



Verdad y melancolía: la obra y el pensamiento de Gonzalo de Olavide en el marco de las corrientes musicales internacionales

Este artículo proyecta una mirada sobre la vida y el catálogo del compositor español Gonzalo de Olavide (1934–2005), autor de una obra valorada y elogiada con práctica unanimidad, aunque escasamente difundida y estudiada. Por ello, pretende ser una de las primeras contribuciones a una serie de trabajos específicos sobre su música y su pensamiento. El artículo se estructura en dos partes: la primera consiste en un repaso de la biografía del músico, mientras que en la segunda –donde adquiere mayor presencia el discurso del compositor– se incide en las constantes de su obra y de su pensamiento musical encuadradas en las corrientes compositivas generales más destacadas.

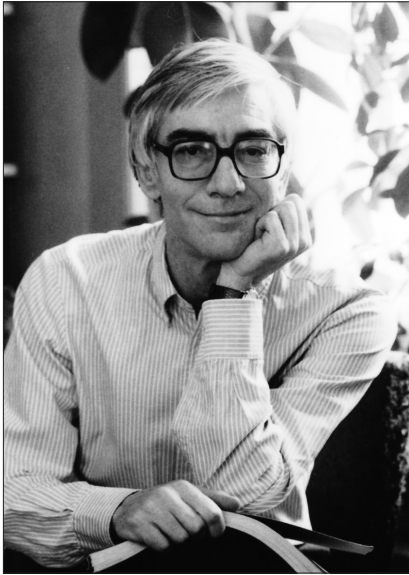
This article gives a general overview of the life and works of the Spanish composer Gonzalo de Olavide (1934-2005), whose output has been almost unanimously praised and valued, although scarcely disseminated and studied. It is therefore one of the first of a series of studies focusing on his music and thought. The article is divided into two parts: the first consists of a revision of the composer's biography, while the second –in which the composer's discourse gains more importance– discusses the characteristics of his output and his musical approach, set in the most important general compositional trends.

El 4 de noviembre de 2006 se cumplió un año de la desaparición de Gonzalo de Olavide. A lo largo de su vida su obra fue tan unánimemente reconocida como periódicamente relegada debido, por una parte, a la conocida circunstancia de su residencia en el extranjero de los años sesenta a ochenta, y, por otra, a lo reducido de una carrera pública que coartó su carácter extremadamente discreto e independiente.

Tras su vuelta a España en los años noventa, Olavide tuvo un papel modesto en la vida musical de su país. Escéptico respecto al valor de la enseñanza en la práctica de la composición, no generó en torno a su figura una escuela. Por el contrario, el establecimiento de sus relaciones con otros músicos se basó fundamentalmente en la amistad, en la admiración de los compositores más jóvenes hacia su obra, y al abrigo de una similar mirada sobre la composición asentada en la coherencia y la sinceridad. Éste fue el caso –entre otros– de David del Puerto, cuyas *Variaciones in memoriam Gonzalo de Olavide* serán estrenadas en abril de 2007 por la Orquesta Nacional de España, acompañando a las *Orbe-Variations* del autor, o de Jesús Torres, uno de los compositores más cercanos al músico en los últimos tiempos. Con motivo de un homenaje póstumo a Olavide

en la Quincena Musical Donostiarra, Torres le dedicaba las siguientes palabras: “Si arte y vida están íntimamente unidos en un artista verdadero, en el caso de Gonzalo, su integridad moral y su autenticidad como creador, se me antoja como el mejor ejemplo a seguir para cualquiera de nosotros”¹.

Olavide fue el paradigma de compositor completamente entregado a la música. Y esto se corresponde con la intensidad de su obra, que nunca es banal.



Gonzalo de Olavide (Ar. Irene de la Torre)

Este artículo se propone destacar la categoría de la obra musical de Gonzalo de Olavide y situar ésta en el contexto de las corrientes de la composición internacional. Sin olvidar las circunstancias de la autarquía cultural, decisivas para la música española, es necesario profundizar aún más en el estudio de las relaciones entre la producción de los músicos españoles que despegan en los años cincuenta y sesenta y el magisterio recibido por muchos de ellos en el exterior, en centros como la Academia Chigiana de Siena, la Academia Santa Cecilia de Roma, en Darmstadt, París o Colonia. La obra de Olavide —que nunca rompió los lazos con la escena musical española— se caracteriza principalmente por su singularidad, sin embargo,

intentaremos demostrar que ésta no permanece al margen de los movimientos compositivos europeos e internacionales.

El enfoque de este artículo ofrece una visión predominantemente general y biográfica, puesto que apenas podemos partir de estudios serios previos sobre el autor. Deben exceptuarse el documentado catálogo de Alvaro Guibert², el crítico musical que se ha acercado a la obra de Olavide con mayor profundidad, y nuestra entrada del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*³. Con ocasión de dicho trabajo tuvie-

¹ Jesús Torres: Concierto doble Guinjoan-Olavide, “Ciclo de Música Contemporánea”, Quincena Musical Donostiarra, 2-IX-2006. Texto de referencia facilitado por el autor.

² Alvaro Guibert: *Gonzalo de Olavide, Catálogos de compositores*, Madrid, SGAE, 1996.

³ Belén Pérez Castillo: “Olavide, Gonzalo de”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, pp. 33-41.

ron lugar varias largas entrevistas de la autora con el compositor que han sido revisadas para este artículo. Posteriormente, ha sido primordial la colaboración de su viuda, Irene de la Torre⁴, y la revisión de una parte del archivo privado del compositor, fundamentalmente de sus cartas y escritos. Creemos que la obra de Gonzalo de Olavide merece un trabajo mucho más extenso y detenido. Queda pendiente profundizar en aspectos como la influencia de las técnicas compositivas de sus maestros en su catálogo, o en las interrelaciones entre los compositores del círculo de Colonia y Darmstadt; es necesario, además, realizar un estudio particular de su pensamiento estético y musical a través de sus textos y un análisis profundo sobre sus partituras, aspectos apenas esbozados en estas líneas.

Las bases de una vida dedicada a la música: esencia familiar y formativa

El origen familiar —tanto por el lado paterno como materno— de Gonzalo de Olavide era vasco. La familia de su padre estuvo siempre ligada a la práctica de la medicina. Su bisabuelo, José Eugenio de Olavide Landazábal, fue pionero de la Dermatología en España y fundador de la escuela madrileña de Dermatología⁵. Del mismo modo, el padre de Gonzalo, José Olavide Torres, fue dermatólogo y trabajó en distintos hospitales, ejerciendo también en su consulta privada. Fue aficionado a la música y sobre todo amante de la ópera. Murió en 1957. Otro antepasado ilustre del músico fue el escritor, político y jurista afrancesado Pablo de Olavide, por quien mostraba su admiración a pesar de que, en sus palabras, “terminó como un reaccionario”⁶; curiosamente el compositor residió en la misma ciudad —Ginebra— donde vivió el filósofo perseguido por la Inquisición. Gonzalo fue el menor de seis hermanos. Éstos fueron: María Rosa, Pepe, Rafael, Tere y Javier.

Gonzalo de Olavide y Casenave nace el 28 de marzo de 1934 en Madrid, en la calle Prim, 16. La música comienza a formar parte de su vida desde niño. Hacia el año 1938 vive en la calle Lagasca de la ciudad madrileña, que sufre por entonces las circunstancias de la Guerra Civil.

⁴ Queremos expresar nuestro agradecimiento a la Sra. Irene de la Torre por su amabilidad y su inestimable ayuda.

⁵ José Eugenio de Olavide Landazábal (Madrid, 1836-1901). Véase Joaquín Calap Calatayud: *Un maestro de la Dermatología española: José Eugenio de Olavide*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1997.

⁶ Santiago Martín Bermúdez: “Conversación con Gonzalo de Olavide, compositor”, *Reseña*, n° 151, 1984, p. 41.

Uno de sus tíos maternos tenía una pianola, y fue de esta manera como Gonzalo comenzó a escuchar música e incluso probablemente a tener la impresión de participar en ella haciendo sonar los rollos de este instrumento. Mencionamos más arriba la afición a la ópera de su padre, pero el antecedente musical familiar más destacado se encuentra en su tío, hermano de su madre, el tenor Juan de Casenave (1888-1961), intérprete de algunas de las obras más conocidas de Amadeo Vives. La vena lírica no tuvo repercusión en la posterior carrera compositiva de Olavide, ni siquiera tenemos constancia de que el joven Gonzalo escuchara cantar a su tío. Sin embargo, es una pariente de éste, Pilar Carrasco, quien inicia al niño en la práctica del piano. Pilar Carrasco había sido discípula de José Tragó (1856-1934), alumno a su vez de sendos discípulos de Chopin y Liszt. Estas primeras clases en la calle Alcalá, que transcurrieron a lo largo de aproximadamente tres años, fueron introduciendo al niño en la topografía del teclado y en la educación del oído.

Tras diversas enseñanzas particulares de músicos como el guitarrista Daniel Fortea (1878-1953), con quien siguió unas clases a finales de los años treinta, o Daniel Bravo, con quien se introduce en la armonía, Olavide recibe clases de Victorino Echevarría. Echevarría, que en 1940 consiguió la cátedra de armonía del Conservatorio de Madrid, era además director de la Banda Municipal madrileña, y obtuvo en 1952 el Premio Nacional de Música. Fue, según Tomás Marco, uno de los pocos alumnos españoles de Hindemith⁷. Pero quizá sea más interesante en el momento de su labor pedagógica en Olavide su “clara preocupación por estar al día y conocer las últimas corrientes. Consideró pasada la estética de algunas obras suyas de etapas anteriores y reconoció su atracción por Bartók y Stravinski más que por los nacionalistas, de ‘concepto ya rebasado’. Revisaba sus obras con el objetivo de ‘atemperarlas a gustos más del momento’”⁸. Probablemente esta inclinación hacia las corrientes más renovadoras de la composición debió ser una de las bases de la sintonía entre profesor y alumno.

La familia de Gonzalo apoyó su carrera musical, a condición de que no abandonara los estudios. El muchacho se formó en el colegio de los Sagrados Corazones, donde destacó, entre sus profesores, el sacerdote chileno Osvaldo Lira. Lira despertó las inquietudes intelectuales del joven Gonzalo y de sus compañeros, entre los que se encontraba un gran amigo del músico a lo largo de los años: Ángel Rojo. También fue alumno de Lira en dicho centro Luis de Pablo, cuyo testimonio recoge García del Busto:

⁷ Tomás Marco: *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1983, p. 181.

⁸ M^a Antonia Virgili Blanquet: “Echevarría López, Victorino”, *DMEH*, SGAE, 1999, vol. 4, pp. 587-8.

Encargado de las materias filosófica y literaria, el padre Lira aportó un plan docente nuevo para aquel alumnado, consistente en la explicación a través del diálogo con los alumnos, forzándoles al razonamiento y ayudando, así, a la formación de criterios propios. Junto a esto, no era poco en aquellos años la lectura, comentada en clase con total naturalidad, de autores como Guillén, Salinas, Lorca o Alberti. Hay en Luis un profundo reconocimiento hacia aquel profesor cuya amplitud de inquietudes abarcaba a la música⁹.

A los dieciséis años, Gonzalo de Olavide era un joven absolutamente normal que de vez en cuando desaparecía en su estudio del sótano de la calle Lagasca para escribir o tocar el piano. La música no servía para ganarse la vida, y por ello había emprendido estudios de Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad Complutense. Sin embargo, pronto los excelentes resultados en la carrera musical indicaron el camino a seguir y la necesidad de su marcha. Con los estudios de Derecho ya avanzados, Olavide se va al extranjero, haciendo creer a sus padres en la existencia de una beca, pero marchando simplemente con unas cartas de recomendación.

La marcha al extranjero y el sueño de convertirse en un gran pianista

En 1956 Olavide abandona España. Las razones se encontraban en la vulgaridad de la vida musical española, en la que la profesión de músico “serio” era una rareza. En el ánimo de Olavide siempre estuvo buscar un destino ideal donde poder desarrollar su carrera. Atraído por la fama del pianista Eduardo del Pueyo¹⁰, su elección fue Bruselas. Por entonces, el músico había forjado esperanzas en su futuro como pianista profesional, que no llegó por razón de temperamento. Es preciso señalar que los relatos de Gonzalo de Olavide respecto a esta época están rodeados de cierto misterio; a menudo es difícil comprobar algunas de sus afirmaciones, no exentas de ambigüedades e inexactitudes respecto a fechas y lugares. Sabemos que no era la primera vez que el músico dejaba atrás las fronte-

⁹ José Luis García del Busto: *Luis de Pablo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 17. Osvaldo Lira (1904-1996) tuvo un destacado papel en la conformación ideológica y política de Chile en la segunda mitad del siglo XX. Nunca abandonó la sotana, y sus misas en latín llegaron a ser famosas. Criticaba la desigualdad económica, sin embargo, mantuvo su amistad con Pinochet y justificó el golpe de estado de 1973.

¹⁰ Eduardo del Pueyo (1905-1986) Estudió en Madrid y en París. Se formó en composición y técnicas de pedagogía pianística con Marie Jaël, discípula de Listz. Profesor del Real Conservatorio de Bruselas, fue también profesor extraordinario de la Chapelle de la Reine Elisabeth, un importante centro de preparación de los más relevantes concertistas del mundo.

ras españolas. Entre otras estancias en el extranjero, a los dieciocho años colaboró con la Kolping Werke, una organización católica de trabajo voluntario para la juventud fundada después de la Segunda Guerra Mundial, donde realizó labores de reconstrucción. El músico utilizaba sus vacaciones estivales para emprender estos viajes; ésta fue la causa de que rechazara realizar las Milicias Universitarias, puesto que eso hubiera supuesto sacrificar sus veranos. Así pues, tuvo que realizar el Servicio Militar en Caballería.

En 1956 comenzó su formación en Bruselas. Las clases particulares le permitieron mantenerse y establecer contacto con distintos músicos. Su situación económica era precaria, sin embargo, su prioridad era la música y lo demás estaba en un segundo término. En Bruselas tuvo lugar verdaderamente su formación en la música del siglo XX —principalmente en la obra de los compositores de la Escuela de Viena— a través de los cursos de Análisis y Composición impartidos por André Souris¹¹. Por otra parte, inició los cursos de piano con Eduardo del Pueyo. Pero la técnica pianística empleada por éste y su asistente, Stefan Askenase, no convenció a Olavide, que prefirió seguir en Amberes —a escasa distancia de Bruselas— la enseñanza del piano con el flamenco Eugène Traey¹². Entre ambos se estableció una relación cordial, aunque enseguida fue evidente que el aspecto de la presentación pública del pianista era contrario al carácter de Gonzalo, y el mundo de los conciertos un universo totalmente ajeno a su personalidad. El propio compositor consideraba “una experiencia terrible”¹³ su paso en aquella época por el concurso pianístico de la Reine Elisabeth en Bélgica. No obstante, el piano ocuparía siempre un lugar importante en su vida. Esto se reflejaría tanto en su catálogo como en la presencia del compositor en el jurado de varios concursos pianísticos.

