

Tifereth de Emanuel Nunes: el esplendor emblemático del espacio

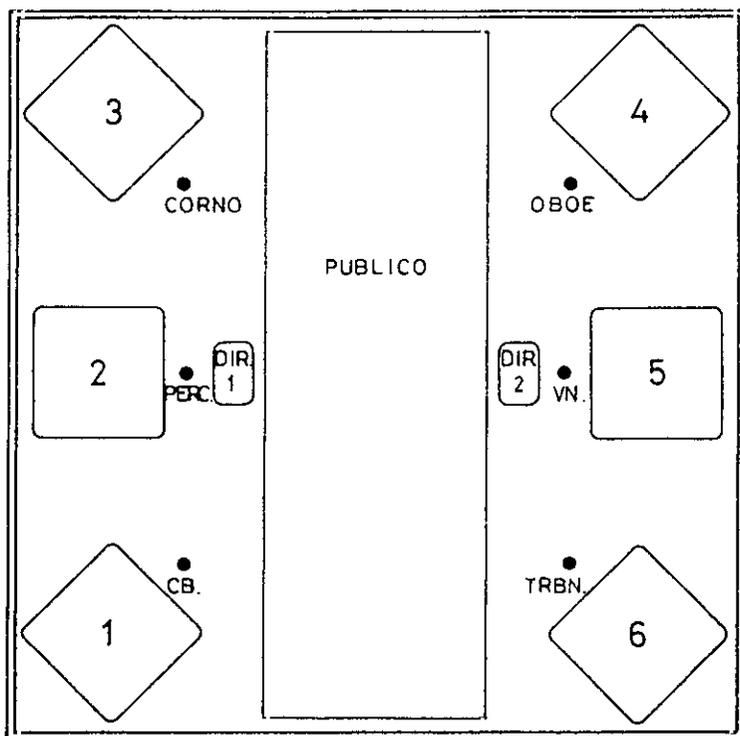
ENRIQUE MACÍAS
Lisboa, Mayo 1989

INTRODUCCION

Tifereth forma parte del ciclo compositivo «*La Creación*», constituido actualmente por las obras: «*Nachtmusik I*», «*Einspilung I*», «*Chessed I y II*», «*Musik der Frühe*», «*Einspilung II*», «*Nachtmusik II*», «*Einspilung III*», «*Grund*», «*Aura*», «*Versus I*», «*Wandlungen*» y «*Duktus*». Los primeros trabajos de esta obra datan de 1878 y la conclusión de la misma estaría fechada en 1985. Se trata de un encargo realizado al compositor por la UER (Unión Europea de Radiodifusión) con motivo de las celebraciones en 1985 del Año Europeo de la Música. El compositor entendió con esta obra «su manera» de celebrar el 300 aniversario del nacimiento de J. S. Bach, los 100 años del nacimiento a A. Berg y 50 de su muerte, así como el aniversario de un músico vivo. *Tifereth* en hebreo significa «esplendor», «magnificencia» y en la filosofía cabalística correspondería al número 6. Así la obra está concebida para 6 grupos orquestales con 6 solistas instrumentales (uno en cada grupo orquestal y que sólo participan en la segunda parte de la obra) y dos directores que coordinan 3 grupos cada uno. Estos se disponen en torno al público en un hexágono en el interior de la sala rectangular. Los directores, de espaldas entre sí, pero coordinándose y observándose por medio de un monitor de video, ocupan un punto privilegiado para la dirección de los grupos.

Gráficamente la disposición podría ser como sigue:

Los solistas que intervienen en la segunda parte, serán amplificados y su difusión se hará por medio de un altavoz situado dentro del espacio interactivo de su respectivo grupo. El elenco total de instrumentistas es de 93, aparte de los seis solistas (contrabajo, percusión, corno, oboe, violín y trombón) que configuran una orquesta de las siguientes características: 4 flautas, 4 oboes, 4 clarinetes, 4 fagotes, 6 trompas, 4 trompetas, 4 trombones, 2 tubas, 6 percusionistas, celesta/klavierglock, 15 violines primeros, 10 violines segundos, 10 violas, 10 violoncellos y 10 contrabajos.



El historial de interpretaciones de la obra es el siguiente:

a) Estreno: París 9/12/85. Concierto especial producido por la UER. Iglesia de «Notre Dame du Travail». Intérpretes: Frederic Stochl (contrabajo), Sylvio Gualda (percusión), André Gantier (corno), Maurice Bourge (oboe), Regis Pasquier (violín) y Michel Becket (trombón), como solistas y la Orquesta Nacional de Francia, con Leif Segerstam y Arturo Tamayo como directores. Grabación y emisión en directo: Radio France-France Musique. Retransmisión directa por más de 20 emisoras en la UER.

b) 2.ª audición, sólo parcial (2.ª parte: Antifonías II a V). Torino 8/5/87. Giornate della Nuova Música 1987. Iglesia de San Filippo. Intérpretes: Davide Ghio (contrabajo), Christian Hamouy (percusión), Corrado Saglietti (corno), Maurice Bourge (oboe), Renata Zanni (violín) y Joseph Burman (trombón), como solistas y la Orquesta de la RAI de Turín, con Arturo Tamayo y Mark Foster como directores. Grabación y emisión en directo: RAI-TURIN.

c) 3.ª audición (2.ª integral). Lisboa, 3/05/89. Encontros Gulbenkian de Música Contemporánea. Feria Internacional de Lisboa. Intérpretes: Frederic Stochl (contrabajo), Sylvio Gualda (percusión), André Gantier (corno), Ernest Rombaut (oboe), Guy Comentale (violín) y Joseph Burnam

(trombón), como solistas con la colaboración del Ensemble de Percusión «Les Pléiades» y la Orquesta Filarmónica de Silesia (Katovice), con Arturo Tamayo y Mark Foster como directores. Grabación: Radiodifusión Portuguesa.

