

# EL FESTIVAL DE COLONIA

por

*José Vicente Asuar*

Durante diez días, del 10 al 19 de junio, la antigua e histórica ciudad de Colonia acogió lo más nuevo e inquieto de la producción musical contemporánea. Obras de compositores de 23 países fueron presentadas ante un selecto público, conformado, en su mayor parte, por especialistas provenientes de todo el mundo. Este festival es el 34º que realiza la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y que este año correspondió organizar a la filial alemana de esta Sociedad. Para un mayor brillo contó con el alero de la Radio del Oeste de Alemania, la que facilitó la sala de conciertos y los equipos técnicos de grabación. En el curso del festival actuaron tres orquestas sinfónicas: la de la Radio del Oeste de Alemania, bajo la dirección de Michael Gielen y Alberto Erede; la de la Radio del Norte de Alemania, bajo la dirección de Hans Schmidt-Isserstedt y Ernest Bour, y la de la Radio del Sur de Alemania, bajo la dirección de Hans Resbaud y Pierre Boulez. Además, en el concierto de inauguración, prestó su concurso la Orquesta de Gürzenich, bajo la dirección de Günter Wand. Para las obras corales se contó con la participación de los coros de la Radio del Oeste y de la Radio del Norte de Alemania, además del coro hablado de cámara de Zurich y del coro de cámara de la RIAS (Berlín). Para completar este cuadro de participantes sería largo enumerar los solistas y conjuntos instrumentales que actuaron, los que vinieron no sólo de Alemania, sino también de distintos países europeos.

La determinación de las obras que participan en el festival procede de una selección que cada país miembro de la SIMC envía a la consideración de un jurado internacional designado por la Asamblea general de esta institución. El jurado, este año integrado por Karl-Birger Blomdahl (Suecia), Elliot Carter (USA), Wolfgang Fortner (Alemania), Guillaume Landré (Holanda) y Marcel Mihalovici (Francia), escoge las obras que serán presentadas en el festival y está facultado para incluir otras obras, ya sea fuera de programa o como complemento de las concursantes. Es así como este año, de 41 obras de autores diferentes que participaron en el festival, 22 fueron escogidas entre las concursantes y las 19 restantes incluidas directamente por decisión del jurado.

Si bien en este festival estuvieron representadas casi todas las direcciones estéticas actualmente en boga, la gran mayoría de las obras presen-

tadas está escrita siguiendo procedimientos seriales y, dentro de ellas, un gran número es exponente de la presente vanguardia musical. Desde la VI Sinfonía de Matthijs Vermeulen, evocadora de "los minutos felices" de épocas pasadas, pasando por el neoclasicismo de Boris Blacher, el expresionismo con ciertas dosis de folklore de Milko Kelemen, el webernismo de Peter Maxwell Davies, el puntillismo de Henri Pousseur, las nuevas búsquedas de György Ligeti, hasta la música electrónica de Karlheinz Stockhausen, este festival significó una proyección horizontal de lo ganado en la captura de la expresión y la belleza con los más variados lenguajes de nuestros días. Como se puede imaginar, entre las 41 obras hubo de todo: bueno y malo. Dejemos que el tiempo descubra lo genial y limitémosnos, por ahora, a extraer conclusiones que procedan de una consideración general de este festival.

A mi entender lo más interesante fue, por un lado, las búsquedas de nuevas posibilidades expresivas a través de la voz y del espacio; y, por otro lado, una nueva dimensión de la orquesta tratada como fuente que suministra el material sonoro para verdaderos *montajes*, como estamos acostumbrados a escucharlos en la música electrónica o concreta.

En *Cori di Didone* utiliza Luigi Nono las cuatro cuerdas del coro, continuamente en divisi de ocho, tratadas en forma polifónico-puntillista con continuos saltos interválicos de una voz a otra. Este procedimiento está realizado con tal maestría que Nono nos ofrece un nuevo instrumento, de la nobleza de la voz humana y de la agilidad de un instrumento de teclado. No solamente emplea la voz como canto, sino añade otros medios de articulación: *bocachiusa*, *semichiusa*, *roulet la langue*, *susurrado*, etc., que, tratados como afectos dentro del complejo musical, cumplen con éxito su cometido.

