

música contemporánea en españa

perspectivas
en el siglo XXI

alicia coduras enrique igoa

domènec gonzález de la rubia

antonio narejos alejandro cano

josé luis temas manel burgos de la rosa

roberto díaz maría sánchez tomas marcó

MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA: PERSPECTIVAS EN EL SIGLO XXI

Artículos de Domènec González de la Rubia, Antonio Narejos, Alejandro Cano, , Roberto Díaz, Enrique Igoa, Manel Burgos de la Rosa, José Luís Temes, Tomas Marco, Alicia Coduras, María Sánchez

Edición patrocinada por Fundación SGAE

fundació sgae

Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores-FAIC

**faic**

ÍNDICE

-FAIC, UN PROYECTO DE UNA FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE COMPOSITORES EN ESPAÑA

por Domènec González de la Rubia, compositor

-FAIC EN ECSA: LA VOZ DE LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES EN EUROPA

por Antonio Narejos Bernabeu, compositor

-LA CREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA EN ANDALUCÍA Y SU DIFUSIÓN A LO LARGO DEL SIGLO XXI

por Alejandro Cano Palomo, compositor

-MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA ULTRAPERIFERIA: APUNTES DESDE CANARIAS

por Roberto Diaz Ramos, musicólogo

- LA ENCRUCIJADA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA (Panorámica desde la Comunidad de Madrid)

por Enrique Igoa Mateos, compositor

-ASOCIACIONISMO MUSICAL EN CATALUÑA: LA ACC (Associació Catalana de Compositors)

por Manel Burgos de la Rosa, compositor

-RECUERDOS (MUY PERSONALES) DE LOS PRIMEROS AÑOS DEL CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA (Y DEL FESTIVAL DE ALICANTE Y DE "MÚSICA EN EL CÍRCULO")

por José Luis Temes, director de orquesta

-MÚSICA CONTEMPORÁNEA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

por Tomas Marco Aragón, compositor

-MÚSICA DEL SIGLO XXI: REFLEXIONES

por Alicia Coduras Martínez, compositora

-LA EVOLUCIÓN DE LA EXPERIMENTACIÓN SONORA EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE VANGUARDIA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX

por María Sánchez Valseca, compositora

FAIC: UN PROYECTO DE FEDERACIÓN DE ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES EN ESPAÑA

Domènec González de la Rubia

ASOCIACIONISMO

Muchas veces uno se ha planteado si en una actividad tan individualista y que incide directamente en la personalidad creadora de cada compositor, tiene sentido el asociacionismo. A mi juicio esta pregunta tiene una respuesta afirmativa. Naturalmente, no hace falta pertenecer a una asociación de compositores para ser reconocido como tal, ni tampoco es necesario pertenecer a alguna de ellas para desarrollar actividades creativas: composición, estrenos, influencia en el panorama musical...Sin embargo, si lo es para fomentar aspectos que se me antojan especialmente significativos:

1/ La consolidación del sector creativo contemporáneo, obteniendo de este modo una representatividad que de manera individual, sería difícil alcanzar con las subsiguientes consecuencias en el terreno reivindicativo y de gestión del patrimonio global.

2/ La consideración del compositor como sujeto social adscrito a un colectivo con el que comparte muchos aspectos de su actividad. Fomentando así un sentimiento de solidaridad casi inexistente en aquellos que caminan en solitario por la senda de la creatividad.

3/ La aplicación de la libertad de expresión. Incluir este asunto puede parecer paradójico pero no es baladí. Actualmente muchos concursos, muestras de música contemporánea e incluso festivales parecen querer mostrar solo algunas estéticas que tienen un punto de vista en común: la de ser herederas, en mayor o menor medida, de las vanguardias europeas del siglo XX. Pero en las asociaciones tal adscripción no es obligatoria ya que se deben a sus socios y a su libertad en el uso de cualquier lenguaje musical. De este modo, obras muy interesantes, pero alejadas de los circuitos estandarizados encuentran difusión gracias al trabajo de las asociaciones.

A los anteriores, podríamos añadir la reivindicación de la creatividad local (la gran mayoría de estrenos que pertenecen a una determinada zona geográfica) y la posibilidad de formar parte de las programaciones organizadas por dichas asociaciones. Todo ello, sin menoscabar la importancia de contar con solistas, agrupaciones de cámara y excepcionalmente de orquestas, que ofrezcan nuevos repertorios.

Recuerdo especialmente los conciertos FAIC en los que jóvenes instrumentistas de primer nivel o conjuntos creados exprofeso, demostraban un magnífico nivel de ejecución ante un repertorio a veces muy complejo. Asimismo, el conjunto de registros audiovisuales y escritos, emisiones de conciertos, material fotográfico y de difusión y otros soportes, dejan constancia del trabajo realizado.

Pero además, el asociacionismo vertebró el mapa creativo, ordenando los focos de actividad musical y el desarrollo de la potencialidad creativa en determinados territorios. También ofrece a jóvenes compositores la oportunidad de escuchar sus obras por primera vez en condiciones de calidad o que consagrados compositores reciban un merecido homenaje.

Naturalmente, para desarrollar esas actividades se necesita apoyo institucional y de las entidades de gestión. Un apoyo económico que salvo algunas excepciones, se ha mostrado insuficiente.

Hay quien cuestiona estos apoyos ya que opinan que la creatividad no debería ser subvencionada para ser mantenida artificialmente. Sin embargo, desde el asociacionismo no se pretende en absoluto que se mantengan por sistema las actividades de los compositores. De hecho, estas actividades han existido desde siempre y seguirán existiendo, haya o no ayudas económicas.

Otro asunto a debatir es la dificultad en obtener estas ayudas debido a un entramado de condiciones casi inasequibles para las asociaciones. También es cuestionable el modelo de gestión propugnado por organismos y sociedades que nada tiene que ver con la cultura. Precisamente, el modelo cultural vigente es el que ha provocado que las asociaciones mantengan una existencia agónica o que directamente haya acabado con algunas.

Seguramente, olvidamos que lo que haría que la cultura musical contemporánea progresase debería ser el resultado de una política coherente. Desgraciadamente, aún no la tenemos. Todo ello por no hablar del concepto de empresa cultural, que parece estar destinado más a justificar un rendimiento económico que a fomentar la creatividad. Se obvia que la música y la educación son conceptos hermanados y que la industria musical se mueve por baremos muchas veces ajenos a los de la creatividad.

La música contemporánea (en toda la variedad de sus manifestaciones) es cultura a secas; no industria cultural. Otra cosa

es que como cultura pueda devenir en industria, pero esta es una faceta de algunas producciones y no una condición sinequanon.

Resumiendo: es de una evidencia manifiesta que el sector musical contemporáneo desde el punto de vista asociativo (creo que podría extenderse más allá de éste) importa poco a las sociedades de gestión y poco a organismos públicos y privados. Hay excepciones, pero de modo general esto es incuestionable. Somos una isla en medio del océano. Ante este panorama, la lucha para una favorable difusión de la cultura musical contemporánea se nos antoja bien difícil. Mientras otros estilos tienen claros sus objetivos a reivindicar (legislación laboral, seguridad social, currículo de los profesionales, asimilación o consolidación de titulaciones en vista a una inserción laboral, autónomos y seguridad social, etc). Nosotros, que generalmente nos dedicamos a la docencia y que mejor o peor nos ganamos la vida, consideramos la difusión de nuestro trabajo y su papel social de catalizador cultural, como nuestra principal reivindicación.

Pero sobre todo, las asociaciones tienen la facultad de representar intereses comunes. Aquellos que estamos al frente de ellas luchamos por beneficiar a la mayoría. Desde luego, teniendo en cuenta lo exiguo de los medios económicos (cada vez las ayudas son menores y las cuotas asociativas dan para lo que dan) se requiere una fuerte dosis de voluntariedad e ilusión para pertenecer a una junta asociativa.

Muchas veces, el trabajo a realizar es tan enorme que solo la constancia y la vocación por conseguir determinados objetivos, hacen que éstas desarrollen su labor.

Otra de las funciones que podrían realizar las asociaciones es la de configurar un mapa creativo o de la composición en España. Es decir, elaborar un censo de artistas que nos ayudaría a tener una perspectiva más objetiva de como se distribuye este patrimonio cultural en un entorno geográfico concreto.

Precisamente, una de las intenciones al crear la web de FAIC fue esa. Aunque en honor a la verdad, este medio fue muy poco aprovechado por los adscritos a las diferentes asociaciones. Tal vez habría que aclarar que una cosa son las asociaciones, con todas las circunstancias que las rodean y otra mucho más compleja, una Federación.

LA PLATAFORMA DE COMPOSITORES-PAIC

Una vez puestos de manifiesto los aspectos referidos anteriormente, tengo que decir que a la hora de convocar el primer encuentro entre asociaciones del estado, estos nunca fueron sopesados interesadamente por quienes lo organizamos. Nuestra intención era mucho más simple: tratamos de organizar un encuentro para conocernos, exponer nuestros retos e inquietudes.

Era esencialmente, una manera de conocernos en un momento en que apenas teníamos contactos. El mapa autonómico hacía que cada asociación abarcara un territorio limitado y el conocimiento de lo que se realizaba en otros lugares era casi nulo. Algunas de ellas apenas funcionaban, otras se estaban reorganizando tras periodos de penuria administrativa o económica, otras ejercían una actividad testimonial, otras apenas tenían socios. Solo dos o tres funcionaban de manera eficiente. En algunas zonas ni siquiera existían asociaciones. En aquellos momentos, la que desarrollaba una labor más fecunda era la asociación catalana.

A la presidencia de ésta accedí en 2004, con una junta en la que ejercía como vicepresidente Eduardo Diago. Y fue en una de las reuniones de junta cuando consideramos que sería interesante reunirnos con colegas de otras asociaciones del estado.

Poco después de haber concebido esta idea me nombraron secretario de ROAIM (Red de organizaciones de Autores e Intérpretes de Música creado desde la SGAE) e informé a este organismo del proyecto de encuentro entre asociaciones. Lo cierto es que ROAIM no asistió a esta primera reunión pero su apoyo fue decisivo para poder llevarla a cabo.

Tras comentarlo con el vicepresidente, propusimos a la SGAE (ya informada por ROAIM) de la posibilidad de realizar un encuentro de compositores en Barcelona. La idea era mantener una comunicación más allá de lo estrictamente protocolario. A tal efecto, nos reunimos con Juan Nebreda, que era director de socios y de la zona centro de la SGAE, para presentarle el proyecto. La idea le encantó. Por ello, su intervención fue muy positiva ya que nos ofreció todo su apoyo para realizarlo en las mejores condiciones. Las fechas elegidas fueron los días 20 y 21 de marzo del año 2010.

Una vez solucionado este asunto, me puse en contacto con las respectivas asociaciones para llevar a cabo el encuentro. La organización fue excelente.

Nos encontramos en Barcelona las siguientes entidades:

ACC (ASSOCIACIÓ CATALANA DE COMPOSITORS) (Domènec González de la Rubia y Eduardo Diago)

AMCC (ASOCIACIÓN MADRILEÑA DE COMPOSITORES) (Sebastián Mariné)

AMEX (ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES DE EXTREMADURA) (Jerónimo Gordillo)

PROMUSCAN (Laura Vega y Ernesto Mateo)

CIMMA (ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES E INVESTIGADORES DE LA REGIÓN DE MURCIA) (Antonio Narejos y Sixto Herrero)

COSICOVA (ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES SINFÓNICOS DE LA REGIÓN VALENCIANA) (Israel Rodríguez)

La Asociación Galega de Compositores se adhirió a la reunión, excusando su asistencia.

Se acordó que de cada una de las asociaciones presentes pudiesen venir hasta dos miembros. De algunas en efecto, vinieron dos representantes, como fue el caso de Canarias o Murcia; en otros solo vino una persona, como sucedió con las de Tenerife, Extremadura o Valencia.



Reunión en la Sala de juntas en el edificio SGAE de Barcelona

Aquella reunión realizada en la Sala de juntas de la SGAE sirvió para establecer un canal de comunicación que derivaría en un propósito asumido por todos los presentes: la creación de una tribuna denominada "*Plataforma de Asociaciones Ibéricas de Compositores*" (PAIC) representativa a todos los efectos de los compositores afiliados a las mismas.

