

***RECEPCIÓN ACADÉMICA
DE D. JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ***

DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO ACADÉMICO NUMERARIO DE D. JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ

Palabras de la presidenta

Presidentes de Academias,
Vicerrectora de Relaciones Institucionales,
Autoridades,
Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

Esta Real Academia abre hoy sus puertas para clausurar el Curso Académico 2015 - 2016 con la presentación pública del último número de la revista “Temas de Estética y Arte”, editada gracias al mecenazgo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Será presentada por el Académico Numerario Ilmo. Sr. D. Emilio Gómez Piñol, Director de Publicaciones y esta Real Institución se honra hoy de dar posesión a un nuevo Académico de número de la sección de Música, D. Juan García Rodríguez, que ocupará el sillón número 33, vacante por el fallecimiento del Ilmo. Sr. D. José Manuel de Diego Rodríguez.

Con la entrada de este gran músico incrementamos el patrimonio cul-

tural de esta Real Academia, que da a Sevilla día a día, difusión y conocimientos culturales tan necesarios a esta sociedad en que vivimos.

Es el arte el que eleva el espíritu y la música contribuye a hacernos más sensibles perdiéndonos en ese mundo tan artístico y de fantasía, que muchas veces nos transportan y sensiblemente nos enseñan a encontrar la paz.

Hoy Juan, Sanlúcar y Sevilla se unen. Las dos tan artísticas, cuna de mecenas. Es en Sevilla donde el Guadalquivir pasa para embellecerla más y es en Sanlúcar donde busca y encuentra su libertad.

Desde esta Real Academia hoy ya contigo aquí, seguiremos trabajando, cada uno en su rama, engrandeciendo esta Real Institución, que es también engrandecer a la cultura dando gloria a la ciudad de Sevilla.

Para clausurar esta Sesión Solemne de Recepción Académica, Juan García al piano interpretará obras de Claude Debussy y Manuel de Falla, acompañado por ZAHIR ENSEMBLE, grupo hispalense de música contemporánea, uno de los más antiguos de la ciudad, compuesto por:

Alfonso Rubio: flauta

Jacobo Díaz: oboe

Javier Trigos: clarinete

Claudia Gallardo: violín

Ivo Cortés: violonchelo.

***Nombramiento como Académico Numerario
del Ilmo. Sr. D. Juan García Rodríguez***

Según consta en el libro de Actas correspondiente, el Pleno Electoral celebrado el pasado día 7 de abril de 2015, resultó elegido por unanimidad Académico de Número de esta Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría el Ilmo. Sr. D. Juan Rodríguez García, en atención a los méritos contraídos como pianista, compositor y profesor de música, y director de orquesta, con una amplia actividad internacional.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

En Sevilla, a 7 de junio de 2016.

“La Video-ópera -An Index of metals”
de Fausto Romitelli”
Juan García Rodríguez

1. INTRODUCCIÓN

“An Index of metals” es una vídeo-ópera del compositor italiano Fausto Romitelli del año 2003, que resultó ser la última obra del autor debido a su prematura muerte (2004). Podemos calificarla sin dudar de obra maestra, como defenderemos a lo largo de este texto. Romitelli consigue una síntesis que supera las dialécticas presentes en todas las músicas del siglo XX y XXI: sea entre “vanguardia” y “tradicición” o entre “música culta” y “música popular”.

2. FAUSTO ROMITELLI. ETAPA DE FORMACIÓN

Nacido en Gorizia (Italia) en 1963, muerto prematuramente en 2004 tras una larga enfermedad, Fausto Romitelli es justamente considerado un autor de culto y uno de los más importantes de su generación.

A pesar de que sus padres eran contrarios a que hiciera la carrera de Composición, ingresó en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Sin embargo, la influencia más decisiva en esta primera etapa de su formación serán sus estudios con el compositor Franco Donatoni, tanto en la Accademia Chi-

giana de Siena como en la Scuola Civica de Milán. Donatoni (Verona, 1927; Milán, 2000) es uno de los más grandes compositores del siglo XX, representante italiano de la Vanguardia de Darmstadt (si bien se muestra más bien escéptico hacia los postulados más radicales de ésta).

Las obras de Fausto Romitelli de los años ochenta ya dan testimonio de la importancia del sonido como “material para construir”, en palabras del compositor; como ejemplos, *Ganimede* (1986) para viola, o *Ku* (1989), para catorce músicos. En esta época, además de Donatoni, sus modelos eran György Ligeti, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y Gerard Grisey.

Fuertemente impresionado por la obra de este último y por la escuela espectralista, Romitelli se traslada en 1991 a París a tomar clases tanto del propio Grisey como de Hugues Dufourt, Tristan Murail y Michael Levinas.

Entre 1993 y 1995 sigue los Cursos del IRCAM como Compositor Investigador. Los experimentos de síntesis del sonido y análisis espectral irrigan las piezas de este periodo: *Sabbia del Tempo* (1991) para seis intérpretes, o *Natura morta con fiamme* (1991) para cuarteto de cuerda y electrónica.

