnos una rica merienda -o desayuno, según las horas-, colocarnos cómodamente en nuestro rincón favorito, luz tamizada... y ya puede entrar por las puertas de nuestros oídos el ritmo cadencioso y la melodía dulzona de Fritz Kreisler.

"Schön Rosmarin", "Bella Rosmarin", como otras muchas piezas de este violinista -que sólo componía de vez en cuando- es la típica "propina", es decir, la pieza graciosa y simpática que entra como la seda después de un recital donde se han escuchado complejas sonatas; es perfecta para dejar un sabor de boca dulce y promover la conversación a su término. También podemos decir de ella que es especialmente indicada para que suene en los cafés, restaurantes y "halls" de hoteles de lujo: es inevitable identificarla con los candelabros de bronce, las cortinas de terciopelo, las alfombras orientales, los perfumes franceses, las pastas de mantequilla, las noticias intrascendentes del corazón y los vestidos de elegancia antigua.

Todo en ella es tradicional: su forma (ABA), su ritmo (el vals), su sonido (cuerda y piano), su escritura instrumental (virtuosa, pero sin grandes dificultades), su "buen gusto internacional"... A la legua se nota que es una pieza escrita por un violinista que utiliza el piano solamente para acompa-

ñar los recorridos del instrumento de cuerda. Música "sin problemas" de un comienzo de siglo sobre el que se cernían los amargos momentos de la guerra que hemos comentado en la obra anterior.

## M

La música de salón de Kreisler es heredera de las piezas poéticas para piano de los primeros románticos. A principios del XIX surgió la necesidad de crear pequeñas músicas cargadas de poesía, colecciones de micromundos que resumieran en sonidos esa especie de "agobio sentimental" que sentían; Félix Mendelssohn es uno de aquellos compositores. Al igual que casi todos los románticos de entonces vivió poco, 38 años; pero, como había empezado a componer obras maestras a los 15 años (el "Octeto" o "El sueño de una noche de verano"), tuvo todavía 23 años de margen para poder viajar, dirigir orquestas, redescubrir la música de Bach -por entonces olvidada- y componer cuartetos, conciertos, oratorios y sinfonías, sin olvidarse de escribir para el instrumento con el que daba conciertos desde los nueve años, el piano. Mendelssohn era una "joya de chico": extraordinario talento para el arte (música, pintura, literatura), apuesto, simpático, distinguido, famoso y, además, sin problemas económicos -su padre era un rico banquero- ni culturales -su abuelo era filósofo y su confidente el gran Goethe-. Todo ello hacía que el "desparramamiento" romántico de los artistas de su generación le afectara sólo hasta cierto punto, pues su temperamento estaba presidido por el equilibrio y la sensatez de no haber tenido nunca que luchar por nada.

Su colección de piezas para piano "Romanzas sin palabras" es un compendio de todo ese mundo de gentil y encantador refinamiento que nunca deja de ser un pelín almibarado. Son canciones que no se cantan, poemas que no se leen, historias que no se cuentan, imágenes que no se ven. Son invenciones sonoras que nos cantan, leen, cuentan y miran dentro de nosotros, son las "madres" espirituales de "Dolly, Arabesca, Schön Rosmarin" y hermanas de "El pájaro profeta" que nos encontraremos en la S. La Op. 16 nº 1 parece que estuviera adormecida y que sólo nuestro oído fuera capaz de darle el ánimo necesario para despertar.

Al igual que la B, la M también es una letra bastante musical (es la M de Música). Sirve de inicial a muchos compositores, como, por ejemplo, Mahler, Marais, Massenet, Messiaen, Monteverdi, Morales, Moussorgsky y los cuatro que siguen. De entre todos ellos no debemos olvidar a este "francés de Provenza de religión israelita", que es como se definía a sí mismo Darius Milhaud.

Cuando tenía 25 años (1915), con todos los estudios musicales acabados, se fue de secretario de embajada a Brasil, y allí se quedó sin respiración ante las sambas y batucadas de los carnavales, las sensuales melodías

negras, los instrumentos de percusión y el jazz norteamericano; en efecto, el encuentro con las culturas "calientes" dejaron marcadas su música y su vida para siempre. Nada más volver de Brasil compuso la música para un ballet, utilizando un montón de canciones populares, ritmos del Caribe, rumbas marchosas, congas y tangos que había aprendido, entre los que intercaló una canción brasileña muy animada; ese retorno constante de la canción le confiere al ballet una estructura muy sencilla con el mismo aire de familia que los "rondós". El título tan surrealista de "El buey sobre el tejado" le viene de una canción popular, aunque no tiene nada que ver con el argumento que improvisó en dos patadas el artista Jean Cocteau: durante la época de la "ley seca" americana, diferentes personajes con pinta de payasos (un boxeador, un negro, un vaquero, un travesti...) van pasando por un bar. La música es tan desenfadada, alegre y graciosa que bien podría acompañar a una película cómica de cine mudo.

Seguramente, las postales que Milhaud envió desde Brasil a sus familiares y las fotografías que hizo en su viaje recogerían imágenes de las avenidas de Sao Paulo, de las playas de Copacabana, de los jíbaros del Amazonas, de los Carnavales de Río, de las plantaciones de café. Si en vez de ir a Brasil hubiera estado en un pueblecito español, las escenas recogidas en sus dibujos o en su cámara de fotos hubieran sido algo menos espectaculares, pero no por ello menos bonitas: las fiestas patronales, chicas bailando el fandango, una boda de domingo, un amanecer en el río, el camino que conduce al viejo molino, el trabajo en el campo... Eso es exactamente lo que hizo otro compositor, Federico Moreno Torroba -claro, al ser español lo tenía más a mano-. Ya de jovencito empezó a componer miniaturas para guitarra dedicadas a Andrés Segovia, el célebre intérprete que se las encargaba. Estas pequeñas obras iban reunidas en forma de ciclos: "Castillos de España", "Puertas de Madrid", "Aires de la Mancha"... así que cuando la familia de guitarristas Los Romero le encargaron una obra para cuarteto de guitarras, Moreno Torroba escribió una colección de pequeñas obras titulada "Estampas" -este nombre ya lo tenía "registrado" Debussy años atrás en músicas que evocan imágenes-. La última de estas postales sonoras se llama "Juegos infantiles".

Los juegos tradicionales a los que han jugado los niños durante siglos están en vías de extinción: la tele, las pilas y los ordenadores están arrinconando esta larga y jugosa costumbre en los museos. Esta breve pieza recupera un poco de la alegría y agitación del revuelo de niños que juegan a "lo de siempre". Sirvan como ejemplo esos golpes iniciales y finales de las 24 cuerdas que automáticamente nos recuerdan las palmadas de los bailes en corro y los saltos a la cuerda.

Ese mismo ambiente de bullicio infantil podríamos encontrarlo con toda seguridad a principios del siglo XX en el puerto de Nueva Orleans, una ciudad del sur de Estados Unidos, a orillas del río Mississippi. Allí se han ido congregando a lo largo de décadas gentes de todo tipo y condición que no

olvidan su cultura, sus costumbres y las músicas de sus lugares de origen: los esclavos negros de Africa traen tambores y construyen banjos, los colonos blancos tocan en las bandas de viento de su Europa natal y los mulatos del Caribe lo asimilan todo. El Jazz nace por la fusión de todas estas músicas: las raíces africanas se mezclaron con los himnos religiosos de las misiones, los ritmos del trabajo con las músicas de desfiles; muchas veces los blancos imitaban a los negros en forma de "shows" y otras al revés... El caso es que todos contribuyeron a este nacimiento.

La figura que por sus grandes aportaciones más destaca en estos inicios del jazz es Jelly Roll Morton, un pianista que con sus improvisaciones y orquestaciones llegó a grabar más de 100 discos de aquellos que se oían en gramolas. A los siete años ya tocaba la armónica, el bombardino y la guitarra en orquestas de entretenimiento, más tarde pasó a amenizar con el piano las casas de mala reputación antes de recorrerse todos los núcleos de jazz de los EEUU y recalar en Chicago, donde formó una famosa banda y se hizo millonario. Pero llegó la gran depresión económica y lo perdió todo, hasta los diamantes que tenía incrustados en las ruedas. Tuvo entonces que sobrevivir con oficios increíbles: jugador de naipes, promotor de boxeo, inventor de pociones mágicas... Es decir, un granuja y un cuentista de tomo y lomo. Pero, eso sí, su música era genial. Aquí tenéis una de sus composiciones, "Black Bottom Stomp", una especie de marcha donde los instrumentistas, siguiendo el típico estilo de Nueva Orleans, tocan varias melodías a la vez como si cada una fuera por su lado, intercalando improvisaciones a solo de cada uno de ellos. El quinteto de metales que la interpreta es el conocido Canadian Brass, formado por (siguiendo el orden de los solos) trompeta pequeña, trompa, trombón, tuba y una trompeta normal que se pasea por todos los sitios.

Y en los últimos momentos de la M se nos cuela el más famoso entre los compositores europeos, el incomparable Wolfgang Amadeus Mozart. Además, se presenta por todo lo alto, con "La flauta Mágica", su obra más difundida: un "singspiel" -una obra teatral de entretenimiento con música- que trata de las aventuras del príncipe Tamino y el pajarero Papageno, empeñados en rescatar a la bella Pamina, hija de la Reina de la Noche, del poder del sacerdote Sarastro. Para superar la difícil empresa cuentan con la ayuda de una flauta y un carrillón mágicos.

El maravilloso fragmento que podéis escuchar se encuentra en la mitad de la ópera, cuando, en medio del bosque, Tamino se ve rodeado de los animales que han acudido al sonido de su flauta. En esto llega Papageno, que ha encontrado a Pamina. Pero cuando huyen felices, el pérfido Monostatos les corta el camino. Papageno hace sonar su instrumento mágico y todos se ponen a bailar sin poderlo remediar. Tampoco los animales pueden quedarse quietos -como en una representación de ópera es muy difícil sacar animales que canten entonadamente y bailen a ritmo de la música, suelen salir a escena niños disfrazados de osos, ciervos, leones y pájaros

mientras el coro canta detrás del decorado; seguro que en una representación casera también podéis hacer esto mismo vosotros-. Sarastro ordena que Tamino y Pamina vayan al Templo donde deberán superar varias pruebas. Así concluye este primer acto. Si queréis saber qué pasa en la segunda parte de esta historia (¿vencerán nuestros héroes?, ¿harán las paces La Reina de la Noche y Sarastro?, ¿encontrará novia Papageno?) deberéis leer su interesante libreto, o, mejor aún, escuchar "La Flauta Mágica" completa: os garantizo que escuchar es una de las mejores cosas que se pueden hacer en esta vida.

## P

Los "pizzicatos" de un violonchelo nos indican que ya hemos llegado a la P. Pero no a la P del polifacético Pavarotti, ni del perfeccionista Paganini, ni tampoco del portentoso Puccini... Nos hemos situado frente a la única P de nuestro abecedario: la P de piano y del gran compositor Sergei Prokofiev. Le hemos dado esta presentación tan rimbombante a Prokofiev como agradecimiento por haber sido uno de los músicos (junto con Bartók, Kodaly y Menuhin) más preocupado por acercar la música a los niños. Además de su popular "Pedro y el lobo" tiene otras obras para niños, como "La fogata de invierno", "Día de verano", "Cuentos de la abuela" y varias colecciones de piezas de piano para ser tocadas por principiantes. Una de ellas figura en nuestra selección, la que se titula "Marcha para niños".

Ya sabéis que los intérpretes no se resignan a tocar solamente las obras que los compositores hacen para sus instrumentos, siempre quieren ampliar su repertorio con obras de otros instrumentos: los pianistas quieren tocar las de orquesta, los flautistas las de violín, los violas las de clarinete, los contrabajos las de los chelos... Y eso está muy bien, siempre que haya un músico en el medio -arreglista se llama- que haga el transvase de la manera más correcta, sin que se pierda la vitalidad de la música por el camino. Piatigorsky ha sido el cirujano encargado de operar la pieza aquí presente, escrita para las 88 teclas del piano, y dejarla lista para las cuatro cuerdas del violonchelo. Lo extraordinario es que después de la anestesia, las transfusiones, los cosidos y los analgésicos, la "Marcha para niños" sigue con vida y muestra un estado de salud envidiable: al menos eso es lo que se percibe en el chelo de Heinrich Schiff.