Se establecieron como principales objetivos:

1. Fomentar una comunicación permanente entre todas las asociaciones de música contemporánea para abordar futuras colaboraciones y proyectos.
2. Crear una página web que ofreciese información sobre las actividades de las asociaciones, sobre sus socios y sobre todos aquellos aspectos relativos a la música contemporánea desarrollada en la Península y Canarias.
3. Conseguir una programación estable de obras de nueva creación en ciclos de conciertos y festivales.
4. Conseguir convenios con las orquestas para que se programasen regularmente obras de autores vivos.
5. Incrementar la presencia de los autores miembros de las asociaciones de la Plataforma en los medios de comunicación.

Además, nos comprometimos a organizar un próximo encuentro para llevar a la práctica los objetivos antes mencionados y consolidar la Plataforma. Creo recordar que fue a raíz de la sugerencia de Laura Vega de PROMUSCAN, que se propuso la idea de formar una Federación para unirnos en la defensa de nuestros intereses. Se votó y ésta salió reafirmada por mayoría absoluta. Después de establecer los pasos a seguir, con la redacción de los estatutos como principal asunto a resolver en el futuro, se me eligió por unanimidad como el coordinador del proyecto de Federación. El propósito era reunirnos nuevamente en otra localidad española y configurar así las bases de los estatutos.

Otro de los asuntos que resolvimos fue el de darle un nombre. Se barajaron varios posibles pero finalmente se impuso la sugerencia de ACEX de llamarla Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores (FAIC) ya que, a pesar de que pudiera parecer extremadamente ambicioso, en el futuro se quería estrechar lazos, con asociaciones similares de Portugal e iberoamérica. Esta idea se nos antojaba excelente y desde luego, durante años intentamos realizar acuerdos duraderos con Portugal aunque lo cierto es que en este país el tejido asociativo era mínimo. Fueron muchos los intentos para lograr acuerdos con ellos pero cayeron en saco roto.

También lo intentaría, aún con más denuedo, Jerónimo Gordillo quien fue autorizado a establecer vínculos entre FAIC y alguna

asociación portuguesa. Pero a pesar de estos intentos, el tema no avanzó. Con el tiempo, la inmediatez del trabajo diario, aplazaron este asunto *sine die*.

Ya con la coordinación consolidada se trataba de buscar un lugar en donde reunirnos próximamente. COSICOVA propuso la sede de la SGAE en Valencia y en efecto, unos meses más tarde, allí nos reencontramos.



Fotografía del Encuentro de la PAIC en Barcelona
De izquierda a derecha y arriba: Mateo, Laura Vega, Eduardo Diago y Laura Vesán
Abajo, Sebastián Mariné, Jerónimo Gordillo, Domènec González de la Rubia,
Sixto Herrero, Israel Rodríguez y Antonio Narejos.

NACE LA FAIC

Tanto aquí, como anteriormente en Barcelona, nos acompañó Lydia Fischer de la SGAE, quien se encargó de tomar notas para las actas. Este encuentro se celebró los días 25 y 26 de septiembre del 2010 con la intención de crear un ente unificado que nos representase en España y en el extranjero.

Las asociaciones asistentes fueron:

ACC (Associació Catalana de Compositors)
(Domènec González de la Rubia y Eduardo Diago)

COSICOVA (Compositores Sinfónicos Valencianos)
(Israel Rodríguez Giménez y Encarna Beltrán-Huertas)

CIMMA (Asociación de compositores e investigadores de la región de Murcia) (Javier Artaza)

AMCC (Asociación Madrileña de Compositores)
(Cruz López de Rego y Ramón Paus)

ACEX (Asociación de compositores de Extremadura) (Jerónimo Gordillo)

PROMUSCAN (Asociación para la Promoción de la Música en Canarias) (Laura de la Vega y Fernando Bautista Vizcaíno)

COSIMTE (Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife) (Lourdes Bonnet Fernández-Trujillo y Leandro Martín)

ACIM (Asociación de Compositores e Intérpretes Malagueños)
(Ramón Roldán Samiñán y Luis Torres Mancilla)

MUSIKAGILEAK (Asociación Cultural para el Fomento de la Composición Vasca) (Nicolás Basarrate)

ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES GALEGOS (ACG)
(Margarita Viso)



Reunión en la Sala de juntas en el edificio SGAE de Valencia

Fue entonces cuando se decidió que el nombre de la entidad sería definitivamente el de Federación de Asociaciones ibéricas de Compositores (FAIC). Asimismo se realizó la revisión y debate de los estatutos propuestos y que semanas antes se habían enviado por correo electrónico.

Los objetivos de este encuentro y de la Federación quedaron así conformados:

1. Programación estable y regular de obras de música contemporánea.
2. Creación de nuevas audiencias que conozcan a los clásicos de la contemporaneidad.
3. Compromiso de las orquestas públicas con los autores sinfónicos españoles vivos.
4. La sede de FAIC estaría en Barcelona



Asistentes que aprobaron los estatutos a la reunión de FAIC en Valencia

Se decidió además que la próxima reunión se desarrollaría en el Conservatorio Superior de Música de Murcia los días 14 y 15 de mayo del 2011. Aprovechando el traslado a Murcia y que el presidente de AEOS, Pedro Navarro, se encontraba en la ciudad

decidimos reunirnos con él y expresarle nuestras inquietudes. La intención era la de llegar a algún tipo de acuerdo con la asociación de orquestas sinfónicas con tal de difundir el repertorio contemporáneo. La reunión fue positiva pero las esperanzas de dicho acuerdo se fueron diluyendo con el tiempo. Se constató la disposición de la AEOS a establecer lazos con FAIC con el fin de integrar en los programas obras de los compositores de la Federación. A tal efecto, Pedro Navarro invitó al presidente de la FAIC a la próxima reunión de la AEOS y se comprometió a proponer nuestra integración en el *Consejo Estatal para las Artes Escénicas y de la Música* del que ellos formaban parte.

De todo lo hablado, lo más positivo fue que en efecto, FAIC ya formaría parte en el futuro del Consejo Estatal. Con el tiempo cada una de las asociaciones lograría acuerdos sinfónicos con agrupaciones de sus respectivas comunidades y tal vez por eso, se olvidaría el proyecto de unificar estas reivindicaciones en FAIC.

En Murcia se organizaría por primera vez un concierto de la Federación, algo que después sería normalizado. El programa que se interpretó en el Auditorio José Agüera del Conservatorio Superior de Música de Murcia fue el siguiente:

Ensemble CIMMA 2.0
Encuentro con los compositores de la FAIC

Primera Parte

- Corribles*.....Sixto-Manuel Herrero
Piano: Antonio Matías Espín
- Metaimpronptu I..... Manuel Bonino
Piano: Antonio Matías Espín
Clarinete: Mónica Rico
- Cristales.....Ernesto Mateo
Piano: Antonio Matías Espín
Flauta: Ana García

Segunda Parte

- A Tres Maestros.....Sebastián Sánchez Cañas
 - Saevus.....Sebastián Mariné
- Ritemis.....Domènec González de la Rubia
 - Buenos Días.....Eduardo Diago
 - Zorion.....Zuriñe Fernández

* *Estreno absoluto*

El concierto se dedicó a los damnificados del terremoto de Murcia. Los intérpretes fueron el ensemble CIMMA 2.0, bajo la dirección de Sixto Herrero.

Como puntos destacables de la reunión citamos los siguientes:

1. Se habló de la propuesta en el INAEM y de la reunión que se tenía programada con Félix Palomero, con el fin de cerrar un acuerdo para celebrar conciertos en las distintas Comunidades Autónomas. Estos conciertos estarían integrados por obras de compositores pertenecientes a la FAIC y correrían a cargo de grupos profesionales. Se incidió en la posible componente pedagógica de los conciertos.
2. Se informó igualmente de que se pondría en marcha un proyecto con el INAEM para difundir en los conservatorios las partituras de los compositores miembros de la Federación.
3. La reunión con el presidente de la AEOS, D. Pedro Navarro, arrojó un balance positivo, ya que se constató la disposición de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas a establecer un acuerdo con la FAIC.
4. Se notificó asimismo que está prevista una reunión en Barcelona con la AIE.
5. Se celebró una sesión en la cual se mostró detalladamente el funcionamiento de la página web de la ACC, que serviría de base y modelo para la futura web de FAIC.
6. Se instó a difundir la realidad de la FAIC; tanto entre los miembros de las diversas asociaciones integrantes de la Federación, como entre la comunidad cultural en general.



Fotografía de los asistentes al Encuentro de Murcia (Conservatorio)

Además, se adoptaron algunos acuerdos que formarían parte del cuerpo administrativo de FAIC. Al respecto, citaremos dos de estas reuniones por su singular importancia.

Reunión con el INAEM

El día 20 de mayo de 2011 yo mismo y Eduardo Diago, nos reunimos en Madrid con Félix Palomero en el INAEM. Se iniciaron las gestiones para que la FAIC pudiese formar parte del Consejo Estatal de Artes Escénicas.

Reunión con la SGAE

El mismo día, nos reunimos con altos responsables de la SGAE (presidencia) las cuales se mostraron abiertas a ofrecernos todo el apoyo posible de cara a poder realizar la temporada de conciertos.

Reunión con la AIE

El 26 de mayo tuvimos una reunión con los representantes de la AIE en Barcelona. Fue una reunión cordial pero con el tiempo veríamos como su modesta colaboración se iría diluyendo hasta desaparecer por completo.



Reunión de FAIC en el Conservatorio de Murcia

En el año 2012 se consolidaron dos elementos clave en la trayectoria de la entidad: la temporada de conciertos en las diferentes sedes y la realización de una página web. Asimismo, se editó el Boletín FAIC que daba cabida a las noticias y sugerencias de las diferentes asociaciones. Este boletín albergaba generalmente la memoria de las actividades realizadas. Su edición era anual y constituía el principal medio de difusión de la FAIC. Contenía entre 20 y 40 páginas a color con información sobre las actividades realizadas. Se enviaba a todas las asociaciones y eventualmente a algunas instituciones. También inauguramos la difusión a través de Facebook, en donde informábamos acerca de los conciertos de la temporada.

La difusión a través de las redes era llevada a cabo por Eduardo Diago y se ofrecía información sobre las actividades de las asociaciones. De todos modos, como sucedió en el caso de la página web, este canal fue muy poco potenciado por los asociados. Actualmente tiene 740 seguidores, si bien, dado el número de miembros de FAIC, debería haber sido mayor. Ciertamente y a pesar de los reiterados esfuerzos realizados desde la presidencia y la vicepresidencia de FAIC, ni la web ni las redes sociales acabaron de despegar.

Desde su consolidación, los conciertos realizados por cada una de las asociaciones pertenecientes a la Federación, constituyeron uno de los principales atractivos. La posibilidad de que FAIC ayudase a sufragar la interpretación de obras en cada uno de los territorios colmaba uno de sus principales propósitos, el del encuentro entre autores de muy diversa procedencia y condición. El sistema era del todo democrático ya que cada asociación podía proponer tanto la instrumentación (solo, cámara pequeña o grande, coral, electrónica con o sin imágenes etc) como los autores según el sistema que libremente decidiese.

De todos modos, hubo algunos problemas de definición de lo que debería ser un concierto FAIC. Por esta razón, desde la junta, a través de la asamblea, se establecieron claramente las características que debería tener un concierto de la Federación. Estas eran las siguientes:

- Al menos, la mitad del programa debería tener participación de miembros de las diferentes asociaciones.
- Tres de ellas como mínimo, incluyendo la organizadora, deberían formar parte del programa.
- Además, se recomendaba que las instrumentaciones no fuesen demasiado inusuales para así evitar que no hubiese suficientes propuestas.

Sin embargo, en algunas ocasiones, las propias entidades incumplían las recomendaciones y complicaban el proceso. Otras, a pesar de que había suficientes compositores candidatos, se primaba a los autores locales de manera poco equitativa. También sucedió a veces que las instrumentaciones eran tan inusuales que apenas recibíamos propuestas.