Así pues, Olavide se estableció en Amberes, donde continuó impartiendo clases. Su repertorio pianístico se amplió con catálogos hasta

¹¹ André Souris (1899-1970) fue compositor, director de orquesta y profesor, así como presidente de la Sección Belga de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Su participación en el movimiento surrealista le condujo a “una apertura de espíritu y el desprecio a toda especialización: dirigió fanfarrias de aficionados, enseñó la técnica dodecafónica, escribió poemas, introdujo los principios de la psicología de la forma en el análisis musical, interpretó a Webern en 1926, dio a conocer la primera obra de Boulez en 1947, compuso música de películas, etc”. Michel Souris, catálogo del CeBe-DeM (Centre Belge de Documentation Musicale).

¹² Ámsterdam, 1915-Edegem, 2006. Pianista y pedagogo reputado, discípulo de Casadesu, Leimer y Giesecking, fue Presidente del Concurso Internacional de la Reine Elisabeth y Director del Conservatorio de Lieja.

¹³ Roger D'Ivernois: “Nous sommes à la fois très proches et très loins de Bach”, *Le journal de Genève*, 9/10-III-1985.

entonces poco ejecutados, como la obra de Joseph Haydn, que supuso un verdadero descubrimiento para el músico. Amberes implicó también el conocimiento profundo de la obra y las sutilezas técnicas de los polifonistas flamencos. Aún en su etapa más tardía, puede advertirse la influencia de estos procedimientos.

Amberes supuso algo más importante en la vida de Gonzalo de Olavide. En 1958 conoce en esta ciudad a Irene de la Torre, una estudiante de Bellas Artes de 19 años, hija del entonces cónsul argentino, con la que se casa enseguida. De esta unión nacerán sus dos hijas: Irene María y Mónica.

La muerte de su padre en 1957 había provocado una difícil situación familiar, lo que obligó al músico a volver a España, en principio de forma momentánea, hacia 1959. Según Enrique Franco, “la estancia en Bélgica dura hasta 1961, momento en que regresa a España con el ánimo de integrarse en los medios musicales de la capital. Después de un año, su aislamiento es completo. La vida musical es difícil, como el inmovilismo cultural de aquella época del franquismo”¹⁴. Conocemos las escasas y meritorias iniciativas para la difusión de la música contemporánea que tenían lugar en Madrid en esos años¹⁵: en 1958 se constituía el Grupo Nueva Música en el ámbito del Aula de Música del Ateneo, institución que, a través de conferencias y conciertos, actuó como auténtica proa de la música española; además se desarrollaban las programaciones de Juventudes Musicales y de organismos como Tiempo y Música, dirigido por Luis de Pablo. No tenemos constancia de la participación de Gonzalo de Olavide en las actividades de dichas asociaciones. Hasta 1965 no se produce la puesta en marcha de *Álea*, y hay que decir que, poco después, y a pesar de su residencia en el exterior, la obra de Olavide está presente en sus ciclos de conciertos.

Según el testimonio de Irene de la Torre, durante esos años de estancia en su país, hasta 1963, Olavide trabajó en la radio. Principalmente llevó a cabo labores de redactor de programas de música clásica, aunque en ninguna ocasión ejerció como locutor de los mismos. Destacó su fascinación por las músicas étnicas, interés que le llevó a recorrer las embajadas en busca de grabaciones. También se dedicó a la música publicitaria durante un breve período y dio clases de piano.

¹⁴ Enrique Franco: Currículum mecanografiado del compositor. Archivo privado de Irene de la Torre.

¹⁵ Continúa siendo una referencia imprescindible para el estudio de la época el artículo de Ángel Medina: “Primeras oleadas vanguardias en el área de Madrid”, *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, Madrid, INAEM, 1987, pp. 369-397.



C. Halffter, T. Marco, G. de Olavide y L. de Pablo en el Concierto Homenaje a C. Halffter y Luis de Pablo en 1990 (Ar. Irene de la Torre)

El revulsivo de la experiencia de Colonia y Darmstadt

En vista de la escasamente alentadora situación musical española, “Olavide toma contacto con las últimas tendencias musicales del momento en los cursos de verano de Darmstadt, con Boulez, Berio, Ligeti, los Kontarski, terminando por instalarse en Colonia, gracias a la ayuda de una entidad privada (Huarte)”¹⁶. Efectivamente, hacia 1963, una beca de la Fundación Huarte-Beaumont le permitió establecerse en Colonia. Olavide tuvo a lo largo de su vida una excelente relación con Juan Huarte Beaumont, que mostró una gran generosidad con el músico apoyando económicamente su carrera en momentos determinantes¹⁷. La elección de la ciudad alemana como destino no es sorprendente: en Colonia la vida musical experimentaba un extraordinario empuje. Desde los años cincuenta el Estudio de Música Electrónica de la Westdeutscher Rundfunk (WDR) se constituyó en uno de los centros fundamentales de creación. En este estudio produce Stockhausen algunas de las primeras obras electrónicas “puras”, como *Study I* (1953) y *Study II* (1954). En los siguientes años, exploraría las posibilidades de la combinación de sonidos

¹⁶ E. Franco: Currículum...

¹⁷ Juan Huarte Beaumont y su padre, Félix Huarte Goñi, constructores navarros, promovieron distintas iniciativas socio-culturales. Fueron los patrocinadores de los Encuentros de Arte de Pamplona de 1972, organizados por Luis de Pablo. Juan Huarte respaldó el desarrollo del laboratorio de música experimental ALEA, en Madrid, y apoyará también la carrera de Luis de Pablo o de Cristóbal Halffter. (Véase Francisco Javier Zubiaur Carreño: “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de Historia del Arte*, 2004, 14, pp. 251-267)

concretos y electrónicos con obras como *Kontakte* (1959-60) para, en el transcurso de los años sesenta, introducirse en la manipulación electrónica de la música instrumental producida “en vivo”. En 1963 Stockhausen sustituía a Herbert Eimert como director del Estudio.

Por otra parte, en el marco de la Rheinischen Musikschule, dirigida por Hugo Wolfram Schmidt, tenían lugar los “Kölner Kursen für Neue Musik”, al frente de los cuales se encontró Stockhausen de 1963 a 1968¹⁸. Olavide se instala en esta ciudad para asistir a estos cursos que incluían diversas disciplinas como Análisis, Dirección, Composición, Música Electrónica, etc. En el segundo semestre del curso 1964-65 los profesores y las disciplinas impartidas fueron las siguientes:

Música electrónica	Karlheinz Stockhausen
Música concreta	Luc Ferrari
Composición	Henri Pousseur
	Karlheinz Stockhausen
Análisis	Luciano Berio
Piano	Aloys Kontarsky
Dirección de coros	Herbert Schernus
Dirección de orquesta	Michael Gielen
Canto	Martina Arroyo
Percusión	Christoph Caskel
Flauta	Aurele Nicolet
Violonchelo	Siegfried Palm
Arpa	Francis Pierre ¹⁹

En 1964, y en el entorno de estos cursos, Stockhausen funda un grupo para la interpretación de música electrónica en vivo que utilizaba el estudio de la WDR alemana como campo de trabajo. Además se desarrollaron unas clases de instrumentación y orquestación con la colaboración de la joven orquesta de la Escuela Superior de Música y de algunos de los más prestigiosos intérpretes de música contemporánea: los hermanos Kontarsky (Aloys y Alfons), el oboísta Heinz Holliger, el chelista Siegfried Palm, el trombonista Vinko Globokar o el percusionista Christoph Caskel. De este modo, los alumnos podían escribir una obra y escucharla inmediatamente. Junto a Olavide, entre este grupo de jóvenes compositores, se encontraban Helmut Lachenmann o Peter Maxwell-Davies. En este ambiente estrenó el músico su obra *Triludio* para conjunto instru-

¹⁸ En 1969 le sustituye Mauricio Kagel. Los cursos continuarían hasta 1974.

¹⁹ A. Eickelbert/P. Lachmund/E. Herrenbrück: “Die Entwicklung der Rheinischen Musikschule 1925-1975”, *Historie der Rheinischen Musikschule*, Teil 2. www.stadt-koeln.de

mental, de 1962, grabada en la WDR y dirigida por Bernard Kontarsky frente a la plana mayor de los cursos, Stockhausen entre otros.

En el contexto de estos cursos escribió también, en invierno de 1964, una de sus obras más celebradas: *Índices*, para el Grupo Instrumental de la Musikschule de Colonia. Es evidente que la conformación variable del grupo, formado por los alumnos avanzados de esta institución, determinó de alguna manera la orientación de esta pieza. Por ella recibió Olavide el Premio de Composición de Juventudes Musicales de Madrid en 1967, si bien nunca se presentó a un concurso. La situación precaria del compositor en ese momento le impidió acudir a España a recoger el premio, que fue corroborado posteriormente por las Juventudes Musicales Europeas con sede en Ginebra.



G. de Olavide, E. Johnson y K. Stockhausen
en la Rheinischen Musikschule (Ar. Irene de la Torre)

Paralelamente a su estancia en Colonia tuvo lugar la experiencia de los cursos de Darmstadt. Habitualmente se sitúa su presencia en la ciudad alemana de 1960 a 1964, sin embargo, aunque no podamos desmentir definitivamente este dato, únicamente podemos asegurar su participación en los “Internationale Ferienkurse für Neue Musik” de los años 1963, 1964 y 1965. En el año 1963 se inscribió en los cursos de Pierre Boulez y Henri Pousseur, según consta en los formularios de matrícula rellenos por él mismo y que se encuentran en el Archivo del Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD)²⁰. Por otra parte, ninguna de sus obras aparece en los programas de conciertos periódicos de 1946 a 1966²¹. Los

²⁰ Deseo hacer constar mi agradecimiento por sus gestiones al Sr. Jürgen Krebber, subdirector del IMD.

²¹ G. Borio/H. Danuser (eds): *In Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1946-1966*, Friburgo, Rombach, 1997.

cursos de Darmstadt fueron una referencia casi imprescindible para muchos de los compositores de la época, que observaban este foro como el corazón de las corrientes musicales de vanguardia. Entre los músicos españoles que acudieron en ese periodo se encuentran Juan Hidalgo²², Pedro Espinosa o Luis de Pablo²³.

En cuanto a las enseñanzas recibidas en esas fechas, Olavide se consideró tan solo alumno de algunos compositores como Karlheinz Stockhausen o Henri Pousseur²⁴, del que admiró su asombrosa lucidez y su gran capacidad de análisis. Éste le ayudó a elegir el camino a seguir en el momento de composición de una obra, mientras que Stockhausen asombró al músico por su capacidad de inventiva dentro de los cauces de la razón. En Darmstadt tuvo también un contacto muy directo con Pierre Boulez, aunque nunca se consideró su alumno. En estos años se produciría también el encuentro con el compositor Jacques Guyonnet, a través del cual se establece el vínculo de Olavide con el “Studio de Musique Contemporaine” de Ginebra, ciudad donde en 1966 se instalarán el compositor y su familia.

Por lo que se refiere a la composición, ésta es para Olavide una época de tanteo compositivo, de ciertas incertidumbres y movimientos de péndulo, reflejados en obras que utilizan tanto un control previo minucioso del material como instantes de indeterminación y apertura.

Durante todos estos años, Gonzalo de Olavide nunca representó un papel de exiliado. No fue un músico posicionado políticamente de forma significativa, aunque algunos de sus comentarios dejan intuir una tendencia hacia las ideas políticas menos conservadoras: su desagrado por las absurdas censuras a sus programas radiofónicos en su época en España o su referencia a la política de concursos como “una actividad de derechas, en la que lo importante es recoger el premio”²⁵. Olavide no consideraba necesario hacer explícito un compromiso que para él se encontraba implícito en el propio oficio de compositor. Salvando las diferencias de

²² Juan Hidalgo participa en el XII Internationale Ferienkurse Fur Neue Musik de Darmstadt (1957) con *Ukanga*.

²³ García del Busto recoge la concesión del Premio Kranichstein del Festival de Darmstadt al pianista Pedro Espinosa en 1958, y la asistencia de Luis de Pablo, junto a Espinosa, a los cursos de Darmstadt de 1959. J. L. García del Busto: *Luis de Pablo...*, p. 42.

²⁴ Compositor belga nacido en 1929. Discípulo de André Souris, trabajó en los estudios de música electrónica de Colonia (1954) y Milán (1957), fundando en 1958 el de Bruselas. Participó en el movimiento serial, aunque desde los años sesenta llevó a cabo un empleo más libre de estos procedimientos. Fue director del Conservatorio de Lieja, y en los años ochenta colaboró en el proyecto de la Ciudad de la Música de la Villette de París. (Véase www.henripousseur.net)

²⁵ *Respuestas al cuestionario propuesto por la revista Ritmo*. Madrid, 4 de abril de 1977. Se trata de un cuestionario de ocho preguntas que Antonio Rodríguez Moreno, director de la revista *Ritmo*, remite a Gonzalo de Olavide con ocasión del estreno por parte de la Orquesta Nacional de España de la *Sinfonía-Homenaje a Falla*. No tenemos constancia de su posterior publicación.

pensamiento y de lenguaje, se sentía cercano a músicos como Luigi Nono, Luciano Berio o Niccolò Castiglioni. La relación profesional con España siguió existiendo: apuntamos ya su presencia en el marco de los conciertos de Álea²⁶, donde tuvo lugar un estreno en España (*Composición a cinco instrumentos*, en 1967)²⁷ y un estreno absoluto (*Sistemas II*, en 1969) de sendas obras de Olavide; más adelante, en 1971, el Cuarteto SEK estrenaría su *Cuarteto n.º 1*.

El músico no era especialmente nostálgico, pero necesitaba conservar el contacto con la vida musical española. Uno de los grandes amigos de Olavide a lo largo de los años fue Enrique Franco, quien, periódicamente, asistía en Ginebra a las reuniones de la Unión Europea de la Radiodifusión (UER). Era frecuente que, en sus conversaciones, la música no fuera el tema principal, puesto que Olavide nunca quiso utilizar la influencia del crítico en su beneficio. Esta amistad se mantuvo hasta la muerte del compositor, incluso en momentos menos propicios para el crítico. Con motivo del estreno en 1995 de su obra *Varianza*, Olavide dedicaba unas palabras a Enrique Franco: “Crítico en el sentido más amplio y compositor, Enrique Franco ha sido determinante en la música en España en la segunda mitad del siglo XX”²⁸. En los sesenta, tuvo también una relación de amistad con Alberto Blancafort, con quien trabajó como asistente de coros durante un breve período, y, durante su estancia en Alemania, mantuvo una relación cordial con José Luis de Delás y Arturo Tamayo.

Ginebra: veinte años de callada creación

Según Enrique Franco “la estancia en Colonia se termina en 1965, cuando de paso de un viaje a Madrid, toma contacto en Ginebra con el Studio de Musique Contemporaine donde le ofrecen una colaboración y el encargo de una obra para orquesta”²⁹. Volveremos a esta circunstancia más adelante.

