

Aula del centenario **30 años de** **música española** **contemporánea**

1 DE NOVIEMBRE DE 2017

AULA DE (RE)ESTRENOS

100

30 AÑOS DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA



Aula de (Re)estrenos 33 (1 de abril de 1998). De izquierda a derecha: el compositor Tomás Marco, los pianistas Karl-Herrmann Mrongovius y Begoña Uriarte, el compositor Josep Soler y el compositor Joan Guinjoan.

Aula de (Re)estrenos 100: Aula del centenario. 30 años de música española contemporánea, noviembre 2017 [Textos de Juan José Olives, Jorge Fernández Guerra, Germán Gan, y de los compositores interpretados] - Madrid: Fundación Juan March, 2017.

64 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2017/99).

Programa del concierto: "Obras de J. Villa Rojo, L. Barber, A. García Abril, T. Marco, D. Zimbaldo, C. Galán y C. Cruz de Castro", por el Grupo Cosmos 21, Carlos Galán, dirección; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 1 de noviembre de 2017.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/>

1. . Sextetos (Piano, clarinete, flauta, saxofón, violín, violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 2. Octetos (Instrumentos sin especificar) - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para violín y piano - Programas de mano - S. XX.- 4. Sextetos (Instrumentos sin especificar) - Programas de mano - S. XX.- 5. Quintetos (Piano, clarinete, trombón, percusión, violín) - Programas de mano - S. XX.- 6. Fundación Juan March-Conciertos

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 7 Miércoles, 1 de noviembre
Grupo Cosmos 21. Carlos Galan, director
Obras de J. VILLA ROJO, L. BARBER,
A. GARCÍA ABRIL, T. MARCO, D. ZIMBALDO,
C. GALÁN y C. CRUZ DE CASTRO
- 8 **El compositor explica su obra**
Textos de Jesús Villa Rojo, Llorenç Barber,
Antón García Abril, Tomás Marco, Daniel Amadeo
Zimbaldo, Carlos Galán y Carlos Cruz de Castro
- 15 **30 años de música española: visiones críticas**
Juan José Olives. Compositores. Acotaciones y
comentarios sobre la nueva música contemporánea.
Jorge Fernández Guerra. Intérpretes. Los años
ochenta como inflexión.
Germán Gan. La crítica musical, en su laberinto.
- 42 **Todas las Aulas de (Re)estrenos (1986-2017)**

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Juan José Olives
© Jorge Fernández Guerra
© Germán Gan
© Fundación Juan March
Departamento de Música
ISSN: 1889-6820

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE
y en vídeo a través de www.march.es/directo

Si desea volver a escuchar este concierto, el audio estará
disponible en www.march.es/musica/audios



En el año 1986, la Fundación Juan March creó el Aula de (Re)estrenos, un formato de conciertos dedicado específicamente a la música española contemporánea. Durante más de treinta años, estos conciertos han permitido escuchar 126 estrenos absolutos y primeras interpretaciones en tiempos modernos. Por ellos han pasado intérpretes y grupos cruciales en la historia de la interpretación de la música contemporánea española, como Pedro Espinosa, el Trío Arbós, o los ensembles LIM, Cosmos y KOAN, entre otros muchos. Además, esta serie ha acogido homenajes a compositores tan destacados como Ramón Barce, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Tomás Marco, y han permitido recuperar obras inéditas de Mompou o Gerhard, entre otros.



En los últimos tiempos, el formato Aula de (Re)estrenos ha abierto su enfoque para acoger el repertorio internacional de nuestro tiempo, en diálogo con la creación musical española contemporánea. Esta última aparece representada con nitidez en la serie Compositores Sub-35, que desde el año 2013, y con una periodicidad anual, se dedica a las obras compuestas por autores españoles menores de 35 años. Se recupera así el espíritu de las Tribunas de Jóvenes Compositores, que desde 1982 hasta 1988 dieron voz a la joven creación española, y se renueva el compromiso que la Fundación Juan March mantiene desde su origen con la música actual.

Para celebrar la edición número 100 de este formato de conciertos, el Grupo Cosmos 21 interpreta seis obras de autores españoles, compuestas en los últimos treinta años y en su mayor parte (re)estrenadas en la Fundación.

Fundación Juan March

Aula de (Re)estrenos 75. Carta blanca a Cristóbal Halffter (18 de noviembre de 2009). Cuarteto de Leipzig con Cristina Pozas, viola y Miguel Jiménez, violonchelo. De pie, el compositor Cristóbal Halffter.

Aula de (Re)estrenos 87. La guitarra de hoy (8 de mayo de 2013). El guitarrista Adam Levin (tercero por la izquierda) junto a los compositores Jesús Torres, David del Puerto y Carlos Cruz de Castro.



Aula de (Re)estrenos 48. Homenaje a Antón García Abril en su 70 aniversario (21 de mayo de 2003). Los componentes del Trío Arbós junto al clarinetista Asko Heiskanen y el compositor Antón García Abril (centro).

Aula de (Re)estrenos 90. Carta blanca a John Adams (19 de febrero de 2014). El compositor John Adams en el vestíbulo de la Fundación.

PROGRAMA

Miércoles, 1 de noviembre de 2017. 19:30 horas

Jesús Villa Rojo (1940)

Recordando a Falla, para piano, violín, violonchelo, flauta, clarinete y saxo soprano

Llorenç Barber (1948)

Cercant un stel, para ensemble indeterminado (versión para octeto)

Antón García Abril (1933)

Cosmos matérico, para violín y piano

Tomás Marco (1942)

Arcadia, para ensemble indeterminado (versión para sexteto)

Daniel Amadeo Zimbaldo (1955)

Adeu, Batman, adeu, para flauta, clarinete, saxo soprano, violín, violonchelo y piano

Carlos Galán (1963)

Ryoan Op. 50, Música matérica XII, para violín, clarinete, trombón, piano y percusión

Carlos Cruz de Castro (1941)

Concertino para violonchelo, violín, flauta, clarinete, saxo y piano

Grupo Cosmos 21

Vicente Martínez, flauta y asistente

David Arenas, clarinete bajo y clarinete en Si bemol

Joaquín Franco, saxofones

Emilio Sánchez, violín

Raúl Pinillos, violonchelo

Inma Calzado, piano

Luisa Muñoz, pequeña percusión

Susana Toribio, coordinadora

Colabora: **Elíes Hernandis**, trombón

Carlos Galán, director

EL COMPOSITOR EXPLICA SU OBRA

Jesús Villa Rojo

Recordando a Falla, para grupo indeterminado de 7 a 14 intérpretes

Como el propio título obra indica, esta obra es un claro homenaje al compositor gaditano, centrado en el interés de su *Concierto para clave y cinco instrumentos*. La presencia de esa composición es permanente y el polémico tratamiento instrumental aplicado al clave, que abre nuevos comportamientos, igual que el canto popular incluido, también están mantenidos en este trabajo. Son ideas de base que permiten variar y transformar su fisonomía, llevándolas a panoramas casi abstractos desde la perspectiva figurativa. Son, además, en cierto sentido, una simplificación del planteamiento de don Manuel, lo que se condensa en este *recuerdo* para encontrar otras vías que igualmente nos relacionan tanto con el pasado como con el presente. *Recordando a Falla* fue un trabajo iniciado en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea de Brasil y finalizado en Madrid en los primeros meses de 1989. Su estreno tuvo lugar el 11 de diciembre del mismo año, en el XV Ciclo de Conciertos del LIM en Madrid, llevado posteriormente a varias ediciones fonográficas y programado frecuentemente tanto en Europa como en América.

Recordando a Falla fue interpretada en la Fundación Juan March el 2 de octubre de 1999, en el ciclo *Alrededor de Falla*, por el Grupo LIM.

Llorenç Barber

Cercant un estel, para grupo de 7 a 14 intérpretes

Escribí *Cercant un estel* en 1978 y el Grup Actum fue quien al comienzo dio a conocerla. La propuesta es *proVocar* un viaje estelar. Robert Fludd no es el primero ni el último de los pitagóricos que plasma en su “monocordio cósmico” una correspondencia entre nota, trayectoria, armonía y estrella. Este corresponderse de micro y macrocosmos toma aquí forma de

improvisación para grupo instrumental indeterminado. Cada quien viaja, fugando por un cielo y unos tiempos que colman unos intervalos muy determinados y bien preñados de memoria y resonancias conocidas. El hecho de que estos atisbos minimalistas –bien sencillos y amables– nacieran entre nosotros, en medio de un tránsito social bien dramático y hasta espasmódico, puede explicar que a los coetáneos músicos *mainstream* nunca les atrajera este cantar. No obstante, ahora, pasados varios decenios, cuando se tiene la oportunidad de escuchar estas arquitecturas de amabilidad estelar, su calidez llena nuevamente de pasmo una escucha honesta y puede que restauradora. La historia siempre se re-escribe a cada escucha.

Cercant un stel fue compuesta gracias a una beca de la Fundación Juan March concedida en 1977. Se interpreta por primera vez en la institución.

Antón García Abril

Cosmos matérico, para violín y piano

La obra *Cosmos matérico* que hoy se interpreta está basada en el texto de mi carta de felicitación celebrando el 30 aniversario de vida de esta magnífica agrupación y se estrenó el pasado mes de junio. Su desarrollo técnico parte del sistema cromático-alfabético desarrollado por mí con el objetivo de ofrecer a los jóvenes que se inician en la composición una nueva herramienta para incentivar su creatividad creando estructuras nuevas que el propio sistema propone. He aquí la carta:

Querido Carlos, dar vida a un proyecto nuevo es siempre muy importante, así fue el nacimiento del Cosmos, tan necesario para difundir la música creada por tantos compositores ilusionados por descubrir lenguajes nuevos.

Celebráis los 30 primeros años de vida que todos agradecemos a ti y a cada uno de los que formáis el grupo Cosmos. Felicidades

Cosmos matérico se interpreta por primera vez en la Fundación Juan March.

Tomás Marco

Arcadia, para ensemble indeterminado

Esta obra, para conjunto variable, fue compuesta por encargo de la Bienal de Zagreb, donde se estrenó el 18 de mayo de 1975 con el Grupo Acezantez dirigido por Dubravko Detoni. La obra ocupa un lugar especial dentro de mi producción, ya que no son muchas las compuestas de esta manera. Se trata de una obra para un conjunto indeterminado de maderas, cuerdas y teclados. Al menos un instrumento por grupo debe estar presente y hay reglas precisas para que el conjunto sea equilibrado. La escritura es estrictamente gráfica, con una duración temporal basada en el espacio gráfico y unos símbolos que no representan notas, pero sí precisan el tipo de sonido, altura o articulación que se desea. Hay grafismos generales y otros que solo son válidos para la familia concreta de instrumentos en que se emplean. La obra es flexible y tiene unos amplios márgenes de ejecución, pero no es en absoluto improvisatoria y en todo momento el compositor controla los posibles resultados sonoros. Aquí lo que trataba de conseguir era una música que, sin perder rigor compositivo, se adaptara a diversos conjuntos y fuera abordable tanto por intérpretes profesionales como por aficionados que quisieran acercarse al lenguaje de las músicas contemporáneas. La obra ha sido objeto hasta ahora de numerosas versiones, desde tres hasta cuarenta instrumentos, conservando su perfil estructural, aunque varíen las texturas, densidades y el espectro de los campos tímbricos.

Arcadia fue interpretada en la Fundación Juan March el 17 de noviembre de 1976 en el ciclo Conciertos sobre interpretación contemporánea por el Grupo LIM. Además, ha sido interpretada el 11 de noviembre de 1992, en el *Aula de (Re)estrenos 15: Homenaje a Tomás Marco en su 50º aniversario*, por el Grupo KOAN, y el 31 de mayo de 2000, en el *Aula de (Re)estrenos 39* por el Grupo Cosmos.

Daniel Amadeo Zimbardo

Adeu, Batman, adeu, para flauta, oboe, clarinete, fagot, piano.

Para componer esta obra me inspiré en la música de aquel *Batman* televisivo de los años sesenta protagonizado por Adam West (Batman) y Burt Ward (Robin), con la intención de describir musicalmente ese proceso de búsqueda interior que ponemos en marcha cuando queremos recordar algo importante (placentero o doloroso) que se resiste a acceder a nuestra conciencia. En este caso, hago aparecer la imagen sonora “olvidada” ya casi sobre el final, momento en el que tiene lugar –para alegría de muchos– esa descarga emocional cuya finalidad no es otra que la de producir una simpática y saludable catarsis anímica. Dedicada en 1987 “al Cosmos de Carlos Galán”, la versión original de la obra está actualmente fuera de catálogo. La obra forma parte de un ciclo de composiciones que lleva por título genérico *El libro de las mutaciones*, y está escrita para violín, flauta, saxo soprano, clarinete en Si bemol, violonchelo y piano. Esta nueva versión es del año 2012 y la escribí con motivo del XXV aniversario del Cosmos 21.

