

Si hay un ámbito cultural particularmente incomprendido en nuestros días, es el de la música culta contemporánea. A pesar de que España está atravesando un momento excepcionalmente bueno tanto por lo que toca a la composición como a la ejecución, muchas veces las instituciones no han sabido estar a la altura y proporcionar a este tipo de música la caja de resonancia que merece. No obstante, ninguna política institucional puede explicar por sí sola la mezcla de temor reverencial, desconocimiento o incluso indiferencia que parece reinar entre el público cuando de música contemporánea se trata. Fabián Panisello, compositor y director hispanoargentino que dirigió en el **CBA** el concierto *Los laberintos de Borges*, nos ayuda a comprender mejor la situación.

¿música para todos?

ENTREVISTA CON **FABIÁN PANISELLO**

CAROLINA DEL OLMO FOTOGRAFÍA ENCARNA MARTÍN

La vía experimental emprendida por las vanguardias musicales del siglo xx y, en particular, la decidida emancipación de los compositores de los años cincuenta respecto de las líneas melódicas y armónicas tradicionales, propició una ruptura sin precedentes entre los músicos y su público, un alejamiento que, en cierto modo, ha perdurado hasta nuestros días.

Fabián Panisello, nacido en Buenos Aires en 1963 y afincado en Madrid desde hace ya doce años, es uno de los compositores que, sin renunciar a la innovación y la experimentación, más se ha esforzado por reconciliar la música contemporánea con su audiencia. Consciente de que no se puede seguir culpando al público de haber dado la espalda a la música, Panisello localiza las causas del déficit comunicativo en el lenguaje heredado y se niega a aceptar que una música más accesible al oído tenga que volver a los modelos tradicionales o resultar fácil y acomodaticia.

Tras estudiar composición con Francisco Kröpfl y Julio Viera en Argentina, se trasladó a Salzburgo, donde estudió con Boguslaw Schaeffer en el Mozarteum. Más tarde completó su formación como compositor con músicos de la talla de Elliott Carter, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough o Luis de Pablo, y perfeccionó su trabajo como director con Peter Eötvös. Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan el del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires 1988), el Premio de la Ciudad de Salzburgo «Mozarts Erben» (1991) o el Primer Premio Iberoamericano «Rodolfo Halffter» (México, 2004). Tanto en su papel de compositor como en su papel de director ha estado y está presente en festivales de todo el mundo, ha dirigido gran número de *ensembles* y orquestas y ha actuado como codirector en el estreno de *Hochzeiten* de Karlheinz Stockhausen y como director asistente de Luciano Berio.

Actualmente es director titular del Plural Ensemble y director académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Entre sus actividades más recientes como compositor cabe mencionar el estreno de su último cuarteto en el Festival Internacional de Takefu, Japón, por parte del Cuarteto Arditti, así como los numerosos encargos para orquesta que está llevando a cabo, entre los que destaca el de la Orquesta de la Radio del Suroeste Alemán (SWR), obra que será estrenada por Pierre Boulez en el Festival de Donaueschingen en 2008.



Comencemos hablando de su trayectoria. ¿Cómo entró en el mundo de la música contemporánea?

Empecé a estudiar música desde muy joven. Primero, violín y piano y, después, viola. En seguida me di cuenta de que lo que más me atraía era improvisar e inventar piezas y mis profesores también lo notaron. En la adolescencia, tras llevar unos años estudiando instrumentos, empezó a resultarme pesado limitarme a estudiar las obras de otros y decidí que lo que realmente quería era componer yo mismo. Esto me llevó a ponerme en manos de otros profesores con los que empecé a estudiar armonía, contrapunto, análisis musical, formas, es decir, todo lo que conlleva la formación de un compositor.

¿Y no tuvo la tentación de volverse hacia formas musicales populares que, al menos a primera vista, parecen más receptivas para la innovación y la improvisación?