Si en *Cori di Didone*, Nono dirige sus búsquedas vocales en terrenos donde prima lo poético y delicado, en *Anagrama*, del joven compositor argentino radicado en Colonia, Mauricio Kagel, las búsquedas de nuevas posibilidades vocales van orientadas mayormente hacia un terreno percutido. De un palindroma extraído de la Divina Comedia del Dante: *In girum imus nocte et consumimur igni* (Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego), Kagel, con un procedimiento semejante al de ciertos puzzles de revistas, juntó arbitrariamente vocales y consonantes que aparecen en este palindroma originando textos en 4 idiomas. Estos textos polilingües son recitados simultáneamente por un coro hablado y 4 solistas. Kagel utiliza todo tipo de sonidos onomatopéyicos. Silbidos y aplausos, no del público, sino de los recitantes, son superpuestos a partes cantadas, habladas, susurradas, gritadas. La orquesta, compuesta en

su mayor parte por instrumentos de percusión, complementa esta realización musical percutida ofreciéndonos en forma viva algo semejante a lo que hemos escuchado en música concreta (Sinfonía para un hombre solo) por medio de montajes en la cinta magnetofónica.

Otra proyección de la voz, ahora a través de un solista, nos ofreció Boulez en *Pli selon pli*, donde la voz soprano, en continuos arabescos y fiorituras, nos transporta a refinamientos interválicos de músicas exóticas, no exenta de los hallazgos percutidos de las obras anteriores.

La conquista del espacio sonoro fue la tarea de varios compositores de este festival. Ingvar Lidholm (Motus-colores), Wlodzimierz Kotonski (Música en relieve), Bengt Hambraeus (Introducción, secuencia y coda para tres flautas, campanas y percusión) y, naturalmente, las obras electrónicas, buscaron a través de distintas posiciones de los instrumentos en el escenario, división de la orquesta en suborquestas o parcialidades, el desplazamiento de los sonidos en el espacio. Tonos que comenzaban en un ángulo del escenario, después de una tortuosa trayectoria morían en ángulos opuestos. Diálogos instrumentales a la manera de los antiguos diálogos antifónicos tejían sus contrapuntos en el espacio. Casi no hubo compositor de la línea de vanguardia que no utilizara una disposición especial en la ubicación de los instrumentos de la orquesta, destinada a obtener efectos estereofónicos comprometidos a funciones expresivas.

György Ligeti escribe: "Al componer las *Apariciones* me encontré ante un dilema crítico: la generalización de la técnica serial ha llevado a una nivelación de la armonía siendo cada vez más indiferente el carácter de los intervalos. Dos posibilidades de sobrepasar esta situación se ofrecían ante mí: o volver a la composición con ayuda de intervalos específicos, o llevar este debilitamiento a sus extremas consecuencias y destruir completamente el carácter de los intervalos. Elegí esta última solución. El abandono de la función del intervalo abría el camino de la composición de ramificaciones sonoras y de estructuras de ruidos de extrema diferenciación y complejidad...". En las *Apariciones* para orquesta Ligeti pone en práctica estas ideas, recibidas con gran júbilo por los partidarios incondicionales del vanguardismo, ofreciendo un resultado sonoro a partir de la orquesta, que no se diferencia mucho de lo que escuchamos a través de la música electrónica. Se puede decir que ningún instrumento cumple con las funciones clásicas que la costumbre le ha otorgado en la orquesta, sino cada uno contribuye a producir elementos de montaje en esta concepción masiva. Los bronces soplados sin boquilla proporcionan ruidos coloreados muy próximos al blanco; el golpe sobre la madera de los instrumentos de cuerdas corresponde al tac característico producido

por informaciones contenidas en pequeños trozos de cinta magnética; los armónicos de las cuerdas hacen las veces de tonos sinusoidales. Con todos estos ingredientes obtuvo Ligeti una obra de gran interés, que abre una puerta para posibles utilidades futuras de la orquesta, pero quizás aun muy apegada a un carácter experimental. Luciano Berio, sin embargo, en sus *Cuadernos para orquesta* presentó un tratamiento orquestal tan novedoso como el de Ligeti pero lleno de fuerza, imaginación y poesía, siempre al servicio de una musicalidad que en Berio es de primerísima clase.