Están previstas para 1990 dos importantes interpretaciones en ambos casos por los mismos intérpretes que en la versión de Lisboa, estas en los festivales «Música 90» de Strasburgo y «Otoño Musical» de Varsovia.

Formalmente la obra se divide en dos partes. La primera de una duración aproximada de 35 minutos, no tiene denominación o título prefijado. La segunda, de similar duración, se divide en cuatro antifonías actualmente (de la II a la V), faltando por componer la primera de ellas.

Emanuel Nunes escribió sobre la obra:

«Cada grupo orquestal además de su especificidad contiene una serie de “trazos distintivos”, ya sea en lo que respecta al predominio de ciertos intervalos o de notas sobre las cuales el discurso se polariza con mayor o menor intensidad; o ya sea en lo que respecta al desenvolvimiento rítmico o de las proporciones de base que le sirven de soporte de estructura.

La existencia de 6 grupos separados en el espacio determina de una manera esencial la casi totalidad de los aspectos retóricos y formales de la obra. No se trata, por otro lado, de un tipo de escritura orquestal cuyo efectivo instrumental va a estar espacializado de una forma cualquiera o la finalidad de clarificar el tejido musical o de introducir efectos fáciles de desplazamientos sonoros en el espacio».

Tifereth surge como una obra eslabón en la trayectoria compositiva de Nunes. Obra que cierra un determinado itinerario creativo y línea de pensamiento; y al mismo tiempo está abriendo todo un nuevo horizonte para el propio autor. Obra emblemática en todos sus perfiles: sus planteamientos formales, la conmemoraciones que asume, los homenajes explícitos e implícitos, la diversidad de gestos técnicos desarrollados hasta las últimas consecuencias, la integración formal del espacio en el discurso musical, la fuerza y arrebatadora maestría en la escritura orquestal, la hacen una obra inagotable y rica en su análisis y esplendorosa en su escritura.

En *Tifereth* encontramos un resumen y al mismo tiempo un desarrollo del pensamiento compositivo del autor, una suerte de «autobiografía en música».

Con motivo del estreno lisboeta, el 3 de mayo de 1989, mantuvimos durante 3 días una serie de encuentros con el compositor, de los cuales solamente el último —que además se transcribe literalmente en el espléndido español de E. Nunes— fue registrado. Así por extensión, a lo largo de la conversación surgen referencias a temas y aspectos tratados en los referidos encuentros anteriores, en cierta medida, preparatorios de aquello que se pretendía grabar en una sola sesión. Consideramos de este modo que la entrevista guarda una gran frescura por la extraordinaria capacidad discursiva y reflexiva del compositor que nos acercan a la diversidad de as-

pectos estéticos y formales de una actitud creativa. Reflexión atenta y profunda de cada actitud, de cada gesto creador, ya sean por asumidos o rechazados.

ENTREVISTA A EMANUEL NUNES POR ENRIQUE MACIAS

PREGUNTA. — Emanuel, mi reflexión es la siguiente: veo en *Tifereth* una obra resumen que lleva o viene de una determinada trayectoria tuya y que es una especie de eslabón resumen que cierra y al mismo tiempo abre como una etapa. Además la veo como una obra emblemática que podría ser una «obra autobiográfica» de tu percurso musical; de lo que es para tí la música.

RESPUESTA. — Quisiera decirte en primer lugar, que cuando empecé a estudiar en París y mismo antes de irme a Colonia a estudiar con Stockhausen había una cierta línea de puntos que para mí eran imposibles de realizar prácticamente. Y ya a esas alturas, 1964, estaban en mí. Unos aspectos que siempre me fascinaron y nunca llevé a cabo hasta el fondo. Es una relación particular entre la espacialización de la música en la escucha (me refiero a una espacialización como en *Tifereth*), la espacialización real y toda la problemática de la forma abierta. En *Tifereth* no hay forma abierta, hay espacialización. Pero para mí con forma abierta o sin ella, la escritura de una obra con espacialización tiene que tener algo muy diferente de una obra que no fue concebida con espacialización. Y desde el punto de vista estrictamente de la escritura musical, te digo que ya en 1964 me preguntaba cuál era la relación posible entre la espacialización de las fuentes sonoras y la escritura misma, la concepción formal. Y había hecho un proyecto con «Oeldorf I»¹ con las seis pistas (de las 3 bandas magnéticas), con un tipo de espacialización que era unicamente para clarificar, para distanciar sus varios discursos. Luego en «Grund»² empecé efectivamente un tipo de escritura que tiene que ver directamente con la espacialización, pero es una espacialización que hoy en día llamo «pasiva», donde el intercambio entre los diversos puntos del espacio son un resultado de la escritura de cada parte, de la relación entre las partes, pero no es una espacialización dinámica en el sentido de cambiar determinados elementos composicionales de un punto a otro. Puedes por ejemplo ver en «Gruppen» de Stockhausen, una obra que es muy nueva, muy excepcional, con un espacio de tres puntos y que tiene un funcionamiento de sepa-

1. De 1975, para 3 bandas magnéticas estéreo

2. De 1983, para flauta alto y banda magnética de ocho pistas con ocho flautas pregrabadas.

ración de la estructura de audición estereofónica en el buen sentido, no en sentido de ornamento, hay solamente un momento donde los acordes se mueven en el espacio, como sabeís, por compensación dinámica de cada punto.