Adeu, Batman, adeu fue interpretada en la Fundación Juan March el 22 de febrero de 1989, en el *Aula de (Re)estrenos 7*, por el Grupo Cosmos.

Carlos Galán

Ryoan Op. 50, Música matérica XII, para violín (más pequeña percusión), clarinete (más pequeña percusión), trombón y piano (más pequeña percusión) y percusión

Esta partitura es el resultado de un concienzudo trabajo de casi tres años y representa un hito en mi producción artística. El azar, orden en el tiempo que afirmaba el pintor Pérez Villalta, propició el que números tan señalados el de opus (50) y el de catálogo matérico (XII) coincidieran en una obra de gran significación. Y, como se trata de conmemorar las cien entregas del formato *Aula de (Re)estrenos*, esta obra se significa al tener su estreno en el *Aula de (Re)estrenos 39* (31 de mayo de 2000), para después formar parte de la gira que el

Grupo Cosmos realizó en noviembre de ese mismo año por Japón e Italia. Reservé el estreno en Asia para el concierto en el Kumin Center de Tokio, recién cumplido el quinto centenario de la creación del templo Ryoan-ji.

La obra viene a ser la culminación de todo un nuevo periplo matérico al conjuntar en una obra de cámara instrumentos de cada una de las familias orquestales, en buena medida, por la honda motivación que la generó. Pergeñando el planteamiento de un nuevo opus que de algún modo viniese a resumir mis inquietudes matéricas, vino a mi recuerdo Ryoan-ji, el celeberrimo templo del jardín de piedra de Kioto, en el que el budismo zen encuentra la quintaesencia de su filosofía. Comprobé que la profunda austeridad y quietud de su espacio sagrado, cargadísimo, paradójicamente, de tanta energía, respondía a mi estética más profunda. Haciendo una abstracción de este jardín de piedrecitas –peinadas meticulosamente por las manos maestras del jardinero, con sus montículos de rocas que centran el espíritu y la mente–, en *Ryoan* planteo seis superficies estáticas, con una trama sutil y delicada, que se ven interrumpidas por la presencia de cinco montículos, sonidos aislados de poderosa presencia y luminosidad e incisiva tímbrica. La existencia de un borde (límite) –en la pieza musical, en su principio y fin– centra el discurso, lo acota para no dispersarlo, lo circunscribe a uno mismo.

Debido a la notable duración de la obra, en *Ryoan*, junto a los habituales procedimientos de los conjuntos arbóreos de naturaleza semifractal, también está presente como elemento estructurador una abstracción del *kuti aimara* o pensamiento lógico de los pueblos andinos, al que ya recurrí en *Utzil*, *música para un firmamento en reposo*. Ello, junto a la utilización de diversas pedales, confiere a la obra ciertos rasgos de intemporalidad. Precisamente, la vasta quietud que inspiró las páginas de *Utzil* se ve ahora ahondada en la serenidad de estas “piedras que fluyen”. Siempre busco con pasión que mi música invite a la reflexión y espacie el espíritu, en todas sus acepciones, incluyendo la más visceral. En *Ryoan* dichas preocupaciones alcanzan su paroxismo. *Ryoan* está dedicada a las aguas de Duero.

Ryoan Op. 50, Música matérica XII fue estrenada en la Fundación Juan March el 31 de mayo de 2000 por el Grupo Cosmos XXI.

Carlos Cruz de Castro

Concertino para violonchelo y cinco instrumentos, para flauta, clarinete, saxo contralto, violín, violonchelo y piano.

El título que determiné para esta obra define la característica de la distribución instrumental: el violonchelo eminentemente solista como unidad, por un lado, y por otro lado los cinco instrumentos (flauta, clarinete, saxofón, violín y piano) formando otra unidad. Las dos unidades me permitieron obtener un carácter camerístico por el número de instrumentos y concertante por el tratamiento entre el violonchelo y el resto de los instrumentos. El violonchelo es aquí, desde luego, un solista absolutamente hegemónico y casi siempre está presente. Como contraposición al violonchelo, los cinco instrumentos actúan en conjunto formando diversos bloques de variadas densidades, y unas veces pareciera que acompañan al violonchelo y otras que actúan al margen de él.

La obra, compuesta entre Madrid y México en 2016, fue encargada por el Grupo Cosmos 21, a quien está dedicada, para conmemorar su XXX aniversario, y se estrenó el 12 de diciembre de ese año en el concierto monográfico celebrado en la Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, dirigido por Carlos Galán y con el violonchelista Raúl Pinillos como solista.

Concertino para violonchelo y cinco instrumentos se interpreta por primera vez en la Fundación Juan March.



30 AÑOS DE MÚSICA ESPAÑOLA: VISIONES CRÍTICAS

Con este concierto se alcanzan las 100 ediciones del formato Aula de (Re)estrenos, que se viene celebrando desde 1986. Aprovechando esta conmemoración, la Fundación Juan March ha pedido a un compositor, un intérprete y un musicólogo que ofrezcan sus reflexiones personales sobre la creación, la interpretación y la crítica musical en España a lo largo de los últimos treinta años. Sin embargo, en lugar de solicitar a cada uno de ellos que escribiera sobre su propio ámbito de especialización –como sería previsible–, se les ha propuesto salir de su “zona de confort” para ofrecer reflexiones críticas sobre distintos aspectos de la realidad musical del país que, sin serles del todo ajenos, se alejan de su actividad diaria. Así, el compositor Jorge Fernández Guerra ofrece una visión personal sobre la historia de la interpretación de la música contemporánea en los últimos treinta años; el director Juan José Olives hace lo propio con la creación musical, y el musicólogo Germán Gan analiza el papel de la crítica musical. De este modo, se presenta un panorama crítico y coral sobre la realidad de la música española de las últimas tres décadas.



Aula de (Re)estrenos 51. Homenaje a Claudio Prieto en su 70 aniversario (3 de noviembre de 2004). El pianista Manuel Escalante (izquierda) y el compositor Claudio Prieto.

Aula de (Re)estrenos 86. Compositores Sub-35 (I) (9 de enero de 2013). De izquierda a derecha, los compositores Raquel Rodríguez, José Minguillón, Mario Carro, Alberto Carretero, Nuria Núñez y Jesús Navarro.

COMPOSITORES. ACOTACIONES Y COMENTARIOS SOBRE LA NUEVA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Juan José Olives

Director de orquesta

Los compositores españoles nacidos entre la segunda mitad de los setenta y los primeros años de los noventa del siglo pasado representan un amplio espectro en el que caben distintas intenciones, posibilidades y tendencias. A pesar de la diferencia de edad –de unos veinte o veinticinco años– entre los primeros y los últimos, y sin pasar por alto sus específicas individualidades, este relativamente vasto grupo de compositores, algunos aún poco conocidos, puede ser englobado en un solo bloque, con la artificialidad que ofrece este tipo de clasificaciones. Es evidente que dentro de este extenso bloque de compositores podrían establecerse compartimentos más estrechos según sean las diferentes técnicas empleadas o las personales aproximaciones al tratamiento del material, o según sea su procedencia académica –principalmente alemana o francesa, además de española–, sus intereses estéticos, sus vinculaciones interdisciplinarias y sus compromisos profesionales como compositores de oficio.

Son varias las características comunes de todos estos compositores en su preocupación: por el acabamiento de la forma, por los detalles técnicos del tratamiento instrumental (puntuales más que globales), por la investigación y análisis del sonido casi más como efecto individual o concatenación de efectos que como vehículo de una idea no exclusivamente sonora o, en fin, por el logro de una correspondencia difícil entre la escritura, su plasmación sonora y su capacidad comunicativa y emocional. No puede hablarse en buena ley de corrientes bien definidas en el campo de la música actual española ni, en realidad, de algo que, merced al apoyo de instituciones comprometidas con la creación, acontecimientos especializados, festivales y publicaciones serias, pudiera vertebrarse en la denominación inequívoca de música contem-

poránea española. Al menos no en el mismo sentido en que una tal denominación se da favorablemente en lugares como Alemania, Francia y los países nórdicos, por la atención de los organismos oficiales y por una tradición de años.

Sin embargo, si hay algo que define a este amplio grupo de compositores es su coincidencia con el desarrollo de las llamadas nuevas tecnologías y con la amplificación de los mecanismos de la sociedad de la información y de la comunicación de masas. En efecto, muchos de ellos han crecido (la explicación de este proceso excedería estas líneas) en medio de lo que en cierto modo les es históricamente connatural: la seducción que ejerce el tratamiento tecnológico e informático, muy al alcance de la mano, de los distintos parámetros convencionales de la música, desde la propia redacción, edición y difusión de la partitura hasta la composición misma –realizada en ordenador– a través de la manipulación, directa o metamorfoseada, del sonido. Puede decirse que, salvo excepciones, hoy no se concibe la composición en el ámbito de la música contemporánea sin el impacto y el uso de la electrónica y de las llamadas “nuevas tecnologías”. Igualmente, se ha construido un espacio en el que la interdisciplinariedad ocupa un papel preeminente: las propuestas que combinan, ya no únicamente lo escénico, sino el vídeo, los espacios virtualmente creados o la reproducción online, recursos que han sido acogidos con del máximo interés por las generaciones jóvenes. Un aspecto con el que también se está pretendiendo –aún no sabemos si con demasiada fortuna– la creación de nuevos públicos.

Las dos corrientes mencionadas más arriba –los compositores de influencia germana y aquellos otros más cercanos a la vertiente francesa–, con visiones muy distintas sobre la temporalidad, se han interesado sobremanera por el estudio de los parámetros del sonido. En la órbita alemana, a partir de una alteración de las propiedades del sonido y de las fuentes sonoras, se ha deducido una morfosintaxis de objetos musicales que determina el pensamiento sobre el tiempo (un tiempo eminentemente objetivo que, dicho sea de paso, es negación de la percepción propiamente espacio-temporal del transcurso de la música, enfocado, claro está, desde una muy distinta

perspectiva) y su dependencia de la consideración del sonido como estado o como proceso, siempre según el enfoque que pudo presentar en su momento Helmut Lachenmann. Las técnicas extendidas y la investigación y búsqueda de nuevas sonoridades son otros aspectos de esta tendencia. En el caso de la influencia francesa, el estudio de la miniaturización interna del sonido y su relación con el análisis del espectro sonoro ha conducido a una elucubración sobre los concomitantes y parciales del sonido. Aquí la omnipotente presencia del IRCAM de París ha sido indudablemente decisiva.

No es de extrañar, por tanto, que esta poderosa circunstancia haya influido en las técnicas de composición y haya condicionado, en estratos profundos, el acto de la composición como tal. Es más, no sería muy arriesgado afirmar que el contacto de estos compositores con los procedimientos y los resultados de la electrónica y la informática, que inevitablemente rompe con los principios de una *poiesis* de la creación y de la recepción de la que se sienten paradójicamente herederos –como mínimo de las vanguardias históricas y, más en concreto, de la música de Schönberg y sus discípulos–, actúe retrospectivamente determinando una visión hasta cierto punto esquemática de la música anterior a 1945 (la obra de arte comprendida principalmente desde el punto de vista de su cuantificación y de la sucesión de los hechos sonoros).

Esto no tiene por qué suponer, al menos en principio, un juicio de valor de la labor de tales o cuales compositores. Pero sí pre-dispone a enmarcarla en un terreno en el que el proceso de la creación resulta de una vinculación más o menos fuerte, según el caso, con la técnica, en el sentido que Gianni Vattimo¹ hace derivar del texto de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, libro muy anterior al momento que comentamos, aunque, sin duda, aún hoy estimulante y premonitorio. Una técnica instrumental, se entiende, no compositiva, de las herramientas y de los útiles, que se nos aparece extraña-

¹ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2007.

da y que conlleva implícitamente, además de una nueva manera de definir lo creativo, la posibilidad de una reproducción exactamente repetitiva de sus productos. Porque –y esta nuestra primera apreciación– la mayor parte de la música actual es reproducción de sí misma en sus ademanes y gestos, pero no, contradictoriamente, distinguible en todo aquello que pudiera trascender hacia la obra como entidad individualizada. El uso de las nuevas tecnologías conduce, casi inevitablemente, a una concepción cientificista no solo del tratamiento del material y de los recursos constructivos, sino de la propia concepción del acto de creación. De aquí a la creencia de que la mejor valoración de la música debe regirse por la idea de progreso va un paso. Casi todo en música contemporánea –también en la española– se ha venido cifrando en el par retroceso-avance, que son propiamente categorías de la técnica y de la ciencia. Tal vez ya no se proclame abiertamente, pero la intencionalidad que esa dicotomía expresa –con la balanza claramente inclinada hacia el lado del progreso– se conserva, en general, en el sustrato de la creación contemporánea. Como dice el mismo Vattimo:

en las artes no hay un valor básico tan claro e indiscutido en virtud del cual puedan identificarse las modificaciones y transformaciones como momentos de progreso o de regresión, lo cual, entre otras cosas, parece excluir, como pensaba coherentemente Croce, la posibilidad de una verdadera historia de las artes [...] que no sea un puro y simple catálogo extrínseco con funciones económicas.²

Evidentemente, no todo este segmento de compositores utiliza los recursos de la tecnología y la informática en el mismo grado ni con la misma aproximación. Pero sí es indiscutible, desde nuestro contacto con esa música, la huella que las nuevas técnicas industriales del sonido han dejado en la concepción de la composición de las últimas décadas. Que eso deba o no seguir siendo así es algo que la trayectoria de la música irá contorneando en el futuro.