En la época en que Olavide llega a Ginebra la actividad de la música “culta” se concretaba en varios ámbitos³⁰. El espacio de la música lírica se

²⁶ Ángel Medina: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”..., pp. 395-397.

²⁷ Leopoldo Hontañón: “Estrenos en Alea de Olavide, Maestres-Quadreny (sic), Alonso Bernaola, Ives y Miroglio”. *ABC*, 30-IV-1967.

²⁸ Gonzalo de Olavide: *Varianza*, Notas al programa, “LIM 75-95. Síntesis de dos décadas. Octubre 1995”. Conciertos de Radio Clásica. 21-X-1995.

²⁹ E. Franco: Currículum...

³⁰ Para un relato más detallado véase Claude Tappolet: *La vie musicale à Genève au vingtième siècle*, Genève, Georg Editeur, 2002, vol. II.

desarrollaba alrededor del Grand Théâtre, mientras que el de la música sinfónica estaba determinado por la presencia de la Orquesta de la Suisse Romande, dirigida por Ernest Ansermet (1883-1969) desde su fundación en 1918 hasta 1967. En el periodo de estancia del músico español en la ciudad, a Ansermet le sucederían los directores Paul Kletzki (1967-70), Wolfgang Sawallisch (1970-80), Horst Stein (1980-85) y Armin Jordan (1985-1997). La figura de Ansermet fue decisiva en la vida musical ginebrina de la primera mitad del siglo XX. Fue el representante de una gran época para la interpretación musical en Ginebra al frente de la mencionada orquesta, cuyos conciertos se ofrecían en el Victoria Hall. Ansermet ejerció también como crítico y musicólogo; su obra *Fondements de la musique dans la conscience humaine*, publicada en 1961, supuso un feroz ataque contra la música dodecafónica, hecho que influyó en el predominio en Ginebra de una tendencia musical de carácter conservador. De otro lado, la ciudad suiza de Basilea mostraba una directriz renovadora debido a la presencia en ella de Paul Sacher, pródigo con la nueva música y los músicos contemporáneos³¹.

Sin embargo, a finales de los años cincuenta comenzaron a surgir en Ginebra iniciativas de apoyo a la música contemporánea. Una de las más importantes parte de Jacques Guyonnet (1933), profesor de Composición del Conservatorio de Ginebra³². Guyonnet, que había frecuentado los cursos de Darmstadt y recibido clases de composición y dirección de Pierre Boulez, funda en 1959 el Centro de Música Contemporánea de Ginebra, y, en la misma época, el Studio de Musique Contemporaine (SMC). Esta asociación de apoyo a la nueva música invitó en los años sesenta y setenta a varios destacados compositores como Stockhausen, Berio, Boulez, Jolas, etc. Del Studio surge en 1967 el Ensemble del SMC y, en 1971, fundado por Guyonnet y su esposa, Geneviève Calame, el ART (Art et Recherches Techniques), especializado en música electrónica. En el SMC elabora Olavide la cinta magnética para su obra *Là, tiens* (1969) y, ya en el ART, la cinta para sus obras *Clamor I* (1974), *II* (1975) y *III* (1979), comuestas a través de una beca de la Fundación Juan March.

El SMC realizaba, además, diversos encargos a compositores suizos y extranjeros, y de esta manera recibe Olavide el encargo para componer su obra para orquesta *Sine die* (1973), con ocasión del XXV aniversario del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. Fue estrenada

³¹ Paul Sacher (1906-1999). Violinista, director de orquesta y director del Conservatorio de Basilea. Dueño de una gran fortuna, protegió a numerosos compositores durante y tras la II Guerra Mundial.

³² Entre sus alumnos, quizá el más ilustre sea Hugues Dufourt, quien estudia con Guyonnet de 1965 a 1970.

en el mismo año por la Orquesta Filarmónica de Stuttgart, bajo la dirección de Jacques Guyonnet, en el Victoria Hall de Ginebra, y grabada por la Radio Suisse Romande. Curiosamente, la imagen de Olavide contempla, hoy en día, la actividad musical del foro ginebrino: tras un incendio que asoló el Victoria Hall a comienzos de los años ochenta, los decorados de Ernest Biéler debieron ser reemplazados por las pinturas contemporáneas de Dominique Appia, quien representó al músico español junto a compositores patrios como Ansermet. Volviendo a *Sine die*, esta obra supuso un cambio muy significativo en el estilo de Olavide, que pasó a utilizar con normalidad todos los intervalos de la escala. Tras su estreno, el crítico de *La Tribune* hablaba de la obra como “el testimonio de un esteta, pero también de un violento que se acuerda de Manuel de Falla”³³.

En 1977 surge en Ginebra “Contrechamps”, una nueva asociación para la música del siglo XX que dará origen en 1980 al Ensemble Contrechamps, cuya dirección artística será asumida por Philippe Albèra (Ginebra, 1952). El estímulo a la creación de música contemporánea de esta asociación se produjo a través de una política de “commandes à l’exécution”, es decir, encargos para que la obra fuese interpretada, aunque no pagados. Organizado por Contrechamps, tuvo lugar en 1980 el concierto del Ensemble Serenata dedicado a Gonzalo de Olavide, donde se interpretaron, bajo la dirección de Arturo Tamayo y en la Sala Patiño de Ginebra, *Quasi una cadenza*, *Tres cantos anacrónicos*, *Cántico* y *Leviatán*, esta última en estreno mundial. Las críticas mencionaron el lirismo de la obra del compositor unido a “una escritura alimentada de rigor contrapuntístico y de cuidado por la estructura”³⁴. Es probable que la existencia de cierta rivalidad entre Contrechamps y el Studio de Guyonnet perjudicara en cierta manera al músico español.

En Suiza, Olavide estableció relación con ciertos compositores e intérpretes. Uno de los más cercanos fue el compositor Klaus Hubert (Berna, 1924), presidente de 1979 a 1982 de la Asociación de Músicos Suizos, y por medio de quien conoce al controvertido director y compositor Michel Tabachnick. También se relacionó con el pianista austriaco Robert Majek, ganador del Concurso de piano de Ginebra en 1964, y a través del cual participa en el Estate Fiesolano de Florencia con su obra *El cántico* (1978). Ésta fue dirigida por Mario Venzago, con la participación de la soprano Rosmarie Hardy y la mezzosoprano Michele Moser,

³³ “c’est le témoignage d’un esthète mais aussi d’un violent que se souvient de Manuel de Falla”. Paul Druey: “Au Victoria-Hall. Quatre créations”, *Tribune de Genève*, 14-IX-1973.

³⁴ “écriture nourrie de rigueur contrapuntique de souci de structuration”. J.-J. R.: “Concert Gonzalo de Olavide par l’ensemble Serenata”, *Tribune de Genève*, 8/9-III-1980.

asiduas intérpretes de las obras de Olavide. Pero fue Robert Cornman (1939), pianista, compositor y director de orquesta franco-americano, el gran amigo de Gonzalo en Ginebra. Cornman organizó una serie de conferencias en el marco del Conservatoire Populaire de Genève –dirigido por el activo Roger Vuataz (1898-1988)– y en colaboración con el Studio de Musique Contemporaine. En la octava jornada de una serie titulada “Présence du compositeur” tuvo lugar la conferencia de Olavide “Le compromis du compositeur aujourd’hui”, el jueves 26 de mayo de 1977, donde el compositor presentó y comentó sus obras *Índices*, *Cuarteto n° 2* y *Clamor*. Jean-Claude Poulin recogía en *Le Journal de Genève* algunas de las afirmaciones del músico relacionadas con esta intervención: “En el fondo, el compositor está excluido de la sociedad. Vive al margen de ésta. [...] El compositor no tiene público”³⁵.

En el mismo sentido se expresaba el músico en las respuestas al cuestionario que le envía Antonio Rodríguez Moreno, director de la revista *Ritmo*, con ocasión del estreno de su *Sinfonía-Homenaje a Falla*. Sus réplicas son afinadas y sin contemplaciones. A la pregunta de en qué línea ha querido situar su obra, Olavide contesta, entre otras cosas:

Me es indiferente el sinfín de tendencias por las que ha pasado y padecido lo que se llama de forma insistentemente molesta “Música contemporánea”. Yo no voy a tener la pretensión de decir que mi música se mueve más allá de los límites que impone un determinado acontecer. Lo que sí afirmo, es que mi quehacer musical no roza siquiera el espíritu ni la letra de una música que a fuerza de titularse contemporánea ha dejado de pertenecer a nuestro tiempo, permaneciendo como pieza de museo, sin posibilidad de establecer el puente entre la persona y el individuo. [...] Parece como si la música de hoy se entretuviera en un juego de dialéctica de ocasión en la que todos los protagonistas se trataran de vencer los unos a los otros [de] que la música es válida justamente por no pertenecer a su tiempo. [...] Para mí, el compositor asiste trágicamente desde su “ghetto” a su no existencia, a su negación por una sociedad anclada en el consumo de un pasado autoritario³⁶.

Este pesimismo respecto al papel del compositor en su sociedad apenas variaría, como confirman escritos y reflexiones posteriores. A pesar de ello, el músico afirmaba: “Una vida en la que se me impidiera componer sería impensable. Sería la negación de mí mismo. Es esencial poder reali-

³⁵ “Au fond, le compositeur est exclu de la société. Il vit en marge [...] Le compositeur n’a pas de public”. Jean-Claude Poulin: “Gonzalo de Olavide: ‘La profession de compositeur? Elle n’existe simplement pas!”, *Journal de Genève, Samedi Littéraire V*, 28-V-1977.

³⁶ *Respuestas al cuestionario propuesto por la revista Ritmo...*

zar el proyecto que uno tiene de sí mismo, y –incluso si se está excluido de la sociedad y como exiliado– poder transformar el mundo”³⁷. Así, Olavide iba desgranando sus obras ante el público suizo: su espléndido *Cuarteto n° 2* (1972) –interpretado por el Cuarteto Aurora, ocasión para el encuentro con José Ángel Valente y María Zambrano–, *Quasi una cadenza* (1973) –respondiendo a una solicitud de Arturo Tamayo, que a la sazón estudiaba en Friburgo–, *Prosa* (1974) –estrenada por el Grupo de metales Edward Tarr de Berna–, *Tres cantos anacrónicos* (1978) –estrenados en el Festival de Iverdon–, *Clamor III* (1979) –interpretada en la sala del ERA (Études et Rencontres Artistiques) del Conservatorio Popular de Música, con el propio autor al piano– o el revelador grito frente a la injusticia del *Quinto himno de la desesperanza* (1984), interpretado por el Collegium Academicum, dirigido por Jacques Guyonnet, en una sesión organizada por el SMC. Todas estas obras fueron grabadas en la Radio Suisse Romande, en donde, en abril de 1986, Alphonse Layaz dedicaría al compositor su espacio “Silhouette”, programa que compartió con su mujer Irene, pintora.

Sorprendentemente, fue una personalidad ginebrina ya desaparecida la que ejerció mayor influencia en la poética musical de Olavide. Se trata del lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913), cuya obra *Curso de lingüística general*, recopilada póstumamente por sus alumnos, marcó un hito en la historia de la lingüística e inspiró, años más tarde, los trabajos que dieron inicio al estructuralismo. La idea que resulta inspiradora para el músico es la distinción, para el estudio del lenguaje, entre diacronía –relativa a la evolución histórica de la lengua– y sincronía, referente al valor del signo lingüístico dentro de un sistema, ámbito en el que se detiene Saussure. Olavide elige, precisamente, el título de su obra *Sistemas II*, de 1966-67, “siguiendo una idea de Ferdinand de Saussure. Así, un elemento (esto es, la mínima célula composicional aislable sin pérdida de significación) no es comunicable ni orientable más que dentro del contexto de oposiciones de un sistema”³⁸. El compositor transformará más adelante esta idea en una visión particular de la música que consistiría en un desarrollo simultáneo del tiempo y del instante. Esta perspectiva se inspiraba, por otra parte, en la imagen del cuadrado mágico que aparece en el grabado de Durero “La melancolía”, donde se escondería el año del nacimiento del pintor y, al

³⁷ “Une vie où je serais empêché de composer est impensable. Ce serait la négation de moi-même. Il est essentiel de pouvoir réaliser le projet que l’on a de soi-même. Et –même si l’on est exclu de la société et comme exilé– de pouvoir transformer le monde”. Jean-Claude Poulin: “Gonzalo de Olavide: ‘La profession de compositeur?...’”

³⁸ Gonzalo de Olavide: *Sistemas II*, Notas al programa, Grupo Alea, Ateneo de Madrid, 2-X-1970.

parecer, de forma enigmática, también el de su muerte. Este grabado presidía el estudio de Gonzalo. Hay que recordar que el estímulo del cuadro mágico estuvo presente también en la obra de Anton Webern, músico por el que el autor español demostraba una especial admiración, y que procedimientos musicales similares pueden apreciarse en la obra de Ligeti, e incluso en la de David del Puerto. Se trata de un desarrollo paralelo de la sincronía y la diacronía, del tiempo y del instante, de la armonía y de la polifonía. Todo ello se revela en obras como el *Cuarteto n.º 2*, cuyo inicio responde a un modo simétrico (*mi-sol-la bemol-si bemol-do-re bemol*) que da lugar brevemente a las líneas horizontales y al tejido armónico, para transformarse con rapidez de forma cromática. (Véase ejemplo 1)

Hemos mencionado algunos de los hitos que señalan la actividad de Gonzalo de Olavide en la vida musical ginebrina, sin embargo, es preciso decir que su presencia en la misma, a lo largo de más de veinte años de residencia, no fue llamativa. Esta realidad se hace evidente en la carta que, en 1987, envía Robert Dunand –director y fundador del Collegium Academicum, la otra gran formación instrumental de Ginebra– a Armin Jordan, junto a la grabación y partitura de *Oda*, proponiendo su ejecución y advirtiéndole de las circunstancias del compositor: “Olavide vive desde hace más de veinte años en Ginebra prácticamente en el anonimato, lo que es lamentable para todos nosotros”³⁹. El espacio de los convencionalismos sociales y, sobre todo, el aspecto publicitario que hubiera agradecido su carrera era absolutamente obviado por el músico cuyo único interés se centraba en el acto de componer. El propio Olavide afirmaba: “Tal vez, ¿por qué no?, yo sea una persona solitaria que se encuentra a sí misma en esa actividad, también solitaria, que es la composición”⁴⁰. Así parecen confirmarlo las palabras de Guyonnet con ocasión del estreno del *Quinto himno de la desesperanza*:

El director de la orquesta de cámara, Jacques Guyonnet, declaró que Gonzalo de Olavide refleja en su música ‘algo que ignoran deplorablemente los medios de comunicación: la soledad y el pensamiento solitario de los creadores’. El compositor le parece ‘un hombre aislado, dentro del círculo de luz que en su noche proyecta una lámpara de trabajo frente al ‘mundo apresurado de la velocidad, del *show-bussines*’⁴¹.