La verdad es que no. La música popular me encanta pero como compositor nunca se me ocurrió dedicarme a ella. Por su propia naturaleza es y tiene que ser bastante sencilla, y lo digo con todo el respeto que la música popular se merece. Sí me he sentido atraído, en cambio, por otros lenguajes como la escritura, el cine o la filosofía, pero siempre desde un punto de vista creativo o constructivo. De todos modos, la música y su poder «abstracto» es lo que más me fascina. La música es un lenguaje no verbal que sucede y desaparece; es como si, a través de la música, la mente hallase, de alguna forma, una manifestación física o, mejor dicho, temporal. No es tangible pero, sin embargo, tiene una estructura muy potente, sólida, acotada y altamente formalizada, que puede compararse con la arquitectura. En ese sentido la música es un vehículo único.

Ha tocado géneros muy diversos, ¿hay alguno con el que no se sienta cómodo o que no admita tan fácilmente la innovación? Pienso, por ejemplo, en la ópera, que quizá sea algo más rígida...

En efecto, he compuesto para orquesta, cuarteto de cuerda, *lied*, *ensembles* instrumentales. Este último género –cuya incidencia durante el siglo XX ha sido determinante– me interesa especialmente, porque es un formato de geometría variable que te permite combinar grupos de instrumentos mixtos y disponer de una paleta de colores muy amplia, casi diría *ad hoc*, para cada pieza. Representa un concentrado selectivo de los grupos de viento, cuerda y percusión

que componen la orquesta. En cuanto a la ópera, yo no hablaría de rigidez. La libertad, en el caso de la música, está siempre delimitada por un conjunto de reglas del juego establecidas por el género, por el estilo y por ti mismo. El compositor decide un campo de acción, definiendo elementos, situaciones y reglas, y se mueve dentro de ese ámbito. Aunque a primera vista parezca sorprendente, cuanto más acotado sea un grupo de reglas, más energía puede desplegar la libertad creativa. En ese sentido, creo que también podría componer ópera o cualquier otro género. De hecho, tengo compuesta parte de una ópera de cámara que de momento está sin terminar.

Ha fundado y dirige el Plural Ensemble. ¿Qué le llevó a crear un grupo de estas características y cuáles son sus actividades más destacadas?

Siempre abrigué la idea de crear un *ensemble*, pero sólo pude hacerlo cuando llegué a España. Lo considero un formato ideal para la evolución musical de sus integrantes, ya que conlleva un repertorio muy amplio que va del solista al *tutti*. El grupo consta de dieciocho miembros, varios de los cuales constituyen los Solistas de Plural Ensemble. Cada temporada tenemos unos diez o doce programas diferentes y cada año realizamos giras –recientemente hemos estado en Alemania, Inglaterra, Marruecos, Austria y Portugal–. Hasta el momento hemos grabado seis CD y durante la presente temporada grabaremos otros dos.

A comienzos del siglo pasado se produjo en todos los ámbitos artísticos un movimiento de vanguardia que conllevó un cierto alejamiento de las artes respecto del público. A medida que avanzaba el siglo XX, se fueron dejando de lado los experimentos más arriesgados, algo bastante evidente en el campo de la literatura o, al menos, en el de la narrativa. En el caso de la música, ¿se ha dado también esta especie de «vuelta al orden»?

Yo diría que las vanguardias históricas conllevan un movimiento centrífugo que el público general no estuvo dispuesto a seguir. No obstante, su intención no era alejar al público, sino explorar campos nuevos e indeterminados. En el ámbito de la música, el movimiento realmente radical de alejamiento de las convenciones se produjo en los años cincuenta. La primera ruptura, la que llevaron a cabo los músicos de comienzos del siglo XX, estaba de alguna manera entroncada con la tradición. Fundamentalmente, abrieron el sistema tonal



