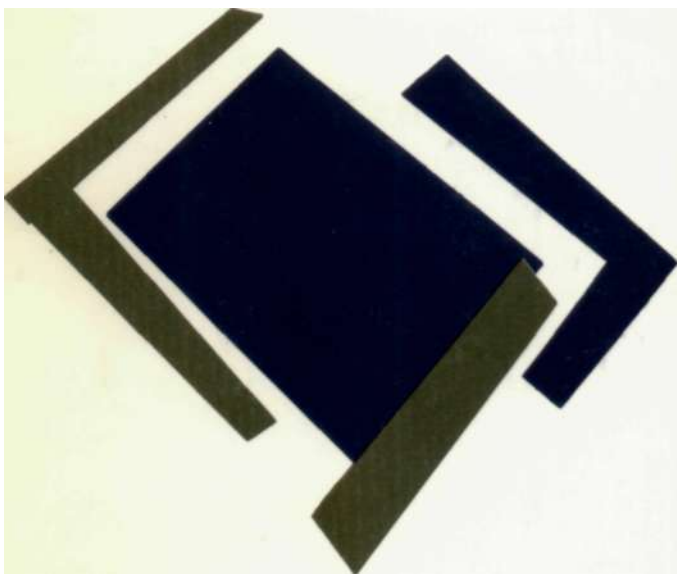


Fundación Juan March

CENTRO DE DOCUMENTACION
DE LA MUSICA ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA

AULA DE REESTRENOS (7)

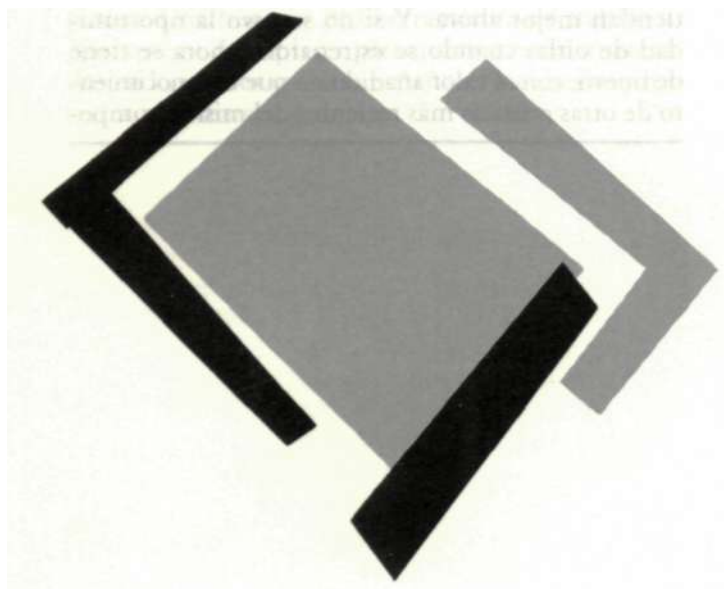


Miércoles, 22 de febrero de 1989

Fundación Juan March

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
DE LA MUSICA ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA

AULA DE REESTRENOS
(7)



Miércoles, 22 de febrero de 1989

Con el título de «Aula de Reestrenos» comenzamos en diciembre de 1986 y proseguimos hoy una serie de conciertos en los que vamos a oír obras de compositores españoles de nuestro siglo que, por las razones que fueren, no son fácilmente escuchables. Uno de los problemas que sufre la música de nuestros compositores, y no sólo España, estriba en que, tras su estreno, pueden pasar muchos años sin que ciertas obras vuelvan a escucharse. La desaparición de la etiqueta de novedad que supone una primera audición, la lógica insatisfacción del compositor ante obras que inmediatamente siente como «antiguas» y la falta de condiciones adecuadas, ofrecen como resultado la práctica «desaparición» de muchas composiciones que probablemente no lo merezcan.

Por otra parte, muchos de los obstáculos que una primera audición puede suponer para la comprensión de una obra musical pueden verse paliados con el paso del tiempo. Es seguro, en todo caso, que oírlas de nuevo y a cierta distancia del momento en que fueron creadas, y por otros intérpretes, puede contribuir a que quienes las escucharon entonces las entiendan mejor ahora. Y si no se tuvo la oportunidad de oírlas cuando se estrenaron, ahora se tiene de nuevo, con el valor añadido de que el conocimiento de otras músicas más recientes del mismo compo-

visor puede también contribuir a una mas fácil aproximación entre creador y oyente.