³⁹ “Olavide habite depuis plus de vingt ans à Genève dans un presqu’anonymat, ce qui est regrettable pour nous tous”. Carta de Robert Dunand a Armin Jordan y Jean-Pierre Rousseau. 10-II-1987. Archivo privado de Irene de la Torre.

⁴⁰ Santiago Martín Bermúdez: *Tele-Radio*, n.º 1369, marzo-abril de 1984.

⁴¹ s/a: “Estreno mundial de una obra de Gonzalo de Olavide en Ginebra”, *Mediterráneo*, Castellón, 25-II-1984.

QUATUOR DEUX

GONZALO DE OLAVIDE

Lent ($\text{♩} = 48$)

sf *f* *pp* *p* *sempre leg.*

sf *f* *pp* *p* *sempre leg.*

sf *f* *pp* *p* *sempre leg.*

sf *f* *pp* *p* *sempre leg.*

pp sub. *pp* *espress.*

dolce *alla corda* 10

© Copyright 1988 by Gonzalo de Olavide Casenave, Ginebra (Suiza).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (EMEC),
Alcalá, 70, 28009 Madrid (España).

Sin embargo, desde finales de los años setenta se van incrementando los encargos a Olavide desde España: la *Sinfonía Homenaje a Falla* (1976) a petición de la Comisaría Nacional de Música; el *Cante in memoriam García Lorca* (1979), un nuevo homenaje a la generación “perdida” con la Guerra Civil, que responde a un encargo de la Orquesta Nacional de España; *Oda* (1982, 2ª versión 1985), sobre un poema de Antonio Machado, encomendada por el Ministerio de Cultura; *Estigma* (1982-3), encargo de Radio Nacional de España sobre textos de Teresa de Jesús; o *Música de la extravagancia* (1985), escrita a petición de la Dirección General de Música con motivo de la celebración del Año Europeo de la Música. En esta relación llaman la atención dos argumentos: uno el vínculo, consciente o inconsciente, del pensamiento musical de Olavide con la cultura española, sobre todo con la generación de sus frustrados maestros; y otro, el despegue del reconocimiento como autor de Olavide a partir de los años ochenta. Parece lógico asociar esta circunstancia a cierta política cultural característica de esta época. Según Arturo Tamayo, “este período, producido sin duda por la euforia de la recuperación de personalidades ausentes de España, surgida a consecuencia del cambio de dirección política en la península, se puede situar entre los años 1983-1985”⁴². Las críticas –alguna de las cuales consideraba a Olavide en 1977 como un “músico maldito”⁴³– recogen una excelente acogida de sus obras: Tomás Marco consideraba *Sine die* en 1984 una “obra hermosa y bien construida [...] que hace de este madrileño residente en Ginebra uno de los mejores músicos españoles”⁴⁴, mientras que Enrique Franco hablaba de *Oda* como “uno de los puntos más altos de la composición española de nuestros días” y consignaba que su éxito “ante un público nada proclive a lo nuevo fue redondo, total, definitivo. La contemporaneidad de Olavide, a pesar o por lo mismo de su exigencia, no se dirige a especialistas”⁴⁵.

La culminación de este periodo tiene lugar a finales de los ochenta, época de premios y reconocimientos. El primer hito se produce con motivo de su cincuenta aniversario –celebrado un año más tarde, en diciembre de 1985– con el Concierto monográfico “Cincuenta años de Gonzalo de Olavide”, organizado por Radio Nacional de España en la Sala Fénix de Madrid. Para este concierto-homenaje el propio compositor seleccionó cuatro obras: *Quasi una cadenza* (1973), *El cántico* (1977-

⁴² Arturo Tamayo: “La música española en el extranjero”, *Boletín de la Fundación Juan March* (junio-julio 1991), Madrid, Fundación Juan March, 1991, pp. 3-8.

⁴³ José Miguel López de Haro: “Tres compositores ‘malditos’ en la colección discográfica de la editorial de música española”, *Informaciones*, Madrid, 2-XI-1977.

⁴⁴ Tomás Marco: “Recuperación de Gerhard”, *Diario 16*, Madrid, 10-XI-1984.

⁴⁵ Enrique Franco: “La *Oda* de Olavide sobre Machado, una obra maestra”, *El País*, Madrid, 16-IV-1985.

78), *Tres cantos anacrónicos* (1978) y *Élan* (1981). La “versión” ginebrina de este homenaje fue el concierto *Portraits de Compositeurs: Gonzalo de Olavide*, ofrecido en 1985 por el Collegium Academicum dirigido por Jacques Guyonnet. Desde este momento tiene lugar un resurgimiento de las interpretaciones de sus obras en España unido a nuevos encargos: *Perpetuum mobile* (1986), para el IX Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea; *Ricercare* (1986), para el Centro de Documentación de la Fundación Juan March; o *Tres fragmentos imaginarios* (1988), obra para piano encargo de la Fundación Albéniz.

El apogeo de este reconocimiento es la concesión, en 1987, del Premio Nacional de Música 1986. Una comisión compuesta, entre otros, por los compositores Miguel Ángel Coria y José Peris, el crítico José Luis Pérez de Arteaga y el presidente internacional de las Juventudes Musicales, Jordi Roch, conceden el premio a Olavide –junto a Narciso Yepes– “por su labor creadora”. Con motivo de este acontecimiento, Antonio Fernández-Cid señalaba la “ausencia de espectacularidad o ‘divismo’” de los premiados, y observaba en el compositor “una labor seria continuada, exponente del dignísimo quehacer compositivo español con reconocimiento allende fronteras”⁴⁶.

Entre los últimos conciertos en Ginebra se encuentra un encargo del Collegium Academicum para conmemorar el trigésimo aniversario de su fundación. El músico responde con las *Orbe-Variations* (1988), que fueron estrenadas, bajo la dirección de Robert Dunand –a quien la obra está dedicada–, en el Victoria Hall de Ginebra el 2 de mayo de 1988. Este concierto tuvo una gran repercusión en la prensa ginebrina. Así, por ejemplo, en *Le Courrier de Genève*, Blanche Strubin alabó la “escritura suntuosamente coloreada, profundamente original y muy seductora por su inspiración y su gran riqueza dentro de su diversidad”, y se lamentaba de “no escuchar más a menudo en nuestras salas de concierto las obras de este conciudadano de adopción”⁴⁷. En *24 Heures* se prodigaban los elogios a la obra: “a través de esta partitura tumultuosa y apasionada Olavide testimonia, en efecto, un temperamento y una fuerza poco comunes”⁴⁸, mientras que, en *Le journal de Genève*, se afirmaba:

⁴⁶ Antonio Fernández-Cid: “Yepes y Olavide. Interpretación y creación”, *ABC*, 19-III-1987.

⁴⁷ “Ses variations pour orchestre ‘Orbe’, don’t ce fut lundi, à peine achevées, la creation mondiale, sont d’une écriture somptueusement colorée, profondément originale, très attachante d’inspiration et d’une grande richesse dans sa diversité; une page qui nous fait regretter de n’entendre pas plus souvent dans nos salles des oeuvres de ce concitoyen d’adoption”. Blanche Strubin: “Au Collegium Academicum. Une page se tourne”, *Le Courrier de Genève*, 6-V-1988.

⁴⁸ “À travers cette partition tumultueuse et passionnée, Olavide témoigne en effet d’un temperament, d’une force peu communs”. Ives Allaz: “Les 30 ans du Collegium Academicum de Genève. La part belle à la jeunesse”, *24 Heures*, 4-V-1988.

El más ginebrino de los compositores españoles (que acaba, por otra parte, de recibir un premio en su país) reúne romanticismo y potencia cosmogónica en una misma fuerza y un mismo sentido instintivo de la orquesta. El texto en ella es ceñido, la escritura (a veces aleatoria) amplia, rica, concisa; esta *Orbe*, de fácil escucha, sabe unir el gran espectáculo sonoro con una auténtica profundidad de pensamiento musical⁴⁹.

La pieza se repuso en el Festival Verano Español de Ginebra del año siguiente, esta vez por la Orquesta de la Suisse Romande dirigida por Antoni Ros Marbà. Fue el propio Ros Marbà quien condujo el estreno en España, el 1 y 2 de febrero de 1990, dirigiendo a la Sinfónica de RTVE. En el mismo festival se interpretaron los *Tres fragmentos imaginarios* y un encargo del mismo, *Alternante*, obra de 1989 escrita para el Grupo Círculo y José Luis Temes. El reconocimiento a Olavide en Ginebra se tradujo también en su nombramiento como miembro del jurado de dos concursos: en 1984 del Jurado del Concurso de Composición del Gran Teatro de Ginebra y, en 1987, en sustitución de Alberto Ginastera, del Concurso Internacional de Composición Reina María José de Saboya como miembro permanente. Su presencia en Ginebra se estaba haciendo más patente. Pero, probablemente, Olavide está pensando ya en la vuelta a España.

El regreso a España: luces y sombras

Es muy posible que la atención prestada a su obra en España en los años ochenta y la recepción del Premio Nacional de Música dieran lugar a un clima de optimismo que decidiera a Olavide y su mujer Irene a emprender el regreso a España. No obstante, en esta decisión tienen probablemente más peso razones de índole personal y familiar: sus hijas vivían ya en Italia y Argentina, y la lejanía del país del que, en realidad, musicalmente nunca se había alejado, carecía de sentido. Gonzalo era reacio a estos cambios geográficos, además de una persona —como hemos comprobado— con tendencia a la soledad y a la preservación de la privacidad y la tranquilidad necesaria para componer. Así pues, la vuelta, que tiene lugar en diciembre de 1991, se produce para instalarse en el refugio serrano de Manzanares el Real, cercano a Madrid.

⁴⁹ “Le plus Genevois des compositeurs espagnols (qui vient d’ailleurs d’être premié dans son pays) réunit romantisme et puissance cosmogonique dans une meme force et un meme sens instinctif de l’orchestre. Le texte en est serré, l’écriture (parfois aléatoire) ample, riche, concise; cette *Orbe*, d’écoute aisée, sait mêler le grand spectacle sonore et une réelle profondeur de pensée musicale”. Jean-Luc Rieder: “Le Collegium Academicum fête ses trente ans”, *Le Journal de Genève*, 4-V-1988.

Los inicios son esperanzadores: su obra *Silente-Aria* (1991), basada en textos de San Juan de la Cruz, y encargada por la Junta de Andalucía, se estrena en diciembre en Sevilla. Por otra parte, su inspiración creativa no sufre las circunstancias del cambio: en 1992 escribe una obra de envergadura como la estremecedora *Tránsito*, encargo de la Fundación Caja Madrid para el VIII Festival de Música Contemporánea de Alicante. Además, en el mismo año, es jurado de la primera fase del Premio SGAE para Jóvenes Compositores. Sin embargo, es evidente que en estos primeros años de la década de los noventa las expectativas no van a verse cumplidas. El aspecto más práctico del negocio musical sigue siendo un obstáculo para el músico, que además encuentra evidentes impedimentos de índole burocrática. Años más tarde, confesaba haber tenido la sensación de “subirse a un tranvía en marcha”⁵⁰. El director Arturo Tamayo, conocedor de las circunstancias del autor, toma la iniciativa, junto a José Luis García del Busto, de organizar un Concierto homenaje a Olavide en el marco del Festival de Otoño de 1993. Al parecer, el interés de las autoridades por la música contemporánea era escaso, y Tamayo debía insistir tanto en éste como en el de la música de Olavide. En una de las cartas que Tamayo envía a Andrés Ruiz Tarazona apuntaba:

la Comisión de Cultura no parece tener ningún –o escaso– interés en este tipo de conciertos, habiéndose volcado toda su actividad para 1993 en un ciclo Tschaikowsky y, el año próximo, otro sobre el romanticismo alemán. No es mi intención –a la vista de los programas que ofrecen en Madrid las orquestas de nuestra ciudad o las foráneas– polemizar aquí sobre la necesidad o gratuidad de este tipo de ciclos. Más bien quisiera insistir en que no se olvide este importantísimo aspecto de toda cultura (también musical) que es la creación contemporánea y recordar que nuestras comunidades autónomas han recibido no solamente un –llamémoslo– encargo político y administrativo sino también cultural⁵¹.

En una carta posterior el director, que envía diferentes propuestas para el proyectado concierto-homenaje, afirma:

Antes de todo quisiera dejar constancia de la especial problemática de este caso: se trata de un compositor español (y madrileño) de reconocido prestigio internacional quien, después de más de treinta años de ausencia regresa a su país. El no aprovechar la excelente ocasión que nos brinda su mencionado cumple-

⁵⁰ Carlos Forteza: “Gonzalo de Olavide. ‘Nadie puede enseñarte a componer’”, *El cultural de El Mundo*, Madrid, 7/13-IV-2005.

⁵¹ Carta de Arturo Tamayo a Andrés Ruiz Tarazona. Comunidad de Madrid (anotación en rojo: 1ª carta 14-IV-1993) Archivo privado de Irene de la Torre.

ños para, rindiéndole merecido homenaje, tratar de reintegrarlo en la vida musical de nuestro país, podría causar un efecto negativo para tantos compositores españoles que viven allende de nuestras fronteras, quienes pudieran interpretarlo como muestra evidente y palpable de la imposibilidad de un retorno. Con ello, la posible revitalización del acontecer musical de España sufriría un duro revés, con independencia de la injusticia manifiesta que se haría a Gonzalo de Olavide: la falta de reconocimiento oficial a su labor de compositor⁵².

Finalmente, el 30 de noviembre de 1993, tuvo lugar el citado concierto-homenaje donde la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arturo Tamayo, interpretó la *Sinfonía Homenaje a Falla* y el *Cante in memoriam García Lorca*. Con este motivo, Álvaro Guibert se hacía eco del “reconocimiento tardío que no es consecuencia de un particular relegamiento o persecución. Es más bien el precio que ha pagado Olavide por haber abandonado muy pronto España, buscando remedio [...] al estancado ambiente musical de la España de los años cincuenta”. Guibert señalaba entonces “el refinamiento, la elegancia expresiva y la musicalidad” de su estilo, apuntando que el compositor tenía siempre “soluciones originales a los viejos problemas de la música”⁵³. En 1994 se produce el estreno de *Precipiten*, para violonchelo y piano, encargo de la OCNE, y el sello Hyades Arts publica el CD *El Grupo Círculo interpreta a Gonzalo de Olavide*. En 1995 se estrena *Minimal*, para piano, y *Varianza*, para conjunto instrumental, y, en 1998, *Vol-e*, para acordeón. Antes, en 1996, RTVE Música edita el CD *Gonzalo de Olavide*, con las obras más difundidas en la época: *Orbe-Variations*, *Sinfonía Homenaje a Falla* y *Cante in memoriam García Lorca*.