Esto es el caso de *Tifereth* donde hay unicamente los instrumentos tradicionales de una orquesta sin medios electrónicos, el único cambio que puede existir de una escritura que va a ser espacializada es un cambio en la concepción formal de las relaciones de tiempos, de elementos que cambian de carácter según el punto donde se encuentran: eso como un trabajo más contrapuntístico de orden real. No sé si es contrapunto, armonía, etc., pero es una preocupación de un tipo de cubismo en movimiento que conduce necesariamente a una escritura de tendencia contrapuntística. Y cuando no lo es, por contradicción tiene que ser de una cierta fijación armónica, donde todos los ritmos ganan la función de una melodía, que es el caso por ejemplo de la primera parte de *Tifereth*, que cuando escuches en condiciones ideales, oirás un desarrollo armónico-melódico que resultaría del tratamiento rítmico de cada grupo. Pero yo siento mientras la necesidad de llegar a un punto donde el movimiento en el espacio tendrá una función de composición, como tienen las alturas, los ritmos, etc. Y creo que en *Tifereth* he trabajado con las diversas concepciones formales de espacialización que están en el límite de la utilización electrónica. Si analizas la «Antifonía II» hay un trabajo de imitación permanente, si quieres de canon que no se oye, pero que se siente a nivel de las notas, del timbre o del ritmo, de grupo a grupo. Esa evolución permanente de cada elemento, de grupo a grupo, va a tener una función predominante de la constitución del discurso. Yo tengo en *Tifereth* muchos tipos diversos de escritura y concepción formal que tienen que ver para mí con la espacialización.

P. — ¿Concepto de obra acabada?

R. — ¿Quieres decir de obra que no trabajo más?

P. — Por ejemplo, *Tifereth* es una obra para tí en este momento ¿terminada o no?

R. — Si y no.

P. — Me lo imaginaba.

R. — Te había dicho ayer que la partitura como está ahora, cuando la oigo como la oí hace tres días³, es para mí un todo cerrado, terminado. Pero es casi como un tipo de iglesia románica que tiene un cuerpo principal, una estructura principal y luego tiene edificios (anexos). En este caso no son anexos pero están intercalados. Por ejemplo, mi problema es que durante tres meses antes de empezar la partitura de la segunda estuve crean-

3. Se refiere al estreno en Lisboa el 3 de mayo de 1989.

do material de todo orden (rítmico, ideas, notas...) y ese material general sólo lo utilicé en un 40%. Así que no partí de una duración para hacer una obra, partí de la materia y la fui desarrollando y me vi con materia para mucho e hice una parte. Y así hay ciertas cosas que no hice, y que me «llaman», que me atraen, que me polarizan y que me gustaría hacer. Pero hay un punto que te debo aclarar a propósito de *Tifereth* y es que yo no concibo *Tifereth* como una obra gigantesca, si va a durar una hora y media es porque tiene que durar una hora y media, no es que yo quiera hacer una obra grande. Actualmente dura 70 y pocos minutos y pienso además en una parte que se situaría entre la 1.^a y 2.^a parte, que si la hago va a durar como $\frac{1}{4}$ de hora.

P. — ¿Esa parte es la «tal»⁴ parte, «Passus»?

R. — Para esta parte ya tengo, entre otras, una estructura rítmica enorme que está prácticamente lista y esa estructura rítmica va a ser *confrontada* con diversas figuras y contrapuntos del «Arte de la Fuga».

P. — ¿Por qué el «Arte de la Fuga»? Yo te hablaba al principio de *Tifereth* como una obra resumen, una obra perspectiva, una obra emblemática, *biográfico-histórica*.

R. — De una «biografía de mi música».

P. — Sin duda, pero dime, ¿podría haber tenido cabida una dimensión realmente biográfica?

R. — Podría ser, pero no es. Para mí *Tifereth* es un punto extremo de espacialización sin medios electrónicos; voy a trabajar la espacialización como estoy haciendo ahora con el IRCAM, con medios electrónicos y esto es nuevo en principio. No es tanto electrónica como sonido, y sí electrónica como medio de espacialización, que es lo que trabajo desde hace 4 meses en el IRCAM; y creo que va a ser muy importante para mí. Este carácter extremo de música instrumental es emblemático. Sobre todo porque, para mí era emblemática la conmemoración. Como te dije, la espacialización instrumental es fundamentalmente una concepción contrapuntística, y tú sabes que el «Arte de la Fuga» es un caso extremo de trabajo contrapuntístico. Lo que quiero decir es que curiosamente lo que yo puedo saber de un resultado eventual de la parte que no está compuesta, te diría que es la parte donde tú no vas a oír que «hay» Bach. Si hago esa parte (como la pienso *vagamente*, si no ya la habría hecho) diría que se trata de una pasacaglia donde tú jamás reconocerás el tema. Es como lo veo ahora. Si lo voy a hacer o no... está todavía por ver. Por otra parte quiero decir que la *inserción o citación transformada o utilización o como lo*

4. Unos días antes habíamos mantenido una conversación muy especulativa sobre la problemática de realización de esa parte que «no debería tornarse ni premoderna, ni moderna y mucho menos postmoderna» en palabras de E. Nunes.

quieras llamar, de música que no es mía o también de música que es mía de/en otras piezas, no tiene nada que ver con determinada escuela o tendencia musical que actualmente está muy en voga. No tengo nada que ver con eso.

