

La obra musical de David del Puerto, una postura estética de la postvanguardia¹

David del Puerto's musical work, an aesthetic attitude from post-avantgarde

EDUARDO SOUTULLO GARCÍA

Prólogo

La bibliografía musical original no es algo que abunde entre nosotros. Me parece ocioso preguntarse el por qué: quienes pertenecen al gremio lo saben y los que no, no se suelen interesar por el tema, al que consideran “elitista” (una manera cómoda de arrinconarlo).

La aparición de este libro de Eduardo Soutullo sobre David del Puerto es, pues, una bienvenida, agradecida sorpresa. Y más cuando la presentación de la materia estrictamente musical se hace hablando en términos musicales, con rigor y claridad. Sí, ya sé: los músicos –como tantos otros especialistas– “tenemos una jerga que no hay quien entienda”. Bueno: una vez rendido el homenaje inevitable al lugar común, ya va siendo hora de perderle el miedo al supuesto “monstruo” que, con un poco de buena voluntad y algo de atención, no es tal. Por lo demás, el autor no abusa de él.

El libro es imprescindible para el melómano por varias razones. La primera, obvia, por ocuparse seria y eficazmente de una figura clave en la música española de ahora mismo. La segunda porque, hablando de David del Puerto, se hace un retrato de la vida musical española de su tiempo: la enseñanza, los conciertos, la forma y las luchas por incorporarse a la cultura española y extranjera de un músico como David, portavoz –junto a un generoso número de colegas “grandes”– de una continuidad de la composición musical española inexistente desde hace siglos (y

¹ Este artículo ha sido registrado en el Registro de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Cultura. De acuerdo a la legislación vigente, no se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta tesis cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo del autor, en su calidad de titular de los derechos de la propiedad intelectual.

Eduardo Soutullo es además socio de la Sociedad General de Autores (S.G.A.E. con el nº 48629)

ruego al lector no me considere exagerado: le bastará con hacer memoria para darme la razón).

Dentro de la admirable riqueza de la creación musical actual en nuestro país, David del Puerto, en plena madurez, se distingue por tres características marcadas (hay más): solidez, contundencia y seriedad. Algún habilidoso “lector entre líneas” quizá pudiera pensar que esa definición es una manera educada de llamarle “aburrido”. Sería pasarse de listo. Sólido, contundencia y seriedad son atributos que también pueden aplicarse a Beethoven con igual justicia. ¡No es mal vecino...!

Pero junto con esas características hay también una personalidad inconfundible que se refleja en la forma. Una forma siempre en perpetua transformación, basada en el juego rítmico-intervalico, rara vez en el timbre desnudo. El tiempo en que la obra discurre –y del que la forma es responsable– queda siempre férreamente definido. Todo es funcional, el compositor guía el tiempo –o sea, la escucha–, no se conforma con abrir caminos: cuando los abre, también los rotura.

Lo que quiere decir que David del Puerto tiene madera de maestro. No de “maestro”, que ya lo es, sino de pedagogo, que lo empieza a ser. Qué alegría, pues, que un compositor que ya ha dicho tantas cosas y que, evidentemente, le quedan tantas por decir, disponga de un libro eficaz, claro, y sabio. Gracias a Eduardo Soutullo y al editor que lanza este libro imprescindible al público. A todos nos será de provecho.

Luis de Pablo

1. Introducción

En noviembre de 1987, Pierre Boulez asistió en el Museo de Arte Moderno de París a un concierto titulado “La Escuela española contemporánea” en el que, junto a obras de consagrados compositores españoles como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Francisco Guerrero, se dio a conocer *Veladura*, obra de un joven David del Puerto que contaba entonces con veintitrés años. La obra impresionó al compositor francés hasta el punto de hacerle un encargo al finalizar el concierto. Exactamente dieciocho años después, en noviembre de 2005, Del Puerto recibiría el Premio Nacional de Música otorgado a “la sólida trayectoria y calidad de su música, en el ámbito nacional e internacional”², y que, junto a otros galardones como el Premio Gaudeamus de Amsterdam (1993) o el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España (1993), confirman la presencia que la obra de este compositor ha tenido dentro del panorama de la música contemporánea española a lo largo de los últimos

² Opinión recogida en el acta del Premio Nacional de Música, presidido por José Antonio Campos. Citado en J. G. Calero: “David del Puerto: Premio Nacional de Música”, *ABC*, 8-11-2005.

veinticinco años. Valgan como ejemplo los numerosos encargos que Del Puerto ha recibido de entidades como el Festival de Música de Canarias, Festival de Alicante, Fundación Juan March, Festival Ars Musica de Bruselas, Festival de Segovia, Orquesta Nacional de España, Festival de Granada, Fundación Caja Madrid, Semana de Música Religiosa de Cuenca y Festival de Músiques Contemporánies de Barcelona, así como, por otra parte, la labor docente que el compositor ha desempeñado a través de clases magistrales y seminarios como los del Festival Ars Musica (Bruselas), la Universidad de Madison-Wisconsin, (Estados Unidos), el Conservatorio Profesional Joaquín Turina, la Escuela Reina Sofía-Fundación Isaac Albéniz, la Universidad Autónoma (Madrid), o los cursos de composición de Villafranca del Bierzo y de la Cátedra Manuel de Falla (Cádiz), entre otros.

A pesar de todo ello y, como sucede con otros músicos de su generación, la obra de Del Puerto no ha sido objeto de estudio en ningún tipo de monografía o estudio analítico. Tan solo hay que destacar la entrada firmada por Belén Pérez Castillo en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*³, así como el breve ensayo escrito por José Luis García del Busto y publicado por el XXI Festival Internacional de Música de Canarias⁴ con motivo del estreno de la *Sinfonía n.º 1* del compositor madrileño. También hay que mencionar el libro de reciente publicación, *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*⁵, firmado por Andrew Ford y José Luis Téllez que aborda la figura de David del Puerto como integrante del colectivo Música Presente.

Este libro aborda el análisis de la obra musical de David del Puerto en el contexto de la creación musical contemporánea española, desde el año 1980 hasta el 2005, estructurándose en dos partes. La primera parte se ocupa de los años de formación del compositor y de cómo las diversas tendencias de la música contemporánea española de ese período (1980-1991) fueron marcando cada una de sus primeras obras. La segunda parte abarca el período de madurez del compositor (1992-2005) caracterizado por el empleo de un lenguaje compositivo ya personal. Se ha realizado en primer lugar un estudio de las características generales de la música de este periodo, para pasar a continuación al análisis detallado de las obras más representativas de cada uno de los géneros que ha cultivado: concertante, sinfónico, vocal y camerístico.

³ Belén Pérez Castillo: "Puerto Jimeno, David del", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 8, pp. 977-981.

⁴ José Luis García del Busto: "David del Puerto, madera de compositor puro", notas al programa del XXI Festival de Música de Canarias, enero 2005, pp. 5-34.

⁵ Andrew Ford; José Luis Téllez: *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*. Colección Exploraciones, Fundación Autor, 2006.

2. Primeros años (1964-1992). Años de aprendizaje (1964-1980). La música en el ambiente familiar. Primeros estudios musicales

David del Puerto Jimeno nace en Madrid el 30 de abril de 1964 en el seno de una familia sin ninguna vinculación con la música clásica. Según el propio compositor, lo que escuchaban sus padres “eran discos de Paco Ibáñez y Serrat, música muy interesante por su significación política y social pero que no ha tenido ninguna importancia en mi formación”⁶. Por otra parte, y a pesar de las muestras de sensibilidad musical de un niño que era capaz de reproducir extensos pasajes tras una única audición, sus padres nunca se plantearon proporcionarle ningún tipo de formación musical. El compositor recuerda como sus padres “aseguraban que tenía una sorprendente memoria musical pero, afortunadamente, se lo tomaban como una “gracia” infantil y no se les ocurrió ponerme a estudiar piano. Así pues les agradezco el no haber pasado por lo que considero que puede ser un lastre en la formación de un compositor: la enseñanza académica.” Este distanciamiento del mundo del Conservatorio, en un principio obligado por las circunstancias y más tarde voluntario, será una constante en la vida del compositor, incluso en un momento como el presente en el que su dedicación a la docencia es cada vez mayor. Es lo que se desprende de las declaraciones de Del Puerto al comentar que, como profesor, se ha encontrado “con alumnos de composición cuya experiencia en el Conservatorio les ha llevado a odiar la tradición de la música occidental y a sentirse atados por cosas que deberían ser una llave para su creatividad, como puede ser algo tan natural y espontáneo como la forma A-B-A. Creo que el Conservatorio somete a los alumnos a una indigestión tal de conocimientos que estos no son capaces de tener una relación saludable con su pasado y acostarse tranquilamente con la música de Monteverdi, Bach, Tomás Luis de Victoria o Beethoven.”

A la edad de diez años, y tras la separación de sus padres, Del Puerto fue a vivir con su abuela y con su tía, María Teresa del Puerto, con quien tuvo una gran vinculación y a quien el compositor acabaría dedicando *Paisaje* (1998) y *Epitafio* (2002). En aquellos años, su tía, gran aficionada a la música clásica, cantaba en el coro de la Iglesia de San Manuel y San Benito, situada en la Calle Alcalá y que ya entonces celebraba en el mes de mayo su Semana Internacional de Órgano, –evento que, por otra parte, ha acogido estrenos como el del *Ricercare* de Cristóbal Halffter (1982)—. Fue pues María Teresa quien proporcionó las primeras nociones de lectura musical al joven David, que serían las únicas hasta que comenzó a recibir clases de guitarra de un profesor que, tal como recuerda el compositor, “vivía dos calles más abajo de

⁶ Las citas del propio David del Puerto en este primer capítulo proceden de las entrevistas realizadas por el autor de este libro al compositor el 19 de septiembre y el 24 de octubre de 2005. Para una mejor claridad expositiva hemos evitado repetir esta referencia limitándonos a entrecomillar las opiniones del compositor dentro del texto.

donde vivíamos, en el barrio de la Concepción.” Este profesor, con el que Del Puerto estudió desde los doce hasta los dieciséis años, era Alberto Potin, un joven guitarrista de familia de origen francés que en aquellos años estaba terminando la carrera en el Conservatorio, y cuyo repertorio iba “desde Villalobos a Brouwer pasando por Baden Powell”. Además de las clases de guitarra fue también quien dio a Del Puerto sus primeras lecciones de armonía. Tal como recuerda el compositor, “eran ejercicios de armonía tradicional a cuatro voces que en aquellos años llegué a conservar durante mucho tiempo, ya que mi maestro me había dicho que “un enlace armónico es ya una obra”, con lo que yo, en mi ingenuidad, me dediqué a escribir un título y un número de *opus* al lado de cada enlace.” Por otra parte, Potin formaba parte de un cuarteto de guitarras que estrenó *Sílabas-Diferencias*, una obra compuesta por Del Puerto cuando contaba quince años y que posteriormente ha retirado de su catálogo. Uno de los miembros de ese cuarteto era Alfonso Casanova (Madrid, 1953), quien curiosamente comenzaría a frecuentar las clases de composición de Francisco Guerrero poco después de que Del Puerto las abandonase. Casanova sería a partir de 1987 Director del Centro de Enseñanza Musical “Maese Pedro” de Madrid y colaboraría posteriormente con Francisco Guerrero en el Departamento para la Investigación de Músicas Complejas (RIGEL) hasta el fallecimiento de este.

2.1. El descubrimiento del rock y la música de vanguardia

Paralelamente a este acercamiento a la música culta surgió el interés de Del Puerto por el rock, como ya lo prueba el hecho de haber preferido la guitarra a otro instrumento. Su objetivo era el de otros muchos adolescentes en aquellos años: formar un grupo a la manera de los que para él eran sus modelos a seguir. Tal como recuerda el compositor, estos en un principio fueron “los *Who* y Peter Townsend, y de ahí a muchas otras cosas como Mike Oldfield, –concretamente su LP *Omadawn–*, o la *Mahavishnu Orchestra* de John McLaughlin, a quien sigo escuchando hoy con el mismo interés que entonces.” Como puede verse, los gustos del joven Del Puerto se dirigían por una parte hacia el virtuosismo guitarrístico, y por otro hacia todo tipo de temas cuya duración y pretensiones excedían los límites impuestos por la música más comercial. Esto último es lo que le llevó a acercarse a lo que se ha denominado *progressive rock* o “rock sinfónico”, género que tuvo su apogeo entre finales de los sesenta y mediados de los setenta, y que se distingue por la concepción del disco como “álbum conceptual” o “álbum sinfonía” con temas cuya duración solo tenía como límite cada una de las caras del LP de vinilo, así como por un virtuosismo instrumental y el uso de la más avanzada electrónica de la época, todo al servicio de una estética visual y unos textos cuyas pretensiones rara vez eran las de colocar un tema en las listas de éxitos.