El «Aula de Reestrenos» no desea reducirse solamente a la reposición de obras más o menos antiguas; quiere ser también un marco en el que se presenten por primera vez en Madrid composiciones recientes ya estrenadas en otros sitios.

Todas las obras que hoy escuchamos forman parte de los fondos de nuestro Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Como hemos dicho en otras ocasiones, concebimos este Centro no sólo como un mero depósito documental que esté a disposición de los interesados en nuestra música, sino como un lugar de encuentro entre compositores, intérpretes, investigadores y oyentes. La edición de catálogos, la edición y grabación de partituras, los encargos de composiciones, la Tribuna de Jóvenes Compositores y el Aula de Reestrenos, entre otras actividades, quieren hacer del Centro de Documentación un órgano que no sólo la recoja sino que también la genere. Un órgano activo y no sólo pasivo. Una buena y útil herramienta de trabajo y, ¿por qué no?, de placer para quienes están interesados en lo que los músicos españoles han hecho y hacen a nuestro alrededor.

**CENTRO DE DOCUMENTACION
DE LA MUSICA ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA**

AULA DE REESTRENOS (7)

PROGRAMA

I

Julián Bautista (1901-1961)

Sonatina-Trío

Preludio. Allegretto

Menuetto

Larghetto

Finale. Allegro

Rodolfo Halffter (1900-1987)

Egloga

Ramón Barce (1928)

Canadá-Trío

Carlos Galán (1963)

Veintiuno —Op. 21— *El vivir de un latido*

PROGRAMA

II

Juan Hidalgo (1927)

Caurga

Carlos Cruz de Castro (1941)

Variaciones laberinto

Daniel Zimbaldo (1955)

Adeu Batman, Adeu

Albert Llanas (1957)

BXR 5

Intérpretes: GRUPO «COSMOS»
Carlos Cuesta, *violín*
Roberto Cuesta, *viola*
Juan Enrique Sáinz, *violonchelo*
M.^a Antonia Rodríguez, *flauta*
M.^a Carmen Ruiz, *oboe*
Carlos Lacruz, *clarinete*
Miguel Simo, *fagot*
José Luis Alcain, *percusión*
Sebastián Mariné, *piano*
Director: Carlos Galán

Miércoles, 22 de febrero de 1989- 19,30 horas

NOTAS AL PROGRAMA

Se ha señalado en numerosas ocasiones que quizá uno de los valores del arte contemporáneo es su polisemanticidad, la multiplicidad de lecturas y significados que puede ofrecer al público. Esta riqueza se ve incrementada por la amplia diversidad de estilos y estéticas que abarca el nuevo arte: para verlo no hay más que asistir a cualquier exposición colectiva. Un concierto de música contemporánea, como exposición artística y sonora que es, sería una buena muestra. Por ello, un peligro que corremos al asistir a conciertos de este tipo de música es que nos encontremos —como sucede frecuentemente— con una sucesión de obras sin ningún punto de conexión entre ellas, ofreciéndonos así dicho concierto como un muestrario informe.

Este programa no sigue esas pautas. La primera razón es porque las dos partes del mismo avanzan desde posiciones estéticas ya pasadas y consolidadas hacia posiciones mucho más actuales de un modo progresivo y coherente. Se ha buscado intencionadamente en cada parte que cada nueva obra correspondiera también a un compositor cronológicamente más joven.

Pero la incompreensión de la música contemporánea no sólo parte de la ininteligibilidad de ciertas programaciones, sino también de la falta de oportunidades para reescuchar músicas poco conocidas, y, amén de otras —incluso más importantes— razones, de la ausencia de una formación-información global del espectador sobre la historia de la música, mediante la cual éste comprendería que una obra no nace porque sí en un momento histórico determinado, sino con una vinculación muy fuerte con el pasado.