En esta incompleta relación de acontecimientos destaca el nuevo reconocimiento que se le tributa el 15 de mayo de 1999 en el Museo Thyssen-Bornemisza: “Madrid: tres generaciones. Homenaje a Gonzalo de Olavide”, donde, en interpretación del Plural Ensemble, se escucharon obras de jóvenes compositores, como César Camarero y Santiago Lanchares, y se estrena su obra *Dispar*, compuesta en 1981. A pesar de los reiterados homenajes —que suponen un reconocimiento evidente de su calidad como autor—, era un hecho que los encargos se producían de forma esporádica, de modo que, meses más tarde, el compositor consideraba que la vida cultural madrileña estaba en un momento de “penuria musical”⁵⁴. Su actividad caía en un periódico olvido muy relacionado con sus deseos de soledad e independencia, con su interés exclusivo en la actividad compositiva y no en su pro-

⁵² Carta de Arturo Tamayo a Andrés Ruiz Tarazona. Comunidad de Madrid (anotación en rojo: 2ª carta. 29-IV-1993) Archivo privado de Irene de la Torre.

⁵³ Álvaro Guibert: “Los contemporáneos. Olavide”, *ABC*, 3-XII-1993.

⁵⁴ Carta de Olavide a su cuñado Paolo. 28-VII-1999. Archivo privado de Irene de la Torre.

moción. En el verano de 2001, con motivo de la interpretación de *Tránsito* por José Ramón Encinar al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Javier Alfaya hablaba de: “una obra desgarradora, de una enorme fuerza que tuvo, además, la virtud de devolvernos la figura de un gran compositor del que se habla mucho menos de lo que merece”⁵⁵. De nuevo, la recurrente denuncia, y la impresión de que, reiteradamente, se descuidaba a Olavide en su ciudad.

Su música, no obstante, se estaba escuchando ya en otros foros; los principales, además de Madrid, fueron el Festival de Alicante –dependiente en cualquier caso de la capital–, donde tuvo lugar el estreno de *Tránsito* en 1992, de *Minimal* en 1995, la interpretación del segundo *Cuarteto* en 1996, el estreno de *Vol-e* en 1998, de *Fragmentario* en 1999 y de *El piso cerrado* en 2001; también el País Vasco, donde se interpretaron, entre otras, *Tránsito* y *Composición a cinco instrumentos* en 1994 y *Varianza* en 1995, en San Sebastián o en el Festival BBK de Músicas Actuales de Bilbao donde también está presente su música en 2004; otros escenarios fueron Granada y, sobre todo, Santander.

Resalta especialmente la relación de Gonzalo de Olavide con esta ciudad. Su vínculo procede del encargo del Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea para componer la obra obligada de la edición de 1987: *Perpetuum mobile*, dedicada a la memoria de Rubinstein. El hecho de incluir una obra contemporánea matizaba sus recelos contra los concursos de interpretación, que siempre consideró algo semejante a “una exhibición hípica”⁵⁶. Olavide no olvidó nunca su condición de pianista, y la figura de Rubinstein fue uno de sus referentes. Así pues, no sorprende que la Fundación Albéniz le encargara, con motivo de la exposición “Rubinstein y España” y en su centenario, una nueva obra en homenaje del intérprete: los *Tres fragmentos imaginarios*, estrenados en 1988 por Pedro Espinosa. Su relación con el Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea se refrenda en 1995, al formar parte del Jurado del mismo, labor que ejerció en el Premio de Composición Marcelino Botín del mismo año. Del Festival Internacional de Santander recibirá dos encargos; uno para el homenaje a Enrique Franco de 1995 que da origen a su obra *Varianza*. El otro encargo para el FIS en su 49 edición tiene el mismo dedicatario: Enrique Franco, y se trata del *Cuarteto n.º 4*, estrenado por el Cuarteto Parisii en 2000. Con él Olavide pretendía ofrecer “una réplica ante la perspectiva sonora nueva y fascinante que acontecimientos del siglo pasado,

⁵⁵ Javier Alfaya: “Gonzalo de Olavide. La radicalidad”, *Scherzo* n.º 156, julio-agosto de 2001, p. 20.

⁵⁶ Roger D’Ivernois: “Nous sommes à la fois très proches et très loins de Bach”...

como el atonalismo y el serialismo, y hoy las altas tecnologías, abren ante el compositor y que ignoramos dónde pueden llevarnos”⁵⁷.

Posiblemente, una de las páginas más luminosas de los últimos años de Gonzalo de Olavide la constituye la relación que estableció con los jóvenes compositores e intérpretes, con los que comienza a coincidir en el marco de diversos festivales, homenajes y concursos de composición e interpretación. El músico estaba convencido de que las generaciones más jóvenes estaban mucho más formadas. Fueron, probablemente, estos jóvenes quienes lograron sacar ocasionalmente a Olavide de su introversión. No hablamos de magisterio, puesto que conocemos sus reticencias respecto a la enseñanza, pero el músico comenzaba a convertirse en una destacada figura de referencia para los jóvenes. De hecho, lo fue para compositores como los ya citados David del Puerto, Jesús Torres o Santiago Lanchares, o para instrumentistas como el acordeonista Ángel Luis Castaño, con quien trabajó durante un tiempo con motivo de la composición de *Vól (e)*. La relación con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y su Laboratorio de Informática y Electrónica Musical propicia el nuevo encuentro de Olavide con la composición para electrónica, emprendiendo el aprendizaje de los nuevos medios de un modo expresamente modesto. Las nuevas tecnologías no hacen más que afirmar su estilo, presente tanto en *Fragmentario* (1999), como en el *Coral superpuesto* (1999), y en un ejemplo de creación radiofónica, *El piso cerrado* (2001), que hace recobrar a Olavide el interés por la música dramática.

Con la nueva década, vuelven a llegar los reconocimientos. En noviembre de 2001 se le concedió el Premio Reina Sofía de Composición Musical. El jurado, compuesto por los compositores Carlos Cruz de Castro, María Luisa Manchado, Jesús Torres, Mauricio Sotelo y Miguel Ángel Coria decidió dejar desierto el Premio y conceder a Olavide el galardón “en reconocimiento al conjunto de su trabajo y a su valiosa aportación a la cultura española a través de una obra que enriquece la música de nuestro tiempo”⁵⁸. Son ahora predominantemente los compositores más jóvenes quienes le devuelven el respeto. El compositor resaltó el “honor cuádruple” que significaba el premio para él “por el prestigio del mismo, por el nombre que lleva, por los ilustres compositores miembros del jurado y porque este jurado pertenece a generaciones posteriores a la suya que determinarán la música del siglo XXI”⁵⁹. Tras la concesión de este premio, la Orquesta y Coro de la RTVE abrieron la temporada 2002-2003 con su obra *Cante in memoriam García Lorca*.

⁵⁷ Gonzalo de Olavide: *Cuarteto n° 4*, Notas al programa. Archivo privado de Irene de la Torre.

⁵⁸ s/a: “Premio Reina Sofía a toda una carrera”, *Ritmo*, N° 738, enero 2002, Madrid, p. 22.

⁵⁹ Artezblai: *Artezblai. El portal de las artes escénicas*. 21-XI-2001. www.artezblai.com

El 14 de marzo de 2003 tuvo lugar un nuevo concierto homenaje a Gonzalo de Olavide en el Auditorio Nacional a cargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, dirigida por José Luis Temes, y los cuartetos Picasso y Aurora, en el marco del CDMC. Se interpretaron entonces la *Música de la extravagancia*, el *Cuarteto n° 2*, el *Cuarteto n° 4* y *Silente aria*. En aquella ocasión, Álvaro Guibert afirmaba:

La música de Olavide suena a nueva aunque lleve treinta años escrita y aunque no aporte novedades de lenguaje: es nueva por ser personal y auténtica [...] La orquesta de cámara de Olavide reinventa todos los equilibrios sonoros y define un juego de planos inconfundible, sea en *Música de la extravagancia*, ¡ocho metales frente a un solo violonchelo!, o en *Silente aria*.... El *Cuarto Cuarteto* cultiva, o explora, la repetición y la repetitividad. En el *Segundo*, que es mi favorito, emergen como fardos y maderos de un naufragio, los restos del antiguo diatonomismo, las viejas relaciones cadenciales entre las notas. Con ellos, el elegante Olavide no hace nostalgia, sino futuro⁶⁰.

De homenaje en homenaje, su setenta aniversario fue ocasión para la interpretación, el 2 de noviembre de 2004, de su *Composición a cinco instrumentos*, a cargo del grupo LIM dirigido por Jesús Villa Rojo, en el Festival BBK de Músicas Actuales de Bilbao. Guibert completaba a la sazón el retrato del compositor calificándole de “independiente radical”, que “ve reafirmado su rumbo cuando mira alrededor y comprueba que va solo”⁶¹.

La enfermedad dificultaba ya su capacidad de componer, aunque su inspiración permanecía intacta. Arrancándole pentagramas al dolor escribe su última obra: *Concertante-divides*, estrenada el 11 de mayo de 2004 en el Auditorio Nacional por el Coro y la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigidos por José Ramón Encinar.

Una de las últimas apariciones públicas de Gonzalo de Olavide se produjo el jueves, 7 de abril de 2005, en la Sala de Cámara del Auditorio de Madrid, con ocasión de un “Doble retrato” dedicado en la primera parte a la obra de Durán-Loriga y, en la segunda, a la de Olavide, a cargo del Proyecto Guerrero dirigido por Fabián Panisello. Se interpretaron ese día sus obras *Quinto himno de la desesperanza*, *Alternante* e *Índices*. El 11 de abril de 2005 tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes de Madrid la mesa redonda “En torno a Gonzalo de Olavide”, con la intervención de Javier Alfaya, José Luis García del Busto, Arnoldo Liberman y David del Puerto.

El calendario de su estudio se detuvo en el mes de mayo.

⁶⁰ Álvaro Guibert: “Olavide señala el futuro”, *Scherzo*, n° 174, abril 2003, p. 33.

⁶¹ Álvaro Guibert: Notas al concierto del 2-XI-2004, *XXIV Festival BBK de Músicas Actuales*, Museo Guggenheim, Bilbao.

La obra de Olavide entre el control y la indeterminación

Durante algunos años, y debido en gran parte a la valoración de este movimiento por Theodor W. Adorno, muchos autores consideraron al serialismo como la única vía posible para la renovación musical. Adorno –puesto en cuestión insistentemente en los últimos tiempos– dirigía una mirada parcial y excluyente sobre la historia de la música que otorgaba el papel principal a Schoenberg y su escuela, y que encontraba su continuación en los procedimientos serialistas de los compositores reunidos en torno a Darmstadt. Esta nueva música surgía en una coyuntura particular, en medio de una sociedad conmocionada por el conflicto bélico mundial que exigía una revisión absoluta de valores y de procedimientos artísticos. La nueva música y sus principales representantes plantearon un total rechazo de los procedimientos del pasado, y una radicalización del lenguaje que ponía de manifiesto la voluntad del compositor frente al público. Olavide contemplaba de esta forma el proceso:

La incongruencia aparece sobre los años 50. Incongruencia que tiene en su raíz una generación que fue privada del diálogo con su tiempo. Privada de sus antecesores después de la 2ª Guerra Mundial, privada de la palabra, no podía menos que descubrir dramáticamente la ausencia y encontrar su propia voz como respuesta. [...] El lenguaje de privación fue llevado al límite, la relación ‘obra-público’ mediatizada fue suprimida y el artista testigo de su tiempo fue quedando solitario frente a su canto, como un Narciso convertido en anacoreta [...]

El lenguaje llegado a los límites del serialismo rompe con los moldes existentes, hermetiza la forma, la comprensión se rarifica, el público deserta. Es entonces cuando el mundo musical aparece escindido en sectores, en compartimentos estancos sin posibilidad de comunicación alguna. De un lado la música de repertorio, de otro la vanguardia [...]

Cabe preguntarse, como simple utopía, si el acontecer musical del siglo XX hubiera podido seguir otros derroteros. Al desmoronamiento tonal, se le impuso como única salida el serialismo, al que le podría calificar de doctrinario, al culminar en la ‘integralidad’. Boulez predicaba allá por los años 50 que ‘desde los descubrimientos hechos por la escuela de Viena toda composición que no sea dodecafónica carece de sentido’. Yo imagino que esta frase 30 años después habría tenido que ser subsanada ‘en catástrofe’ de sectarismo, pero sin embargo mide el pulso del aire del tiempo. Una organización previa se confunde con un acto de componer⁶².

⁶² Gonzalo de Olavide: *Quelques propos du fin de siècle*. Texto redactado primero en español y traducido posteriormente al francés. Archivo privado de Irene de la Torre.

Estas palabras, escritas hacia 1980, expresaban claramente su rechazo a este enfoque compositivo. El propio Boulez contempló, años más tarde, este periodo como un “mal necesario”, pero Olavide se mostraba en desacuerdo con esa visión historicista de la música: “El artista es muy dueño de creer en la necesidad de ‘lo hecho’; otra cosa es que pretenda tener consciencia de que lo que hace es historia, ya que ésta es siempre función del tiempo y en cuanto tal sometida a éste”⁶³. Además, el punto de partida que le enfrenta a esta percepción de la composición es que el autor español no contemplaba la música contemporánea como ruptura: “La música contemporánea no es la antítesis del pasado, sino su continuación”⁶⁴.

En cualquier caso, Gonzalo de Olavide se vio, indudablemente, afectado por las tendencias asociadas al serialismo de las que “raros compositores de ese momento se libraron, y de haberse librado se vieron excluidos del gran foro de la vanguardia en boga”⁶⁵. Efectivamente, los cursos de Darmstadt, dirigidos por W. Steinecke y cuyas tendencias dominantes marcaban autores como Boulez o Stockhausen, asentaron esta línea compositiva que perduró hasta los años sesenta. En la época en que Olavide asistió a estos cursos y a los de la Rheinischen Musikschule el propio compositor confesaba que “componer música que no siguiera un serialismo estricto era considerado casi como un delito”⁶⁶. Si bien las propuestas de John Cage habían penetrado ya en los cursos de Darmstadt, y compositores como los citados Boulez o Stockhausen producían obras que incluían el azar, la mayor parte de los compositores europeos lo emplearon de forma restringida.

Con todo, Olavide manejó las técnicas seriales de manera particular, incluso en el caso de sus primeras obras, como el *Triludio* de 1962, o la *Composición a cinco instrumentos* (1963), que representó, dentro de su catálogo, “uno de los primeros ejemplos de las preocupaciones que el autor atraviesa en esa época: la integración de dos series de frecuencias en oposición, una de eminente carácter cromático frente a otra en que el elemento generador es diatónico”⁶⁷.

⁶³ Gonzalo de Olavide: “El límite y el país fértil”, *Saber leer, Revista crítica de libros*, Madrid, Fundación Juan March, noviembre de 1990, pp. 10-11.

⁶⁴ “La musique contemporaine n’est pas l’antithèse du passé, mais sa suite, sa continuation”. *Propos éparts*, escritos destinados a “Rencontrer la musique contemporaine avec Gonzalo de Olavide”, *Propos recueillis* par Raymond de Morawitz, *Le Courrier de Genève*, 13-III-1985. Archivo privado de Irene de la Torre.

⁶⁵ Gonzalo de Olavide: “El límite y el país fértil”, ...

⁶⁶ Entrevista con Gonzalo de Olavide. Octubre de 2000.