El joven Del Puerto se identificó rápidamente con dos de los máximos exponentes de toda esa estética, los grupos británicos *Yes* y *King Crimson*, a los que aún hoy en día sigue escuchando con la misma devoción que entonces. El compositor declara que los discos de ambos “pueden ser considerados como auténticas sinfonías, no escritas pero, eso sí, muy elaboradas, donde hay muy poco lugar para la improvisación. De ambos siempre me ha interesado algo que está ausente en la música culta: la composición colectiva, que puede acabar desembocando en temas de una complejidad rítmica, armónica y formal inaudita en la música popular, como es el caso de *Close to the edge* de *Yes*.” Por otra parte, *King Crimson*, y su líder Robert Fripp representaban para Del Puerto “una armonía más vanguardista, o al menos de búsqueda, que en algunas ocasiones les llevaron a un estilo de improvisación libre y total que trascendía el concepto de improvisación en jazz”. Si más de un compositor en su etapa de madurez ha renegado de sus gustos juveniles, este no es el caso de Del Puerto, que declara abiertamente que algunas de las características más personales de su música actual, como es el caso del empleo de células modales de cuatro notas, guarda mucha relación con todo lo que el rock sinfónico le descubrió en aquellos años. De hecho reconoce que “quien quiera ver en alguno de los modos que yo empleo algunas de las sonoridades de la música de la que estamos hablando, sin duda las va a encontrar”.

Ese interés que le hizo preferir la música menos comercial dentro de la órbita del rock sería también lo que le llevó en aquellos últimos años de la década de los setenta a acercarse a una de las “citas obligadas” de todo joven aficionado a los géneros minoritarios: la música de vanguardia. Del Puerto recuerda que en aquellos años “ya se podían conseguir muchas cosas en España y uno podía adquirir tanto en la tienda de Real Musical como en la del Antiguo Museo de Arte Contemporáneo en Ciudad Universitaria casi todos los discos del sello Wergo. Allí pude comprar *Kontakte* de Stockhausen, *Antiphonismoï* de Halffter, *Visto de cerca* de Luis de Pablo, o *Threnos* y los *Salmos de David* de Penderecki.” En el año 1979, y de la mano de quien ha sido su “valedora musical” en la familia, su tía María Teresa, el joven David realizaría un viaje a Alemania que aprovechó para proveerse de discos y partituras. Así fue como llegaron por primera vez a sus manos *Il canto sospeso* de Luigi Nono, el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen, o diversas obras de Vinko Globokar con las que descubrió nuevas técnicas instrumentales para instrumentos de viento y que, en mayor o menos medida, pueden haber sido un referente en algunas de las primeras obras de Del Puerto en las que hace uso de ese tipo de recursos (multifónicos, sonidos cantados, etc), como es el caso de *Ritual* (1984) o *Deneb* (1988). El compositor reconoce que en aquel acercamiento a esa estética había algo de snobismo o rebeldía juvenil y confiesa que “aunque me gustaba más el cuarteto de Messiaen que la música de Globokar, tenía el prurito del adolescente que defendía a capa y espada todo lo que a mi familia le pudiese resultar más difi-

cil de escuchar”. Por otra parte, Del Puerto aprovecha para justificar su actual postura estética alejada de todo ese mundo declarando que “resulta curioso que música como la de Globokar, que ya en aquella época empezaba a resultar un poco pasada de moda, ahora en el 2005 haya gente que nos la quiera vender como la última novedad.”

2.2. Estudios de armonía con José María Corral. Toma de contacto con José Ramón Encinar y el Grupo Koan

Una vez más, las circunstancias familiares son las que provocaron otro de los acontecimientos más significativos en la vida del compositor. En los últimos años setenta y primeros de los ochenta, David del Puerto pasa los veranos junto a su madre en una casa de campo situada en las proximidades de Aldequemada (Jaén), en la que más tarde vería la luz *Ritual* (1984), primera obra en el catálogo del compositor.

Estos periodos vacacionales alejados de la gran urbe madrileña dejaron su impronta en el joven compositor de dos maneras. Por una parte el autor de *Paisaje* (1988) reconoce que “una de las cosas que más ha marcado mi vida es la pasión por la naturaleza, no en el sentido de un ecologismo militante, sino de un modo más directo como es, sencillamente, el estar en el campo”. Por otra parte, fue en el transcurso de una de esas vacaciones estivales donde tuvo la oportunidad de conocer a dos amigos de su madre que tendrían una importancia vital en la carrera del compositor, Jesús María Corral y su mujer María de los Ángeles Novo, que en aquellos años formaban parte la plantilla de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española como oboísta y violonchelista respectivamente. María de los Ángeles era además miembro del Grupo *Koan* que, dirigido por José Ramón Encinar, ha sido una de las referencias ineludibles en la interpretación de la música contemporánea española en aquellos años. Ambos se interesaron por las ambiciones y las obras del joven compositor. Tal como Del Puerto recuerda, “no es que Jesús María fuese un ferviente defensor de la música contemporánea, pero cuando vio lo que yo hacía me propuso que trabajase la armonía y la composición con él, dado que yo necesitaba una formación más profunda que la que había adquirido con Alberto Potin. Corral solo me enseñó armonía tradicional aunque, eso sí, explicada de forma que nunca acabé odiándola.” Su esposa María de los Ángeles, además de presentarle a Encinar, se ocupó de instruir a Del Puerto en cuestiones de técnica instrumental aplicada tanto a la música del pasado como a la contemporánea. Hay que recordar que, en aquellos primeros años ochenta, para un joven con interés en ese tipo de formación, no había muchas opciones salvo la del contacto directo con intérpretes especializados. Y estos se reducían prácticamente a los integrantes del Grupo Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) de Jesús Villa-Rojo y al *Koan*, que fue donde el joven

Del Puerto tuvo la oportunidad de “aprender mucho sobre cómo tocar un instrumento, de la mano de estupendos músicos como Francisco Romo, que luego ha sido concertino en la Orquesta Nacional de España, o Juan Pedro Roperro, actual solista de percusión de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.”

3. Primeras obras (1980-1992)

3.1. *Del Puerto alumno de Francisco Guerrero*

La figura de José Ramón Encinar es especialmente significativa en la carrera del joven Del Puerto por haberle brindado la oportunidad de contactar con los dos compositores que el propio Del Puerto considera como sus verdaderos maestros: Luis de Pablo y Francisco Guerrero. Tal como recuerda el compositor, “Encinar, después de ver algunos de mis trabajos y de darme algún consejo me llevó a ver a Luis. Este primer encuentro fue una decepción para mí, ya que, aunque me animó y me dio unos cuantos consejos, él no quería dar clases individuales. Entonces volví a hablar con Encinar para que me ayudase a encontrar lo que yo necesitaba, es decir, un profesor que me propusiese una obra y que me hiciese un seguimiento más o menos regular. Y fue entonces cuando me presentó a Paco Guerrero en el año ochenta y dos.” Así pues, Del Puerto a sus diecisiete años se convertiría en uno de los alumnos más jóvenes de todos los que han pasado por las clases de Guerrero, a quien también acompañaría en el Seminario de Música e Informática impartido por este en la Universidad de Las Palmas⁷. El joven compositor permanecería con su maestro hasta el año 1985, época en la que las obras de Del Puerto (*Veladura*, *Sequor*, *En la Luz*) están ya muy lejos de la estética de aquel y que, como veremos más adelante, harán inevitable la ruptura entre ambos. En el transcurso de esos tres años de aprendizaje, tan solo coincidió con otro alumno, el zaragozano Carlos Satué, hasta que a principios de 1985 Del Puerto llevó a las clases de Guerrero a otros jóvenes compositores que acababa de conocer en un curso de composición organizado por el Círculo de Bellas Artes: Jesús Rueda, Juan Carlos Martínez Fontana y Diógenes Rivas. Más tarde se irían uniendo a este grupo de alumnos César Camarero, Jesús Torres y Manel Rodeiro, formándose lo que podríamos denominar la “segunda generación” de alumnos de Guerrero, después de un primer grupo formado por Adolfo Núñez y Gabriel Fernández Álvez, que dejaron las clases justo cuando Del Puerto y Satué las comenzaron. Tras estos llegaría un tercer grupo de alumnos for-

⁷ Notas al programa del concierto celebrado en la Escuela Superior de Canto de Madrid, organizado por el Ministerio de Cultura INAEM y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea el 10 de febrero de 1986.

mado por Canco López, Alfonso Casanova, Alberto Posada y José Ignacio Miró, que permanecieron con Guerrero hasta su fallecimiento en octubre de 1997.

Pocos compositores de la vanguardia española de las últimas décadas han contado con una legión de alumnos semejante. Aparte de la evidente fascinación que la música y las enseñanzas de Guerrero podían provocar en todos ellos, había otras razones. Y es que, tal como comenta Juan Ángel Vela del Campo, “Guerrero (...) encontró en la enseñanza una salida a su imperiosa necesidad de comunicación.”⁸ Las consecuencias de este tipo de relación entre el maestro y sus alumnos no fueron siempre beneficiosas, sobre todo para estos últimos. Tal como recuerda Del Puerto, “Guerrero era una persona enormemente solitaria e introvertida. Su mayor relación profesional la tuvo con los integrantes de Glosa, el grupo de improvisación en el que tocaba el piano junto a Tomás Garrido (violonchelo), Alfredo Aracil (guitarra) y Pablo Riviere (viola), quien más tarde fundaría el trío Arlequín, que me encargarían *Sequor*. Glosa fue un grupo que tuvo cierta significación dentro de la música contemporánea que se hacía en Madrid en aquellos años setenta. Y a raíz de su disolución, Guerrero acabó alejándose cada vez más del ambiente musical.” Esa imagen de persona insociable y excéntrica que le situó “al margen de cualquier «circuito» y despreocupado por la difusión de sus obras”⁹, era explotada por el propio Guerrero que no dudaba en hacer uso de la provocación (“Si P implica Q, estamos hablando de música”¹⁰; “Mi música está escrita en do mayor, con algunas alteraciones”¹¹), o en hacer declaraciones que no podían pasar desapercibidas para la prensa. Valgan como ejemplo sus opiniones y gustos sobre el panorama de la música de vanguardia: “No me interesa el arte panfletario y el que tiene que recurrir a lo externo para justificarse. No me interesa el minimalismo, el serialismo integral, el espectralismo, los neos de ninguna especie, etcétera... No me interesa nada que no mire hacia adelante y todo lo citado mira o hacia atrás o hacia la pared, como castigado. Detesto la flojera de la gente, su falta de compromiso con lo que hacen, la falta de dignidad de muchos compositores (¿lo son?), la pedantería (ahora, mucha de la gente que se reía de mis matemáticas se ha vuelto fractal, ¿saben de verdad qué es eso?), la vanidad del torpe y la envidia del que lo es aún más. Detesto también la imprecisión, la chapucería y la arrogancia del majadero que pone sietecillos sin saber por qué ni para qué”.¹²

⁸ Juan Vela del Campo: “Fallece Francisco Guerrero, uno de los más imaginativos compositores españoles”, *El País*, 20-10-1997, p. 40.

⁹ José Luis García del Busto: “Muere el compositor Francisco Guerrero”, *ABC*, 20-10-1997, p. 100.

¹⁰ Francisco Guerrero Marín: “Francisco Guerrero”, revista *Senderos para el 2000*, Ed. Paralelo Madrid, 25-6-1997, pp. 8-9.