De todos modos, el modelo de concierto FAIC quedó muy definido. El problema era que debido a los cambios de junta en algunas asociaciones, se desconocía lo acordado anteriormente por éstas. Esta falta de comunicación entre los miembros de las juntas salientes y entrantes, a veces nos provocó algún quebradero de cabeza.

ECSA

Otro hecho a destacar es la relación mantenida con ECSA, una organización internacional sin ánimo de lucro, registrada en Bruselas. ECSA fue creada en el año 2007 en un encuentro realizado en el Teatro Circo Price de Madrid y hasta día de hoy representa a 47 organizaciones de ámbito europeo. Uno de los tres pilares de esta organización se refiere a ECF (European Composers

Forum) y fue a través de esta organización como FAIC representó del modo más efectivo posible los intereses de los compositores españoles. ECSA podía plantear encuentros y mociones con miembros del Parlamento Europeo.

Además de mantener con ECSA una relación administrativa FAIC, mediante dos de sus compromisarios: Antonio Narejos y Javier Artaza, formalizaron su entrada efectiva los días 19 y 20 de febrero del 2013. En otro de los artículos que integran esta publicación, Antonio Narejos, representante durante varios años de FAIC en ECSA, explica más detalladamente nuestro paso por esta Federación. Juan José Solana nos representó en uno de los encuentros y más adelante, Alejandro Cano desempeñó esta labor prácticamente hasta el final de la relación con ECSA acaecida ya hace más de un año.

EQUIPO ADMINISTRATIVO

Como hasta el momento se seguían manteniendo los boletines de la entidad y además ya podíamos contar con una web propia, se intentó proveer a la Federación de los recursos humanos necesarios para la coordinación y la gestión de las actividades. Pero este objetivo no fue posible dado lo ajustado de las ayudas que recibíamos. Por lo tanto, el gran peso administrativo de la Federación recayó en la presidencia y en la vicepresidencia de la entidad. Fueron las diferentes juntas las que aportaban el principal recurso humano de la Federación realizando los cometidos establecidos en los encuentros anuales. También contamos con colaboraciones puntuales de miembros del aparato administrativo de cada una de estas asociaciones. Pero ciertamente, la falta de recursos económicos no nos permitió tener una persona contratada. Es por eso que en general, fuimos el presidente y el vicepresidente de la Federación los que llevamos a cabo la mayoría del trabajo. Y desde luego, no quisiera olvidar la magnífica labor de los secretarios. Me refiero a Israel Rodríguez, Antonio Narejos y a Cruz López de Rego. Esta última ha llevado la responsabilidad de una ardua documentación en los últimos tiempos y además nos ha representado en el Consejo Estatal en algunas ocasiones. Todos los secretarios/a fueron conscientes de la responsabilidad de los cargos que ostentaban y dedicaron mucha energía a FAIC. Dejo constancia de mi afecto y apreciación hacia su labor. A esas alturas, la junta directiva de la entidad estaba conformada del siguiente modo:

Domènec González de la Rubia,
presidente
Eduardo Diago, vicepresidente

Israel Benjamín, secretario
Javier Artaza, tesorero
Ramón Paus, vocal
Daniel Roca, vocal

Como la idea era que los sucesivos encuentros se celebraran en diferentes sedes, en esta ocasión se realizó en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao entre los días 26 y 28 de abril del 2013. Además de los miembros de la junta, antes citados, asistieron los siguientes representantes:

Lourdes Bonnet. COSIMTE
Sixto Herreros. CIMMA
Luís Torres. ACIM
Ernesto Mateo. PROMUSCAN
Íñigo Aizpiolea. MUSIKAGILEAC
Ramón Lazcano. MUSIKAGILEAC
Jerónimo Gordillo. ACEX



Reunión en la Sala de juntas en el edificio SGAE de Bilbao

El sábado 27 a partir de las 20:00h, Ciklus Ensemble ofreció un concierto en la Sala Cúpula del Teatro Campos Elíseos.

WEB de FAIC

Desde septiembre de 2014, la web de FAIC ya estaba ya presente en internet. Consta de una portada con un navegador que alberga secciones generales:

FAIC. Información sobre la Federación

Asociaciones de compositores. Cada Asociación dispone de secciones propias (entidad, historia, servicios y cómo asociarse)

Compositores. A partir de un listado alfabético, se puede acceder a las páginas personales de los compositores de la Federación.

Catálogo de obras. Mediante un buscador, se accede al catálogo de obras a partir del nombre del compositor o el título de la obra. También como herramienta se puede acceder a obras de determinada formación instrumental o encontrar obras que incluyan uno a más instrumentos determinados.

Temporada FAIC. Información sobre los conciertos de la Temporada

Publicaciones. CDs, libros, etc. Editados por las Asociaciones

Agenda. Ilustrada y con calendario donde resaltar los eventos señalados

faic Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores

Próximos Eventos

XVI Festival de Música Contemporánea de Madrid - SIGMA PROJECT

Cuarteto de saxofones: Andrés Gomis, Ángel Soria, Miguel Ángel Lorente, Josepxo Siguero

'Una mirada al interior'

ÑAKI ESTRADA (1977)
Eguzki distirak (Destellos sotares) *
CRISTOBAL HALFTIER (1930)
Fractal
CESAR ALIAJ (1966)
Timbra nelle tenebre... **
SERGIO BLARDONY (1965)
Tractos *

En Tractos: Marta Azparren, videocreación y puesta en escena; Sergio G. Domínguez, diseño de iluminación

Concierto en colaboración con MUSIKAGILEAK

December 2014

L	M	M	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

Compositores

Catálogo de obras

BARCELONA

Entre el 26 y el 27 de septiembre de 2015 se celebró en el Club Social de la SGAE de Barcelona el VIIº Encuentro de Asociaciones de Compositores Integradas en FAIC. Las reuniones se desarrollaron el fin de semana. Se habló sobre el desarrollo de programas educativos, ciclos y muestras musicales. Sobre promover encargos de obra, convenios de colaboración, integración

de los intérpretes en la difusión de la música contemporánea, la integración en Europa etc.

Durante el encuentro, se procedió a votar la nueva presidencia y junta de FAIC durante los próximos 4 años

Tras la votación, por unanimidad, fui reelegido como presidente.

Por designación, la junta estaría constituida por:

- presidente: **Domènec González de la Rubia** (ACC)
- Vicepresidente: **Eduardo Diago** (ACC)
- Secretario: **Antonio Narejos** (CIMMA)
- Tesorero: *Las funciones de tesorería las asumiría en adelante el presidente, según acuerdo adoptado en asamblea
- Vocal 1: **Jerónimo Gordillo** (ACEX))
- Vocal 2: **Daniel Roca** (PROMUSCAN)
- Vocal 3: **Cruz López de Rego** (AMC)

Los conciertos de la temporada 2015 fueron:

1 febrero	Badajoz (ACEX) – Ensemble Sonido Extremo
28 noviembre	Madrid (AMCC) – Antonio Cánovas (saxo) Elena Migtéllez (piano)
12 diciembre	Las Palmas de Gran Canaria (PROMUSCAN) – J. Maria Curbelo & Oliver Curbelo (piano a cuatro manos - performance)
18 de diciembre	Málaga (ACIM) –Miguel Álvarez (música cuadrafónica – electracústica)
27 febrero	Murcia (CIMMA) – Ensemble CIMMA

En el Encuentro de Barcelona se celebró un concierto del Ensemble Diapasón.

MADRID

Los días 10 y 11 de septiembre de 2016 se celebró en Madrid el VIIIº Encuentro de Asociaciones de Compositores integradas en FAIC.



Asistentes a la reunión de Barcelona 26/27 sep 2015

TEMPORADA DE CONCIERTOS FAIC 2016

La Temporada de conciertos es sin duda el principal exponente de las actividades llevadas a cabo por la FAIC. En 2016 estuvo integrada por los siguientes conciertos:

27 de febrero	Murcia – Ensemble CIMMA
11 de marzo	Badajoz – Ensemble Sonido Extremo
22 de noviembre	Lorca, Murcia – Ensemble CIMMA 2.0
2 de diciembre	Murcia – Ensemble CIMMA 2.0
10 de diciembre	Las Palmas de Gran Canaria – Trío MARTINÚ
10 de diciembre	Málaga – Ensemble ACIM + electrónica

2017/ PROYECTO DE UNA ORQUESTA FAIC

Uno de los principales objetivos perseguidos por FAIC desde sus inicios fue el de contar con la colaboración de una orquesta, a ser posible sinfónica. Es por eso que en 2017 se intentó una colaboración con la Orquesta Sinfónica de Málaga a través de las aportaciones económicas de la fundación Eusophia, del ayuntamiento de Málaga, de la diputación y de la propia FAIC. Con Eusophia nos puso en contacto el compositor Eneko Vadillo. A tal efecto, ofrecimos la posibilidad a cada asociación de organizar un concierto de estrenos en la que se hermanasen los conceptos de juventud y vanguardia. La dirección musical correría a cargo de un grupo de directores que se dividiría el trabajo. Además, se tenía la intención de registrar este concierto en CD, con lo que sería una herramienta indispensable de difusión de nuevas obras.

Las obras seleccionadas debían tener estas características:

- Dificultad media ya que habrían dos ensayos y concierto.
- Las composiciones deberían ser inéditas.
- Favorecer a autores que no hayan sido programados anteriormente.
- Posibilidad de hacer obra con solista (viola/violín/saxo, por ejemplo) si lo sufraga la compositora/or.

Este proyecto no obtuvo los apoyos esperados y por tanto, no llegó a materializarse. Pero no por eso se abandonó la idea.

Fue precisamente durante el encuentro de asociaciones de 2017 cuando la Associació Catalana de Compositores, presentó un proyecto de orquesta de cuerda.

Estaría constituida del modo siguiente:

- Director
- Cinco primeros violines
- Cuatro segundos violines
- Tres violas
- Dos violonchelos
- 1 Contrabajo

De este modo nació la Orquesta Styria que en adelante estrenaría muchos trabajos de autores de las diferentes asociaciones.

Llegados a este punto debo reconocer que algunas cosas estaban cambiando en FAIC. Por diversos motivos que ahora no especificaré, la primitiva entidad ya no era lo que fue y ante la falta de apoyos económicos, los ánimos fueron decayendo. Hubo ciertos conflictos y en general la situación no era la que había inspirado los comienzos. El COVID incidió muy negativamente en nuestro desarrollo. Los encuentros asociativos ya eran presenciales y se reveló que no todo el mundo estaba por arrimar el hombro. Algunas asociaciones incluso desaparecieron y otras, bastante tenían con consolidarse como para pensar en una Federación que desde luego, tenía sus ventajas pero que también daba mucho trabajo. Incluso a veces, había dejadez en las funciones de los asociados, por lo que la gestión se hizo muy difícil. Los últimos años, sin apenas apoyo económico de las instituciones (solo la SGAE siguió aportando ayudas aunque ya menos importantes) fueron menos ambiciosas.

Al final, estuvimos hasta el final ACC, PROMUSCAN, ACIM Y AMCC. Mi agradecimiento a todas ellas por su constancia.

CONCLUSIÓN

La historia de FAIC es la del mayor intento, habido en la península, por crear una Federación de autores sinfónicos. Las dificultades para lograr este objetivo fueron grandes, aunque en su momento todas superadas. A día de hoy y echando la vista atrás, uno se da cuenta de las cosas realizadas en estos años.

Para acabar, quiero dar las gracias a todos los que colaboraron en el proyecto. Especialmente a aquellos presidentes de las respectivas asociaciones que ayudaron a mantener la Federación y a ofrecer su apoyo en momentos delicados. Algunos de ellos también son los responsables de que FAIC se haya mantenido durante estos años. Por eso, todos, tanto los del comienzo, como los del final de esta andadura, han sido y son importantes, y por eso quiero darles las gracias por la confianza depositada.