⁶⁷ Stephan Speeck: *Composición a cinco instrumentos*, Notas al programa. XIV Festival de música del siglo XX, Sala de Arte Contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 14-XI-1994, Bilbao, BBK.

Desde los años sesenta se aleja de la utilización de estos procedimientos. Olavide se expresó contundentemente respecto al serialismo: fue “una de las trampas de toda una generación”⁶⁸, y no consiguió dar respuesta a los interrogantes de la música posterior a la Segunda Guerra Mundial. El autor opinaba que esta tendencia, iniciada por el *Modo de valores e intensidades* de Messiaen, fue un paso en falso dentro de la composición. Las objeciones que Olavide planteaba eran varias, algunas ya esbozadas en el texto al que hemos hecho referencia, y se enfrentan radicalmente a su forma de abordar la creación musical.

En primer lugar, para el autor, una planificación previa no podía identificarse con la obra en sí. Los juegos de densidades y fórmulas matemáticas boulezianas se alejaban de su forma de ver la música: “Yo diría que el cálculo, diagrama o como se quiera, es un subproducto de la obra en simbiosis, de tal forma que ésta da razón de aquél, pero que el diagrama, por sí solo, es un elemento que pudiendo dar satisfacción a los críticos y analistas no tiene función necesaria alguna en la percepción estética”⁶⁹. Por otra parte, el compositor subrayaba la imposibilidad de que la serie pudiera aplicarse a todos los parámetros musicales y la equivocación de contemplar todos éstos desde un punto de vista uniforme:

El error está en convertir la serie en principio rector de todos los componentes sonoros: duraciones, tímbrica, dinámica, modo de ataque, etc. Tratar de regir todo ello por un principio único es desconocer la naturaleza de la producción sonora. Cada parámetro tiene su razón de ser en abstracto y sólo semánticamente, pero su carácter heterogéneo hace que un procesamiento uniforme del principio serial conduzca al despropósito superlativo en el que se ha movido un amplio sector de la música de los años siguientes a la Segunda Guerra⁷⁰.

De hecho, algunas de las obras seriales escolásticas, como *Structures* de Boulez, muestran ya la imposibilidad de llevar hasta el final el desarrollo de los principios seriales en ciertos parámetros. Pero existe un hecho básico en el que abundaremos más adelante, y consiste en la primacía que Olavide concedía al oído. Por ello sostenía que la serialización, perfecta sobre el papel, no tenía su reflejo en la percepción y que, de hecho, es imposible percibir ciertas serializaciones: “Al aplicar el prin-

⁶⁸ *Quelques reflexiones sobre la composición* [sic]. Texto manuscrito en español, posteriormente traducido al francés: *Quelques réflexions sur la composition*, texto mecanografiado. Archivo privado de Irene de la Torre. Probablemente redactado en 1981.

⁶⁹ G. de Olavide: “El límite y el país fértil”...

⁷⁰ G. de Olavide: “El límite y el país fértil”...

cipio serial a la duración se olvida que en una división o multiplicación de valores y su ordenación numérica ineluctable, las unidades de tiempo más largas inducirán necesariamente a la polarización de las más breves, oponiéndose a la base del principio mismo de que se parte y a la psicología elemental de la audición”⁷¹. El inconveniente fundamental, en el que se contienen todos los anteriores consiste, para el músico, en que la obra serial es prácticamente ajena al resultado sonoro, y, por tanto, se trata de una música que excluye al oyente. Es indudable que, al menos en ciertas obras seriales, el tratamiento individualizado de los parámetros produce una discontinuidad que se transforma en persistencia y en falta de referencias para el auditor. El oído, para el músico, poseía una lógica propia que no responde al método resplandeciente de la distribución sobre el papel, sino a las leyes de los armónicos y de la resonancia:

la música de vanguardia poco ha tenido en cuenta la posición del espectador, ridiculizando la aproximación del auditor, menospreciando su formación y función en la sala de concierto. Parece como si hubiera olvidado que toda obra musical requiere una resonancia y que sin ella no hay lugar que se localice y todo local (sala de concierto) requiere un público⁷².

La noción de resonancia es básica en su pensamiento compositivo, y tiene un reflejo en su lenguaje del que hablaremos más adelante. Por otra parte, la atención prestada al resultado sonoro y a la comunicación es un hecho que le une —entre otros— a determinados jóvenes músicos españoles que, en los años ochenta, buscaban una salida después de magisterios estrictos, como es el caso de algunos de los discípulos de Francisco Guerrero. Su visión se dirigía hacia la recuperación de la interválica y de la armonía, y a la presencia de la rítmica como elemento individual e inteligible, elementos todos que tuvieran que ver en la forma de la obra. Son rasgos que pueden observarse en la producción de Olavide, y que probablemente constituyeran un modelo para estos músicos. Para el compositor, la percepción de la música estaba basada en la memoria, y para él la serie representaba “la anti-memoria. El principio serial, la no repetición, implica en sus últimas consecuencias una negación del recuerdo, por supuesto, del recuerdo musical”⁷³. Y este recuerdo era imprescindible, para el compositor, en la apreciación íntegra de la obra por parte del oyente: “quien habla

⁷¹ G. de Olavide: “El límite y el país fértil”...

⁷² Gonzalo de Olavide: *El trauma tonalidad-atonalidad*, s/1, s/f. Archivo privado de Irene de la Torre.

⁷³ Gonzalo de Olavide: *Notas a Sonata della ricordanza* (1975). Archivo privado de Irene de la Torre.

de historia auditiva habla de memoria, base y fundamento de cualquier comprensión y percepción de la forma”⁷⁴.

A pesar de todas estas reticencias, comprobamos que ciertos procedimientos de raíz serial continuaron vigentes en su producción. Existe una noción básica en la obra de Olavide que es la de “serie universal de intervalos”. El músico plantea esta serie de intervalos como una suerte de itinerario o de circuito a través del total cromático. Utilizaba la imagen de un viajante de comercio o de un inspector que quiere recorrer varias ciudades en el mínimo tiempo; de la misma forma, esta serie debe recorrer el total de la escala sin repetir ningún intervalo. Se trata de una serie contemplada como una organización de segmentos, de intervalos, sin embargo no se trata de una serie que afecte al resto de los parámetros. ¿Por qué utiliza el término “serie universal”? Es probable que este empleo provenga de una nueva imagen relacionada con su admiración por Ferdinand de Saussure y los procedimientos lingüísticos estructuralistas. Por ejemplo, el lingüista Roman Jakobson estableció un “modelo universal” de lenguaje constituido por doce oposiciones fonológicas: vocálico/no vocálico, consonántico/no consonántico, etc... Esta serie puede condicionar procesos más generales de desarrollo, como ocurre en *Élan*, de 1981:

Se trata de un primer intento de serialización de la modulación a través de tres temas que giran en torno a sí mismos durante todo el transcurso de la obra a distancias variables de intervalos. En la base existe por consiguiente una serie universal de intervalos que va desde la segunda menor hasta la séptima mayor. Los tres temas casi complementarios pero opuestos en su sentido y su carácter, serán traspuestos según esta serie de once intervalos, creando en su confrontación climas de diferente tensión⁷⁵

En *Oda* (1985), por ejemplo, la secuencia central de la obra, y las otras seis derivadas de ésta, “aparecen en rotación de manera cíclica, sin solución de continuidad, siguiendo una serie universal de intervalos⁷⁶”, mientras que en *Música de la extravagancia* (1985) “el tema recorre una serie universal de intervalos, confrontándose siempre con su inmovilidad absoluta”⁷⁷. También la estructura compositiva de *Tres fragmentos imaginarios*

⁷⁴ Gonzalo de Olavide (citado por J. A. López Docal): *Orbe-Variations*, Notas al programa, Orquesta Sinfónica de la RTVE, Dir. A. Ros-Marbà, Febrero 1990.

⁷⁵ Gonzalo de Olavide: *Élan*, Notas al programa “50 años de Gonzalo de Olavide”, Miércoles Musicales de Radio Nacional, Academia Matritense, dir. Arturo Tamayo, Sala Fénix, Madrid, 18-XII-1985.

⁷⁶ Gonzalo de Olavide: *Oda*, Notas al programa, Orquesta y Coro nacionales de España, dir. J. López Cobos, Madrid, 12/13/14-IV-1985.

⁷⁷ Gonzalo de Olavide: *Música de la extravagancia*, Notas al programa, “Estrenos del Año Europeo”, CDMC, Conjunto instrumental de Madrid. Dir. José M^a Franco Gil, 27-IV-1987.

(1987) deriva de la serie universal de intervalos, sin embargo, en lugar de desarrollarse por notas se desarrolla por tríadas. En *Orbe variations* (1988) la sucesión de los distintos episodios se basa en una serie de intervalos y ésta se encuentra tanto en la construcción de *Tránsito*, de 1992, como en los *Cuartetos n.º 3 y n.º 4*.

El control previo de los materiales de la obra se unió, aproximadamente hasta los años noventa, a la tendencia a dejar que los procesos del azar intervinieran de alguna manera en el resultado final. La presencia de Cage y otros compositores americanos en Europa había estimulado a los compositores europeos a acercarse a la composición musical de una manera más intuitiva. Aunque, como apuntábamos, pocos compositores europeos emplearon el azar de forma tan radical como los americanos, muchos ensayaron estos procedimientos en obras multidimensionales que ofrecían diversas opciones al intérprete, aunque los materiales solían estar perfectamente fijados. Es el caso de *Klavierstück XI* (1956), de Stockhausen, o de la *Tercera sonata para piano* de Boulez. En la década de los sesenta, el músico francés dejó de interesarse por los procedimientos de la indeterminación, mientras que en el catálogo de Stockhausen estos recursos fueron afianzándose en la llamada “música intuitiva”, para volver más adelante a los cauces de una composición más convencional. El resto de los compositores europeos, mientras tanto, habían optado por una actitud prudente respecto a los procedimientos aleatorios.

Realmente a Olavide, alérgico a las etiquetas, tampoco le interesaban términos como “música aleatoria”, aunque es indudable que la práctica del control absoluto del material provocó una reacción en el compositor que desemboca en *Índices*, de 1964. Esta obra fue, casi accidentalmente, estrenada por Karlheinz Stockhausen en la Musikoschule de Colonia el 24 de marzo de 1964, causando un gran impacto. En la partitura, la plantilla está dividida en cuatro grupos: maderas, metal, percusión y arcos, pudiendo también intervenir el piano. Los integrantes de cada grupo pueden variar, desde un grupo instrumental hasta una gran orquesta, lo cual otorga a esta pieza una gran versatilidad para ser interpretada. Se trata de una obra de un grafismo controlado, que deja al intérprete un amplio grado de libertad. Sin embargo, el músico, siguiendo la tendencia de los compositores europeos, ofrece las suficientes referencias como para que la estructura de la obra siga siendo siempre la misma, mientras que la apertura se establece sobre todo en relación con el timbre. Hay que recordar que Olavide estuvo en Colonia con algunos de los mejores instrumentistas del momento: los hermanos Kontarski, Siegfried Palm, Vinko Globokar, etc. En interpretaciones posteriores, existió una inicial actitud de desconfianza por parte de los músicos que fue variando tras una serie de ensayos

hacia una actitud de interés y entusiasmo. No debe obviarse que la enseñanza académica en los años sesenta —y podríamos decir que aún hoy en día— excluía casi por completo la música atonal; no obstante, cuando los instrumentistas debían improvisar, se les exigía que evitaran las escalas tonales. Para Miguel Ángel Coria, *Índices* “se trata de una alegoría, de una metaforización estructural a propósito del individuo y de la colectividad”⁷⁸, quizás un reflejo del espíritu de los años sesenta, representado a través de alternancias ininterrumpidas de individualismo y de colectivismo.

ÍNDICES GONZALO DE OLAVIDE

The score is divided into seven numbered sections (1-7) with durations: 20", 15", 10", 15", 12", 15", 15".

- Logni:** Starts with *tutti* and *p (poco ff)*. Section 5 includes *suoni ad lib.*, *mf*, *f*, *simile*, and *pp subito*. Section 7 ends with *tutti*.
- Banda:** Section 2 is *solo* with *sord.* and *p (poco ff)*. Section 5 includes *sord.*, *suoni ad lib.*, *mf*, *f*, *simile*, and *pp subito*. Section 7 includes *flzsg.*
- Percuss.:** Section 5 includes *al Fine*, *simile*, *ff*, *Fine*, *l. v.*, *stacc. irreg.* (*perc.*), and *cluster*. Section 7 includes *l. v.*, *stacc. irreg.* (*perc.*), and *cluster*.
- Archi:** Section 1 includes *llc. stacc. irreg.* and *pp*. Section 2 includes *stacc. irreg.* and *pp*. Section 3 includes *llc. stacc. irreg.* and *pp*. Section 4 includes *stacc. irreg.* and *pp*. Section 5 includes *suoni ad lib.*, *simile*, and *pp*. Section 6 includes *suoni ad lib.* and *pp*. Section 7 includes *una corda* and *pp subito*.

Copyright 1976 by Gonzalo de Olavide Casanave, Civreba (Suiza).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (EMEC).
Alicante, 10 Madrid - 9 (España).

Ejemplo 2. Comienzo de *Índices*. Ed. EMEC, 1976

Este periodo demuestra hasta qué punto el control predeterminado de la obra y la introducción del azar en la misma eran procedimientos absolutamente cercanos en la época. *En siete límites*, que fue estrenada por Arturo Tamayo en el Colegio Alemán de Madrid en 1968, volvía al control del material porque, según el músico:

⁷⁸ Miguel Ángel Coria: “Gonzalo de Olavide: *Quasi una cadenza*”, *Bellas Artes* n° 40, 1975, p. 71.

el sistema aleatorio no me ha dado soluciones a los problemas que yo estudiaba ni me ha aportado una respuesta esencial a las cuestiones que me atormentaban. Así pues, esto ha incitado al compositor a hacer una elección sistemática entre las numerosas posibilidades, pero también entre los riesgos del sistema aleatorio. Esta elección era ya, en el fondo, un acto creador, aunque muy especial, dado que se hacía sobre la base de un universo ya compuesto, móvil y brillante. El resultado de este trabajo es precisamente la obra *En siete límites*, que consiste en un ensayo hecho para dar un cierto cuadro determinado a un material no establecido⁷⁹.

La indeterminación fue un componente destacado en el catálogo del compositor, aunque utilizado siempre de una forma controlada, como ocurre en *Quatre sons* (1968) o en *Là, tiens* (1969). Una de las obras donde es más evidente la utilización de los procedimientos de la indeterminación es *Quasi una cadenza* (1973), para conjunto instrumental. En ella existe una libertad que está utilizada en los márgenes de cinco cadenzas, mientras que el resto está totalmente fijado. Con ocasión de estas cadenzas, cada grupo de instrumentos debe ajustarse a un grafismo que, no obstante, es bastante claro (no se trata de un grafismo de tipo geométrico o puramente plástico), ya que al compositor le preocupaba la dificultad que representa para el instrumentista el pasar de lo escrito y lo medido a lo libre, debido, como apuntábamos, a la enseñanza académica dentro de unos moldes tradicionales.