Debido a ello, una preocupación inicial en la elaboración de este concierto ha sido el presentar un conjunto de obras que puedan mostrar una panorámica de lo que ha sido la creación musical española de este siglo con una visión coherente. A ello creemos que ayuda la distribución instrumental de cada parte: la primera, con la presencia de dúos y tríos, y la segunda destinada a conjuntos de cámara mayores. La elaboración de un programa que cumpla todas estas características es bien complejo. Y es que el paisaje es en parte desolador dada la escasez de obras. La casi ausencia de grupos de cámara estables, las dificultades en la obtención de estrenos y otras tantas razones han impedi-

do la existencia de un repertorio de cámara en nuestro quehacer nacional, dejando aparte los consabidos tríos o cuartetos de cuerda y quintetos de viento. Todo esto se complica al constatar que los compositores que poseen obras para las nuevas plantilla suelen ser o muy recientes (y por tanto de discutible *reestreno*) o con una carrera internacional (y que, por tanto, suelen encontrarse sus obras ya en numerosas programaciones).

El concierto se abre con la *Sonatina-Trío* de Julián Bautista (1901-1961). En el florecimiento que gozó el arte español en el período de entreguerras, y especialmente con la llegada de la Segunda República, surgieron no sólo figuras sino movimientos de gran envergadura que pudieron asentar las bases posteriores de una creación acorde al pulso de su tiempo, pero en el campo musical no hubo esa continuidad. No fueron sólo motivos políticos los que arruinaron esa posible evolución, sino la propia realidad musical. Sí, existía un contacto con la realidad europea más avanzada, incluso ésta venía a España. Sin embargo, a la hora de la creación, no había medios para llevarla a cabo. Por ello, cuando ya habían eclosionado el *Pierrot Lunaire*, *Ionisations*, de Varese, o la *Historia del soldado*, en España aún andábamos con las formaciones camerísticas clásicas. Para éstas se hicieron, entre otros, los *Tríos* y *Cuartetos* de Turina, el precioso *Cuarteto con piano* de F. Remacha (Premio Nacional de Música del año 1933) o los *Cuartetos* y el *Trío* (que nos ocupa) de J. Bautista. Sólo el Falla del *Psyche* y del *Concierto para clave* y las piezas camerísticas de Granados (*Elisenda* y *Septimino*) parecen exigir unas nuevas formaciones. Los casos de R. Gerhard y R. Halffter quedan —por su asentamiento en el extranjero— fuera de este análisis. De todos modos, con la aparición de la Generación del 31 se solventará esta situación.

Volviendo a esta *Sonatina-Trío*, nos es doblementepreciada tanto por su comentada singularidad como por su extraordinaria calidad. Y es que este *Trío* para violín, viola y violonchelo es una joya dentro de lo que fue el neoclasicismo. Pero, en España, este movimiento, lejos de mantener el estilo que le nombra y configurarlo con estéticas actuales (véase al mismo Strawinsky o en pintura el movimiento nazareno alemán del XIX), presenta un estilo clásico en sus formas y fraseos teñido de un radiante y placentero casticismo. De este modo, los cuatro movimientos giran entre un guiño al pasado y un estilo galante y distendido. El *Preludio-Allegretto* muestra un tema alegre que juguetea entre las cuerdas de los tres instrumentos con una fantástica

naturalidad y empaste. Los momentos que preceden a cada reexposición nos dan muestras de una gran musicalidad y expresividad y nos harán anhelar la llegada nuevamente del tema. El *Menuetto*, aunque sigue los giros y formas clásicas, puede parecer no tan bello como el movimiento anterior, pero esa posible falta de aliento no ensombrece, desde luego, su bellísima factura. El *Larghetto* se presenta como un lento expresivo que, aun acercándose a los lentos cantábiles barrocos, es quizá, de los cuatro movimientos, el de más difícil definición. Por su parte, el *Finale-Allegro* muestra un aire desenfadado con toda la exuberancia de los allegros barrocos y por tanto con su *horror vacui* a dejar un instante de silencio. Sólo un tema en acordes contrasta con tanto movimiento. Por último, llegamos al proceso cadencial final en medio de una gran solemnidad y apoteosis sonora.