y los criterios de orquestación y sonido hasta extremos inéditos para la época pero, por profundas que fueran estas innovaciones, lo cierto es que se produjeron en un marco de referencia vinculado con la generación anterior. Al fin y al cabo, habían nacido a finales del siglo XIX y habían tenido una educación romántica. En cambio, los músicos que nacieron en la primera mitad del siglo XX, muchos de los cuales aún continúan activos, como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luis de Pablo entre nosotros, o los recientemente desaparecidos Luciano Berio o György Ligeti, sí que adoptaron una postura bastante más radical, especialmente en los años cincuenta. Esta generación respondía a una coyuntura histórica concreta que hoy ya no se vive como propia. Al margen de la indudable calidad de muchas de las composiciones de esta vanguardia histórica y del inmenso acervo que nos han legado, al ceñirse a una línea demasiado estrecha de funcionamiento, terminaron encerrándose en una suerte de gueto y produciendo un divorcio cuyas consecuencias generales han sido, en este sentido, bastante negativas. Desde ese punto de vista, lo que ahora está sucediendo no es tanto una «vuelta al orden» cuanto una toma de conciencia de que hay una serie de cuestiones que no han funcionado y en las cuales no hay por qué insistir.

Entonces, ¿se podría decir que su generación está intentando componer una música que «tenga más en cuenta el oído» –y estoy citando una expresión suya– y sea así capaz de establecer un contacto más directo con el público?

Me temo que hablar de lo que hace mi generación sería generalizar en exceso, ya que hoy por hoy coexisten tendencias muy distintas. En mi caso, siempre me ha interesado mantener una estrecha relación con la música en vivo, acortar los caminos entre la composición y el público. Por eso comencé a dirigir, porque experimentar la música desde la interpretación resulta muy clarificador. El contacto que proporciona la música en directo te enseña a comprender cómo son los intérpretes y por qué motivos abrazan o rechazan ciertas obras, y te da idea sobre la percepción que de la música tiene el público. Personalmente, me interesa mucho que la música funcione bien, que a los músicos les guste interpretarla en directo y que el público pueda disfrutar escuchándola. Y todo esto, sin renunciar a la imaginación más abierta, por supuesto, aunque eso ya es un tema distinto.

Ha formado junto con otros músicos el colectivo Música Presente. ¿Qué es lo que les llevó a agruparse?

Al contrario que muchos otros colectivos que ha habido en el ámbito musical o artístico en general, Música Presente no fue creado a partir de ningún manifiesto o ideario común. Los músicos que formamos Música Presente estamos en torno a los cuarenta años, o sea que ya llevamos bastante trecho recorrido y todos tenemos bien encaminadas nuestras respectivas carreras. Así que, más que tratar de superar la debilidad juntándonos, nos apoyamos en la fortaleza que cada uno ha logrado generar por separado. Tampoco nos une un ideario estético concreto y, de hecho, hacemos cosas bastante distintas. Otra peculiaridad de nuestro colectivo es que está formado por compositores e intérpretes y la colaboración que se establece entre los dos oficios resulta muy interesante. Además, al agruparnos, generamos entre nosotros cierta solidaridad, algo que a veces se echa en falta en el ambiente musical, un terreno marcado generalmente por el individualismo.

Muchas veces se achaca la escasa difusión de la música contemporánea a cierta dificultad en la audición, que requeriría un oído entrenado; aun así, ¿no resulta excesivo el desconocimiento de la música contemporánea por parte del público, incluso por parte de un público, digamos, culto?



Lo cierto es que la escucha de la música clásica nunca ha sido muy masiva; no se puede decir que en la época de Mozart o de Bach todo el mundo escuchara su música, ni mucho menos. No obstante, también es verdad que el siglo que acaba de pasar ha sido fundamentalmente óptico. En general, se escucha ahora menos música que antes. El rector de una importante escuela de música de Alemania me comentaba que hace veinte años la media de edad del público que escuchaba música clásica estaba en torno a los cuarenta años, mientras que ahora está en torno a los sesenta: es decir, que apenas se ha creado público nuevo, y eso que se trataba de Alemania, un país con un nivel musical más alto que España. Supongo que habrá gente que estará estudiando a qué se debe y, de hecho, también se están poniendo en marcha iniciativas para hacer conciertos que aporten al público más elementos aparte de la música. Por ejemplo, la Filarmónica de Berlín está haciendo proyectos maravillosos para niños combinado música, danza...

En cualquier caso, la música requiere siempre una cierta predisposición por parte del oyente y también exige que se le dedique un cierto tiempo. Pero en ningún caso creo que se pueda decir que en la música contemporánea impere una visión elitista que sería la responsable de mantener al público alejado, como se dice tantas veces.

En tanto que director académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, ¿cree que a la hora de diseñar un currículo musical hace falta seguir un orden evolutivo, un poco como sucede en matemáticas, o se puede abordar cada obra o estilo por separado, como quien estudia historia?

Las dos cosas. Desde luego, uno puede escuchar y apreciar la música del Medioevo sin conocer la romántica o viceversa. Otra cosa es que sí deba haber un cierto orden, y hay que saber qué conviene enseñar primero y qué después, aunque ese orden no tiene por qué ser necesariamente histórico; de hecho, muchas veces una composición posterior te proporciona claves para comprender música más antigua. Además, el terreno de la música es tan amplio que resulta imposible conocerlo todo o imponerle una ordenación cerrada. En mi opinión, la música es una manifestación de fenómenos universales que están en la mente y la sensibilidad y que se pueden cifrar en unos pocos elementos como son la forma, las líneas melódicas, las armonías, el timbre o la textura, que no pertenecen a una época u otra sino que están presentes en todas las músicas. En este sentido, las distintas tendencias de cada época serían manifestaciones temporales concretas de estos universales, acotadas y definidas por distintos condicionantes históricos y culturales. Por lo demás, por lo que toca a la pedagogía, creo firmemente que tendrían que enseñarse los diferentes estilos y épocas de un modo más desprejuiciado y universal.

¿Qué le llama la atención hoy en el terreno de la música popular?
¿Hay algún estilo que le resulte particularmente interesante?

Lo que más me interesa de la música popular, lo mismo que de la música clásica o del cine, son esas piezas detrás de las cuales puedo descubrir la mano del autor, del artista verdadero. El verdadero creador es capaz de salirse de las obligaciones tácitas que imponen los estilos y aportar un mensaje, darle un contenido sensible, artístico, a lo que tiene que decir. Por lo demás, una gran ventaja de la música popular es que puede transmitir emociones de un modo muy directo. Sus secuencias armónicas —que generalmente proceden de épocas anteriores de la música culta— están muy probadas. Esta capacidad de emocionar se aprecia con mucha claridad en buena parte de las composiciones que se emplean en el cine. Y es una ventaja que, bien usada, es decir, si el texto y la voz del cantante lo merecen, produce resultados excelentes. A mí, por ejemplo, me gustan mucho Caetano Veloso, John Lennon, King Crimson y, en general, el rock sinfónico de los setenta. El rock de ahora lo conozco poco, en cambio. Quizás porque estoy más ocupado con otras cosas.

Uno de los conciertos que ha ofrecido el Plural Ensemble en el CBA ha sido un homenaje a Borges, en el que las piezas interpretadas estaban inspiradas en su obra. ¿En qué sentido puede una obra musical estar basada en una pieza literaria?

Bueno, esta es una cuestión que siempre se ha planteado. Podríamos preguntarnos si existe alguna relación más o menos objetiva entre *La pasión según San Mateo* de Bach y el texto correspondiente del Evangelio. Cuando escuchas la música, ¿te sugiere de alguna manera el texto o no? Donde sí hay una complicidad indiscutible es en la ópera y el *lied* o en los madrigales del Renacimiento. Ahí encuentras una simpatía directa entre las «figuras retóricas» —en su acepción musical— y el contenido del texto. En el caso de Borges, entre las piezas que se ha interpretado hay una sonata para piano de Gerardo Gandini basada en «La biblioteca de Babel», en la que él refleja a su manera ciertos elementos del cuento relacionados con las repeticiones, la memoria, etcétera. Hay otra pieza, *Anamnesis* de Juan Solare, que se basa en la idea de memoria en Borges. También interpretamos *8 haikus de Borges*, de Julio Martín Viera, en la que a cada *haiku* le corresponde una breve pieza musical. En *Relato*, de Francisco Kröpfl, el tra-

tamiento plantea ciertas analogías entre la música y «El espejo y la máscara», uno de los cuentos del *Libro de arena* de Borges.

Luis de Pablo decía recientemente que en España se estaba viviendo un momento excepcionalmente bueno por lo que toca a la música culta. ¿Usted también lo ve así?

Sí, sin duda. Luis, que además compara con otras épocas que le ha tocado vivir, puede apreciar mejor la gran efervescencia que se está produciendo tanto en la creación como en la interpretación. La nueva generación de compositores es excelente, incluso considerada a nivel internacional, y hay también intérpretes notables; la Escuela Superior de Música Reina Sofía está desempeñando un papel muy importante en este sentido. En definitiva, estamos asistiendo a un momento muy bueno y, al menos en Madrid, yo veo que hay un gran interés por la música. Lo curioso es que, aunque fuera de España lo saben y lo dicen, las instituciones aún no se han decidido a tomar la música como bandera cultural para exportar... Eso sí que se echa en falta; necesitamos una política pública que cobre conciencia del potencia musical que hay en este país y que lo apoye en la medida apropiada.

¿Echa de menos, pues, más esfuerzos institucionales por difundir este tipo de música? ¿Cómo valoraría la labor del Centro de Difusión de la Música Contemporánea (CDMC)?

El CDMC, con Jorge Fernández Guerra a la cabeza, está haciendo un trabajo excelente. Creo que es la primera vez en muchísimos años que están viniendo sistemáticamente a tocar a Madrid los mejores conjuntos especializados en música contemporánea de todo el mundo, alternados con los grupos españoles más destacados. También hay que mencionar la gran labor que está desarrollando el ciclo Música de Hoy, el Festival de Alicante, los Ensembles de Valencia, o el propio ciclo de Plural Ensemble, entre otros. El público de aquí no tiene nada que envidiar al de Londres o al de París en este aspecto. Pero claro, desde el punto de vista de la difusión, esto es sólo una parcela. En cualquier caso, lo cierto es que hay mucha gente trabajando para que se haga música de gran calidad. En Madrid estamos ahora mismo en un punto de inflexión positivo.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

- SPIRITS OF PLACE, de Peter Sculthorpe
Plural Ensemble [F. Panisello director]. Verso, 2006
- A PORTRAIT, de Fabián Panisello,
Plural Ensemble [F. Panisello director, compositor e intérprete].
Col Legno, 2005
- POLIFONÍA DE COMPOSITORES,
Plural Ensemble [F. Panisello director, compositor e intérprete].
Instituto Cervantes de Bremen, 2004
- MONOGRÁFICO CÉSAR CAMARERO
Plural Ensemble [F. Panisello director e intérprete]. Verso, 2003
- MONOGRÁFICO DAVID DEL PUERTO
Plural Ensemble [F. Panisello director e intérprete]. Tritó, 1999
- MÚSICA ARGENTINA DE LOS 90
[F. Panisello compositor]. Asociación Editar, 1996
- MONOGRÁFICO JOSE MANUEL LÓPEZ LÓPEZ
Plural Ensemble [F. Panisello director]. Col Legno, 2007
- MONOGRÁFICO GYÖRGY LIGETI
Plural Ensemble [F. Panisello director]. De próxima aparición

Se permite la reproducción íntegra de esta entrevista siempre que sea con fines no comerciales, se cite autoría y procedencia y se mantenga esta nota.