## R

La siguiente letra, la R, trae consigo nuevos cambios. De la sencillez de un instrumento solitario hemos dado un brinco a una nutrida orquesta del siglo XVIII: oboes, fagotes, trompetas, timbales, violines, violas da braccio, violas da gamba, violonchelos, contrabajos y claves están dispuestos a acometer una marcha firmada por el músico francés Jean Philippe Rameau.

Uno de los espectáculos que más gustaban en el barroco francés era la ópera-ballet, representación de danza donde también se cantaba; era como una ópera rellena de baile. Estas exhibiciones galantes eran concebidas como fiestas para el espíritu y los sentidos, tenían como fin resaltar los sentimientos humanitarios y los más elevados valores. Solían tomar como tema algo muy general (como, por ejemplo, las musas, Europa, las fiestas) e incluían exotismos de otras civilizaciones y mitologías varias. Una de las obras más representativas de este género es "Las Indias Galantes", que Rameau estrenó en la Ópera de París. Tiene un "Prólogo" y cuatro "Entradas" (cuatro partes): "El Turco generoso", "Las Incas del Perú", "Las Flores-Fiestas Persas" y "Las Salvajes". Os preguntarán: ¿qué pintan turcos, persas y negros en un espectáculo sobre indios? Muy fácil: los parisinos llamaban indios a casi todos los que no eran europeos.

"Aire de las salvajes" pertenece, claro está, a la cuarta parte. Es una danza que tiene una fuerza y un gancho tremendo (una vez escuchada ya no se puede olvidar), y está construida con una simetría exacta: el tema principal que se escucha al principio se vuelve a oír en el centro y al final (A-A-A), y, entre medias, dos partes distintas (B-C), aunque hechas a base de los mismos ingredientes (variaciones y desarrollos del tema principal). El resultado final es, por tanto, ABACA.

Antes, en la P, hemos asistido a una operación quirúrgico-musical: una pieza nacida para el piano ha sido traspasada al chelo en las manos de un arreglista-cirujano. Un caso parecido tenemos ahora entre manos, el de intervenir una música cualquiera para dejarla con cara de orquesta. Este trabajo tan difícil y especializado lo hace un orquestador, alguien que conoce perfectamente cómo funciona una orquesta sinfónica y tiene el temple necesario para no cargarse una música, sino para cambiarle solamente la cara. Los dos compositores reunidos en este trabajo se encuentran bajo el patrocinio de la R, los dos son italianos, los dos compositores de músicas muy populares, los dos muy famosos. La diferencia entre ellos es temporal: uno nació 87 años antes que el otro. El primero de los dos es Gioachino Rossini, creador de óperas inmortales ("El barbero de Sevilla", "Guillermo Tell", "La Cenerentola"), de recetas de cocina (exquisitos sus "tornados" y sus "cannelloni") y de canciones y piezas banales para piano (reunidas en "Veladas musicales" y "Pecados de mi vejez"). Ottorino Respighi tomó estas últimas piezas (presentaban un aspecto un poco rancio y amarillento), las miró cuidadosamente al microscopio (las tocó y analizó en su piano), seleccionó las que consideraba más convenientes (mazurca, danza cosaca, cancán, vals, galop, etc.), las ordenó siguiendo un guión (las muñecas y muñecos de una tienda de juguetes se amotinan y se lanzan a bailar), las orquestó con brillantez (todos los instrumentos de una orquesta sinfónica) y, finalmente, las estrenó bajo el título de "La boutique fantasque". Una de ellas es una danza que se utiliza como antídoto para la picadura de ciertas arañas peludas y venenosas que se llaman tarántulas. Pues bien, si te pican, te mueres, a no ser que te pongas a bailar esta rápida "Tarantella".

¿Sabéis con que profesor estudió Respighi el arte de la orquestación? Con Nikolai Rimsky-Korsakov, un compositor que sabía como nadie sacar de la orquesta las más increíbles sonoridades (él mismo decía que le gustaba más instrumentar que componer). Su "Capricho Español" se utiliza continuamente para mostrar a los aficionados los instrumentos de la orquesta, las familias en que se agrupan y las maneras diferentes de mezclarse. Este teniente de la marina y músico ruso consiguió ser inmensamente famoso con la "Suite Sinfónica Sherezade", basada en el libro "Las mil y una noches". Las historias que cuenta la princesa Sherezade al terrible sultán Shahriar -que, en un ataque supermachista, ha jurado matar a todas sus esposas después de la primera noche- son tan maravillosas que consigue salvar el pellejo noche tras noche durante dos años y nueve meses. Al fin, el sultán, hechizado por ella y rendido de curiosidad ante sus cuentos, renuncia a tan criminal costumbre y cae en sus brazos: ¿habéis visto lo que consigue una historia bien contada?

Esta obra recoge en forma de música las siguientes historias: "El mar y el viaje de Simbad", "El cuento del príncipe Calender", "El joven príncipe y la joven princesa", "La fiesta de Bagdad", "El mar y el naufragio del barco sobre las rocas". De todas ellas, aquí os mostramos la primera. Si seguís con atención la música os encontraréis con que toda ella está construida con el desarrollo de los dos personajes centrales: el terrible sultán de los instrumentos de metal en el arranque, y la sensual melodía oriental a cargo del violín que le sigue, y que simboliza a la bella Sheherezade. Entre los dos vamos a surcar los mares sobre las olas que hacen los instrumentos de cuerda, a descubrir islas nuevas gracias a los trinos de las maderas y a desafiar los vaivenes de las tormentas con los redobles de los timbales.

Antes de terminar la R, retornamos dos puestos más atrás para recuperar por un instante a Gioachino Rossini y echarle un vistazo a una sencilla obra compuesta en 1804, a los 12 años. Andaba Rossini por aquellos años estudiando música a salto de mata; una clase por aquí, otra por allá, que recibía de cualquier miembro de su familia, pues todos se dedicaban a la música. Sabía un poco de todo: tocar el clave y la viola, cantar, dirigir coros, componer canciones... pero no tenía una sólida formación como, por ejemplo, tuvo Mozart con su padre. Por tanto, resulta milagroso que, de sopetón, cogiera papel pautado y pluma y escribiera "Seis sonatas para arco" de un tirón sin antes haber compuesto prácticamente nada. ¿Cómo es posible que, sin estudiar otras obras parecidas, consiguiera estas maravillas?, ¿son la manifestación de un genio en estado puro? Nadie lo sabe, sólo podemos atenernos a lo que conocemos, que son estas obras escritas para la peculiar formación de dos violines, chelo y contrabajo. Más incógnitas se añaden a este misterio: ¿por que no incluyó la viola?, ¿por qué no las escribió para cuarteto clásico -dos violines, viola y chelo-, como hubiera sido lo normal? El caso es que estas obras son increíblemente bonitas, alegres y de una sencilla perfección; todas tienen tres movimientos -rápido, lento, rápido- y luminosas tonalidades mayores.

El movimiento que podéis escuchar aquí es el tercero de la Sonata nº 3 en Do Mayor, en la versión del grupo I Solisti Italiani, con seis violines, dos chelos y un contrabajo. Es un Moderato -ni muy lento, ni muy rápido- escrito a la manera de tema con variaciones y absolutamente cuadrado: todo está construido sobre la base del número 8; el tema tiene la tradicional forma AABA (en él podéis comprobar, contando rítmicamente con los dedos, cómo con cada A y cada B se suman ocho). Si hacéis la cuenta os saldrá que cada vez que sale el tema o una de sus variaciones podéis contar 32 (4 veces 8) -con excepción del inicio, pues la parte A se presenta previamente dos veces-. Una vez expuesto el tema -[AA]AABA- pasamos a las cuatro variaciones. El violín vuela en la primera, el contrabajo corre con trabajo en la segunda, el chelo se pone melancólico en la tercera, el otro violín marcha al "sprint" en la última y la coda cierra la obra con el banderazo final. Disfrutad de esta música tan dinámica, sin olvidar que en cada variación podéis contar 32.

## S

El compositor que aparece en primer lugar en la S de todos los diccionarios es Camille Saint-Saëns. Es uno de esos músicos que, en vez de tener la mirada puesta en el futuro (con esas ganas que muchos artistas tienen por descubrir e inventar cosas nuevas), miraba siempre hacia atrás, hacia los compositores mayores que él, sin importarle demasiado los nuevos tiempos que se acercaban con el siglo XX. Este señor de espesa barba blanca, tan "chapado a la antigua", discutía acaloradamente con cualquier "moderno" que se le pusiera por delante. Sin embargo, eso no le quitaba ni un ápice a su desbordante inteligencia, a sus enormes conocimientos y a su hábil manera de escribir música. Tenía una facilidad pasmosa para componer cualquier tipo de música (conciertos, sinfonías, obras de piano, óperas...), que siempre envolvía en melodías eternas y sonoridades enormemente atractivas. Entre las muchas obras que compuso destaca por su popularidad "El Carnaval de los Animales". Lo más curioso es que el propio Saint-Saëns prohibió tajantemente que se ejecutara esta obra ante el público, porque en ella aparecían bromas y caricaturas de músicos de su época. Ahora bien, después de su muerte se publicó y, desde entonces, ha sido muy aplaudida por todos los públicos -mayores y pequeños- por su gran sentido del humor.

Con su subtítulo, "Gran Fantasía Músico-Zoológica", el autor nos indica su objetivo: presentar la música disfrazada bajo la apariencia de diversos animales y disimular entre ellos algún que otro músico. El desfile se inicia con los fieros leones y concluye con un poético cisne; entre medias aparecen ante nuestros oídos gallinas, asnos, tortugas, elefantes, canguros, peces, pájaros, pianistas... y los más antiguos y petrificados animales prehistóricos, los "Fósiles": los huesos de un esqueleto colocados como un xilófono

que suenan cuando los golpeamos con baquetas de caracoles hechos piedra. Si ponéis mucha atención escucharéis también canciones infantiles que pasan disfrazadas por delante de vuestras narices para que no os deis cuenta.

En la S también nos vamos a encontrar a un montón de músicos centroeuropeos cuyos nombres empiezan por "Sch" y por "Str". El primero de todos ellos es Franz Schubert.

El "caso Schubert" es el que más pena me da de toda la historia de la música: vivió sólo 32 años; tuvo amores no correspondidos; sólo tuvo éxito con sus canciones, o sea, nunca anduvo holgado de dinero; pasó por terribles enfermedades; no llegó a escuchar sus mejores obras... Eso sí, tuvo muchos y muy buenos amigos y un genio sin igual para inventar música en cualquier momento y hora del día.

En 1823, cuando tenía solamente 26 años y se encontraba hecho polvo, con miles de preocupaciones y mala salud, se puso a componer una maravillosa música que acompañara a una historia muy romántica y deslavazada titulada "Rosamunda, princesa de Chipre". La historia completa se ha perdido, sólo conocemos de ella algunas cosas sueltas: que trata de una princesa abandonada, adoptada por los genios del mar; de un perseguidor, que le envía cartas perfumadas con veneno; también hay un príncipe obligado a vivir entre pastores y unos corsarios que raptan a la princesa; un misterioso naufragio, un rescate aventurero, espíritus, cazadores... Lo que sí podéis hacer es reconstruir vosotros mismos la historia, basándoos en estas ideas y personajes e inventándoos todo lo que queráis.