3. MÚSICA DE VANGUARDIA

En los años 90 del siglo XX, los ideales de la vanguardia en la música estaban ya en franca decadencia, lo que dió lugar a una enorme diversidad de géneros y movimientos de difícil categorización y definición. En palabras de John Cage: “*Vivimos en un tiempo en el que creo que no hay una corriente principal, sino muchas corrientes, o incluso, si se quiere pensar en un río de tiempo, que hemos llegado a un delta, puede que incluso más allá de un delta, a un océano que se extiende hasta el cielo*”¹

A comienzos del siglo XX nos encontramos con un panorama muy similar: las diversas Vanguardias Históricas (Nacionalismos de segunda generación, Futurismo, Barbarismo, Impresionismo, Era del Jazz, Expresionismo, Neoclasicismo) convivían con tendencias heredadas del Posromanticismo.

Sin embargo, al terminar la Segunda Guerra Mundial se impuso una Vanguardia Musical de segunda generación basada en el Dodecafonismo de Schoenberg y sobre todo de Webern, debido a una serie de factores que podemos resumir en:

- La influencia del pensamiento estético de Theodor Adorno.

¹ En una entrevista realizada por Tim Page en el programa *Meetthecomposer* de la radio pública de Nueva York WNYC, en 1985

- La necesidad de ruptura con lo anterior motivada por el horror a los hechos de la guerra recién acaecidos.

- La política cultural estadounidense en la Alemania ocupada.

Así, como hemos dicho, el horror al Holocausto y a la destrucción de la guerra impulsó a la generación joven que comenzaba a componer al finalizar ésta a romper con toda la tradición anterior y comenzar de cero haciendo una música lo más objetiva y antirromántica posible. Considerando fracasado al humanismo, y al ser humano imposible de ser redimido, pretendieron crear una música completamente deshumanizada para, al menos, salvar la música. El concepto de inspiración, clave en la música Romántica, pasa a ser sospechoso y el ideal pasará a ser el de una música cuyo desenvolvimiento pueda ser explicado en su totalidad por los procesos técnicos generativos del material, y en ningún caso por decisiones del compositor, es decir, “humanas”. Asimismo, el concepto de “belleza”, representado en este caso por el antiguo sistema tonal, tampoco tendrá cabida en un mundo de ciudades derruidas, fosas comunes y bomba atómica.

En esta identificación de la tonalidad con el mundo antiguo a superar, burgués, es donde más se nota la influencia del pensamiento adorniano en la generación de la estética de Darmstadt (según Adorno, el hecho mismo de preservar la tonalidad en la época moderna delataba síntomas de personalidad fascista. El objeto principal de sus ataques fueron Stravinsky y su Neoclasicismo).

Sin embargo, la atonalidad había surgido en la primera década del siglo XX no con pretensiones antiburguesas o contrarias a la intención de producir belleza con la música, sino como un desarrollo lógico de los procedimientos armónicos y contrapuntísticos de la música del siglo XIX. Ya Franz Liszt había realizado obras que podemos considerar atonales (es decir, donde no podemos delimitar claramente una jerarquía en la organización de las notas de las escala y consecuentemente en la construcción de los acordes que se producen al superponer éstas).

Y no fue Arnold Schoenberg el único que compuso música atonal en los primeros diez años del siglo: algunas obras de Debussy, Stravinsky o Scriabin de esta época también pueden considerarse atonales.

Lo que sí hizo Schoenberg, después de la I Guerra Mundial, y siguiendo la tendencia de vuelta al orden y austeridad que se produjo en las músicas de esa época (en los años veinte surge el Neoclasicismo, por ejemplo), fue idear el método Dodecafónico, por la necesidad que sintió de ordenar el material atonal con unas reglas universales (en ese sentido, podemos considerar al

Dodecafonismo la otra cara del Neoclasicismo, al menos en espíritu).

En este método, las doce notas de la escala cromática se ordenan en una serie siguiendo un orden predeterminado, en el que no existe una jerarquía. Ya no hay, como en la tradición tonal, una nota fundamental (tónica) a partir de la cual las demás se ordenan de forma subordinada. La serie se manipula siguiendo técnicas contrapuntísticas clásicas, basadas en los procedimientos imitativos que encontramos por ejemplo en las fugas de Bach, y éstos generarán la armonía.

A pesar de la novedad armónica, Schoenberg se aferra a las formas musicales clásicas; de hecho pretende insuflarles nuevo vigor con esta técnica (ya hemos dicho que no podemos separar el dodecafonismo de Schoenberg de las tendencias neoclásicas de vuelta al orden que surgieron después de la I Guerra). Será Webern el que abandonará estas formas clásicas definitivamente y tratará de encontrar soluciones formales en la propia lógica serial. Por ello se convertirá en modelo y profeta de la generación de Darmstadt (a esto también contribuyó su muerte prematura: fue asesinado de manera accidental por un soldado americano).