P. — Me gustaría entonces que ahora hablásemos (leyendo unos textos que escribiste sobre «Ruf» y «Oeldorf» me lo sugieren) de citación, de integración, el acaso, lo predeterminado. Me gustaría que hicieras una reflexión sobre estos aspectos haciéndolos confluir: integración del material ajeno a tu corpus lingüístico y lo casual. ¿Cómo podemos entenderlo?

R. — Diría que el acaso es la consecuencia de un encuentro auditivo con una pieza, con una parte de una pieza ya sea de Bach, de Schubert u otro⁵, en la que yo siento una audición que está liberada de contingencias históricas, que en ese momento deja de tener un lenguaje histórico. Una invención de Bach o un lied de Shubert deja para mí de tener un estilo propio a una obra y eso me permite una identificación que ya no es estética, pero que es una identificación de esencia, entre esa parte o esa obra y mi manera de escucharla. Así automáticamente me parece que puede comportar, o quizás no, un «environment» que esté en mi música y que por estar allí deja de tener una fecha histórica determinada. Ese involucramiento puede resultar estéticamente a través de cambios de ciertos parámetros, sobre todo del tiempo. Para mí es muy importante que cuando vas a oír determinado momento mucho más lento de como se oye normalmente, hay un tipo de microscopio temporal de escucha, no hay un cambio de alturas y sólo hay un cambio de duración. Esto solamente como un ejemplo.

P. — Incluso se podría llegar a lo contrario, a una aceleración del «tempo» original del fragmento utilizado.

R. — Se puede dar el caso, pero creo que es menos corriente en mi manera de sentirlo. En el caso de «Ruf» que tú conoces, cuando hago las citaciones de Mahler, de varios momentos del último movimiento de la «Canción de la Tierra», esos momentos tienen una predominancia de notas, de alturas, que son notas que tienen un papel importante en «Ruf». Pero eso no está planteado, es una coincidencia. Y llegamos al punto de mi concepto de coincidencia del que hablo tantas veces. Para mí una coincidencia casual con una probabilidad muchas veces pequeñísima es algo que profundiza en el significado de los términos de la coincidencia. Quiero decir, tú puedes tener dos estructuras compuestas de una forma absolutamente predeterminada y las pones a sonar juntas (eso es mecánico, hay un acaso entre dos estructuras fijas). Pero si vas a provocar coinci-

5. Como es el caso de «Ruf», «Oeldorf» o «The Blending Season», todas escritas entre 1973 y 1977.

dencias más allá de las dos estructuras, estás necesariamente creando un espacio de profundidad entre ambas. En este caso unos parámetros son más eficaces para mí: son las alturas. Por ejemplo, así si vas a ver todas las citas de la «Canción de la Tierra» vas a notar que las notas principales de Mahler en esos momentos son las mismas que en «Ruf». Como un tipo de filtro de audición, como si yo hubiera escuchado el último movimiento de la «Canción de la Tierra» a través de «Ruf» o lo contrario. Cuando hay el «adagio» antes de la citación de Mahler, hay gente, músicos que conocen «La canción de la Tierra» y piensan automáticamente que se trata también de citas de Mahler. En ese «adagio» no hay nada de Mahler.

P. — ¿Cómo entiendes y qué significa formalmente la primera parte de *Tifereth*, y por qué la segunda la denominas «antifonías»?

R. — La primera parte originalmente no tiene denominación, tiene partes más o menos largas pero sin títulos o denominaciones. He pensado que cuando haga la parte intermedia —si algún día la hago— indicar también las secciones de la primera parte como están ahora, y si voy a indicarlo sé como voy a llamarlas, las denominaré «Praeludium I, II, III...». La parte intermedia se denominaría «Passus». Y después vienen las antifonías. Y el problema que comentábamos antes es que mi idea no ha sido jamás la de hacer una obra monumental. Hay una duración relativa de antifonía a antifonía, pero no hay una duración teórica grande o pequeña. Y esto me hace un poco reflexionar si voy a hacer la parte intermedia (con el «Arte de la Fuga» o con la «Fuga del Arte»). Esa parte va a durar alrededor de 16 minutos. Siempre sentí el problema —que es muy importante— de la relación entre la materia y la duración. Tú hablabas del punto de vista de la forma y yo podría dar un ejemplo, una pequeña metáfora en relación con la primera parte: de la misma forma que tienes un preludio y una fuga y en los preludios tienes una presentación más unitaria de la materia, eventualmente con una relación más o menos próxima a la fuga, en el caso de *Tifereth* a partir del momento que decidí hacer la segunda parte, la primera ganó una función de «mise en espace» de la materia originaria que se iba a desarrollar después. Había para mí la necesidad estética de transplantar la materia en el espacio. Y así desde el punto de vista armónico y tímbrico cada cosa que pasa —independientemente del orden de todas las cosas— pasa en un determinado grupo y no en otro. En la primera parte cada grupo tiene un intervalo tónico y tiene una serie de intervalos subsidiarios y también un cierto tipo de acordes. Y cuando escuchamos la grabación y no el concierto, verás que es verdad que la armonía general al inicio cambia muy lentamente; pero cuando cambia hay una transfiguración nítida de las relaciones armónicas entre los grupos. Esas relaciones armónicas están también asociadas con tipos de ritmos, con ciertas proporciones de ritmos que tienen que ver con cierto número de principios que está en la base de todo el ciclo compositivo de «La Crea-