En los países fríos se celebra con entusiasmo la llegada de la primavera (no nos ha de extrañar, varios meses con nieve y bajo cero debe deprimir bastante) La letra del "Coro de Pastores" de la "Rosamunda" de Schubert habla de la alegría del mes de mayo: "los pastores, tocando sus flautas, le traen flores a Rosamunda, los verdes espacios resuenan, los perfumados campos están brillantes de amor". Ya veis que cosa tan bucólica. En el centro de la canción se puede observar cómo el coro deja paso a las voces solistas.

Para escuchar la siguiente música no debemos salir del universo encantado al que nos había llevado Schubert. Nuestro siguiente compositor, Robert Schumann, nos mantiene en un ambiente romántico parecido al anterior. Y lo hace con un ciclo de nueve piezas para piano que nos guían a través de unas "Escenas del bosque". Schumann tiene varios de estos ciclos de piezas reunidas alrededor de un tema ("Carnaval", "Escenas infantiles", "Hojas multicolores", "Piezas Fantásticas"...): todas ellas son breves, poéticas y de títulos muy sugerentes.

Lo primero que hacemos en las "Escenas del bosque" es adentrarnos en él para dar un largo paseo "(Entrada)"; al poco rato nos encontramos con un cazador que espera pacientemente a que pase un pato ("Cazador al ace-

cho"); la tercera pieza nos conduce a un rincón donde abundan las flores silvestres ("Flores solitarias"), a otro que lleva fama de peligroso ("Lugar misterioso") y a un lugar ideal para tomarnos la merienda ("Paisaje apacible"); más tarde descansamos en la casita de la bruja ("La posada"); y, antes de entonar nuestra última canción ("Canción de caza") y de despedirnos del bosque encantado ("La partida") llega el momento culminante del paseo: un pequeño y solitario pajarillo, que apenas se vislumbra entre las hojas de un árbol, entona una extraña canción. ¿Qué querrá decirnos con su canto?, ¿de qué misterios nos habla su música?... Es "El pájaro profeta" que, con sus juegos de melodías de otros mundos y sus trinos enigmáticos, nos avisa de futuros acontecimientos y nos explica los misterios de la vida. Una vez que llega la parte central de la pieza -nuevamente nos tropezamos con la forma ABA- nos damos cuenta de que nosotros, ¡oh estúpidos humanos!, no podemos entenderle.

Ya hemos visto hasta ahora cómo a muchos compositores les encanta hacer músicas según sus estados de ánimo: unas podrían estar en la "T" de tranquilas, otras en la "P" de picantes, otras en la "A" de acaloradas. Pues bien, las tres músicas siguientes tienen un punto en común: están compuestas en la clave "H", la clave del humor. Son músicas que se escuchan con una sonrisilla; incluso, a veces, podemos estallar en una gran carcajada.

La primera de ellas pertenece a un músico ruso de una inteligencia tremenda que reflejaba en su música las mejores y las peores cosas que le pasaban, desde las más tristes y desoladas hasta las más eufóricas y cómicas. Hablo de Dimitri Shostakovich, un artista completo capaz de tocar muy bien varios instrumentos, ser un gran profesor, escribir libros y componer en todos los formatos musicales existentes (óperas, sinfonías, de cámara, de cine, de ballet, canciones...). A pesar de esto, y aunque algunas veces fue ensalzando hasta la cúspide del reconocimiento de su país, otras fue criticado duramente y llamado al orden por el estricto régimen político que le tocó vivir.

En 1930, Shostakovich compuso su primera música para bailar, y lo hizo derrochando muy buen humor. De "La edad de oro" se ha hecho célebre su "Polca", sobre todo porque se encuentra en el límite de lo que un público formal está dispuesto a aceptar. Suena a música de dibujos animados. Parece que los instrumentos tocan mal adrede (un buen entretenimiento es ir adivinando qué instrumentos aparecen en cada momento), a veces suenan como a bocinas de coches, a atasco (por cierto, entre ellos se ha colado el protagonista de "Fósiles"). Pero ahí no acaba la cosa: aparecen melodías que han bebido demasiado vodka, sonidos-sorpresa, cambios de ritmo, preguntas de pajarillo con contestaciones de hipopótamo... Son dos minutos de jerga total.

La segunda música en clave de humor pertenece a un componente de la más célebre familia de violinistas, directores de orquesta y compositores de

vales y polcas que jamás ha existido en Europa: los Strauss. Con ella se inicia una nueva manera de hacer música de orquesta sin otro objetivo que divertir y entretener. Es una música con muchas menos complicaciones que la sinfónica, con un ritmo conocido para que se pueda bailar, con melodías que se tararean al instante y con guiños de complicidad con el público. Efectivamente, con la familia Strauss nace la Música Popular, es decir, una música "sin problemas" para vivir el momento, una música superficial que transmite optimismo durante el rato que dura.

La pieza que figura en nuestra selección es una broma musical que lleva por título "Perpetuum mobile". Paraos a pensar un momento en su título: ¿qué querrá decir?, ¿acaso se trata de algo que se mueve siempre igual?, ¿un móvil condenado a girar a perpetuidad?, ¿algo eternamente igual?... Más o menos quiere decir todo eso. Se trata de una base rítmica rápida (en este caso de cuatro notas) que se repite obstinadamente igual, sobre la que desfilan melodías distintas -aunque parecidas, pues se tienen que amoldar a la perpetua repetición que las sustenta- y se presentan los instrumentos de manera original. Es una música que tiene prisa por llegar a ningún sitio, que podría durar una tarde entera, pero que al poco rato de empezar se acaba como diciendo: "dentro de un rato continuo". Hay instrumentos que hacen apariciones estelares, como, por ejemplo, el fagot, el flautín, el carrillón ("glockenspiel"), el triángulo, las flautas, los timbales... Con esta música se han partido de risa generaciones enteras desde que se estrenara en Viena a mediados del siglo pasado. ¡Ah!, se me olvidaba, fue compuesta por el celeberrimo Johann Strauss (hijo), del que este año 99 celebramos el centenario de su muerte.

Y este "miniciclo" de piezas con mucha chispa se cierra con una música diminuta, un dibujo hecho con sonido -de poco más de un minuto de duración- repleto de saltos mortales, meandros, recovecos... Un ejercicio olímpico que deja al intérprete para el arrastre, una locura de trabalenguas en boca de un charlatán con un clarinete en la boca. Desde que el aliento de Sabine Meyer, la clarinetista, da el pistoletazo de salida, empieza la carrera de obstáculos: el viento que pasa por la caña y los dedos que articulan las llaves del negro tubo de madera se tienen que coordinar perfectamente para que salga una melodía bailarina, que bien podría encantar a una serpiente de la India, destacar en una improvisación de una orquesta americana o seguir los movimientos de un saltimbanqui.

Muchas veces he preguntado a niños sobre las imágenes que surgen en sus cabezas cuando escuchan esta pieza, y las contestaciones son muy divertidas: un ratón que se escapa de la ratonera para buscar un pedazo de queso, una mariposa que vuela en zig-zag mientras la persigue un coleccionista con su red, una mosca nerviosa que se ha atiborrado de café, una cinta loca que se atasca en un respiradero del metro, un papel que es arrastrado por un ciclón, un enano que baila sin parar, un mono que hace tonterías...

¿Sabéis por qué a todos los que escuchamos esta música nos sugiere siempre algo pequeño que se mueve con rapidez?: porque es exactamente eso mismo, un sonido agudo -que, evidentemente, no se ve-, de carácter algo cómico, que hace piruetas en el espacio sin parar, casi sin respirar, hasta que se agota su aire y descansa -ese es el momento en el que acaba la pieza- El inventor de esta pequeña maravilla es Igor Stravinsky, un compositor al que le encantaba hacer cosas así de caprichosas.

## V

El cambio no puede ser más tremendo: de un solitario instrumento pasamos a una orquesta sinfónica de 100 y un coro de similares dimensiones. Es lógico, necesitamos algo grandioso, pues ahora se trata de ponerle música a un monumental desfile, y eso no se puede hacer con un clarinete. Se necesitan instrumentos de metal que llamen la atención del público con toques enérgicos, tambores, timbales, bombo y platillos que destaquen el poderío del ejército que pasa bajo el arco del triunfo y voces que aclamen con sus alabanzas e himnos los laureles de los vencedores.

Este festejo solemne donde todo un ejército desfila entre pirámides, esfinges, elefantes y palmeras -evidentemente, no es necesario decir el país en el que se desarrolla- lo hemos sacado de la ópera "Aida", una de las obras más famosas de Giuseppe Verdi. Es el momento culminante de una historia de amor -Aida y Radamés- que se desarrolla entre las hostilidades de egipcios y etíopes.

Esta marcha "Gloria a Egipto" está colocada al final del segundo acto de la ópera y tiene varias partes. Se inicia con las llamadas de rigor de las trompetas y sus consiguientes contestaciones de la orquesta. Una vez que, juntas, alcanzan un clima tenso y marcial, entra el coro a todo gas con su "¡Gloria a Egipto y a Isis que protege al sagrado sol. Al Rey, que reina sobre el Delta, le cantamos himnos festivos. Gloria al Rey!". Entramos así en una segunda parte en la que las mujeres piden con sus cantos, más delicadamente, que "una dulce lluvia de flores extienda un velo sobre sus armas, que bailen las jóvenes egipcias sus danzas místicas como danzan en torno al sol los astros del cielo". En la tercera parte llegan en entradas sucesivas los sacerdotes que cantan "rindamos gracias a los dioses en este día afortunado". La cuarta parte es el desfile de los guerreros a ritmo de la conocidísima trompetería y, al final, se vuelve a escuchar nuevamente el "¡Gloria a Egipto" y, como no podía ser menos, concluye por todo lo alto, con majestad, esplendor y... ¡mucho calor!

Nuevamente tenemos que cambiar el sistema de escucha. Nuestra oreja debe trasladarse desde la tribuna al aire libre, donde hemos disfrutado del sonoro desfile, a la intimidad de una habitación, para escuchar los delicados sonidos de una guitarra. De los prismáticos a la lupa.

La guitarra que suena en este disco es una guitarra clásica, un instrumento que se utiliza fundamentalmente para tocar música escrita en partitura por compositores clásicos. Este tipo de guitarra tiene un montón de familiares repartidos por el mundo: los flamencos tocan una parecida, pero hecha con otras maderas, para que suene más contundente; la música barroca se toca con guitarras más pequeñas, muy decoradas y con muchas cuerdas; las reinas de la música "country" son las guitarras acústicas, con cuerdas metálicas; en el jazz suelen tocarse otras de caja grande con micrófono incorporado; y en el rock, ya sabéis, las guitarras eléctricas.

En Brasil, desde siempre, se toca muy bien la guitarra; es imprescindible para acompañar la "bossa-nova", para formar parte de las orquestas de Rio de Janeiro ("chóros") especializadas en serenatas, y para llevar la voz cantante de las muchísimas canciones de su folclore, que es tremendo. Uno de esos músicos que se pasaba horas y horas tocando con los músicos ambulantes, aprendiendo de ellos y recorriéndose el país de arriba a abajo para absorber las tradiciones era Heitor Villa-Lobos. Por eso, cuando se ponía a componer su música le salían melodías y ritmos en el mejor estilo popular. Otra cosa que le encantaba a este compositor era fundir el folclore brasileño con las músicas que llegaban desde Europa. Así lo hizo en la "Suite popular brasileña", donde mezcla las danzas del viejo continente (mazurcas, valsos, chotis y gavotas) con las que él tocaba a diario. Una de ellas se llama "Schottish-Chóro", es decir, un "chotis" tocado con la gracia de Brasil, una música elegante y tropical a la vez, que huele a café, bizcocho, piña y hojaldre (cuando la escuchéis, intentad reconocer cuantas veces sale el tema del principio).