² *Ibidem*, p. 83.

Hay otro aspecto que, por muy obvio que se considere o por muy desdeñado que esté entre los compositores de vanguardia, es común específicamente a la Nueva Música. La música contemporánea viene definiéndose, sustancialmente, por su pertenencia más o menos radical a la esfera de la no tonalidad. Dicho de otro modo, toda aquella música de los últimos setenta años que suene cerrada y coherentemente tonal, no es música contemporánea. Es este un axioma admitido *de facto* en las distintas corrientes de la música de vanguardia, sea cual fuere su procedencia y desarrollo. Tal ha sido su fuerza y tal su arraigo que ha llegado a perpetuar la idea de que la música contemporánea es un estilo *per se* y no una coincidencia, en un periodo de tiempo ciertamente largo, de un conglomerado de actitudes compositivas reunidas en la resistencia u oposición a la música tonal.

La música contemporánea se siente, empero, heredera o, cuanto menos, sustituta de la tradición. Deberíamos, entonces, hablar de música contemporánea en el mismo sentido en que hablamos de Schönberg, Debussy, Stravinsky o Ravel –los más inmediatos históricamente–, pero también de Brahms, Beethoven, Mozart o Bach. La corriente que une a todos estos compositores, Schönberg incluido, encuentra su razón de ser en el “aprovechamiento” y compartición de hechos musicales identificables del pasado y su tensión proyectiva hacia el futuro que nuestra consciencia musical, en cuanto consciencia presente, les otorga, aún hoy, retrospectivamente. Esos hechos musicales identificables se erigen sobre el trasfondo de un campo de referencias que permite distinguir un cierto movimiento dinámico que, en cuanto energía rítmico-melódica, articula y da forma a los motivos y frases nacientes, a los movimientos, a las disposiciones instrumentales, etc., hasta alcanzar, en continua reciprocidad entre la totalidad de la idea y sus manifestaciones sensibles, el sentido de la obra en su conjunto y, en última instancia, el estilo de un compositor. La distinción no es, por tanto, ni biográfica (el reconocimiento de determinado compositor), ni historiográfica (el reconocimiento de obras), ni siquiera estilística (el reconocimiento de estructuras, movimientos y frases), sino producto de una forma de la intuición que atañe a las estructuras musical-

mente percibidas y abrazadas interiormente desde cualquier tramo del discurso sonoro. No es cuantificable ni medible, sino vivida en su duración. Es en virtud de esas estructuras estables, aunque cambiantes y reconocibles inmanentemente, que podemos comparar y distinguir lo que es distinto gracias a su pertenencia a un mismo trasfondo “lingüístico”. Si no, la distinción y la diferencia serían ejercicios impracticables o, cuanto menos, artificiales.

Esa no diferenciación, esa in-diferencia, a pesar de la apuesta por la originalidad que casi cada compositor contemporáneo requiere para cada una de sus obras, es un rasgo común del que adolece la música actual y con el que debe enfrentarse penosamente una y otra vez. Aun cuando el nivel de in-diferencia que rodea a una obra actual no sea ni detectado ni sentido por el compositor –absorto como está en el compromiso de elaborar un edificio habitable, al menos para él–, no la libra de ser un *constructo* que se sostiene sobre unas convenciones rituales sonoras, por más ingeniosas e inteligentes que sean.

En nuestra opinión, la obra de muchos jóvenes y talentosos compositores españoles se dirime, se diría que en cierto modo inconscientemente, entre el empleo de los recursos “formales” derivados de la manipulación e imitación del sonido de laboratorio –que da lugar a estructuras generalmente estáticas y verticales– y una, queremos intuir, ausencia del decurso y desarrollo lineal de la forma. Daría la impresión de que importa más todo tipo de sobrepresiones, multifónicos, ataques variados sobre cuerdas, columnas de aire, membranas y láminas que la consecución de una línea discursiva que se explique por sí misma y dé cabida a la constitución de una obra unitaria no necesitada de pretextos. La horizontalidad de la pieza queda en entredicho y ni el empleo del ritmo como motor en abstracto, ni la construcción de la forma a base de silencios y ruidos estratégicamente dispuestos, amén del recurso a las formas de la textura meramente sonora, pueden restituirla.

Las composiciones de las más jóvenes neovanguardias –por utilizar el término propuesto por Peter Brüger– mantienen, sobre el convencimiento, adquirido teóricamente, de la muer-

te ineluctable y definitiva de la tonalidad, un enfrentamiento implícito, por muy soterrado que esté, entre la asunción de lo que ese arraigado convencimiento comporta y la pregunta –o, mejor, duda– sobre la posibilidad, no solo de comprensión y abarcamiento interior, por parte del propio autor, de la obra escrita, sino también de su posterior capacidad exógena de escucha y recepción. Es en definitiva este último aspecto –el acto de la escucha y re-conocimiento de la obra por parte del público– el que ha venido determinando el sentido y la vida exterior, “en sociedad”, de la música contemporánea. Porque si la música se escribe es para que sea escuchada y, más que escuchada, participada anónimamente, independientemente de los elementos simbólicos –políticos, morales, sociales o religiosos– que se le quieran asignar y de la capacidad de representación que la historia le haya concedido.

Con excepciones, el grupo de compositores que comentamos ha asumido que la tonalidad (concepto que requeriría hoy una aproximación libre de prejuicios; una auténtica *epojé*) ocurre solo en los manuales y en una enseñanza generalmente mal entendida. Esto, ciertamente, no es nuevo en nuestro país. Pero, mientras que en las anteriores generaciones de compositores españoles –singularmente la del 51– la abjuración de la tonalidad fue resultado de una búsqueda de otros principios constructivos –hallados principalmente en el entorno de Darmstadt y en las propuestas técnicas de la Escuela de Viena, con Anton Webern a la cabeza– dada la orfandad que la música española padeció respecto de los autores de la época de la República y anteriores y el relativo ostracismo musical de España en el fecundo contexto europeo de las décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante todo el siglo XIX, en las más recientes hornadas de jóvenes compositores la “ausencia” de la tonalidad se asume sin trauma y parece no haber ningún aspecto que afecte al espíritu creativo de la mayoría de estos compositores –comenzando meramente por el constructivo– que ayude a cuestionar dramáticamente su pérdida.

Tal vez, pues, habría que preguntarse sobre el porqué de la inexistencia de alguna mirada integradora hacia el pasado que ayudase a restaurar la precariedad, ontológica y epistemi-

ca, del presente de las obras de arte actuales en el sentido, tan inherentemente adorniano, de su fragilidad y de la ambigüedad y dificultad de acceso al significado que las informa, tal como lo explica Gerard Vilar en *La precariedad del arte*³. En la Generación del 51 y, hasta cierto punto en la inmediatamente posterior (los nacidos entre los años cincuenta y setenta), de cuyos miembros muchos de los compositores más jóvenes han sido alumnos, el rechazo de la tonalidad se produjo como fruto de una actitud a la vez combativa y de autoafirmación, por muy errónea o acertada que fuera su causa. En cambio, en la que nos ocupa, la tonalidad, o cualquier resto que pudiera recordarla, no es que esté proscrita sino indolente y voluntariamente apartada en la memoria de los compositores. Dicho sea de paso, no deja de ser curioso que hoy la música contemporánea, que históricamente debiera ser rupturista y transgresora, se haya instaurado, salvo excepciones, como la más académica de todas las formas de enseñanza de la composición en los conservatorios y escuelas superiores de música. En este caso, lo proscrito parece ser, por principio, cualquier devaneo con la tonalidad.

La ausencia de la tonalidad supuso la carencia de un eje de referencias que Schönberg, con un ojo puesto en el pasado, quiso paliar con el dodecafonismo y que Boulez, en pugna con el maestro austriaco y con la tradición que a fin de cuentas este último representaba, quiso finiquitar con cierta insolencia. La Nueva Música, que desde su surgimiento hace ya cien años milita por principio en la no tonalidad, se ve enfrentada en la vida práctica musical (y también en la teórica porque construye conceptos y actitudes de pensamiento diferentes) a la “música evidente” o música sin adjetivo, conceptos con los que Eggebrecht⁴ define la música compuesta entre 1750 y 1910: obras tonales basadas en una autosuficiencia formal, constructiva, expresiva y comunicativa. Es en este último

3 Aitor Aurrekoetxea y Fernando Golvano (eds.), *Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno*, Comares, Granada, 2015.

4 Carl Dalhaus y Hans Heinrich Eggebrecht, *Qué es la música*. Traducción de Luis Andrés Bredlow, Barcelona, Acantilado, 2012.

aspecto en el que principalmente podría cifrarse, según este autor, en “la dificultad o incluso imposibilidad de comprensión estética que explican la –deliberada o inevitable– distancia del público, el esoterismo de la Nueva Música”⁵.

No aceptar el hecho fundamental de la comunicabilidad es suponer que, desde el punto de vista artístico, vital, la música contemporánea no está escrita para “decir” y para ser (o no) correspondida en el lapso de tiempo que puede absorber históricamente su propuesta porque, de hecho, a pesar de su afán histórico, no está concebida para la historia. Su destino es ocupar la antesala de un historicismo incapaz de sancionarla. Por regla general, la música contemporánea se subvenciona, no se reclama; es más un objeto de interés institucional que una necesidad sentida al margen de las disposiciones oficiales. La mayor parte de los compositores españoles más jóvenes, y algunos de los que ya no lo son tanto, se han acostumbrado a lanzar su trabajo y a medir sus capacidades y prestigio en los reconocimientos oficiales, del tipo que sean, alejados del contraste que ofrece el enfrentamiento al gusto y a la opinión del público de concierto, por muy adocenado que este esté.

La falta de referencias que pudiera dificultar tal vez la comunicación directa y no premeditada de la música actual con un hipotético oyente tiene que ver, creemos, con la situación descrita en estas líneas. No reivindicamos, sin embargo, la restauración forzada de la tonalidad en el ámbito de la composición culta o de elaboración; y mucho menos de los estilos concretos en los que se manifestó. La tonalidad, por su simple uso, no puede ser tomada como justificación del valor musical de cualquier partitura. Sería cosa imposible e impropia. Pero sí creemos que afrontar en un determinado punto el espíritu o el sentimiento de la tonalidad –que se subsume en una relación de tensión entre el principio y fin de una pieza y entre sus elementos extravertidos e introvertidos, más que en sus sistemas normativos concretos–, desprovisto del prejuicio estético al que se ha visto sometido, dentro del marco de

5 *Ibíd.*, p. 109.

nuestra modernidad, quizá supondría irrumpir en la mansa corriente actual de la música contemporánea preguntándose por su rutina y acomodo y por la trascendencia de su razón última. Ser contemporáneo, dice Agamben, es establecer una relación de desfase y anacronismo con la época de la que uno se siente contemporáneo:

Contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en las tinieblas del presente.⁶

Tal vez la música contemporánea debería plantearse en algún momento perdido del tiempo el sentido de su propia contemporaneidad.

6 Giorgio Agamben, *Desnudez*. Traducción de Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza, Barcelona, Anagrama, 2011, p. . 21.

INTÉRPRETES. LOS AÑOS OCHENTA COMO INFLEXIÓN

Jorge Fernández Guerra

Compositor

Puede que a las generaciones actuales de intérpretes musicales les resulte difícil hacerse cargo del clima enrarecido en el que evolucionaba la práctica de la música contemporánea en años los ochenta y aún más en las décadas anteriores.