ción». Además desde un punto de vista tímbrico, cada grupo tiene entidades de dos tipos: los instrumentos como tutti y como solo y también la percusión. Hay un cierto número de timbres que solamente tienen una nota o dos para cada grupo. Así si quisieras hacer una estructura melódica de percusión, por ejemplo, automáticamente tendrías un percurso espacial que dependería de tu estructura melódica. Ese es uno de los funcionamientos de los grupos en la primera parte. Además tienes, aún en la primera parte, para cada grupo proporciones rítmicas de repetición que entre ellas, cuando es oído en la totalidad, te va a provocar un desplazamiento de las armonías según el ritmo global que está en juego. Es muy curioso que en muchas partes de la primera parte hay solamente dos notas para cada grupo, pero la vivificación rítmica de esas entidades armónicas provoca una relación total de la armonía que parece mucho más cargada o sobrecargada. Todavía habría algo a propósito de la primera parte que quisiera decir y que viene de muy atrás. Si tú vas a ver «Nachtmusik I»⁶ es un obra donde no hay casi nunca lo que se llama una melodía. Con esto quiero decir que el congelamiento de la dimensión melódica debe exigir/provocar una percepción privilegiada de las relaciones rítmicas. Eso sucede natural y normalmente con piezas para instrumentos de percusión sobre todo indeterminada. Pero yo no veo que no pueda pasar con otros instrumentos. Así en «Nachtmusik I» por ejemplo, tienes como sabes una viola que va con un cello, un corno inglés que va con un trombón y un clarinete bajo en medio. No hay casi desenvolvimiento melódico, solamente en ciertos momentos muy justos, hasta el momento del final que viene con un gran solo de corno inglés.

P. — ¿Qué es lo que va a abrir la «Nachtmusik II»?

R. — Sí, así es un tipo de desenvolvimiento rítmico con cierto congelamiento del desenvolvimiento armónico, pero en proporciones mucho más alargadas. Eso sucede por vez primera en «Nachtmusik I», que he conseguido y que tiene mucha relación con la primera parte de *Tifereth*. Y si quieres resumir, la primera parte de *Tifereth* es una «mise en espace» de la materia. Me parece necesario tener como una «afinación», como cuando afinas las 4 cuerdas de un violín, de afinar el oído para el espacio, de practicar una gimnasia estética y auditiva particular del hecho de tener una permanente movilidad de puntos de atención. Y luego pasamos al trabajo de contrapunto armónico-melódico de la segunda parte. La parte intermedia, como es no lo sé, (sé mucho pero no puedo definir lo que es). Sé mejor lo que no es que lo que es. Así llegamos a las antifonías que son la re-

6. De 1973, para 5 instrumentos, banda magnética y modulación en anillos.

7. De 1980, para orquesta.

lación privilegiada del trabajo de «contrapunto de espacio», no de contrapunto de notas. Preguntabas como se hacía la 2.^a antifonía al inicio, se hacía de una forma muy especial. Se escribía un percurso para dos notas o más y éstas tenían un destino, que iba por ejemplo del grupo 5 al 1, del 1 al 5, del 5 al 2, del 2 al 5, del 5 al 3, etc. Esta textura de movimiento, como era simultánea con las notas, originaba una estructura contrapuntística pero al mismo tiempo con una gran economía de figuraciones. Había un eco permanente, en este caso a nivel de la escritura, a nivel de la estructuración rítmica y de puntos de espacio para cada uno de los elementos. Hay muchísimas formas que han sido utilizadas de «mise en espace» de nuevos elementos. Aquella forma que he usado menos y que es la más nítida, y que prácticamente nunca usé en *Tifereth* es la forma del tipo de «Gruppen» con el acorde, de la que hablábamos al inicio, que es de un efecto fantástico, pero que no me servía desde un punto de vista formal; y así sucede una vez al final de la quinta antifonía, no como en «Gruppen» como una suite de acordes que cambian de manera diversa pero que tiene que ver con la técnica de crescendo y diminuendo. Hay una cosa muy particular y que había ya en «Grund» pero que aquí arriesgo y es el canon al unísono donde las cosas van muy deprisa con un ritmo único, una unidad rítmica que es una pulsación que es el caso de las trompas y en la «Antifonía V», no traspuestas, al unísono y que van pasando con más o menos sobreposición. Es un gran efecto, muy especial y muy estructural. Además con las cuerdas que tienen acordes que también giran. Había hecho dos círculos en el orden de cada acorde. Aún cuando un acorde giraba a la derecha la otra estructura giraba a la izquierda. Bueno, eso también es una técnica particular de un canon que aparentemente es muy infantil, pero que está hecho de la única forma para lograr un determinado efecto de espacialización.

P. — Un poco cerrado así el círculo de los conceptos que estamos exponiendo. Ya que hay seis grupos y seis solistas, ¿por qué no seis antifonías?