¹¹ Stefano Russomanno: “Monográfico Francisco guerrero”, notas al programa del concierto organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea celebrado en el Auditorio 500 del Museo Centro de Arte Reina Sofía el 21 de noviembre de 2005.

¹² Juan Vela del Campo: “Fallece Francisco Guerrero...”

Este estado de aislamiento e incompreensión que acompañó a Guerrero en toda su carrera era especialmente grave en la época en la que Del Puerto llega a sus clases (1982), y en la que el maestro está componiendo *Váda*, obra en la que “desahoga toda su amargura anímica de aquel entonces: en la nitidez de las imágenes poéticas el músico vertía las frustraciones del momento”¹³. Son los años, en los que, desde el punto de vista de la técnica compositiva que emplea, Guerrero evidencia su “interés por campos más bien propios de la matemática, la estadística y la informática, que se deja sentir en algunas de sus páginas como *Ars combinatoria*, obra para conjunto instrumental compuesta entre 1978 y 1980”¹⁴. Estos procedimientos eran también los que transmitía a sus alumnos, dejando de lado cualquier otro tipo de técnicas de su propia experiencia anterior o la de otros, algo que Del Puerto valora como “lo más honrado que puede hacer un compositor. En sus clases no se hablaba de serialismo integral ni de otra cosa.” Una excepción a esto era, tal como recuerda Del Puerto, la práctica de “algunos ejercicios de serialismo dodecafónico muy elementales con el único objetivo de hacer mano. Eran pequeñas composiciones para dúo o trío de unos veinte compases en las que el alumno debía tener como objetivo evitar la más mínima consonancia. Por otra parte, en aquellos años, compuse alguna obra en el estilo del serialismo vienés pero solo por una necesidad de quemar etapas, y nunca en las clases de Paco.” Los únicos textos que Guerrero recomendaba a sus alumnos en esta materia eran los ya entonces clásicos *Studies In Counterpoint Based On The Twelve-Tone Technique* de Krenek¹⁵ y el *Tratado de armonía* de Schönberg¹⁶ que Del Puerto ya había trabajado por su cuenta y del que destaca “aparte de la maravillosa traducción de Ramón Barce, el acierto de Schönberg de aunar tradición con modernidad, así como el carácter tan pedagógico como antiacadémico de los ejercicios que propone. No hay más que comparar su estudio de los enlaces y las funciones armónicas con las de los manuales como el de Arín y Fontanilla que se utilizaba en el Conservatorio.”

Así pues, el grueso del trabajo de Del Puerto como alumno de Guerrero se centró en la técnica en la que el maestro estaba ocupado esos años: la combinatoria matemática como procedimiento para la creación y ordenación de los materiales a utilizar en una obra en todos sus parámetros (rítmico, alturas, tímbrico, etc). Del Puerto considera muy positivo “el haber estudiado con él precisamente en esa época, ya que después empezó a trabajar con ordenadores y desarrollando otras téc-

¹³ Stefano Russomanno: “Monográfico...”

¹⁴ Marta Cureses: “Guerrero Marín, Francisco”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 6, p. 42.

¹⁵ Ernst Krenek: *Studies In Counterpoint Based On The Twelve-Tone Technique*, New York, G. Schirmer Inc., 1940.

¹⁶ Arnold Schönberg: *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1979. Traducción de Ramón Barce del original: *Harmonielehre*, Viena, Universal Edition, 1911.

nicas que a mí nunca me interesaron.” Efectivamente, Del Puerto abandona la enseñanza de Guerrero precisamente cuando este “a mediados de los años ochenta, ideó un procedimiento propio de carácter técnico, derivado de –quizá sería más justo decir inspirado en– la teoría de los fractales y que venía poniendo en práctica desde algunos años atrás. En virtud de dicha técnica concibió obras que se fundamentan en los principios de la geometría fractal, una teoría que funciona y proporciona la lógica adecuada de relaciones para sostener su escritura sonora y gráfica.”¹⁷

Haciendo balance de lo que pudo aprender de unos procedimientos de los cuales muy poco hay en su música actual, Del Puerto valora lo que en el oficio de Guerrero “había de tradicional y nada relacionado con las matemáticas, como era el organizar duraciones, materiales o el orden de intervención de los instrumentos, es decir, cosas en las que puede entrar en juego la creatividad y el sentido de la intuición del alumno.” A este respecto, hay que decir que Guerrero no tenía ningún inconveniente en trabajar con sus alumnos los principios básicos de instrumentación y orquestación a partir de fragmentos de música tonal. Valga como ejemplo la anécdota de que el primer encargo profesional que recibiría Del Puerto fue, tal como este recuerda, el de “realizar una instrumentación para banda de arias italianas barrocas –Vivaldi, Carissimi, etc– para que las cantase el cuñado de Guerrero, un tenor que vivía en Granada.”

Si por una parte Del Puerto valora positivamente un sistema como el de Guerrero que daba una solución más o menos satisfactoria al problema del *horror vacui* y proporcionaba una vía creativa por la cual el alumno podía empezar, por otra parte empezó a plantear serias dudas a un joven compositor cuya sensibilidad no se encontraba muy a gusto con la música de masas sonoras. Del Puerto declara que “el tratamiento de las alturas era muy descuidado, por no decir nulo. Y es que tampoco podía ser de otra manera cuando el punto de partida era siempre el mismo, es decir, un *cluster* de doce semitonos o de veinticuatro cuartos de tono. Este tipo de dogmas de los que uno no podía salir y en los que el alumno no podía hacer ninguna aportación eran el punto débil de la enseñanza de Guerrero, mientras que en otros aspectos el enfoque era mucho más interesante, como por ejemplo su manera de trabajar el equilibrio y la proporción entre las secciones de una obra.” Y es que, desde el punto de vista de la metodología empleada, el sistema de enseñanza de Guerrero era de lo más “escolástico”. Cada sábado, el maestro reunía a sus alumnos en su casa para asegurarse de que los materiales y los procedimientos de combinatoria utilizados por estos no se apartaban de las precisas indicaciones dadas previamente por él, y cuyo objetivo final era la neutralización de la altura y del ritmo a través de:

¹⁷ Cureses, Marta: “Guerrero Marín...”, 1999, p. 42.

- a) Empleo de notas tenidas siempre en medio de paquetes de *clusters* o bien transformadas (por medio de trinos, trémolos, empleo de cuartos de tono, *glissandi*, notas repetidas) para erradicar cualquier alusión tonal armónica.
- b) Utilización de conglomerados de pequeños movimientos polifónicos sin ningún tipo de pulsación rítmica (en el estilo de la técnica de la micropolifonía de György Ligeti), con el único objetivo de crear masas sonoras.
- c) Superposición de múltiples pulsaciones métricas para erradicar cualquier sensación de pulso único.

Un sistema como este no tardó en chocar con la sensibilidad de un compositor como Del Puerto que, tal como ha venido a demostrar en su etapa de madurez, nunca ha ocultado su gusto por la melodía y la armonía, y que siempre ha necesitado exponer desde el inicio de cada una de sus obras unos elementos claramente definidos por la rítmica y la articulación para que sean percibidos por el oyente en cada uno de sus sucesivos desarrollos y reexposiciones. El compositor recuerda “haber comentado con Jesús Rueda en esa época: ¿Realmente la música es esto o es que hemos llegado a un reduccionismo hijo de la técnica que hemos estudiado? Y nos empezábamos a plantear que necesitábamos hacer música de otra manera. Creo que, mientras que Guerrero era uno de los últimos convencidos en hacer una música en la línea de la vanguardia europea, Rueda, César Camarero y yo nos planteábamos continuamente si valía la pena seguir metidos en la “cárcel” de los materiales. Y es que no nos imaginábamos a Monteverdi hablando de materiales. Hablaría de los aspectos que a nosotros nos interesaban y eran tabú en los planteamientos de Guerrero: melodía, armonía y ritmo. No acabábamos de entender por qué teníamos que descartar la idea de pulso solo porque “no era vanguardista”. Éramos conscientes de que aquella estética seguiría teniendo sus seguidores, como fue el caso de Juan Carlos Martínez Fontana, que creo que se encontraba muy a gusto dentro del mundo de Guerrero, y de hecho ha seguido en esa línea hasta hace relativamente poco”.

A la hora de hacer balance de la enseñanza recibida de quien fue su maestro, Del Puerto declara que “si algo se le puede achacar a la música de Guerrero es que en muchas ocasiones el resultado se haya quedado en menos de lo que podría haber sido si hubiese aplicado un poco más de refinamiento en aspectos como la armonía, por ejemplo. Pero eso sería chocar con el concepto de base de toda aquella estética que partía de unas limitaciones que se imponía a sí misma en lugar de abrirse sin prejuicios a otras cosas. Así lo hizo Ligeti en los años sesenta cuando al utilizar la micropolifonía no lo hizo para crear masas sonoras como Guerrero, sino desde un punto de vista compositivo más tradicional, ofreciendo algunas vías de solución más ricas desde el punto de vista armónico, como es el caso de la aparición de los diatonismos y modalismos en *Atmósferas* o *Lontano*. De hecho Xenakis, en algu-

nos momentos, intentó hacer algo en esta línea. Intento frenado, eso sí, por su falta de habilidad compositiva. Y creo que Guerrero podría haber seguido el camino de Ligeti. En cambio, de la combinatoria pasó a la física y de ahí a los ordenadores.”

Si la ruptura de Del Puerto con su maestro era pues latente a un nivel estético, su detonante fue el reencuentro del joven compositor con Luis de Pablo en el curso de composición organizado por el Círculo de Bellas Artes en febrero de 1985, y en el que Del Puerto estrenó *Veladura*, obra en la que por primera vez pudo plasmar su gusto por la melodía y la armonía. Tal como recuerda José Luis García del Busto, “cuando *Veladura* fue leída por Paco Guerrero y su entorno, el término “traición” afloró y Del Puerto levantó el vuelo. Como en tantos otros casos, la gratitud por lo recibido generosamente de aquel singular compositor, se mezclaba con el rechazo hacia la intransigencia y el carácter excesivamente absorbente de su personalidad”¹⁸. Del Puerto no fue el único de los alumnos de Guerrero que sufrió las consecuencias de un sistema de enseñanza tan duro como la personalidad de este. Las anécdotas sobre las crueldades a las que éste sometía a sus alumnos son tantas y variadas que el propio Guerrero tuvo que salir más de una vez al paso de la cuestión: “Dicen que soy muy raro y que tengo mala leche; mentira. Que soy un maldito –¿quién se ha encargado de ponerme ahí, en el malditismo?– y que soy tajante con mis alumnos. Mentira también.”¹⁹ En cualquier caso, Guerrero dejó tras de sí a toda una generación de alumnos que decidieron apartarse de su estética, hasta el punto de que poco rastro hay de ella en la música de Jesús Rueda, César Camarero o Del Puerto. Este último recuerda que “de las clases de Guerrero salíamos con vida, y lo digo sin vanidad alguna, los que teníamos algo que decir distinto de todo aquello, los que no acabamos haciendo “clones” de su música. Y es que creo que eso también es obligación de un maestro: ayudar a los alumnos a encontrar su propio camino, por poco que estos tengan que decir. Es lo que viene a decir esa frase tan bonita de Schönberg: “yo no puedo enseñar a componer sinfonías a alguien que no esté dotado, pero sí a componer piezas de piano de tres minutos”. A pesar de todo, Del Puerto, al igual que la mayor parte de los que fueron alumnos de Guerrero, siempre ha defendido la figura de su maestro y su significación dentro de la música contemporánea española, la cual, según Del Puerto, nunca ha sido lo suficientemente reconocida: “su carácter antisocial y a veces hostil hacia otros de sus colegas le granjeó numerosas enemistades. La prueba de ello es que, a pesar de que incluso desde el propio Ministerio de Cultura personas como Francisco Cánovas propusiesen a Guerrero para el Premio Nacional de Música en repetidas ocasiones, jamás se lo concedieron.”

¹⁸ García del Busto: “David del Puerto...”, 2005, p.9.

¹⁹ Juan Vela del Campo: “Fallece Francisco Guerrero...”