Egloga, de Rodolfo Halffter (1900-1987), nos ofrece la oportunidad de escuchar a este compositor madrileño con una obra prácticamente inédita en España. Fechada en 1982, muestra ese lenguaje maduro y definido de este singular compositor que, lejos de acomodarse a posturas estéticas más convencionales, siguió dándole a su lenguaje un aliento de continua búsqueda. Esto, unido a su difícil decisión personal de exiliarse en Méjico en 1937 y sumado a su ingente labor allí como promotor no sólo de la música sino de la vida cultural mejicana, hacen de R. Halffter una figura realmente ejemplar e inolvidable. El Rodolfo que nos llega con ésta su penúltima obra, recoge ya la esencia de ese profundo nacionalismo (tan sentido en su famoso *Don Lindo de Almería*) que vio nacer y morir, la riqueza rítmica del mismo y del estudio de figuras como Strawinsky o Bartok, así como la soltura y fluidez que posibilita el haber pasado por una etapa plenamente dodecafónica, como bien lo muestra esa espléndida tercera *Sonata*, Op. 30. Precisamente de esta obra, así como de su casi consecuente *Laberinto*, Op. 34, también para piano, se pueden encontrar pequeños brochazos en esta *Egloga* para oboe y piano. Las propias características del primero de estos dos instrumentos —al que da un tratamiento no virtuosístico ni llamativo pero sí exigente— y el matiz que encabeza la obra (Flexibile e con fantasía) son suficientemente aclaratorias del carácter de fantasía de esta partitura; una fantasía muy tamizada por un sentir tan preclaro.

La presencia de Ramón Barce (1928) en este concierto es casi obligada no sólo por su ingente aportación a la música española con sus partituras en primer lugar, sus

escritos, traducciones y docencia en segundo término, sino además, y ciñéndonos a las características de estos reestrenos, por ser quizá uno de los compositores de su generación con más obra y sin embargo más desconocido en parte de su producción. Este *Canadá-Trío* casi no se ha interpretado desde que fuera estrenado en el Instituto Alemán en 1968 por J. Parra, A. Tamayo y J. Azcondabeitia. Contaba R. Barce cuarenta años cuando realizó esta obra. Estamos por tanto ante la plena madurez de un compositor que ya había dado suficientes muestras de su talento en su *Estudio de densidades*, de 1965, o en sus *Síntesis de Siala*, de 1967, y que abrirá sus puertas a alguna de sus obras más conocidas: el *Concierto de Lizara*, de 1969, o la *Música Fúnebre* de ese mismo año.

De una mente tan inquieta y sorpresiva, pero a la vez estructurada y lógica, cabía esperar la creación de un lenguaje propio y singular. Ello se explicita con la creación del sistema de niveles, una nueva teoría armónica que planteaba un sentido tonal ajeno a los principios tradicionales y donde se eliminaban ciertos intervalos fundamentales del sistema clásico. En ello venía trabajando desde 1965, y el *Canadá-Trío* responde también al mismo. Pero en esta pieza para flauta, percusión y piano, R. Barce plantea, además, otras dos singularidades que nos parecen fundamentales. De un lado, su carácter reiterativo en diversas secciones que lo acercan a un espejismo de minimalismo o de música repetitiva. Ello no se puede desconsiderar viniendo de una persona como Barce, tan anhelante de nuevas formulaciones y en la que elementos como la flexibilidad, improvisación, gesticulación, etc., son frecuentes en su obra acercándole a otras expresiones sonoras incluso no necesariamente clásicas. Por otro lado, esta obra plantea tres líneas autónomas que deben trabajarse independientemente, incluso sin ningún acuerdo o estudio previo de coincidencias en ciertos puntos. Ello plantea al intérprete una nueva forma de enfrentarse a una obra de cámara.

Veintiuno, Op. 21. El vivir de un latido, del autor que suscribe estas líneas (1963), tiene una gran correlación respecto a la obra anterior no sólo por poseer idénticos instrumentistas, sino porque de algún modo plantea igualmente la superposición de tres planos independientes. Pero en este caso sí existen una serie de profundas conexiones entre ellos, aunque el planteamiento se base en la coexistencia de unos planos (en este caso tres: piano, percusión y flauta) que poseen distintos procesos de tensión y distensión, con clima