Hasta esa década, nuestros conservatorios proporcionaban un bagaje globalmente insuficiente para un ámbito tan competitivo como es el de la interpretación; insuficiencia que se mitigaba con excepciones como la cantera valenciana, que producía músicos con una facilidad que desconcertaba al resto del país, algo que ha sido así desde que uno tiene memoria propia de la vida musical española. Se suponía que esa cantera era primordialmente de viento, dada la intensa vida de las bandas de música de la región, pero había más que músicos de viento; siempre los hubo. También se contaba con la práctica coral del norte del país y, claro, con las benditas excepciones, fruto en muchos casos de hijos salidos de familias musicales. Y con todo ello se articulaba esa vida musical en la que el mejor destino era conseguir una ansiada plaza en las escasas orquestas. En este panorama, si la vida profesional era precaria en el sector básico de la música clásica, hablar de contemporánea era una excentricidad, una rareza que luchaba contra el desprecio generalizado de organizadores, políticos y público.

Las primeras batallas contra el abandono y marginación de lo nuevo las libraban, obviamente, los creadores. También algunos críticos que, contra el sentir general y los prejuicios, frecuentemente tuvieron al menos benevolencia con los rebeldes; y, de vez en cuando, no faltaron gestores ilustrados. Digamos de entrada que la problemática del intérprete de música contemporánea debe entenderse como un caso particular de la vida del músico, como lo es la clásica, la práctica de la música antigua, el ejercicio de la docencia, el jazz, etc. Pero en el ámbito de una música contemporánea combativa en las

ideas y combatida siempre en los espacios de conciertos, los intérpretes no podían ir más que a remolque, ganaban muy poco en ese sector y se les exigían cosas que prácticamente no habían aprendido en ningún lado.

LOS PIONEROS

La práctica de la música contemporánea, tal y como se entendía desde los años cincuenta, implicaba técnicas novedosas y muy arduas. No tanto desde el punto de vista de la pura mecánica instrumental como desde una escritura musical que casi presuponía otro lenguaje: polirritmias y tratamientos complejos del tempo, atonalismo en el ámbito de las alturas y una autonomía mucho mayor para los intérpretes de música de cámara, dadas las problemáticas relaciones que establecían unos con otros en un lenguaje musical muy complejo. Todo ello implicaba una tensión interpretativa superior a la convencional y, a cambio, los intérpretes apenas recibían recompensa alguna en nuestro país.

Al margen de las relaciones de complicidad que algunos intérpretes españoles pudieran establecer con los grandes militantes de la contemporánea –los compositores especialmente–, faltaban ejemplos y enseñanzas actualizadas. Los escasos pioneros hispanos miraban, lógicamente, fuera de nuestras fronteras, algunos, pocos, viajaban, y los más curiosos pudieron empezar a familiarizarse con esas técnicas “diabólicas” a raíz de temporadas contemporáneas incipientes, como el caso de la madrileña ALEA, patrocinada por la familia Huarte y organizada por el compositor Luis de Pablo. Allí acudieron grupos internacionales de prestigio en los sesenta y no fueron pocos los intérpretes españoles que pudieron constatar que aquello podía resultar contagioso.

Es justo citar a pioneros como el pianista canario Pedro Espinosa, auténtica figura heroica desde los sesenta, incluso desde los cincuenta en adelante, o el saxofonista navarro Pedro Iturralde, muy centrado en el jazz, pero que participó en la creación contemporánea en sus años más duros, los sesenta, y que luego tuvo un papel destacado en la docencia. También a señeras figuras vocales que se lanzaron a la expe-

rimentación, de entre las que no podemos olvidar a la soprano Esperanza Abad o la mezzo Anna Ricci. Estas admirables luchadoras eran figuras de referencia en los ochenta, aunque apenas han tenido continuadoras desde un ámbito experimental, por más que pueda venir aquí a cuento citar a la cantante y *performer* Fátima Miranda con un mundo personal inclasificable.

LAS PRIMERAS ENSEÑANZAS

Pero los cimientos no podían venir más que de la enseñanza, y aquí es obligado mencionar a esa destacada figura que fue José María Martín Porrás, recientemente desaparecido, solista de percusión de la ONE y catedrático de la materia en el Conservatorio de Madrid gracias a uno de los escasos actos que se le permitió a Cristóbal Halffter en su breve paso por la dirección de este centro. La importancia de Martín Porrás fue enorme en esos años (los sesenta, los setenta y aun los ochenta), y era debida a que su enseñanza era exigente, explicaba no solo su materia, a través de la percusión mostraba básicamente música contemporánea y también métricas complejas que entroncaban directamente con las escrituras musicales más intrincadas de la música de esos años de la postguerra. Muchos percusionistas españoles que hoy alcanzan la recta final de su carrera le deben técnica y amplitud de miras. Pero no solo ellos, ya que los jóvenes alevines de la dirección se forjaron con él.

Con Martín Porrás aprendieron métrica y rudimentos de dirección, de la que no se aprendía en otro sitio, nombres como José Ramón Encinar o José Luis Temes, y hablamos ya de personas que protagonizaron la interpretación en el ámbito de la contemporánea en los años ochenta y en adelante, incluso de manera especial la década en la que la Fundación Juan March puso en marcha su programa de apoyo a la creación contemporánea en su apartado de jóvenes. José Luis Temes, por ejemplo, salió directamente de la cátedra de percusión de Martín Porrás como responsable del Grupo de Percusión de Madrid y fue luego fundador del Grupo Círculo, con el que protagonizó más de una década de actividad incesante y se hizo cargo de centenares de estrenos absolutos.

Se me hace difícil pensar en los ochenta, en el ámbito de la música contemporánea en España, sin que me vengan a la memoria estos nombres cuya juventud y entusiasmo iluminó los claroscuros anteriores en ese ámbito precario de la interpretación contemporánea. Pero no sería justo dejar de mencionar a nombres como el del director Arturo Tamayo los pocos años que ejerció de animador de las vanguardias patrias antes de desplazarse a Alemania. Él fundó el Grupo Koan a partir del fermento surgido en las Juventudes Musicales. O el casi fundacional papel de José María Franco Gil y su Grupo Instrumental de Madrid, que parecía referencia única en las décadas anteriores a las que señalo. Y, fuera de Madrid, cómo olvidar el papel de Joan Guinjoan en Barcelona, otro compositor-director, como Encinar, que se echó a la espalda su grupo Diabolus in música y la tarea de modernizar la interpretación. Otro grupo ligado a un compositor, en su modalidad de animador e intérprete, fue el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), fundado en 1975 por Jesús Villa Rojo, que, en calidad de clarinetista comprometido con la experimentación en su instrumento (es de alabar su tratado de nuevas técnicas del clarinete, apoyado por la Fundación Juan March), ha dado vida a una agrupación de larga trayectoria.

MODELOS DEL ENTORNO EUROPEO

Hemos citado, casi de pasada, la figura del compositor-director. En Europa, el nombre máximo fue Pierre Boulez, ministra que además añadió funciones de gestor y propagandista. Algunos de los logros del músico francés se convirtieron en modelos como, quizás, no podía ser de otro modo, ya que la promoción, valiente y esforzada de la música contemporánea obligaba a abarcar todos estos ámbitos. Boulez creó en los cincuenta la sociedad de conciertos Domaine musical, donde se daban cita un modelo de temporada musical, con sus problemas de gestión y administración, y un grupo de intérpretes que había que dirigir musicalmente. Luego, en los setenta, y tras un periodo oscuro de desencuentros con la Administración francesa, Boulez puso en marcha un grupo de alto nivel, el Ensemble Intercontemporaine, el laboratorio IRCAM y, en paralelo, otros apoyos que han institucionalizado la vida musical contemporánea hasta nuestros días.

En los años ochenta, España no estaba preparada para abarcar un modelo similar, ni tampoco ha tenido fuelle para intentarlo después. Pero el modelo heroico del *Domaine* musical, es decir, temporadas de música actual, grupos de geometría variable hasta donde alcanzaban los medios y, especialmente, el compromiso de compositores que se embarcaban en la aventura de la dirección musical, todo ello se intentó, se logró hasta donde se pudo y es la base de lo que hemos aportado en este ámbito. Compositores-directores fueron los citados Joan Guinjoan en Barcelona o José Ramón Encinar en Madrid, y podríamos añadir a Jesús Villa Rojo en esta lista, aunque su caso fue más bien de compositor-intérprete.

Aparte del papel jugado por José Ramón Encinar en esos años, cuando se hizo cargo del Grupo KOAN y lo desarrolló hasta bien entrados los noventa, hay que destacar su aportación posterior al frente de grandes conjuntos sinfónicos, especialmente la Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM), planteando una arquitectura programadora de aliento regeneracionista: estrenos, revisiones, relaciones temáticas, atención a zonas del repertorio marginadas por inercias, y todo ello sin olvidar las franjas programadoras favoritas del repertorio clásico. Como indicaba el propio Encinar en una entrevista en 2006:

Desde la ORCAM he insistido siempre en que una programación no es un cajón de sastre, tiene que tener una lógica interna. A veces, ese criterio es [...] la combinación de obras de repertorio con obras más actuales, pero en otras ocasiones hay más nexos de unión entre las obras programadas: una determinada temática musical, una relación particular entre los compositores... La cuestión es armar los programas con coherencia.⁷

DE LOS OCHENTA AL DERRUMBE

Los años ochenta fueron un fervoroso momento de creación de instituciones que hasta entonces apenas se habían soñado.

Y dos de ellas, a cargo de la entonces Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, iban a proporcionar un apoyo de primera magnitud. Me refiero a la creación del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). Ambas instituciones nacieron el año 1983. El CDMC se puso en manos de Luis de Pablo, quien dejó el cargo dos años después por problemas de salud pasando su gestión a Tomás Marco que, en 1985, lo dotó de engarce institucional, añadiendo de paso la creación ese mismo año del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

En cuanto a la JONDE, en muy breve plazo se convirtió en cantera esencial de músicos a una velocidad desconocida. La misión de la JONDE era la formación en la práctica orquestal de los jóvenes intérpretes (jóvenes de verdad, entre los 18 y los 22 años, aunque esta horquilla ha sufrido modificaciones). Pero resulta significativa la creación de la Academia de Música Contemporánea de la JONDE, que alentó en la primera década del siglo XXI unos encuentros modélicos que han reforzado notablemente la relación de los nuevos lenguajes musicales y las generaciones recientes de instrumentistas.

Habría que añadir, para completar el panorama, que la España de las autonomías, que tomaba forma entonces, empezó a crear orquestas que multiplicaban por mucho las exiguas formaciones anteriores. Y, con el paso de los años, también se crearon orquestas jóvenes en prácticamente cada Comunidad Autónoma. Todo esto era una revolución en la vida profesional de los músicos. De pronto había muchas plazas por cubrir, por más que muchas se hicieran con intérpretes foráneos, especialmente venidos de la Europa del Este.

Esta abundancia y este baño de juventud cambió por completo el ajado mundo de prejuicios respecto a la música contemporánea y fue cobrando forma en las décadas posteriores. Empezaron a surgir grupos y solistas con buena formación y nulos prejuicios respecto a las escrituras complejas y muchas ciudades españolas fueron apostando por ensembles de calidad en el ámbito contemporáneo, del mismo modo que lo

⁷ *Preliminares*, nº 16 (2005/2006): *La creación musical y sus intérpretes*.

hicieron en prácticas especializadas como la música antigua. De entre muchos de ellos, cuya justa enumeración desbordaría los límites de este escrito, es imprescindible citar al Grup Instrumental de València. Surgió del fervor experimental de los setenta y, apagados esos rescoldos, resurgió a inicios de los noventa de la mano de Joan Cerveró, antiguo miembro de la JONDE inicial y especializado en dirección orquestal en Inglaterra. Cerveró dotó a este grupo de solvencia técnica y ambición programadora acordes con los retos que se planteaba la música valenciana. El Grup Instrumental de València promovió pronto un engrace institucional a través de una política de subvenciones que lamentablemente no habían llegado a los grupos de los ochenta. Este modelo permitió dar un salto enorme en cuanto a la valoración de la creación contemporánea, primero en la Comunidad Valenciana, pero pronto en todo el Estado, lo que le permitió conseguir el Premio Nacional de Música en la modalidad de interpretación en 2005.

Años después, Barcelona resucitaría con BCN 216; Aragón propuso su ambicioso Ensemble Enigma Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza; en Andalucía nacerían el Taller sonoro de Sevilla o NeoArs de Granada; en el País Vasco aparece el Ensemble Kuraia; el SMASH Ensemble en Salamanca; con vocación instrumentalmente más temática aparece el Sigma Project dedicado al cuarteto de saxofones y que acompañaría al más curtido Sax-Ensemble, que había hecho su aparición a finales de los ochenta; Neopercusión en Madrid centrado en lo que indica su nombre; también en Madrid nace y se desarrolla el PluralEnsemble, de la mano de nuevo de un director-compositor, Fabián Panisello. Sin olvidar grupos más reducidos y con una estabilidad acorde con su calidad, como el Trío Arbós; así como lo que había sido una rara avis: cuartetos de cuerda de alta calidad como el Casals o el Quiroga, aunque su aportación al repertorio contemporáneo sea más episódica.