Y desde luego, no quiero dejar de nombrar especialmente a Eduardo Diago quien estuvo desde el minuto uno y hasta el final, en la vicepresidencia de la

entidad. Su colaboración y apoyo fue fundamental en todo este proyecto. Ambos pasamos por horas de ilusión, de esperanzas e incluso de desasosiego y frustración aunque esos momentos siempre nos pillaron trabajando. En cualquier caso, nuestro único deseo siempre fue que las cosas funcionaran y supusieran un avance en el sector. A este propósito dedicamos todo nuestro tiempo y energía.

FAIC en ECSA dio voz a los compositores españoles en Europa

Antonio Narejos¹

Desde sus inicios, la *Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores* (FAIC) ha buscado impulsar la carrera internacional de los compositores españoles. Gracias a su amplia representatividad, FAIC ha logrado establecer una activa presencia en diversos foros internacionales. Además de sus contactos con asociaciones de compositores en Portugal y con la *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP), FAIC ha destacado especialmente por su participación durante una década en la *European Composers & Songwriter Alliance* (ECSA), con sede en Bruselas.

La primera participación de FAIC en ECSA tuvo lugar entre el 19 y el 21 de febrero de 2013, cuando se nos convocó a la *Creators Conference* y Asamblea General celebradas en Bruselas, donde se produjo la refundación de esta gran alianza europea de compositores, en lo que fue sin duda un momento histórico. Si bien ECSA fue creada en Madrid en 2007, en esta ocasión expandió su radio de acción acogiendo a más de 30 asociaciones de compositores y autores provenientes de 27 países europeos. La nueva ECSA representaba a más de 30.000 creadores musicales de toda Europa.

La estructura organizativa de ECSA pasó a estar compuesta por tres comités, como reflejo de la diversidad y riqueza de las diferentes expresiones creativas musicales: FFACE (Federation of Film and Audiovisual Composers in Europe), APCOE (Alliance of Popular Music Composers of Europe) y ECF (European Composers Forum). La representación española de este último comité pasó a ostentarla FAIC como miembro de pleno derecho y, en su nombre, tuve el honor formar parte como delegado del mismo durante cinco años.

Desde ese momento, la participación de España de estos tres comités quedó distribuida como sigue: en el comité de APCOE se integraron Autores de Música Asociados (AMA) y la Federación de Músicos Asociados (FEMA), representados por Javier de Juan, presidente de AMA. El comité de FFACE fue encabezado por Luis Ivars, presidente de Musimagen. Y en el comité ECF, participé yo mismo, como secretario de FAIC. Esta amplia participación fue posible siempre

¹ Antonio Narejos es pianista, compositor e investigador musical. Entre 2013 y 2018 representó a FAIC en el comité ECF de ECSA. En la actualidad es asesor técnico de la Consejería de Educación de España ante OCDE, UNESCO y Consejo de Europa

gracias al apoyo de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE).

Un primer fruto de nuestra participación en ECSA fue el diálogo y la colaboración propiciados entre los representantes de los tres comités. Era precisamente en las ciudades donde se desarrollaban los congresos -Belgrado, Bruselas, Londres, Ljubljana, Viena, etc.- donde los compositores españoles teníamos una mayor proximidad y donde podíamos dialogar ampliamente de problemas y oportunidades compartidas por los diferentes sectores de la creación musical española.

Esto hizo que nuestra participación en Europa fuera realmente coherente y al mismo tiempo intensa. A la extraordinaria capacidad de trabajo y experiencia de mis compañeros hay que unir la especial implicación y sintonía en nuestra actividad. Junto los delegados permanentes, Luis Ivars, Iván García Pelayo, Javier de Juan y Antonio Narejos, en ocasiones participaron en diversas convocatorias otros miembros españoles, como Natalia Vergara, presidenta de la Asociación de Mujeres Creadoras de Música (AMCE) y Domènec González de la Rubia, presidente de FAIC.

Juntos conseguimos sacar adelante algunos objetivos, que tuvieron su reflejo en algunos documentos a los que FAIC apoyó con su firma, entre los que cabe destacar los siguientes.

El Manifiesto por el 25 Aniversario de la Ley de Propiedad Intelectual (noviembre de 2012) donde se criticaba el Decreto-Ley de 30 de diciembre de 2011 pidiendo que fuera la industria tecnológica, y no los ciudadanos, quienes paguen la compensación por copia privada. Se pidió a la Secretaría de Estado de Cultura que situase a la industria cultural española al mismo nivel que la de otros países europeos y defendiera el desarrollo cultural en lugar de los beneficios tecnológicos.

La Carta de apoyo a la Ley de Propiedad Intelectual europea (junio de 2018) dirigida a Europarlamentarios pidiendo apoyo al informe JURI para mejorar condiciones de autores frente a plataformas digitales. Entendíamos que JURI reforzaba la posición de los autores, pidiendo una remuneración justa, por lo que pedíamos el apoyo a esta directiva con el fin de valorar los derechos de autor y enviar señal positiva sobre importancia de cultura y creadores europeos.

El *Manifiesto de los autores europeos en apoyo a la Directiva de Derechos de Autor de la UE*, firmado en septiembre de 2018 en Belgrado, donde se expresaba el decidido apoyo de las organizaciones de autores y creadores a la directiva en su conjunto, a la que considerábamos esencial para promover la diversidad cultural y un futuro sostenible para los creadores en la era digital.

La *Carta de apoyo a España* (octubre 2018) en la que se pedía la eliminación del artículo 71 de la Ley de Propiedad Intelectual española, que permite a los editores musicales tener contratos de duración ilimitada, lo cual perjudica a los autores musicales. Se solicitó el apoyo de ECSA para esta iniciativa con argumentos relacionados con la era digital y la evolución del sector musical, así como ejemplos de legislación en otros países de la Unión Europea.

La actividad de ECSA estaba orientada tanto a hacia las asociaciones y los compositores que las conforman, como a las instituciones y organismos nacionales e internacionales sobre los que siempre ha intentado influir en defensa de los derechos de los creadores musicales. En este sentido, ECSA desarrolla una actividad de *lobbying* eficaz en defensa de los compositores europeos y la expansión de su actividad a nivel mundial. Desde planteamientos éticos indiscutibles, ECSA ha impulsado siempre la participación de todos los sectores implicados, haciendo llegar sus perspectivas y necesidades a los legisladores, como son la protección de los derechos de autor y la salvaguarda de la dignidad de los creadores musicales.

De este modo, ECSA ha conseguido implicar con éxito a miembros de la Comisión Europea y eurodiputados, como a representantes de muy diversas instituciones y organismos públicos y privados, como la *Association Européenne des Conservatoires* (AEC), la UNESCO o el *Consejo Internacional de Creadores de Música* (CIAM).

Entre los proyectos especialmente valiosos para el comité ECF, y en consecuencia para FAIC, cabe destacar los siguientes, todos ellos financiados por el programa *Creative Europe*.

La *European Contemporary Composers Orchestra* (ECCO) surgió como una red de conjuntos, orquestas y jóvenes profesionales dedicada a interpretar y promover la música contemporánea. Desde FAIC propusimos un sistema de selección de obras más abierto y al mismo tiempo más diversificado. Y al mismo tiempo expusimos la conveniencia de abrirlo a los centros de enseñanza musical, a través

de su inclusión en programas de estudio, así como en actividades extraacadémicas y de investigación.

Ligado a ECCO, se estuvo trabajando también en el *Welcome Hub*, que pretendía desarrollar estructuras de acogida en ciudades extranjeras para facilitar la movilidad transnacional de los creadores.

Transatlantic dialogue for sustainable music (TDSM) se constituyó como plataforma informal para la creación, el intercambio de información y la promoción entre grupos de creadores de música de América del Norte y Europa. Su objetivo fue elaborar un Memorándum de Entendimiento (MoU) para la música sostenible entre grupos de creadores, representantes de consumidores, partes interesadas de la industria musical y proveedores de servicios musicales.

El proyecto *Composers' Directory* consiguió lanzar un directorio online de compositores activos en el campo educativo, incluyendo una herramienta de autopublicación, aunque en nuestra opinión no llegó a obtener los frutos esperados.

La *New Music Incubator* funcionó como laboratorio creativo para compositores y artistas sonoros contemporáneos, un entorno de apoyo que fomenta la innovación, los participantes tenían la oportunidad de experimentar con nuevos procesos y técnicas.

El *Gender Working Group* buscaba abordar el tema de la desigualdad de género y falta de representación y promoción de las mujeres compositoras en el sector musical europeo. El trabajo comenzó analizando la representación de las mujeres dentro de las asociaciones miembros de ECSA para evaluar la situación actual.

Durante estos años, asistimos a las Asambleas Generales de 2014 (Skopje), 2015 (Londres), 2016 (Ljubljana), 2017 (Viena) y 2019 (Bergrado), así como a las reuniones del comité ECF a las que se nos convocó. También participamos en las ediciones de la *Creators Conference* de 2013, 2015 y 2016 (siempre en Bruselas). Por otra parte, permanecemos en contacto permanente tanto con el staff de ECSA como con los delegados españoles de los demás comités, siempre en coordinación con el presidente de FAIC, Domènec González de la Rubia.

Desde FAIC también estuvimos presentes en el décimo de ECSA, celebrado en la sede de la SGAE en Madrid el 6 de julio de 2017.

Durante la celebración, se destacó el compromiso continuo de la ECSA con la defensa de los derechos de los autores musicales en Europa y su adaptación al entorno digital, lo que supuso una oportunidad para reforzar el compromiso de FAIC con la asociación y su apoyo a los compositores españoles.

Además de la dimensión institucional, muchas son las experiencias personales que me vienen de golpe a la memoria y que hubiera querido compartir aquí. Aunque solo destacaré tres un poco al azar. Como compositor, una primera reflexión apenas llegar a ECSA fue el comprobar cómo el término de *música contemporánea*, que con tanta propiedad veníamos manejando en los ámbitos académicos desde el siglo XX, había adquirido un significado mucho más global. La música contemporánea es la música que se hace hoy, sin etiquetas ni posicionamientos estéticos. Parece obvio, pero en un comité en el que la práctica totalidad de sus miembros éramos profesores de conservatorio, se comentaba como una cierta pérdida de identidad, adoptándose denominaciones alternativas, como *artistic contemporary music*, para hacer referencia al gran tronco de la llamada música clásica, culta u otros eufemismos.

También llamó la atención que el delegado de Austria comentase en una ocasión cómo el gobierno de su país había reducido de forma radical las ayudas a la creación contemporánea, en un recorte histórico, mientras que cada vez se incrementaban más las concedidas a Mozart y Schubert, en apoyo a los programas de difusión, más orientados al parecer a buscar rendimientos económicos.

Y, por último, recordar cómo se vivió la introducción de la Inteligencia Artificial en las ediciones de la *Creators Conference*. Por un lado, la euforia de proyectos de IA generativa como *Kalmus*, impulsados desde Finlandia, a las reticencias mostradas por otros países. Sin ir más lejos, en *petit comité* se habló de un proyecto del IRCAM de París en estado muy desarrollado, en el que un piano electrónico era capaz de continuar la improvisación de un pianista tras varios minutos de entrenamiento. Y lo más sorprendente es que lo hacía asimilando el mismo estilo del humano. Apenas cinco años después, es una evidencia que la IA está llegando con fuerza a la práctica totalidad de los ámbitos creativos, y que va a convertirse en una herramienta habitual en manos de los compositores.

En 2018 tuve que dejar todas mis responsabilidades como delegado de ECSA, así como secretario de FAIC y presidente en la Asociación de Compositores e Investigadores de Música de la Región de Murcia (CIMMA), al incorporarme ese mismo año como asesor técnico a la Consejería de Educación de España ante OCDE, UNESCO y Consejo de Europa en París. Junto a mis extraordinarios compañeros de esos años en ECSA, Luis Ivars, Iván García Pelayo y Javier de Juan, a partir de ese momento se unió Alejandro Cano, de la Asociación de Compositores e Intérpretes Malagueños (ACIM), quien pasó a hacerse cargo del comité ECF.

La participación de FAIC en ECSA durante más de una década ha sido positiva para impulsar los intereses de los compositores españoles en el ámbito europeo. Su presencia activa en comités y proyectos ha permitido avanzar en objetivos como la defensa de los derechos de autor y la dignidad de los creadores. Queda trabajo por hacer para transformar este espacio de diálogo en medidas concretas que protejan la creatividad musical frente a los retos de la era digital y los cambios de nuestra sociedad. Pero la contribución de FAIC confirma el compromiso de los compositores españoles en la construcción colectiva de un marco europeo más justo y sostenible para la música contemporánea.