o tesis casi nunca coincidentes. Cada uno de los procesos de cada línea tiene unas características propias rítmica, tímbrica e interválicamente. La sucesión de varios procesos en una línea que se superpone con otros no coincidentes en otras, produce una superficie en continua evolución y transformación donde cada instante es diferente al anterior y a su vez guarda una estrecha relación con sus colaterales. Mas, para evitar caer en retóricas de ver algo que crece linealmente, he intercambiado los distintos estadios de crecimiento de modo que sea impredecible el momento siguiente. Esta obra, que fue estrenada en la Fundación Juan March en mayo de 1987 (la obra es de marzo de 1986) por el Grupo Círculo al ser elegida en la VI Tribuna de Jóvenes Compositores, como a su vez lo fue para la II Muestra Nacional de Música de Cámara y para los conciertos finales de Darmstadt de 1988, no ha vuelto a ser interpretada en Madrid. En ella se asentaron las bases de un lenguaje propio que en *Veintidós* (para once instrumentistas) y *Veintitrés* (para orquesta) se acabó de definir. Posteriormente, en *Irisaciones* (1987), *Emanaciones* y *Páramo* (ambas de 1988), esta ideación maduró nuevamente y se vio irrigada con una mayor presencia del silencio. Es evidente que la obra resulta inquietante y compleja, pero, sobre todo, viva. Y es que de algún modo era un reconocimiento a esos años tan trascendentales en mi existencia (los guarismos son algo más que un juego de coincidencias) y, con él, a las personas que lo habían hecho posible y que formaban ese *nosotros* más íntimo. Escrita en los tres lugares más significativos para mí (Colmenar Viejo, Madrid y Sevilla) como en *Veintiuno* y *Veintidós* (casi sobra decirlo), la obra está dedicada a nosotros.

La segunda parte se abre con *Caurga*, de Juan Hidalgo (1927), y no lo puede hacer con una obra más representativa de una de las grandes aportaciones de la centuria musical: el serialismo. Por el año de 1957, el compositor ya se había trasladado a Milán, a «abajar con Tudor y Marchetti (a este último está dedicada la pieza). Y es en ese mismo año cuando acude a Darmstadt (donde extrenará su *Ukanga*) y presenciará la gran eclosión serial. Entonces gestará *Caurga* (de *ca=casa*, y *urga = oscura*), que estrenará en los *Concerti di Música di Napoli*, de junio de 1958, B. Maderna. El traer a este programa una obra así no sólo responde a la escasa frecuencia con que se interpreta por pertenecer a una persona que fue pionero de su época con la creación del Zaj junto a R. Barce y sus trabajos de música electroacústica, sino por ser una exquisita y elocuente

expresión del serialismo. Ahora bien, por ello mismo, el compositor vislumbró la tremenda servidumbre de este sistema y buscó —como ya él mismo se impuso desde la mitad de esta obra— ahondar en nuevos cauces. El mundo serial se vino abajo por el tremendo empuje de quienes lucharon por un sistema más abierto y flexible que, con múltiples formas, tomó el nombre de *aleatoriedad*. No podemos negar la tremenda dificultad de esta obra, ajena a cualquier tipo de estructuración clásica formal armónica o rítmicamente; la obra se presenta como una continua irrupción de puntos sonoros aparentemente inconexos entre sí y continuamente diversos y aislados. Esto presenta una gran complejidad interpretativa por el gran esfuerzo de concentración que precisa. Por su parte, plantea una escucha diferente, radicalmente nueva: no hay ni puntos de tensión ni superficies en movimiento. Esta obra hay que disfrutarla adentrándonos en cada instante sonoro, en cada ataque, y aislarlo y sentirlo con un valor propio. Esta sencilla expresión del más puro conceptualismo es muy ardua comunicativamente pero emocionante. Cada acto puede tener todo el valor expresivo del mundo y dársele esa carga artística que consecuentemente pueda poseer; ahí está su belleza (aunque aún habrá artistas como A. Tàpies, por citar a uno entre muchos, que sólo conciben el arte en el momento en que ese objeto llega al público. Más ¿a qué público? ¿Desde qué condiciones? ¿Con qué haremos?). Lo cierto es que este tipo de obras seriales muestra en su esencia ese detallismo del momento, ese placer por el instante (y no el tan manido *todo vale*) que en el fondo no está lejos de su vástago más directo: el movimiento aleatorio. Esta continuidad se entenderá bien con la obra que sucede a *Caurga* en el programa o con la siguientes partituras de la producción de Juan Hidalgo, como *Aulaga y Milán piano*, de 1950, o *Roma dos pianos*, de 1963, todas ellas concebidas como músicas muy abiertas.