Todo este fervor alcanzó su madurez hasta la llegada de la crisis económica. En 2010 se cerró el histórico CDMC, dos años después el Festival de Alicante, y tras ello, las restricciones económicas mostraron el rostro de la España secular, dura e insensible a la novedad, que varias generaciones de españoles

no habían conocido. Valencia comenzó a purgar sus excesos con los inevitables recortes que se llevaron por delante a lo más frágil y, un poco por todas partes, tocaba sobrevivir con esas condiciones que se creían olvidadas desde hacía más de tres décadas. Aparte de los detalles concretos, un par de generaciones de intérpretes con una formación extraordinaria, la mejor sin duda desde que se tiene memoria, se encontraba fragilizada, precarizada y con una sensación de abandono para la que no estaban acostumbrados. Haciendo de la necesidad virtud, numerosos grupos de pequeño formato sobreviven recuperando el heroísmo de los ochenta y destaca en ellos, aparte de su calidad, la convicción de que el repertorio contemporáneo es ya una realidad insoslayable.

“Soñábamos, despertamos”, decían en el 15M. Pero no olvidemos que hay pocas cosas más necesitadas de pragmatismo que la vida de un intérprete. Ahora, como Sísifo, toca volver a levantar la piedra.

LA CRÍTICA MUSICAL, EN SU LABERINTO

Germán Gan Quesada

Musicólogo

El análisis de la evolución vivida por el ejercicio de la crítica musical en la vida cultural española a lo largo de las tres décadas que nos separan del inicio del formato Aula de (Re)entrenos en 1986 –entendida “crítica musical”, *lato sensu*, como la información, comentario y difusión escrita de la realidad musical en España– obliga, incluso en el reducido espacio de un texto de la naturaleza de este que nos ocupa, a atender a su inextricable conexión con fenómenos de mayor recorrido cronológico y de dimensiones socioculturales de más largo alcance. No se trata, tan solo, de proponer un inventario de firmas y cabeceras, nómina que, por desmemoria o desconocimiento, sería indudablemente injusta. Unos y otra, habrán de ser mencionados, sin embargo, como agentes principales de una actividad que se configura como reflejo lógico de los profundos cambios que, en términos de oferta y consumo culturales y de organización interna de la vida musical del país, se han vivido en los últimos treinta años.

A ello hay que sumar la propia transformación interna del medio periodístico, en especial la irrupción tumultuosa de internet en él este pasado decenio, y los efectos que sobre la supervivencia editorial de buen número de medios ha tenido la sostenida crisis económica reciente. Por otra parte, y sin voluntad de definición excesiva, tampoco se trata de un periodo uniforme el que transcurre entre 1986 y 2017, sino que, *grosso modo*, se observan en él etapas de continuidad, reestructuración y cambio de paradigma que se solapan para dibujar un panorama tan complejo como sugestivo. En el comentario que planteamos en estas páginas, y por razones de afinidad y práctica profesionales de quien escribe, se privilegiará de manera casi exclusiva la presencia del ámbito de la vida musical “clásica” o “de concierto” –conscientes, no obstante, de la creciente vitalidad de la difusión escrita de otros repertorios musicales– en medios periódicos de dimensión nacional.

Prensa y revistas especializadas se sitúan, de hecho, en el foco casi exclusivo de nuestro interés, sabedores de que revistas culturales de más amplio espectro (*Archipiélago*, *Revista de libros*, *Revista de Occidente*, *Sibila*) son también en estos años, en mayor o menor medida, protagonistas de la escena de la crítica, el periodismo y el ensayismo musicales.

A inicios del periodo tratado se mantiene, a grandes rasgos, la continuidad de cabeceras y críticos ya presentes en los albores del régimen democrático y, en ocasiones, desde tiempo atrás. Sin embargo, *ABC*, *La Vanguardia*, *Informaciones* o *Ya* –estos dos últimos, rotativos que, tras un declive gradual, acabarían desapareciendo en 1983 y 1996, respectivamente– comparten quiosco con nuevos diarios, como *El País* o *Diario 16*, ambos fundados en 1976. Y, en ellos, firmas veteranas como las de Antonio Fernández-Cid (cuyo fondo documental, por cierto, se custodia en la Biblioteca de la Fundación Juan March), Enrique Franco, Antonio Iglesias o Xavier Montsalvatge conviven con las de críticos más jóvenes y situados en posiciones estéticas divergentes: Roger Alier, José Luis García del Busto, Carlos Gómez Amat, Leopoldo Hontañón, Tomás Marco, José Luis Pérez de Arteaga, Manuel Valls... comienzan a dar el relevo en los medios más veteranos, aprovechan los nuevos espacios o se incorporan a las redacciones de otros surgidos ya a fines de la década de 1980, como *El Mundo* (1989).

El espacio para la información musical, que circunscribimos a medios escritos a pesar de la recurrente labor radiofónica, e incluso televisiva, de algunos de los nombres ya mencionados, va mucho más allá de la mera crítica, entendida como reacción pronta y fundamentada a la celebración de un concierto o representación escénica musical. De hecho, el espacio concedido a la crítica *per se* comienza, de manera irrevocable, a reducirse, a perder la posibilidad de mantener o constituir una sección fija, sobre todo en la prensa diaria, y a acusar una progresiva discontinuidad en beneficio de otros géneros del periodismo cultural, como la entrevista o la noticia previa.

Coincide esta progresiva pérdida de relevancia de la crítica musical en los periódicos con el surgimiento de nuevas re-

vistas especializadas, de periodicidad normalmente mensual, al calor indudable del florecimiento, durante de la década de 1980, de agrupaciones orquestales y espacios escénicos en todo el territorio nacional. En ellas, la urgencia de la actualidad crítica cede a menudo ante la reflexión y la posibilidad de afrontar contenidos de mayor extensión, en forma de reportajes, artículos de fondo u opinión o dossieres en torno a temas específicos. Nacían así, acompañando la labor de la veterana *Ritmo*, publicada desde 1929, dos cabeceras aún activas: *Scherzo* en 1985 y la *Revista musical catalana*, en su segunda etapa, un año antes, compañeras de viaje de algún otro medio ya desaparecido, como *CD Compact*, que entre 1987 y 2010 se constituyó como la revista de referencia en nuestro país en lo tocante al panorama discográfico.

Cabría considerar, con todo, que es la década siguiente la de mayor auge del periodismo musical en España en tiempos recientes. A la permanencia de casi todos los diarios y revistas ya mencionados, vienen a sumarse nuevas aportaciones que prolongan la tendencia ya apuntada de reducción del espacio puramente crítico y su sustitución por formatos de carácter más variado. Es, por ejemplo, el momento en que la mayoría de los periódicos abren la puerta a los contenidos musicales –bien con espacios propios, bien subsumidos en secciones escénicas o de espectáculos– en sus suplementos culturales semanales, vigentes todavía hoy y notablemente consolidados (*Babelia-El País*, 1991; *El Cultural-El Mundo*, 1998; *ABC cultural-ABC*, 2001; *Cultura/s-La Vanguardia*, 2002; según sus nombres y formatos actuales). A estos representantes de la prensa diaria, habría que añadir la aparición de *La Razón* en 1998 y, especialmente, nuevas revistas que expanden la oferta de periodismo musical hasta límites previamente no conocidos en nuestro país: así, *Ópera actual* (1991), *Amadeus* (1992-2004) o, en el mismo año de 1996, hasta tres nuevos medios: *AudioClásica*, *Doce Notas* y *Melómano*.

Los inicios de la actividad del sitio web *MundoClásico* en 1999, anuncian, por su parte, una nueva etapa, hoy por hoy en plena expansión, para el periodismo musical: su integración en el universo de internet, su enfoque hacia un nuevo concepto de

información, más directo, conciso, instantáneo y participativo, que la comunicación digital permite y propicia, y el rápido descenso del número de lectores habituales de formatos impresos y más tradicionales en su concepción.

La necesidad de dar respuesta a estos retos, que a fines de la década pasada y comienzos de esta resulta más acuciante al converger con un momento de recesión económica, depara reacciones tan diversas como los propios medios de partida: si en un primer momento la opción mayoritaria es mantener una duplicidad de versiones de la cabecera (impresa y digital), con la consiguiente toma de decisiones acerca de su interrelación –¿mera duplicidad o adaptación de contenidos comunes?, ¿ampliación de materiales entre un formato y otro?, ¿apertura a temas y enfoques distintos de los habitualmente contemplados?–, con el paso de los años se perfilan otras tendencias. Hay medios, como la *Revista musical catalana*, cuya decidida apuesta por la red desde 2011 ha llevado, en los últimos tiempos, a prescindir de secciones completas en su edición impresa, como la de crítica musical, presente solo en su contrapartida digital; otros, como *Doce notas* o *AudioClásica*, optaron pronto por renunciar al ejemplar en papel y circunscribirse al entorno digital, como también hizo en 2013 el boletín discográfico *Diverdi*, renacido en el sitio web *El arte de la fuga*, o, abordando otro género musical, *La Flamenca* tres años antes, el mismo momento en que la andadura de dos décadas de *Cuadernos de jazz* tocaba a su fin. Al mismo tiempo, han surgido propuestas específicamente pensadas para internet, caso de *Sonograma* (2008) o *Codalarío* (2009), en las que subsiste el concepto de una “revista” que acoge contenidos musicales variados (previas, reportajes, entrevistas, artículos de fondo, críticas de concierto y discográficas) bajo una perspectiva tradicional expandida.

En otros casos, sin embargo, estos contenidos constituyen solo una faceta más, y quizá no la más relevante, de una oferta digital que actúa como instrumento de promoción de consumo cultural mediante la venta *on-line* directa o el enlace a plataformas de gestión de entradas, grabaciones, publicaciones, medios audiovisuales... y se configura, pues, como una vía

de acceso global a la realidad musical que atiende y dicta las necesidades del melómano. *Bachtrack* (especialmente tras el lanzamiento de su versión española en 2015) o *Enderrock* serían buenos ejemplos de ello, en este último caso acrecentado su interés por el mantenimiento de cabeceras impresas como portavoces de su actividad (*Enderrock*, 1993, y, en el ámbito específico de la música clásica, *440*, creada en 2011).

Señalaba el escritor George Bernard Shaw, en un ya lejano diciembre de 1894, tres cualidades indispensables para el buen crítico: “ha de poseer un gusto cultivado por la música, ha de ser un escritor dotado y un crítico experimentado” (“How to become a Musical Critic”). Sin menoscabar la vigencia de estos tres requisitos, el periodista musical de hoy se enfrenta, como también lo hace quien ejerce las labores críticas en el terreno de la literatura, de las artes plásticas o del cine, con nuevos condicionantes que responder a cada renglón: la conciliación entre su propio juicio, la línea editorial del medio para el que escribe, la atención al público lector esperado y el seguimiento de una inabarcable oferta musical (auditorios, teatros de ópera, festivales, temporadas orquestales, de cámara y solistas, lanzamientos discográficos) determinan una difícil, y no siempre bien resuelta, posición de equilibrio inestable que concierne, obviamente, a la propia elección de lo noticiable, al tratamiento dado –de la mera difusión promocional o la información aséptica al juicio contrastado– y a la elección entre formatos de publicación y estilos de escritura que, cada vez con mayor insistencia, recurren a herramientas digitales como la inclusión de hipertextos o la apertura del fruto periodístico a la difusión y contraste en redes y foros sociales.

Aunque en los medios periódicos diarios la presencia de lo musical venga reduciéndose desde hace años en extensión, profundidad y continuidad, no sucede lo mismo con las revistas musicales, impresas o digitales. Podría llamar a la desconfianza encontrar, en una visita a la página web de ARCE (Asociación de Editores de Revistas Culturales de España), tan solo cinco referencias bajo la rúbrica “música” (*Ritmo*, *Scherzo*, *Ópera Actual*, *Melómano* y *Más jazz*, por estricto orden de antigüedad), pero la vitalidad de estas mismas cabe-

ceras y la proliferación de otras en la red (sin obviar la notable difusión de publicaciones foráneas, como la francesa *Diapason* o la británica *Gramophone*) habría de desmentir el posible desaliento. Es más, podríamos incluso afirmar que, del mismo modo que en los últimos años cierto ensayismo musical ha sabido encontrar su hueco en el mercado librario (con nombres como los de Ramón Andrés o Eugenio Triás), ámbitos más particulares del universo “clásico”, pero con audiencia fiel cuando no creciente, podrían dar lugar a nuevas propuestas editoriales, al tiempo que abrirían paso a firmas críticas especializadas. Por mencionar algunas posibilidades, el público operístico, el aficionado a la discografía comparada, el afecto a la música antigua –tras la excelente iniciativa de la publicación de *Goldberg* (1997-2008) y de su suplemento *Variaciones Goldberg*– o el afín a la creación actual (de cuya existencia es buena muestra esta Aula de (Re)estrenos), que recuerda con nostalgia los números monográficos dedicados a ella por *Doce notas preliminares* entre 1997 y 2007.

La posibilidad de permanencia del ejercicio de la crítica musical, que en su forma presente recoja el testigo de más de tres centurias de tradición, en diferentes formatos y con intenciones y propósitos aún más diversos, pasa también por la reivindicación del carácter fundamental de la crítica musical histórica –a través de la creación de nuevas hemerotecas digitales y de la mejora y acrecentamiento de las ya existentes– como fuente documental privilegiada para la comprensión del hecho musical en nuestro país en los dos últimos siglos. Este es el objetivo de la Comisión de Trabajo “Música y prensa” surgida en 2012 en el seno de la Sociedad Española de Musicología. Y, al mismo tiempo, es del todo bienvenida la inclusión actual en algunos programas universitarios y de centros de enseñanza musical superior de asignaturas relacionadas con la crítica musical, tanto en su perspectiva histórica como en su dimensión y práctica contemporáneas.

Ha pasado ya el tiempo en el que firmas como las de Adolfo Salazar, Juan José Mantecón (Juan del Brezo), Julio Gómez, José Subirá –o, ya en la primera posguerra, Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo o Federico Sopeña– validaban, silenciaban

o condenaban a la inanidad tendencias estéticas, repertorios, compositores e intérpretes. El horizonte crítico actual rehúye esta condición de figura de autoridad inatacable y quienes hoy ocupan su lugar (cada lector tendrá, sin duda, en mente las firmas y medios de su predilección) han de fundamentar su legitimidad estética en el diálogo con lectores de muy variado signo, en búsqueda de la pluralidad de opiniones y de la puesta entre paréntesis de la reacción inmediata en pro de la reflexión profunda y de la glosa más distendida y abarcadora. Quizá sean estos, al modo de hilo de Ariadna, los recursos que permitan salir a la crítica musical española del laberinto en que se halla desde hace más de tres décadas.



Aula de (Re)estrenos 37. Homenaje a Carmelo A. Bernaola (9 de diciembre de 1999). El compositor (tercero por la izquierda) junto a los miembros del Grupo LIM.

Aula de (Re)estrenos 25. Homenaje a Manuel Castillo (24 de enero de 1996). El compositor saluda a la pianista Ana Guijarro.

TODAS LAS AULAS DE (RE)ESTRENOS (1986-2017)

**Estrenos y reestrenos*

Aula de (Re)estrenos 1

10 de diciembre de 1986

Intérpretes: Quinteto de viento mediterráneo

Obras de: Julio Gómez, José Muñoz Molleda, Francisco Cano, Ángel Oliver, Claudio Prieto y Tomás Marco

Aula de (Re)estrenos 2

4 de marzo de 1987

Intérpretes: Luis Miguel Correa, violonchelo y Susana Marín, piano

Obras de: Manuel de Falla, Gaspar Cassadó, Salvador Brotons, Federico Mompou y Miguel Ángel Roig-Francolí

Aula de (Re)estrenos 3

29 de abril de 1987

Intérpretes: Xavier Joaquín Francés, percusión y Javier Maderuelo, cinta magnética

Obras de: Tomás Marco, Josep Soler, Joan Guinjoan, Xavier Joaquín y Andrés Lewin-Richter

Aula de (Re)estrenos 4

9 de diciembre de 1987

Intérpretes: Miguel Zanetti, piano y Fernando Turina, piano

Obras de: Enrique Granados, Manuel Valls-Gorina, Ernesto Halffter, Xavier Montsalvatge, Joaquín Rodrigo, Manuel Castillo, Delfin Colomé, Ángel Oliver y José Luis Turina

Aula de (Re)estrenos 5

16 de marzo de 1988

Intérpretes: Jaume Francesc, violín; Aureli Vila, viola; Juan Manuel Romaní, violonchelo, y Mary Ruiz-Casaux, piano

Obras de: José María Franco, Salvador Brotons y Julio Garreta

Aula de (Re)estrenos 6

14 de diciembre de 1988

Intérprete: María Rosa Calvo-Manzano, arpa

Obras de: José Muñoz Molleda, Javier Alfonso, Jesús Guridi, Gerardo Gombau, José Moreno Gans, Leopoldo Magenti, Arturo Dúo Vital, Victorino Echevarría, José María Franco, Rodolfo Halffter, Eduardo López Chávarri y Salvador Bacarisse

Aula de (Re)estrenos 7

22 de febrero de 1989

Intérpretes: Grupo Cosmos

Obras de: Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Ramón Barce, Carlos Galán, Juan Hidalgo, Carlos Cruz de Castro, Daniel Zimbaldo y Albert Llanas

Aula de (Re)estrenos 8

25 de octubre de 1989

Intérpretes: Manuel Miján, saxo y Sebastián Mariné, piano

Obras de: José Fermín Gurbindo, Luis de Pablo, Francisco Otero, Tomás Marco, Amando Blanquer, Claudio Prieto, Ramón Roldán Samián y José María García Laborda

Aula de (Re)estrenos 9

4 de diciembre de 1989

Intérpretes: Francisco Vicente Tello Galarza y Jesús Fernández Fernández, percusión; Cuarteto Orpheus

Obras de: Luis Blanes, Agustí Bertomeu, José García Román y Antonio Lauzurika*

Aula de (Re)estrenos 10. *Trío de Ángel Oliver*

11 de diciembre de 1991

Intérpretes: Trío Mompou

Obras de: Ángel Oliver*

Aula de (Re)estrenos 11. Homenaje a Xavier Montsalvatge en su 80 aniversario

Intérpretes: Atsuko Kudo, soprano y Alejandro Zabala, piano

Obras de: Xavier Montsalvatge*

Aula de (Re)estrenos 12

Intérprete: Hugo Geller, guitarra

Obras de Roberto Gerhard, Antón García Abril, Vicente Asencio, Tomás Marco, Joaquín Rodrigo

Aula de (Re)estrenos 13

14 de octubre de 1992

Intérpretes: Joan Cabero, tenor y Manuel Cabero, piano

Obras de: Francesc Alió, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Enric Morera, Enrique Granados, Amadeo Vives, Antoni Nicolau, Gabriel Rodríguez y Benedicto, Joaquín Cassadó, Olallo Morales, José María Guervós, Cipriano Martínez Rucker, Rogelio del Villar

Aula de (Re)estrenos 14. Homenaje a Tomás Marco en su 50º aniversario

11 de noviembre de 1992

Intérpretes: Grupo KOAN

Obras de: Tomás Marco

Aula de (Re)estrenos 14.1 *Canta, pájaro lejano*, de Jesús Villa Rojo

17 de febrero de 1993

Intérpretes: Grupo LIM

Obras de: Jesús Villa Rojo*

Aula de (Re)estrenos 15. *Mater Dolorosa* de Josep Soler

31 de marzo de 1993

Intérpretes: Silvia Leivinson, mezzosoprano; Rafael Ramos, violonchelo, y Jorge Robaina, piano

Obras de: Josep Soler*

Aula de (Re)estrenos 16. Homenaje a Antón García Abril en su 60º aniversario

5 de mayo de 1993

Intérpretes: Juana Guillem, flauta, Sebastián Mariné y Leonel Morales, pianos

Obras de: Antón García Abril

Aula de (Re)estrenos 17

12 de enero de 1994

Intérpretes: Dúo Zanetti-Turina

Obras de: Joaquín Rodrigo*, Tomás Marco*, Josep Soler*, Miguel Ángel Coria* y Gabriel Fernández Álvez*

Aula de (Re)estrenos 18

2 de marzo de 1994

Intérpretes: Emilio Mateu, viola y Miguel Zanetti, piano

Obras de: Joaquín Rodrigo*, Xavier Montsalvatge* y Manuel de Falla

Aula de (Re)estrenos 19. Homenaje a Francisco Javier Comesaña

1 de junio de 1994

Intérpretes: Dúo de violines Kotliarskaya-Comesaña

Obras de: Miguel Ángel Samperio, José Luis Turina, Juan Pich Santasusana, Juan Carlos Martínez Fontana y Tomás Marco

Aula de (Re)estrenos 20

5 de octubre de 1994

Intérpretes: Dúo de Cámara

Obras de: Julio Gómez y Francisco Calés

Aula de (Re)estrenos 21. Homenaje a Gonzalo de Olavide en su 60 aniversario

30 de noviembre de 1994

Intérpretes: Rafael Ramos, violonchelo, Elisa Agudiez y Josep Colom, pianos

Obras de: Gonzalo de Olavide

Aula de (Re)estrenos 22

1 de febrero de 1995

Intérpretes: Trío Bretón

Obras de: Ruperto Chapí, José Luis Turina, Leo Brouwer y Joaquín Turina

Aula de (Re)estrenos 23. Homenaje a Claudio Prieto en su 60 aniversario

10 de mayo de 2005

Intérpretes: Dúo Martín-Aguirre

Obras de: Claudio Prieto

Aula de (Re)estrenos 24
8 de noviembre de 1995
Intérpretes: Montsalvatge Piano Quartet
Obras de: Carlos Cruz de Castro, Salvador Brotons, Ángel Oliver y
Xavier Montsalvatge

Aula de (Re)estrenos 25. Homenaje a Manuel Castillo
24 de enero de 1996
Intérprete: Ana Guijarro, piano
Obras de: Manuel Castillo

Aula de (Re)estrenos 26
21 de febrero de 1996
Intérpretes: Álvaro Marías, flauta, Miguel Jiménez, violonchelo y
Rosa María Rodríguez Santos, clave
Obras de Joaquín Rodrigo*, Tomás Marco, Claudio Prieto y Pedro
Sáenz Amadeo*

Aula de (Re)estrenos 27
8 de mayo de 1996
Intérpretes: Enrique Pérez Piquer, clarinete y Aníbal Bañados,
piano
Obras de: Antonio Romero y Andía, Jesús Bal y Gay, Julián
Menéndez y José Vicente Peñarrocha

Aula de (Re)estrenos 28. Homenaje a Román Alís
13 de noviembre de 1996
Intérpretes: Cuarteto Ibérico y Sebastián Mariné, piano
Obras de: Román Alís

Aula de (Re)estrenos 29
18 de diciembre de 1996
Intérpretes: Dúo de Pianos Rentería Matute
Obras de Joaquín Rodrigo, Carlos Suriñach, Manuel Infante,
Gabriel Fernández Álvarez*, Manuel Castillo, Tomás Marco, Isaac
Albéniz y José Antonio Donostia

Aula de (Re)estrenos 30
30 de abril de 1997
Intérpretes: María Antonia Rodríguez, flauta y Aurora López, piano
Obras de: José Fermín Gurbindo, Xavier Montsalvatge, Consuelo
Díez, Sebastián Mariné, Cristóbal Halffter y Joaquín Turina

Aula de (Re)estrenos 31. Antón García Abril. Integral para piano
19 de noviembre de 1997
Intérprete: Leonel Morales, piano
Obras de: Antón García Abril*

Aula de (Re)estrenos 32. La sonata española hoy
17 de diciembre de 1997
Intérprete: Humberto Quagliata, piano
Obras de: Claudio Prieto, Tomás Marco, Delfín Colomé y Daniel
Stéfani

Aula de (Re)estrenos 33
1 de abril de 1998
Intérprete: Dúo Uriarte-Mrongovius
Obras de: Josep Soler, Tomás Marco, Ramón Barce y Joan Guinjoan

Aula de (Re)estrenos 34
6 de mayo de 1998
Intérprete: Synaulia Trío
Obras de: Antonio Lauzurika, Gabriel Erkoreka*, Jorge de
Carlos*, Ramon Lazkano, José María Sánchez-Verdú y Jesús
Torres

Aula de (Re)estrenos 35. Homenaje a Ángel Martín Pompey
30 de septiembre de 1998
Intérprete: Cuarteto Arcana
Obras de: Ángel Martín Pompey

Aula de (Re)estrenos 36. Homenaje a Ramón Barce
7 de octubre de 1998
Intérpretes: María José Montiel, soprano; Jesús Villa Rojo,
clarinete; Eulalia Solé, piano; Gerardo López Laguna, piano,
y Alfredo Anaya, percusión
Obras de: Ramón Barce

Aula de (Re)estrenos 37. Homenaje a Carmelo Alonso Bernaola
1 de diciembre de 1999
Intérpretes: Grupo LIM
Obras de Carmelo Alonso Bernaola