En la foto miembros de ECSA junto a Diputados del Congreso en la sede de SGAE. De pie, a Patrick Ager, Secretario General (1º), Iván García Pelayo, Delegado de APCOE (3º), Alfons Karabuda, Presidente (7º), Antonio Narejos, Delegado de FAIC/ECF (9º) y Javier de Juan, Delegado de APCOE (10º). Sentado, Luis Ivars, Delegado de FFACE (1º).

LA CREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA EN ANDALUCÍA Y SU DIFUSIÓN A LO LARGO DEL SIGLO XXI

Alejandro Cano Palomo

Resumen

En este artículo, se ha realizado un análisis de la programación, financiación y principales intérpretes de los festivales o eventos de música contemporánea más relevantes que tienen o han tenido lugar en Andalucía durante el siglo XXI. Posteriormente, estos datos han sido valorados críticamente, para obtener una serie de conclusiones que podrían ayudar a fortalecer y mejorar la oferta actual.

Palabras clave: música contemporánea; Andalucía, siglo XXI.

Abstract

In this article, an analysis has been carried out of the programming, financing and main performers of the most relevant contemporary music festivals or events that take place or have taken place in Andalusia during the 21st century. Subsequently, these data have been critically assessed to obtain a series of conclusions that could help strengthen and improve the current offer.

Keywords: Contemporary music; Andalucía, XXI century.

1.-Introducción

En este breve artículo, intentaremos acercarnos a la difusión de la creación musical contemporánea en Andalucía durante las últimas décadas. Para ello, analizaremos las programaciones de los principales festivales o espacios que promueven o han promovido la música de nueva creación. Al mismo tiempo, se destacarán también no sólo los espacios, sino los intérpretes especializados en la música de vanguardia, así como algunos de los principales compositores que, de un modo u otro, participan en la actividad musical de la comunidad autónoma andaluza. Por supuesto, dado el tamaño de Andalucía y el número tan grande de personas involucradas en un tema tan amplio, será imposible aunar en un artículo de estas características todos y cada uno de los agentes que han participado en la creación y difusión de la música de vanguardia en Andalucía durante estos últimos años, pero sí destacaremos los de mayor impacto dentro de la región en estos veintitrés años de siglo XXI.

2.- Festivales y espacios que promuevan la música de nueva creación

2.1 Taller Sonoro y Zahir Ensemble (Sevilla)

En la capital andaluza destacan principalmente en este ámbito dos ensembles: Zahir Ensemble¹ y Taller Sonoro². Agrupaciones musicales centradas en la programación de música contemporánea, que organizan por separado un festival con varios conciertos centrados en la música de las últimas décadas (Festival de Música Contemporánea – Zahir Ensemble y Encuentros Sonoros – Taller Sonoro). A comienzos de siglo, estos conciertos tenían lugar en el Teatro Central de la capital hispalense y actualmente

¹<http://zahirensemble.com/>

²<https://www.tallersonoro.com/>

continúan en el Espacio Turina. Por estos dos festivales han pasado músicos o agrupaciones de la talla de Plural Ensemble, Vertixe Sonora, Arditti Quartet, Agorart Ensemble, Grupo Instrumental de Valencia o Fundación Sax ensemble, entre otros. Y se han programado compositores como José Manuel López López, Tomás Marco, Elena Mendoza, José María Sánchez Verdú, Alberto Carretero, Francisco Martín Quintero, César Camarero, Salvatore Sciarrino, Marco Momi, Hilda Paredes, Javier Torres Maldonado, Cristobal Halffter, Javier Torres Maldonado, Daniela Terranova, Chaya Czernowin, Luis de Pablo o Raphael Cëndo, entre otros. Sin ninguna duda, ambas entidades han convertido a la capital andaluza en uno de los puntos de mayor interés a nivel nacional dentro de la música de nueva creación. En la página web de ambas agrupaciones se pueden consultar un archivo histórico de conciertos. Las actividades de ambas agrupaciones son financiadas por el Ayuntamiento de Sevilla y por el Ministerio de Cultura y Deporte.

2.2 Teatro de la Maestranza y Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (Sevilla)

Si bien la música contemporánea no destaca demasiado en la programación actual de la ROSS³, como se puede comprobar analizando la programación de los últimos años, en temporadas anteriores y especialmente bajo la tutela de Pedro Halffter (2004-2014), se representaron algunas óperas o música sinfónica contemporánea, como obras de Kaija Saariaho, Elena Mendoza, György Ligeti o Salvatore Sciarrino, entre otros. Este año 2023, además, se estrenará la nueva ópera de Alberto Carretero, "*La bella susona*", producida por el propio teatro dentro de su programación operística.

³<https://www.rossevilla.es/>

2.3 Festival de Música Contemporánea de Córdoba (Córdoba)

Fundado en el año 1998, se ha convertido en otro de los referentes para los andaluces que aprecian la música contemporánea. Actualmente cuenta con ocho conciertos anuales, repartidos en dos semanas y con sede en el Conservatorio Superior de Córdoba. Por su escenario han pasado músicos de la talla de Ensemble Sonido Extremo, Ensemble S3, Alberto Rosado, Sigma Project, Taller Sonoro, Trío Zukan, Ensemble Kuraia, Nuevo Ensemble de Segovia, Ensemble Neo Ars Sonora, Trino Zurita o la Orquesta de Córdoba, entre otros. Destaca la gratuidad de sus conciertos hasta completar aforo, ofreciendo música contemporánea de primer nivel para todos los públicos. Por su programación han pasado compositores como José María Sánchez Verdú, Mauricio Sotelo, Kaija Saariaho, Francisco Martín Quintero, José Manuel López López, César Camarero, Salvatore Sciarrino, Chaya Czernowin, Hilda Paredes, Javier Torres Maldonado, Inés Badalo, Helga Arias Parra o Eneko Vadillo Pérez entre otros. Financiado por el Ayuntamiento de Córdoba junto con la colaboración del conservatorio de la ciudad, en su página web se puede consultar el histórico de programas y conciertos⁴.

2.4 Festival ACIM (Málaga)

Otro de los grandes festivales centrado exclusivamente en la música de nueva creación es el que organiza la Asociación de Compositores e Intérpretes de Málaga⁵. Fundado en el año 2000, se caracteriza por centrar la mayor parte de su programación a compositores malagueños o afincados en la ciudad, a

⁴<https://cultura.cordoba.es/FMC>

⁵<https://acimalaga.com/>

diferencia del resto de festivales andaluces. Actualmente cuenta con más de diez conciertos anuales que tienen lugar en distintos puntos de la ciudad como: Museo Pompidou, Centro de Arte Contemporáneo, Museo Jorge Rando, Sala de Conciertos María Cristina, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Conservatorio Manuel Carra o Espacio Caja Blanca, entre otros. Por sus escenarios han pasado intérpretes como Trino Zurita, Santiago Martínez Abad, Elisa Urrestarazu, Juanjo Guillem, Quinteto Brassarquía, Ensemble Quivir o la Orquesta Filarmónica de Málaga. A día de hoy, es el único festival de música contemporánea andaluz que también ofrece música sinfónica en su programación, además de música para cámara o solo. Además, la asociación también produce la grabación de discos y organiza conferencias y simposios sobre distintas materias de composición musical, volcando toda su actividad en la difusión de la música contemporánea local. Forma parte desde sus inicios de FAIC (Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores) participando en todos los conciertos organizados por dicha entidad tanto en Málaga como fuera. También destaca la gratuidad de todos sus conciertos y el proyecto está financiado por la SGAE y el Ayuntamiento de Málaga.

2.5 Orquesta Filarmónica de Málaga y Festival de Música Contemporánea (Málaga)

Entre los años 1994 y 2011, la Orquesta Filarmónica de Málaga celebraba anualmente un festival de 5 conciertos, comprendidos en una semana y sobre el escenario del Teatro Cánovas de Málaga. En este festival se programaba únicamente música sinfónica de vanguardia, con compositores como Gyorgy Ligeti, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, José María Sánchez Verdú, Tomás

Marco, Luciano Berio, José García Román o Salvador Brotons, entre otros. El festival terminó claudicando por falta de apoyo institucional tras 17 ediciones y, hasta la fecha, ha sido el único que centraba la programación de música contemporánea en el género sinfónico. En la web de la orquesta y en sus archivos, se pueden consultar los catálogos realizados tras cada una de las ediciones⁶ con la programación completa de cada uno de los conciertos. El Festival estaba financiado por el Ayuntamiento de Málaga y la Junta de Andalucía.

2.6 Festival de Música y Danza de Granada (Granada)

Existente desde 1951, ha sido desde sus comienzos un apoyo importante para la composición contemporánea, dedicando siempre una parte de la programación a obras de reciente creación o estrenos. Ejemplo de este compromiso del Festival⁷ con la nueva música es el hecho de contar en cada edición con un compositor residente, que en las últimas ediciones han sido Tomás Marco (2023), Mauricio Sotelo (2022), Benet Casablanca (2021) o José María Sánchez Verdú (2020), por citar algunos. También son destacables los cursos de análisis musical y de composición, que se celebran cada año dentro del Festival, y, que son punto de encuentro para compositores de varias generaciones. En la página web del festival, se puede consultar la completísima programación de los últimos años, con varios conciertos dedicados a la música de las últimas décadas. El Festival es financiado por el INAEM, el Ministerio de Cultura y Deporte y la Unión Europea.

⁶<http://orquestafilarmonicademalaga.com/ediciones/publicaciones/>

⁷<https://granadafestival.org/>

2.7 Festival NUEBO (Huelva)

Creado en el año 2018 y de periodicidad anual, la localidad de Bonares (Huelva) celebra el Festival Internacional de Arte de Nueva Creación de Bonares⁸, un original festival que aúna pintura, danza y música contemporánea. Con un crecimiento exponencial en estos años, ha pasado de contar con dos conciertos y una mesa redonda de compositores e intérpretes de música contemporánea, a cinco conciertos y un concurso de composición para banda en esta última edición. Todo ello sumado a exposiciones de fotografía o pintura así como espectáculos de danza contemporánea. Por sus escenarios han pasado intérpretes como Dúo Lisus, Camilo Irizo, XUQR2 o AER Dúo, y se han interpretado obras de compositores como John Cage, Francisco Martín Quintero, Carlos Guillén, César Camarero u Óscar Escudero. El festival es apoyado económicamente por el Ayuntamiento de Bonares y la Diputación de Huelva.

2.8 Cátedra Manuel de Falla (Sevilla y Cádiz)

La Cátedra Manuel de Falla⁹ consiste en un curso de análisis musical y composición, organizado por la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales en colaboración con el Conservatorio Superior Manuel Castillo de Sevilla y el Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla de Cádiz. Cada año, una veintena de alumnos de composición de todo el mundo son becados para recibir clases de un compositor invitado y, escribir una pieza para el concierto que tiene lugar al final del curso, con la participación del ensemble Taller Sonoro. Desde su comienzo en el año 2002, han pasado por la cátedra profesores como Antón García Abril, José María Sánchez Verdí, Jesús Rueda,

⁸<https://nuebofestival.com/festival/>

⁹<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/catedra-manuel-de-falla>

Mauricio Sotelo, José Manuel López López, César Camarero, Héctor Parra, Elena Mendoza, Gabriel Erkoreka, Alfredo Aracil, Benet Casablancas o Alberto Posadas entre otros. Al igual que los cursos organizados por el Festival de Música y Danza de Granada, la cátedra ofrece un magnífico punto de encuentro entre compositores de distintas zonas geográficas.

3.- Valoración crítica sobre la situación actual

Tras analizar las programaciones de los principales festivales o espacios que promueven la música contemporánea en Andalucía, podemos realizar un comentario crítico sobre la situación actual desde varios puntos de vista.