Como consecuencia de lo anterior, la presencia de las *Variaciones laberinto*, de Carlos Cruz de Castro (1941), adquiere plena expresión. Esta obra fue estrenada por E. Abad en el Palau de la Música de Barcelona en 1976, en una versión de voz sola. Otras cuatro versiones fueron escuchadas en España con el clarinete como solista y el LIM de J. Villa Rojo como protagonista en 1975, 1978, 1982 y 1985, amén de una nueva versión con un pianista, tres bailarinas y diapositivas, el año pasado, en México. El planteamiento tan diferente de nuestra versión y la plantilla a utilizar, tan contrastada con las anteriores (violín, viola, violonchelo,

percusión y piano), le dan un matiz de reestreno. Si el serialismo casi se echó en brazos literalmente de la aleatoriedad, ésta no sólo recogió su enorme bagaje técnico y estilístico, sino que recibió inestimables aportaciones del teatro, música ligera o pintura. Así, este vasto e indefinido movimiento originó expresiones tan diversas como la combinación de estructuras de Stockhausen, Boulez o Penderesky, la música de anillos que se repiten de la escuela polaca, o de nuestros Cristóbal Halffter o Carmelo Bernaola, el teatro musical de M. Kagel o D. Schnebel, la música con carácter lúdico de estos mismos o incluso la música gráfica. Y es precisamente de estos últimos aspectos de donde se nutre esta obra abierta de Cruz de Castro. La partitura es un auténtico laberinto gráfico, intrincado por múltiples signos a los que el intérprete debe dar significado y, como si de un juego se tratase, habrá que ir recorriéndolos hasta dar con la salida. Nuevamente el reto se plantea principalmente para el intérprete, al que se le exige una gran concentración para realizar un trabajo serio. Algo parecido exige Cruz de Castro al intérprete de su *Dómino-Klavier* de 1970, el mismo año en que escribiera *Pente* y *Menaje* dentro de esos fructíferos años de la creación suya del grupo *Nuevas Generaciones* (1968) y de los festivales Hispano-Mejicanos (1973).

Aden Batman, Adeu, de Daniel Zimbaldo (1955), nacionalizado español en 1984 aunque de origen argentino, nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en unos nuevos aspectos de la música actual: la música estocástica y la música con citas. Si empezamos por la primera veremos que la figura visionaria de I. Xenakis aparecerá inmediatamente. El asimiló y resumió el cambiante significado de la coyuntura social que le había tocado vivir. Cuando se produjo la irrupción del mundo de la informática y de los computadores, con sus procesadores de datos y combinadores de procesos, los avances técnicos en la fabricación de ordenadores y sintetizadores o la misma aparición de nuevas teorías matemáticas de conjuntos y espacios, se posibilitó una música donde el elemento del cálculo y la combinatoria tuvieran un fuerte componente (como se ve, nuevamente serialismo y aleatoriedad van dados de la mano). Siendo de un tiempo ya posterior, D. Zimbaldo propone una obra que, tras su *Naturaleza muerta*, *Nocturne*, y sus trabajos en Argentina, Madrid y Viena, tiene evidentes conexiones con todo el mundo citado. Presenta una distribución de secciones de tiempos iguales en las que siempre hay un número de su-

cesos sonoros diferentes. Esto sólo se ve quebrado en unos instantes por algunos compases con igual número de acontecimientos en los que presenta una cita literal del *Aden Batman, Adeu*, efectuando un guiño a otras músicas (el rock) y a su propio pasado (un tema que él escuchaba). D. Zimbaldo, que normalmente trabaja con medios electroacústicos, no hace uso esta vez de unos medios que a lo largo de este siglo han facilitado el empleo de citas y *collages* de otros elementos musicales, y utiliza un quinteto de maderas con piano. Este quinteto, dedicado al Cosmos, fue estrenado por este grupo el año pasado en un concierto para estudiantes. De algún modo, por ello, constituye un reestreno.

El *BXR 5* que cierra el programa, obra del barcelonés A. Llanas (1957), es un pequeño concierto para clarinete y grupo instrumental. Fue estrenado por el grupo Barcelona 216 de E. M. Izquierdo en la *II Mostra Catalana Contemporánea* de 1985, volviéndose a tocar dos veces más; ésta es la primera vez que se interpreta en Madrid. La obra se incluye dentro de un ciclo que iniciara en 1984 con *BXR 1* para trío, y que finalizó en 1987 con *BXR 7* para orquesta. Precisamente de este ciclo se escuchó en esta Fundación *BXR 6* en la *VI Tribuna de Jóvenes Compositores*. En todas ellas indagó sobre planteamientos de algún modo novedosos en su producción, ya fuera por sus aspectos tímbricos, formales o gestuales. *BXR 5* se ofrece con la óptica nueva de unas variaciones en las que, tras el tema (expuesto por el clarinete y de orden interválico: el peso de J. Soler y F. Donatoni fue muy significativo en su formación), se presentan tres variaciones de características tímbricas y figurativas muy diferentes, si bien motivadas bajo un elemento axiomático común. Los elementos seriales aleatorios, gráficos, incluso formales, se aunan en una partitura que bien puede servir de resumen de muchos de los aspectos recopilados en este concierto.