Aula de (Re)estrenos 38. Homenaje a Luis de Pablo
26 de abril de 2000
Intérpretes: Trío Arbós
Obras de: Luis de Pablo

Aula de (Re)estrenos 39
31 de mayo de 2000
Intérpretes: Grupo Cosmos
Obras de: Tomás Marco, Alejandro Moreno*, Laureano Jesús Estepa, Carlos Galán*, Markus Breuss y Pelayo Fernández Arrizabalaga

Aula de (Re)estrenos 40
4 de abril de 2001
Intérpretes: Gabriel Estarellas, guitarra
Obras de: Tomás Marco*, Salvador Brotons*, Claudio Prieto* y Manuel Moreno-Buendía*

Aula de (Re)estrenos 41
26 de diciembre de 2001
Intérpretes: TAI MAGranada
Obras de: Arnold Schönberg y Joan Guinjoan

Aula de (Re)estrenos 42. Estreno de *Seis rapsodias para guitarra*
20 de febrero de 2002
Intérprete: Gabriel Estarellas, guitarra
obras de: Valentín Ruiz*, Juan Manuel Ruiz*, Carlos Cruz de Castro*, Agustín Bertomeu*, Tomás Marco* y Claudio Prieto*

Aula de (Re)estrenos 43. Homenaje a Carlos Cruz de Castro en su
60 aniversario
20 de marzo de 2002
Intérprete: Manuel Escalante, piano
Obras de: Carlos Cruz de Castro

Aula de (Re)estrenos 44. Homenaje a Tomás Marco. 60 años
23 de octubre de 2002
Intérpretes: Cuarteto Arcana
Obras de: Tomás Marco

Aula de (Re)estrenos 45. Centenario del nacimiento de Ángel
Martín Pompey
27 de noviembre de 2002
Intérpretes: Quinteto Español
Obras de: Ángel Martín Pompey

Aula de (Re)estrenos 46
29 de enero de 2003
Intérprete: Ricardo Descalzo, piano
Obras de Jesús Rueda, José Zárate*, Gonzalo de Olavide y Jesús Torres

Aula de (Re)estrenos 47
23 de abril de 2003
Intérprete: Elena Mikhailova, violín y Victoria Mikhailova, piano
Obras de: Jordi Cervelló*, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvatge y Pablo Sarasate

Aula de (Re)estrenos 48. Homenaje a Antón García Abril en su 70
aniversario
21 de mayo de 2003
Intérpretes: Trío Arbós y Asko Heiskanen, clarinete
Obras de: Antón García Abril

Aula de (Re)estrenos 49. Música española contemporánea para
flauta y arpa
4 de febrero de 2004
Intérpretes: Dúo Vos-Millán
Obras de: Salvador Bacarisse, Martín Zalba, Román Alís*, Teresa Catalán, Rafael Cavestany*, Juan A. Medina* y Mercedes Zavala*

Aula de (Re)estrenos 50. En torno a Miguel Ángel Samperio
14 de abril de 2004
Intérpretes: Dúo Ad Libitum
Obras de: Julio Gómez, Miguel Ángel Samperio y Blanca Esther García Velasco

Aula de (Re)estrenos 51. Homenaje a Claudio Prieto en su 70 aniversario
3 de noviembre de 2004
Intérprete: Manuel Escalante, piano
Obras de: Claudio Prieto

Aula de (Re)estrenos 52. Música española contemporánea para acordeón y piano
2 de febrero de 2005
Intérpretes: Ángel Luis Castaño, acordeón y Ananda Sukarlan, piano
Obras de: Fabián Panisello, Jesús Rueda*, César Camarero, Polo Vallejo, Javier Arias Bal*, Santiago Lanchares y David del Puerto

Aula de (Re)estrenos 53. Homenaje a Josep Soler en su 70 aniversario
16 de marzo de 2005
Intérpretes: Mireia Fornells y Joan Miquel Hernández Sagra, pianos
Obras de: Josep Soler*

Aula de (Re)estrenos 54. El piano romántico: Marcial del Adalid
14 de diciembre de 2005
Intérprete: Antonio Queija Uz, piano
Obras de: Marcial del Adalid y Ernesto Lecuona

Aula de (Re)estrenos 55. Javier Alfonso en su centenario
8 de febrero de 2006
Intérpretes: Pedro Espinosa, piano y Fermín Bernetxea, piano
Obras de: Javier Alfonso

Aula de (Re)estrenos 56. Décimo aniversario del Trío Arbós
29 de marzo de 2006
Intérpretes: Trío Arbós

Obras de: José María Sánchez Verdú, Jesús Torres*, César Camarero, José Luis Turina

Aula de (Re)estrenos 57. Centenarios de Gustavo Pittaluga y Simón Tapia Colman
24 de mayo de 2006
Intérpretes: Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano
Obras de: Simón Tapia Colman y Gustavo Pittaluga

Aula de (Re)estrenos 58. Recordando a Manuel Castillo
4 de octubre de 2006
Intérprete: María Esther Guzmán, guitarra
Obras de: Tomás Marco, Carlos Cruz de Castro, Juan Rodríguez Romero, Manuel Castillo y Roland Dyens

Aula de (Re)estrenos 59. Con motivo de su vigésimo aniversario
13 de diciembre de 2006
Intérprete: Karina Azizova, piano
Obras de: David Aladro Vico*, Rafael Blázquez, Conancio Hernández, Luis Rodríguez de Robles, Ángela Gallego*, Francisco Novel Sámano* y Eduardo Morales-Caso*

Aula de (Re)estrenos 60
31 de enero de 2007
Intérprete: Leonel Morales, piano
Obras de: Antonio Narejos*, José Zárate, Zulema de la Cruz y Antón García Abril*

Aula de (Re)estrenos 61
25 de abril de 2007
Intérpretes: Grupo Tactum
Obras de: Eduardo Diago*, Domènec González de la Rubia, Jesús Legido*, Albert Sardá, Teresa Catalán* y Enric Ferrer Busquets*

Aula de (Re)estrenos 62. Homenaje a Scarlatti
26 de septiembre de 2007
Intérprete: Brenno Ambrisini, piano
Obras de: Carlos Cruz de Castro*, Tomás Marco*, Zulema de la Cruz*, Javier Jacinto*, Juan A. Medina* y Domenico Scarlatti

Aula de (Re)estrenos 63. Homenaje a Pedro Blanco
31 de octubre de 2007
Intérprete: Alfonso Gómez, piano
Obras de: Pedro Blanco

Aula de (Re)estrenos 64
2 de enero de 2008
Intérprete: Jorge Robaina, piano
Obras de: Miquel Ortega, José Luis Turina, Álvaro Guijarro,
Consuelo Díez, Javier Jacinto, Pilar Jurado*, Gabriel Fernández
Álvez, Gabriel Erkoreka y Tomás Marco

Aula de (Re)estrenos 65
6 de febrero de 2008
Intérpretes: Atlantis/Piano dúo
Obras de: Miguel Manzano*, Joan Guinjoan, Xavier
Montsalvatge, Ramón Barce, Carlos Suriñach

Aula de (Re)estrenos 66. En homenaje a Ramón Barce
2 de abril de 2008
Intérprete: Eulàlia Solé, piano
Obras de: Ramón Barce

Aula de (Re)estrenos 67
30 de abril de 2008
Intérprete: Sonsos Alonso, piano
Obras de: José María Sánchez-Verdú, Gustavo A. Trujillo, Gabriel
Erkoreka, Jesús Torres, Carmelo Alonso Bernaola, Santiago
Lanchares, Adolfo Núñez Pérez, Riccardo Massari y Josep María
Mestres Quadreny

Aula de (Re)estrenos 68. Homenaje a Leonardo Balada
28 de mayo de 2008
Intérpretes: Trío Kandinsky
Obras de: Leonardo Balada

Aula de (Re)estrenos 69. Vigésimo aniversario del Grupo Cosmos 21
8 de octubre de 2008
Intérpretes: Grupo Cosmos
Obras de: Enrique Igoa, Aurora Aroca*, Manuel Tévar*, Rubén
Someso*, Ignacio Jiménez*, Manuel Seco de Arpe y Carlos Galán

Aula de (Re)estrenos 70. 1900-2000, una muestra del piano espa-
ñol del siglo pasado
26 de noviembre de 2008
Intérprete: Humberto Quagliata, piano
Obras de: Federico Mompou, Daniel Stéfani, Consuelo Díez,
Tomás Marco y Manuel Balboa

Aula de (Re)estrenos 71. En memoria de Pedro Espinosa
7 de enero de 2009
Intérpretes: Dúo de pianos Anber
Obras de: José Antonio Donostia, Fernando Remacha, Isabel
Urueña*, Carlos Cruz de Castro* y Agustín González Acilu*

Aula de (Re)estrenos 72
4 de febrero de 2009
Intérprete: Mercedes Pomilio, clave
Obras de: Francisco Taverna-Bech, Claudio Prieto, Eduardo
Pérez Maseda, Tomás Marco, Javier Jacinto*, Gabriel Fernández
Álvez, Consuelo Díez, Carlos Cruz de Castro*

Aula de (Re)estrenos 73. Homenaje a Agustín González Acilu
15 de abril de 2009
Intérpretes: Miguel Borrego, violín; Marian Moraru, violín;
Sergio Sola Arocena, viola; Sergio Sáez, viola; René Camacaro,
violonchelo, y José Miguel Gómez, violonchelo
Obras de: Agustín González Acilu

Aula de (Re)estrenos 74
7 de octubre de 2009
Intérpretes: Trío Salazar
Obras de: Joaquín Turina, Enrique Fernández Arbós, Octavio
Vázquez

Aula de (Re)estrenos 75. Carta Blanca a Cristóbal Halffter
16 y 18 de noviembre de 2009
Intérpretes: Beate Altenburg, violonchelo. Cuarteto de Leipzig y
Cristina Pozas, viola y Miguel Jiménez, violonchelo
Obras de: Cristóbal Halffter

Aula de (Re)estrenos 76. Luis de Pablo. Retrospectiva
24 de marzo de 2010
Intérprete: Francisco Escoda, piano
Obras de: Luis de Pablo

Aula de (Re)estrenos 77. El legado de Gonzalo de Olavide
20 de octubre de 2010
Intérpretes: Carmen Ávila Domínguez, soprano; María Antonia
Rodríguez, flauta; Mariana Todorova, violín; Avelina Vidal Seara,
guitarra, y Jean-Pierre Dupuy, piano
Obras de: Gonzalo de Olavide*

Aula de (Re)estrenos 78. Mompou inédito
27 de octubre de 2010
Intérprete: Marcel Worms, piano
Obras de: Federico Mompou*

Aula de (Re)estrenos 79. Robert Gerhard-Joaquim Homs
9 de febrero de 2011
Intérpretes: Trío Messiaen
Obras de: Joaquim Homs y Roberto Gerhard

Aula de (Re)estrenos 80. El mundo infantil en la creación actual
4 de mayo de 2011
Intérprete: Ananda Sukarlan, piano
Obras de: Antón García Abril, Alfredo Aracil, Manuel Castillo,
José Luis Turina, Joan Guinjoan, Agustín Charles, Salvador
Brotons, Carlos Cruz de Castro, Carlos Perón Cano, Santiago
Lanchares, David del Puerto, Ananda Sukarlan, Jesús Rueda, Polo
Vallejo y Ernest Martínez Izquierdo

Aula de (Re)estrenos 81. Generación Guerrero. In memoriam
Intérpretes: Mariana Todorova, violín; David Quiggle, viola, y
Suzana Stefanovic, violonchelo

Obras de: César Camarero, Jesús Rueda, Jesús Torres, Francisco
Guerrero Marín, Alberto Posadas y David del Puerto

Aula de (Re)estrenos 82. 25 años de música española
contemporánea
2 de noviembre de 2011
Intérprete: Alberto Rosado, piano
Obras de: José Manuel López López, Agustín Charles, Alberto
Posadas, Jesús Torres, Mauricio Sotelo, Fabián Panisello, Iñaki
Estrada* y Luis de Pablo

Aula de (Re)estrenos 83. Carta Blanca a Joan Guinjoan
29 de febrero de 2012
Intérprete: José Menor, piano
Obras de: Joan Guinjoan

Aula de (Re)estrenos 84. Spanish Brass Luur Metalls
11 de abril de 2012
Intérpretes: Spanish Brass Luur Metalls
Obras de: Josep Sanz Biosca, Antón García Abril, Carlos Cruz
de Castro, Ramón Cardó, Xavier Montsalvatge, Joan Guinjoan,
Vicente Roncero y Emilio Calandín