La mandolina es un instrumento típicamente italiano -bastante más pequeña que la guitarra-, con forma de pera y cuerdas dobles, que se toca por medio de una púa, igual que su prima española la bandurria. Tanto la mandolina como la bandurria suelen reunirse con otros instrumentos de cuerda -como guitarras, laúdes, bandolas y demás- para formar las orquestas que se llaman de "pulso y púa"; pero también aparecen con frecuencia, ellas solitas, al frente de alguna orquesta para hacer el papel de solista, o en manos de algún arlequín que canta canciones de amor. Por una parte es un instrumento popular que suena en las tabernas, fiestas y bailes, por otra es un instrumento clásico que se toca en palacios y salas de conciertos. Tiene un sonido alegre y penetrante que viene de perlas para acompañar canciones a la luz de la luna y entonar melodías de serenatas.

Es casi seguro que Antonio Vivaldi tuvo una mandolina en su casa para hacerla sonar en alguna noche de ronda: al fin y al cabo para los violinistas es bastante fácil de tocar, pues es de similar tamaño al violín, tiene el mismo número de cuerdas y se afina igual -por eso hay mucha música de violín que se toca a veces con mandolina-. No es difícil imaginar a Vivaldi enseñando a tocar el violín y la mandolina a las chicas de la orquesta de una residencia de huérfanas, en Venecia, que dirigió durante muchos años.

A este "Ospedale della Pietà" dedicó un montón de conciertos, entre ellos varios con una o dos mandolinas. Del "Concierto para dos mandolinas, cuerda y continuo en Sol mayor", vamos a escuchar el primer tiempo. La grabación nos permite oír a cada mandolina en un altavoz y a la orquesta en el centro. Esto facilita a nuestro oído poder distinguir la conversación que se traen entre ambas y las réplicas que da la orquesta.

## W

Esta letra, tan poco española, es inicial de una buena tanda de compositores magníficos: Wagner, Webern, Weill, Wolff... y los que figuran en nuestra selección. El primero de ellos es un inglés, inglés. Se trata de William Walton, un músico no muy divulgado entre nosotros, aunque sí entre sus paisanos -llegó a ser tan reconocido que le concedieron los honores de "Sir"- . Cuando era joven se hizo muy amigo de una aristocrática familia de escritores, los hermanos Sitwel. Ese entorno cultural fue decisivo para que Walton desarrollara sus primeras composiciones; una de ellas llegó a partir de unos fascinantes poemas de Edith -la poetisa del trío de escritores- bajo el título de "Façade". La unión de música y versos fue tan graciosa y original que produjo una auténtica rebelión entre el público asistente al estreno en 1922, que no estaba acostumbrado a algo tan nuevo; un crítico recordaba cómo la gente "manifestó su desprecio e ira, primero silbando y después amenazando con atacar a la pobre Edith, que, con una original máscara con megáfono, tuvo que esperar pacientemente hasta que la masa se dispersara". Más tarde, Walton arregló la música, sin el texto, para orquesta, y el resultado sirvió como base para un ballet cómico con el mismo título.

La música de "Façade" muestra influencias del jazz, que por entonces hacía furor en los ambientes más "chic" de Europa, y de la música popular (vals, tango, polca, tarantella...). La pieza más graciosa de todo el ballet es la "Canción popular", entre otras cosas por su orquestación: el ritmo, con un ligero toque "swing", lo llevan los componentes de una batería de orquesta ligera: tambor, bombo, platos y caja china (que suena como una vieja máquina de escribir); y la melodía se la reparten entre los instrumentos de viento, o sea, va pasando de uno a otro como si fuera una pelota en manos de jugadores de balonmano. Esta música me suena a comedia de barrio; la imagino bailada por una cuadrilla de gatos elegantes -con bastón y chistera recogidos en un basurero- que quisieran asombrarnos con su petulante chulería.

Seguimos con la danza. Estamos en un baile elegante, no falta de nada: orquesta, camareros, animación... En esto, un caballero de rigurosa etiqueta se dirige hacia una bella dama que descansa en un sofá. Le solicita de la manera más educada que baile con él la siguiente pieza. Ella, turbada por la situación, le rechaza con suaves palabras, pero él no se da por ven-

cido, e insiste hasta que la convence. Ella se levanta, despliega su suntuoso vestido, le da la mano y salen a la pista cuando se inicia un pomposo vals. Mientras bailan conversan cada vez más animados hasta que, cosas del tiempo, concluye el vals. "Muchas gracias señorita". "Muchas gracias caballero". "Adiós". "Adiós".

Esto que os he contado es el argumento de un admirado vals que compuso para piano un músico de los tiempos de Beethoven, llamado Carl Maria von Weber. Pasados los años, Berlioz -otro compositor igualmente importante- hizo una orquestación soberbia que le dio gloria a la obra. El título original era "Rondó brillante para piano" (con ese título se lo dedicó a su mujer), pero ha pasado a la historia como "Invitación al vals" -o también "Invitación a la danza"- . La obra se inicia con una introducción muy tranquila a cargo de un violonchelo, símbolo de la invitación a bailar del caballero. El vals invade con violencia el espacio, ya no hay quien se resista: ese es el tema del rondó que aparecerá sucesivamente, tal y como siempre acostumbra a hacerlo (ABACADA). La música entra en una espiral sin salida, el torbellino del tres por cuatro impide el descanso, los pies no pueden parar de bailar, la pareja gira que te gira, ¡qué mareo!... En esto se escucha el final del vals. Sólo quedan las despedidas con el mismo violonchelo de la introducción que sirvió para la invitación.

La gran orquesta sinfónica aparece por última vez en nuestra selección. Y lo hace de forma esplendorosa, ¡a platillazo limpio!, con una banda sonora de cine compuesta por John Williams, uno de los máximos especialistas en la actualidad. Este hábil compositor americano es continuador de la tradición de los grandes músicos de Hollywood, como Korngold, Steiner, Neuman, Hermann y otros muchos. Sus músicas para "Tiburón", "Encuentros en la tercera fase", la saga de "La guerra de las galaxias", "E.T." y "Supermán" ya forman parte del repertorio de muchas orquestas.

El tema del vuelo de la película "E.T." es una de sus músicas más acertadas. Nada más escuchar unas notas nos vienen las imágenes de las bicicletas volando sobre una puesta de sol, o el momento emocionante del cariñoso extraterrestre diciéndole adiós a Eliot. Antes de que aparezca el tema del vuelo, la orquesta calienta motores con un ambiente juguetero que salpica optimismo. A los pocos segundos, con remate de timbal, hace su entrada triunfal la célebre melodía, entonada por los violines entre cascadas burbujeantes de las flautas y el carrillón. El tema inicia su crecimiento: se mezcla con otros, repite algunos dibujos para crear tensión y vuelve a aparecer con más persuasión cuando le hacen el eco las trompas con sus campanas vueltas hacia el cielo (hay que reconocer que Williams ha aprendido de los grandes compositores las maneras de confeccionar el crecimiento de la música para despertar entusiasmo). En medio de todo este derroche de arrebatos, en el punto más alto de la carrera, se detiene por un momento todo este delirio para que la flauta, acompañada por una cortina de sonidos cristalinos, despida con lágrimas en los ojos al amigo de otro planeta. Los

metales anuncian con sus repeticiones que ya estamos en la coda: sólo queda rematar la obra con fuerte percusión y gran "crescendo" de la orquesta en el estilo de todos los sinfonistas románticos.

## Y

Después del estruendo orquestal de "E. T.", despedimos definitivamente nuestra selección con la banda sonora de otra película, aunque en este caso mucho menos rimbombante (no nos gustaría que pensárais que lo divertido está siempre relacionado con lo grandioso: hay cosas pequeñas que son igualmente cautivantes).

Pocas veces en la historia de la música se habrá dado un caso como éste: una inocente y frágil pieza para guitarra que se propaga como la pólvora por todos los rincones del mundo sin dejar ni una sola guitarra que en algún momento no haya hecho sonar sus notas. Hay cientos, miles de aficionados que han puesto sus manos sobre una guitarra con la única intención de tocar "Juegos prohibidos". Yo se la he oído a niños, jóvenes, concertistas, ancianos... con dos dedos, con tres, con todos... en guitarras de juguete, de estudio, de concierto, eléctricas... en bares, en el campo, en el metro, en auditorios... ¿Por qué ocurre esto? Hay varias razones: es sencilla, corta, clara, melancólica y muy fácil de silbar; está escrita para el instrumento de una manera exacta, por eso las manos se mueven en él con una gran naturalidad; su equilibrio entre melodía y acompañamiento es sencillamente perfecto. Desde su nacimiento ha ido unida a su autor, que ha sido su mejor embajador: el gran guitarrista Narciso Yepes.

De todos modos es una música a la que siempre ha envuelto un halo de misterio. He aquí su auténtica historia en un sucinto resumen: cuando Yepes tenía seis años, la compuso y se la dedicó a su madre. Alguien se la escuchó al joven guitarrista, la copió y la difundió por medio mundo como "Romance Anónimo". En el año 1952, Yepes la interpretó para la banda sonora de la película francesa "Juegos prohibidos", de René Clément, pero sin decir que él era el autor, por eso pocos saben que quien escribió esta pieza fue él. El éxito de la música fue tan grande que aupó la película al estrellato. Desde entonces vive en un humilde rincón de la historia sentimental de las músicas sencillas.

## REPERTORIO

**ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)**

1. *Suite Española: Castilla (Seguidillas)*

*Katia y Marielle Labèque, piano a cuatro manos*

**LEROY ANDERSON (1908-1975)**

2. *El reloj sincopado* 3. *El gato valseador*  
*Eastman-Rochester Pops Orchestra. Frederick Fennell*

**WILLIAM BABEL (HACIA 1690-1723)**

4. *Concierto para flauta dulce soprano, op. 3, nº 1. 1º movimiento: Allegro*  
*Michala Petri, flauta dulce*  
*Academy of St. Martin in the Fields. Kenneth Sillito*

**JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)**

5. *Concierto para violín, cuerda y continuo en Mi mayor: 3º movimiento: Allegro assai*  
*Viktoria Mullova, violín. The Mullova Ensemble*

**BÉLA BARTÓK (1881-1945)**

6. *Para los niños: nº 10, 20 y 21*  
*Zoltán Kocsis, piano*

**LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)**

7. *Las ruinas de Atenas: Marcha Turca*  
*Eastman-Rochester "Pops" Orquesta. Frederick Fennell*

**GEORGES BIZET (1838-1875)**

8. *La Arlesiana: Farandola*  
*Orquesta de París. Semyon Bychlov*

**JOHANNES BRAHMS (1833-1897)**

9. *Vals de amor nº 5*  
*Coro Monteverdi. John Eliot Gardiner*

**PETER ILYICH CHAIKOVSKY (1840-1893)**

10. *Danza de los Comediantes*  
*Osipov State Russian Folk Orchestra. Vitaly Gnutov*

**CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)**

11. *Arabesca nº 1*  
*Werner Haas, piano*

**GIOVANNI BATTISTA DRAGHI**

12. *Danza de los espíritus fantásticos*  
*Musicians of the Globe. Philip Pickett*

**MANUEL DE FALLA (1876-1946)**

13. *La vida breve: Danza*  
*Orquesta Sinfónica de Minneapolis. Antal Dorati*

**GABRIEL FAURÉ (1845-1924)**

14. *Dolly: Berceuse*  
*Katia y Marielle Labèque, piano a cuatro manos*

**PERCY GRAINGER (1882-1961)**

15. *Danny Boy*  
*Julian Lloyd Webber, chelo. Orquesta de Cámara Inglesa. Nicholas Cleobury*

**EDVARD GRIEG (1843-1907)**

16. *Canciones para niños: Badn Lat*  
*Gli Scapoli. Reza Aghamir*

**EDVARD GRIEG**

17. *Danza noruega, Op. 35, n° 2*  
*Orquesta de Cámara Inglesa. Raymond Leppard*

**GEORGE FREDERICK HANDEL (1685-1759)**

*Música para los Reales Fuegos Artificiales*  
18. *Bourrée*                      19. *Minueto*  
*Orquesta Sinfónica de Londres. Antal Dorati*

**GUSTAV HOLST (1874-1934)**

20. *Los Planetas: Marte, el portador de la guerra*  
*Orquesta Filarmónica de Berlín. Sir Colin Davis*

**FRITZ KREISLER (1875-1962)**

21. *Schön Rosmarin*  
*Nobuko Imai, viola. Roland Pöntinen, piano*

**FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)**

22. *Romanza sin palabras, op. 62, n° 1*  
*Byron Janis, piano*

**DARIUS MILHAUD (1892-1974)**

23. *El buey sobre el tejado (frag.)*  
*Orquesta Sinfónica de Londres. Antal Dorati*

**FEDERICO MORENO TORROBA (1891-1982)**

24. *Estampas: Juegos infantiles*  
*Los Romero, guitarras*

**JELLY ROLL MORTON (HACIA 1885-1941)**

25. *Black Bottom Stomp*  
*Canadian Brass*

**WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)**

26. *La Flauta Mágica: Coro de animales*  
*Ambrosian Opera Chorus. Academy of St. Martin in the Fields. Sir Neville Marriner*

**SERGEI PROKOFIEV (1891-1953)**

27. *Marcha para niños*  
*Henrich Schiff, cello. Samuel Sanders, piano*

**JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)**

28. *Las Indias Galantes: Aire de las salvajes*  
*Orquesta del Siglo XVIII. Franz Brüggen*

**OTTORINO RESPIGHI (1879-1936) GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)**

29. *La boutique fantasque: Tarantella*  
*Academy of St. Martin in the Fields. Sir Neville Marriner*

**NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)**

30. *Sheherezade: El mar y el viaje de Simbad*  
*Real Orquesta del Concertgebouw. Kirill Kondrashin*

**GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)**

31. *Sonata para cuerda n° 3: Final*  
*I Musici*

**CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)**

32. *El carnaval de los animales: Fósiles*

*Orquesta Sinfónica de Pittsburg. André Previn*

**FRANZ SCHUBERT (1797-1828)**

33. *Rosamunda: Coro de pastores*

*Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur*

**ROBERT SCHUMANN (1810-1856)**

34. *Escena del bosque nº 7: El pájaro profeta*

*Claudio Arrau, piano*

**DIMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)**

35. *La Edad de Oro: Polca*

*Eastman-Rochester Pops Orchestra. Frederick Fennell*

**JOHANN STRAUSS JR. (1825-1899)**

36. *Perpetuum mobile*

*Orquesta Filarmónica de Viena. Riccardo Muti*

**IGOR STRAVINSKY (1882-1971)**

37. *Pieza para clarinete nº 3*

*Sabine Meyer, clarinete*

**GIUSEPPE VERDI (1813-1901)**

38. *Aida: Gloria a Egipto*

*Coro de la Ópera del Estado de Dresde. Orquesta del Estado de Dresde. Silvio Varviso*

**HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)**

39. *Suite popular brasileña: Schottish-Chòro*

*Pepe Romero, guitarra*

**ANTONIO VIVALDI (1678-1741)**

40. *Concierto para dos mandolinas, cuerda y continuo en Sol mayor: 3º movimiento: Allegro*

*Gino del Vescovo y Tommaso Ruta, mandolinas. I Musici*

**WILLIAM WALTON (1902-1983)**

41. *Façade: Canción popular*

*Academy of St. Martin in the Fields. Sir Neville Marriner*

**CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)**

42. *Invitación a la danza*

*Orquesta Sinfónica de Londres. Charles Mackerras*

**JOHN WILLIAMS (N. 1932)**

43. *Tema del vuelo de la película E.T.*

*Boston Pops Orchestra. John Williams*

**NARCISO YEPES**

44. *Juegos prohibidos*

*Pepe Romero, guitarra*

## EL COMIENZO

*"Soy esa fuerza suprema y ardiente que despide todas las chispas de la vida... Mía es la fuerza del invisible viento. Yo mantengo el aliento de todos los seres vivos... Yo soy el origen de todo... Yo soy la sabiduría. Mío es el tronar de la palabra que hizo nacer todas las cosas. Yo impregno todas las cosas para que no mueran. Yo soy la vida".* Si Hildegard von Bingen, la abadesa artista (compositora, escritora y mística del siglo XII), autora de estos poemas dedicados a "El Universo", hubiera podido escuchar, siete siglos después, la "Novena Sinfonía" de Beethoven, hubiera escrito similares poemas, pues no hay nada más cercano a la sensación de que un mundo se está creando que el comienzo de la última sinfonía del más grande genio de la música. Si lo sabrían Wagner, Strauss, Mahler y otros muchos creadores, que cuando se pusieron a describir con música algo parecido tomaron como referencia el comienzo de esta sinfonía. Sin esa lejana luz que se acerca desde la oscuridad, sin ese invisible viento que surge de la nada, sin ese principio de vida sonora con el que Beethoven impregnó la primera página de su famosa obra no hubieran sido posibles los comienzos de "El Anillo" de Wagner, del "Zaratustra" de Strauss, o de la "Primera Sinfonía" de Mahler. Todos estos arranques sinfónicos (muy loables, sin duda) ya estaban "descubiertos" por Beethoven en su "Novena", a ellos les correspondió el mérito de saber tirar del hilo con sabiduría.

Cuando se puso a componer su "Novena", Beethoven ya había experimentado en las otras ocho sinfonías todos los tipos de comienzo posibles: dubitativos, imperiales, alegres, trascendentes, poéticos, enigmáticos... Le faltaba un punto de partida diferente, más universal, un embrión que hiciera las funciones del interruptor que pone en funcionamiento el universo: un par de siglos antes de la teoría del "big-bang", siete después de los poemas de la abadesa, y varios más desde la descripción del Génesis, Beethoven promulgó en formato musical una "teoría cifrada de la creación del mundo en cuatro jornadas". Creo que en los primeros compases de esta sinfonía se encuentra la esencia de los cuatro movimientos que le siguen: es el anuncio de que algo tremendo nos espera, el inicio de una aventura que nos mantendrá en vilo. Cuando suenen los primeros aplausos de bienvenida, debemos abandonar la lectura de estas notas, porque el silencio que sigue anuncia que el planisferio solar se va a desplegar ante nuestros oídos. En el preciso momento en que el director marque la primera anacrusa, notaremos la sensación de que en el acorde inaugural y en los sonidos descendentes que le siguen está la clave del misterio. La mirada mística al universo de Hildegard se cumple: en la primera página está

escrito todo el libro, en esos compases iniciales está el secreto del laberinto. Ya lo decía otro místico, en este caso sufi: "Si observas el núcleo del átomo, dentro de él encontrarás el sol". El autor plantea un interrogante que tenemos que ir resolviendo poco a poco, movimiento a movimiento: ¿Es un fractal sonoro? ¿Un ADN que surca toda la obra? ¿Una pupila que contiene el plano del organismo? Cuando el director pase la última de las más de 200 páginas de la partitura estarán resueltas, sin saber ni cómo ni por qué, todas nuestras dudas.

Al tratarse de una sinfonía, a esa semilla germinal le sigue su crecimiento natural, o lo que es lo mismo, se extiende un movimiento en forma sonata: temas que se exponen, juegan, dialogan y que a veces discuten y luchan. En la parte central (el desarrollo), los personajes musicales se transforman y mezclan, se hacen transfusiones entre ellos, intercambian sus personalidades y sus vestimentas, asoman la cabeza y se ocultan. Un enfrentamiento en toda regla. Después del combate, reaparecen felizmente juntos y bien avenidos, confluyendo en un final que da lógica a esta especie de evento deportivo-teatral de 15 minutos. Como es natural, toda esta dramaturgia sonora obedece a un plan diseñado con tiralíneas por Beethoven y plasmado en la partitura con la sabiduría y experiencia de quien conoce hasta el más mínimo átomo de la composición sinfónica.

## EL FINAL

Del mismo modo que los principios de sus sinfonías, Beethoven se tomaba muy en serio los finales. Pero en éstos no estuvo tan original (en finales sorprendentes le gana Haydn): Beethoven termina casi todas sus sinfonías con los típicos "chim-pun", incluso el contundente final de la "Quinta" no es sino una amontonamiento impúdico de "chim-punes", dando la sensación de que la sinfonía muere en el fragor de un tiroteo. Entre todas, hay que reconocer que la única que concluye con la serenidad de una muerte digna y dulce es la "Sexta".

Para poner el punto final a su último monumento sinfónico (él ya intuía que la vida no le daba para más), Beethoven optó por una conclusión en la cúspide, sin dejar dudas de que ya en ese momento la música ha transportado a la humanidad a las cumbres de la belleza, la libertad y la alegría. Después de que las voces han dicho todo lo que tienen que decir, la orquesta remata la jugada estrechando el camino para que el chorro musical pase con una turbulencia alocada que, tras un acelerón vibrante, fenece en un monumental golpe final. Una conclusión colosal, como no podía ser menos, tras la cual dejamos atrás, en nuestra memoria, la experiencia sublime de haber habitado un edificio sonoro irrepitible.

Pero antes de que llegue este momento liberador, Beethoven construye un último movimiento de unas dimensiones y una profundidad inusitadas

para la época. La orquesta se le queda pequeña y necesita añadir las voces del mundo para que entonen unidas (incluso griten) un himno de fraternidad y libertad. El creador se erige como representante de toda la humanidad. "Una fantasía política, el primer emblema musical del valor moral del arte", en palabras de Esteban Buch ("La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo". Ed. El Acanalado). Para Beethoven su sinfonía deja de ser sólo expresión sentimental y sueño de la razón para convertirse en un manifiesto, una toma de posición.

Quienes se acercan por primera vez a esta sinfonía se suelen llevar la enervante sorpresa de que nada de lo que escuchan en los tres primeros movimientos les suena conocido. Esperan impacientes a que, por fin, se escuche esa famosa melodía, tan conocida, pero ésta no llega hasta casi una hora después. Claro que cuando aparece colma todas las expectativas: la melodía es entonada por la orquesta, los solistas y el coro varias veces; se desarrolla, se oculta, reaparece con más fuerza... Parece mentira que una melodía tan simple (para algunos, tan comercial) dé tanto de sí. En estas cosas Beethoven nunca defrauda, y menos en esta obra. Hasta los menos aficionados a escuchar sinfonías quedan vencidos por la explosión de grandeza del final: no importa haber estado esperando tres movimientos (geniales, como no podía ser de otra manera) para que se produzca el fenómeno.

Mi amiga Araceli Rubio me confiesa que mientras escucha los tres primeros movimientos intenta olvidarse de Miguel Ríos. En efecto, cuando el barítono y el coro entonan el celeberrimo himno se borran de la mente todas las flautas del cole, los sintetizadores de Wendie Carlos, las versiones pop, los arreglos de orquestinas con batería... El original barre con todo.

## EL CENTRO

¿Y entre el comienzo y la culminación final, qué hay? Un rascacielos edificado con un cálculo estructural de ingeniería fina (ya sabemos que si no es así, el edificio se cae). Los dos movimientos centrales hacen las funciones compensatorias, fundamentales en toda arquitectura.

Beethoven ya le había dado la puntilla a los minuetos como componentes centrales de sus obras. Sus sinfonías no necesitaban "agradar" a los oyentes con bailes de moda. Se acabaron las cortes, las pelucas y la galantería, eran tiempos de pensar en otras cosas, no en vano su mesa (piano) de trabajo era un laboratorio de investigación. Beethoven introduce "scherzi" (bromas, en italiano), es decir, tiempos ligeros y ambiguos de sonoridades imprecisas, parodias con melodías vivaces como reptiles, espectros fugaces que producen cierta intranquilidad en los oídos (Mendelssohn será un eterno agradecido por estos inventos).