R. — Originariamente había seis y en cada una había un solista predominante. Como y normalmente cuando tengo una idea directa y obvia, tengo también una contraidea menos obvia, había un solista secundario para cada antifonía, así había dos solistas, había combinaciones de dos para cada una: uno principal y otro secundario. Y en la primera antifonía que no está escrita va a ser para percusión. En la segunda que había violín y oboe, uno principal y otro secundario, se volvió una antifonía doble del oboe y del violín, sin interrupción. La tercera antifonía es la del trombón que ha pasado al contrabajo y se volvió la antifonía del contrabajo con trombón, o trombón con contrabajo. Además si vas a ver «Musik der Frühe»⁸ hay todo un pasaje de metales con contrabajo y mismo contrafagot

8. De 1980/84, para 18 instrumentos.

con contrabajo. No tiene nada que ver desde el punto de vista del material, pero tímbricamente es algo que me gusta. Luego la «Antifonía IV» que empieza con un «adagio», sería una antifonía de otros solistas.

P. — ¿En este caso del violín?

R. — Sí y no. Porque después hay una parte de trompa muy importante con un pequeño coral al final de la «Antifonía IV». Este coral conduce, en cierta medida a la «Antifonía V». Tienes las cuatro notas de la trompa con calderón, luego empieza el final de la cuarta antifonía y pasa a la quinta. La quinta es verdaderamente una antifonía de trompa, con todos los cánones, etc. Pero hay algo que se puede mencionar, y es que a partir de la tercera antifonía hay una estructura de percusión muy aguda que aparece dos veces, una en la tercera y otra en la cuarta, una vez sin trompas y otra vez con trompas.

P. — ¿La misma estructura?

R. — La misma, fotocopia. Esa estructura es muy importante en la obra para mí, porque primero tiene un género de respiración particular, de agujero vacío, de espacio vacío, solamente con la circunferencia (como si hubiera solamente un marco). Y esa parte es, desde el punto de vista armónico, completamente estática, basada en cuatro notas fijas que provoca entonces este marco con vacío en el medio; porque es un registro solamente agudo. Y yo con mi teoría y mi práctica encuentro una diferencia muy grande en el cambio espacial entre las frecuencias muy graves y las frecuencias muy agudas. Así cuando lo oyes por primera vez en la tercera, tiene un carácter muy especial. Ese carácter especial va muy bien con la función, como tú dices, emblemática de *Tifereth* porque las cuatro notas son un pequeño cluster y ese cluster, curiosamente no es un cluster contemporáneo, pues las notas son en el orden de registro: la, si b, si, do (A, B, H, C). Es un cluster de 3.^a menor. Yo no he escogido las notas, me han sido impuestas. Por eso quizás, suena más particular. Y esa sección va a ser repetida la segunda vez con la parte de las trompas que giran en canon. Porque más tarde ese tipo de trabajo con las trompas ya no es en canon, es en sincronía y hay otro tipo de trabajo de espacialización que es un acorde que está siempre presente. Imagínate que tienes seis trompas y tienes un acorde de seis notas, que yo llamo acorde *Tifereth*. Tienes una nota para una trompa y cada nota cambia de trompa al mismo tiempo y a mucha velocidad, pero como también todas tienes siempre el mismo acorde, es un efecto de «trome l'oreil». Este acorde es el siguiente: mi, si b, sol, la, si, do.

P. — Me comentaste que la revista «Contrechamps» piensa dedicarte un número y que quizás en esa altura hablarías en pormenor del problema de la citación, pero dijiste: «ahora no quiero».

R. — Todavía no. Es mejor no hablar de eso. Te diré por qué. La gente muchas veces se imagina, cuando un compositor echa mano de «elementos» preexistentes, que eso es una manera simplemente de hacer música

con la música de los otros. Claro que eso sucede demasiadas veces. En mi caso tiene en general un carácter emblemático, corresponde a duración infinitesimal de la duración de la obra. Además la gente *escucha* muy poco. Porque mismo a los músicos muchas veces no les importa si un determinado desarrollo tiene tales o cuales notas. Se quedan a un nivel de pensar que suben o bajan, deprisa o despacio, fuerte o piano. Desgraciadamente la música tiene solamente dos posibilidades: o sube o baja, así que no es mucho más. El público solamente se puede dar cuenta de una evolución general y eso es normal. Creo que pasó en todas las épocas. Yo nunca quise decir cuando había algo de citación, es una pequeña alusión simbólica, que verdaderamente tiene que ver con mi manera de escuchar la música, independientemente del contexto de la época. Yo sé que hay mucha gente que no lo comprende. Dije una vez que podía escuchar música haciendo «puentes» que no son los «puentes» tradicionales de la musicología. En un determinado periodo de vida, hacía un «puente» «muy bien hecho» entre Monteverdi, Shubert y Mahler. Shubert y Mahler es más comprensible que Monteverdi, pero era así. Hay muchos «puentes» y te dije uno. Son cruzamientos de percepción, de sensibilidad que me hacen pensar de un compositor a otro y nada más.

P. — Hablaste antes de *Tifereth* como una pieza que no querías que apelase a un gigantismo, sino que por el contrario surgía de un acto, de un claro acto de necesidad de como se había creado una materia y se le había dado un orden. Pero digamos que es una obra que das por cerrada y que al mismo tiempo puede «ir a más».

R. — Cuando dices temporalidad te estás refiriendo a la duración o en general al concepto de temporalidad presente, pasada, futura, infinita, etc.