Por una parte, desde el punto de vista económico. Destaca que todos los festivales o eventos que se han mencionado anteriormente y que disponen de mayor relevancia en la comunidad autónoma, cuentan únicamente o casi en su totalidad con financiación pública. En contraste con festivales de otros estilos o géneros, donde tanto marcas y empresas locales como nacionales apoyan o patrocinan los conciertos, en el ámbito de la música clásica y concretamente de la música contemporánea ese apoyo brilla por su ausencia. Probablemente en parte se pueda deber a una falta de medios para llegar a conseguir patrocinadores privados desde los organizadores de estos festivales, pero sin ninguna duda, también existe desde la otra parte, las empresas privadas, un enorme desinterés por apoyar la música menos comercial. Esto deja a estas actividades a merced de la financiación pública, que, como se demuestra también en el análisis anterior, es inestable. Pues en algunos casos, los festivales han claudicado por falta de apoyo o han visto reducida su actividad debido a una rebaja en los presupuestos destinados a difusión cultural.

En segundo lugar, podemos realizar un comentario desde el punto de vista geográfico, ya que está estrechamente ligado con el económico. A simple vista, vemos que las principales actividades se desarrollan en Sevilla capital (capital andaluza), Córdoba capital, Málaga capital y Granada capital. Y de estas cuatro ciudades, tan sólo Sevilla y Málaga cuentan con programación durante todo el año dentro de este género. Cádiz cuenta con la cátedra Manuel de Falla, que consiste en un curso de varios días y un concierto final, y la provincia de Huelva con el festival de Bonares. Almería y Jaén ni siquiera cuentan con una mínima programación dedicada a la música. Se antoja demasiado desigual, a nuestro parecer, la oferta cultural en este sentido entre distintas provincias de la misma comunidad autónoma, siendo claramente superior en ciudades con mayor desarrollo económico. Esto no hace más que dificultar el acceso a la cultura contemporánea a aquellos ciudadanos que no viven en las proximidades de una gran ciudad andaluza.

La tercera y última perspectiva desde la que podemos analizar la situación es desde el propio programa de estos conciertos. Analizando los compositores más interpretados en estos festivales, llama sobremanera la atención del festival organizado por ACIM (Málaga). Un festival de música contemporánea centrado en la creación local, con nombres menos programados en otros lugares. Recordamos que el festival ACIM está organizado por la Asociación de Compositores e Intérpretes de Málaga, que a su vez está inscrita en FAIC. Analizando y comparando este festival con el de otras ciudades andaluzas, se evidencia la importancia del asociacionismo y del trabajo en equipo para conseguir espacios de programación más amplios y donde tengan cabida distintos tipos de lenguajes o estéticas.

4.- Conclusiones

Dadas las circunstancias, podemos sustraer de nuestro análisis sobre la situación de la música contemporánea en Andalucía, que:

- En indispensable para el presente y futuro de la difusión de esta música la ayuda de la financiación pública, que se debe ver incrementada. Pero también es necesario buscar otras fuentes de financiación y compromiso con la cultura contemporánea, que consoliden los festivales y las entidades que trabajan por promover a los autores de música contemporánea.
- Si bien en las principales ciudades existe una oferta cultural que promueva la música de vanguardia, queda mucho territorio libre de esta oferta y, se antoja necesario una mayor inversión en este sentido para que, una amplia mayoría de ciudadanos puedan tener acceso a conciertos de este tipo. En este sentido, deberían jugar un papel importante también los conservatorios elementales y profesionales de música, desde los cuales se podrían impulsar pequeños eventos dedicados a la música contemporánea que, en el futuro, pudiesen asentarse y consolidarse como puntos de referencia.
- Por último, es evidente que un trabajo en equipo, con compositores e intérpretes, y desde el asociacionismo, asegura una programación musical donde tengan espacio todas las voces de la música contemporánea.

5.- Webgrafía consultada

1. Sitio web de la Junta de Andalucía (Cátedra Manuel de Falla):
<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/catedra-manuel-de-falla>
2. Sitio web de la Orquesta Filarmónica de Málaga:
<http://orquestafilarmonicademalaga.com/ediciones/publicaciones/>
3. Sitio web del Festival de Música y Danza de Granada:
<https://granadafestival.org/>
4. Sitio web del Festival NUEVO: <https://nuebofestival.com/festival/>
5. Sitio web de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla:
<https://www.rossevilla.es/>
6. Sitio web del Festival de Música Contemporánea de Córdoba:
<https://cultura.cordoba.es/FMC>
7. Sitio web de la Asociación de Compositores e Intérpretes Malagueños:
<https://acimalaga.com/>
8. Sitio web de Zahir Ensemble: <http://zahirensemble.com/>
- 9.** Sitio web del Ensemble Taller Sonoro: <https://www.tallersonoro.com/>

Música contemporánea en la ultraperiferia: apuntes desde Canarias.

Roberto Díaz Ramos.

Desde la perspectiva ibérica suele ser habitual desconocer, por lejano, el panorama de la creación musical en Canarias. Aunque hay autores nacidos en las islas que se hacen cada vez más presentes fuera.

Sirva este texto para plantear algunos apuntes orientativos sobre el estado de la cuestión en la ultraperiferia -usando un término más o menos recurrente en ciertas esferas-.

Perspectiva primera: las asociaciones.

Ya Daniel Roca Arencibia publicó en el Dossier FAIC del número 10 de *Música diAra* un artículo que habla en extenso sobre la PROMUSCAN (Asociación para la Promoción de la Música culta en Canarias), sus vínculos con otras instituciones y su labor de apoyo a la creación en Las Palmas de Gran Canaria. Se recomienda su lectura para conocer datos desarrollados sobre este actor musical y otros detalles que se omitirán aquí.

No obstante, un primer apunte debe tener en cuenta ineludiblemente a esta asociación en Las Palmas de Gran Canaria y a COSIMTE (Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife) en Santa Cruz de Tenerife.

Ambas, en diferentes momentos -aunque cercanos en el tiempo-, respondieron en cada caso a una necesidad de aunar fuerzas por parte de creadores musicales, intérpretes y teóricos a finales del siglo XX. La tradición musical era larga, en todos los campos y respecto a todos los periodos, pero había toda una generación de nuevos creadores que se agruparon para dar salida a un margen de apoyo institucional que no siempre remaba a favor.

Así, estas asociaciones, formadas por actores de primera línea (creadores, profesorado de los conservatorios, alumnado y *amateurs*) empezaron una andadura independiente que aún dura superando dificultades, ofertando periódicamente la posibilidad de escuchar lo que se hace en Canarias. También lo que presentan compositores canarios cuyas carreras transcurren en el exterior.

Algunos de los puntos de anclaje a reseñar son los conciertos periódicos (en el caso de PROMUSCAN, habitualmente gracias al apoyo de El Museo Canario en la capital gran canaria), o los acuerdos con las orquestas y el Festival de Música de Canarias para que todos los años se garantice el estreno de música hecha en las islas.

Otras asociaciones dieron cabida alguna vez a la música contemporánea hecha por canarios, aunque de forma puntual. Es el

caso de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria (la más antigua de España), que en otros tiempos amparó esporádicamente a autores canarios cuando nadie lo hacía.

Su tradición de programación es otra, pero no se puede olvidar que el canario Juan Hidalgo, por ejemplo, hizo un concierto bajo su amparo cuando en España sólo en Barcelona y algo menos en Madrid se podían poner en el escenario propuestas como las suyas (resumiendo mucho)

Perspectiva segunda: orquestas, festivales, otras agrupaciones, otros actores.

Se ha hablado en la anterior perspectiva sobre la garantía de interpretación de música hecha en Canarias por parte de las orquestas o el Festival de Música de Canarias. Nos referimos como primer ejemplo al caso de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Superando reticencias iniciales, el acuerdo con PROMUSCAN ha garantizado la inclusión regular de obras de canarios en sus programaciones. Y esto ha permitido que algunos jóvenes creadores tuvieran la oportunidad siempre escasa de escribir para orquesta, participar en los ensayos, y ver una partitura hecha realidad frente a un público amplio, con repercusión en prensa.

El Festival de Música de Canarias, por su parte, desde el principio tuvo por costumbre incluir obras de canarios en sus programaciones. Además, en los últimos tiempos ha favorecido regularmente un espacio de diálogo previamente al estreno, en el que los compositores han podido explicar sus obras y conversar sobre ellas con las personas asistentes a las charlas.

También del seno del Festival de Música de Canarias ha nacido en los últimos tiempos El Contemporáneo, un festival dedicado exclusivamente a música contemporánea que se celebra hacia el mes de octubre, en el que tienen cabida intérpretes y compositores locales.

La Orquesta Universitaria Maestro Valle de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria lleva también diez años incluyendo en sus programas el apartado "son de la isla", destinado a incluir obras de nueva creación o rescate del patrimonio musical canario, y que ha permitido el estreno o la reposición de partituras de decenas de compositores.

Han aparecido otros actores en los últimos tiempos, como por ejemplo recientemente la Orquesta Comunitaria de Gran Canaria, que, con un carácter semiprofesional, ha permitido no sólo el estreno de arreglos, sino de obras de compositores y compositoras de las islas.

En diferentes ámbitos del entendimiento de lo contemporáneo, ha habido otras salidas en agrupaciones como las bandas de música. Y por ejemplo, la Sociedad Musical Villa de Ingenio -en el este de la isla de Gran Canaria- tiene por costumbre estrenar obras de autores de su municipio y en general de la isla con cierta regularidad.

En el campo de lo personal, merece reseña por último otro caso singular como el de la Fundación Nino Díaz, que ha propiciado la escucha de música contemporánea especialmente en Lanzarote, pero también en otras islas. De obras de este mismo compositor, pero también de otros compositores.

Perspectiva tercera: los conservatorios.

Es innegable la importancia del profesorado de los conservatorios, especialmente desde el último cuarto del siglo XX. Primero en los antiguos Conservatorios Superiores de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife y, después de la LOGSE, en sus conservatorios profesionales sucesores y con la aparición del Conservatorio Superior de Música de Canarias.

Primero fueron unos profesores que estudiaron en Barcelona y Madrid quienes trajeron nuevas perspectivas creativas a Canarias. Luego las

generaciones del cambio de siglo tomaron el relevo con una actitud que ha resultado fundamental.

En las aulas del Conservatorio Superior de Música de Canarias, y ya desde las enseñanzas profesionales en la asignatura de Fundamentos de Composición, se ha propiciado una renovación creativa singular. Prueba de ella ha sido el elevado número de estudiantes de composición que han empezado y finalizado sus estudios superiores en los últimos veinte años, desarrollando ahora sus carreras en las islas y en toda Europa.

El propio profesorado también ha participado activamente, y del diálogo entre nuevos y viejos, ellos mismos han evolucionado en sus estilos, dando como resultado un mundo creativo en constante evolución.

Cabe reseñar igualmente que, en las aulas de composición de los conservatorios profesionales y el Superior -que, dicho sea de paso, a día de hoy comparten edificios-, se procura anualmente el estreno de obras con participación del alumnado de instrumentos, sin sectarismos, propiciando un amplio espectro de creación musical. La vinculación igualmente con las asociaciones de la primera perspectiva también ha favorecido la salida de sus músicas de los conservatorios.

Perspectiva cuarta: los esfuerzos personales.

Se han evitado en este texto los nombres, salvo un ejemplo puntual, porque cualquier recurso a personas corre el riesgo del agravio involuntario. Pero una recopilación de apuntes del estado de la cuestión no puede dejar de lado la referencia en conjunto a las personas.

Desde el siglo XX han sido muchos/as quienes han participado de forma activa en la creación musical. Desde el intento por acercarla a "la gente" con la creación de coros y orquestas de participación más o menos comunitaria, hasta el ámbito más técnico e interesado por la experimentación.

No todas las personas tuvieron las mismas carreras, pero gracias a su amplitud de espectro hay un extenso panorama creativo donde casi nada queda fuera. De todo ello hay reflejo más o menos completo por ejemplo en el archivo de compositores canarios de El Museo Canario.

Conclusión y tirón de orejas.

A quedado claro que en todo lo reseñado lo importante han sido los esfuerzos personales, ya que los institucionales no siempre han acompañado, o han acompañado de forma poco constante.