El "Scherzo" de la "Novena" es algo más que un scherzo, es un invento, uno de los movimientos sinfónicos más originales y extraños que se conocen, una fuente de estudio permanente. La música se mueve sigilosa, con la pericia de un guía en la selva. Intenta esquivar los golpes del timbal, se para, arranca, pasa de mano en mano. Sin pretenderlo, aumenta de tamaño, se torna gritona: ni ella misma soporta sus propios alaridos. La parte central (obligada en estos tiempos de forma ABA) hace las funciones de bálsamo, pues el ambiente se torna repentinamente campestre y alegre, pero es una alegría fingida, porque la música, como un adicto a los estupefacientes, acaba tornando a las andadas: sombras, visiones, griterío, llamaradas... No ha de extrañarnos su éxito en estos tiempos: no conozco música más actual.

Y, por fin, llegamos al "Adagio". Siempre se ha comentado que, en todas las obras de Beethoven, los tiempos lentos son prácticamente insuperables. Tanto es así que si pasáramos una encuesta sobre esta sinfonía seguro que salía ganador el tercer movimiento. Perfectamente situado: entre los fantasmas del scherzo y el himno de solidaridad del final, se presenta la serenidad de una melodía con vocación de eternidad. El escenario ahora es lirismo puro, la música se desparrama en varias melodías que masajean nuestro interior. No es posible más poesía, más melancolía. Quien sigue la trayectoria de Beethoven lo sabe: lejos de la imagen de huraño e intratable que se da de él, en su música se muestra de lo más bromista y tierno. Pero también sabe mostrar su otra cara de león, y lo hace en el centro del "Adagio": una trompetería nos saca del ensimismamiento para avisarnos de que "no todo es deleite", la vida sigue. Creo que el maestro utiliza esa triquiñuela teatral para después ponerse todavía más lírico y estrujarnos hasta la extenuación. En el vinilo en el que me trabajé de joven esta obra, la primera cara concluía justo antes de la trompetería: había que levantarse, cambiar la cara del disco y volver a escuchar el resto del movimiento; desde entonces, para mí, este "Adagio" son dos adagios: el que hay antes de la trompetería y el posterior.

## CODA

"Fetichismo sonoro de Occidente", "Icono de la cultura de masas", "Marsellesa de la Humanidad", "Símbolo de la alegría y la libertad"... No se pueden decir más cosas de una obra musical. Todas las ideologías, todos los movimientos artísticos la toman como ejemplo, hasta tal punto que ha acabado siendo el himno de la Unión Europea y el de todos los eventos importantes donde se alza la bandera de la libertad.

Hace veinte años, a la hora del café del día de Navidad, ante el Muro de Berlín recién derribado, se reunieron la Filarmónica de Berlín, Leonard Bernstein y Eurovisión para conmemorar a escala europea la caída del muro, que se había producido unas semanas antes. Junto a unos cuantos

invitados, me correspondió presentar en TVE, dentro del programa "Tira de música", la transmisión en directo del concierto. No es necesario mencionar cual fue la obra elegida. Los allí congregados tuvimos que renunciar a la comida familiar y reunirnos en torno a una mesa de turrones y mazapanes, y las cámaras y monitores de los estudios del "pirulí". Todo iba muy bien, el coloquio funcionaba como un reloj, la transmisión era buena, el sonido también. Arrobados, seguíamos la sinfonía, sin privarnos de hacer algún que otro comentario entre nosotros. En esto, la transmisión se interrumpió drásticamente en plena música (ya no recuerdo exactamente dónde). Los monitores se quedaron en negro y nuestros nervios se pusieron a mil. Yo me tuve que sacar un mazapán de la boca, recuperarme del vuelco al corazón, sentarme correctamente e improvisar unas palabras de disculpa ante dos millones de espectadores que nos veían en ese momento. Cuando, al fin, volvió la imagen, comprobamos que sólo se habían perdido unos pocos minutos de música, y decidimos volver a dar la sinfonía completa días después (por cierto, nunca se supo qué pasó, ni quién fue el responsable del desastre: sólo se interrumpió en España, ¿?¿?). Pero nadie pudo quitarnos la sensación de vértigo que produjo en nosotros, tertulianos y espectadores, esa corta pero radical rotura. En una obra que nos habla de la creación y de la humanidad, un corte como aquel es lo más parecido al fin del mundo. Esto sólo puede ocurrir con la "Novena".



## 21 | CAPÍTULO

### LAS REDUCCIONES DE PRESUPUESTO

Las reducciones de presupuesto, las vacas flacas, los tiempos de inflexión hacen temblar a quienes carecen de talento. Sin embargo, las épocas de escasez nunca han sido las peores para desarrollar la imaginación entre artistas verdaderos. El problema surge normalmente en épocas de vacas gordas: ahí es dónde se enmascaran las deficiencias a golpe de talón, son momentos de grandes despliegues de inanidades que embelesan -mejor dicho, apabullan- a los públicos menos exigentes. De esto hemos aprendido mucho estos últimos años. Es momento de echar la vista atrás y contemplar el desastre.

En cultura la sobriedad es buena amiga. No es asunto de desproteger o de mirar a otro lado, sino de medir y aprender a elegir proyectos, a comprar calidad y, sobre todo, a aprender a gastarse el dinero. Un amigo ingeniero me lo decía hace tiempo: "Lo peor que te puede pasar es que te den un gran presupuesto para remodelar una plaza que está en buen estado. Por ese chorro entran las fuentes inútiles, los pavimentos horteras, los relojes de sol gigantes...". En cultura pasa igual: exposiciones sin contenido, espectáculos con rayos láser, óperas de estrépito, inauguraciones que aburren por su boato...

Propongo que ese 11% menos a Cultura sea aprovechado para aumentar el presupuesto de Educación, concretamente para que el Ministerio pertinente lo dedique a la formación de espectadores. Ahí está la piedra de toque, y no en el lamento continuo de que falta presupuesto para cultura. Un público de calidad es el único capacitado para decidir qué es y qué no es cultura. Formemos al público, el resto viene dado.



## 22 | CAPÍTULO DE HIMNOS Y OTROS RIEGOS

En verano de 1836 los sargentos de la Guardia Real obligaron a la Reina Regente a suspender el Estatuto Real y proclamar la Constitución de 1812. Tal rebelión se produjo en La Granja (Segovia), en el recinto conocido como El Pajarón. Las crónicas cuentan que el inicio de la revuelta se produjo cuando la banda se dividió en dos, entonando simultáneamente la Marcha Real y el Himno de Riego. Para conmemorar ese insólito hecho histórico y musical, el productor Miki Heras organizó una serie de actos en los lugares de autos, uno de los cuales fue la presente conferencia (que, como se podrá observar, tiene un carácter esquemático que impulsa al orador a desarrollar sobre la marcha). El colofón de la charla fue un momento sobrecogedor: la recreación de la mencionada cacofonía musical a base de trompetillas de plástico que el público asistente interpretó con placer, humor y brío.

### REITERACIÓN Y BAJA CALIDAD

Antes de empezar, debo confesar que, como tantos otros paisanos, soy poco amigo de himnos. Y, dentro de este género, dos de los que menos aprecio son, precisamente, la *Marcha Real* y el *Himno de Riego*, causantes del acontecimiento que estamos conmemorando.

No consideren que es una apreciación caprichosa, sino que proviene de un rechazo que muchos de mi generación hemos adquirido a lo largo de los años. Las razones más sobresalientes son dos: 1ª) la insistencia: hemos acabado hartos de desfiles de la victoria, milis interminables, finales de la programación de las antiguas radios y televisiones, fiestas que no repriemen su ideología... (ya se sabe que a veces la insistencia abre las puertas del gusto, otras las cierra); 2ª) la baja calidad musical de ambos: el análisis objetivo y pormenorizado de sus partituras (del mismo modo que un musicólogo examina cualquier pieza musical que investiga) derrama unos datos espeluznantes que prefiero omitir.

Pero ello no debe contrariar a quienes disfrutan de dichos himnos, pues no hay nada más melifluo y contradictorio que el gusto. En casos como estos, las razones sentimentales están muy por encima de las intelectuales. Además, a cada cual le puede gustar o disgustar lo que le venga en gana, se trate de himnos, sinfonías o canciones de su tierra, sin por ello tener que dar razón o avergonzarse.

### GUSTO E IDENTIFICACIÓN

A menudo nos preguntan si nos gusta el himno de nuestro pueblo, comunidad, nación o continente. La mayoría de los himnos no se escriben con

la intención de que gusten o disgusten, sino para que cumplan su función simbólica. A nadie se le pregunta si le gusta o no su bandera, o su escudo; entonces, ¿por qué nos preguntan si nos gusta el himno de nuestro país?, ¿por qué razón nos tiene que gustar?, ¿simplemente porque nos representa?, ¿y si sus valores artísticos chocan con nuestra sensibilidad?... Supongo que ese es el punto fundamental: la sensibilidad y la emoción. Para los pechos proclives a la emoción patriótica, las primeras notas de un himno son suficientes para enardecer sentimientos y provocar lágrimas; pero eso no nos debe hacer olvidar que hay innumerables sensibilidades, cultivadas en otros principios, a las que las exaltaciones patrióticas producen urticaria, y las marchas y pasos de la oca indiferencia.

Lo más corriente es que los himnos y los símbolos patrióticos desencadenen espejismos de emociones, es decir, que ocasionen solitarias identificaciones puntuales a las que siguen hastíos febriles. Es el caso tan común de los jóvenes capaces de involucrarse en una bandera durante un partido de fútbol, limpiándose después el sudor con ella y olvidándola en un trastero hasta otro evento deportivo. Desde un punto de vista dramático, los himnos suelen originar breves instantes de fiebre pasional, frente a grandes océanos de deserciones por empacho.

## ALARDES PATRIOTEROS

No cabe duda de que atravesamos una larga época donde la reivindicación de himnos y banderas se interpreta como algo vetusto, relacionado con antiguos alardes nacionalistas o patrioteros (quizás sea porque sólo ante la guerra o ante un posible enemigo se desata el instinto patriótico general y los emblemas castrenses pasan a un primer plano). A diferencia de otros países europeos, en el nuestro estos emblemas están de capa caída: los himnos ya no se escuchan en silencio ni se cantan con fervor -para empezar, algunos no tienen ni letra-, sólo se utilizan como arma arrojada y se monopolizan al gusto de cada ideología (sin ir más lejos, la ikurriña parece ser la bandera exclusiva de los nacionalistas vascos, y la bandera de España el emblema exclusivo de la derecha). En términos generales, este tipo de símbolos y alegorías desempeñan cada vez más un papel decorativo y folclórico en un país sumido en dudas existenciales, donde el descreimiento general ha alcanzado cotas incomparables.

Insisto, en España no somos muy amigos de los himnos, quizás por eso no tenemos demasiados. Así como la mayoría de nuestras banderas suelen tener pasados gloriosos e incluso heroicos, con los himnos no ocurre de la misma manera: muchos de ellos han tenido que componerse a toda prisa, sin reflexión ninguna y por la urgencia castrense o deportiva de última hora. Comunidad nueva: himno nuevo. Unos pocos han sido creados con acierto, pero la mayoría resultan desastres penosos. Sin ir más lejos, el himno reciente de la Comunidad de Madrid, que se encargó a los ilustres

Sorozábal y García Calvo, es prácticamente desconocido. Lo que resulta extraño es que no se hayan elegido algunas de nuestras músicas más señeras para cumplir funciones oficiales. Lo suyo sería que en Valencia tocaran *Valencia*, que en las Islas Canarias pusieran por himno a *Islas Canarias*, y que el de Madrid fuera *Madrid, Madrid, Madrid...* (Asturias sí, menos mal). Al fin y al cabo éstos son himnos que han demostrado su calidad y su recepción positiva con el paso del tiempo. Alguna vez se impondrá la razón y tendremos un buen himno nacional, entresacado del repertorio de alguno de nuestros insignes compositores: Barbieri, Bretón, Chapí o Chueca (su marcha de la zarzuela *Cádiz* sería un inmejorable himno nacional).

Sin embargo, los himnos que los jóvenes corean con especial esmero no son los de la patria, sino los "¡Ohé, ohé... !" del fútbol, las sintonías de programas, melodías de la publicidad, éxitos de ventas, bandas sonoras de películas... Estoy convencido de que hoy día es más conocida en nuestro país la sintonía de Eurovisión, o de algunas canciones comerciales, que la mismísima *Marcha Real*, pues, afortunadamente, la mili ya se extinguió, los desfiles escasean, ni las emisoras se despiden en la noche, como antaño, con el consabido himno, ni España gana muchas medallas.

## OLIMPIADAS Y DESTELLOS SENTIMENTALES

Sobre todo, los himnos cumplen la función de representar a los países en olimpiadas y campeonatos deportivos. De estos espectáculos es de donde los espectadores han ido archivando de forma dispersa en sus memorias retazos de melodías. Cuantas más medallas consigue un país, más veces entra el himno en la memoria colectiva. Aunque no siempre es así, hay algunos que hemos oído montones de veces sin que consigan permanecer en nuestro repertorio de escuchantes. ¿Por qué? Porque son vulgares, repetitivos y poco inspirados. ¿Qué tienen unos himnos que no tengan los demás? ¿Por qué gustan más *La Marsellesa*, *La Marcha del Kaiser*, *Dios salve a la Reina* o *Viva Italia*? Como en todo, hay himnos buenos y malos, con gancho y sin gancho, con pellizco sentimental y planos, y los mencionados son mejores que el resto y, encima, los hemos oído más veces.

Otra paradoja de los himnos es que no pocas veces consiguen emocionar a oyentes de ideología contraria a la que pregonan. Supongo que hay razones musicales y extramusicales que propician estas turbulencias sentimentales. Conozco a seguidores de la Real Sociedad que, cuando están a solas, se deleitan silbando el himno del Athletic; a izquierdistas confesos, nada sospechosos de amar la estética de la Legión (hombres-hombres rebosantes de testosterona, de pecho descubierto, mentón al frente, tatuajes de "¡A mi madre!" y gritos de "¡Viva la muerte!") que sienten escalofríos agrídulces al escuchar *El novio de la muerte*, y viceversa, a derechistas que no pueden reprimir su emoción ante *La Internacional*; y a ateos irre-

dentos que tararean con devoción "entredientes" las tercerillas de *Cantemos al amor de los amores*. Es cierto, el tirón de ciertas melodías hace que la mente y el corazón se separen. El poder de la música consigue fumar las más altas esferas de las creencias.

Una curiosidad más a añadir es que en muchos casos los himnos nacionales tienen poco que ver con los países a los que representan. Lo lógico sería esperar que de un país oriental surgiera un himno cadencioso de melodías exóticas. Pues no: el himno de Uzbekistán, sin ir más lejos, es tan occidental como el de China o el de India. Si exceptuamos algunos de los ya comentados, que tienen una personalidad propia, la mayoría se confunden, como se confunden las canciones del verano o los éxitos de moda, pues suelen estar cortados por el mismo patrón. Incluso se podría investigar por qué muchos empiezan de la misma manera. ¿Qué es, globalización o ganas de pasar desapercibido?

## LA SIMULTANEIDAD, CASUAL Y NO CASUAL

La simultaneidad de músicas es un fenómeno que en nuestro país se da por doquier. Es más, somos grandes maestros en dicha técnica. No tenemos más que acudir a cualquier bar y conectar el oído atento: el sonido de la tele (siempre puesta) se superpone a la música ambiental y en muchos casos a la radio, y sobre todos ellos el griterío de la clientela que lucha por hacerse entender. Lo normal en nuestro paisaje sonoro es que ocurran estos casos de simultaneidad. La población se ha habituado: la charanga en fiestas se mezcla con la música de las tómbolas, con la de los caballitos y los autos de choque. En un grupo de amigos (de cualquier edad, ojo) no hay diversión si no se llevan varias conversaciones gritonas a la vez. Es lo nuestro.

Uno de los casos de simultaneidad más representativos de nuestro país es el que se produce en los "sanfermines" de Pamplona. En la plaza de toros, durante los espectáculos, se superponen, de una manera alborotadora, todo tipo de bailables interpretados por las charangas de las peñas (bien cargadas de bombo), la banda y los gaiteros; todo en fortísimo. El efecto resultante es una alucinación sonora incomparable, una cloaca aturdidora que deja en pañales a los más atrevidos creadores de la música acusmática. Al fin del espectáculo, cuando las peñas desfilan por las calles, se forma un *runrún* que llega a causar en el ciudadano el vómito ¡o el éxtasis! (Nota: más de la mitad de los habitantes de la capital de Navarra, que mantiene un buen clima sonoro los 357 días restantes del año, abandona despavorida la ciudad durante su festividad).

La simultaneidad de músicas distintas no es un invento actual. En el Renacimiento y Barroco se utilizaban a menudo los "quodlibet", mezclas sabias de melodías e idiomas diversos en una misma obra (en España

fueron muy importantes las *Ensaladas*, género vocal cuya cima alcanzaron los miembros de la familia Flecha). Pero fue en EE.UU. donde se produjo la más auténtica creación a partir de varios temas que se mezclan. Su autor fue el americano Charles Ives. Por entonces, Ives comenzó a componer obras para orquesta basándose en diferentes casos de simultaneidad. En Ives la simultaneidad está milimétricamente calculada. Por ejemplo, en *Tres lugares de Nueva Inglaterra* suenan tres bandas a la vez, cada una con una música distinta. A partir de Ives, y de la observación del paisaje sonoro, ha habido muchos casos de compositores que utilizan la simultaneidad como un procedimiento más en su paleta de recursos.

Lo que no podían imaginar Ives y tantos otros compositores que basan sus obras en la superposición de distintos materiales sonoros, es que un siglo antes, en La Granja, los miembros de una banda militar, como consecuencia de una protesta que comenzó como un alarde musical y terminó cambiando una Constitución, habían creado de forma fortuita (como los grandes inventos) un hallazgo sonoro que, por falta de información, no ha sido reconocido como uno de los momentos estelares de la música. Aquí estamos para remediar esta afrenta.

Como comprenderán, no podemos marcharnos sin recrear entre todos, y en este mismo lugar, la mencionada superposición de la *Marcha Real* y el *Himno de Riego*. Es algo muy simple, lo que ya no es tan simple es tener un oído cultivado capaz de disfrutar del encuentro.

Preparados. Listos... ¡Adelante!



## 23 | CAPÍTULO PANFLETO DIABÓLICO

Mi credo musical es ninguno; lo confieso: soy un "sin-dios" de la música. Lo que sigue es el panfleto de un ateo sonoro; o, mejor dicho, de un agnóstico. Lo vuelvo a confesar: por mucho que me esfuerce, no consigo pasar el nivel de lucidez mental que me permita saber bien de qué extraña materia está constituido el núcleo y las órbitas magnéticas del átomo musical indivisible; y, ya no digamos, cómo y por qué se producen sus formaciones moleculares y demás reuniones complejas. Por eso me pasma, no sólo la facilidad con que muchos dicen conocer a la perfección de dónde vienen los tiros del fuego cruzado estético en cada momento, sino también la habilidad para encasillar a cualquiera en la cuadrícula de su juego de los barcos (pum, pum, pum, agua...) y resumir todas las tendencias, por muy nuevas o resbaladizas que sean, en infantiles géneros "de la señorita Pepis". Me sobrecoge su arte para distinguir fácilmente los subxenakis de los proligetis, así como su flema sibilina para inspeccionar las migraciones de depablitos y cristobalines. Me dejan estupefacto cuando los veo apostados, vigilantes, en las jaulas de los amperios, o controlando las especies a extinguir (charlatanes, improvisadores, repetitivos, modelnos...). Pero, sobre todo, se me huela la sangre cuando noto sobre mí sus miradas, pues, en esta serie de calificaciones precipitadas de su "academia de buena conducta compositiva", me ha tocado a mí la china de ocupar el sillón, tan honorífico como maléfico, de un cachondo.

¿Me merezco tan insigne reconocimiento? No soy capaz de saberlo. De lo único que me doy cuenta -mi querido amigo Alvaro Guibert me lo hace notar- es de que los muelles de ese sillón son lo suficientemente incómodos, oxidados y díscolos como para devolver al usuario al suelo en el menor descuido entre sonoras y groseras risas de hiena. Por lo tanto me sentaré con cierta cautela, antes de exponer con un mediano rayo de fe dos aspectos de la música que raramente son objeto de atención por parte de la mayoría de los creadores: el humor y la educación musical. (No nos vengamos a engaño, si alguna vez un compositor tropieza con alguno de estos dos duros y fundamentales "escollos" es casi seguro que habrá sido de forma accidental y, rápidamente, se sacudirá el polvo del contratiempo para que no se note mucho el resbalón).

Todos sabemos que el humor es una cosa muy seria y los cachondos oficiales lo suelen estropear, razón por la cual me voy a permitir la osadía de dejar vacante el dichoso silloncito, dado que no me siento demasiado identificado con su doctrina. Otra cosa sería que la letra del sillón fuera la H de humor: bien a gusto me sentaría entonces para defender a capa y espada, frente a quienes creen estar salvando a la humanidad cada vez que hacen un cuarteto, la posibilidad de sobrevivir aprendiendo a reírse de uno mismo. Y es que no hay manera: donde veo humor, otros ven

juerga y banalidad; donde encuentro diálogos insustanciales y profundamente coñazo, otros hallan el néctar de un paraíso estético... Y, mira por donde, allí donde, por fin, me apasiono por un asunto serio y trascendental para nuestra música, la educación, otros no ven sino menudencias de escaso interés para sus ambiciosos planes creativos.

Lo cierto es que con esta amargura sonora y sin entrar en compromiso con la educación nos estamos jugando el futuro de la música de nuestro país. No hay más cáscaras: o nos relacionamos con nuestra propia música sin tan desesperado hierro y dedicamos aunque sólo sea media neurona al exigente público de menos edad, o seguiremos ensimismados cavando la profunda tumba donde enterrarnos junto a nuestro inalienable credo. El que avisa no es traidor.

## 24 | CAPÍTULO LA JOTA NAVARRA

De entre una buena colección de fotografías del ferrocarril que hay expuestas en el Bar “La Estación”, en Castejón, destaca una que posee una fuerza conmovedora. Es de gran tamaño, en blanco y negro, y representa un cruce de vías que adopta la forma de un elegante lazo simétrico; una imagen que puede resultar chocante para los foráneos, pero habitual y cargada de significados para quienes hemos saltado innumerables veces sobre ellas (y seguimos haciéndolo, por muy prohibido que esté). Este encuentro de vías ha acabado siendo el símbolo que mejor define el nacimiento, vida y carácter de este pueblo; un lugar donde, gracias a ese cruce de caminos, han recalado gentes de todo lugar y condición y lo han convertido en punto de encuentro.

No ha de extrañarnos, por tanto, que haya sido precisamente Castejón la población donde han concurrido un francés, un alemán y un donostiarra para tomar la sorprendente iniciativa de introducir la cámara en las arenas movedizas de la jota navarra, pozo sin fondo donde prácticamente nadie se ha aventurado hasta la fecha con cierta seriedad. Una mirada objetiva de quienes años atrás desconocían por completo la existencia de este canto, pero que, sorprendidos por su fuerza, su enorme capacidad para transmitir emociones y su carácter “underground”, decidieron darle forma de documental.

Gilles, Ifan y Jon, expertos en artes escénicas –no en vano dos de ellos son consumados bailarines y fotógrafos y el tercero un comprometido director de teatro–, partieron de una premisa fundamental: nada tenían que perder, salvo tiempo, dinero y trabajo. También hay que apuntar que la causa principal de su interés por la jota –manifestación folclórica que se encuentra al margen de cualquier moda– no han sido ni los medios de comunicación, ni la documentación bibliográfica, ni su imbricación en los oficios del pueblo, sino por la efervescente actividad de la Escuela Municipal de Jotas –liderada por Maribel Muñoz “La Catola”– con que cuenta desde hace años este pueblo tan singular. Desde que estos inquietos artistas arribaron a Castejón no han dejado de escuchar jotas en recitales, fiestas, festivales, reuniones, cenas... y, perplejos ante este fervor popular, se han preguntado: “¿cómo es posible que la jota navarra sea poco conocida fuera de su lugar de origen?”. La ambigüedad en la contestación se impone: seguramente no es tan desconocida como ellos piensan, ni tan célebre como creemos los nacidos en territorio jotero.