Karlheinz Stockhausen presentó sus *Contactos* para música electrónica y dos instrumentistas, uno de ellos (Christoph Caskel) dedicado exclusivamente a instrumentos de percusión, y el otro (David Tudor) explotándose en el piano y en otros instrumentos de percusión. La música electrónica estuvo difundida por 4 grupos de parlantes ubicados en los 4 costados de la sala, cada grupo transmitiendo una información electrónica diferente. El contenido musical no agrega nada nuevo a lo ya conocido de la escuela de Colonia, sólo que esta vez estuvo amenizado por la visión de los solistas, quienes rivalizaban con los parlantes en producir toda suerte de combinaciones sonoras diversas. Música sin pasado ni futuro, sin desarrollo, sólo un eterno transcurrir que es rápidamente víctima de la monotonía.

Sobre los autores consagrados: Luigi Dallapiccola obtuvo una cerrada ovación por sus *Canti di liberazione*, obra maestra de una fuerza y exquisitez que maravillaron al público. El *Réquiem* de Boris Blacher fue también saludado con una gran ovación que premió la obra de un gran músico y un gran maestro. El *Réquiem*, a pesar de moverse en un terreno próximo al neoclasicismo y, a veces podríamos decir, neomodalismo, es en todo momento original con un gran dominio de la forma y una riqueza temática, timbrística y rítmica que jamás cae en lo manido o vulgar. En sus *Movimientos* para piano y orquesta, Igor Stravinsky presentó aun una nueva fase de su incesante espíritu de búsqueda. Basada en principios isorrítmicos y seriales esta obra va más allá aun de la estética de Anton Webern y se mueve por los nuevos territorios puntillistas conquistados por Boulez, aunque, como de costumbre, siempre es Stravinsky. El sueco Karl-Birger Blomdahl, autor de la discutida ópera *Aniara* nos presentó su *Fioriture* para orquesta, obra de gran fuerza emotiva y que con una tensión incesante cautivó al público por su riqueza de ideas y maestría de realización.

Enfocado el festival a través de las nacionalidades de los autores, se comprueba claramente la existencia de centros musicales de vanguardia

en distintas capitales europeas. Es interesante anotar que estos centros están muy ligados a las radios de cada país o ciudad. Si se indaga la actividad profesional o, en términos más burdos, el ingreso económico de los compositores de estos centros de avanzada, se constata que muchos de ellos son prácticamente mantenidos por las radios. La Radio de Colonia proporciona un alero bastante sólido al grupo que encabeza Eimert, además de organizar conciertos de música contemporánea durante todo el año. Algo semejante ocurre con las otras radios alemanas. En Suecia existe actualmente un centro musical de avanzada bastante importante (Blomdahl, Lidholm, Hambraeus) ligado estrechamente a la Radio Sueca. En Polonia la Radio de Varsovia ha instalado estudios de música electrónica donde trabajan compositores polacos de avanzada (Markowski, Serocki, Kotonski). Quizás el "equipo" de compositores de mayor éxito en este festival fue el italiano, en el que, a más de los ya comentados Nono, Berio y Dallapiccola, se sumó el joven y talentoso Niccolò Castiglioni con sus *Après ludes* para orquesta. No se puede desconocer la influencia que ha tenido en algunos de estos compositores la Radio de Milán, donde se ha instalado uno de los laboratorios de música electrónica más renombrados en Europa. En un artículo anterior hablaba de la acción estimulante de la Radiodifusión y Televisión Francesa para los músicos que cobija en sus estudios. Creo que después de estos hechos no cabe la menor duda de la importante labor que desempeña la radio moderna, no sólo en la difusión de la música contemporánea, sino en la creación de ésta a través del apoyo y estímulo directo al compositor.

