

Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid*

El papel ejercido por el Aula de Música del Ateneo de Madrid fue fundamental en el desarrollo de la música española de su tiempo, salvando la actividad de los compositores catalanes que tuvieron sus propios circuitos con anterioridad. Desde su fundación por Fernando Ruiz Coca en 1958 hasta 1973, esta asociación supo aunar y dar cabida a la gran variedad estilística existente, desde las tendencias más conservadoras a las más novedosas, constituyendo un marco ecléctico en el que estaban incluidos muchos de los compositores del momento.

Al final del artículo el autor se refiere a la gran eclosión musical ocurrida en 1964, con especial mención al Grupo Zaj y con referencias al Grupo Alea.

Presentación

Este trabajo está estructurado en dos grandes bloques: 1. Noticia detallada sobre el papel del Aula de Música del Ateneo de Madrid en el desarrollo de la joven música española. Y 2. Apunte sobre la eclosión musical de 1964, con especial mención del Grupo Zaj. Se cierra este bloque con una referencia al Grupo Alea.

Quedan en el tintero las alusiones a otras entidades, grupos, regiones, que completarían el panorama. Pero como eso supondría una disertación oceánica, no se incluye referencia alguna a hechos

* Este artículo ha sido publicado ya en las *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, Vol. II (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), pp. 369-398. Se ha incluido en este volumen, con el permiso de su autor y los editores de dichas actas.

The role played by the Aula de Música at the Ateneo de Madrid was fundamental in the development of the Spanish music of its time, except the activity of the Catalan composers who had previously established their own circuits. From its foundation by Fernando Ruiz Coca in 1958 until 1973, this association was able to combine and make room for a great stylistic variety, from the most conservative trends to the most innovative, forming an eclectic framework in which many of the composers of the moment were included.

At the end of the article the author makes reference to the blossoming of contemporary music that occurred in 1964, with special mention of the Grupo Zaj and references to the Grupo Alea.

tan importantes como el Círculo Manuel de Falla, de Barcelona, el Club 49, en la misma ciudad, anteriores a la emancipación musical en la capital de la nación, ni tampoco se estudian grupos posteriores a Alea, como el Grupo Sonda, Nueva Generación, Actum, por citar los más conocidos, ni fenómenos tan sorprendentes como la reaparición, aunque escasa, de una línea digna y progresista en la música religiosa, o la presencia tímida de la música electroacústica en nuestro país.

Resulta imprescindible cerrar estas líneas introductorias con un pequeño bosquejo y algunos datos significativos del contexto histórico y musical de los años que dificultan la llegada de las primeras oleadas vanguardistas.

La Guerra Civil, trágica para todos los españoles, no hizo excepción con los músicos. Murieron com-

positores ilustres, y otros padecieron exilio, mientras el aislamiento de la postguerra impedía cualquier intento de dar continuidad a lo que había sido, en la preguerra, una intensa vivencia musical, culta y cosmopolita. El inmovilismo se apoderó de todos los ámbitos de la vida como una plaga irrefrenable. Pero Cataluña, una tierra con una tradición musical muy importante, va a dar los primeros pasos en la renovación musical. En 1948 se inician los conciertos privados apadrinados por el mecenas Josep Bertomeu, ofrecidos en su mansión, conciertos que, al margen del discutible nivel interpretativo, ofrecían un repertorio variado y ajeno a la anquilosada y neopopulista cartelera musical del momento. Pero ya antes, en 1947, había nacido el Círculo Manuel de Falla que desde 1947 a 1955 se esfuerza por presentar obras de compositores europeos del momento y de los propios miembros del Círculo. El conjunto de artistas reunidos en el Círculo Manuel de Falla, junto con la existencia de algunos compositores independientes, determinaría la reaparición en España de una música acorde con su tiempo. Fue una reaparición tímida, casi como si quisiese no molestar, pero decididamente testimonial y pionera.

Dejando de lado otros hechos notorios, como la creación de Juventudes Musicales o la actividad del Club 49, todo ello en Barcelona, es preciso constatar la incorporación de Madrid al movimiento renovador, con retraso, pero con mayor vocación de modernidad. El Ateneo va a ser lugar clave, objeto del primer bloque de nuestro trabajo.

1. El particular eclecticismo del Aula de Música

1.1 Introducción

De 1958 a 1973 va a funcionar, bajo la dirección de Ruiz Coca, el Aula de Música del Ateneo de

Madrid. La prestigiosa institución madrileña, que tan importante papel había jugado el pasado siglo, y buena parte de éste, en la marcha de la cultura y de la política nacional, acoge en la fecha citada a aquel grupo de jóvenes compositores que muy poco antes se habían autodenominado Grupo Nueva Música, en el curso de un homenaje, promovido por Ramón Barce, al crítico Enrique Franco.

También es sabido que la vida del Grupo Nueva Música, como tal grupo autónomo, fue breve y sus conciertos como grupo fueron contados. En realidad surgen diferencias muy tempranamente que impiden cohesionar a los miembros fuertemente, que por eso se van a encontrar mucho mejor en el marco más ecléctico del Aula de Música dirigida por Fernando Ruiz Coca. Porque, efectivamente, decimos *eclecticismo* tan sólo en el sentido de que por allí pasaron todo tipo de tendencias artísticas, desde las más conservadoras hasta las más novedosas, "sin acepción de estilos o personas"¹.

No es exagerado decir que la renovación musical española se opera desde el Ateneo —naturalmente, excluyendo a los compositores catalanes, que tuvieron sus propios circuitos con anterioridad al Aula de Música—. Y tampoco ha de sorprender que los compositores que forman la llamada Generación del 51 pudieran, más bien, tal como han defendido algunos autores, englobarse bajo el nombre de Generación del 58, fecha del Grupo Nueva Música, del Aula de Música y de los primeros estrenos continuados. Porque es cierto, desde el 51 asistimos a un goteo de estrenos de los autores más precoces. Así en 1954 ya se escriben artículos hablando de los nuevos compositores. En uno del padre

¹ Memoria presentada por Fernando Ruiz Coca a la Dirección del Ateneo (7-II-73), cuya fotocopia del original mecanografiado, cedida gentilmente por el crítico, obra en el Archivo del Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo.

Sopeña, titulado precisamente "La nueva generación", publicado en el diario *Arriba*, el 14 de marzo de 1954, podemos leer algunos elogiosos comentarios sobre Manuel Carra (como compositor y pianista) y sobre Cristóbal Halffter, ambos calificados de "hermanos mayores" de todo "un grupo". Pero al margen de estas intervenciones, objetivamente aisladas o de lo que pudieran estar haciendo otros compositores en el extranjero (Juan Hidalgo, por ejemplo), el Aula de Música del Ateneo supuso la creación de una tradición concertística específica y la creación de un público, tal vez escaso pero interesado en las músicas de su tiempo. La continuidad fue la clave, pero la trascendencia de aquellas jornadas fue debida también al peculiar sistema de trabajo que enseguida comentaremos.

Fernando Ruiz Coca fue el fundador y director del Aula durante todo este tiempo. Formado humanísticamente en la Universidad (Filosofía y Letras) vivió siempre de la música, que estudió en el Conservatorio. Primero fueron las clases particulares, hasta 1964, luego la crítica, la divulgación musical, las conferencias, los ensayos, muchos de los cuales merecerían pasar a la imprenta, y siempre con un talante liberal que supo trasladar al Aula de Música del Ateneo y al terreno de la crítica musical en el diario *Ya*, después de haberse iniciado en tal oficio en la lejana fecha de 1944, y haber accedido a la titularidad como crítico en *El Alcázar*, en 1957. Fue también fundador y directivo de las Juventudes Musicales Españolas, organismo adscrito a la UNESCO y director de la colección de libros de música de la editorial Rialph, vinculada al Opus Dei, lo que no impidió que los libros seleccionados sigan siendo de los mejores publicados en castellano en las últimas décadas sobre temas musicales. Así, la traducción del *Debussy* de Strobel, realizada por Ramón Barce, o la *Autobiografía y estudios* de Krenec, por sólo citar algunos. Al cabo de muy

pocos números dejaron de publicarse, tal vez a causa de un planteamiento equivocado, al menos en lo concerniente a la edición demasiado cuidada en lo externo (tapas duras, dorados, etcétera) como para resultar medianamente rentables.

Para reconstruir la historia del Aula de Música hemos contado con la valiosísima colaboración del propio Ruiz Coca, que nos ha facilitado un *dossier* que él mismo había preparado del 7 de febrero de 1973, con motivo de la renovación que iba a llevarse a cabo en el Ateneo. En doce folios mecanografiados, Ruiz Coca resume las actividades habidas, presenta las directrices que informaron el funcionamiento del Aula de Música y sugiere el tipo de reformas que será conveniente introducir para el futuro del Aula de Música, futuro por cierto que resultó ser —cambios en la dirección musical en primer lugar— de bastante menor relevancia.

1.2 Directrices

En el documento particular antes citado aparecen escueta pero meridianamente formulados los fines del Aula de Música. Tales fines se van a mantener a lo largo de los años, convirtiéndose en verdaderas directrices ideológicas del Aula:

Conexión de la música con el pensamiento y artes de nuestro tiempo. El Ateneo, sitio ideal para ello.

Estudiar y cultivar temas y músicas con interés, en sí, aunque frecuentemente, *no comerciales*. Especial atención, dentro de esto, a la evolución de *nuestro siglo*, hasta hoy mismo, sin acepción de estilos o personas.

Constante atención a lo español, buena parte de cuyas obras se han estrenado en el Aula.

En la cita anterior aparecen tres fragmentos en cursiva (nuestros) que merecen comentario particular. En primer lugar, la idea de lo *no comercial*, porque ello supone un golpe frontal a la práctica habitual seguida por la generalidad de las institu-

ciones privadas o públicas que organizan algún tipo de actividad musical. Lo comercial es, en buena medida, lo equivalente al *repertorio*, incluso a lo manido y aun cuando el repertorio puede estar lleno de *vigencia* —¿se discute la vigencia de la *Nove-na*?— no cabe duda de que el elemento fácil, el placer asegurado de tales obras supone una rentabilidad inmediata para quienes así lo organizan. Es lo que ocurre con la mayoría de las (por otra parte escasas) temporadas de ópera provincianas, en los conciertos de buena parte de las sociedades filarmónicas y en los actos programados por algunas iniciativas privadas. Hay, pues, una buena dosis de idealismo en el planteamiento no comercial del Aula de Música, porque manteniendo las expresiones demasiado objetivistas empleadas líneas arriba, podemos decir que su rentabilidad se produjo a *largo plazo*, con *beneficio*, no para la entidad organizadora propiamente, sino para el nivel musical del país.

El segundo fragmento en cursiva alude a la especial atención que se ha dedicado a nuestro siglo. Lo que parece mentira es que tal cosa haya de ser dicha y casi nunca enunciada como elemento distintivo. Pero sí lo es.

Evidentemente, en la época de Mozart nadie se cuestionaba que la música que se debía oír era la que proveían los compositores del momento, e incluso hay testimonios acerca de la *antigüedad* de algunas obras escritas pocos años antes. Según esa mentalidad, la música de Schönberg nos sonaría completamente trasnochada, la de Messiaen a cosa caduca y la de Boulez, Stockhausen o John Cage tendría algo de *suranné* y arqueológico. Pero una de las enfermedades del siglo XX, el historicismo, ha motivado una especial complacencia en el pasado, una infinita comprensión hacia todo aquello acontecido en el pasado, una veneración sin límites hacia todo lo ornado con el halo de la antigüedad,

de forma que, como suele decir muy acertadamente Ramón Barce, el compositor actual tiene, además de la competencia de sus colegas vivos, la de sus colegas que ya habitan en la gloria, como Beethoven, Mozart, Bach, Mahler...². Ahora no podríamos prescindir de Bach, pero no siempre fue así. Mozart, sin ir más lejos, no tuvo que competir con el Kantor de Santo Tomás, pero un músico de hoy tiene que hacerlo con ambos y con todos los demás.

Si a esto sumamos el aspecto iniciático de muchas músicas actuales, o sea, su no concesión a lo fácil, el deseo de no acariciar los oídos del público se comprenderá que la música del siglo XX, o buena parte de ella, se ha visto marginada y cuando se la consiente o programa se hace en cantidades tan ínfimas que su aparición resulta de tan mal tono como cuando se presenta alguien (tomando la expresión de Debussy) en una casa a la que no ha sido previamente invitado.

El último fragmento en cursiva es para incurrir en el panfleto nacionalista, porque es difícil encontrar un país donde lo propio sea tan despreciado, y en general, tan despreciado por puro desconocimiento. En efecto, el discófilo que se acerca a su tienda habitual encuentra abundantes *stands* dedicados a los clásicos centroeuropeos, italianos o franceses. Y el melómano que acude a los conciertos de la sociedad filarmónica de su ciudad puede acabar conociendo mejor a los Mendelssohn, Schumann, Beethoven, Vivaldi, etcétera, que a Granados o al mismísimo Falla. Todo lo cual no es casualidad sino consecuencia del abandono padecido por la música del siglo XIX, cuando quedan suprimidas aquellas cátedras universitarias que tanta gloria habían dado al pensamiento músico-especulativo de los pasados siglos en España, quedando la musicolo-

² Conferencia de Ramón Barce en los Cursos de verano de la Universidad de Oviedo (Gijón, julio de 1983).

gía cultivada por unos pocos entusiastas, tantas veces al margen de las corrientes historiográficas vigentes, con la historia de la música en España todavía prácticamente desconocida, con archivos olvidados que esperan ser consultados, catalogados y, en suma, valorados en lo que valgan, pero al menos formando parte del patrimonio histórico y no de los desvanes de las casas particulares o de los sótanos de ciertas bibliotecas, que más que custodiar parece que esconden lo que tienen.

Por todo lo anterior, cuando el Aula de Música del Ateneo se atrevía a presentar una obra *no comercial, de hoy y española*, estaba realmente haciendo algo inusitado, seguro que hasta escandaloso para los retardatarios, pero que fue decisivo para echar a rodar la nueva música de los compositores que conocemos como miembros de la Generación del 51.

En otro documento, firmado por Ruiz Coca el 30 de octubre del año 1970, en el que se hace una especie de resumen de los criterios seguidos por el Aula de Música, sin duda para presentar a la dirección del Ateneo, encontramos algunas otras ideas que completan este epígrafe:

El Aula considera la música como un fenómeno cultural, con sus conexiones con las otras artes y pensamiento de nuestro tiempo. Desde el punto de vista estrictamente ateneístico, prestamos atención a todos los movimientos estéticos o técnicos nuevos, para estudiarlos y discutirlos a distintos niveles, en los seminarios y conferencias-coloquio, orientando la programación de los conciertos en este sentido. Así, ninguna de nuestras actividades carece de un significado o intención.

Para que no haya lugar a dudas recogemos otro testimonio. En una entrevista con el propio Ruiz Coca, publicada en agosto del 64, éste responde así a la pregunta del periodista sobre la función del Aula:

La de dar un rigor intelectual, un fundamento consistente a la música española, que estaba tradicionalmente desligada de los problemas de su tiempo, especialmente de los culturales. El músico español ha estado siempre aparte de esto, empeñado en su función de artesano. Nuestra tarea es, quiere ser, encontrar el punto de contacto de la pura creación artística, con el pensamiento filosófico y la estética de la misma³.

1.3 Un funcionamiento con vocación pedagógica

Decíamos hace unas líneas que el Aula de Música había contribuido a elevar el nivel musical del país, pero en primer lugar, merced a su funcionamiento interno, contribuyó a esclarecer muchos conceptos artísticos de interés innegable para los propios compositores.

El *Seminario* es el paso previo a toda actividad. El conjunto de los conferenciantes que va a intervenir en el ciclo, se reúne, con anterioridad a la presentación en sesión pública, y estudia la partitura que se va a comentar. Este es el momento clave porque muchas veces eran los propios creadores los primeros que iban a sorprenderse por las sugerencias de tal o cual partitura de Stockhausen, Boulez, Xenakis, por sólo citar nombres míticos, que habían llegado a Madrid no por el camino de los circuitos comerciales, sino muchas veces por la casualidad, porque alguien había viajado o tenía algún tipo de relación con el extranjero. No se trata de pintar una situación de absoluto aislamiento, pero ni la prensa diaria, ni las revistas más o menos culturales ofrecían una información de última hora.

El paso siguiente consistía en el comentario de las obras analizadas en el *Seminario* ante el público, que seguía siendo un acto minoritario. Tenían lugar

³ *La Estafeta Literaria* (15-VIII-1964).

a las cinco y media de la tarde, los jueves, en el *Aula pequeña*, con capacidad para unas sesenta personas.

El concierto tenía lugar a las siete y cuarto, en el Salón de Actos, hora que permite una mayor afluencia de público. A veces podía ser una conferencia-concierto “en tono de alta divulgación”. Muchos de los trabajos realizados pasaron al papel impreso a través de *La Estafeta Literaria* y también del suplemento dominical del *Nuevo Diario*, pues los *Cuadernos del Aula de Música* no pudieron ser editados de forma autónoma, pese a estar previstos desde los primeros tiempos del Aula.

1.4 Algunos datos

Aunque sólo sea para certificar aquello de “sin acepción de estilos o de personas” que citábamos líneas arriba, ofrecemos ahora una brevíssima muestra sobre los ciclos realizados y las personalidades musicales (instrumentistas, compositores, directores, críticos, etcétera) que desfilaron por el Aula.

En el terreno de los ciclos, y prescindiendo de todos aquéllos propiamente dedicados a la música española de ese momento, y a las cuestiones teóricas en boga por entonces (el objeto sonoro, la aleatoriedad, etcétera), se pasó revista a cosas tan variadas e interesantes como: la música y la Universidad, el 98 musical, la problemática de la enseñanza musical, la música en el cine, la música en la India, y muchas otras cuestiones de índole tan dispar como las que acabamos de citar.

En franca correspondencia con la variedad de los ciclos de estudio (cada uno de ellos solía constar de varias conferencias) están los propios conferenciantes. Además de la mayoría de los compositores, intervinieron personalidades como José Eugenio de Baviera, la mayoría de los críticos y musicólogos en ejercicio por entonces, y figuras de renombre internacional como Stockhausen o Ligeti.

Los conciertos, a lo largo de los años, presentan una tendencia clara hacia lo actual y hacia lo español, pero no se excluyeron conciertos de otro tipo, algunos de ellos de música antigua, lo que tampoco era excesivamente frecuente en la capital de España. Los conciertos de gregoriano o de polifonía primitiva, conciertos dedicados a Guillermo de Machaut o a Frescobaldi, también eran bien recibidos por el público deseoso de salirse de los caminos trillados.

El Aula de Música se apuntó más de un tanto a lo largo de su historia presentando obras que constituían estreno en España, además de los abundantes *estrenos absolutos* de los compositores españoles. Algunas de esas obras, clásicos del siglo XX, fueron: *Cuarteto para el fin de los tiempos*, *Las Bodas y Canticum Sacrum*, de Stravinsky; *Contrastes* y la serie de los cuartetos, de Bartók y otras muchas menos conocidas.

En el terreno de los estrenos, hay que destacar aquellas obras que fueron compuestas como dedicatoria al Aula (así, la *Obertura para un Aula de Música*, de Victorino Echevarría), y aquellas otras escritas especialmente para homenajes a Bécquer, Góngora, Gómez de la Serna, Gombau y Eugenio de Baviera, muchas de las cuales siguen interpretándose asiduamente cuando ya queda lejana la causa que las motivó, lo que demuestra precisamente que no eran en modo alguno música de *pompa y circunstancias*.

¿Qué decir de los intérpretes? Sencillamente, que pasaron todos por el Aula, incluso que algunos se formaron y se iniciaron en la música de hoy precisamente en el Aula. Salvo la limitación impuesta por el lugar, no apto para grandes formaciones, prácticamente la totalidad de los grupos directores y solistas españoles de todos aquellos años que estuviesen dispuestos a insertarse en una programación que no dejaba ningún detalle al azar, aca-

baron pasando por el Ateneo de Madrid. Odón Alonso, Agustín León Ara, Manuel Carra, Rosa Sabater, Esperanza Abad, Ana Higuera, Carles Santos, Enrique García Asensio, son sólo algunos de los nombres que nos encontramos al hojear los programas de aquellos años⁴.

1.5 El Grupo Nueva Música y los momentos fundacionales: Curso 58-59

El Aula de Música del Ateneo de Madrid se funda en el curso de 1958-59. El primer ciclo de charlas tuvo lugar en el 1959, pero ya antes había quedado establecida la total integración del Grupo Nueva Música en el Ateneo. De hecho, además del concierto de Conchita Rodríguez, en el Conservatorio, organizado por Juventudes Musicales, el 9 de marzo de 1958, que es el concierto fundacional, tuvo lugar otro concierto, ya en el Ateneo, el 8 de abril del mismo año. En marzo del 58, Ruiz Coca escribe un artículo titulado "El Grupo Nueva Música", que explica muy bien el carácter del grupo, o más exactamente la ausencia de un solo carácter en el mismo.

No es frecuente, entre nosotros, la creación en compañía [...]. No importa que las soluciones que cada uno aporte sean diferentes o aún contradictorias. Se trata tan sólo –y así lo ha entendido el Grupo Nueva Música– de proclamar juntos la fidelidad al tiempo que ha tocado vivir [...]. Unidos a varios jóvenes intérpretes, y contando con el apoyo de varias entidades y organismos –el Ateneo en cabeza, con las J. M.– han iniciado sus conciertos periódicos, en los que la música nueva irá desplegando su paisaje recién inventado y abierto a la clara mañana.

Y después de mencionar a los miembros del grupo (Alberto Blancafort, Ramón Barce, Fernan-

do Ember, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Manuel Moreno Buendía, Luis de Pablo y el uruguayo Campodónico, unido al grupo), concluye: "Con ellos va nuestra esperanza"⁵.

Respecto a las charlas de principios de 1959, mencionaremos la intervención de Enrique Franco, Manuel Carra, José Eugenio de Baviera, Ramón Barce, Fernández Cid y Antonio Iglesias, casi todos ellos abordando temas de la música del siglo XX, desde el atonalismo a la música concreta.

La Estafeta Literaria, cuya sección de música lleva Ruiz Coca, pronto va a dejar sus páginas para difundir la nueva música y el empeño del Aula. En el número correspondiente a la primera quincena de febrero del 59, Ruiz Coca saluda y define en unas primeras y apretadas líneas la vocación del Aula:

El Ateneo ha abierto las puertas de su Aula de Música. En ella van a discutirse los principales problemas que plantea la música contemporánea centrados en torno a las dos grandes corrientes que la informan: el objetivismo formalista y el expresionismo en sus diversas formas metatónicas. Ahora bien, lo característico de estas reuniones que comienzan es la pretensión de atraer a ellas, no sólo a los músicos interesados en estas cuestiones –por desgracia, una minoría–, sino a un grupo de intelectuales –literatos, filósofos, científicos, pintores, etcétera– que, con su sensibilidad afilada e inquietud por todas las facetas del pensamiento y arte actuales, puedan aportar sus diversos puntos de vista sobre estos descuidados –entre nosotros– temas. Se quieren, pues, coloquios de tono y altura universitaria en torno a esta música, tan significativa y fiel a nuestro tiempo, y quizá, por eso mismo, tan ignorada por la pereza, la evasión y la nostalgia, ayudadas eficazmente, en nuestro caso por la inexplicable exclusión de los estudios musicológicos de nuestra Universidad⁶.

⁴ De nuevo hay que dar las gracias a Fernando Ruiz Coca, pues aunque los programas existen en el Ateneo, ha resultado más fácil fotocopiarlos todos y transferirlos al archivo del Departamento.

⁵ *La Estafeta Literaria* (28-III-1958).

⁶ *La Estafeta Literaria* (1-II-1959).

1.6 El curso 59-60 en el Aula de Música del Ateneo

Coincidiendo con el curso escolar tienen lugar una serie de actividades en el Aula de Música del Ateneo que merece la pena pormenorizar.

De noviembre de 1959 a febrero de 1960 se celebra un ciclo bajo el título *La música dodecafónica, estilo y evolución, función cultural*. Se presta atención a la música de Schönberg de forma prioritaria. Intervienen Enrique Franco, Ramón Barce, Gerardo Gombau y Manuel Carra en sendas ocasiones, cada una de ellas centrada en una determinada obra de Schönberg. Cristóbal Halffter y Luis de Pablo emplearán su turno en el análisis de la *Opus 10* y la *Opus 28* de Webern. Alberto Blancafort se encargará de desmenuzar las *Tres pequeñas liturgias*, de Messiaen. Finalmente un trabajo por parejas que asociará a Manuel Carra y a Cristóbal en torno a *El martillo sin dueño*, de Boulez, y a Barce y De Pablo para desentrañar *Zeitnasse*, de Stockhausen.

Durante estos meses, algunas obras, como el *Cuarteto*, opus 28, de Webern pueden escucharse en directo. Otras obras programadas responden a ese deseo de salirse de los caminos trillados. Un breve repaso a los programas nos lo confirma: el Cuarteto Clásico de RNE, además de la pieza de Webern citada, interpreta el sexto de los cuartetos de Bartók y el *Cuarteto 2º*, de Benguerel, que data de tan sólo dos años atrás. Aún en ese mes de febrero de 1960, que cierra el primer ciclo de conferencias del curso, intervienen los pianistas Manuel Carra y Félix Lavilla, con obras de Debussy, Hindemith y Stravinsky.

Pero a primeros de marzo de 1960 ya está preparado un nuevo ciclo, esta vez titulado: *Algunos maestros españoles*. Consiste este ciclo en que una serie de compositores hablen sobre determinadas obras de otros compositores, españoles, de los que

aproximadamente la mitad aún están vivos entonces. Los conciertos hasta mayo mantienen el criterio ya conocido. Obras de Messiaen y Luis de Pablo en un concierto de los pianistas Conchita Rodríguez y Pedro Espinosa; de Falla, Webern y Ernesto Halffter por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Cristóbal Halffter y Manuel Carra al piano. Schönberg, Debussy y Ernesto Halffter a través de diversas piezas para voz y piano, y otro del que sólo la relación de autores basta para reiterar lo dicho: Guridi, Calés Otero, Turina, Gombau, García Abril, Conrado del Campo y Joaquín Rodrigo. No se descuida el pasado y así, el 7 de abril, los Cantores de Madrid interpretan obras de Guerrero, Palestrina, M. Villanueva y Juan de Anchieta.

1.7 El curso 60-61 en el Aula de Música del Ateneo

El curso 60-61, lleno de actividades, se inicia con una práctica que algunos califican de *necrofílica*, a saber, la de los aniversarios de compositores, generalmente fallecidos. Efectivamente, parece un poco funerario *resucitar* por unos días a determinados compositores que vuelven a ser actualidad simplemente por el hecho de haber muerto (o nacido) hace un número de años generalmente acabado en cero o en cinco. Tanto en este caso como en el caso de que los recordados no lo necesiten, estamos de nuevo ante ese historicismo propio de nuestra época por el que el pasado adquiere una aura que supera toda posible crítica. En cierta medida, podría ocurrir aquello que decía Nietzsche sobre los historiadores, que de tanto mirar hacia atrás, acaban pensando hacia atrás.

Pero en el Aula de Música no hay acepción de personas ni de estilos y así es como se organiza un ambicioso ciclo en el 150 aniversario de Chopin y Schumann y en el 100 de Wolf y Mahler. Por cier-

to, que pese a ser Mahler un autor consagrado, no lo era en aquel momento; antes bien, era denostado desde diversos frentes, de forma que recordarlo yo no es aquí un ejercicio de necrofagia, sino el síntoma de un elevado criterio intelectual. Con comentarios de Fernández Cid y la intervención de pianistas y cantantes se va ofreciendo una selección significativa, en la medida de las disponibilidades técnicas, de los autores citados.

El primer ciclo propiamente de conferencias de este curso, tiene el siguiente objetivo: *Actualidad de la técnica y estética postserial. Los determinantes nacionales*. Las conferencias previstas, diseminadas de noviembre a enero del año siguiente, corren a cargo de Ramón Barce, Manuel Carra, Gerardo Gombau, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Enrique Franco. Los autores estudiados, respectivamente, Berio, Pousseur, Boulez, Nono, Stockhausen y Bo Nilsson.

En el segundo ciclo los propios compositores han de reflexionar sobre su propia obra. Semanalmente, desde el 9 de febrero del año 1961, desfilarán los siguientes compositores: Luis de Pablo, Joaquín Homs, Ramón Barce, Mestres Quadreny, Cristóbal Halffter, Manuel Carra y José Cercós, todos ellos -menos Homs- pertenecientes a la Generación del 51, rondando la treintena en su mayoría.

El 13, el 20 y el 23 del mes de abril de ese mismo año, en otro ciclo de conferencias sobre el tiempo como dimensión de la música, Rafael de la Vega disertó sobre tiempo poético y tiempo musical. César Galve acerca de la antropología de la relación tiempo-música y Juan Carlos G. Zubeldía sobre el tiempo musical.

En mayo, un cuarto ciclo a cargo nada menos que de György Ligeti sobre música electrónica, con la inclusión de una conferencia concierto titulada *Panorama de la música electrónica* primeramente

encomendada a Enrique Franco y que acabó solventando Ramón Barce.

Los conciertos aportan similar número de novedades. El Cuarteto Clásico de RNE interpreta obras de Webern, Bartók y Hindemith. La pianista Conchita Rodríguez, por su parte, composiciones de Esplá, Rodrigo, Messiaen, Bartók y Calés Otero; en primera audición la *Música al aire libre* y los *Cinco cantos de Sefarad*, de estos dos últimos autores respectivamente. La Agrupación Nacional de Música de Cámara, en marzo de 1961, estrena un *Trío*, de Manuel Angulo, escrito en 1956; además, el primer cuarteto de Barce y la *Música para muñecos de trapo*, de V. Echevarría. El Sábado Santo, 1 de abril de 1961, la primera audición en España del *Canticum Sacrum*, de Stravinsky, y la *Misa Ducal*, de Cristóbal Halffter, escrita en 1956. Abría el concierto una *Lamentación* de Haendel.

El 13 de abril, otros dos estrenos en España: la *Música para siete instrumentos*, de J. Homs, y el *Septeto* de 1953, de Igor Stravinsky. Junto con obras de Ravel y Evangelisti, Manuel Carra interpreta el 27 de abril obras de Castillo (*Cinco Invenciones*, primera audición), de C. Halffter (*Introducción, fuga y final*) y *Cinco piezas breves*, del propio pianista, estrenadas ese día.

El concierto de clausura fue un auténtico *tour de force*. La soprano Isabel Penagos y el tenor Francisco Navarro, un nutrido grupo de instrumentistas, con la colaboración especial de Narciso Yepes y Pedro Espinosa (guitarra y piano), junto con el Coro de Radio Nacional, dirigido por Alberto Blancafort, organizaron un concierto con dos partes bien diferenciadas. En la primera, el coro interpretó piezas basadas en textos de Góngora de maestros del siglo XVII. En la segunda, el grupo instrumental y los solistas vocales citados empezaron con el *Soneto a Córdoba*, de Falla, y *Caido se le ha un clavel*, de Isidro B. Maiztegui. Después, cinco estrenos de

autores españoles, especialmente solicitados por el Aula de Música para este homenaje: Ramón Barce, Manuel Castillo, Gerardo Gombau, Luis de Pablo y Antón García Abril fueron los autores del estreno, siempre con textos de Góngora.

Podemos destacar el aspecto generacional que tuvo este homenaje. Generacional en un sentido de afinidad, más que propiamente cronológico—Gombau era mayor, pero se supo acercar a los jóvenes— de afinidad aunque sea muy leve, pues García Abril o Manuel Castillo ya trabajaban de forma diferente a la más experimental de Luis de Pablo o Ramón Barce. El haber iniciado esta segunda parte del concierto, con el *Soneto a Córdoba*, de Falla, que fue escrito precisamente en 1927 con motivo de aquellos actos en homenaje a Góngora promovidos por varios de los poetas que hoy agrupamos en la Generación del 27: Guillén, Lorca, Salinas y Dámaso Alonso, muy implicado precisamente en la colaboración de Falla, no deja de ser significativo.

1.8 El curso 61-62

El curso 61-62 se inaugura con una conferencia de Karlheinz Stockhausen, titulada *Invencción y descubrimiento*, que iba ilustrada con grabaciones del propio compositor alemán, pionero de la música electroacústica. El “divo” de la música viva alemana ya había pasado por Pamplona, llamado por Fernando Remacha, que había sido nombrado director del Conservatorio.

Dos días después, 16 de noviembre de 1961, un concierto a cargo del pianista Francisco Gyves con obras de Blas Galindo, Hernández-Moncada, Rodolfo Halffter y González Ávila, todas ellas en primera audición; además, obras de Kavalevsky y Bartók. Ese mismo mes se celebra en el Aula un homenaje a Falla, interpretándose diversas obras del

maestro, como se indica en el programa “en las vísperas de *La Atlántida*”.

Sánchez Pedrote, en diciembre, diserta sobre el 98 musical, y ya en el 62 se celebra el centenario de Debussy con conciertos y un extenso ciclo de conferencias que resumen el entorno cultural, artístico y la música del compositor francés. Registramos nuevas intervenciones como conferenciantes de Barce, De Pablo y C. Halffter.

El 17 de mayo un importante estreno: *Formantes, móvil para todos pianos* que se repite tras una palabra del autor, Cristóbal Halffter. Esta obra, escrita e incluso presentada en privado con anterioridad, es básica para Cristóbal Halffter, pero además para el conjunto de la música española. De hecho, esa práctica de repetir la obra al final es debida a que la obra suena diferente en cada versión y sólo la comparación de dos versiones permite observar que se trata de una obra parcialmente abierta. Podemos decir que tras esta audición la música abierta, al margen de los precedentes (Hidalgo, conciertos de David Tudor) toma carta de naturaleza en nuestro país, concretamente como tantas otras novedades entre los muros hospitalarios del Aula de Música del Ateneo.

Señalemos también que por estas fechas la experiencia de Darmstadt ya no constituía una novedad absoluta. Juan Hidalgo y Pedro Espinosa habían sido de los primeros en ir a esa ciudad alemana. En noviembre del 61, Ramón Barce escribe un artículo sobre su visita a Darmstadt donde se da amplia información sobre las últimas tendencias de la música desarrolladas en la capital de la vanguardia mundial de aquellos años. Tras hablar de música electrónica, abierta, del ya agudo problema de las grafías, concluye con unas líneas que hoy nos parecen exageradas, pero que dan la medida exacta de lo que suponía la peregrinación a Darmstadt para el joven creador español: “Por lo apuntado puede

colegirse que en Darmstadt se asiste materialmente a la gestación y nacimiento de la música de nuestro tiempo: es como un volcán en cuyo fondo pudiéramos ver la lava en ebullición"⁷.

1.9 Curso 1962-63

Curso de febril actividad, abundante en conciertos y ciclos de conferencias. La música española parece que sale definitivamente de su letargo.

Anotamos, el 15 de noviembre de 1962, una primera audición de *Sucesiones*, escrita dos años antes por X. Benguerel. En el mismo programa, a cargo del Quinteto de Viento de Madrid, y aunque sólo sea por insistir en el fecundo eclecticismo del Aula, obras de Castillo, Echevarría, Milko Kelemen y Bo Nilsson.

En diciembre, el día 6, un estreno de Barce, el *Estudio de sonoridades*, escrito ese mismo año. La pianista Conchita Rodríguez completó su programa con obras de Rodrigo y Esplá.

En colaboración con Tiempo y Música (las "hijuelas" del Aula como suele llamar cariñosamente Ruiz Coca a las diversas entidades que de alguna manera nacieron *después* y gracias al impulso decisivo del Aula) Alberto Blancafort (ya más dedicado a la interpretación que a la creación, pese a haber sido cofundador del Grupo Nueva Música) dirige un magnífico programa con dos estrenos: *Constantes* (1960), de Bernaola, y *Polar*, opus 12, de Luis de Pablo. Además se reponen las *Canciones de la ciudad*, de Barce, y se completa el programa con obras de Webern y Stockhausen.

Era el 20 de diciembre de 1962, y ese día acababa también un ciclo sobre *La Atlántida*, con las

interpretaciones de C. Halffter, Luis de Valeri, De Pablo y Manuel Carra. Por cierto, al margen de las discusiones teóricas que pudiera plantear el trabajo de Ernesto Halffter para concluir la obra, lo cierto es, como se vio muy pronto, que la obra llegaba demasiado tarde. Esa obra magna, que ocupó tantos años de la vida de Falla, podría haber actuado como nexo entre el pasado y la necesaria renovación tras la cesura provocada por la Guerra Civil. Pero entre la muerte de Falla en el 46 y la puesta a punto de *La Atlántida*, estrenada en el 62, habían pasado demasiados años y la lección ya estaba destinada a la historia y en modo alguno a los compositores españoles.

A principios del 63 un ciclo de conferencias sobre la obra abierta, demostrando la dirección del Aula que se podía estar bastante al día. En marzo, otro sobre el objeto sonoro. Mientras tanto, siguen los conciertos, en la tónica que ya nos es familiar.

El programa del 28 de marzo de 1963 ha de ser reproducido íntegramente, pues recoge en su segunda parte, un conjunto de obras, todas ellas en estreno, creadas para el homenaje a Gómez de la Serna.

I

K. Stockhausen: *Zyklus*. Para un percusionista. José María Martín Porras, percusión.

II

Cristóbal Halffter: *Epitafio a Ramón Gómez de la Serna*. Magnetofón y tres percusiones.

Carmelo Alonso Bernaola: *Superficie número tres*. Flauta, saxofón, xilofón y un percusionista.

Miguel Ángel Coria: *Interacción*. Flauta, viola, piano y un percusionista.

Tomás Marco: *Trivium*. Flauta, piano y vibráfono.

Luis de Pablo: *Recíproco*. Flauta, piano y un percusionista.

Ramón Barce: *Parábola*. Quinteto de viento.

Primera audición pública. Obras compuestas en homenaje a Ramón Gómez de la Serna.

Jueves, 28 de marzo de 1963, a las siete y cuarto de la tarde.

⁷ De nuevo hay que dar las gracias a Fernando Ruiz Coca, pues aunque los programas existen en el Ateneo, ha resultado más fácil fotocopiarlos todos y transferirlos al archivo del Departamento.

1.10 Curso 63-64

A lo largo de noviembre y diciembre de 1963 van teniendo lugar diversas conferencias en torno a la obra serial de Stravinsky. Los conciertos son abundantes y proliferan las primeras audiciones de autores clásicos como Schönberg y Berg. En enero y febrero son analizados diversos compositores, agrupados bajo el epígrafe *La estética tradicional* (Angulo, García Abril, Blancafort, Arteaga y Bonet), por otros colegas, a veces de tendencia contrapuesta, como Gombau y Barce.

En febrero del 64, nuevo programa, dirigido por García Asensio, con una nutrida representación española. Obras de Bernaola, De Pablo y Mestres-Quadreny. Estrenos de Barce —*Objetos sonoros*— y Miguel Ángel Coria, a quien empezamos a ver de forma más asidua en estos programas, en concreto su *Improvisación para cinco instrumentistas*. Continúa en febrero y marzo una segunda parte del ciclo dedicado al estudio de compositores de estética tradicional y otro programa del Quinteto de Viento de Madrid con novedades para la capital: un *Quinteto*, de Gerhard, de 1928, y otro *Quinteto*, recién escrito por Agustín Bertomeu, otro autor que por estos años se decanta hacia la vanguardia, después de haberse iniciado en una especie de nacionalismo que podríamos ejemplificar en su poema sinfónico titulado *Cádiz*.

El ciclo sobre el *Objeto sonoro* halla una continuación en mayo, con un carácter que viene definido con el subtítulo del ciclo: “Fundamentos de acústica para músicos”. Las conferencias corrieron a cargo de Antonio Pérez López, del Departamento de Acústica del Instituto Torres Quevedo, del CSIC, con un temario que abarcó desde las ondas sonoras hasta la acústica de las salas, grabación y psicofisiología.

Al finalizar el curso 63-64, el Aula de Música del Ateneo había consolidado su prestigio. El propio

Ruiz Coca es entrevistado en *La Estafeta Literaria* y a la pregunta del entrevistador sobre el papel del Aula respecto al grupo madrileño, responde: “Su papel ha sido el de aglutinante de sus componentes. La mayor diferencia entre estos dos grupos estriba, en mi opinión, en la falta, en Barcelona de ese lugar de intercambio y reunión que es el Aula”⁸.

1.11 El curso 1964-65

El Aula de Música establece una nueva colaboración, en esta ocasión con el Festival de América y España, que ofrece su primera edición y que merecerá comentario aparte. En noviembre y diciembre, un ciclo sobre Xenakis y un acrecentado interés por los problemas de la enseñanza, que se traduce en sendas conferencias de Cristóbal Halffter (todavía de director en el Conservatorio de Madrid) y el eminente musicólogo H. H. Stuckenschmidt.

Detectamos la misma atención que el pasado curso por tratar de introducir al compositor y al público en las características físicas de la materia sonora. El conferenciante antes citado habla de algunos aspectos de la música electrónica desde el punto de vista técnico: ondas sinusoidales, ondas cuadradas, ruido blanco, filtros, fuentes naturales. Mientras tanto, pese a este tipo de novedades, en Madrid sigue siendo estreno el *Cuarteto* op. 3 de Alban Berg.

La vida musical española se ha ido animando pese a todos los inconvenientes y en este curso van a cristalizar algunos acontecimientos decisivos para la música española, que merecen capítulo aparte.

Ruiz Coca seguiría al frente del Aula hasta 1973, con los mismos criterios. No obstante, la magna función de aglutinar a los jóvenes compositores ya había sido cumplida con creces en el periodo estudiado.

⁸ *La Estafeta Literaria* (15-VIII-1964).

2. La eclosión musical de 1964

Mil novecientos sesenta y cuatro va a ser un año especialmente fructífero. Nace el Festival de Música de América y España, la Bienal Internacional de Música Contemporánea y la temporada madrileña de ópera, se celebra el Concierto de los 25 años de Paz, Cristóbal Halffter accede a la dirección del Conservatorio de Madrid, la actividad musical crece en todos los campos, y en medio de un optimismo general, cristaliza un hecho determinante para la vanguardia española: la llegada a España de Juan Hidalgo y Walter Marchetti, que acabarían fundando el grupo Zaj.

El Ministerio de Información y Turismo, regido por el nervioso Fraga Iribarne, tiene mucho que ver en esta eclosión musical. Se subvencionan festivales, temporadas de ópera, representaciones de ballet y el propio Ministerio se encarga de lanzar una intensa campaña de prensa que se hace eco del realmente espectacular salto *cuantitativo* operado en el panorama musical español por mecenazgo mayoritariamente oficial.

La tradicional "sordera" del régimen franquista deja paso al deseo de rentabilizar la nueva música española. La conmemoración de los 25 años de la paz se hace, como en todos los regímenes totalitarios, con gran aparato propagandístico, con un constante bombardeo informativo sobre la efeméride, creándose la Junta Interministerial para organizar todo lo concerniente a dicha conmemoración. Durante todo ese año la palabra "paz" se repite hasta la saciedad, claro que el fusilamiento de Grimau, aún estaba en la memoria y aún iban a morir algunos otros, después de los 25 años de paz, por motivos políticos.

El programa de mano del Concierto de la Paz no tiene desperdicio. Primero aparece la relación completa de los miembros de la Junta Interministerial,

con Fraga de presidente de la misma, Pío Cabanillas de vicepresidente y Carlos Robles Piquer de secretario, además de comisario general de la Conmemoración; después, tres subcomisarios y una cuarentena de personalidades, cada uno con el tratamiento que le correspondía en ese momento (ilustrísimo señor don). El lujoso programa nos depara a continuación una especie de editorial, sin firma, titulado "Un concierto para la paz", donde se afirma que el concierto "presenta a la música española en su precisa dimensión de 1964".

Bajo el título "Concierto y encargo en el Concierto de la Paz" el padre Sopena ilustra perfectamente el optimismo histórico al que nos referimos y que explica la eclosión musical del año 1964. Empieza así: "A estas alturas —escribo este comentario inicial cuando ya está mediada la triunfal temporada de ópera y comienzan los Festivales de España—. Y más adelante celebra que no se haya impuesto un programa a los artistas, ni en las obras de encargo ni en la ganadora del concurso del Ministerio de Información y Turismo. La carta de Fraga Iribarne a uno de los compositores, Miguel Alonso (y suponemos que las demás serían parecidas) destaca el hecho de la paz fecunda de los últimos años y advierte únicamente que "La obra deberá responder en su contexto e intención al nobilísimo hecho que se conmemora con una duración no superior a veinticinco minutos ni inferior a quince"⁹, lo cual, efectivamente, no supone una especial imposición. En la misma carta a Miguel Alonso se le adelanta que Cristóbal Halffter y Luis de Pablo ya han aceptado el encargo y que éste le reportará la cantidad de cincuenta mil pesetas. El programa de concierto va presentado en otro tipo de papel, diferente en tacto y color, al satinado de las biografías y

⁹ Fotocopia de la carta de Manuel Fraga a Miguel Alonso. Archivo del Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo.

notas al programa. Las obras, estrenadas en el Teatro del Ministerio de Información y Turismo, el 16 de junio (en sesión de gala, no en vano asistía Carmen Polo, esposa del Generalísimo, Fraga Iribarne y muchísimas otras personalidades), fueron las siguientes:

1ª PARTE

Angel Arteaga: *La cueva de Nerja*. Movimientos sinfónicos. Premio Internacional de Composición del Ministerio de Información y Turismo 1964. Preestreno.

Luis de Pablo: *Testimonio*. Encargo de la Junta Interministerial Conmemorativa. Estreno absoluto.

Cristóbal Halffter: *Secuencias*. Encargo de la Junta Interministerial Conmemorativa. Estreno absoluto.

2ª PARTE

P. Miguel Alonso: *Visión profética*. Recitaciones sacras, texto del profeta Joel, para solistas, coros y orquesta. Encargo de la Junta Interministerial Conmemorativa. Solistas: Jesús Aguirre y Raimundo Torres. Estreno absoluto.

Manuel de Falla: *La Atlántida*. Completada por Ernesto Halffter. a) "La Atlántida sumergida". b) "Himno hispánico". c) "Las carabelas". d) "Salve". Solista: Raimundo Torres. Teatro del Ministerio de Información y Turismo. Avenida del Generalísimo, núm. 39, planta 4ª, 5ª y 6ª.

Martes, 16 de junio de 1964, 23.00 horas. Gala.

Orquesta Nacional de España. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Orfeón Donostiarra. Director: Juan Gorostidi. Solistas: Jesús Aguirre, tenor; Raimundo Torres, baritono.

Tras el periodo estival, la actividad musical sigue con nuevas fuerzas. En octubre se celebra el I Festival de Música de América y España, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica. En realidad, tal evento no es sino el festival tradicionalmente celebrado en Washington cada año, bajo la tutela de la OEA (Organización de Estados Americanos). Como ocurrirá en la Bienal Internacional de Música Contemporánea, que tendrá lugar el mes siguiente, también aquí se organizan unas conversaciones, dirigidas por Oscar Esplá, que abordarán la situación de la música en España y América. Hay

estrenos mundiales de Ginastera, Roberto Pineda, Virgil Thomson y, entre los españoles, la *Sinfonía Aitana*, de Esplá, y el *Canticum in P. P. Johannem XXIII*, de Ernesto Halffter. Sin carácter de estreno, obras de Bernaola, Cristóbal Halffter, Josep Soler, Rodolfo Halffter, Monsalvatge, Rodrigo, Falla y otros muchos autores, españoles y americanos, de muy variados credos estéticos.

Con la llegada del nuevo curso y en medio de esta efervescencia musical, una noticia, la del nombramiento del Cristóbal Halffter como director del Conservatorio madrileño, abre en muchos críticos, alumnos y creadores amplias esperanzas. Ruiz Coca, con el entusiasmo desbordante que le caracteriza cuando se trata de las cosas de la música, escribe un artículo con motivo del nombramiento y tras lamentar la situación de la música en España, mayoritariamente dissociada de las corrientes del pensamiento (excepción hecha precisamente de no pocos miembros de la generación del 51, a la que Cristóbal Halffter pertenece) incurre en el género de ficción:

Pronto llegará el deseado momento de la revisión de los planes de estudio. De ellos esperamos para los futuros maestros, hoy en formación, unas más amplias perspectivas ante su arte: desde el conocimiento de los viejos estilos junto a los de última hora, a través del análisis de las obras, hasta su vinculación a las constantes culturales de cada época estudiada con altura y rigor universitarios. Una ambiciosa teoría de la música, concebida desde la realidad de la acústica actual; la posibilidad del trabajo en gabinetes de investigación del sonido; las técnicas electrónicas que ofrecen caminos hoy en creación; la apertura seria de los estudios musicológicos, son otros tantos puntos de apoyo a la esperanza que nace ante este nombramiento¹⁰.

Desgraciadamente las cosas no fueron como las pensó Ruiz Coca y como, sin duda, las deseó el

¹⁰ *La Estafeta Literaria* (15-VIII-1964).

nuevo director. En 1966, decepcionado, Cristóbal Halffter dejó el Conservatorio de Madrid. El cambio había sido imposible.

En los últimos días de noviembre de 1964 y hasta el 7 de diciembre tiene lugar la Primera Bienal Internacional de Música Contemporánea. Madrid asiste a una serie de conciertos y debates donde la creciente complejidad/variedad de la música contemporánea se pone al descubierto. Cinco conciertos de cámara y dos sinfónicos no son nada del otro mundo, menos aún si se considera que, por su carácter internacional, el porcentaje de obras españolas fue más bien escaso. Pero los debates agrupados en el epígrafe *Examen de las diversas corrientes estéticas en la composición actual*, reunieron a más de medio centenar de personalidades de la música española y extranjera que reflexionaron sobre las cinco ponencias siguientes: *Razones y problemas de las grafías actuales*, por Manuel Valls; *Significado general de la obra aleatoria*, por Massimo Mila; *La tímbrica como factor constructivo en la música actual*, por H. H. Stuckenschmidt; *Examen de las diversas proyecciones de la nueva música*, por Vicente Salas Viu; y *Los modernos medios de difusión y su influencia en la música de nuestro tiempo*, por Jean-Etienne Marie.

El cuarto de los ponentes citados, Salas Viu, publicó un resumen de lo tratado en la *Revista Musical Chilena*¹¹, del que nos interesa un aspecto muy concreto, a saber, el de las posiciones ante la nueva música adoptadas por los presentes, críticos, músicos y compositores fundamentalmente. Este testimonio tiene el valor no sólo de reflejar las posturas más o menos mantenidas en público durante los debates, sino también el ambiente vivido entre los participantes, las conversaciones privadas, no por ello menos significativas. Tal cir-

cunstancia nos obliga a exponer sintéticamente esta parte del texto de Salas Viu.

Para el musicólogo afincado en Chile fueron cinco las posiciones básicas. El doctor Stuckenschmidt mantuvo una postura bien diferenciada, que básicamente podemos resumir como altamente comprensiva pero con un punto de recelo o escepticismo. "Como ocurre con muchos que fueron ardientes paladines de la vanguardia que son ya historia [...] frente a la nueva música, que, «se está haciendo», Stuckenschmidt se sentía extraño. Bien dispuesto, y a su pesar, extraño". Esta postura encontró un apoyo apasionado y radicalizado en A. Golea. El famoso crítico mantuvo la opinión de que la música es un conjunto de logros estéticos y técnicos, pero que el lenguaje avanza unido a la expresividad y no por mera especulación. Una anécdota significativa aún expresa mejor la distancia de Golea respecto a los novísimos. La Orquesta de Cámara de Madrid interpretaba *Especjos*, de C. Halffter. "Se puso en pie para aplaudir —escribe Salas Viu— y gritó a cuantos quisieron oírle, que fueron muchos, ¡Ahí tenéis un ejemplo! ¡Un joven compositor de treinta y cuatro años que hace música, sobre todo música, con el más avanzado lenguaje!".

El propio Salas Viu mantuvo una postura ligeramente diferente, no del todo opuesta a la de Golea. Apoyándose en multitud de ejemplos históricos, Salas Viu descalificó a los puros especuladores, como aquéllos que fueron coetáneos de Machaut, hoy olvidados pese a sus artificios contrapuntísticos, llenos de ingenio pero sin la dosis de contenido atesorada en las páginas de Machaut. Y lanza un consejo: "Los jóvenes creadores musicales deben detenerse a pensar sobre esto. Es necesario, ante tantos deslumbradores espejismos, que en sustituto de un honesto hacer musical, les ofrezca la supratécnica época que nos abarca". Y líneas

¹¹ *Revista Musical Chilena*, nº 92 (1965).

después, con gran sensibilidad histórica, anuncia un proceso que acaso en Europa fuese ya una realidad palpable, pero que en España sólo estaba iniciándose, como en embrión. Nos referimos a la integración de los experimentalismos, posible preludio de un nuevo clasicismo o un nuevo romanticismo donde se pondrán en juego los increíbles hallazgos de una época altamente experimental.

La cuarta posición presenta algunas diferencias con la anterior, pero más bien de tipo técnico, que estético. Fue la mantenida por buena parte de los compositores españoles, que sólo por el hecho de actuar sobre la materia sonora han de presentar divergencias respecto a la mirada, un poco más distante, del crítico.

Finalmente, los “niños terribles”, que por cierto no menciona, críticos extranjeros y algunos compositores españoles, todos jóvenes, cuya postura fue absolutamente radical, cuestionando la cultura occidental, lanzando exabruptos que, al final, tampoco asombraron a nadie.

En el terreno de las valoraciones habría que distinguir entre la opinión de los compositores españoles, en general contentos de poder escuchar música de otros autores extranjeros y discutir sobre los problemas de la creación musical de su tiempo con sus colegas y con destacados críticos y musicólogos y la valoración política.

Desde el punto de vista político oficialista no fue tan valorada, como lo demuestra el hecho de que la Bienal no volvió a celebrarse. El Servicio de Educación y Cultura fue el organismo promotor, con su director José María Esquerro como presidente de una comisión ejecutiva en la que participaron críticos como E. Franco, Ruiz Coca, Manuel Yusta y los compositores Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. La asunción de la música por el régimen franquista, asegura Emilio Casares, acabó siendo un espejismo. Y añade:

En efecto, la Bienal no trajo buenas consecuencias desde la perspectiva política; los críticos y comentaristas extranjeros aprovecharon para dar una opinión no muy grata del momento político español; se habló de la politización de la Bienal, y los resultados fueron poco favorables, no sólo porque nunca volvió una segunda Bienal, sino porque la música no pareció rentable y como consecuencia se terminará hasta con las actividades que patrocinaba el Servicio Nacional¹².

Tal procedimiento, típicamente autoritario, no se explica sin la insensibilidad tradicional del régimen hacia la música. En principio, la música puede ser tolerada y menos perseguida que la literatura o el periodismo, pues su mensaje parece más inconcreto. Pero como elemento decorativo de primera importancia puede también ser manipulada. Esto es lo que ocurrió con el citado concierto de la Paz, que es la causa directa del apoyo oficial de la Bienal, sin duda creada con la idea de rentabilizarla, lo que vuelve a dejar bien claro que la música, como apostilló J. Attali, “no es inocente”¹³ y, en última instancia, consiste en una serie de signos en venta, controlados por el poder, que siempre es el gran controlador del sonido en la sociedad, como Zdanov, entre los teóricos soviéticos, o Stege, entre los nacional-socialistas, supieron ver con toda claridad.

Dos son los aspectos que hay que valorar, además de lo dicho, en la *Bienal*. Primero, evidentemente, que una pequeña muestra de la música que se hacía en España se dio a conocer en un marco cosmopolita, ante numerosos críticos y creadores de otros países. Pero tal vez sea aún más notoria la llegada a la mayoría de edad intelectual de nuestros compositores. Desde finales de los cincuenta han venido participando en debates, conferencias, en

¹² Emilio Casares: *Cristóbal Halffter*, (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1980), p. 108.

¹³ Jacques Attali: *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, (Valencia: Ed. Ruedo Ibérico, 1978), p. 12.

diversas publicaciones y en los trabajos del Aula de Música. Muchas veces, como se ha reconocido públicamente, los compositores aprendían lo que estaban enseñando y, como le ocurrió a Rimsky con las clases de armonía, se convirtieron ellos mismos en sus propios y primeros alumnos. Pero por esas fechas, Ruiz Coca puede escribir sobre la participación española en la *Bienal* con las siguientes y acertadas palabras:

Hoy contamos con una serie no corta de nombres de compositores que están en condiciones de dar razón de sus creaciones a la luz de la historia y del pensamiento universal más rigurosamente ceñidos. Se trata de un grupo bien informado en cuanto a su arte atañe, que no sólo no se encierra en sus pentagramas, sino que sabe ordenarlos armónicamente en el panorama de la cultura. Por primera vez desde los Siglos de Oro, nuestra música, al menos en cuanto a esta minoría se refiere, está al día y puede dialogar, con sencillez y facilidad, con otros hombres de otras latitudes¹⁴

2.1 Zaj

En un estudio como el presente, orientado hacia los aspectos más renovadores de la música española, no podía faltar un amplio comentario en torno a Zaj. Acercarse a Zaj requiere, no obstante, unas maneras especiales, una metodología propia. La exposición de obras y algunas citas de sus protagonistas no resultarían suficientes. Hay en Zaj una especie de velo que nos impide penetrar hasta su sentido profundo, pues el desconcierto es uno de sus rasgos, tal vez para preservar su pureza de movimiento estético. El investigador siente que su trabajo se convierte casi en una profanación, pero ante la imposibilidad de obviar su existencia, ha tratado de acercarse a él con cierta complicidad, como en un rito de iniciación, pues tal vez sea esa la única

forma de aprehender algo de lo que supuso Zaj para el panorama de la música española desde 1964.

2.1.1 Nombre

Sobre el nombre de este movimiento se ha extendido un cierto malentendido. En los festivales de Navarra de 1983, dentro de un curso de música contemporánea, hemos podido oír a Fernando Palacios impartiendo una conferencia sobre su obra y explicando la palabra Zaj ante un considerable auditorio como consecuencia de darle la vuelta a la palabra "jazz". La intervención de Ramón Barce, director de aquel curso veraniego celebrado en Olite, puso las cosas en su sitio. En primer lugar Jazz al revés es zzaj, no zaj. Pero además, el propio Barce ha reconocido en diversas ocasiones –la de Olite entre otras– que él había sido el inventor de tal palabra, cuya justificación (aunque podría ser innecesaria tal explicación) es otra.

Efectivamente, una palabra como "zaj" parece tener un origen puramente azaroso (recuérdese el caso de dadá) o ser simplemente una onomatopeya fuera de contexto. Pero hoy día también es público que tal vocablo surgió de forma bastante racional. De alguna manera es una voz puramente castiza, pues para su creación se han tenido en cuenta algunas características del castellano. La "a" de Zaj refleja la importancia de esa vocal en el español y es una vocal móvil o desplazable, que puede dejar lugar a otras propias a su vez de otros países. Zaj cuando va a Alemania es Zūj, y en Italia, Zij.

La "z" y la "j" no son móviles y aún resultan más castizas que la vocal. No son las consonantes, desde el punto de vista de la grafía, más originales del abecedario castellano, pues la "ñ" (la grafía, no el sonido) lo sería más, pero desde el punto de vista sonoro representan muy bien algunas particularidades de nuestra lengua.

¹⁴ *La Estafeta Literaria* (2-1-1965).

2.1.2 *Los precedentes de Zaj*

La cultura de una época nunca es uniforme. Puede haber una determinada forma de la cultura con mayor peso oficial, una cultura hegemónica que puede ocultarnos aspectos que con el tiempo definirán incluso mejor que la cultura dominante el signo de una época.

Tanto las tradiciones ortodoxas como las heterodoxas, simplificando mucho, forman su propia cadena. Los nombres de Wagner, Schönberg, Webern, Boulez están indudablemente unidos en el devenir de algunos aspectos de la música occidental. De la misma manera, Marcel Duchamp, Ives, Varèse y Cage también presentan ciertos vínculos a la luz de sus aportaciones más trascendentes por el determinado tipo de búsquedas experimentadas por todos ellos.

Zaj está más bien con estos últimos. Y si miramos demasiado hacia atrás, llegamos primero a los chinos que a la sinagoga o a Platón.

Entre los precedentes inmediatos, auténtico inspirador de Zaj, está John Cage. El encuentro del compositor norteamericano con Juan Hidalgo fue decisivo. En 1958 el autor canario ya había estrenado música de tradición serial en Darmstadt, habiendo llegado al serialismo a través de Bruno Maderna, pues residía en Italia. En este contexto es comprensible el inicial rechazo de Hidalgo respecto a lo que hacía Cage. Un texto revelador e inédito certifica la afirmación anterior:

Siempre he sido –dice Hidalgo– un preciosista y un perfeccionista, así con Walter estudiaba y escribía infinitas y completísimas tablas de armónicos de todos y cada uno de los instrumentos. Nos comprábamos todos los libros habidos y por haber. Por eso cuando encontramos a John Cage y vimos su partitura del Concierto de piano, al observar tan sin resolver de los armónicos, le comenté a Walter que no, que Cage no sabía mucho. Más tarde, ya

cuando convivimos en Milán, descubrimos que Cage si sabía, y sabía de todo¹⁵.

La evolución de Hidalgo y Marchetti es parecida, paulatina en los dos casos. Cuando ambos vienen a España, a Barcelona, las enseñanzas de Cage ya habían sido asumidas. En la ciudad condal crean los conciertos Música Abierta, donde tiene lugar la presentación del pianista David Tudor, con la reacción tantas veces comentada hasta en los escritos más sucintos sobre la vanguardia en España. La experiencia no cuajó, pero dejó una ventana abierta por la que volvería a entrar Hidalgo años más tarde, tras su estancia en París, y en Milán y Roma, estancia, por cierto, en la que surgen ya obras propiamente de acción.

hidalgo sigue trabajando en Italia con Marchetti, estudiando zen, relacionándose con ciertos grupos japoneses y pensando en la posibilidad de volver a España. El optimismo de 1964 va a ser positivo para la creación de Zaj, y es efectivamente en marzo de ese año cuando Hidalgo llega a España, pero hasta noviembre no se ofrecía el primer concierto Zaj. En esos meses de búsqueda de contactos y colaboración, sólo Ramón Barce, un admirador de Mahler y Reger, como escribió Hidalgo¹⁶, se volcó en el proyecto Zaj, mientras otros compositores se mostraban escépticos, cuando no hostiles.

2.1.3 *El concierto inaugural*

Fue el 21 de noviembre de 1964 cuando Zaj se hizo realidad pública. En el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, presentado por Dido pequeño teatro, tiene lugar un Concierto de Teatro Musical cuyo programa ha sido recogido por Llorenç Barber en

¹⁵ Llorenç Barber: *Zaj, historia y valoración crítica*. Memoria de Licenciatura, inédita. Fotocopia original mecanografiado, p. 21.

¹⁶ Llorenç Barber: *Zaj...*, p. 37.

el trabajo antes citado junto con una amplia descripción de las entonces preceptivas para la censura previa. El programa ofrecido fue el siguiente: John Cage: 4'33" (1962); Walter Marchetti: *Piano Music 2* (1961); Ramón Barce: *Estudio de impulsos* (1964); Juan Hidalgo: *A letter for David Tudor* (1961); John Cage: *Variations III* (1963); Juan Hidalgo: *El recorrido japonés* (1963); Ramón Barce: *Abgrund, Hintergrund* (1964); Walter Marchetti: *Ailanthus* (1964).

Antes de profundizar en lo que es/no es Zaj, vamos a detenernos en las obras interpretadas en este concierto. En primer lugar, la presencia de los tres creadores de Zaj junto con obras de Cage, cuya importancia para Zaj ya ha sido señalada anteriormente, es de por sí significativa.

4'33", de Cage, es todo un símbolo. Un pianista se sienta ante el piano, pasa las hojas de la partitura y se va a los cuatro minutos y treinta y tres segundos sin haber tocado una sola tecla del instrumento. Las ideas de Cage acerca de que siempre hay música, pues incluso en una cámara aislada absolutamente acabamos oyendo el sonido del sistema nervioso y de la presión arterial, son de sobra conocidas como para insistir en ellas. Recordemos también que de acuerdo con lo anterior, es más importante el gesto que el sonido, de forma que el compositor ordena acciones en el tiempo, valorando la gestualidad por encima del sonido, presente o implícito. Una obra tan introspectiva como ésta adquirió un tono crítico merced al montaje elegido para esta ocasión. Una jaula o, más bien, unos listones simbolizando la jaula, albergan al intérprete durante 4'16", momento en el que éste hace uso de un dispositivo, tirando de una cuerda, que deja la jaula suspendida en el aire. A los 4'33" se va del escenario. No vamos a interpretar esta versión como una llamada a la subversión contra el orden establecido, ni siquiera como una metáfora de la

necesaria liberación que, tanto en música como en política, era necesaria en nuestro país, pero en el tono emancipador de esta versión de la obra de Cage tampoco puede ser obviado arbitrariamente. Por otra parte, "cage", en inglés, significa "jaula".

Piano music 2 es una pieza de Walter Marchetti, escrita en el año 1961. El intérprete hará una serie de acciones, durante aproximadamente diez minutos. Entre ellas, sentarse, probar el pedal y la sordina del piano, sacar del interior del piano objetos, quitarse la corbata, peinarse, mirar con prismáticos y pulsar el Do de la octava más aguda.

Algunas ideas del "pop" como la valoración de lo cotidiano, sobre lo que volveremos a insistir, están bien patentes en esta música para piano incluida en el primer concierto Zaj.

El Estudio de impulsos, de Barce, requiere dos pianistas, que se miran, alternando notas agudas y silencios, rodeando el piano y palpándolo, todo ello con un cierto desfase cronológico entre los dos pianistas. La gestualidad y un cierto psicologismo son lo más destacable de esta primera aportación, por tanto de 1964, de Ramón Barce.

A letter for David Tudor (1961), de Hidalgo, implica al público asistente. El autor facilita una serie de cartas a David Tudor, en sobres de avión, a sus auxiliares, que las reparten entre el público. Las que sobran son rotas sobre el escenario. Sale el autor y barre los trozos de papel que hay por el suelo del escenario.

Variations III (1963), de Cage, precisa la actuación de tres intérpretes, cada uno de ellos con un amplio repertorio de acciones para realizar, desde la manipulación interior del piano, la presencia en escena de objetos descontextualizados, interpretación de música de Cage para piano, hasta el manejo de aparatos de reproducción del sonido.

Pocas obras tan ejemplares para hablar de Zaj como *El Recorrido japonés* (1963), de Juan Hidalgo.

Un objeto (un zapato en aquella ocasión) atraviesa durante varios minutos la escena, parándose a veces.

Lo mismo podemos decir de *Abgrund, Hintergrund* (1964), de Ramón Barce, donde se demuestra la clara comprensión de Zaj por parte de alguien formado en tradiciones diferentes. El interés de Barce por los problemas puramente escénicos se plasma aquí en el trabajo de tres intérpretes y un biombo que los oculta/descubre, hasta convertirse en una pieza clave de Zaj.

Ailanthus (1964), de Walter Marchetti, necesita cinco intérpretes que se colocan ante sendos atriles, uno con la flauta obturada, otros gesticulando y emitiendo sonidos guturales, un tercero permanecerá inmóvil, el cuarto producirá sonidos con un globo y un último construirá un avión de papel que lanzará al aire.

2.1.4 Los medios y la vida de Zaj

Además del concierto Zaj, existen otros vehículos a través de los que Zaj se manifiesta. Son los *cartones* y los *etcétera*. Dejemos la palabra a Llorenç Barber sobre ambas especialidades: “Estos cartones (cuyos gastos de edición y envío eran sufragados por miembros de Zaj) confeccionados con una cuidadosa tipografía, son a la vez fuente de información y/o gratuitos dilemas que periódicamente mantienen en contacto a Zaj con el público”¹⁷.

Nuevamente el encanto de las pequeñas cosas, cuidadas hasta el mimo en esta especialidad de los cartones que lanza a Zaj por el terreno del “mail-art” o arte postal, convirtiéndose así –también– en punto de referencia para las artes gráficas y para los poetas. El contenido de los mismos puede ser muy variado. Un texto poético muchas veces, casi un cuento en algunas, o también una invitación escue-

ta para una actividad que ya ha sido realizada, pues lo imposible también es propio del gusto Zaj.

“El etcétera –escribe Barber–, va a ser el género propio de Zaj, lo mejor y más característico de Zaj va a tomar la forma de *etcétera*”. Citando la definición del propio Hidalgo (etcétera como *documento público*), establece Barber una serie de comparaciones con el “event” del movimiento Fluxus, puesto que en ambos casos hay presentación de objetos o de acciones, incluso de pensamientos, pero ese aspecto de documento público resta neutralidad al etcétera respecto al “event”, si bien adquiere así “una difusa pero presente finalidad: provocar en el público (individuo) una cierta iluminación (un algo), un proceso (hijo de la paradoja) cuyo fin es incierto y siempre una adquisición personal, no determinada por el arranque (motivación) zaj inicial que siempre es intencionadamente ambiguo”¹⁸.

Al año siguiente de la fundación, Zaj incorpora a otros miembros, muchas veces ni siquiera venidos del mundo de la música (a Zaj no le gustan las fronteras) como Manolo Mijares, Alejandro Reino, los hermanos Cortés, pero Barce deja Zaj, por diversos motivos que hemos explicado en nuestro trabajo sobre este compositor. Zaj tiene su público y empiezan a proliferar los cartones y otras actividades. En noviembre de 1965 tiene lugar el primer festival Zaj y van surgiendo colaboraciones con artistas plásticos, bien en sus propios talleres (sede de no pocas acciones Zaj) o en la inauguración de exposiciones.

Los críticos se empiezan a interesar, lanzando opiniones para todos los gustos muchas de ellas descalificadoras y otras, pese a la buena voluntad, bastante alejadas de la intrínseca sencillez de Zaj. Los conciertos continúan. En marzo de 1966, los

¹⁷ Llorenç Barber: *Zaj...*, p. 51.

¹⁸ Llorenç Barber: *Zaj...*, p. 61.

alumnos de la Facultad de Derecho organizan un concierto Zaj. Además de Hidalgo y Marchetti, obras de José y Manuel Cortés y de Tomás Marco, cuya brillantez posterior en la composición y en la crítica tiene antecedentes en su aportación a Zaj.

El festival Zaj 2 se celebra en mayo del 66. Cada miembro de Zaj programa un día y registramos la aparición de un nuevo nombre, Eugenio de Vicente, que organiza una vuelta al mundo (Zaj, claro) recorriendo las cafeterías con nombres de ciudades. La salida, el 25 de marzo, en Orly.

Zaj empieza a viajar. A Portugal (muy tempranamente), a Argel¹⁹, y en el otoño del 66, a Europa. De vuelta a España prosiguen las actuaciones pero hay una especial, de las que hacen época. Nos referimos al famoso concierto del Beatriz, en febrero de 1967, con un público en principio no iniciado (ante el que Zaj siempre triunfa) que, de forma muy española, intervenía con comentarios jocosos, algunos sumamente ingeniosos, en contrapunto con lo que ocurría en escena. Prácticamente en todos los periódicos madrileños aparecieron amplias crónicas de lo habido que popularizaron definitivamente el fenómeno Zaj. por entonces se incorpora Esther Ferrer, que seguía en la década de los ochenta haciendo Zaj con Hidalgo y Marchetti. En mayo del 68, Zaj está en París, de paso para Alemania: "Allí, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, en la calle: les barricades"²⁰.

Y precisamente en el mayo francés cierra Barber la historia de Zaj, que ya se ha convertido en un clásico. No obstante, aún hubo actos Zaj, que también estuvo presente en los Encuentros de Pamplona del 72. Con todo, es innegable que Zaj es determinante del 64 al 68, pero su eco sigue escuchándose

durante años y aunque el letargo en que está sumido se prolongue nada impide que vuelva a ser como fue en aquel 1964, cuando Zaj, "que siempre fue una posibilidad omnidireccional en el intemporal, se temporalizó en Madrid [...], a través de Walter Marchetti y de mí/mismo bajo la inteligente sonrisa y el sutil destello de Ramón Barce"²¹

2.1.5 Comentarios a la pequeña antología Zaj

Comentemos, a continuación, cinco obras, de cinco autores: *El recorrido japonés*, de Juan Hidalgo; *Música internacional*, de Walter Marchetti; *Abgrund, Hintergrund*, de Ramón Barce; *Íntimo y personal*, de Esther Ferrer; y *La canción de la tierra* (homenaje a Mahler), de Tomás Marco. Estas cinco obras presentan un interés especial debido a lo temprano de su creación, en febrero de 1963, hallándose Juan Hidalgo en Roma. A este respecto hay que recordar que las primeras obras de Hidalgo en esta línea son de 1961, por tanto anteriores al grupo internacional Fluxus en Europa. Pero Fluxus, con origen norteamericano, cuaja en Europa (Alemania Federal) sólo a partir de 1962, por tanto, la prehistoria de Zaj es anterior y diferente de Fluxus.

En *El recorrido japonés*, Juan Hidalgo plantea un auténtico manifiesto Zaj. Con un objeto (*o cosa*, escribe) se hará un recorrido ante el público, "oculta o abiertamente". El recorrido tendrá una duración a determinar en cada ocasión, pudiendo también realizarse sin fijación previa de tiempo. Esta posibilidad y la constante capacidad improvisatoria de Zaj ha inducido a algunos errores, por ejemplo, el de considerar a Zaj como una forma de música abierta. Pero Zaj sólo en contadas ocasiones presenta componente aleatorios. En realidad,

¹⁹ Juan Hidalgo: *Viaje a Argel* (Madrid: Artes gráficas de Luis Pérez, 1967).

²⁰ Llorenç Barber: *Zaj...*, p. 165.

²¹ Juan Hidalgo: "Zaj vuelve a empezar razepme a evleuv jaz", *Arteguía*, 51 (30-XI-1969).

muchísimas obras Zaj están absolutamente especificadas en todos sus parámetros: acción escénica, tiempo, etcétera.

Volviendo a la partitura textual de *El recorrido japonés*, observamos dos notas situadas tras las palabras “objeto” y “cosa” que nos llevan al pie de la página, donde se especifica: *un solo objeto, una sola cosa*. En primer lugar, la diferencia entre cosa y objeto no es fácil de definir –primera ambigüedad–. Pero en todo caso, se insiste en la sobriedad (un objeto, no más) haciendo honor a la proverbial economía de medios defendida por Zaj.

Pensemos, por ejemplo, en las complicadísimas partituras ultraseriales y en la cantidad de efectos producidos en unos pocos segundos de música. Tal grado de sofisticación había conseguido hacer olvidar la belleza de las cosas elementales. Un pez de plástico, como los que usan los niños para jugar en el agua, puede convertirse en un objeto poético de primera magnitud, si con un hilo muy fino lo paseamos entre el auditorio muy despacio, pasando el hilo con mucho cuidado de mano en mano entre el público, y así hasta que vuelve a su lugar de origen. Tal versión fue la realizada por Llorenç Barber en una memorable jornada Zaj²², con el éxito imaginable. El amor a lo cotidiano descontextualizado es una especialidad de Zaj, lo mismo que el gusto por lo sobrio, por las cosas mismas desprovistas de retórica. *El recorrido japonés*, de Juan Hidalgo, representa como pocas obras estas vertientes de Zaj.

La economía aún se hace más patente en las obras de Walter Marchetti. Muchas de sus obras consisten en meras indicaciones para hacer una acción absolutamente cotidiana. El tono poético le llega a Marchetti a través de un mayor grado de introspección. El otorgar trascendencia a cualquier

acto puede tener sus orígenes en las relaciones de Zaj con el budismo zen, más reales en el caso de Marchetti que en Hidalgo, y, por supuesto, mucho más ciertas que las atribuidas al resto de Zaj en España. En *Música internacional* se trata de “emitir un sonido grave y prolongado” cuando nos parezca bien, donde queramos. Puede parecer en exceso simple, pero interpretando *Música internacional* podemos convertir en arte un momento de vida, o en vida un momento de arte, avanzando en la disolución de las fronteras entre uno y otra.

Ya hemos señalado que pese a no ser Ramón Barce miembro de Zaj más que por muy poco tiempo, es imprescindible mencionar alguna de sus obras en cualquier antología Zaj, por pequeña que ésta sea. *Abgrund, Hintergrund* resulta especialmente sugerente, por encima del *Estudio de impulsos* o de *Traslaciones*. El título, en alemán, se puede traducir por *Abismo y fondo*. Los tres intérpretes de la obra se colocan detrás de un biombo que está en el escenario, procurando no ser vistos. A lo largo de los cinco minutos que dura aproximadamente la pieza, los intérpretes van sacando a la luz y retirando acto seguido sus piernas, manos, un globo que presenta uno de ellos, y una soga que muestra otro intérprete por encima del biombo. Uno de los intérpretes rompe el papel del biombo tras el que se ocultan con una mano, otro con las dos, y comparece después a modo de busto subiéndose a una banqueta, mostrando sus hombros y su cabeza por encima del biombo.