Carlos Galán

PARTICIPANTES

GRUPO COSMOS

Cuando en mayo de 1987 Carlos Galán empezó a gestar la creación de un grupo de cámara dedicado a la música contemporánea, y especialmente a la más joven, entre sus fines estaba el formar dicho conjunto con instrumentistas que reunieran tres características: un alto grado de virtuosismo, una gran profesionalidad y, por último —como cualidad primordial—, un interés explícito por la música más actual.

Las condiciones de trabajo parten del montaje de la obras con una gran amplitud de tiempo que posibilita su profundización y maduración, previo el estudio individual de las particellas, lográndose así un trabajo serio de conjunto. Todo esto, unido a la aportación y guía de los propios compositores directamente, ofrece unas condiciones de trabajo idóneas. Estos, y no otros, son sus avales.

Su presentación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en febrero de 1988 fue patrocinado por el Centro de Difusión de la Música Contemporánea. Desde ese instante se inició un camino que intenta apoyar, enérgica a la par que sencillamente, la comunicación de toda la complejidad y a la vez viveza de esta música, auténtico pulso de nuestro tiempo.

Esta formado por Carlos Cuesta, *violín*, miembro de la Orquesta Sinfónica de Jóvenes Europeos; Roberto Cuesta, *viola*, miembro de la Orquesta Nacional de España; Juan Enriquez Sáinz, *violonchelo*; M.^a Antonia Rodríguez, *flauta*, profesora de la Orquesta Sinfónica Arbós y del Conservatorio Superior de Música de Madrid; M.^a Carmen Ruiz, *oboe*, profesora de la Orquesta Sinfónica Arbós y solista de la Banda Municipal de Madrid; Carlos La-cruz, *clarinete*, profesor especial del Conservatorio Superior de Música de Madrid; Miguel Simo, *fagot*, profesor de la Orquesta Nacional de España; José Luis Alcain, *percusión*, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; Sebastián Mariné, *piano*, compositor y profesor del Conservatorio Superior de Música de Madrid; Carlos Galán, *director*.

NOTAS AL PROGRAMA

CARLOS GALAN MORENO

Nace en Madrid en 1963. Estudia en el Conservatorio Superior de Madrid obteniendo los títulos de profesor superior de piano y acompañamiento y de profesor de composición y música de cámara, y los premios de fin de carrera de historia de la música y armonía y mención de honor en composición.

Ha colaborado en revistas musicales y ofrecido conferencias sobre música contemporánea, habiendo escrito notas al programa para el Teatro Real y otros centros.

Obtiene becas para cursos internacionales en Alburquerque, Jerez de los Caballeros, Santiago, Granada, Santander, Villafranca del Bierzo, Darmstad (República Federal Alemana) y Polonia, amén de asistir a otros cursos en Siena, Madrid y Cuenca.

Desarrolla su labor de pianista sobre el repertorio más joven y ha sido elegido en la I Muestra Nacional de Jóvenes Intérpretes.

Es profesor de acompañamiento del Conservatorio Superior de Madrid, tras ganar las oposiciones en el año 1985.

Como compositor ha obtenido los siguientes premios y encargos: Primer Premio Nacional Cristóbal Halffter 1986; Primer Premio Nacional Manuel Valcárcel; Conciertos finales de Darmstad 1988 y de Yvar Mikhashoff (1988); seleccionado en la II Muestra Nacional de Música de Cámara; IV y VI Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March; encargos del Círculo de Bellas Artes para los Talleres de Arte Actual (1986), y grabaciones en disco y Radio Nacional de España (que ya le dedicara un programa íntegro sobre su obra).

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales, científicas y
asistenciales, situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza
regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras, aulas de reestrenos,
la Tribuna de Jóvenes Compositores, encargos a
autores y otras modalidades.*

*En 1983 organizó un Centro
de Documentación de la Música Española Contemporánea,
que cada año edita un catálogo
con sus fondos.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid