



FOTOS: MARCO BORGREVE

IMPROVISACIONES DE OTRA ÉPOCA

LA IMPROVISACIÓN ENTENDIDA COMO CONCEPTO CREATIVO ES EL NUEVO PLANTEAMIENTO CON EL QUE EL CONJUNTO MORE HISPANO EXPLORA EL REPERTORIO DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL EN SU SEGUNDO DISCO, «YR A OYDO»

YR A OYDO
MORE HISPANO
CD. CARPE DIEM (GAUDISC)

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

Nunca, como hoy, el oyente ha estado más cerca de todas las músicas del mundo. Sin demasiado esfuerzo, con la comodidad que proporciona la tecnología, es relativamente fácil informarse sobre cualquier repertorio, por alejado o cercano que esté en el tiempo y el espacio. Semejante facilidad equivale a abrir una puerta hacia un saber más universal y eso es algo que opera a favor del fenómeno. Pero también son varios los efectos secundarios: un caudal tan grande de información musical circulando sin fronteras está haciendo que la música y su interpretación tiendan a concentrarse en una sola manera en la que cualquier estilo se diluye en un gran magma homogenizado en el que caben todos los sonidos del mundo.

El agotamiento auditivo es algo previsible, máxime cuando escuchar se está convirtiendo en un acto mecánico e inconsciente que se realiza, incluso, en condiciones adversas, ya sea soportando el bajo *ostinato* del fragor del metro, ya sobre el jadeo de la cinta en el gimnasio. Por esta razón, el consumidor de música, aquel que poco antes ha sido llamado oyente, está a punto de penetrar en una autocomplacencia en la que descubrir nuevas obras del inagotable y cercano repertorio universal acabará por ser una forma de bulimia de difícil digestión.

RESTAURAR LO ORIGINAL. ¿Existe alguna posibilidad de restaurar lo original en medio de este mercado sonoro dictado en esperanto? Vicente Parrilla afirma que sí. Lo dice a través de un interesante trabajo discográfico, *Yr al oydo*, cuyo título es toda una declaración de pureza estilística y en el que nada es como parece aun siendo todo veraz. Por eso las referencias son viejos lugares comunes: *Passacaglia*, *Passamezzo moderno*, *Folías*, *Gaillarde*, *Guárdame las vacas*, *Conde Claros*, *Ciacona*. Música del Renacimiento español, en definitiva, a la que Parrilla se acerca ajeno a la ortodoxia oficial, usándola a la antigua, improvisando.

Recuérdese que no ha hecho nada más que empezar el siglo XIX y ya se habla del «viejo estilo» cuando el intérprete se permite añadir mordenes y trinos no contemplados en la partitura. Por entonces, el texto musical se ha convertido en un objeto venerable, una pieza de museo que acabará por vindicar su eterna pureza el día en el que se reproduzca a través de las ediciones críticas, en las que cada nota es una demostración de fe en el compositor. Pero hubo un tiempo anterior en el que la partitura apenas era una sugerencia abierta a la imaginación del intérprete, y en el que este se confundía con el propio creador, pues interpretando/improvisando era capaz de inventar lo que antes nunca había existido.

SIN PLANIFICACIÓN. Vicente Parrilla es un raro avis de la música antigua. Él mismo cuenta que su formación corrió al margen de los planes oficiales, y que con ocho años tocaba a Antonio de Cabezón con absoluta naturalidad, olvidando la coacción de la educación reglada a través de los instrumentos convencionales y la escurpulosidad traducción de la partitura. En 1998 creó el grupo More Hispano (www.morehispano.com) que poco después presenta su primera grabación, un monográfico dedicado a Selma y Salaverde, en el que todo tiene un aire convencional: fidelidad a la letra, concreción en la forma y rigor a las convenciones interpretativas del momento, «un disco clásico».

Pero a partir de 2004, el grupo empieza a profundizar en un nuevo planteamiento desde la improvisación como concepto creativo. Poco a poco se empiezan a desentrañar las peculiaridades del lenguaje hasta asumirlas como propias, de manera que interpretar añadiendo frases, matices y agógicas impredecibles acaba por convertirse en parte sustancial de la lectura. «Cada obra -di-

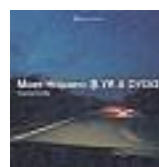
HUBO UN TIEMPO EN EL QUE LA PARTITURA APENAS ERA UNA SUGERENCIA ABIERTA A LA IMAGINACIÓN DEL INTÉRPRETE, Y EN EL QUE ÉSTE SE CONFUNDÍA CON EL PROPIO CREADOR

ce Parrilla- sigue un tratamiento distinto. Se interpreta sin planificación previa. A veces siguiendo un patrón armónico, en otros casos guiados por un motivo a partir del cual, la obra crece con la única limitación de ser fiel al estilo.»

EMPEZAR DE CERO. *Yr a oydo* se relaciona con otros trabajos en los que también se ha tratado de recuperar el procedimiento. En la discografía actual pueden localizarse algunos protagonizados por Paolo Pandolfo, Christina Pluhar o Rolf Lislevand, si bien cada uno de ellos parte de premisas distintas, ya sea a partir de patrones prefijados o mediante la incorporación de nuevos instrumentos y un lenguaje más moderno, reactualizando el original desde una perspectiva más *jazzística*. Frente a ello, Vicente Parrilla y More Hispano proponen un riguroso trabajo de restauración de una manera y su imagen de espontánea apariencia.

Once años han transcurrido hasta la llegada de su segundo disco, porque «no está el panorama sencillo». La espera ha reportado, sin embargo, un efecto beneficioso por cuanto *Yr a oydo* es, en alguna medida, «empezar de cero» una vez asumido que la improvisación es una forma viable de revitalización del pasado musical y que ésta es el actual santo y seña de More Hispano. Pero todo ha de ir ahora con más agilidad. Un segundo disco espera ya su publicación, pues los cuatro días de grabación que se utilizaron en la producción de *Yr a oydo* sirvieron para disponer de material suficiente.

Quizá, entonces, hay esperanza. Todo consistiría en escuchar a alguien que escucha, tal y como hace el improvisador. Por supuesto que su trabajo hoy en día es contradictorio. Grabarlo para difundirlo por el mundo supone fotografiar el instante en el que esa música se hizo posible, volver a fijar lo que nunca se quiso que permaneciera inmóvil. ¿Pero qué otra posibilidad cabe? «¿Existe el pasado concretamente, en el espacio? ¿Hay algún sitio en alguna parte, hay un mundo de objetos sólidos donde el pasado siga acaeciéndose? -No. -Entonces, ¿Dónde existe el pasado? -En los documentos. Está escrito. -En los documentos... Y ¿dónde más? -En la mente. En la memoria de los hombres.» (George Orwell, 1984) ■



EL PASADO RECOBRADO.
A LA IZQUIERDA, VARIOS MOMENTOS DE UN CONCIERTO DE MORE HISPANO EN UTRECHT EN 2008

MODULACIONES

STEFANO RUSSOMANNO

Xenakis

La música de Iannis Xenakis (1922-2001) tiene gancho en Madrid. Hace escasas semanas, la figura del compositor griego constituía uno de los referentes principales del ciclo «Música y arquitectura» organizado por Musicadhoy en La Casa Encendida. Ahora, el Auditorio Nacional le escoge como protagonista absoluto de una jornada que se desarrollará el próximo viernes en varios frentes. Ese día podrá escucharse en la sala de cámara una de las obras maestras de su última época, *Thallein*, en el formato del concierto-conferencia. En la sala sinfónica, Arturo Tamayo -cuya imprescindible colección discográfica dedicada a Xenakis (para el sello Timpani) acaba precisamente de reeditarse- dirigirá tres grandes páginas orquestales: *Nomos Gamma*, *Terretektorh* y *Oresteia* (esta última con la participación del barítono Spyros Sakkas). En el vestíbulo de la misma sala, se interpretarán dos poderosas piezas para percusión: *Psappha* y *Rebonds*. Como complemento, la Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid acoge el próximo día 21 el encuentro «Xenakis y la arquitectura», donde músicos y arquitectos compartirán mesa de discusión.

La cercanía temporal entre estas iniciativas no hace sino demostrar el constante interés que rodea la figura y la obra del músico griego desde que en 1955 sorprendiera en los círculos de la vanguardia musical con su pieza *Métastasis*. Hasta ese momento, Xenakis había destacado más como arquitecto (era colaborador de Le Corbusier) que como compositor. *Métastasis* desconcertó a los músicos de profesión no sólo por su peculiar resultado sonoro -bastaría con escuchar el grandioso *glissando* inicial de toda la orquesta-, sino también por los procedimientos utilizados. En la elaboración de sus obras musicales, Xenakis recurría a métodos no disímiles de los que un arquitecto emplearía en la planificación de un edificio: estableciendo sobre el papel milimetrado medidas, proporciones y volúmenes, y escogiendo los sonidos como si fuesen materiales de construcción.

Mientras el serialismo imperante se zambullía en enrevesados ejercicios de escritura combinatoria, Xenakis se dedicaba a levantar enormes bloques de sonido a la manera de un ciclope. Da igual que para ello utilizase la ayuda de fórmulas algebraicas y leyes físicas. El resultado era aturdidor, y sigue impactando por el tratamiento casi salvaje de ritmos y texturas, donde la utilización estructural del *glissando* ha producido uno de los paradigmas sonoros más originales de la música del siglo XX. ■