Pero abandonemos el festival propiamente tal e introduzcámonos en otros acontecimientos musicales que tuvieron lugar paralelamente a estos conciertos. En la Opera de Colonia se desarrolló la Semana de Música Contemporánea, durante la cual se representaron: *El Angel de Fuego*, de Prokofieff; el *Wozzeck*, de Berg; *La muerte de Grigori Rasputin*, de Nabokov; *Las Bodas de Sangre*, de Fortner, y dos tardes de ballet con música de Ravel, Bartok y Stravinsky. Más interesante fue un ciclo de conciertos (?) de la vanguardia, que se realizó privadamente en el Atelier de la pintora Mary Bauermeister. El pequeño Atelier, ubicado en el Lintgasse, sugerente callejuela de Colonia, y adornado por cuadros evocadores de paisajes siderales pintados por la encantadora anfitriona, fue escenario de los espectáculos más insólitos ante un apretujado público de especialistas, entre los que se encontraban Boulez, Stockhausen, Ligeti, Eimert, Seiber, etc. Creí estar reviviendo momentos de los antiguos futuristas cuando vi aparecer a Nam June Paik, joven coreano, quien, repentinamente, como poseído del demonio, articuló unos gritos incompre-

sibles (en su idioma original, supongo) y sacando un huevo que llevaba oculto en un bolsillo lo arrojó violentamente contra la pared. Después de consumada la rotura del huevo, sin perder un segundo, puso en marcha un magnetófono a un volumen tal que nos obligó a los auditores a llevarnos las manos a los oídos. La Quinta Sinfonía de Beethoven, mezclada con gritos, chillidos, estrépitos de toda índole, era, más o menos, lo que se entendía a través del ruido ensordecedor. Después de quebrar un vidrio y algunas ampollitas, tocar en el piano algunos ejercicios de Cerny mezclados con jazz, proyectar en las paredes diapositivos de lactantes y hombres preocupados, mientras se paseaba con una vela en la mano por el cuarto oscuro y la radio transmitía noticias políticas, culminó su obra con la destrucción de un pobre piano vertical, hasta ese momento aparentemente inofensivo. La obra se llamaba *Homenaje a John Cage*. Un juego de azar que provocó gran júbilo entre los presentes, hasta el punto que debió ser bisado, consistió en un grupo de 8 personas sentadas en torno a una mesa, a cada una de las cuales se le proveyó de un mazo de cartas previamente barajado. Cada carta daba una indicación acerca del ruido que debía producir la persona que la extrajera, sea con la voz, las manos, el cuerpo, etc. Una vez comenzado el juego no es difícil imaginar el resultado que se obtuvo. Una proyección interesante de estos conciertos la dio Sylvano Bussotti, quien antiguamente era pintor pero, seducido por la pureza geométrica del pentagrama y la belleza plástica de las partituras, se decidió a pintar partituras, las que, posteriormente por medio de un procedimiento misterioso, traduce en música.

¿Dónde reside la auténtica tradición? Sobre este tema se realizó un foro público como acto de clausura del festival. El director de la discusión fue el Dr. Hans Curjel y como referentes se sentaron en la mesa de discusión dos músicos: Pierre Boulez y Guillaume Landré, y dos musicólogos: Leo Schrade y Kurt Westphal. Sometido a la pregunta: ¿qué es tradición?, Boulez respondió: Para mí la tradición no existe. Una vez consultaron a un pintor qué maestros del pasado habían influenciado su estilo. Contestó: "Yo he influenciado a los pintores del pasado". La evolución del arte es un proceso vivo en el que pasado y presente se influencian mutuamente. Después de Beethoven nuestra idea sobre la obra de Mozart ha variado con relación a la que tenían sus contemporáneos. Análogamente, sin la existencia de Mozart habría sido difícil el advenimiento de Beethoven. Es como un juego de tenis en que no se sabe en qué campo está la pelota. Consultado acerca de qué obra estaba más cerca de la auténtica tradición, la Sinfonía Clásica, de Prokofieff, o las Bagatelas Op. 9, de Anton Webern, dijo: "La obra de Webern aporta al-

go nuevo en forma y substancia a lo que su época le entregó; está, pues, dentro del proceso vital de la tradición. La Sinfonía Clásica de Prokofieff intenta detener este proceso vivo volviendo a moldes antiguos prefabricados. Es como un cadáver que, mientras está conservado en alcohol, las circunstancias inmediatas a su creación, puede soportarse, pero cuando el alcohol se termina y comienza a descomponerse... (llevándose significativamente los dedos a la nariz) ¡Stinkt!" (¡hiede!).