P. — Te pido una reflexión sobre el tiempo. ¿Por qué tus obras tienen necesidad de una gran duración?

R. — A lo mejor tengo yo esa necesidad. Y no las obras, depende. Eso no lo sé. Pero creo también que tengo obras cortas y obras largas. O que yo considero cortas o largas. Para mí no es un criterio de calidad. El problema del tiempo, está extremadamente ligado a la percepción de la existencia, al carácter inevitable del sonido. Sin tiempo no hay sonido, hay otra cosa. Además como habrás leído en alguno de mis artículos hay un libro de Husserl que se llama «Lecciones sobre la conciencia íntima del tiempo». Ese libro ha tenido mucha importancia como punto de partida de muchas reflexiones. Inclusive sobre los problemas de la forma abierta; o de la forma cerrada como oposición a la forma abierta. Y también en lo que concierne a un problema casi platónico que es el sentido de noción de potencialidad y de actualización. Una cosa es un potencial y otra cosa es la forma como esta se actualiza. Todo este tipo de reflexión es extremadamente importante. Y sobre todo en Husserl he encontrado muchos puntos de partida para reflexiones que luego olvido completamente cuando com-

pongo. Si no no compondría. Porque no puedes componer un concepto, tienes que componer música. Tienes que componer una realidad, y una realidad es un todo orgánico que quizás está por delante de los conceptos. Es una creación. Es como tener un hijo que cuando está hecho vive su vida y muere más joven o más viejo, depende. Y a veces muere y resucita, que es una ventaja en relación con los hombres. Así no es que yo ponga en práctica teorías temporales, pero encuentro muchos paralelos, muchos cruzamientos entre ciertas reflexiones y mi concepción musical del tiempo. En ese sentido, cuando trabajé con Stockhausen él era, quizás en esa época, el único compositor que conocía, que sabía trabajar con duraciones muy largas. Porque es un problema muy delicado hacer vivir una duración larga; es un problema de antes, durante y después. Es un problema de contexto total; de —como yo digo muchas veces— tener la capacidad de salir y/o entrar de una manera muy acrobática de/en la partitura o de/en el sistema. En un momento «x» de una partitura puedo hacer lo que me de la gana; pero al hacerlo tengo que pagar las consecuencias. No voy a hacer una broma o un chiste en un punto y continuar mi camino como antes. Hay toda una revivificación orgánica del discurso. Y lo que es muy importante para mí es esa capacidad de movilidad interior, de salir y entrar de una pieza cuando estás componiendo, no después, durante. Lo que se podría llamar la biografía de una pieza, es un problema que va a unir como decías el acaso y el determinismo, que para mí son dos aspectos de un fenómeno total. No soy taoísta, pero ahí podría haber un paralelismo de actividades en el sentido del acaso y del determinismo. En un punto más elevado es la misma cosa.

P. — Me gustaría saber por qué en obras como «Purlieu» hay una determinada distribución escénica, y eso por supuesto si lo entiendes como un precedente de una reflexión espacial, ¿qué planteamiento tiene?

R. — Yo diría que hay dos aspectos en esto, que son además complementarios. Un aspecto tiene que ver con ciertas predominancias de grupos, desde el punto de vista de la escritura de la partitura. Sobre todo en «Purlieu»⁹, eso es muy evidente. El otro aspecto complementario es cierta conjunción acústica, que me da un tipo particular de planteamiento. Como por ejemplo en «Nachtmusik II». Yo pongo los contrabajos en el lugar de los primeros violines, pero todo esto es complementario entre la concepción del trabajo orquestal o de grupo, de la estructura de la materia que voy a utilizar, y por otro lado por motivos de clarificación acústica.

P. — ¿«Wandlungen»¹⁰ es el primer trabajo con un gran sistema de transformación en tiempo real?

R. — Sí, con un gran sistema.

9. De 1970, para 21 instrumentos de cuerda.

10. De 1986, para 25 instrumentos y live electrónicos.

P. — Desde luego hay otros trabajos como «Nachtmusik I» o «The Blending Season»¹¹. Pero en «Wandlungen» además hay un planteamiento de espacialización.

R. — Si, más incipiente que en la nueva obra que voy a hacer en el IRCAM. Pero más sistemático, mucho más sistemático que en «Nachtmusik I». Y por otro lado en «Wandlungen» con medios más incipientes que en el proyecto del IRCAM.

P. — Me gustaría que comentases tu actitud actual con respecto a los medios electroacústicos y lo que puede ser tu nuevo proyecto del IRCAM.