Ya hemos hablado un par de veces de la ciudad alemana de Darmstadt como la que da nombre a toda la generación de vanguardia de posguerra. ¿Por qué Darmstadt?

En el proceso de desnazificación emprendido por las autoridades norteamericanas en la Alemania ocupada lo más urgente era recuperar las músicas que habían sido prohibidas por los nazis por motivos racistas e ideológicos. Así, se inundaron los programas de concierto de música de Mendelssohn y de jazz americano. Los estadounidenses favorecieron a aquellas personalidades progresistas que carecían de afiliaciones fascistas o comunistas. Schoenberg y sus discípulos pasaron así a estar en un primer plano.

La ciudad de Darmstadt se convirtió en el centro de este proceso de reeducación e implantación de una nueva estética, pues las autoridades americanas financiaron discretamente la implantación de unos Cursos de Veranos para la Nueva Música. Aunque las primeras ediciones fueron hasta cierto punto eclécticas, pronto los defensores del dodecafonismo se impusieron. Y entre estos sobresalieron dos: Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez, sobre todo este último, que con sus obras y escritos teóricos postuló el llamado Serialismo Integral, que dominó de forma totalizadora la estética de la Vanguardia de posguerra.

Pierre Boulez pronto declaró que cualquier compositor que no hubie-

ra asimilado el método de Schoenberg era “inútil”². Adorno le secundó con textos como el siguiente:

“La Nueva Música ha asumido para sí toda la oscuridad y la culpa del mundo. Toda su dicha procede de reconocer la desdicha; toda su belleza, de rechazar la apariencia de lo bello”³.

El Serialismo Integral consiste en serializar todos los parámetros musicales, no sólo las alturas (es decir, las notas) como hace el Dodecafonismo. Las duraciones están ordenadas según una serie y se rigen en su aparición por los principios de la serie tal y como se aplicaban a las notas en el Dodecafonismo. Lo mismo para las dinámicas (intensidades) y la articulación (legatos, staccatos, etc). El resultado es por fin la música absolutamente objetiva largo tiempo buscada. El método genera todo el material por sí solo y las decisiones que se dejan al compositor son mínimas. El resultado sonoro es el de un flujo constante no unidireccional, con estructura musical antidramática (es decir, quasi-circular), altamente disonante y que huye de cualquier atisbo de repetición de cualquier motivo.

Muy pronto los compositores se rebelaron contra este corsé, contra esta técnica de control total del material. Sin embargo, no lo hicieron en ningún caso contra la estética objetivista. La vuelta a la tradición no se produjo, y las reacciones contra el serialismo en las siguientes décadas del siglo XX de alguna forma asumen la objetividad y el antiromanticismo. Así, ya en los propios 50 surge la llamada Música Aleatoria, una técnica compositiva musical en la que los elementos son usados sin pautas previamente establecidas, y en la que por tanto la improvisación juega un papel fundamental. Esos rasgos improvisadores pueden fijarse en la creación del autor (aleatoriedad controlada) o en el desarrollo de la propia interpretación (aleatoriedad total). Un ejemplo paradigmático de música con elementos aleatorios es la obra *Music of changes* (1951) de John Cage, compuesta con la ayuda del *I Ching* o libro de los cambios chino.

Las músicas de los años cincuenta de Boulez y Cage, de técnicas opuestas como hemos visto, suenan en realidad muy parecidas. Ya lo notó György Ligeti, compositor húngaro, que publicó un famoso artículo en la revista *Die Reihe*⁴ en el que expone que el control total previo del material y el azar total producen una música idéntica. Fue el primer golpe importante a la estética dominante, y el comienzo de su decadencia.

Entretanto se había producido un gran desarrollo de la música popular

² Boulez, Pierre, *Schoenberg is dead*, <http://courses.unt.edu/josephklein/files/Boulez_0.pdf>

³ Ross, Alex, *The rest is noise*. Traducción Española de Luis Gago, Seix Barral, Pinto (Madrid); 2009

⁴ Ligeti, György: “*Decision and Automatism in Structure IA*”, *Die Reihe* nº 4: junge Komponisten, Vienna, 1958

estadounidense y del jazz, así como de los ordenadores y de la música electrónica. Ambos factores trajeron los movimientos de contestación al Serialismo más importantes: el Minimalismo en los EEUU y el Espectralismo en Francia.

El Minimalismo apareció en los años 60 en los EEUU, como hemos dicho, aunque no fue hasta los 70 cuando los compositores que suelen encuadrarse en este movimiento adquirieron notoriedad. Movimiento radical de rechazo a la Vanguardia predominante, no es sin embargo menos experimental, austero, antirromántico y, si se quiere, “vanguardista” que aquella. Basado en la repetición de pequeñas estructuras musicales que se superponen y cambian imperceptiblemente, y en armonías radicalmente diatónicas (es decir, que utiliza el mismo tipo de escalas y de construcción de acordes que la música tonal, aunque no podemos reconocer en la música minimalista centros tonales firmes con claridad), comparte con el Serialismo la producción de formas generadas por el propio material musical, que devienen en circulares (es decir, no unidireccionales, no dramáticas y por tanto antirrománticas). Steve Reich, Terry Riley y Philip Glass son sus máximos exponentes.

Una primera escucha nos informa de la influencia de la música popular norteamericana sobre esta música (instrumentos electrónicos, escalas diatónicas sencillas, etc). A partir de su aparición será sin embargo el Minimalismo el que influya de manera fundamental en el pop, el rock y el jazz posteriores.

Como hemos dicho, el desarrollo de los ordenadores propició la aparición en el propio corazón de la Francia de Boulez la tendencia que a la postre significó la defunción del Serialismo y su sustitución como paradigma de vanguardia en la historiografía modernista: el Espectralismo.

Sus máximos exponentes, Tristan Murail y Gérard Grisey, se conocieron en los años 70 trabajando en el IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música; fundado por Boulez en París). Ayudándose de medios informáticos, crearon un nuevo tipo de música inspirada en análisis acústicos de espectros sonoros. Su estética es deudora de su época, tiene la pretensión de una “vuelta a la naturaleza”⁵, y entronca con el movimiento minimalista norteamericano. En palabras de Grisey: “Tengo que reconocer las diferencias entre consonancia y disonancia. Y evitar homogeneizar todo. Hacer todo homogéneo e igual. Es una manera de recuperar la jerarquía.”⁶ De nuevo, el desarrollo musical sigue obteniendo su lógica única y exclusivamente del material generador. El artista-sacerdote romántico no ha regresado, a pesar del fin del Serialismo.

⁵ Ross, Alex, *The rest is noise*

⁶ Ross, Alex, *The rest is noise*

4. FAUSTO ROMITELLI. MADUREZ

Y, en fin, hemos llegado a mediados de los 90 y con ello al punto en que habíamos dejado a Fausto Romitelli, recién acabado su período de formación. Además, hemos hecho un recorrido por lo que la historiografía modernista considera “músicas válidas o progresistas”.

Obviamente muchos otros compositores han compuesto a lo largo de ese período alejados de estos postulados. Considerados “tradicionalistas” o conservadores, la historiografía tendió a ignorarlos. No ha sido hasta la aparición del pensamiento posmoderno cuando una nueva generación de historiadores ha reivindicado a muchos de ellos. El caso más paradigmático es el de Jean Sibelius, paradójicamente reconocido como una gran influencia por la nueva generación de compositores, y que sin embargo fue tildado en los años 50 por el crítico y compositor serialista René Leibowitz como “el compositor más horrible del mundo”. En España un caso equivalente sería el de Manuel Castillo, ilustre Académico Numerario que fue de la Real Academia de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría”.

Pero Fausto Romitelli se encuadra plenamente dentro de la corriente vanguardista, en ningún momento puede ser encuadrado como compositor fronterizo respecto de la historiografía modernista. Asumió los postulados serialistas con Donatoni y la técnica espectral con Grisey. Su diferenciación y originalidad (que no pudo desarrollar plenamente debido a su prematura muerte) tiene que ver con su pretensión de integrar la música del rock, que amaba, con la tradición “académica” que poseía. No tuvo ningún miedo de suprimir las barreras entre la música de tradición culta y la música popular. Distorsión, saturación, inspiración como hemos dicho en el rock psicodélico, entran a formar parte de su universo musical. Compone obras como *Acid Dreams & Spanish Queens* (1994), *En trance* (1995) o *Professor Bad Trip* (1998-2000), una de sus mejores obras junto a *An Index of Metals*.

5. AN INDEX OF METALS

An Index of Metals es la última obra de Fausto Romitelli, síntesis y culmen de su lenguaje musical. Es una ópera para soprano, electrónica en vivo, orquesta amplificada y tres proyecciones de vídeo.

La orquesta consta de flauta, flauta contralto, flauta baja (tocadas por un solo instrumentista); oboe y corno inglés (un solo instrumentista); clarinete y clarinete bajo (un solo instrumentista); trompeta; trombón; guitarra eléctrica;

ca; bajo eléctrico; violín; viola y violonchelo; piano y sintetizador (un solo instrumentista). Además, los instrumentistas de viento deben tocar en algunos puntos de la obra la armónica y un Guitar Pitch Pipe (pito que usan los guitarristas amateurs para afinar la guitarra). En este primer vistazo comprobamos ya la mezcla de estilos que pretende Romitelli, con la diversidad de instrumentos utilizados, algunos de la música clásica y otros del rock.

En el tratamiento de la voz también se separa el compositor de la tradición de vanguardia. Está escrita para una soprano con la voz amplificada y, a excepción de dos efectos puntuales en los que tiene hacer audible la inspiración y la expiración (sólo dos compases en toda la obra), no encontramos técnicas de emisión de voz experimentales, lo que es norma en la música contemporánea (la cual incluso ha hecho del uso convencionalmente melódico de la voz sobre un escenario tema de debate intenso). Pues bien, la sencillez melódica impera en la parte de soprano en *An Index of metals*, rozando a veces incluso el kitch sin ningún tipo de complejos, lo que es, repetimos, una gran novedad en el ámbito de la música culta actual.

La electrónica, en cuanto a requerimientos técnicos, precisa de once canales de emisión de audio, de los cuales ocho son Surround, dos Stereo y el restante es un canal interno que emite una claqueta o metrónomo que escucha el director de orquesta través de un auricular (imprescindible para la sincronización de la música en vivo con la pregrabada y los vídeos).

La electrónica pregrabada consta de 39 fragmentos que van sucediéndose a lo largo de la pieza, todos ellos de diversa naturaleza. Dos tipos de material son del mayor interés, porque de nuevo prueban el interés de Romitelli en la conciliación o integración de la música de vanguardia y la música popular:

- Los sonidos electrónicos de la Introducción de la ópera son una cita explícita del comienzo de la canción *Shine on your crazy diamond* del grupo de rock Pink Floyd. En *An Index of Metals* suena fragmentado, repitiéndose varias veces.
- Los cuatro *Intermezzi* de la ópera (más abajo describiremos la estructura) son citas directas de nuevo, esta vez del grupo finlandés de música electrónica Pan Sonic. Éste concedió a Romitelli los derechos de las piezas con las que realiza las mezclas electrónicas que aparecen en dichos *intermezzi*.

El vídeo es obra del vídeo-artista y compositor Paolo Pachini, y está realizado, como ya hemos explicado, en tres canales. Es de concepción abstracta e interactúa totalmente sincronizado en sus movimientos con la música.

Y, en fin, el texto es de la poeta croata Kenka Lèkovich, y está inspirado en el famoso cuadro de Roy Lichtenstein “Drowning girl”. En él observamos una chica (la cual no sabemos a ciencia cierta si llora o no) que prefiere ahogarse en el mar antes de pedir ayuda a un hombre llamado *Brad*, que no aparece en la escena (Lichtenstein usa, como hace a menudo, una secuencia extraída del cómic “Run for love”, en el que sí aparece el personaje masculino en la viñeta). Así, en *An Index of Metals* Romitelli y Lèkovich describen esa decisión de hundirse en lo desconocido antes que pedir ayuda, y también las imaginarias fases del hundimiento. La pregunta sobre si éste es un acto de liberación o no, permanece abierta.

6. ESTRUCTURA DE LA ÓPERA

Está escrita en un solo arco o acto y tiene una duración de 49 minutos. Este “acto”, a su vez, se estructura de la siguiente forma:

- 1- *Introducción* (212 segundos). Comienza con la cita de *Shine on your crazy diamond*, un acorde de sol menor tocado por un órgano pregrabado. Paulatinamente se van añadiendo todos los instrumentos a excepción de la guitarra y el bajo eléctrico.
- 2- *Primo Intermezzo* (100 segundos). Como ya hemos indicado, electrónica pregrabada basada en música del grupo Pan Sonic
- 3- *Sección 1* (472 segundos). En esta sección aparece la voz por primera vez. La música se divide en dos bloques diferenciados que suenan sin embargo al unísono:
 - a) Voz, sintetizador, guitarra y bajo. Sobre sencillas armonías tonales se desarrolla una melodía *quasi* pop.
 - b) Utilizando técnicas espectrales para la elección de las notas y otras de generación del material aprendidas de Donatoni, los instrumentos de cuerda y viento “ensucian” las armonías que hemos descrito, sin llegar a ocultarlas, produciéndose un efecto traslúcido muy atractivo y muy característico de las preocupaciones estéticas del autor.
- 4- *Secondo Intermezzo* (120 segundos). Al final de la sección anterior la guitarra y el bajo eléctrico atacan un Re en *fortissimo* con un gesto característico de la música rock, después que un gran *crescendo* que han desarrollado el resto de instrumentos. Sobre esta nota de base, que

se mantiene los dos minutos que dura el Intermezzo, escucharemos de nuevo la música de Pan Sonic.

- 5- *Sección 2* (602 segundos). Volvemos a escuchar a la soprano. Formalmente dividida en 16 subsecciones, desarrolla aquí Romitelli una técnica que había empleado en obras anteriores, como *Professor Bad Trip I*. Un fragmento melódico de 18 compases se repite en cada una de las 16 partes, variándose y haciéndose más complejo cada vez, con mayor densidad instrumental, *tempi* cada vez más rápidos, etc. En esta sección participa todo el ensemble, escuchamos por primera vez el sonido del Piano y la armonía es muy compleja y disonante, remitiéndonos al mundo de la vanguardia, aunque la utilización de la guitarra y el bajo eléctricos en papeles relevantes nos recuerdan constantemente que estamos en una obra que busca permanentemente la hibridación.
- 6- *Terzo Intermezzo* (80 segundos). De nuevo sobre la base de Pan Sonic escuchamos una secuencia muy estática del Piano, la guitarra, una armónica y un Guitar Pitch Pipe que se repite 10 veces, siempre en *Pianissimo*.
- 7- *Sección 3* (372 segundos). De desarrollo parecido a la *Sección 2*, aunque sensiblemente más corta, y con unas armonías y melodías del canto menos disonantes, esta sección (junto con la primera parte de la *Sección 5*, que tiene un material musical muy parecido) es la que más recuerda a *Professor Bad Trip* de toda la obra.
- 8- *Sección 4* (222 segundos). De nuevo (al igual que en todas las secciones que hasta ahora hemos visto) utiliza Romitelli su técnica de variación descrita más arriba. La diferencia esta vez reside en que es un movimiento estrictamente instrumental, en el que no aparece la voz.
- 9- *Quarto Intermezzo* (50 segundos). De características idénticas al *Secondo Intermezzo*, el *Quarto* actúa psicológicamente a modo de anuncio de una re-exposición, o más bien como una última presentación de material antiguo que anuncia el último movimiento de una obra, técnica muy utilizada por los románticos (por ejemplo, Beethoven en su *Sonata Op. 101* o Schumann en su *Cuarta Sinfonía*). Así, de nuevo escuchamos el *Re fortissimo* en la guitarra y el bajo eléctricos sobre la música de Pan Sonic (que aparece por última vez).
- 10- *Sección 5* (520 segundos). A pesar de no ser el movimiento más largo, sí es el más complejo en cuanto a su estructura. Está dividido en 18 subsecciones, que podemos estructurar de la siguiente forma:
 - a) Subsecciones 1-12. Podemos llamar a este fragmento Sección 5A. Se

estructura siguiendo la técnica de variación que ya hemos visto en todas las secciones anteriores. La armonía es radicalmente más tonal que hasta ahora (en Re menor) y la melodía de la soprano más sencilla y a su vez mucho más dramática.

- b) Subsección 13: Sección 5B. Reminiscencia de los *Intermezzi Secondo* y *Quarto*, con el conocido Re en la guitarra y el bajo eléctricos, a los que sigue una sección muy misteriosa en *pianissimo* donde aparecen los únicos efectos experimentales en la voz que describimos anteriormente.
- c) Subsección 14: Sección 5C. Última intervención de la voz y clímax de la obra.
- d) Subsecciones 15-18: Sección 5D. Una suerte de coda exclusivamente instrumental hipervirtuosística, que recuerda poderosamente al Free Jazz.

11- *Cadenza* (195 segundos). La guitarra y el bajo permanecen improvisando bajo un fondo tenue (casi inaudible) de electrónica. En esta sección el vídeo se vuelve protagonista y nos revela la clave de la obra: las imágenes abstractas pasan a convertirse en una vorágine de movimiento dentro de un reciclador de basuras, como metáfora de la frase “Polvo eres y en polvo te convertirás”. En ese momento, y tras darnos cuenta de que llevamos casi 15 minutos escuchando música en Re menor, descubrimos que *An Index of Metals* es un Requiem, probablemente compuesto por Romitelli para él mismo.

Para finalizar, reproducimos un texto del propio artista de interés fundamental para entender la estética de la obra:

“En el centro de mi actividad como compositor se encuentra la idea de considerar el sonido como material de construcción. Granulado, espesor, porosidad, brillo, densidad y elasticidad, son las principales características de estas esculturas de sonidos obtenidas mediante amplificación, tratamientos electroacústicos y escritura puramente instrumental.

Después de *Professor Bad Trip*, en la que buscaba que las armonías instrumentales fuesen percibidas como bajo los efectos de la mezcalina, saturadas, distorsionadas, torcidas, licuadas, se me hacía indispensable continuar esta investigación en los límites de la percepción proyectando los tonos como si fuesen luz y superar esta alucinación en la que el sonido se convierte en algo visual.

En *An Index of Metals* planeé convertir la forma secular de la ópera en una experiencia de percepción total, sumergiendo al espectador dentro de una

materia incandescente, más luminosa que sonora; un flujo magmático de sonidos, formas y colores, sin otra narración que la propia hipnosis, la posesión, el trance. Ritual secular como los espectáculos de luz de los años sesenta, la rave de nuestros días, en la que el espacio, solidificado por el volumen y la saturación visual parece girar en mil anamorfosis. Lejos de apelar solamente a nuestras capacidades analíticas como la mayor parte de la producción artística contemporánea, *An Index of Metals* busca apoderarse de nuestro cuerpo por esta sobreexposición sensorial y onírica.

An Index of Metals no es por lo tanto un nuevo intento de renovar la ópera utilizando la imagen como complemento a la puesta en escena. Tampoco un enfoque estrictamente multimedia en el que cada artista ilustra el sonido con una narrativa común. Este es un proyecto nuevo en el que se conciben conjuntamente el sonido y la luz, la música y el vídeo, utilizando timbres e imágenes como elementos de un único continuo sometido a las mismas transformaciones de ordenador. La historia es la de esta fusión de percepción, la de esta pérdida de referencias, de nuestros cuerpos se vuelven ilimitados en el horno de una masa de sentidos.

El texto original de Kenka Lekovich también está sometido a la deformación pasando de un idioma a otro. Mi música (para soprano y once instrumentos amplificados) desarrolla su timbre impuro en contrapunto con las interferencias coloreadas del vídeo de Paolo Pachini y Leonardo Romoli. Tres películas autónomas, proyectadas en tres pantallas, ocupan todo el espacio visual. El sonido se proyecta en puntos de luz. La imagen utiliza las mismas características físicas que la música: iridiscencia, corrosión, deformación plástica, fracturas, incandescencias y solarización de superficies metálicas revelan su naturaleza íntima violenta y mortal.

Componer visualmente el sonido, filmar acústicamente la imagen, sujetos a las mismas transformaciones informáticos exigen un período de desarrollo con el fin de unificar las herramientas de captura y manipulación de ambos mundos. (...)

AnIndex of Metals es una narración abstracta y violenta, purgado de todos los artificios de la ópera, un rito iniciático por inmersión, un trance luminoso-sonoro.”⁷

⁷ <<http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>>

**Discurso de contestación de
D. Juan Rodríguez Romero
Académico Numerario**

Excma. Sra. Presidenta, D^a Isabel León, Marquesa de Méritos,
Excmas. Autoridades,
Ilmos. Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

Un sanluqueño ilustre, de memoria inolvidable, quien, en lo más profundo de nuestros corazones, su recuerdo permanece, el aún añorado y de todos querido, tan buena persona, tan sensible y tan artista, con gran admiración me refiero naturalmente a mi paisano de Sanlúcar de Barrameda, nuestro compañero de corporación, miembro de esta sección de Música, el Ilmo. Sr. D. José Manuel de Diego, descanse en paz.

Casualidad de la vida, esta misma plaza va a ser ocupada por otro sanluqueño: Juan García Rodríguez.

Ambos actuaron en numerosas ocasiones en el Festival Internacional de Música “A Orillas del Guadalquivir” de nuestra ciudad, que durante treinta y cinco años tuve el honor de ser el fundador, director y organizador. El lema constante, y de ahí el milagro de supervivencia, siempre fue “Música y Amistad”.

Juan nació el 14 de junio de 1974. Tres días antes, mi padre, su abuelo,

fallecía en mis brazos junto a una partitura de música que yo siempre portaba, para sublimar mi dolor, y porque una semana más tarde tenía que dirigirla con la orquesta de la Hochschule Mozarteum en Salzburgo para mi examen final en aquel centro.

¿Podría haber influido en el cambio de sus espíritus, uno se va y otro viene, en tres días de distancia tan solo, para que se haya hecho realidad toda esa dedicación y entrega que Juan García pone en esta misión musical continuada y constante?

Misterio y Destino.

En el transcurso de la vida, se van asentando las ideas y se auto-convence uno mismo ante la viva realidad de los acontecimientos. El acontecer se va filtrando poco a poco hasta convencernos de que lo más importante de todo es la misma vida, y esta, proyectada en busca de la Felicidad. Todo lo demás serán conceptos instrumentales, o medios para conseguir el fin deseado.

Cuatro son a tener en cuenta: Primero, naturalmente, LA SALUD. Sin esta ¿quién tiene ánimo para algo?

Segunda, EL AMOR. Aquí están incluidos la familia, los amigos, los compañeros, etc. y, para nosotros músicos, también el trabajo que amamos, que es la Música, el medio, nunca el fin, el que nos ayuda a ir consiguiendo la felicidad. Su estudio y dedicación nos subyuga y emociona.

Tercera, COMPARTIR todo esto con los demás. ¿De qué serviría llegar a ser un genio, un ser fuera de serie, solo para sí mismo, en continua soledad, ¿habría algo más triste?

La cuarta, es la más humana y generosa, EL AGRADECIMIENTO. ¡Cuántas personas estuvieron, están y estarán a nuestro servicio en todos los aspectos, necesidades y ambientes? ¿Qué sería de aquel que intentara sobrevivir solo con sus propios medios? ¿Sin reconocer nada ni nadie de su alrededor...?

¡Pobrecillo...!

Johann Sebastian Bach, en su Cantata 156 “Ich steh mit einem Fuss im Grabe”(yo estoy con un pie en la tumba) reafirma el auténtico fin de nuestra vida. A mí me gusta completar la frase, en interpretación libre, cuando me dirijo al público, con estas palabras: ...”y el otro pie, unos cien años más o menos arriba o abajo aquí en la tierra ...”. Con un lenguaje de ironía, de reírnos de nosotros mismos, al pensar que “no hay problema, sino soluciones”, aceptamos al mismo tiempo, que la vida también supone sufrimiento, incomprendimientos, provenientes, incluso, de personas muy cercanas y queridas, por la falta de confianza, desengaños, envidias, celos artísticos, etc., y tenemos que

aceptarlo. A veces crees que ese trabajo no te gusta y, sin embargo, no tienes más remedio que realizarlo. Es convertir lo negativo en el color positivo más adecuado a las circunstancias. Somos lo que somos, mediante el esfuerzo personal, constante, y, nadie nos regala nada. Trabajo, trabajo y trabajo. Es salud, amor, generoso con los demás y agradecido. Nunca debemos olvidar que esta vida debe estar cubierta de estos valores hasta el final. Nuestra vida debe ser un canto al optimismo, porque, a pesar de todo, somos privilegiados.

Juan García Rodríguez se ha ganado este alto reconocimiento y distinción por mérito propio, por su incansable trabajo y dedicación a la Música en el extranjero y sobretodo en Sevilla, donde ejerce como profesor del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”.

Expongo algunos datos de su biografía: Simultaneando los estudios de Historia del Arte en la Universidad Hispalense, se dedica por entero al mundo de la Música.

Estudió en el Conservatorio Superior de Sevilla, con las más altas calificaciones y premios fin de carrera; continuó en la Hochschule für Musik “Mozarteum” de Salzburgo (Austria) durante siete años donde amplía estudios de post-grado en las especialidades de Piano, Clave, Composición, Musicología y Dirección de Orquesta y Coros, obteniendo sus correspondientes Diplomas Finales.

Incansable, trabajador y servicial como él sabe demostrarlo, se hace destacar en este Centro de fama internacional, y es admirado y recomendado por sus profesores, hasta tal punto que el gran director de orquesta norteamericano, a la sazón, su Profesor en el Mozarteum y director titular de la Bruckner Symphonie Orchester de Linz, Dennis Russell Davies, lo invita como director asistente suyo en la Ópera de La Bastilla de París.

Juan García Rodríguez es director cada verano en el “TASCHENOPERNFESTIVAL” de Salzburgo (Teatro de Óperas contemporáneas de corta duración), que permite los estrenos de óperas breves, escritas por jóvenes compositores de todo el mundo, previamente seleccionados.

Con el Grupo del que es fundador y director, “ZAHIR ENSEMBLE”, cuya plantilla orquestal permite adaptarse a toda clase de obras y composiciones, según el número de músicos que intervienen, en especial, en lo que se refiere a la música actual de vanguardia, sigue realizando constantes y frecuentes actuaciones públicas en España (Sevilla, Madrid, etc...) y en el Extranjero (Salzburgo, Johannesburgo, etc...)

Ha realizado grabaciones en CD's como pianista solista y como director de orquesta para importantes casas discográficas.

Una extraordinaria labor magistral está realizando como director de la OSC (Orquesta Sinfónica Conjunta) perteneciente a la Universidad de Sevilla y Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”. Su minuciosa y eficaz labor en los ensayos y captación de los músicos, demuestra la calidad y el alto nivel alcanzado con esta orquesta en las obras que han sido interpretadas bajo su dirección, incluyendo todos los compositores más famosos, como Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, incluso Bruckner, Mahler, Schostakovich, ..., Tanto es así, que el actual director de la ROSS, el maestro John Axelrod, se ha interesado por ella, y acaba de dirigirla recientemente en los Reales Alcázares de Sevilla, con obras de enorme dificultad y delicadeza, como Debussy, Ravel, Falla y Stravinsky.

Permítanme, queridos asistentes aquí presentes, que en un acto como este, donde factores humanos, familiares, docentes, profesionales y otros muchos, se amontonan en mi corazón con una emoción personal indescriptible, exprese mi alegría con el entusiasmo más inmenso.

¡Juan García Rodríguez, bienvenido a esta Real Academia de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría” de Sevilla, la misma que hace 300 años fundaron Murillo, Valdés Leal y otros, acepta el sillón que te corresponde, en calidad de Miembro de Número! Todos los compañeros te acogemos con el abrazo más sincero, dispuestos a colaborar conjuntamente, con tu juventud y nuestra experiencia, trabajando codo con codo para el bien de la sociedad: en palabras del gran Maestro Manuel de Falla, cuyo “Concerto” acabas de interpretar de modo magistral: “La Música debe tener un sentido social...”

La conocida frase de Beethoven: “Donde hay Música, no puede haber nada malo” nos da el ánimo suficiente para seguir adelante trabajando con optimismo.

Gracias, Maestro Juan García, por aceptar el nombramiento e integrarte entre nosotros. Te queremos.

He dicho.