3.2. Un punto de inflexión: la toma de contacto con Luis de Pablo

En febrero de 1985 el Círculo de Bellas Artes organizó un curso de composición que, impartido por Luis de Pablo, supondría el reencuentro de David Del Puerto con quien ha sido una de “las influencias decisivas en su formación musical.”²⁰ Para De Pablo, que se encontraba en aquellos momentos ocupado en la composición de los *Cuatro fragmentos de Kiu* (para violín y piano) y *Fragmento* (para cuarteto de cuerda), no era esta, ni mucho menos, su primera experiencia pedagógica. De su amplia labor docente cabe recordar su trabajo como profesor en el Instituto Torquato di Tella (Argentina, 1969), profesor de análisis de música contemporánea en el Conservatorio de Madrid (1971), Visiting Slee Professor en Buffalo (EEUU, 1973), profesor en diversos cursos en Albany, Nueva York, Montreal, Ottawa y Toronto (1973), así como profesor de análisis de música contemporánea del departamento de música de la Universidad de Ottawa y Montreal (1974).

A lo largo de las dos semanas del curso organizado por el Círculo de Bellas Artes, el joven Del Puerto, al igual que el resto de los alumnos, se dedicó a componer una obra para clarinete, vibráfono y piano. Tal como recuerda el compositor, “el curso se desarrollaba por la tarde, de manera que por la mañana cada uno de nosotros se dedicaba a componer. A diferencia de lo que ocurría con las clases con Guerrero, Luis de Pablo nos dejaba vía libre para trabajar aunque, eso sí, nos iba dando su opinión sobre lo que íbamos componiendo. Para mí, el curso supuso el poder trabajar por fin con aquel maestro que unos años antes me había dicho que no daba clases particulares. Pero sobre todo me permitió experimentar un grado de libertad inimaginable dentro de las clases de Guerrero”. Este último aspecto es quizá el más decisivo en la carrera del joven compositor, el haber encontrado un maestro que le permitiese expresar un lenguaje compositivo más personal que, como alumno de Guerrero, solo pudo plasmar tímidamente en los comentados pasajes de *Ritual*. Del Puerto recuerda como “Luis de Pablo no sugería grandes cambios. Sobre todo me invitaba a revisar la escritura instrumental, que en algún caso evidenciaba mi falta de experiencia, como saltos o *glissandi* incómodos para el clarinete, defectos que gracias a Luis y a los instrumentistas fui puliendo.”

Por otra parte, el compositor hace alusión a “la forma tan agradable con la que Luis, con su enorme cultura humanística, llevaba las clases”, así como la agradable sorpresa que supuso el descubrir que De Pablo se reveló como “un gran conocedor de las músicas occidentales y no occidentales, contradiciendo así la malintencionada imagen que de él habían querido dar ciertos sectores”. En cuanto a la organización del curso destaca “algo fundamental en un taller de composición: la presencia

²⁰ Pérez Castillo: “Puerto Jimeno...”, 1999, p. 977.

de los instrumentistas –clarinete, vibráfono y piano, plantilla para la que teníamos que componer–, durante todas las clases. Con esto nos familiarizamos con la escritura del piano y de las láminas, algo fundamental para un compositor. Además, había un taller de lectura diario en el que se iban ensayando las obras con todas las modificaciones que hacíamos teniendo en cuenta las sugerencias de Luis, sobre todo en cuestiones de grafía musical y dificultad de ejecución. Asimismo se invitaba al resto de los compañeros a dar su opinión sobre las obras de los demás. Entre ellos estaban Jesús Rueda, Juan Carlos Martínez Fontana, Diógenes Rivas, Ángel Jarne Robles, y también otros músicos procedentes de ambiente muy diversos, como Jacinto Luis Guereña, compositor de música para cine y documentales, o José Miguel Monzón, más conocido como “el Reverendo” o el pianista del Gran Wyoming”.

Así pues, una de las consecuencias inmediatas de este seminario de composición fue la del inicio de la relación personal y profesional de Jesús Rueda con Del Puerto, quien hoy recuerda como llevó a las clases de Guerrero “a los amigos que yo acababa de hacer entre los alumnos del curso de Luis de Pablo en el Círculo, es decir, Rueda, Martínez Fontana y Diógenes Rivas. Este último nos doblaba en edad al resto, y era ya entonces un músico profesional, primer oboe en orquestas como la de la Academia de Santa Cecilia o la de la Radio de Polonia, además de su faceta como director. Sin embargo, como compositor daba sus primeros pasos en aquel momento”. Pero si el curso de De Pablo por una parte sirvió para la consolidación de un grupo de alumnos en torno a Guerrero, por otra parte significó el inicio de la ruptura entre éste y Del Puerto. Tal como recuerda José Luis García del Busto, “David comenzó a frecuentar las visitas al maestro (Luis de Pablo) en su casa, visitas que compatibilizó, mientras pudo, con las clases de Paco Guerrero. David conocía perfectamente que la situación iba a ser insostenible y, de hecho, ocultó a Guerrero que estaba acudiendo a beber en otra fuente. Pero pronto resultó evidente y la crisis estalló.”²¹

4. Etapa de madurez

4.1. Características generales de la música de este periodo

El inicio de la última década del siglo XX coincide con un punto de inflexión en la obra de Del Puerto en el que una serie de circunstancias personales y profesionales harán que se cierre una etapa de su obra para iniciar lo que podríamos

²¹ José Luis García del Busto: “David del Puerto, madera de compositor puro”, notas del programa de mano del XXI Festival de Música de Canarias, enero 2005, p. 9.

denominar su etapa de madurez. Tenemos que situarnos en un momento en que la carrera internacional y los éxitos de *Veladura* y *Deneb* están todavía candentes. Tal como recuerda García del Busto, “resulta impresionante constatar cómo los primeros pasos de David del Puerto en el campo profesional de la música, con las lógicas dudas y tanteos, se estaban dando en marcos internacionales de relieve, hecho por completo inusitado en el currículum de los compositores incipientes, y menos aún si tenemos en cuenta que nuestro músico nunca pasó por las aulas del Conservatorio ni había ganado ningún concurso. Simplemente componía, y su música estaba interesando a los demás.”²² Sin embargo, esta “borrachera de éxito” acabó pasando factura al joven compositor hasta el punto de hacerle caer en una crisis personal que afectó seriamente su producción musical.

Del Puerto no se sentía identificado con el lenguaje compositivo que, más por rebeldía que por convicción, había utilizado en *Deneb*, y no veía modo de conjugar las ganas de plasmar la música que tenía en mente (su gusto por la melodía, el ritmo y la armonía) con la realidad de la música contemporánea de aquellos años. Así, tras una momentánea escapada hacia el *jazz* como intérprete, regresa al mundo de la composición con *Canto de las dos naturalezas* (1989), obra que, si bien supone un giro en relación a *Deneb*, no logra hacerle superar las dudas y titubeos que marcan su labor creativa en ese momento. La obra con la que consigue superar esta situación y que sirve además de puente hacia su etapa de madurez es su primera composición orquestal, *Corriente cautiva* (1990) donde “la utilización armónica es ya transparente, y funcionan células interválicas en un sentido casi modal. Llega así a la utilización de un sistema armónico, no funcional, aunque sí, en algún sentido, modal”.²³ Así pues, tras años de búsqueda, Del Puerto establece por fin uno de los pilares sobre los que se construirá toda su música, un sistema modal, que junto a los otros elementos que caracterizarán su personal estilo a partir de entonces (a nivel de ritmo y construcción formal), se verán plasmados aún de manera más firme en el *Concierto para oboe n° 1* (1992). Esta obra, avalada por su éxito internacional (Premio Gaudeamus de Ámsterdam 1993), será la que inicie lo que podemos considerar su etapa de madurez. De ella así como de *Canto de las dos naturalezas* y *Corriente cautiva* se hablará en detalle en los apartados dedicados a la música vocal, sinfónica y concertante de Del Puerto.

²² José Luis García del Busto: “David del Puerto, madera de compositor puro”, notas al programa del XXI Festival de Música de Canarias, enero 2005, p. 9.

²³ Belén Pérez Castillo: “Puerto Jimeno, David del”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 8, p. 978.

4.2. Planteamiento estético

Como hemos visto a través de la evolución en sus obras de juventud, el afianzamiento de un estilo personal alejado de los posicionamientos más radicales de la vanguardia es algo que se venía fraguando tiempo atrás tanto en su práctica compositiva (*Veladura*, *Kleines Konzert*) como en sus ideas estéticas. A este respecto hay que decir que, hoy en día, Del Puerto suscribe lo mismo que pensaba en aquellos primeros años noventa y que, tanto el estilo como las técnicas compositivas que ha venido utilizando desde entonces, responden a ese credo estético. Ante todo, Del Puerto deja claro su distanciamiento respecto a la vanguardia musical de la posguerra europea y la reacción frontal de ésta contra el pasado. Esta postura, en palabras del compositor, “entraña una visión tremendamente historicista, teñida justamente de parte del ideario del Romanticismo con el que las vanguardias querían supuestamente acabar. La imagen del artista solitario erigido en demiurgo que muestra con desdén a la inculta plebe el camino resplandeciente del futuro no nos ha beneficiado mucho en nuestra relación con la sociedad, y se trata curiosamente de una exaltación del individualismo que comparten el Romanticismo y las vanguardias del siglo XX (...) La generación de la “vanguardia histórica”, que eclosiona tras la Segunda Guerra Mundial. Condicionada por el horror del propio conflicto, al que se erigió moralmente en representante de un pasado que no debía volver a repetirse, se convirtió en el movimiento más intransigente, dogmático e inflexible del que tengamos noticia en la historia de la música occidental. Hoy podemos entender que la ruptura violenta, dramática, que proponía con el pasado no era sino la consecuencia de un sentimiento de culpa y horror por la guerra atroz recién vivida: si el “antiguo” ser humano había sido capaz de eso, el futuro exigía la invención de un hombre nuevo, con otra música, con otro arte. Sin embargo, claro está, el ser humano siguió siendo el mismo: el único que podemos ser, ese animalejo capaz de lo mejor y de lo peor. Y, en consecuencia, en la ruptura radical propuesta por esa generación nos dejamos por el camino al resto de la sociedad. El compositor, especialmente en el entorno francés y centroeuropeo, se convirtió por unos años en un autista, ensimismado, alimentado por su propia negación de la tradición. Esta situación “ética” dio como fruto unas cuantas propuestas interesantes, incluso necesarias, que se simultanearon en el tiempo con otras que bebían de otras fuentes, impuras según la estricta moral puritana del academicismo vanguardista dominante.”²⁴

Por otra parte, Del Puerto cree que, en estos últimos años, la música contemporánea está volviendo a recuperar un sitio entre el público y entre un buen número de intérpretes, algo que se deriva de lo que él denomina “la superación de esa violenta enemistad con el pasado. Desde el momento en que hemos vuelto a encararlo

²⁴ Camilo Irizo: “David del Puerto, compositor”, revista on-line *Espacio Sonoro* (www.tallersonoro.com), julio 2005.

como una tradición creativa (como es el caso de la generación de los 50, de Ligeti o Berio y, en España, De Pablo, Olavide, Guinjoan o Halffter), nuestro pasado musical ha vuelto a mostrar una cara amable que nos está permitiendo superar ese historicismo anquilosado latente en mucha música de los últimos sesenta años. Creo que ahora mismo se dan de nuevo las condiciones para que esa vista atrás no sea dañina para la creación actual, ni “sospechosa de revisionismo”, como se podría haber dicho en Darmstadt en 1960. La lucha con el pasado es, justamente, cosa del pasado”²⁵.

Pero si, por un lado Del Puerto ve en ese abandono de antiguos prejuicios una vía de salida para la difusión de la música de hoy, por otro considera que el gran problema está en los “gestores de la música” (organizadores y programadores) a la hora de aproximarse a ella, ya que, tal como declara el compositor, “la desconfianza de hace décadas, la que justificaba esa permanente comparación a la baja con la música del pasado, estaba servida en bandeja, pues al público se le repetía sin cesar que entender la música contemporánea era cuestión de educación, que era como decir “si usted no la entiende es que es usted un asno”, y que, al igual que una píldora de horrible sabor, después de 10.000 dosis empieza a resultar tolerable. Hoy podemos decir que nuestra nueva píldora sabe estupendamente, y que nadie tiene que tener miedo de tomarla. No hay por tanto que temer la comparación con el pasado. Al contrario, estoy convencido de que la mezcla (sabia) de épocas y estilos en la programación es una garantía para la buena salud de nuestra relación con el público”²⁶.