El tiró de orejas puede ir claramente a las instituciones que, salvo los casos reseñados, ha preferido otras músicas (incluida la de tradición clásica), posiblemente basándose en criterios de números de asistentes, o de recurrência de gusto musical.

Se ha vivido gracias a la gente implicada en primera persona. Pero, aunque el apoyo en Canarias suele ser mayor que en otras comunidades de la Península Ibérica, y la idea general es que goza de buena salud, todo apoyo es poco. Y no siempre la idea de apoyo ha sido bien entendida.

LA ENCRUCIJADA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA **(PANORÁMICA DESDE LA COMUNIDAD DE MADRID)**

Enrique Igoa

La reflexión que empieza con estas líneas va a generar seguramente más preguntas que respuestas, más interrogantes que certezas, aparte de las inevitables polémicas. Es una reflexión personal, pero escrita por un compositor que es además miembro activo de la AMCC, Asociación Madrileña de Compositores (aquí importa mucho el orden de las palabras, para no confundirla con una asociación de compositores madrileños). Son varios los aspectos que pueden ilustrar sobre el lugar de la música contemporánea en el momento presente. En lo que concierne a la vida musical y a las actividades en torno a dicha música, considero necesario acotar geográficamente su estudio, con el fin de emitir juicios fundamentados en un conocimiento directo. Para ello me voy a limitar –en este sentido– no ya al territorio ibérico (según las siglas de la FAIC), sino más concretamente a la Comunidad de Madrid, un espacio que, como es bien sabido, ha sido y sigue siendo un poderoso polo de atracción para los más diversos profesionales venidos del resto de España, de algunos países europeos y de bastantes países hispanoamericanos. No obstante, el resto de las valoraciones y juicios emitidos tiene ciertamente un alcance mucho más amplio que desborda el marco no ya regional, sino incluso nacional, siendo extrapolables a cualquier parte del mundo occidental.

También hay que recordar, como parte de este preámbulo, el problema de las denominaciones. Mientras que los compositores actuales, sus intérpretes y los aficionados a la música clásica sabemos perfectamente a qué nos referimos cuando hablamos de “música contemporánea”, al público general, e incluso a los medios y a las instituciones hay que explicarles o recordarles que hablamos de

“música actual de creación”, o bien de la música clásica de nuestros días, la que se escucha en recintos muy concretos como auditorios sinfónicos, teatros y centros culturales; o incluso, en forma negativa, de aquello que NO es la música comercial que inunda todos los espacios en los medios audiovisuales y en otros muchos ámbitos, desde comercios hasta supermercados y restaurantes, en muchos casos amparada por una potente publicidad y unos voraces agentes, algunos de cuyos protagonistas difunden sus productos en (macro) conciertos cuyos precios pueden igualar o superar la entrada más alta de cualquier teatro de ópera. Por supuesto, hablamos de los extremos de una escala comercial que va desde las cantidades escandalosas que se mueven en torno a las estrellas del pop, del rock, DJ’s y demás, hasta la figura del modesto compositor, que vive generalmente de la enseñanza, y cuyos ingresos por derechos de autor no le darían para vivir, salvo que, además de crear música sinfónica o de cámara, escribiera música para el cine, o, más recientemente, para videojuegos. Pero en el espacio intermedio habitan otros muchos tipos de música y de músicos, algunos de los cuales consiguen vivir de su arte con mayor o menor fortuna, casi siempre a través de los conciertos en vivo y/o de sus discos, físicos o virtuales. En este espacio intermedio se mueven los músicos de jazz, blues, flamenco, folk, y otros géneros que no llegan tanto a las masas enfervorecidas que llenan los estadios, sino más bien a un público un poco más selecto que prefiere las salas más pequeñas.

El censo de la Comunidad de Madrid cerró el mes de junio de 2023 con una población de 6.921.267 habitantes, lo que la sitúa como la tercera comunidad más poblada de España, tras Andalucía (8.600.441) y Cataluña (7.977.132), con la diferencia de que la primera tiene ocho provincias y la segunda cuatro, mientras que

Madrid es una comunidad uniprovincial, por lo que su densidad de población se sitúa muy por encima de las siguientes en la clasificación (País Vasco, Canarias, Cataluña, y Baleares). Además, según datos de Servimedia, “la Comunidad de Madrid, el País Vasco y Cataluña son las tres únicas comunidades de España que se sitúan por encima de la media europea en el índice publicado por la Comisión Europea” [basado en unas setenta variables para medir el PIB, el nivel de educación, sanidad, infraestructuras, innovación, etc.]. Estos breves datos estadísticos son necesarios para poner en contexto el potencial como “consumidora” de cultura de una sociedad con este tamaño, con una altísima tasa de población urbana, con un alto índice de educación media y superior, y comprender la gran paradoja que nos espera en las siguientes líneas.

Un importante segmento de esta sociedad –que incluye para empezar una buena parte del siempre inquieto profesorado de los diversos niveles educativos, además de aquellas personas que, por su formación familiar, ambiente social y/o inquietud personal, son demandantes habituales de cultura– es asiduo de las exposiciones permanentes o temporales de museos y salas de exposiciones, de los estrenos de cine y teatro, y de la lectura en sentido amplio, incluyendo por supuesto las novedades literarias. Sin embargo, la experiencia nos dice que, cuando se les pregunta por la música clásica en general, muchas de estas personas no tienen el más mínimo rubor en confesar que no les gusta, o que no entienden de música, que no han ido en su vida a un concierto y menos a una ópera, etc. ¿Qué podemos esperar entonces respecto a su interés por las novedades de la música contemporánea?

Reflexión 1. En el reciente artículo escrito por Juan Vicente Chuliá para la Revista Ritmo n.º 976 (octubre 2023) dedicado al vigésimo quinto aniversario de la AMCC y al Festival COMA, el presidente de la Asociación, Sebastián Mariné, hace la siguiente observación: “El

público que acude al COMA ha descubierto ya que la música contemporánea es diversa. En un mismo concierto pueden escucharse obras de nueva complejidad al lado de una pieza repetitiva o neotonal. Es una muestra real de lo que se está haciendo ahora: una coexistencia de diversas estéticas que van desde lo tonal a lo atonal, de lo aleatorio a lo serial, de lo matérico a lo modal...”.

Estas atinadas consideraciones pueden y deben ayudar a cambiar la estrecha visión de la música contemporánea como una herencia casi exclusiva de la Escuela de Viena y de Darmstadt, que habita en el territorio de la vanguardia más radical, ampliando sus horizontes en respuesta a una realidad estética que, ya desde los albores del siglo XX, dibuja un panorama de una enorme amplitud y diversidad de propuestas. ¿Hay que recordar que Webern creó sus *Cinco piezas para cuarteto de cuerda op. 5* en 1909, el mismo año en el que Elgar escribe su *Concierto para violín*? ¿O que Boulez estrenó *Le marteau sans maître* en 1955, el mismo año de *Gruppen* de Stockhausen, pero también de la *Fantasía para un gentilhomme* de Joaquín Rodrigo? Los ejemplos son tan incontables como el devenir mismo de las creaciones musicales en los últimos cien años, en los que la única afirmación estética que cabe aportar es precisamente la carencia o la ausencia de cualquier atisbo de lenguaje común, más allá de escuelas o propuestas locales o temporales (espectralismo, minimalismo, neorromanticismo, nueva simplicidad, nueva complejidad, etc.). No en vano empezó Th.W. Adorno su *Teoría estética* (1969) con esta frase lapidaria: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello”.

Reflexión 2. El argumento aducido por muchas personas respecto a su falta de comprensión de la música clásica (y mucho más de la

contemporánea), razón por la cual no pueden o no quieren escucharla, no se sostiene bajo ningún punto de vista. Quizá confunden, para empezar, el mero reconocimiento de temas y melodías con la comprensión profunda de la obra. Si fuera necesario entender la música en un sentido técnico, sólo los profesionales, capaces en teoría de analizar las partituras (en realidad sólo algunos tienen los recursos técnicos para ello), tendrían el privilegio de disfrutar o de emocionarse con ella. La realidad es muy diferente, y cualquier persona tiene la capacidad de acercarse a cualquier tipo de música, también a la clásica, aunque aquí sigue vigente ese temor o rechazo inicial ante una manifestación artística que sigue pareciendo para muchos un producto demasiado intelectual, abstracto e inasible. Así lo confirma Ramón Andrés (*Filosofía y consuelo de la música*): "No es necesario entender de música para que nos gobierne e instruya, nos alegre y, sobre todo, nos consuele. Ella, de algún modo, se basta para familiarizarnos con el misterio o, si se quiere, con lo inexplicable. Nos lleva a frecuentar lo que no entendemos y que, en el fondo, es lo más sustancial de nosotros".

Se podría aplicar por tanto este argumento –acotando el campo de observación– a los ya aficionados a la música clásica que no pasan de Debussy o Rachmaninov, y por tanto refractarios a cualquier tipo de música actual, para explicarles que sólo hace falta un poco de espíritu de curiosidad para aventurarse en un mundo que puede parecer muy diferente y menos agradecido que el ya conocido por repetido hasta la saciedad, pero cuyas nuevas sonoridades y propuestas pueden aportar mucho a cualquier mente con un mínimo de inquietud intelectual. Por razones obvias, son muchas las personas (familiares, amigos) que he visto asistir a conciertos de música reciente y sorprenderse del interés que han despertado en ellos las obras por la novedad, la originalidad, la construcción, o la simple sonoridad tímbrica (unas más que otras, lógicamente). Y también he comprobado que aficionados que no pasaban de los primeros años del

s. XX han ido progresando en sus gustos a fuerza de escuchar con cierta asiduidad y sin prejuicios las obras del pasado siglo y del actual, llegando a considerar estas creaciones, con toda normalidad, como la música de nuestros días, igual que lo hacen con el cine, la pintura, la arquitectura o la novela, y, como consecuencia, contemplar el repertorio anterior, en gran medida, como "música de museo" o "música antigua".

Pero no podemos olvidar nuestra responsabilidad como músicos en esta batalla por la normalización y visibilización de la música actual. Por un lado, hay que recordar que las instituciones educativas musicales (y las administraciones que las gobiernan) son las primeras que, salvo excepciones, ignoran la creación actual en casi todos los niveles, a pesar de que hay obras actuales de compositores tanto españoles como del resto de mundo perfectamente asequibles a todos los grados de la enseñanza instrumental y que podrían incorporarse con toda normalidad a los programas de las escuelas de música y de los conservatorios. Esto explica el desinterés del alumnado por la música actual, en gran parte causado por el desconocimiento de este repertorio y de las nuevas técnicas que implica su aprendizaje. En este sentido, como profesor emérito de conservatorio y conocedor de la realidad que allí se vive, no puedo silenciar –con ánimo sólo de crítica constructiva– el hecho de que hay que un amplio sector de los profesores de instrumento y de canto que, por comodidad, indolencia o desconocimiento, han privado a sus alumnos del conocimiento técnico y estético del repertorio escrito durante el último medio siglo de creación musical como mínimo (hay algunas excepciones lógicas, como el acordeón, el saxofón o la percusión). No entro a juzgar lo que ocurre en las escuelas musicales o en las universidades privadas, donde la dinámica respecto a la

música actual suele ser mucho más variable y abierta por su propia naturaleza independiente. Sí es cierto, en otro terreno, que de las universidades públicas madrileñas (Complutense y Autónoma, principalmente) han salido muchos trabajos de investigación centrados en compositores vivos o de nuestro más reciente pasado, producto de unos planes de estudio de tipo musicológico mucho menos anclados en la música antigua que los utilizados en los conservatorios. Incluso, según me informa Enrique Muñoz, compositor y también profesor de la Universidad Autónoma, se han realizado tesis sobre la comprensión de la música contemporánea en el ámbito escolar, que inciden en que el problema de la comprensión no está en la música en sí, sino en la forma de enseñarla, si es que hay intención de hacerlo. La extrañeza de los escolares cede en cuanto se vuelve a experimentar más veces y se normaliza su sonoridad (como ocurrió con la famosa sintonía del mítico programa *La clave*, compuesta por Carmelo Bernaola en los años 70 a petición del propio José Luis Balbín, y que llegó a ser tan popular como cualquier otra sintonía).