Como la mayoría de las manifestaciones populares, la jota navarra tiene una gran capacidad de comunicación sentimental a causa de su sencillez extrema y su pegada inmediata. Con un ritmo a tres, un par de acordes, utilizando la progresión como elemento básico y la repetición como

norma, nada más, se construye una forma musical ínfima, una especie de ameba sonora. Sin embargo, esta simplicidad es parte de su poderío, y también parte de su dificultad, porque verter creatividad en un frasco tan simple es algo muy complicado. Si el interesado no quiere pasarse de horterero o, por el contrario, pretende coger la jota con papel de fumar, debe andarse con sumo cuidado, el fantasma del esperpento está cerca y le puede atizar a él y, lo que es peor, a todos nosotros.

Pero a veces ocurre el fenómeno: la melodía posee ingenio, la letra es concisa y brillante, y, sobre todo, la interpretación tiene fuerza y musicalidad. Es entonces cuando el elemento simple se trasmuta en miniatura artística. ¿Cómo y por qué se produce este prodigio? Imposible saberlo. Pero ocurre. También es cierto que en la jota se hace bandera la famosa frase: “cuanto más sencilla es la música, más relevante debe ser la interpretación”. Como con los huevos fritos, como en las películas de Billy Wilder, el “cómo” es más importante que el “qué”. En la jota no cabe duda, el intérprete lo es casi todo.

Algo de esto que cuento debió de intuir nuestro trío de “neocastejoneros” cuando comenzó a tomar fotos y a hacer preguntas. Se sentían atraídos hacia la jota y no sabían bien por qué. Había algo de impulso racial, de fenómeno colectivo que les arrastraba tanto como las crecidas del Ebro. Más tarde grabaron algunos vídeos de recuerdo y leyeron lo poco que encontraron. Pero, como intrépidos exploradores, pronto notaron las nebulosas del territorio: las aguas no siempre eran claras, también había zonas pantanosas, direcciones inciertas, caminos enmarañados... Así que, en vez de una retirada honrosa, optaron por meterse en harina y comenzar a investigar. Y en esas están, con este magnífico documental concluido y, supongo, con más incógnitas que nunca.

Porque a la vista está, mal que nos pese a los seguidores, que la jota navarra sobrevive a duras penas, dado que sus lacras se equilibran con sus virtudes en la balanza de las contradicciones: es cierto que posee un repertorio enorme, pero también es cierto que adolece de cierta monotonía y falta de renovación; cuenta con una historia de un par de siglos nutrida de figuras, aunque resulta anecdótica y dispersa; contiene una música excitante, pero ingenua; es una manifestación canora de cierta originalidad, pero no le acompaña la danza ni el virtuosismo instrumental; las escuelas de jotas mantienen ardiendo la antorcha, si bien homogenizan la expresión. Es decir, que la jota, como prácticamente la mayoría del folclore español, se debate en estos momentos entre permanencia y extinción, entre pureza y renovación, entre tradición y búsqueda de identidad. Y para provocar ese debate tan importante es preciso que existan materiales de información bien hechos. Eso es lo que vieron nuestros valientes realizadores. En este sentido este documental pasa a ser indispensable.

P.D.

Un entretenido juego que he practicado no pocas veces con mis amigos ha sido el de adivinar el tema de una jota a partir de su primer verso. Sin pretensión científica alguna, sino como mero juego, y partiendo de las muy diversas calidades de su contenido, hemos llegado a agruparlas bajo distintos temas.

Como no podría ser de otra manera, abundan las jotas de fervor hacia el género femenino (*Venías de la Mejana... Como la tormenta brava...*), las de "madre no hay más que una" (*Se corta y vuelve a nacer... Más que a nada en este mundo...*), "qué bonita es mi tierra" (*En las orillas del Arga... Búscame en el Carrascal...*), amores y desamores (*Anda y pínchame una vena...*), y de exaltación a la propia jota (*Un día en La Tudelana... Gayarre con su garganta...*). Pero tampoco faltan las de vírgenes y demás santos (*Virgencica bardenera... La patrona la Ribera...*), filosófico-surrealistas (*Este mundo es una bola... Qué llevan las tudelanas...*), téticas y lacrimógenas (*A la guerra fui con brazos... Mira si sería guapa...*), con crítica social (*Si canto me llaman loco...*), alusivas a la guerra (*Tengo un hermano en el tercio...*), las de "matar al padre" (*A un anciano yo pegué...*), con valentía tremendista (*...que mi pechico es de bronce...*), poéticas e incomprensibles (*En el pico llevan flores... Se regaron con gotas de sangre...*), con sesgo machista (*Ni aunque el Moncayo se aplane...*), que cantan a las labores del campo (*Cuando los veo labrar... Que cuando vienen del campo...*). Existe todo un animalario joto (*golondrinas, palomas, águilas, galgos, liebres...*) y un amplio apartado al servicio de la cursilería (*En el alma me nació una flor...*), a la fanfarronería (*No tiene el mundo fronteras... Los chopos de la Ribera...*), al vino y la vendimia (*Bajé de Corella a Alfaro...*) y de dudoso gusto (*Las mujeres de solteras... Los hombres cuando cortejan...*). Versos populares, a veces poéticos y simbólicos, otras chabacanos. Detrás de ellas hay autores anónimos que nos han dejado pequeños mundos metidos en estos microscópicos formatos. Aunque debemos reconocer que solo triunfa una letra si está sostenida por una música con tirón. En eso, como en tantas ocasiones, la música manda.



## PROCEDENCIAS

### 1 – Hablar de escuchar

“Doce Notas” (revista de música), nº 11 (abril-mayo 1998).

### 2 – Arte integrador

“Eufonía” (revista de educación musical) (1999).

### 3 – Arte. Arteria

“Scherzo” (revista de música), nº 125; dossier “Escuelas de Música”, (junio 1998).

### 4 – El arte de escuchar

Folleto del aparato “MP3 Classic” (nov. 2009).

### 5 – Las puertas de la música

“Quodlibet” (revista de música), nº 8, dedicado a “Conciertos Pedagógicos” (junio 1997). Aula de música de la Universidad de Alcalá de Henares.

“La música como proceso humano”, libro coordinado por Patxi del Campo. Cap. I (Vitoria, 1997).

### 6 – Los espacios de la música

“Revista de Occidente”, nº 191, dedicado a “La música: Otras perspectivas” (abril 1997).

### 7 – Sentencias, máximas y comentarios sobre el sonido y su orden

“Eufonía” (revista de educación musical), nº 8, dedicado a “Creatividad/Improvisación” (julio 1997).

### 8 – Músicas para una isla

“El Ciervo” (revista mensual de pensamiento y cultura), nº 517 (abril 1994).

### 9 – La música de los jóvenes

Conferencia impartida en diversas universidades.

### 10 – ¿Por qué...?

Conferencias impartidas en la Escuela de Verano (julio 2008) del Instituto “Música, arte y proceso” de Vitoria y en el ciclo “Canal Educa” (2010), del Canal de Isabel II.

### 11 – Orquestas en tiempos de crisis

Panfleto para ayudar a la consolidación de las orquestas sinfónicas colombianas.

- 12 – El cambio inmóvil de Los Maestros Cantores  
Conferencia con la que se clausuró el Forum “Escuelas Municipales de Música: educación y cultura para todos”. Barcelona (julio 2001).
- 13 – La música en la animación socio-cultural  
Ideario propuesto junto a Verena Maschat para el folleto del Seminario Internacional “Los conciertos didácticos”, celebrado en los “XXVIII Cursos Manuel de Falla” de la Universidad de Granada (julio 1997).
- 14 – Vivir y educar en el arte  
Conferencia impartida en el “Internationales Symposion Orff-Schulwerk”, que tuvo como tema “Elementare Musik und Tanzpädagogik im Interdisziplinären Kontext”. Universität Mozarteum de Salzburgo (julio 2006), publicada posteriormente en su Boletín.
- 15 – Cuento y música: un idilio permanente  
“Revista de Literatura” (“Centro de Comunicación y Pedagogía”), nº 195 (2003).  
“Asociación Te Veo” (revista de educación infantil).  
“Para la infancia y la juventud” (Boletín Iberoamericano de Teatro, 2006).
- 16 – Música fresca  
Dossier-resumen de los “Conciertos Escolares” (1996/97) de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- 17 – El silencio de los niños  
“Ecos. Arte y cultura para la infancia” (revista), nº 3 (dic. 2004).  
Dossier-resumen de los “Conciertos Escolares” (1997/98) de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- 18 - ¿Todos los conciertos para niños y jóvenes son un éxito?  
Dossier-resumen de los “Conciertos Escolares” (1998/2002) de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- 19 – Más Clásicos Divertidos  
“Más Clásicos Divertidos” (publicación fonográfica del sello Philips) (2002).
- 20 – La novena  
Notas al programa para el concierto que todos los años realiza la Orquesta Sinfónica de Madrid con el mismo programa: la “Sinfonía 9 de Beethoven” (dic. 2009).
- 21 – Las reducciones de presupuesto  
“Rentabilidad, subvención y cultura”, artículo del suplemento periódico “El Cultural” (27 de nov. 2009).

22 – De himnos y otros riegos

Conferencia impartida en El Pajarón de La Granja (Segovia), para conmemorar el CLXVI Aniversario de “La Sargentada” (agosto 2002).

23 – Panfleto diabólico

“Senderos para el 2000” (revista producida por “Paralelo Madrid”) (enero 2000).

24 – La Jota Navarra

Texto para el documental “La jota navarra: Pasión por un canto”. (Orainarte 2011).

# c o l e c c i ó n música arte y proceso

La música es un ser vivo; cada obra musical tiene su propia vida, que transcurre en un espacio de tiempo. Aunque la obra sea excepcional, si no hay quien se fije en ella y se detenga a contemplar su discurrir, pasa anónimamente, en sigilo. Para que la obra musical revele la maravilla que lleva dentro debe haber alguien que depare en ella, se entregue a su contemplación y la toque con la varita mágica de la atención. Entonces, lo que simplemente era sonido se transforma en obra de arte, en vehículo de expresión, en manantial de belleza. La música es música si hay alguien que la escuche.

Escuchar llama a escuchar, la atención llama a la atención. Sólo la atención transforma a los órganos sensoriales en fuentes de sentimientos, de ahí que sea absolutamente necesario tener la atención dispuesta a ponerse a trabajar en el momento preciso.

Escuchar música requiere inevitablemente la aportación de ese mínimo trabajo de atención, y ese trabajo se aprende; puede que a algunos les cueste más que a otros, pero no hay duda de que se acostumbra a la mente y al cuerpo a ese fundamental oficio; por eso se debe educar en el esfuerzo de escuchar.

En 1992, Fernando Palacios puso en marcha el Departamento Educativo de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Este modelo se extendió poco a poco por toda España y Latinoamérica, con especial incidencia en Navarra ("Música en Acción") y en la publicación de las colecciones La mota de polvo y Paisajes musicales en Agruparte.

Profesor de pedagogía musical, creador de grupos musicales, director y presentador de programas de radio y televisión (Música sobre la marcha, Tira de música, Sonido y oído, Las cosas de Palacios y El oído atento), compositor de obras de concierto, escritor de libros de recursos y profesor en Universidades, ha dirigido Radio Clásica entre los años 2008-10 y es asesor del Teatro Real y del Gobierno de Navarra.

## hablar de escuchar Fernando Palacios



ISBN: 978-84-95423-63-4



9 788495 423634