Toda esta declaración de principios ha tenido su traducción en la obra musical que Del Puerto ha venido desarrollando a lo largo de más de una década. A partir de *Corriente cautiva* (1990), *Invernal* (1991) y el *Concierto para oboe n.º 1* (1992), el compositor ha venido demostrando su necesidad de trabajar los diferentes elementos de la música de una manera más individualizada, lo que le ha llevado, por ejemplo, a una jerarquización de la interválica que ha desembocado en la utilización de un sistema modal. Tal como señala el compositor, esta búsqueda de una armonía y un sentido melódico personales intenta respetar, sin embargo, un concepto que procede de un mundo tan distante a ese modalismo como es el dodecafonismo de Schönberg, y que “es el de identidad absoluta entre lo horizontal y lo vertical, como hijos de un único material generador, a diferencia de lo que ocurría en la tonalidad funcional y el modalismo occidental”. Curiosamente, ese mismo concepto se encuentra en la música modal de muchas otras culturas (como la música gagaku

²⁵ Las declaraciones de David del Puerto a las que se hace referencia en este apartado dedicado a las características generales de su etapa de madurez proceden de la entrevista realizada al compositor el 12 de diciembre de 2005. Para una mejor claridad expositiva hemos evitado repetir esta referencia limitándonos a entrecomillar las opiniones del compositor dentro del texto.

²⁶ Camilo Irizo: “David del Puerto...”

japonesa o la de la mayoría del África negra). Paralelamente a esa búsqueda en el plano melódico-armónico, Del Puerto empieza a plasmar en sus obras su necesidad de que los elementos rítmicos sean lo suficientemente sencillos y precisos como para que sean memorizables y de fácil asimilación por el oyente. Tal como señala el propio compositor, estos elementos rítmicos se construyen a partir de “procesos de adición y división, de manera que se aúnen una concepción elástica de la idea rítmica con una periodización sencilla y, sobre todo, práctica para la ejecución conjunta. Esto de lo práctico en la escritura instrumental es un aspecto que, pese a su mala prensa en la época de las vanguardias –que fueron radicales defensoras de la escritura como un valor en sí– me parece una necesidad esencial en la música escrita, concebida para ser transmitida a un intérprete. En suma, casi hablaría de un ritmo cantable”²⁷. No en vano, fue en la escritura para una obra vocal, *Visión del errante* (1994), donde estas ideas empezaron a plasmarse con mayor concreción y sencillez. A partir de esta obra, la repetición comienza a abrirse camino en su obra como un procedimiento constructivo habitual, mientras que el desarrollo continuo y la evolución del material propios de su etapa de aprendizaje, va a ir siendo sustituido por la idea de mosaico de elementos que, reapareciendo una y otra vez, se engarzan y desarrollan hasta el límite de sus posibilidades. Como veremos más adelante, estos procedimientos han llevado al compositor a hacer uso de algunos modelos de la música del pasado, como la variación, la *passacaglia*, y todo tipo de estructuras cíclicas.

Las opiniones de Del Puerto sobre las diferentes corrientes estilísticas del panorama mundial de la música contemporánea también dejan entrever cuales son las que, en mayor o menor medida, le han servido de referente. Desde luego, sus preferencias no se sitúan en la música centroeuropea actual, “donde las cuestiones de estilo vienen obsesionando a los compositores desde hace décadas, y donde algunas de las tendencias post-seriales se han acabado, convirtiéndose en academicismos que han alcanzado el status de cultura musical oficial”. Del Puerto parece preferir el ambiente algo más ecléctico de otros países como Estados Unidos, donde el panorama puede considerarse más variado y, tal como lo define el compositor, “más tolerante, algo quizá difícil de entender para un artista vanguardista europeo “al uso”, ya que para muchos compositores americanos, como dijo Terry Riley en su paso por Madrid hace algunas temporadas, la estética no es un problema musical. Con ello quería decir que no se siente comprometido con el aspecto de su música, sino tan sólo con el acto y la necesidad de componerla, lo cual bien puede ser una lección de relajación para el tenso e intolerante ambiente estético de la Europa de los últimos sesenta años. Pienso que hoy día el compositor no tiene más alternativa estética que buscarse a sí mismo con honradez. Siempre está aquello de apuntarse a un

²⁷ *Ibid.*

estilo para hacer carrera, pero eso no es materia de estudios musicales sino socioeconómicos”²⁸.

Por otra parte, Del Puerto, al igual que algunos de sus colegas miembros de la asociación Música Presente (entre los que se encuentra el etnomusicólogo Polo Vallejo), rompe una lanza a favor de la música de otras culturas, en las que, a diferencia de lo que ha ocurrido en el último siglo en el mundo occidental, todavía perdura el sentido de lo colectivo. A modo de ejemplo, cita el caso de “las pequeñas sociedades rurales que conservan un arte de tradición oral –en el África negra, por ejemplo–, donde todavía se conserva lo que unifica y da sentido a la colectividad: arte, religión, trabajo en común, tradición ininterrumpida. Todo esto ha dejado de existir en nuestra sociedad, devorada por dos de los pilares de nuestro sistema económico: el individualismo feroz y la necesidad de cambio o novedad constante, como cimientos del consumismo. Ambos factores tienen muy poco que ver con el arte. Para mí está fuera de discusión el hecho de que el arte es un lenguaje, un puente tendido al otro. Si no lo es, si se trata de una mera expansión solitaria, egocéntrica, es mejor tener la honradez de reservarlo para uno y dejar tranquilos a los demás”²⁹.

Así pues, desde el punto de vista de las técnicas compositivas empleadas, la etapa de madurez del compositor viene marcada por el pensamiento estético al que nos acabamos de referir, que se traduce en su obra en unas características musicales de las que haremos un comentario en los siguientes apartados dedicados a la forma, el sistema modal y la escritura instrumental.

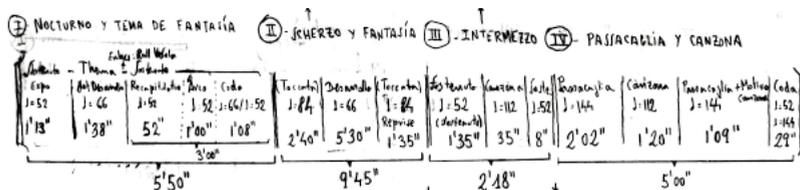
4.3. Estructuras formales

Si bien el desarrollo y la reexposición de materiales son recursos utilizados por Del Puerto en obras de juventud como *Ritual* o *Deneb*, a partir de los primeros años noventa, el compositor, definitivamente liberado de la influencia de su maestro Francisco Guerrero, no dudará en hacer más explícitas las reexposiciones y desarrollos de los diferentes materiales de cada obra, de manera que sean fácilmente percibidos como tales por el oyente. Evidentemente los conceptos de reexposición y desarrollo no guardan ningún tipo de relación con el significado que estos términos tienen dentro de la música tonal sino, más bien, con la traducción práctica que de ellos se hace en la música étnica, tal como ha declarado el compositor en repetidas ocasiones. Este es uno de los aspectos que marcan su ruptura con las posiciones más radicales de la música de vanguardia y con la estética de Guerrero y sus seguidores quienes, en palabras del compositor, “habían llegado a él escapando del academismo del Conservatorio que solo les había hecho odiar algo tan espontáneo y natu-

²⁸ Camilo Irizo: “David del Puerto...”

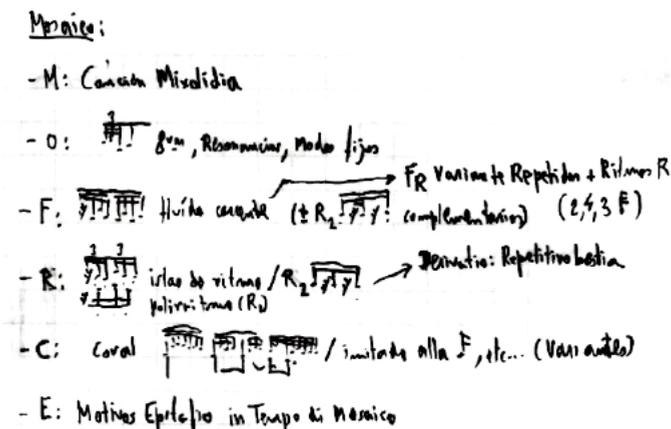
²⁹ *Ibíd.*

ral como la forma A-B-A". En el siguiente esquema extraído de los borradores realizados por Del Puerto para la composición de su *Sinfonía n° I Boreas* (2005), se hace evidente su gusto por esa forma tripartita sobre la que se construyen todos los movimientos de esta obra: I (*Sostenuto / Thema / Sostenuto*), II (*Tocatta / Desarrollo / Tocatta*), III (*Sostenuto / Canzona / Sostenuto*) y IV (*Passacaglia / Canzona / Passacaglia*):



Así pues, la mayor parte de las obras de la etapa de madurez de Del Puerto presentan la siguiente estructura formal:

- 1: Exposición de unos elementos claramente definidos desde el punto de vista de la articulación y el ritmo al principio de la obra o de cada una de sus secciones. Valga como ejemplo el siguiente esquema extraído de los borradores realizados por Del Puerto para la composición de su *Sinfonía n° 2* (2005), donde se hace una relación de los motivos que se utilizarán en el primer movimiento de la obra. Obsérvese, por otra parte, que el compositor anota en estos primeros bocetos tan solo la rítmica y la articulación de cada uno de los motivos y no la altura de las notas, prueba de que estos parámetros son los que el compositor intenta definir claramente para que sean fácilmente percibidos por el oyente en sus posteriores desarrollos y reexposiciones:



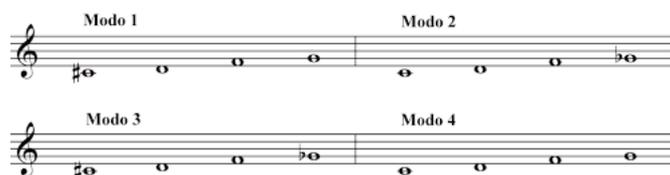
- 2: Desarrollo de esos elementos a través de sucesivas transformaciones de carácter cíclico. Este es otro de los aspectos que marcan la ruptura de Del Puerto con las posturas más radicales de la música de vanguardia: el incorporar a su música la estructura de algunas formas cíclicas propias de la música de otras épocas como son la variación y la chacona. Hay que precisar que, a diferencia por ejemplo de una chacona barroca construida sobre un tema cuyos acordes se enlazan según las leyes de la armonía tonal, Del Puerto hace uso de chaconas confeccionadas a base de enlazar una serie de acordes elaborados a partir de sus características células modales de cuatro notas. Más adelante veremos en detalle ejemplos de esta técnica en el apartado dedicado a su música de cámara (las *Variaciones* de su *Cuarteto de cuerda*) y a su música sinfónica (la *Passacaglia* de su *Sinfonía n° I*).
- 3: Reexposición de elementos e incluso de secciones, bien sea de manera literal, o bien conservando la figuración rítmica y la articulación pero variando las células modales empleadas. Con esto, el compositor persigue que el oyente, ya en la primera audición de la obra, reconozca fácilmente esos motivos definidos por los parámetros mencionados. Se pueden encontrar ejemplos de ese tipo de reexposiciones en todas las obras de la etapa de madurez de Del Puerto, siendo su ópera *Sol de Invierno* (2002) una en las que su uso es más explícito. Los dos ejemplos que siguen a continuación extraídos de esta obra están separados por más de diez minutos de música. Con el fin de que el oyente los relacione, el compositor ha mantenido en el segundo de ellos la figuración rítmica y la articulación de las partes instrumentales, aunque se han variado las alturas de las notas. Las partes interpretadas por los cantantes difieren también:

Sol de invierno, p. 8

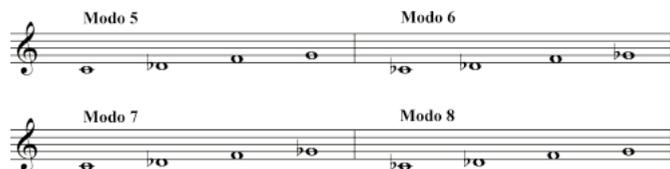
Sol de invierno, p. 42

4.4. Consolidación de un sistema modal

Como ya hemos visto anteriormente, el gusto de Del Puerto por la melodía y la armonía le llevó a hacer uso de células modales incluso en algunas de sus primeras obras aún inscritas en una estética donde no había sitio para este tipo de lenguaje modal. Recordemos el caso de *Veladura* (1985) donde se partía de un intervalo de tercera para generar diversos tetracordos, o el de *Deneb* (1989) donde un modo de seis notas servía de base para generar dos tetracordos. Pero si la utilización que Del Puerto hacía en estas primeras obras de estos elementos modales tenía que convivir junto a otras técnicas heredadas de sus maestros, fue a partir del *Concierto para oboe n° 1* (1992) cuando el compositor se sirvió exclusivamente de un sistema de modos que genera tanto melodías como acordes. Este sistema se basa en una serie de tetracordos que se generan por la concatenación un intervalo de segunda, uno de tercera y otro de segunda. Así pues, si partimos de un intervalo central de tercera (por Ej. re-fa) y añadimos encima y debajo dos intervalos de segunda obtendremos los siguientes modos:



Por el mismo procedimiento, si partimos de un intervalo central de tercera mayor (por Ej., reb-fa) obtendremos:



Como veremos en posteriores análisis, a lo largo de toda su obra de madurez, Del Puerto ha mostrado su predilección por los dos primeros modos, (obsérvese que estos dos modos fueron los utilizados, aunque de manera esporádica, en *Kleines Konzert*). La razón por la cual el compositor hace un uso preferente de estos dos modos está en el hecho de que ambos contienen todos los intervalos del sistema temperado entre las notas que los componen, bien sea en su estado fundamental o bien en su inversión. No en vano estos dos modos son denominados por el propio compositor como modos pan-interválicos:

Modo 1

Intervalos resultantes:

Intervalos resultantes (inversiones):

No es de extrañar el acercamiento al mundo de la modalidad por parte de un compositor como Del Puerto que ha declarado su admiración por la obra de Igor Stravinsky, Olivier Messiaen y Toru Takemitsu. De hecho podemos encontrar la utilización de modos de cuatro notas en la obra de estos autores. Un célebre ejemplo es la sección “Augurios de primavera: Danzas de las jóvenes” de *La Consagración de la primavera*, cuyo material melódico deriva casi exclusivamente del modo formado por las notas sol-la-sib-do. Por otra parte, Sabine Bérard en su análisis sobre *Les noces* de Stravinsky, concluye que gran parte del material melódico de esta obra deriva de “escalas defectivas, modales, que hacen un uso preferente de los sonidos incluidos en la cuarta Do# - Fa#”³⁰.

Sin embargo, el gran referente a tener en cuenta a este respecto es Olivier Messiaen, que en su célebre tratado *Technique de mon langage musical*³¹, define el quinto de sus modos de transposición limitada como un modo compuesto de dos tetracordos simétricos, compuestos a su vez cada uno de ellos por la concatenación de los intervalos de segunda menor, tercera mayor y segunda menor, es decir el séptimo modo de los utilizados por Del Puerto repetido dos veces. Asimismo podemos encontrar ejemplos en la obra de Messiaen que se corresponderían al modo primero de los empleados por Del Puerto (2ª M, 3ª m, 2ª M), como es el caso del inicio del cuarto movimiento del célebre *Cuarteto para el fin de los tiempos*.

También Toru Takemitsu ha hecho uso de este tipo de modos. Su obra *Archipiélago S.* se construye a partir del siguiente modo de cuatro notas que, como puede comprobarse, se correspondería con el modo octavo de los utilizados por Del Puerto (2ª M, 3ª M, 2ª M). En realidad, tal como explica Olivier Messiaen en su libro todos estos modos de cuatro notas se pueden considerar como modos truncados o derivados del segundo de sus modos de transposición limitada, que se forma por la sucesión alternada de semitonos y tonos. Suprimiendo las notas correspondientes, obtendríamos los modos 1º, 2º y 8º de los utilizados por Del Puerto. Este modo o escala octatónica, ha sido utilizado por numerosos compositores: “Rimsky-Korsakof en Sadko (...); Ravel y Stravinsky se sirvieron de él de manera pasaje-

³⁰ Sabine Bérard: “Les écoles étrangères”, *Musique langage vivant*, Paris, Zurfluh, 1998, p. 178.

³¹ Olivier Messiaen : *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1955.

ra.”³² También podemos encontrarla en Scriabin (*Preludio Op. 74 n° 3*, para piano) o en Bartok (*Variaciones libres, n° 140* del VI volumen de *Microkosmos*).

Hay que precisar que Del Puerto enlaza o pasa de uno de sus modos de cuatro notas a otro haciendo casi siempre uso de las notas comunes a ambos, a la manera de pivotes o “bisagras”, procedimiento similar al empleado en la modulación de la música tonal.

4.5. Adecuación de la escritura instrumental

Otro de los rasgos que marcan el distanciamiento de Del Puerto respecto a otros compositores de su generación próximos a estéticas más vanguardistas es el abandono de una serie de recursos de escritura a los que se había acercado en sus primeras obras y de los cuales se ha hecho un análisis detallado en los apartados dedicados a obras como *Ritual, Sequor, Deneb* y *Kleines Konzert*. Así pues, el empleo de multifónicos y sonidos cantados en los instrumentos de viento madera o de las sordinas *plunger* en los metales, ha dejado paso en la etapa de madurez del compositor a una escritura instrumental mucho más transparente. Es evidente pues el interés del compositor por la búsqueda de la sonoridad propia del instrumento, y la utilización de todos sus registros aunque, eso sí, ciñéndose a las posibilidades de este y sin exigirle nada más allá de lo que el repertorio de la primera mitad del siglo XX ha pedido a los instrumentistas. Este aspecto es una clara reacción a uno de los pilares o dogmas de la música de su maestro Guerrero que consideraba necesario que los materiales musicales utilizados en una obra debían ser adjudicados a todas las partes instrumentales, con los evidentes problemas que los pasajes rápidos planteaban a los instrumentos menos ágiles.

Por otra parte, como podrá comprobarse en los análisis de los siguientes apartados dedicados a las obras de madurez de Del Puerto, lejos ha quedado la afición juvenil del compositor a la música ruidista o “efectista” propia de compositores como Vinko Globokar. El rechazo tanto a ese tipo de estética como a la de Brian Ferneyhough, basada en la ultra-complejidad es, además de una cuestión de gusto, una cuestión de principios, o lo que el propio Del Puerto define como “compromiso que debe tener el compositor con el director y los intérpretes, que son quienes en definitiva materializan la música y que, al igual que el público, no tienen por qué sufrir una partitura cuyo único atractivo es su apariencia gráfica.” Una de las consecuencias que parecen derivarse de ese respeto a los intérpretes es el cada vez mayor número de encargos que el compositor ha recibido por parte de músicos como el pianista indonesio Ananda Sukarlan, el violinista Manuel Guillén, el acordeonista Ángel Luis Castaño o el percusionista Miquel Bernat entre otros y que,

³² Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1955, vol. 1, p. 52.

como veremos más adelante, será una de las razones que expliquen la dedicación del compositor al estilo concertante.

5. Conclusiones

En un artículo titulado “Los jóvenes compositores” publicado en *ABC* en 1993, Tomás Marco entrevistaba a un joven David Del Puerto que, a la hora de definir su situación y la de los compositores de su generación dentro del panorama de la música contemporánea española, declaraba que “los hipotéticos musicólogos que estudien nuestra música destacarán nuestra capacidad de síntesis. Somos una generación totalmente desprejuiciada”³³. El compositor dejaba claro, ya en aquellos años en los que aún se le incluía dentro de lo que se suele denominar grupo de “jóvenes promesas”, que ni él ni otros compositores de su generación tenían “una deliberada intención de novedad más allá de la personalidad de cada uno y que, desde luego, no rechazamos frontalmente el pasado”³⁴. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto esta declaración de principios ha tenido eco en los compositores de una generación como la suya que abarca un abanico tan amplio de tendencias estéticas.

a) Contexto

Lo que sí es innegable es que toda esta generación tiene como rasgo común el haberse dado a conocer en un momento como la década de 1990 en el que se consolidaron una serie de premios de composición (“Reina Sofía”, “Andrés Gaos”, “Ciutat de Tarragona”, etc.) y en que se han creado la mayor parte de las orquestas españolas, así como una serie de festivales (Ars Musica, Gaudeamus, Alicante, etc) en los que, como señala García del Busto “el estreno de obras de jóvenes compositores es lo propio, como el Festival de Música Electroacústica Punto de Encuentro, los conciertos del CDMC o el ciclo Avui Música de la Associació Catalana de Compositors.(...) En lo más alto de esta curva, hasta alguna empresa ha visto cómo “su” concierto anual puede cobrar relevancia y jugar a futuro a través del estreno y, en consecuencia, acaba de convocar un concurso bien dotado para proveerse de joven partitura: me refiero al «Concierto de la Almudena» que instituyó el pasado año Unión Fenosa”³⁵. Otro factor común a todos estos compositores es el hecho de que, en mayor o menor medida, todos ellos han cursado estudios con alguno de los grandes nombres de la composición española, como Cristóbal Halffter, Francisco Guerrero o Luis de Pablo.

³³ Tomás Marco: “Los jóvenes compositores”, *ABC*, 2-4-1993.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ José Luis García del Busto: “La hora de los jóvenes”, *ABC*, 12-1-1997, pp. 48-51.

Estas son las circunstancias en las que a lo largo de los últimos quince años ha venido desarrollando su actividad esta generación que, a decir de la prensa y la crítica, aún sigue acogándose a la denominación de “jóvenes compositores”. Un pequeño acercamiento a las características que definen la obra de algunos de los compositores de esta generación nos ayudará a situar la obra de David del Puerto dentro del panorama de la música contemporánea española.

b) Afinidades entre Del Puerto y otros compositores de su generación: Jesús Rueda, Jesús Torres y César Camarero

Podemos decir que hay un pequeño grupo de compositores que comparten con Del Puerto tanto su postura estética como las técnicas compositivas empleadas. Son precisamente los que junto a él abandonaron las clases de Francisco Guerrero a finales de los años ochenta: Jesús Rueda (Madrid 1961), César Camarero (Madrid, 1962) y Jesús Torres (Zaragoza, 1965).

Al igual que Del Puerto, Rueda, una vez hubo abandonado la influencia de Guerrero, inicia en los primeros años noventa una etapa que podemos considerar de madurez y mucho “más intuitiva, más interesada por la búsqueda en la propia sonoridad y en las posibilidades de los instrumentos”, así como en la generación del material “desde un elemento básico, la proliferación de la música a partir de sí misma, desde una nota que da lugar a un intervalo, a un tresillo, etc.”³⁶. Recordemos que esos elementos u otros similares han sido el punto de partida de muchas obras de Del Puerto, como el intervalo de tercera que sirvió de elemento generador de *Veladura* (y que luego serviría de base para la construcción de los característicos modos de cuatro notas del compositor), o el caso de la utilización de un único valor rítmico como elemento motor de algunos movimientos de obras, como la ya comentada *Tocatta de su Cuarteto de cuerda* o el *Intermezzo* de su *Concierto para violín*.

Asimismo, Rueda ha hecho un amplio uso en su obra de la forma tripartita así como de “ciertos recursos relacionados con el tematismo. Curiosamente, la idea ternaria está muy presente en su catálogo, no sólo en la macroestructura sino también en los elementos internos, principalmente en el ritmo”³⁷. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, estas características han estado también presentes en prácticamente toda la obra de Del Puerto a partir de su *Concierto para oboe n.º 1* (1992), obra no muy lejana en el tiempo a *Sinamay* (1991) de Rueda, con la que también comparte los mismos intérpretes de su estreno (el Ensemble Xenakis) y el mismo festival (el *New Music* de Middelburg –Holanda–), además de evidenciar ambas

³⁶ Belén Pérez Castillo: “Rueda Azcuaga, Jesús”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 9, p. 459.

³⁷ Pérez Castillo: “Rueda Azcuaga...”, 1999, p. 460.

obras la necesidad común de los dos compositores de “recuperar el color de la armonía”³⁸. También a partir de esos primeros años noventa Rueda y Del Puerto coincidirán estrenando obras por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), como es el caso de sus respectivas *Bitácora* (1992) y *Corriente cautiva* (1990). Si esta obra de Del Puerto inaugura la producción sinfónica de su catálogo, *Fons vitae* (1994) hace lo propio en el de Rueda, además de dejar claro el interés del este por utilizar plantillas orquestales “clásicas” con maderas a dos, en la misma línea que Del Puerto en sus dos sinfonías, alejándose tanto de planteamientos post-románticos como de otros propios de determinadas vanguardias basados en la utilización de grandes masas sonoras.

Este aspecto es uno de los factores que marcan el distanciamiento de ambos compositores respecto a los postulados más radicales de la vanguardia. Si Del Puerto ha dejado siempre muy claro su opinión acerca de la música surgida a partir de la Segunda Guerra Mundial, calificando por ejemplo las obras de Xenakis como algo que “no suena precisamente a música del futuro, sino de un pasado muy concreto”³⁹, Rueda se plantea la cuestión de por qué algunos “compositores de vanguardia han entrado en el ejercicio de dar la espalda completamente al público y no han acabado de salir de ahí. En literatura es distinto. Por ejemplo, el *nouveau roman* francés tuvo su época y experimentó mucho, pero las cosas acaban cayendo por su propio peso, y aquello no podía continuar porque la gente al final ya no leía. Pero la música, como ni da dinero, ni mueve nada, ni le interesa más que a una minoría, ha permanecido ahí más que otras disciplinas. En los últimos cincuenta años, se han venido dando cada vez con más frecuencia las deserciones y las voces de alarma”⁴⁰.

La opción estética de ambos compositores es pues bastante similar: Del Puerto se ha definido siempre como un compositor que juega “con unos elementos cuyo nombre puede resultar antiguo, armonía, pulso y melodía. A veces digo que me he vuelto más clásico”⁴¹. Por su parte, Rueda declara abiertamente que “a lo mejor termino algún día haciendo bellísimas melodías acompañadas, que es lo que realmente le gusta al público. Pero mientras tanto, sí que es cierto que he renunciado a unas serie de elementos o lenguajes que practicaba en el pasado porque me he dado cuenta de su esterilidad absoluta con el público e incluso conmigo mismo. Me doy cuenta de que estoy haciendo músicas cada vez más accesibles y que incluso puedo ser criticado por ello. Cada vez me voy quitando más los complejos y los prejuicios en ese sentido (...) Un día, el compositor italiano Enrico Correggia, me dijo una cosa terrible: “Jesús, me he pasado cuarenta años componiendo una música que no me gusta”. ¿Cómo puedes llegar a una edad y tener que decir eso?”⁴². Asimismo,

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Álvaro Guibert: “David del Puerto: es el momento de la tolerancia”, *ABC*, 2-6-1995, p. 43.

⁴⁰ Álvaro Guibert: “Hay mucha dictadura en la composición”, *El Cultural*, 21-04-2005.

⁴¹ Álvaro Guibert: “David del Puerto: es el momento...”

⁴² Álvaro Guibert: “Hay mucha dictadura...”

ambos compositores coinciden en su rechazo a los dictados de la vanguardia oficial apoyada por determinados festivales del área germana como Donaueschingen o Darmstadt, prefiriendo las manifestaciones musicales de otras áreas geográficas. Si Del Puerto rompe una lanza a favor del ambiente algo más ecléctico de otros países como Finlandia o Estados Unidos, Rueda declara que le gusta mucho “como piensan los británicos. Hacen lo que les da la gana, sin tapujos y sin comerse el tarro. Esa libertad para mí es aire fresco. Los ingleses hacen de todo. Tienen la *new complexity*, la *new simplicity*, la línea Britten, la de Walton, Birtwistle, Mathews... y todos estos jóvenes que yo aprecio mucho, como George Benjamin, o Oliver Knussen.”⁴³

Todas estas declaraciones de principios tienen su plasmación práctica en los diferentes géneros que ambos compositores han cultivado. Así pues, y a pesar de que las últimas obras de sus respectivos catálogos evidencian sus preferencias hacia el género sinfónico, son las obras para pequeñas formaciones de cámara (que hacen uso de una escritura que podríamos definir de “neoclásica”) las que forman el grueso de la producción de ambos compositores. En esa línea se inscriben sus respectivas obras pianísticas. Si Del Puerto ha prestado especial interés a lo largo de su catálogo por el piano como instrumento solista, Rueda, pianista de formación, ha demostrado un interés aún mayor. A esto se une el hecho de que ambos compositores hayan recibido el encargo de Cécile Colien Honegger de componer una serie de piezas para ser incluidas en el *Álbum de Colien* (1995) para piano. Si para este primer álbum Del Puerto aportó *Intrata* y Rueda escribió *Ricercaata*, el *Álbum de Colien II* (1996) destinado a la guitarra, incluiría *Poema* del primero y *Remembrance* del segundo. Todas estas piezas tienen en común el abordar determinadas dificultades de ejecución del instrumento con un enfoque pedagógico que, a su vez, utiliza técnicas compositivas y estructuras formales similares a las empleadas por sus respectivos autores en obras de mayor formato. Por otra parte, dentro de la obra pianística de Rueda hay que destacar *Cadenza* (1997), cuyo carácter de *allegro* de concierto para piano solista no puede dejar de recordarnos a *Alto Modo* (2002) de Del Puerto que, como ya hemos comentado, ha servido de base para las dos grandes solos de piano de su *Sinfonía n.º 2*.

Jesús Rueda ha sido compositor residente de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) de 1997 a 1998, es decir un año antes que Del Puerto ocupase el mismo puesto. Esta situación daba lugar a dos encargos: uno orquestal y otro camerístico. Para formación de orquesta de cámara Rueda escribió el *Concierto de cámara n.º 2* (1997), mientras que Del Puerto haría lo propio con *Mito* (1999). A pesar de las considerables diferencias entre ambas obras, hay que mencionar el uso temático de la melodía en la obra de Rueda “expuesta en el primer movimiento y que está presente en el resto, aunque en el segundo se fractura y en el cuarto aparece articu-

⁴³ *Ibid.*

lada”⁴⁴, tratamiento que no difiere mucho del realizado por Del Puerto con material melódico asignado a los instrumentos de viento madera en la primera sección de *Mito*.

La colaboración asidua con determinados intérpretes es otro factor común entre Rueda y Del Puerto. Ambos compositores han recibido encargos realizados de intérpretes o directores a los que les unen una relación de amistad o de afinidad estética. Si dentro del catálogo de Del Puerto *Verso IV* (1996), *Diario* (2001), *Alio modo* (2002), *Una suite para Leo* (2003) y *Sinfonía n.º 2* (2005) nacieron de la colaboración del compositor con el pianista Ananda Sukarlan, Rueda aceptaría la petición de éste para escribir *Mephisto* (1999) con motivo del septuagésimo aniversario de Luis de Pablo, evento para el que Del Puerto escribiría también *Rejoice* (1999). Del mismo modo, el percusionista Miquel Bernat, encargante del *Concierto para marimba* (1996) y *Sol de Invierno* (2001), estrenaría también *Estancias. Perpetuo mobile* (1998) de Rueda con la colaboración del clarinetista Henri Bok, con quien forma el Dúo Contemporain, formación que, por otra parte, había estrenado *Wiegenlied (para Leo)* (1997) de Del Puerto.

Esta relación de amistad y afinidad estética con unos determinados intérpretes es algo que Del Puerto y Rueda comparten con Jesús Torres, otro de sus ex-compañeros de las clases de composición de Francisco Guerrero. En la obra de Torres también ha ocupado un lugar privilegiado la figura de Ananda Sukarlan, dedicatario de la mayor parte de sus *Preludios* así como de su *Concierto para piano* (1995) con el que ganó el Premio Reina Sofía y con el que fue seleccionado para la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO en el año 2001. Otras obras de Torres nacen de las mismas circunstancias que algunas de las de Del Puerto y Rueda. Es el caso de *Cadenza* (1994-2000) escrita para celebrar el septuagésimo aniversario de Luis de Pablo o el de *Mirada final* (1996), obra para guitarra compuesta para el *Álbum de Colien*. Asimismo, su *Dúo II* (1995) fue escrito para el Dúo Contemporain, a cuyos integrantes también dedicaría las obras a solo *Tiento* (1997) y *Tropos* (1997). Las afinidades entre los tres compositores no acaban ahí, ya que comparten todo lo comentado a propósito de su distanciamiento de la vanguardia procedente de Alemania donde, según Torres, se ha impuesto “la línea de Lanchemann. Es mejor lo que pasa en los países nórdicos, donde encuentro una buena acogida a la libertad con la que yo trabajo que nace de muchos elementos”⁴⁵.

Si Rueda deja claro su distanciamiento respecto a la vanguardia europea, Torres se cuestiona la significación histórica de algunos de sus compositores más representativos, “estos gurús que incomodan por su dogmatismo que nos ha perjudicado a las generaciones más jóvenes y que, en parte, seguimos padeciendo a otro nivel”⁴⁶.

⁴⁴ Pérez Castillo: “Rueda Azcuaga...”, 1999, p. 461.

⁴⁵ Luis G. Iberní: “Jesús Torres: no aspiro a tener millones de oyentes”, *El Cultural*, 03-03-2005.

⁴⁶ *Ibíd.*

Como alternativa a toda esta vanguardia histórica, la propuesta de Torres no difiere mucho de las de Rueda y Del Puerto, ya que el compositor zaragozano cree en la “fusión de ideas nuevas y del pasado como un medio para lograr una evolución creativa, sin que esto signifique una vuelta al pasado”⁴⁷. A este respecto y, tal como describe Belén Pérez Castillo, la música de Torres se desarrolla “de múltiples formas, pero partiendo siempre de pocas ideas, de unos materiales coherentes y homogéneos”⁴⁸. Desde el punto de vista de las técnicas empleadas, Torres, al igual que Del Puerto, utiliza un sistema de modos, “escalas de sonidos intercambiables entre los que el compositor discrimina determinadas alturas. Frecuentemente se trata de un modo de ocho o nueve sonidos tratados de forma simétrica, en espejo”⁴⁹. Este sistema de modos revela el gusto de Torres por dos autores que también han sido un referente para Del Puerto, como son Messiaen y Takemitsu, algo que evidencia la filiación de ambos compositores por las músicas basadas en determinados aspectos de algunas culturas exóticas. Asimismo, desde el punto de vista de la construcción formal, la música de Torres, al igual que la de Del Puerto, se opone a los dictados de las tendencias de la vanguardia europea al organizar sus obras muy claramente en “secciones con elementos contrastantes, aunque surge a la vez de la evolución de elementos ya aparecidos, de yuxtaposiciones o repeticiones de éstos”, y sin descartar “la reelaboración de elementos del pasado, que aparece como inspiración o como reconsideración de determinados procedimientos”⁵⁰.

Son precisamente estos aspectos formales algunos de los nexos entre la obra de la obra de Del Puerto y Torres con la de César Camarero, también ex-alumno de Guerrero y formado inicialmente en Nueva York. En palabras de Luis de Pablo, dedicatario de su *Klangfarbenphonie* (1993), la música de Camarero es “capaz de generar formas contrastantes” por medio de “la recurrencia de intervalos en diálogo con la sutil delicadeza de los ritmos, el uso expresivo del registro (predominio del centro-agudo: toda una toma de posición) y las líneas que proliferan de forma casi vegetal y que juegan a una heterofonía siempre flexible y aérea”⁵¹. Por otra parte, si Del Puerto interpretaba el escaso impacto social de la música de la vanguardia europea como una consecuencia de que al público “se le repitiese sin cesar que entender la música contemporánea era cuestión de educación, que era como decir “si usted no la entiende es que es usted un asno”⁵², Camarero aborda la cues-

⁴⁷ José Luis García del Busto: “La hora de los jóvenes”, *ABC*, 12-1-1997, pp. 48-51.