La indeterminación aparece también en obras más tardías como *Orbe* o *Ricercare*, donde las figuras no van marcando métricamente el tiempo, sino que los intérpretes pueden perderse en él. Olavide reconocía la elusión de responsabilidades del compositor al traspasar las decisiones creativas al intérprete; probablemente por ello, hacia 1994 el músico afirmaba respecto a la aleatoriedad: “es un recurso que con el tiempo me ha interesado cada vez menos. Hoy ha desaparecido prácticamente de mis obras”⁸⁰.

Olavide no era, pues, un compositor serialista. Tampoco era un autor que basara sus procedimientos en la indeterminación. Podemos decir que solía proceder a una determinación del material de base y que, en varias de sus obras, éste deja paso a momentos de una apertura controlada. El compositor consideraba imprescindible contemplar la posibilidad de una eventualidad en el resultado final de una obra, incluso en el proceso de ideación de la misma, que debía dejar margen a la deducción:

⁷⁹ Gonzalo de Olavide: *En siete límites*, Notas al programa XIII Festival International de Musique Contemporaine “Automne de Varsovie”, Grupo Álea, dir. José M^a Franco Gil, Varsovia, 20/28-IX-1969 [Varsovia]: Union Compositeurs Polonais.

⁸⁰ Gonzalo de Olavide. *El Grupo Círculo interpreta a Gonzalo de Olavide*, CD Hyades Arts, Madrid, 1994.

Toda obra nace de una Idea, su realización precisa un cálculo, una planificación lógica, pero ésta tiene que admitir lo eventual que la podría aniquilar. El esquema del plan es válido cuando la obra acabada responde a la coherencia sin haber sacrificado la Idea de partida. Es decir, la planificación sólo cobra sentido 'a posteriori'. El código, si así puede llamarse, se hace a medida que la obra avanza, para al fin quedar diluido en ella⁸¹.

Música, cientificismo y tecnología: música electrónica

Algunas de las obras de Gonzalo de Olavide presentan un punto de partida evidentemente riguroso; sin embargo, la vía compositiva que utiliza operaciones matemáticas —fractales, cálculos de probabilidades, etc— no le interesaba. Durante los años sesenta, los títulos de sus obras reflejaron una particular tendencia —indudable en la música hispana— hacia el cientificismo. Es el caso de *En siete límites* o *Sistemas I y II*. Esta preferencia se hacía evidente, por ejemplo, en el programa del concierto del III Festival de Música de América y España, donde, en 1970, el Grupo Álea interpretó, junto a *Sistemas II*, *Blirium A-9* de G. Mendes, *Estudio electrónico*, de A. del Mónaco, *Penetrations II*, de A. Lanza y *Fisiones*, de E. Valcárcel. Esta propensión al carácter científico de los títulos —véase por ejemplo, la serie de *Módulos* de Luis de Pablo compuestos en esa época (1964 a 1967), los *Formantes* (1961) de Cristóbal Halffter, o las *Superficies* (1961-63) de Carmelo Bernaola, entre otras— desvela el interés de los compositores por firmar un alejamiento de la tradición, y no refleja necesariamente un uso de procedimientos matemáticos. Esta tendencia ve su fin en el paso hacia los años setenta, momento en el vuelve a ser habitual el uso de referencias literarias, también en el caso de la obra de Olavide.

En realidad, el músico consideraba el arte como algo ajeno a la exactitud científica: “el arte no puede equivocarse, puesto que sus premisas no son lo verdadero o no, sino la belleza en cuanto tal que está fuera de toda área de la ciencia”⁸², de manera que ni una obra musical basada en lo científico aseguraba su validez, ni las tecnologías podían ofrecer respaldo al compositor, que permanecía solo y expuesto a los interrogantes de su tiempo y de su oficio:

Es cierto que vivimos en una época sin par en cuanto a los medios de información y de comunicación. Es cierto, también, que no existe precedente en la historia de la Música, en cuanto a la invasión de sonoridades a cualquier hora por el

⁸¹ G. de Olavide: “El límite y el país fértil”...

⁸² G. de Olavide: *Quelques reflexiones sobre la composición...*

método ya famoso de *presser-le-bouton*, por medio de *electro-mecaniques*. Sin embargo esta exuberancia de posibilidades no ha resuelto el problema del papel que juega el compositor en la sociedad de hoy. Paradójicamente éste se encuentra más que nunca en una situación perdida. [...] ¿Qué significan tal cantidad de siglas IRCAM etc sino una enorme fabricación de la seguridad por la inseguridad?⁸³.

En una no velada crítica a los grandes gurús de la música, Olavide consideraba que, en ocasiones, la tecnología de la comunicación no había servido más que

para el beneficio de ciertos elegidos, y para el nacimiento de un nuevo medio llamado 'obscurantismo'. Es cierto, por consiguiente, que dicha tecnología se utiliza como medio de poder, importando poco la cualificación de la obra de arte. [...] Pregúntese a un compositor las posibilidades de trabajo o experimentación en un Estudio de Música Electrónica, e inmediatamente quedará claro el factor 'capital', institución o fundación que a la postre decidirá su destino⁸⁴.

Efectivamente, el compositor conoció en los años sesenta los procesos de la creación de música electrónica. Su primer contacto con estos procedimientos tuvo lugar, como sabemos, en el estudio de la WDR de Colonia, en el marco de los Kölner Kursen für Neue Musik. Posteriormente desarrollará estas técnicas compositivas en el SMC de Ginebra. La primera obra del compositor que utiliza estos medios busca ya la integración de los sonidos acústicos instrumentales y la manipulación electrónica. Se trata de la mencionada *Quatre sons* (1968), para cuarteto y micrófonos de contacto. En el ART compone, junto a Istvan Zelenka, la obra *Là, tiens* (1969), para conjunto instrumental y cinta. En cualquier caso, Olavide estaba convencido de que la utilización única del elemento electrónico podía conllevar una excesiva frialdad, por ello, en la mayor parte de las obras que emplean la electrónica, ésta se combina con la sonoridad de los instrumentos en directo. Para el compositor el acto musical se hallaba indisolublemente unido al de la interpretación, y por tanto, a su gesto: "No hay que olvidar que la música comienza por canto y gesto. Yo no pierdo nunca de vista este aspecto mítico y religioso en su sentido radical"⁸⁵. Únicamente *Clamor I*, realizada en el ART, está compuesta exclusivamente para cinta, y aún con todo, ésta se empleó en dos versiones más que cuentan, la primera, con orquesta y la segunda con un conjunto instrumental. Comentamos ya que, en su último periodo, y en el marco del LIEM del CDMC, volvió al uso de la

⁸³ G. de Olavide: *Quelques reflexiones sobre la composición...*

⁸⁴ G. de Olavide: *Respuestas al cuestionario propuesto por la revista Ritmo...*

⁸⁵ G. de Olavide: *Oda*, Notas al programa...

electrónica, ensayando diversas formas de interacción entre los sonidos acústicos y los electrónicos, y abordando los nuevos medios desde su estilo y con absoluta honestidad, como se refleja en sus notas a *Fragmentario*:

Las secuencias y elementos que aparecen en esta obra no pretenden exponer lo inaudito. Son series de episodios y objetos sonoros inventados o descubiertos (cosa bien difícil) en los estudios del LIEM y contrastados con la composición de mi idea. Estoy seguro que gran parte de ellos ha pasado ya por los altavoces y que muchos compositores se habrán servido de dichas sonoridades en múltiples ocasiones. Sí creo en la novedad de la forma con que he enfocado la obra: lejos de crear a través de las ‘altas tecnologías’ lo nunca oído, he buscado el realismo de los colores que se encuentran allí⁸⁶.

La utilización de los medios electrónicos condicionará incluso su visión de los materiales compositivos. El músico confesaba: “Después de la experiencia con la música electroacústica, me es difícil disociar una frecuencia cualquiera de su contorno, de su ‘enveloppe’: el timbre no podrá liberarse ya del diseño o de la estructura sonora”⁸⁷. Las nociones de la música electrónica refuerzan sus convicciones sobre la resonancia y su visión de la música como fenómeno físico vibratorio, sujeto a unas leyes, hecho que relaciona de nuevo con la comunicación:

Cuando hago un sonido de violín, de piano o de flauta, habrá un cierto número de formantes que harán resonar otras frecuencias, a una escala microscópica. Esto resonará en lo macroscópico. La música es un fenómeno vibratorio. Una obra vibra. Si se toca la música, se convierte en música. Así pues, se comunica. Si nadie está ahí para escuchar, el ciclo se rompe⁸⁸.

En algún momento manifiesta, incluso, su fascinación por las posibilidades de los instrumentos electrónicos: “La lutería electrónica puede producir un universo alucinatorio fantástico. Se trata de un gran enriquecimiento. Es muy importante desde el punto de vista de las nuevas ideas. Existe reciprocidad entre el instrumento y la idea de componer”⁸⁹.

⁸⁶ G. de Olavide: *Fragmentario*. Notas al programa. Archivo privado de Irene de la Torre.

⁸⁷ *Respuestas al cuestionario propuesto por la revista Ritmo...*

⁸⁸ “Quand je fais un son de violon, de piano ou de flûte, il y aura un certain nombre de déformantes [sic] qui feront résonner d’autres fréquences, à une échelle microscopique. Cela resonnera dans le macroscopique. La musique est un phénomène vibratoire. Une pièce vibre. Si on joue de la musique, on devient musique. On communique donc. Si personne n’est là pour écouter, le cycle est brisé”. G. de Olavide: *Propos épars...*

⁸⁹ “La lutherie électronique peut produire un univers hallucinatoire fantastique. C’est un grand enrichissement. C’est très important du point de vue des idées nouvelles. Il y a réciprocity entre l’instrument et l’idée de composer”. G. de Olavide: *Propos épars...*

Su independencia estilística y vital no le impidió ser consciente de las transformaciones de su mundo y de la influencia de la tecnología en la creación artística. Con todo, las posibilidades técnicas no resolvían, para el compositor, un problema fundamental para la música contemporánea:

Cada universo tiene su propia forma de escucha. En el siglo XX, el compositor está sometido a un medio ambiente sonoro muy rico que le influencia. Yo ya no puedo tomar distancia de la técnica musical, como la electrónica y todo el aparato electroacústico. Existe un fenómeno de reciprocidad. Es lo característico del ‘tiempo-máquina’. El que la crea, es, a su vez, influido por ella [...] He aquí uno de los contrasentidos de la música contemporánea: nuestro siglo termina con una enorme riqueza de información y de posibilidades de difusión. Sin embargo, existe todo un público que no sabe escuchar⁹⁰.

Es evidente que Olavide no consideraba fundamental el perfeccionamiento de los medios a disposición del compositor, que debía depender siempre de su idea. Los procesos tecnológicos reforzaron algunos de los pilares de su pensamiento compositivo, como la noción de resonancia, pero consideró invariablemente a los mismos como una herramienta.

Gonzalo de Olavide: ¿un músico postmoderno?

Cualquier intento de asociar la música de Gonzalo de Olavide al concepto de “postmodernidad” hubiera provocado en el músico, poco amigo de la incorporación de rótulos a su obra, un inmediato rechazo. De hecho, el término “postmodernidad” relacionado con la música es un concepto ambiguo y polivalente. No es éste el marco adecuado para tratar de esclarecer los significados de dicho concepto, para lo cual existe abundante bibliografía⁹¹. Determinemos, únicamente, unas líneas que puedan servirnos para justificar o no el establecimiento de unos perfiles de carácter postmoderno en la obra que nos ocupa.

⁹⁰ “Chaque univers a sa propre forme d’écoute. Au 20e siècle, le compositeur est soumis à un environnement sonore très riche qui l’influence. Je ne puis pas non plus prendre de la distance vis-à-vis de la technique musicale, comme l’électronique et tout l’appareillage électroacoustique. Il y a phénomène de réciprocité. C’est la caractéristique du “temps-machine”. Celui que la crée est influencé en retour par elle [...] Voici un des contresens de la mc: notre siècle se termine avec une richesse énorme d’informations et de possibilités de diffusion. Pourtant il y a tout un public qui ne sait pas écouter”. G. de Olavide: *Propos épars...*

⁹¹ Véase, entre otros, Judy Lochhead/Joseph Auner (eds.): *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, Routledge, 2002, o Jean-Jacques Nattiez (dir.): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, París, Actes Sud / Cité de la Musique, 2003.

La corriente postmoderna ha sido frecuentemente denostada: José Luis de Delás, por ejemplo, ha criticado “las actitudes frívolas de la postmodernidad, de un hedonismo banal y de una superficialidad aterradora”⁹². La propia Kaija Saariaho, habitualmente asociada a tal tendencia, ha afirmado: “Si el término postmodernidad quiere decir en música lo mismo que en arquitectura (es decir, que se cogen ingredientes de épocas diferentes y se mezclan..), pues entonces, ¡no quiero formar parte de ese movimiento!”⁹³. Sin embargo, un autor como José Luis Turina, ha celebrado “haber tenido la fortuna de haber podido desarrollar casi toda mi carrera en un clima de postmodernidad”. Para este músico, esta tendencia supondría “una suerte de ‘humanización del arte’ [...] consecuencia lógica de la deshumanización anterior”⁹⁴.

Debido a las variadas concepciones musicales de lo postmoderno, algunos autores restringen el fenómeno a los años ochenta, mientras que otros observan su inicio en los años setenta e incluso a finales de los sesenta, en obras como *Sinfonía*, de Luciano Berio, en la tendencia del minimalismo americano e incluso en músicos como Charles Ives. De manera general, podríamos relacionar esta corriente con una tendencia globalizadora, y, si la contemplamos, efectivamente, como una “humanización del arte”, encontraríamos su arranque en un rechazo de la vanguardia.

Así, por ejemplo, podemos referirnos como característica de base a la superación de la disonancia y a la utilización por igual de todos los intervalos del total cromático en contra de la opinión de Adorno, que en su *Filosofía de la nueva música*, afirmaba: “Hoy día el compositor no tiene de ningún modo a su disposición todas las combinaciones sonoras empleadas hasta ahora sin distinción”⁹⁵. En el caso de Olavide, la obra *Sine die* (1973), marca un punto de inflexión en su producción:

Desde el punto de vista [del] lenguaje, *Sine die* representa un primer ensayo de liberación de ciertos clichés de la música de aquel momento, en el que el predominio de séptimas y novenas mayores era el elemento generador armónico y melódico de cualquier vocabulario. El lenguaje se había convertido en dogma. En *Sine die* se ha tratado de integrar el ámbito y hacer que aparezcan todos los intervalos con la misma carta de naturaleza. De ahí ciertas partes ‘biensonantes’

⁹² “En la búsqueda de la progresividad. Una conversación (Frankfurt, 31.5.1992)”, en Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (eds.): *José Luis de Delás*, Aula de Música de la Universidad de Alcalá, 2001, pp. 97-133.

⁹³ Pierre-Albert Castanet: “Entrevista a Kaija Saariaho”, *Postmodernidad, veinte años después. Doce notas preliminares*, n.º 8, diciembre de 2001, pp. 148-151.