La escena no puede ser más atractiva. Ni un solo murmullo. Tan sólo la composición plástica constantemente renovada que configura la acción de los intérpretes. La simplicidad de medios –y la elección de objetos tan poéticos como un biombo, o tan sugerentes como un rollo de cuerda– basta para mantener en el público unas cotas de atención que lo separan años luz de la facilidad del “gag”. El ambiente mágico que se consigue por la sobriedad en la elec-

²² Cursos de verano de la Universidad de Oviedo, 1980.

ción del material en escena adquiere unos tintes más dramáticos cuando las manos rasgan el papel del biombo, recuperándose así la constante expresionista que Barce, fiel a su tradición (hacer tabla rasa es volver a la Edad de Piedra) no podía haber olvidado.

Esta obra, una de las que resultan más Nô que el teatro japonés del Nô, es sin duda una creación misteriosa, pero si entendemos el misterio como lo entiende Zaj y como creemos, había formulado Cocteau en medio de una cura de desintoxicación del opio: "Volver luminoso el misterio (misterio misterioso, oscuro: pleonasma), por tanto, devolverle su pureza de misterio"²³.

Hay también un cierto sentido de lo siniestro, empleando este término como lo ha estudiado Eugenio Trías, o sea, como "condición y límite de lo bello"²⁴, de forma que no sea explícito y sí más implícito que real, pues de esta última manera se rompería la magia artística. En cuanto límite, ha de mantener un cierto arcano: el biombo es la cobertura de lo que no puede verse sin merma estética. De hecho, la única condición para la realización de esta obra es precisamente que los ejecutantes sólo puedan ser vistos parcialmente. Sólo por el hecho de que ciertas partes se nos ocultan intuimos el misterio y lo siniestro, la característica ambigüedad Zaj.

Esther Ferrer, por su parte, aunque tardía en Zaj, ha creado algunas obras que atañen a otro aspecto particularmente querido por Zaj. Si las cosas más cotidianas pasan a ser obra de arte, bien mediante un proceso de descontextualización o bien mediante su puesta en evidencia, mostrándolas sin más, resulta completamente lógico que se valore el cuerpo, en su gestualidad o en sí mismo, como nuestra mejor cotidianeidad.

Íntimo y personal, de Esther Ferrer, consiste en una serie de acciones de una o varias personas, todas ellas perfectamente estipuladas, si bien caben algunas variantes. La primera gran variante es que el intérprete (o los intérpretes) puedan hacer la obra vestidos o desnudos. Pese a que las reacciones del público pueden variar, por motivos psicológicos que no vienen al caso, en una y otra versión, lo cierto es que el hecho de actuar vestido o desnudo no afecta para nada al contenido de la obra. Tanto la desnudez como el vestido son procesos igualmente culturales. Podemos aventurar, incluso, que tan estrictamente cultural es la utilización de unos "jeans" como la práctica del nudismo, en parte moda y en parte hecho cultural relevante. El cuerpo que quiere mostrar Esther Ferrer es primigenio, el cuerpo descubierto tal como se lo descubren los niños, es decir, tocándose, midiéndolo con la boca (chupar el dedo es un proceso de autoconocimiento) en suma, inventariando las partes de nuestro cuerpo con toda precisión. Hasta tal punto estamos ante la idea de un cuerpo primigenio que lo medimos, parte por parte, incluido el falo si es un hombre, y marcamos cada medida en la parte correspondiente. Luego, se suman las cantidades, se escribe la cifra resultante en el escenario y se hace mutis. Un espejo opcional introduce otras connotaciones en la obra que, pese a ese sentido primigenio del cuerpo –medurable como la tierra– no implica exactamente un primitivismo en la concepción de la obra o, dicho de otra manera, un tono ingenuo. No es un espectáculo "naif", pues es altamente reflexivo, a lo que hay que sumar la frialdad implícita en la operación de sumar, con una calculadora, si es posible, las diferentes cantidades anotadas en el cuerpo.

Zaj tiene también un considerable sentido del humor. Tomás Marco es el autor de una serie de propuestas Zaj, especie de satíricos homenajes a

²³ Jean Cocteau: *Opio* (Barcelona: Ed. Bruguera, 1981).

²⁴ Eugenio Trías: *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1982), p. 17.

los compositores más prestigiosos de la historia de la música. Haydn, Ravel, Stravinsky o Mahler van a ser objeto de la broma musical de Tomás Marco. El de Mahler es una crítica mordaz a los subtítulos grandilocuentes de cuño romántico. La *Canción de la tierra*, la obra de Mahler más unánimemente admirada, es también título de la obra de Marco, que subtitula como “Homenaje a Mahler”. El proceso es fácil: prescindir del lado metafórico de la expresión y asumirla de forma literal. El efecto es siempre cómico y sorprendente. Expresiones como: ¡estoy que me subo por las paredes! o ¡tengo un clavo en la cabeza! aluden respectivamente a un gran enfado y a un fuerte dolor de cabeza. Pero si alguien se sube realmente por las paredes o se nos presenta con un clavo en la cabeza, la metáfora de aquellos estados físicos pasa a ser la encarnación de un cuadro del Bosco. Marco quiere que la tierra cante, y para ello nada mejor que un viejo método, el Eslava, que se ha de sermonear hasta lo imposible, cuando la tierra repita “plausiblemente” la solfa en cuestión. Es el humor, con una dosis crítica, pero también en exceso fácil. Si las jerarquías no estuviesen excluidas de Zaj, hablaríamos de Marco y de estas obras como de artista y obra menores.

La *independencia* respecto a todo lo que huela a oficial y la capacidad revulsiva fueron constante de Zaj. En un texto publicado tras los Encuentros de Pamplona (1972) se formulan una serie de preguntas en el siguiente tono:

¿Qué es Zaj? Esto es una pregunta Zaj. ¿Se imaginan ustedes a quién podemos achacar el desmantelamiento de la música tradicional en España? ¿Quién ha enrarecido hasta convertir en inútiles conceptos aparentemente tan claros como narrativa, poesía, teatro, música? ¿Quién ha perturbado hasta transformar en cretinos a críticos aparentemente inteligentes y nacionalmente conocidos? ¿Quién ha producido ataques de rabia e histeria colectiva

continuos con sus conciertos? ¿Quién ha logrado de la crítica la más larga y ancha colección de insultos por llevar a cabo una actividad artística en este país? ¿Quién ha logrado en toda su existencia mantenerse sin pactar bajo ningún concepto? ¿Quién hizo de cada concierto un escándalo? ¿Quién ha logrado la más impresionante participación colectiva en sus representaciones? ¿Quién ha hecho conciertos por correo? ¿Quién llevó el arte por primera vez a la calle? ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!! ¡¡Zaj!!²⁵.

Zaj puede ser muchas cosas, además de humorístico, zen, ambiguo o pop. Zaj puede ser cruel o dulce, siniestro o “épatant”, perfeccionista o revulsivo. “Zaj es realmente —escribe J. Maderuelo— el único grupo con un ideario, una estética y un formalismo coherente que ha florecido en España. Las armas de Zaj —prosigue Maderuelo— fueron: la imaginación, el humor, la filosofía, la espontaneidad, la elegancia, el zen, la alegría y un profundo desprecio por la estupidez”²⁶.

Zaj puede ser imposible. Como cuando Walter Marchetti deja bien claro que cierta obra no ha de empezar hasta que no haya terminado. Por todo lo cual y por muchas otras cosas que se podrían inventar aquí, Zaj es Zaj porque Zaj es no-Zaj.

Zaj puede sufrir la censura política. Estas notas de Juan Hidalgo eran impublicables por razones obvias, cuando fueron escritas: “El brazo en el saludo fascista es un pene erecto, largo y fino como glande en punta. Es un pene decadente y sus poseedores no demuestran o esconden complejo de inferioridad”²⁷.

²⁵ Javier Rius y Fernando Huici: *La comedia del arte. En torno a los Encuentros de Pamplona* (Madrid: Ed. Nacional, 1974), p. 67.

²⁶ Javier Maderuelo: *Una música para los 80* (Madrid: Ed. Garsi, Colección Metaphora, 1981), pp. 15-16.

²⁷ Llorenç Barber: *Zaj...*, p. 51. Estos dos últimos párrafos están publicados en nuestro trabajo sobre Ramón Barce (Oviedo: Ethos-Música, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1983), p. 87.

2.1.6 ¿Qué ocurrió con la música en Zaj?

Hemos relatado prolijamente la vertiente ritual de Zaj. Creemos que los ejemplos citados y comentados ilustran suficientemente el concepto teatral, la significación de la acción en Zaj. Pero cuando hablamos de "teatro musical", refiriéndonos a Zaj, no parece que quede muy claro la segunda parte del nombre. ¿Qué es lo *musical* en Zaj? ¿Cómo hablar de música cuando muchas de las obras citadas se desenvuelven sin un sólo sonido? Hay que volver a John Cage y a principios de los años 50 para explicar por qué Zaj llama "música" incluso a lo que no suena.

Fue en 1951 cuando Cage se introdujo durante un buen número de horas en una cámara anecoica (en principio, una cámara de este tipo supone un aislamiento completo del exterior) y en ella escuchó dos sonidos. El técnico que dirigía la experiencia le informó acerca del origen de los mismos: uno de ellos estaba motivado por el sistema nervioso, era el sonido agudo; el otro, grave, se producía por la circulación de la sangre, a causa de la presión arterial. Cage reflexionó sobre lo ocurrido: "la situación en que uno se encuentra no es objetiva (sonido-silencio), sino más bien subjetiva (sonidos únicamente), los intencionales y aquellos otros (que se suelen denominar silencio) no intencionales"²⁸. El paso siguiente, desde la perspectiva de Cage, parece obvio: si el sonido siempre existe (por tanto, no existe silencio) "la acción significativa es la teatral"²⁹. Esa idea de recuperar los sonidos no intencionales, pero que existen, aunque los llamemos "silencio", es la que preside su archifamosa 4'33" de 1952. Es una obra extrema, pues ni

una sola nota suena durante el tiempo indicado en el título. Las tres partes de que consta son marcadas por un abrir y cerrar de la tapa del piano (pero también podría hacerse con otros instrumentos) hasta que acaba el tiempo y el intérprete se va. David Tudor, que la interpretó muchas veces, ha valorado así esta obra: "Es una de las experiencias auditivas más intensas que se pueda tener. Uno realmente escucha. Uno escucha verdaderamente todo lo que existe. Los ruidos del auditorio toman parte también. Se trata de una experiencia catártica; en efecto, cuatro minutos treinta y tres segundos de meditación"³⁰.

No es otro el principio que obra en Zaj. De ahí la presencia de música intencional y no intencional indistintamente. La música puede ser prioritaria en alguna obra (el solfear de *La canción de la tierra*, homenaje a Mahler, de Tomás Marco); innecesaria, en otros casos (*El recorrido japonés*, de Hidalgo); y opcional, como fondo sonoro logrado mediante cintas magnetofónicas u otros medios, bien entendido que aquí empleamos la palabra "música" (o "sonido") en su sentido tradicional. La acción y la presentación de objetos, contrariamente, son imprescindibles, gestos impresos en el tiempo, donde subyace siempre la música, remitiéndonos ahora a la concepción de Cage.

2.2 Hasta el advenimiento de Alea

Antes de acabar la década de los sesenta tenemos en activo una serie de organismos que, según el carácter de cada uno de ellos, proveen de más o menos música contemporánea al público madrileño: el Ateneo, que sigue funcionando, los conciertos de Sonda y Nueva Generación, las Juventudes Musicales, los Institutos Francés y Alemán, y los

²⁸ H. Wiley Hitchcock: *La música en los Estados Unidos de América* (Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1972), p. 296.

²⁹ H. Wiley Hitchcock: *La música...*, p. 304.

³⁰ H. Wiley Hitchcock: *La música...*, pp. 297-298.

conciertos de Alea, a más de las infrecuentes incursiones de la Orquesta Nacional en el repertorio de reciente creación y las igualmente insignificantes del Club de Conciertos.

Es impensable hablar de Alea y Luis de Pablo, su creador, sin establecer un vínculo con el pasado. Ya en 1958, además de integrar el núcleo fundacional del Grupo Nueva Música, era De Pablo un compositor especialmente interesado en la coordinación de las actividades musicales. Lo vemos colaborando en *Acento* (del S.E.U.) a petición de Alberto Blancafort, de 1958 a 1961. De 1960 a 1963 preside Juventudes Musicales de Madrid, y durante estos tres años crea y dirige *Tiempo y Música*, primero tutelada por el Departamento de Actos Culturales del S.E.U. y al final, por el Servicio Nacional de Educación y Cultura.