⁴⁸ Belén Pérez Castillo: “Torres Ruiz, Jesús Enrique”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 9, p. 419.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Pérez Castillo: “Torres Ruiz...”, 1999, p. 419.

⁵¹ Opinión de Luis de Pablo recogida en la página web del compositor César Camarero (www.cesar-camarero.com).

⁵² Camilo Irizo: “David del Puerto, compositor”, revista on-line *Espacio Sonoro* (www.tallersonoro.com), julio 2005.

ción desde el punto de vista del compositor, al que hoy siempre se le exige un comentario o una introducción sobre su música, como si “una gran parte de los oyentes tuviera miedo de escuchar simplemente, con el oído abierto, lo que sucede en la música. Por más que lo intento, no puedo imaginarme a Mozart asistiendo a un programa radiofónico y explicando, por ejemplo, la forma sonata, para que el público pudiera con ello comprender mejor una de sus obras”⁵³. También es fundamental en la obra de Camarero la relación profesional y personal con algunos intérpretes que han colaborado con Del Puerto, Rueda y Torres, como es el caso de Miguel Bernat, el pianista Alberto Rosado o el Plural Ensemble. A este respecto, Camarero declara que “la música no es lo que está escrito en la partitura, sino que es más bien lo que suena en el concierto; la obra no es la obra de César Camarero, es más bien la obra de César Camarero interpretada, por ejemplo, por el Trío Arbos”⁵⁴.

c) *La revitalización del género escénico*

Mención aparten merecen las aportaciones al género escénico de Del Puerto, Rueda y Camarero, que comparten el haber sido consideradas como piezas claves dentro del cada vez más comentado resurgimiento de la ópera española contemporánea. Tal como señala Jorge Fernández Guerra a propósito del estreno de *Fragmento de Orfeo* de Rueda, *La noche y la palabra* de José Manuel López y *Un parque* de Luis de Pablo en el 49º Festival de Música Contemporánea dentro de la Bienal de Venecia, “la idea de la ópera española ha sido como las fatales emanaciones del manzanillo, ha producido la muerte a todos quienes se acercaron. Ésta era la fatal maldición pronunciada por Antonio Peña y Goñi en plena segunda mitad del siglo XIX. Poco o nada tiene que ver el contexto de aquella terrible admonición con los tiempos que corren, pero el hecho es que la ópera española, desaparecidos ya sus efectos letales, sigue siendo un artefacto de difícil manejo e improbable existencia, si es que nos referimos a ella como un género. Pero ya no es una cuestión “española”, y es que, tras el tumultuoso paso del siglo de las vanguardias y el secuestro por parte del cine de sus principales funciones sociales, la ópera es hoy una hipótesis, una experiencia y un auténtico bosque de opciones expresivas. Tanto es así que muchos prefieren hablar de teatro musical para generalizar todo fenómeno que suceda en una escena y que use la música en cualquiera de sus maneras (...) En España, en los ochenta, Luis de Pablo hizo figura de pionero, con su *Kiu*, de 1983. Luego llegaron otras iniciativas, como la dedicada a jóvenes compositores por parte del Ministerio de Cultura entre 1987 y 1994. Y así, tras el desfallecimiento de una iniciativa suplida por otra, hemos llegado a un punto en el que la renovación de los

⁵³ César Camarero, opinión recogida en su propia página web (www.cesarcamarero.com).

⁵⁴ *Ibid.*

grandes coliseos operísticos españoles habla a gritos de la asignatura pendiente de dedicar algo de atención a las experiencias líricas renovadoras (¿cómo podrían ser otra cosa?) que surgen por doquier”⁵⁵.

Podemos considerar que esta renovación ha venido en gran parte de la mano del empresario Xavier Güell y la asociación *Músicadhoy* que desde la temporada 2002 / 03 ha acogido los estrenos de las óperas de David del Puerto (*Sol de invierno*, 2002, con libreto del propio compositor a partir del final de *Spectros* de Ibsen), César Camarero (*Horizonte cuadrado*, 2003, con libreto del compositor a partir de poemas de Vicente Huidobro, Juan Larrea y Gerardo Diego) y José Manuel López (*La noche y la palabra*, 2004, con libreto del cineasta y escritor Gonzalo Suárez), además del *Primer teatro musical de Tomás Marco* (2003, sobre textos de Lewis Carroll, Kurt Schwitters y Antonio de Vicente). Al margen de lo que a nivel de resurgimiento de la ópera española puedan suponer, las mencionadas obras de Del Puerto, Rueda y Camarero comparten el apostar por una ópera “de cámara”. Si David del Puerto materializaba en *Sol de invierno* su ideal de “ópera pobre” con su deliberada precariedad de medios al servicio de “una realización más acorde en medios y espíritu con las circunstancias generales de la música actual y de la sociedad en la que se desenvuelve”⁵⁶, César Camarero se refiere a su *Horizonte Cuadrado* como una “ópera de bolsillo” que tan solo necesita “una mezzosoprano, un actor, cinco músicos –saxofón, acordeón, piano, violín y violonchelo–, un director de escena que lo ambiente de manera original y alguien que idee una historia de amor y misterio”⁵⁷. Por su parte, Jesús Rueda, que prepara para 2007 la versión completa de su *Orfeo*, confiesa su preocupación por “una búsqueda introspectiva de la línea vocal, del canto, de la melodía”⁵⁸, revelando así sus inquietudes a propósito de la concepción “clásica” que también ha caracterizado sus últimas producciones sinfónicas.

d) David del Puerto y el colectivo Música Presente: la cuestión del relevo generacional dentro del panorama de la música contemporánea española

No es casual que la afinidad estética entre Del Puerto, Rueda, Camarero y Torres les haya llevado a plantearse el aunar esfuerzos para abrirse camino en el difícil panorama de la música contemporánea española. En el año 2003 los cuatro compositores crearon la asociación *Música Presente*. Si bien Torres y Camarero

⁵⁵ Jorge Fernández Guerra: “Ópera española en Venecia”, *El País (Babelia)*, 04-06-2005.

⁵⁶ David del Puerto: notas al programa del concierto de estreno de *Sol de invierno*, 23-3-2002.

⁵⁷ J. Ruiz Mantilla: “César Camarero define ‘Horizonte Cuadrado’ como ópera de bolsillo”, *El País*, 06-05-2003.

⁵⁸ Opinión de Jesús Rueda recogida en Jorge Fernández Guerra, “Ópera española en Venecia”, *El País (Babelia)*, 04-06-2005.

abandonarían el grupo aproximadamente un año después, Rueda y Del Puerto continuarían en el colectivo junto a los que, tal como recuerdan Ford Andrew y José Luis Téllez en su libro *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*⁵⁹, son los miembros definitivos de esta asociación: los compositores José Manuel López, Santiago Lanchares, los musicólogos y compositores Polo Vallejo y Javier Arias Bal, el director y compositor Fabián Panisello y sus habituales intérpretes Miquel Bernat, Ananda Sukarlan y Ángel Luis Castaño.

A modo de declaración de principios, esta asociación parece querer situarse en las antípodas de la “dogmática vanguardia histórica, anquilosada y reduccionista, que buscó una ruptura radical con la música precedente y acabó produciendo una música tan alejada de su presente como del futuro, destinada a un círculo de receptores extraordinariamente reducido, y apoyada en un aparato teórico y crítico endogámico y cargado de elementos extramusicales”⁶⁰. En palabras de David del Puerto, la necesidad de que compositores e intérpretes aúnen esfuerzos es un ejemplo tomado de otros países “que han sacado adelante una generación de compositores, que ahora tienen una representatividad y que ha sido gracias a esfuerzos colectivos. Esfuerzos que en otros países se han hecho a través del Estado y sus instituciones públicas como en Finlandia o Inglaterra, mientras que nosotros estamos un poco huérfanos”⁶¹. Este tipo de colaboración entre compositores e intérpretes dentro de la asociación *Música presente* pretende compararse a la que mantuvieron Stravinsky y Robert Craft: “la técnica instrumental excepcional y, sobre todo, el conocimiento profundo de un repertorio amplísimo, variado, diverso, por parte de los intérpretes, es para los compositores una fuente de alimento inagotable. Stravinsky dijo una vez que “los buenos compositores no piden prestado; roban”. Los creadores de *Música Presente* han encontrado en sus intérpretes un generoso caudal del que “robar” su inspiración”⁶².

Toda esta declaración de principios no oculta el verdadero problema que padece esta nueva generación de compositores. Y es que, tal como recuerda la crítica Susana Gaviña, “mientras la literatura o el arte contemporáneo obtienen un amplio eco mediático o social, los creadores e intérpretes de música comprometidos con su tiempo siguen buscando un hueco para hacerse oír. (...) La música contemporánea sigue siendo la gran desconocida del público en nuestro país. Sólo los nombres históricos como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril o Carmelo Bernaola parecen ocupar un lugar de privilegio en la memoria musical española del siglo XX. Sin embargo, a la sombra de ellos han ido creciendo y formándose unas

⁵⁹ Ford, Andrew; Téllez, José Luis: *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, Colección Exploraciones, Fundación Autor, 2006.

⁶⁰ Texto extraído de la página web www.musicapresente.com.

⁶¹ Susana Gaviña: “El *dream team* de la música española”, *ABC*, 28-11-2004, p. 82.

⁶² Texto extraído de la página web www.musicapresente.com.

cuantas generaciones de músicos que ven cómo todavía la sociedad no les reconoce su labor”⁶³. Otras opiniones más optimistas, como las del empresario Xavier Güell, ve a este grupo de jóvenes compositores como “una de las generaciones más brillantes de la historia de la música española, si no la más. Y esto que puede sonar a barbaridad grandilocuente no lo es, porque no se trata de decir que ninguno de ellos es más grande que Falla o Albéniz, sino que nunca músicos como ellos pudieron compartir conversaciones en el mismo tiempo con una veintena de colegas”⁶⁴. En cualquier caso no podemos olvidar que sí hubo un precedente inmediatamente anterior. Concretamente el de la generación de los cincuenta, liderada por Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Tomás Marco, quienes precisamente son definidos por Del Puerto como “los primeros que realmente huyeron del folclore y se abrieron a Europa, un camino que hoy continuamos nosotros”⁶⁵. Por su parte, Cristóbal Halffter es de los primeros en elogiar las virtudes de esta nueva generación cuyo “rasgo común es la juventud. Son utópicos, libres y valientes, porque hace falta tener mucha valentía para dedicarse a esto en el momento presente (...) Hemos vivido muchos años seguidos sin sobresaltos y eso ha contribuido a que no se trunquen carreras que hoy dan sus resultados”⁶⁶.

Parece pues que ambas generaciones de compositores ven la cuestión del “relevo generacional” como algo inminente, algo de lo que la crítica española viene hablando también desde hace algunos años. Valga como ejemplo la opinión del crítico Jesús Ruiz Mantilla que ya ha “sentenciado” que “el relevo en la creación musical española ya es cosa madura. Pero esta vez puede que no sea una simple sustitución natural del ciclo, sino que haya surgido una cocina de talento única y arrolladora. Les gusta llamarse la nueva generación. Son artistas nacidos en su mayoría en los años sesenta y son los continuadores, no los rupturistas, de la vanguardia musical europea y española.”⁶⁷

⁶³ Susana Gaviña: “El dream team...”

⁶⁴ Opinión de Xavier Güell recogida en Jesús Ruiz Mantilla, “La nueva generación”, *El País (Babelia)*, 8-6-2002, p. 23.

⁶⁵ Opinión de David del Puerto recogida en Jesús Ruiz Mantilla, “La nueva...”

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ Jesús Ruiz Mantilla: “La nueva generación”, *El País (Babelia)*, 8-6-2002, p. 23.