⁹⁴ Gloria Collado: “Entrevista a José Luis Turina”, *Postmodernidad, veinte años después. Doce notas preliminares*, n.º 8, diciembre de 2001, pp. 138-147.

⁹⁵ Theodor W. Adorno: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, p. 39.

que, pareciendo tonales, no cumplen dicho papel armónico, ya que carecen de la ‘funcionalidad’ tradicional de la armonía⁹⁶.

Este cambio en su estilo está muy relacionado con el concepto de resonancia que, como ya sabemos, es básico en la obra de Olavide, y que, sin embargo, rechazaba como cimiento de la composición la línea vanguardista:

La música no conoce ningún derecho natural, y por eso es tan discutible toda psicología musical. [...] Sin duda, ni al material sonoro en sí ni siquiera al filtrado por el sistema de la temperación se le puede atribuir un derecho ontológico propio, tal como, por ejemplo, ocurre en la argumentación de quienes quieren deducir bien de las relaciones de los sonidos armónicos, bien de la psicología del oído, el hecho de que la tríada es la condición necesaria y universalmente válida de la concepción posible y, por tanto, de que toda música debe atenerse a ella⁹⁷.

Nada más lejos del pensamiento de Gonzalo de Olavide, que encontraba la inspiración en los juegos sonoros de las antiguas catedrales y sus resonancias acústicas: “La conciencia musical occidental –y, por tanto, la mía– está ligada al pasado. Esta conciencia musical colectiva se enraíza en la quinta, la octava, la quinta disminuida. No puedo eliminar de mi conciencia lo que sube a la superficie”⁹⁸. Posiblemente sea ésta una de las afirmaciones más claras del autor en el sentido de relacionar su obra con la tradición. Ya quedó claro que, en su visión de la composición, la música contemporánea no era más que una continuación de la tradición musical, y por ello considera lógico utilizar: “uno de los intervalos esenciales en la música de occidente, la tercera mayor o menor, quinto armónico”, que “se pone en evidencia en la reverberación de los amplios espacios de los templos dando lugar al sentido de perspectiva sonora y a la dicotomía del sistema temperado”⁹⁹. Ya desde obras tempranas como *En siete límites* (1967), el músico somete sus materiales a distintas transposiciones a través de esos intervalos que le resultan especialmente afines: la cuarta y la quinta justas, así como el tritono, consciente de que éste es el intervalo con menor potencia generatriz. El tritono –asociado al semitono o a la novena– es el intervalo básico en

⁹⁶ Gonzalo de Olavide (citado por E. Sánchez Pedrote): *Sine die*, Notas al programa de la Orquesta Nacional de España. 19/20/21-I-1979. Primera vez por la ONE.

⁹⁷ T. W. Adorno: *Filosofía de la nueva música...*, p. 38.

⁹⁸ “La conscience musicale occidentale –et donc la mienne– est liée au passé. Cette conscience musicale collective s’enracine dans la quinte, l’octave, la quinte diminuée. Je ne puis éliminer de ma conscience ce passé qui remonte à la surface”. G. de Olavide: *Propos épars...*

⁹⁹ Gonzalo de Olavide. *Perpetuum mobile*, Notas al programa. Archivo privado Irene de la Torre.

muchas de sus obras, entre ellas la *Sinfonía homenaje a Falla* (1976), mientras que *Tránsito* (1992), por ejemplo, se basa en estructuras armónicas que utilizan frecuentemente las modulaciones por cuartas o por quintas. (Véase ejemplo 3)

Volviendo a la cuestión de la postmodernidad, resultan especialmente esclarecedores los escritos de Béatrice Ramaut-Chevassus que señala como técnicas de una obra postmoderna: “la vuelta a una voluntad de perceptibilidad, la reivindicación de un hibridismo y el juego con la tradición”¹⁰⁰. Hemos comprobado algunos de los vínculos que Olavide establecía con esta última. Sin embargo, su obra no se caracteriza por las miradas atávicas o las referencias a través del tiempo o el espacio. El empleo de citas, por ejemplo, es prácticamente nulo en su producción. Por supuesto, no aparecen en su *Sinfonía-homenaje a Falla*, excluyendo este procedimiento por considerarlo “una solución fácil e infantil, casi un folclorismo en la composición, cosa que no va con mi temperamento”¹⁰¹. Existe, no obstante, una especie de tema recurrente a lo largo de su producción, sobre todo a partir de los años ochenta, que es el de la marcha fúnebre: aparecía de forma subterránea en su *Oda*, asociada a la carga trágica del poema de Machado, aunque no exenta de ironía, y es reconocible en *Tránsito*, para dar paso a una melodía evocadora. La cercanía de inquietudes vitales y composición podría asociarse a características relacionadas con un “nuevo romanticismo”; el músico confesaba el sufrimiento asociado a su actividad creativa, y es cierto, además, que para algunos auditores de la obra de Olavide, ésta tendría una acusada cualidad romántica. En cualquier caso, para el compositor, este hecho no tenía que ver con retornos al pasado: “El acto de componer no es un acto romántico. El trabajo de inspiración es, sobre todo, una manera de encontrarse. Si se observa el pasado, ya no se aprecia el presente. La inhibición de la música de su época es lamentable”¹⁰². La intensidad de su música está, de hecho, absolutamente ligada a su sociedad y su época. El músico afirmó en una ocasión: “He nacido en un mundo dominado por los dramas. ¡Así que me sería muy difícil escribir música alegre!”¹⁰³. No obstante, el propio Olavide reconoció esta cualidad en una de sus obras, *Quasi una caden-*

¹⁰⁰ Béatrice Ramaut-Chevassus: “Postmodernité musicale: points forts d’un phénomène aux multiples facettes (Pärt, Bryars, Adams)”, *Analyse musicale*, 4^o trimestre, 1998, pp. 93-103.

¹⁰¹ *Respuestas al cuestionario propuesto por la revista Ritmo...*

¹⁰² “L’acte de composer n’est pas romantique. Le travail d’inspiration est surtout une manière de se retrouver. Si on regarde le passé, on ne voit plus le présent. Le refoulement de la musique de son époque est lamentable”. G. de Olavide: *Propos épars...*

¹⁰³ “Je suis né dans un monde dominé par les drames. Il me serait donc très difficile d’écrire de la musique gaie!”. Roger D’Ivernois: “Nous sommes à la fois très proches et très loins de Bach”...

za (1973), escrita casi simultáneamente a *Sine die*: “En aquel entonces decía que se trataba de una obra ‘pseudo-romántica’. Quizás me estaba refiriendo a lo que hoy se denomina el ‘nuevo romanticismo’”. Curiosamente a esta obra asociaba Olavide una cualidad relacionada con la postmodernidad musical: la repetitividad. El músico la consideraba con ironía: “un primer ensayo de lo que más tarde se llamaría música repetitiva. Después, los derroteros serían otros, ya que nadie puede repetirse mucho tiempo y [...] la música repetitiva tampoco”¹⁰⁴.

Pero si hay un rasgo que podría incluir su obra en la condición de postmoderna sería la consideración de las capacidades perceptivas del oyente y la denodada búsqueda de la comunicación, contrapartida de su aislamiento vital. La recuperación de la melodía o de elementos reconocibles no suponía, para el compositor, ningún tipo de renuncia:

Mucha gente no ha tenido acceso a la música contemporánea, a menudo por culpa del propio compositor. Durante una época, la tendencia de la música contemporánea fue querer golpear al público, pegar en su oreja con lo que fuera, por reacción antipúblico [...]. A fuerza de ir contra el público, éste se alejó. Más tarde, los compositores se dieron cuenta de que era un paso a contrasentido. La actividad artística es un bucle que va del creador al público. Una obra que no es recibida es una obra incompleta. [...] La composición existe para comunicar. Es necesario comunicar directamente, pero no necesariamente por la ‘novedad’, porque entonces se cae en las modas. Y se pierden las raíces”¹⁰⁵.

Líneas maestras de la obra de Gonzalo de Olavide

Hemos comprobado que la obra de Olavide experimenta ciertos cambios a lo largo de los años; el propio compositor afirmaba: “Después de haber pasado por todas las etapas, he llegado a mi propio lenguaje”¹⁰⁶. Con todo, su música presenta una serie de constantes –algunas ya apuntadas– y rasgos muy característicos que definen su estilo:

¹⁰⁴ G. de Olavide: *Quasi una cadenza*, Notas al programa “50 años de Gonzalo de Olavide”...

¹⁰⁵ “Beaucoup de gens n’ont pas eu accès à la mc, souvent par la faute même du compositeur. À un moment, la tendance de la mc était de vouloir frapper le public, taper dans son oreille n’importe quoi, par réaction antipublic (cf Boulez: “Il faut brûler l’opéra”) À force d’aller contre le public, celui-ci c’est éloigné. Puis les compositeurs se sont rendu compte que c’était une démarche à contre-sens. La démarche artistique est une boucle qui va du créateur au public. Une oeuvre qui n’est pas reçue est incomplète. [...] La composition existe pour communiquer. Encore faut-il avoir quelque chose à communiquer. Il faut communiquer directement, mais pas forcément par la “nouveauité”, car on tombe alors dans la mode. Et on perd ses racines”. *Propos épars*...

¹⁰⁶ “Après avoir passé par toutes les étapes, je suis arrivé à mon propre langage”. “Rencontrer la musique contemporaine avec Gonzalo de Olavide”. *Propos* recueillis par Raymond de Morawitz, *Le Courrier de Genève*, 13-III-1985.

- La alternancia entre lo continuo y lo discontinuo, presente desde obras como *Sistemas II*, que derivará en estructuras de complejidad creciente y en obras polimórficas estructuradas en varios movimientos. También se refleja en la alternancia de la notación fija y la aproximativa; por ejemplo, en el *Cuarteto n° 2* es evidente una sucesión de diversos movimientos, en algunos de los cuales el tiempo parece detenerse. En *Quasi una cadenza* está presente esa diversidad de *tempi* que producen alternativamente la virtualidad de lo estático y lo dinámico. También en *Sine die*, la *Sinfonía homenaje a Falla*, formada por nueve secciones que se suceden sin interrupción, la *Oda* con sus once movimientos de distinta extensión, o *Alternante*.
- La utilización frecuente de la forma variación, aunque su sentido no es el del procedimiento del siglo XIX, incluso su itinerario puede ser inverso. Es utilizada, por supuesto, en los cuatro movimientos de las *Orbe-Variations* o en obras como *Élan*.
- La combinación de lo diatónico y lo cromático, vigente desde *Composición a cinco instrumentos*, donde una serie de carácter cromático se enfrenta a otra diatónica, a *Vol-e*, fundada en un hexacordo cromático al final del cual se sucede una quinta justa.
- La importancia del contrapunto. Las leyes fundamentales de la música para Olavide eran las de transposición, recurrencia, inversión y permutación, utilizadas en obras como *Prosa*, o en la fuga tratada libremente de *Sonata della ricordanza*, dividida en dos secciones en espejo, aunque sin simetría, de la misma forma que la *Sinfonía homenaje a Falla*.
- La sutileza tímbrica, basada frecuentemente en la interacción entre el individuo y el colectivo (*Composición a cinco instrumentos*, *Índices*)
- La imagen de la espiral. Olavide afirmaba no comenzar nunca sus obras por el principio, sino que solía partir del vértice central de la obra, que constituía un gran centro de tensión, para, a partir de éste, ir introduciendo una serie de ramificaciones que se extienden hacia el comienzo y hacia el fin, sin que eso lleve consigo una simetría. En *Sine die*, o en su *Sinfonía*, por ejemplo, el tema fundamental está en el centro. La espiral proporciona la imagen para la forma del *Quinto himno de la desesperanza* o de *Perpetuum mobile*.

Un final que da sentido

La música de Olavide es tan “de verdad”, hace tan pocas concesiones y es tan intensa que en alguna ocasión se incide demasiado en la seriedad de su obra y de su carácter. Su visión trágica de la creación es irrefutable; el propio compositor contemplaba su *Música de la extravagancia* como

“una música sin sentido fijo, sin orientación precisa, casi un transcurrir sin medios, casi un no tener existencia. Puede que en eso esté el sentido trágico de mi escritura”¹⁰⁷. Sin embargo, en las conversaciones con Gonzalo de Olavide circulaba siempre una corriente de humor y de ironía (al hablar del Instituto Nacional de Previsión, que era “la imprevisión absoluta”, o de su obra *Minimal*, el “mínimo mal” que podía hacer a un pianista). Su carácter era poco dado a las actividades de promoción, y se sentía feliz con el reconocimiento de la asociación cultural del pueblo donde se instaló. No podemos decir que no fuera ambicioso, aunque tuvo un único interés: que su música se escuchase. Schoenberg afirmaba¹⁰⁸, que solo hay una meta a la que el compositor pretende llegar, y es la expresión de sí mismo, careciendo todo lo demás, incluso el éxito, de importancia. Creo que ésta es la frase que más se ajusta a la carrera de Gonzalo de Olavide.

Tomás Marco consideraba al compositor, en 1982, “uno de los músicos mejor dotados y más creativos de su generación”¹⁰⁹, mientras que Álvaro Guibert le juzgaba en 2004 como “un músico de primera fila”¹¹⁰. Es hora ya de acabar con las periódicas denuncias al olvido de su obra y pasar a estimar la figura del compositor Gonzalo de Olavide en su auténtica valía, consiguiendo que su música tenga la difusión que se merece.

Gonzalo afirmaba que no se podía saber cómo es la vida hasta que no llega el último momento, y es un rasgo peculiar de su estilo que el final dé sentido a toda la obra. Así ocurre en *Sine die*, en *Quasi una cadenza*, en las *Orbe-Variations* o en el *Cuarteto n.º 4*, donde “las partes van cobrando todo su sentido en su curso hasta el fin de la obra, como si de una frase única e ininterrumpida se tratase”¹¹¹. *Tránsito* finaliza también con un breve tema que gira en torno a sí mismo, son fragmentos de una melodía melancólica, inasible, que parece proceder del infinito. (“No creo que la música sea más que una resonancia en sentido contrario, que viniendo del futuro se oye en el momento presente”¹¹².) (Véase ejemplo 4)

Si, como afirmaba Gonzalo, el final da sentido a toda una vida, el suyo, rebosante de valentía, fue la conclusión coherente con una existencia llena de hondura.

¹⁰⁷ G. de Olavide: *Música de la extravagancia*, Notas al programa, “Estrenos del Año Europeo”...

¹⁰⁸ Arnold Schoenberg: “Gustav Mahler”, *El estilo y la idea*, Madrid, Idea Books, 2005, pp. 29-49.

¹⁰⁹ Tomás Marco: *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1983, p. 246.

¹¹⁰ Álvaro Guibert: “Gonzalo de Olavide, maestro de hoy”, Festival BBK. 2-XI-2004.

¹¹¹ G. de Olavide: *Perpetuum mobile*, Notas al programa...

¹¹² G. de Olavide: *Oda*, Notas al programa...