Aula de (Re)estrenos 85. Canciones de la posguerra. Con motivo
de los legados de Elena Romero y de Antonio Fernández-Cid
31 de octubre de 2012
Intérpretes: Anna Tonna, mezzosoprano y Jorge Robaina, piano
Obras de: José Muñoz Molleda, Gerardo Gombau, Narcís Bonet,
Matilde Salvador, José Peris Lacasa, Manuel Palau, Elena
Romero, Julio Gómez, Antonio Iglesias, Manuel Castillo, Xavier
Montsalvatge, Cristóbal Halffter, Fernando Remacha, José
Sánchez Gavito y Conrado del Campo

Aula de (Re)estrenos 86. Compositores Sub-35 (I)
9 de enero de 2013
Intérprete: Mario Prisuelos, piano
Obras de: Raquel Rodríguez, Héctor Parra, Alberto Carretero,
Jesús Navarro*, Nuria Núñez*, José Minguillón, Joan Magrané y
Mario Carro

Aula de (Re)estrenos 87. La guitarra de hoy
8 de mayo de 2013
Intérprete: Adam Levin, guitarra
Obras de: Leonardo Balada, Carlos Cruz de Castro, Benet Casablancas*, Salvador Brotons, Ricardo Llorca, David del Puerto, Jesús Torres*, Eduardo Morales-Caso y Octavio Vázquez

Aula de (Re)estrenos 88. Música, espacio, luz
30 de octubre de 2013
Intérpretes: Sigma Project
Obras de: José Manuel López López, María Eugenia Luc*, Georges Aperghis, John Cage, José María Sánchez-Verdú*, Juan Manuel Cué* y Germán Alonso

Aula de (Re)estrenos 89. Compositores Sub-35 (II)
8 de enero de 2014
Intérpretes: Taller Sonoro
Obras de: Fran Cabeza de Vaca, José Rubén Cid, Nuria Núñez, Julián Ávila, José María Ciria y Céler Gutiérrez

Aula de (Re)estrenos 90. Carta blanca a John Adams
19 de febrero de 2014
Intérprete: Ralph van Raat, piano
Obras de: John Adams y Charles Ives

Aula de (Re)estrenos 91. Roberto Gerhard, la canción recuperada
2 de abril de 2014
Intérpretes: Clara Mouriz, mezzosoprano y Julius Drake, piano
Obras de: Roberto Gerhard, Manuel de Falla y Enrique Granados

Aula de (Re)estrenos 92. Compositores Sub-35 (III)
8 de octubre de 2014
Intérpretes: Grupo Cosmos 21
Obras de: Aurora Aroca, Germán Alonso, Luis Román*, Rubén Somoza, Alberto Carretero* y Manuel Tévar

Aula de (Re)estrenos 93. Pop & Rock en la vanguardia
29 de abril de 2015
Intérpretes: Ensemble Kuraia

Obras de: Gabriel Erkoreka, María Eugenia Luc, Jorge Fernández Guerra, David del Puerto y Michael Daugherty

Aula de (Re)estrenos 94. 60 aniversario de la Fundación Juan March
4 de noviembre de 2015
Intérpretes: Camerata Capricho Español. José Luis Temes, director
Obras de: Jesús de Monasterio, Evaristo Fernández Blanco, Raquel Rodríguez*, Julio Gómez, Tomás Garrido y Jorge Fernández Guerra

Aula de (Re)estrenos 95. Compositores Sub-35 (IV)
9 de diciembre de 2015
Intérpretes: Mariana Todorova, violín y Mariana Gurkova, piano
Obras de: Manuel López Jorge*, Joan Magrané, Josep Planells*, Mikel Chamizo*, Diego Ramos y Francisco Coll

Aula de (Re)estrenos 96. George Benjamin dialoga con Olivier Messiaen
16 de marzo de 2016
Intérprete: Tamara Stefanovich, piano
Obras de: George Benjamin* y Olivier Messiaen

Aula de (Re)estrenos 97. Cortazaedro. Fantasía cronopática con texto y música de varios autores
30 de marzo de 2016
Intérpretes: Grupo KOAN 2. José Ramón Encinar, director
Obras de: José Ramón Encinar, Jesús Torres y Franco Donatoni

Aula de (Re)estrenos 98. Compositores Sub-35 (V)
7 de diciembre de 2016
Intérpretes: DRAMA!
Obras de: Raquel García Tomás, Tomás Virgós Navarro*, Íñigo Giner*, Raf Mur Ros* y Óscar Escudero*

Aula de (Re)estrenos 99. Un año sin Boulez
15 de marzo de 2017
Intérprete: Alfonso Gómez, piano
Obras de: Pierre Boulez, György Ligeti, Gabriel Erkoreka* y José María Sánchez-Verdú*

INTÉRPRETES

GRUPO COSMOS 21

El grupo **Cosmos 21** se presentó en 1988 en Madrid en un ciclo de jóvenes compositores del CDMC. Desde entonces, ha realizado giras por España, Japón, América e Italia, y ha participado en los festivales internacionales de Alicante, Santander, La Habana, Trieste, Nits d'Aielo, Tres Cantos, COMA, Clásicos en Verano o CNDM.

Entre sus últimas actuaciones destacan el Concierto Aniversario en el Auditorio Nacional de Madrid, el estreno de la ópera *a·Babel* en el Teatro de la Zarzuela y del *Concerto grosso para el cosmos* con el acompañamiento de la ORCAM en el Auditorio Nacional. Con motivo de su XXV Aniversario, ha realizado giras dentro del XXVI Festival Internacional de La Habana y Trieste (Cuba, Italia y Eslovenia) y ha creado la Temporada Músicas del Cosmos con ciclos en Madrid, Murcia, Córdoba, Salamanca y Sevilla.

Motivados por el trabajo riguroso y la alta calidad de los conciertos del grupo Cosmos 21, más de dos centenares de compositores le han dedicado sus obras, grabadas para RNE y en dieciocho discos compactos. El grupo ha sido pionero en Europa en la consideración del concierto como un espectáculo integral en el que participan aspectos como el vestuario, el movimiento escénico o la iluminación.

CARLOS GALÁN

Vive para nacer a cada instante. Estudia piano, acompañamiento y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y obtiene diversos premios de fin de carrera. En 1985 comienza su actividad docente como profesor de improvisación en este mismo centro, y desde entonces ha obtenido becas para cursos de piano, dirección y composición en toda Europa.

Como pianista y director ha realizado giras por Japón, América o Italia, centrado su actividad como director dirección en el grupo Cosmos 21. Ha estrenado más de trescientas obras, ha publicado dieciocho discos y su obra completa para orquesta dirigiendo a la OSR de Sofía (Iberautor). Codirector de la revista *Senderos para el 2000*, ha publicado numerosos artículos sobre interpretación, composición, improvisación, flamenco o acústica.

Como compositor ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales con encargos de prestigiosas orquestas y festivales. Ha impartido conferencias sobre su música matérica, la cual ha sido objeto de investigación en diversos trabajos universitarios y en artículos para revistas especializadas. Dirige a la ORCAM desde el piano solista en la película *Gosta Berling Saga* y, en 2010, dirige musical y escénicamente el estreno de su ópera *a·Babel* en el Teatro de la Zarzuela.

AUTORES DE LOS TEXTOS

JUAN JOSÉ OLIVES

Nacido en Santa Cruz de Tenerife, realizó sus estudios musicales en el conservatorio de su ciudad natal y posteriormente en Barcelona (dirección de orquesta con Antoni Ros-Marbà y Composición con Josep Soler), en la Hochschule für Musik de Viena (dirección con O. Suitner y composición con F. Cerha), y en los cursos de dirección de orquesta de la Sommer-Akademie de Salzburgo con F. Leitner y D. Epstein.

Entre otras, ha dirigido a la Orquesta de Cámara del Palau de la Música Catalana (de la que fue director titular y fundador), a la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de Asturias y Sinfónica del Principado de Asturias, Sinfónica de Málaga, Bética Filarmónica de Sevilla, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Clásica de La Laguna, Orquesta de Cámara de l'Empordà, Sinfónica de Murcia, Orquesta de la Radio de Rumanía, Sinfónica RTVE, Orquesta Sinfónica de la Región de Avignon-Provence, Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña, Sinfónica de Baleares Ciudad de Palma, Luxembourg Sinfonietta, Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta de Cámara Ciudad de Málaga, Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de Extremadura... En 1995 fundó la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza (Grupo Enigma), agrupación de la que es, desde entonces, director titular y artístico.

Es licenciado con grado y doctor en Filosofía por la universidad de Barcelona (con una tesis doctoral sobre filosofía de la música desde la perspectiva fenomenológica) y, desde 1989, catedrático de dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Nace en Madrid en 1952 y estudia piano, violín y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Paralelamente, en la década de los setenta se integra en el movimiento del teatro independiente que contribuyó a transformar la escena española. En 1986 el Ministerio de Cultura le encargó la primera de una serie de óperas destinadas a jóvenes compositores. El resultado sería *Sin demonio no hay fortuna*, que se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid en 1987. En 1989, se trasladó a vivir a París, donde residió hasta 1996, y donde fundó la Asociación Musiques Croisées.

Como compositor ha recibido encargos de diversas instituciones y ha organizado su propia compañía de ópera, la Ópera, con la que ha realizado dos montajes en los últimos cinco años. Paralelamente, ha desarrollado una intensa actividad como comentarista y periodista musical en medios como *Guía del Ocio*, *Diario 16*, *Radio Clásica*, *Pochiss. Rall*, *El Mundo*, *ABC* y *El País*, entre otros. En 1996 fundó la revista *Doce Notas*, junto con Gloria Collado.

Ha sido director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y del Festival de Música de Alicante de 2001 a 2010. En 2005, el Ministère de la Culture de Francia le condecoró como miembro de l'Ordre des Arts et des Lettres. Ha sido Premio Nacional de Música en Composición por parte del Ministerio de Cultura en la modalidad de composición en 2007.

GERMÁN GAN

Nació en Granada en 1974. Es licenciado en Historia Moderna y doctor en Historia del Arte-Musicología por la Universidad de Granada (2003) con una tesis sobre el compositor Cristóbal Halffter. Desarrolla su labor investigadora en torno a la creación musical española del siglo xx y las propuestas estéticas musicales de la contemporaneidad. Ha publicado monografías sobre José María Sánchez-Verdú y Mauricio Sotelo, así como diversos artículos sobre J. Guinjoan, C. Camarero, R. Lazkano y E. Mendoza. Entre sus publicaciones más recientes destacan sus estudios sobre la recepción de la obra de Messiaen, Stravinsky y Gerhard en España durante el franquismo (publicados en España y en el Reino Unido) y su contribución en torno al mismo periodo, en sus dos décadas, para la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, 2013). Becado por diversos centros especializados en música del siglo xx (Archivo Manuel de Falla, Paul Sacher Stiftung), ha impartido clases en las universidades de Granada y de Jaén. En la actualidad es profesor en el Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona y coordinador de su grado en Musicología, asesor musical y de programación del conjunto de música contemporánea sevillano Taller Sonoro y colaborador de las publicaciones *AudioClásica* y *Scherzo* como crítico discográfico y de conciertos.

Aula de (Re)estrenos 68. Homenaje a Leonardo Balada (28 de mayo de 2008). El compositor Leonardo Balada (primero por la izquierda) junto a los miembros del Trío Kandinsky.

Aula de (Re)estrenos 66. Homenaje a Ramón Barce (2 de abril de 2008). La pianista Eulàlia Solé junto al compositor Ramón Barce.



La **FUNDACIÓN JUAN MARCH** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

Bacarisse y el exilio

Notas al programa de Eva Moreda

- 8 de noviembre Obras de S. Bacarisse, J. Bal y Gay y R. Gerhard, por **Moonwinds** y **Joan Enric Lluna**, clarinete y dirección
- 15 de noviembre Obras de S. Bacarisse, J. Pahissa, R. García Ascot, M. de Falla, J. Bautista, A. Salazar, B. Samper, M. Rodrigo, R. Halffter, R. Gerhard, G. Pittaluga y J. Orbón, por **Marco Socías**, guitarra
- 22 de noviembre Obras de S. Bacarisse, A. Salazar, J. Bautista, R. y E. Halffter, M. Rodrigo y G. Pittaluga por **Sonia de Munck**, soprano y **Aurelio Viribay**, piano
- 29 de noviembre Obras de R. Gerhard, R. García Ascot, E. de Zubeldia y S. Bacarisse por **Jorge Robaina**, piano

Aula de (Re)estrenos 101 Homenaje a Federico Sopena

- 13 de diciembre Obras de A. Soler, G. Mahler, F. Liszt, R. Halffter, J. Turina y R. Toldrá por **Susana Cordón**, soprano y **Alejandro Picó-Leonís**, piano



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2017-2018



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