R. — En lo que respecta a la banda magnética, no es algo de lo que diga que no haré más. No lo sé. Pero me parece que me interesa cada vez más toda la transformación con ordenador en directo o en memoria, que me parece en estos momentos más importante que un trabajo con banda magnética. Sobre el proyecto del IRCAM, el problema es que a medida que los medios son más importantes (pues voy a trabajar con medios a priori muy importantes) y a medida que la complejidad de estos aumenta, siento cada vez más la necesidad de una concepción muy clara. Pero una concepción que no sea adecuada al cambio de medios. Hay un problema que he notado con el IRCAM durante los tres meses que he trabajado. Por un lado tienes que tener una imaginación muy amplia y *a priori*, no una imaginación solamente provocada por los medios. Porque los medios de combinación son infinitos muchas veces. Pero si esa infinidad de medios corresponde a una imaginación muy pobre, muy dependiente de lo que «pasa en el aire» o en el «subterráneo», los medios curiosamente, que son muy complejos, cuando los utilizas sin una imaginación suficientemente fuerte, pueden ser estéticamente muy parcos. Eso como primer punto. Un segundo punto que parece contradictorio con éste pero que no lo es, o si quieres se trata de una contradicción viva absolutamente necesaria para componer, y es que tienes que poseer la capacidad de abrirte a la complejidad de los medios (en este caso el IRCAM con el «sistema 4 x» y el «Patcher» asociados) de tal manera que en una suerte de «feed-back» tu propia imaginación e intención estéticas sean vivificadas y algunas veces transfiguradas por esa misma complejidad sin todavía perder tu objetivo último. Creo que es necesario tener una gran movilidad de estructura de pensamiento, operar constantemente un filtro de los medios a través de tu propia sensibilidad. Eso es una gimnasia muy difícil de mantener a un nivel elevado. Me parecen dos puntos de polarización permanente. Otro punto sería que hay o tiene que haber un adecuamiento permanente entre el rendimiento máximo de los medios y lo que yo llamaría la dimensión estética y musical de la obra acabada. Me explico; cuando tú partes de los medios que a lo mejor son tus programas o tus ideas que originan los pro-

11. De 1973, para conjunto instrumental y 4 × 2 modulaciones de amplitud.

gramas, vas a conseguir una complejidad muy grande; tiene que haber un contrapunto muy sabio entre la complejidad de los medios —que es en cierta medida independiente de ti— y la transcendencia de tu mirada estética; y no es un puro dominio de una sobre la otra. Es una síntesis personal que sucede a un nivel más elevado.

CURRICULUM

Emanuel Nunes nació en 1941 en Lisboa. Su aprendizaje musical comienza a los 17 años de la mano de Francine Benoit y Fernando Lopes Graça. Realiza por otra parte estudios en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. De 1963 a 1965 participa en los Cursos de Verano de Darmstadt, siendo de especial importancia para él los cursos sobre música electrónica dictados por Henri Pousser (seguido por otra parte, de un stage en la Siemens de Munich) y de Pierre Boulez sobre la historia de la orquesta. A partir de 1964 fija su residencia en París, donde se prepara para los cursos en los que va a tomar parte en los próximos años en la «Rheinische Musikschule» de Colonia. En esta escuela estudiará entre 1965/67 con Henri Pousser (composición), Jaap Spe. (música electrónica), George Heike (fonética) y Karlheinz Stockhausen, con el que en el curso 65/66 asistirá a un exhaustivo análisis de su obra «Momente» del que Nunes considera de fundamental importancia en su aprendizaje al oficio de componer. En 1967 regresa a París, recibiendo en 1971 el primer premio de Estética del Conservatorio Superior de Música, en la clase de Marcel Beauflis. En este mismo año «Purlieu» será su primera obra interpretada en público. Fue compositor-residente en Berlín (durante el periodo 1978-79, por invitación de la DAAD, Academia de Artes de aquella ciudad). Dictó seminarios de composición en la Escuela Superior de Música de Friburgo y enseñó en la Universidad de Pau. Sus obras han sido encargadas por la Fundación Calouste Gulbenkian, Radio France, Ministerio de Cultura Francés, Radio de Badem-Badem, Festival Testimonium de Israel y de la Fundación Maeght, teniendo una amplia difusión en los más importantes festivales europeos. En 1980 Radio France organizó en el ámbito de la «Perspectives du XX eme siecle» una «Journée E. Nunes». Desde 1979 reside alternativamente en París y Oeldorf, cerca de Colonia. Y desde 1981 dirige una serie de seminarios de composición llevados a cabo anualmente por la Fundación Gulbenkian de Lisboa. En 1982 realiza una conferencia sobre su música en la Universidad de Harvard en Cambridge, por invitación de Ivan Tcherepnine. Y en 1985 por invitación de Pierre-Ives Artaud realiza un seminario de composición en el IRCAM-ARI (IRCAM-Atelier de Recherche Instrumental) sobre el tema «La actitud instrumental». Ese mismo año «Ruf» ve su primera audición italiana dentro de la «Biennale de Venezia» y *Tifereth* es estrenada en París y será re-

transmitida en directo por más de veinte emisoras de radio europeas, como un encargo de la UER. En 1986 dicta dos seminarios de composición en los Cursos de Verano de Darmstadt. Desde ese mismo año es responsable de una de las clases de composición en la Escuela de Música de Friburgo.

Entre sus obras destacaríamos: «Ruf» (1975/77) para orquesta; «Nachtmusik II» (1980) para orquesta; «Chessed II» (1979) para 16 solistas instrumentales y orquesta; «Stretti» (1982/83) para dos orquestas con dos directores; «Musik der Frühe» (1980/84) para 18 instrumentos; «Einspilung I, II, III» (1979/81) para violín, viola y violoncello solo, respectivamente; «Versus I» (1982/84) para violín y clarinete; «Grund» (1982/83) para flauta y banda magnética de ocho pistas; «Wandlungen» (1986) para 25 instrumentos y live electrónico; «Tifereth» (1978/85) para 6 solistas instrumentales, 6 grupos orquestales y 2 directores; «Duktus» (1986) para 21 instrumentos; «Clivages I, II» (1987/88) para 6 percussionistas.