Al nacer en el seno de la oficialidad reinante, la propaganda de *Tiempo y Música* fue muy efectiva. La agencia Pyresa, en un servicio especial, difundía un amplio comunicado que aparecía en diversos periódicos el 4 de febrero de 1961, donde, además de especificar la programación de ese curso, se citaban las causas de la creación de *Tiempo y Música*, entre las que destaca una, que sigue en cierta medida vigente:

Hoy día puede afirmarse, con absoluta seguridad, que la información de los universitarios sobre la música actual es casi nula. En tanto que la literatura, la pintura y, en general, todas las manifestaciones artísticas, llegan de forma directa al estudiante, al tiempo en que se producen, la música, sin que se puedan definir las razones de ello, ha quedado un poco al margen de estas naturales preocupaciones de la juventud. Ésta ha sido la razón fundamental que ha impulsado el nacimiento de *Tiempo y Música*, bajo el patrocinio del Departamento Nacional de Actividades Culturales del S.E.U., con la doble finalidad de presentar la producción musical contemporánea en el más riguroso y comprometido sentido de la palabra y de proteger a la joven composición española de vanguardia.

En la misma información, distribuida por la agencia Pyresa, se recogía la noticia de la creación de un Tribunal Permanente de Selección de Obras de Compositores Noveles, formado por Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Enrique Franco, encargado de seleccionar las obras recibidas para presentarlas en el concierto de fin de curso.

Tiempo y Música no iba a durar mucho. En julio de 1963, explica García del Busto, la revista *Aulas* publica una carta de Luis de Pablo, pidiendo ayuda para el mantenimiento de esta entidad, "ayuda que no debió llegar, según se desprende del hecho cierto de la disolución de este animoso organismo que, en cierto modo, pudo ser continuado por el «Forum musical» que fundó Luis de Pablo en el mismo año de 1963, siempre en el seno del Servicio Nacional"³¹.

En un piso madrileño, las modestas actividades de Forum resultan un tanto marginales aquí, pues no fueron decisivas para la música contemporánea española, presente junto a otras épocas y temas de debate muy diversos.

El propio Luis de Pablo era consciente de la importancia de las actividades dirigidas por él, anteriores a Alea, pero no separadas por ningún corte brusco sino más bien inscritas todas ellas y Alea, en un mismo espíritu de atención a la nueva creación musical que despuntaba por entonces:

Alea representa la continuidad de las actividades que inició en 1959, la seguridad que este ángulo de la música, el que más debía preocupar a todos porque es el que más necesitado está de apoyo, tenga una intervención en nuestro panorama musical A la vez, el compositor de la generación que ha seguido a la nuestra, cuenta con más posibilidades que nosotros tuvimos³².

³¹ José Luis García del Busto: *Luis de Pablo* (Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1979), p. 55.

³² Carlos José Costas: "De Alea a Luis de Pablo o viceversa", en *La Estafeta Literaria* (6-IV-1968).

2.3 Alea

Antes de 1965, Luis de Pablo inicia los contactos que culminarían en la creación de Alea. El compositor tenía hacia 1963 una cierta relación con el escultor Jorge Oteiza, protegido por el mecenazgo de los Huarte, conocidos empresarios navarros; a través de la colaboración de Luis de Pablo con Oteiza (en un afortunado proyecto cinematográfico) se establece el encuentro con Juan Huarte, del que saldría el visto bueno para desarrollar algunos planes del compositor³³.

En un principio, todo consistió en la experimentación con un modestísimo equipo de reproducción del sonido y proyección que tenían los Huarte en la sede madrileña de la empresa. Allí estaban también Coria y Bernaola. Pero pronto se consigue que la empresa mantenga un ático en el que se instala un equipo limitado, con el que se podía trabajar en proyectos musicales muy modestos. El Laboratorio de Música Electrónica es anterior a los Conciertos Alea, que son los que nos interesan ahora, como hito fundamental en la historia de la música contemporánea del área madrileña.

El Ateneo de Madrid, a través del Aula de Música, había abierto el camino con decisión. Otros organismos y entidades organizaban ciclos de música contemporánea. El propio Estado, por su parte, había colaborado en algunos actos de relieve, como la Bienal o el Festival de la Paz, en 1964. Los Conciertos Alea se van a convertir en el centro de la música contemporánea, al margen de que el Aula de Música haya seguido su andadura paralela a la de ésta y otras entidades organizadoras de conciertos.

Frente al saludable eclecticismo del Aula, los Conciertos de Alea van a proponer un eclecticismo más restrictivo, el posible dentro de la música del

siglo XX, protagonista casi en exclusiva de los conciertos promovidos por Luis de Pablo.

De diciembre de 1965 a 1973, van a desfilar por los variadísimos escenarios utilizados por Alea, un espectro de compositores, instrumentistas y obras absolutamente sorprendentes por su número y calidad. El concierto inaugural tuvo lugar el 13 de diciembre de 1965, a cargo de un grupo instrumental dirigido por Franco Gil, que interpretó obras de Donatoni, Stockhausen, Raxach, Marco y De Pablo³⁴. En el futuro se tiende a establecer la temporada de Alea desde diciembre hasta mayo, con un concierto mensual de media.

Cuando comenzaba el segundo curso en la historia de Alea, estas actividades habían alcanzado el reconocimiento de los aficionados más inquietos. Para dicho curso (1966-67) se planifican sus conciertos,

integrados por treinta y dos títulos, de los que cinco son estrenos absolutos y diecinueve en España. La proporción española es de nueve, lo que representa algo más de una cuarta parte del total, e incluye los nombres de Tamayo, Agustín Bertomeu, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria, Carmelo Alonso Bernaola, Gonzalo Olavide, José María Mestres Quadreny y Luis de Pablo³⁵.

Como era de esperar en el inquieto compositor, se atiende, desde el principio, a la música extraeuropea, en conciertos y conferencias. Estas últimas, como en el Aula de Música, constituyen también un interesantísimo apartado dentro de la vida de Alea.

Carlos José Costas, en un artículo sobre Alea, reflexiona sobre el destino luchador de todas las vanguardias y concluye: "Alea se ha encargado de una dura misión. Es la misión de los famosos pio-

³³ José Luis García del Busto: *Luis de Pablo...*, p. 62.

³⁴ Tomás Marco: *Música española de vanguardia* (Madrid: Ed. Guadarrama, 1970), pp. 224-225.

³⁵ *La Estafeta Literaria* (17-XII-1965).

neros, los de las primeras siembras, los de las cosechas inciertas. Porque a veces llegan los pájaros que no se esperan y se comen las semillas”³⁶.

En el texto de la presentación de la primera temporada se marcaban perfectamente las directrices de Alea:

Alea que se quiere continuador y muestra de tantos esfuerzos que en los últimos años se han visto entre nosotros en torno a la música actual, se propone dar a conocer en nuestro medio, tanto la producción musical española actual como la más representativa dentro de la extranjera, ambas en lo que tengan de más comprometido con nuestro momento, así como una serie de realizaciones musicales de tipo más general que se irán perfilando paulatinamente, todas con el mismo fin: el enriquecimiento, desde sus fuerzas, del panorama musical español. Para ello diversifica su campo en dos: una serie de conciertos, cuya programación se incluye en el presente programa, y otra de conferencias, igualmente adjunta, y que comprende tanto la información como el análisis musical y la exposición teórica. Por otra parte, Alea piensa prestar en un futuro próximo y dentro de sus posibilidades una atención preferente no sólo a la música contemporánea, sino a la del remoto pasado y a la producida por culturas no europeas.

Luego veremos que, aunque no es común en la realización de primeras promesas, Alea, ha cumplido y seguido fielmente esa línea, confirmando así que sus planteamientos respondían a criterios muy concretos; tan concretos que el programa de estos tres cursos no se ha apartado ni un centímetro de la ruta formulada. Esta ruta coincide en varios aspectos con otros programas, pero, en Madrid, su trazado completo es único. La atención ha sido fijada en un punto determinado con una especie de carácter exclusivo que le da un tono propio. Gracias a Alea, Madrid cuenta con una tan segura como periódica dedicación a la música contemporánea y a la producida por culturas no europeas.

Dato de importancia es el carácter itinerante de la sede de los conciertos de Alea. Empezaron en el

Salón de Actos del Instituto Francés, para pasar pronto a la Sala del Instituto Nacional de Previsión, de mayor aforo, que sería la sede principal; ocasionalmente, los conciertos tienen lugar en otros sitios: Teatro Real, Español, Pabellón Velázquez del Retiro, etcétera.

Alea se extingue en 1973, a causa de problemas personales, de la familia de industriales que ofrecían su mecenazgo. A raíz del secuestro del dueño de la empresa por la organización ETA, la vida de Alea se hace más tenue. Se mantiene el Laboratorio de Música Electrónica, pero sin una efectividad real en la vida musical española. Pero los conciertos concluyeron en 1973, cuando también hay cambios sustanciales en la dirección del Aula de Música del Ateneo y cuando, según comenta Del Busto, se dejaban de realizar los famosos conciertos del *Domaine Musical de París*. Este autor, recordando las últimas apariciones públicas de Alea (músicas electroacústicas de muy diversos estudios internacionales) afirma:

Eran los últimos coletazos de la admirable vida de Alea, pues vicisitudes personales que afectaron a quienes hacían posible económicamente su existencia, se tradujeron en el cese de esta ayuda y, por consiguiente, hubo que cesar también en la actividad, no sin mediar esfuerzos por parte de Luis de Pablo, para intentar encontrar alguna entidad pública o privada dispuesta a sufragar los gastos de Alea: todo fue en vano y —paralelamente al fin del *Domaine Musical de París*— Alea entonó su adiós por estas fechas. Seguramente viene a cuento decir que hoy, a pesar de que estamos en época de vacas gordas en cuanto a cantidad y diversidad de conciertos con respecto a la modesta vida musical de 1965 —año en que Alea echó a andar— aquella idea no ha sido sustituida por ninguna otra que pudiera convertir su resurrección en algo anacrónico, falto de interés o injustificado³⁷.

³⁶ Carlos José Costas: “Alea, 66-67”, *La Estafeta Literaria* (17-XII-1966).

³⁷ José Luis García del Busto: *Luis de Pablo...*, p. 39.

La mejor manera de hacerse una idea cabal de la labor de Alea en pro de la música de nuestro siglo consiste en citar una amplia selección de los autores interpretados. A juzgar por unas tablas que incorpora García del Busto a su citado libro sobre Luis de Pablo, el porcentaje de música española no es muy llamativo, pero sí razonable. Además, a los músicos y aficionados españoles también les interesa escuchar la música de sus colegas europeos o americanos.

¿Hay una línea preferente en la programación de Alea? Hoy, consultando los autores programados, se ve muy claramente la presencia ideológica de Luis de Pablo. No podía (es imposible y absurdo) el compositor prescindir de sus particulares creencias estéticas. Tampoco podía obrar con la distancia de un crítico como Ruiz Coca y es así como trasluce una acusada tendencia a la programación de autores muy comprometidos con el rigor constructivo, en la onda postserial e incluso en la línea de la música abierta, pero sin excesivas concesiones a las músicas libertarias nacidas en la órbita de J. Cage. Éste, por cierto, tuvo una notable presencia en Alea, pero no comparable a la de otros, sin duda más cercanos a los planteamientos depablianos. Stockhausen, Berio, C. Halffter, Messiaen, Mestres, Maderna, Ligeti o Xenakis son nombres cercanos a Alea; Babitt, La Monte Young, Marchetti o Hidalgo, no aparecen o aparecen muy aisladamente. No obstante, el eclecticismo (dentro de las limitaciones implícitas en el hecho de programar básicamente música del siglo XX) es tan real como fructífero; autores como García Abril, Balada, Homs, Bernaola o Coria, entre los españoles, indican muy bien la razonable amplitud de

miras de Alea. Además de éstos, los autores españoles representados en Alea, bien en estreno nacional o absoluto, son: Delás, Halffter, Olavide, el propio De Pablo, Raxach, Barce, Benguerel, Gombau, Acilu, Marco, Polonio y Tamayo. Entre los conferenciantes, además de Luis de Pablo, Mario Bartoloto, Gerardo Gombau, Cristóbal Halffter, Mauricio Kagel, Witold Lutoslawsky, Jacobo Romano y Manuel Valls³⁸.

Hay otro factor concomitante que explica la mayor presencia de ciertas tendencias musicales y no de otras. La gestión de Alea fue obra personal de Luis de Pablo y es normal que sus "contactos personales", como dice Maderuelo, fuesen decisivos a la hora de la programación. Éste último autor, considera que Alea no es la contrapartida de Zaj, pues ambos grupos cubren distintos espacios, más vanguardistas en el caso de Zaj, y más consagrados en el caso de Alea³⁹.

Hasta aquí nuestra exposición, lamentando no poder introducir ni siquiera unas líneas sobre Sonda (conciertos y revista) o sobre el Estudio Nueva Generación, que encajarían muy bien dentro de las oleadas vanguardistas habidas en el área de Madrid. Obviamente, tampoco estudiamos los fenómenos musicales más destacados en esta línea durante la década de los setenta y lo que va de la actual.

Destaquemos, sin embargo, que desde mediados de los sesenta, se advierte un proceso de dulcificación del lenguaje musical, cayendo el concepto de "vanguardia" en desuso e incluso, para los más radicales, casi en desprestigio. Pero éste es un fenómeno que merecería estudio aparte.

³⁸ José Luis García del Busto: *Luis de Pablo...*, pp. 126 y ss.

³⁹ Javier Maderuelo: *Una música para los 80...*, p. 17.