Si nos preguntamos por la enseñanza general, la supuesta base de la cultura de cualquier persona, el panorama es todavía mucho más desolador. Por un lado, asignaturas como Lengua española promueven la lectura (ya sea en forma de sugerencia o de obligación) de literatura de todas las épocas, incluida la actual, aparte del comentario de textos muy variados, dentro de una materia que abarca muchos años de vida escolar, lo que proporciona al cabo del tiempo una buena aproximación a la creación literaria. No se puede decir lo mismo de la Historia del arte, prácticamente ausente del currículo escolar como tal. Pero lo más sorprendente llega con la asignatura de Música, obligatoria en dos cursos de la ESO (no incluyo aquí la opción del Bachillerato artístico).

Al ser una asignatura no considerada como troncal, tiene la ventaja de que su contenido goza de cierta libertad, lo que en manos

de profesores creativos (desgraciadamente los menos) puede dar grandes resultados visibles en los conciertos fin de curso, o en forma de proyectos multidisciplinares (como la creación y montaje de una obra escénica). Pero también puede ser convertida la asignatura en un insufrible catálogo de compositores si se transforma en una fría historia de la música sin conexión con la música viva, sin dejar participar a los alumnos del goce de hacer música (algo posible a través del canto coral, como ocurre en el mundo eslavo, o de la danza).

Hay muchas herramientas para acercar la mejor música de todos los tiempos a alumnos que quizá prefieren el *hip hop* o el *reggaeton*, técnicas que pasan casi siempre por poner esa música en relación con su época, su historia, con la sociedad y la literatura coetáneas, etc. Estas estrategias se amplían enormemente para la música del s. XX gracias al cine. Bastaría con escuchar fragmentos de películas como *Tiburón*, *Psicosis*, *La guerra de las galaxias*, *Odisea en el espacio*, *El resplandor*, etc. para introducir con toda naturalidad a compositores como Bartók, Schönberg, Holst, Ligeti, etc. Uno de los géneros más en boga actualmente, tanto en el cine como en forma de conciertos de una calidad musical que emula la de cualquier concierto clásico, es la llamada "música épica" –tan apropiada para sagas como la de *El señor de los anillos* y películas afines–, que hunde sus raíces en una mezcla del sinfonismo europeo tardorromántico (Strauss, Mahler, Sibelius, Nielsen, etc.) con obras concretas como *The Planets* de G. Holst, *Carmina Burana* de Carl Orff y seguramente algunos pasajes de Stravinsky, Shostakovich, Khachaturian o Prokofiev, aparte de influencias del folklore celta y de la música modal. Y también se debe hacer notar que muchos de los mejores nombres de la música pop o del rock sinfónico, aparte de una buena formación académica, tienen una clara deuda con la música contemporánea y sus variadas estéticas (atonalismo, electrónica, minimalismo, etc.), algo que es ya notorio en algunas canciones de The Beatles, y evidente en la obra de

autores y grupos como Emerson, Lake & Palmer, Mike Oldfield, Pink Floyd, Vangelis, Genesis, Kraftwerk, King Crimson o Frank Zappa.

También quiero entonar un *mea culpa* colectivo en nombre de los compositores, que, en algunos casos, quizás, nos hemos subido a una torre de marfil excesivamente alejada de una mínima comunicación con el oyente, en aras de escribir siempre algo radicalmente nuevo, original, vanguardista a ultranza, nunca escrito por nadie. ¿Dónde está el límite de ese "arte por el arte", de esa creación subjetiva que prescinde en su concepción del público como receptor necesario y se concentra en sí misma como objeto autónomo, a pesar del riesgo de romper la cadena de transmisión con el oyente? Cuestión siempre polémica que sólo puede ser aquí esbozada, pero que difícilmente encontrará un mínimo consenso entre los creadores.

El desencanto

El título del famoso documental de Jaime Chávarri sobre la familia del poeta Leopoldo Panero resulta bastante adecuado para ilustrar algunas situaciones en torno a la música contemporánea que reflejan una cierta tristeza y una nostalgia de tiempos pasados que claramente fueron mejores que los actuales, no sólo para nuestra música.

He visto el desencanto de compositores afincados en Madrid, antaño activos e interpretados, que tras la jubilación de sus puestos de trabajo han abandonado la urbe y se han trasladado a vivir a lugares más tranquilos (y más cálidos), ya que un estreno o dos al año no justifican el agitado ritmo urbano en comparación con la apacible vida campestre o costera. Surge entonces la pregunta: al igual que se habla en los medios de "la esperada nueva película,

nueva novela, nuevo drama, nuevo disco”, incluso del autor N., ¿alguien espera con impaciencia la última composición de algún compositor de música contemporánea?

Hace un siglo los diarios españoles (*El Sol, El debate, El imparcial, El liberal, La época, etc.*) recogían a diario noticias relativas a la creación musical académica del momento: críticas de conciertos, anuncios de estrenos previstos, entrevistas con compositores, debates sobre cuestiones estético-musicales, etc. Los nombres de Falla, Turina o de la generación de la República eran habituales de las páginas de cultura. Hoy, un siglo después, el vacío casi absoluto sobre la actualidad musical contemporánea en la prensa general es tan clamoroso como el espacio que se dedica, eso sí, a los representantes de la música comercial, cuyo nivel musical está en muchos casos por debajo cualquier mínima exigencia artística. Sin embargo, no faltan las páginas dedicadas a los estrenos de cine, a las novedades literarias, a las nuevas obras teatrales, a las exposiciones de arte de vanguardia, a los festivales de jazz y flamenco o a las nuevas creaciones en el mundo de la moda.

La misma sociedad occidental en general lleva muchos años inmersa en un proceso –quizá irreversible– de banalización, vulgarización y descenso a las más hondas simas de la superficialidad y la ignorancia, acentuada desde hace dos décadas por el imperio de las redes sociales y los teléfonos móviles, cuyas consecuencias en amplias capas de la juventud e incluso de la niñez se manifiestan en forma de individuos abducidos y esclavizados por una tecnología que, lejos de ser útil para algo, no está ocasionando más que problemas sociales, mentales y delictivos. Se ha regalado un arma con un poder ilimitado para lo bueno, pero también para lo malo, sin manual de instrucciones y sin restricciones, a personas sin experiencia ni criterio para diferenciar lo uno de lo otro.

No es difícil encontrar estudios que revelan –por primera vez en la historia– un retroceso en la evolución de la mente humana, en

lugar del esperado avance que prometían las mejoras en la calidad de vida. Un científico informático como Tristan Harris ha acuñado el término *human downgrading* (degradación humana), que ya resuena en Silicon Valley como aviso a navegantes (“la degradación humana causada por la tecnología ha sobrepasado algunos límites importantes”, afirma Harris). No se ha considerado seriamente el impacto en los modelos de educación que tiene la utilización de las nuevas tecnologías en el aula, y menos todavía el mal uso que hacen de ella los escolares. Hoy en día ya no se pueden enseñar los números romanos en la escuela española porque son demasiado complicados –aparte de inútiles– para nuestros niños. Los estudiantes de ESO y Bachillerato tienen serias dificultades de comprensión y apenas entienden en muchos casos las noticias de la prensa, por lo que los razonamientos de la filosofía son para ellos tan inasequibles como la mecánica cuántica. Sería inconcebible, ante este auditorio, una charla de una hora sobre cualquier tema sin imágenes, porque su límite de atención a la palabra sola apenas supera en muchos casos los cinco minutos.

¿Dónde están los jóvenes ávidos de reflexión filosófica que llenaban las aulas de la Sorbona de París para escuchar a Sartre o a Levi Strauss en los años 60? ¿Dónde está ese público compuesto por estudiantes de música o de otras disciplinas, profesores, lingüistas, científicos, poetas, etc., que llenaba el Harvard Square Theatre en 1973 para escuchar a Leonard Bernstein desgranar sus conferencias sobre música clásica, romántica y moderna (incluido Schönberg, Berg, Ives, Stravinsky, etc.), bajo el prisma de la gramática generativa de Chomsky? O los estudiantes universitarios que llenaban el “Johnny” (Colegio Mayor San Juan Evangelista) para escuchar música de jazz en los años 70 en Madrid. O incluso, en otros terrenos musicales, el público entregado para escuchar, en un concierto de rock sinfónico de Emerson, Lake & Palmer en 1974, su *Toccata*, un arreglo del Concierto n.º 1 para piano y orquesta de Ginastera. ¿Sería posible

todo esto en nuestros días, o casi nadie entendería nada, o lo vería como algo esotérico o fuera de su alcance?

Señales de vitalidad

No todo está perdido, sin embargo, y muchas personas se esfuerzan a diario en muchos lugares para mantener viva la llama de la creación musical, generando expectativas en esa parte de la sociedad que sigue demandando cultura con mayúsculas. La historia reciente de las actividades en torno a la música contemporánea en la Comunidad de Madrid ha estado ligada en gran medida en los últimos cincuenta años –como en el resto de España– al nacimiento de las actuales comunidades autónomas y a su mayor o menor vitalidad cultural, sin olvidar que además la ciudad de Madrid es la sede de algunos coros y orquestas de ámbito estatal. Sería imposible enumerar todos los festivales, ciclos o encuentros, tanto de titularidad pública como privada, que han propiciado en estos años la presentación de creaciones de la música actual, pero ahí están o estaban el Festival de Otoño (que en los gloriosos años 90 estrenaba óperas de cámara e incluía varios ciclos monográficos dedicados a compositores vivos o del pasado más reciente, pero que desde hace bastantes años está centrado casi en exclusiva en el teatro), el ya desaparecido Música de hoy de Xavier Güell, el Festival de Ensembles de los Teatros del Canal, el Festival de Tres Cantos, el Aula de (Re)estrenos de la Fundación March, o el Festival COMA, del que luego hablaremos.

Naturalmente, hay que recordar al CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), nacido en 1984 dentro del INAEM como unidad independiente y dedicada, como su nombre indica, a promover en forma de encargos, estrenos, conciertos semanales, además de archivar una importante cantidad de partituras y grabaciones de las obras estrenadas y de muchas otras.

Organizador también del Festival de Música Contemporánea de Alicante, los conciertos del CDMC en la Sala 200 del Museo Reina Sofía, y luego en la Sala 400 del Edificio Nouvel del mismo museo, más los ofrecidos en otras sedes en la geografía hispana, han sido testigos del estreno y reposición de cientos de obras de compositores nacionales. A todo esto, hay que añadir la creación del LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical), que posibilitó a decenas de compositores –de forma gratuita– la composición de obras de música electrónica, muchas de ellas presentadas también en jornadas propias dedicadas a este formato. En 2010 el CDMC desapareció como unidad independiente y fue absorbido por el CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical), que incluye entre sus ciclos anuales algunos dedicados de forma más o menos monográfica a la música actual, tanto española como de otros países, pero ampliando la panorámica con algunos géneros fronterizos.

Uno de los objetos de estudio que algún día tendrá que abordar la historiografía española es la impagable y a veces heroica labor de los intérpretes que, de forma exclusiva o un poco más eventual, han dedicado gran parte de su tiempo a presentar ante el público las novedades de la creación actual, muchas veces encargadas por ellos mismos, en vez de limitarse al mucho más agradecido repertorio habitual. También aquí sería imposible recordar la nómina completa de solistas, dúos, tríos, cuartetos, grupos, directores, cantantes e incluso coros que han hecho posible el nacimiento y la interpretación de tantas obras que, de otro modo, quizá no existirían. Como mera ilustración, recordemos algunos de los grupos con sede en Madrid, cuyo radio de acción, sin embargo, ha abarcado a compositores de toda España y también de otros países europeos, y de cuyos conciertos han sido testigos en muchos casos países de todo el mundo: Grupo Círculo (José Luis Temes), Grupo LIM (Jesús Villa Rojo), Sonor Ensemble (Luis Aguirre), Grupo Modus Novus (Santiago Serrate), Plural Ensemble (Fabián Panisello), Sax-Ensemble (Francisco

Martínez), Grupo Cosmos (Carlos Galán), Grupo de Música Contemporánea del RCSMM (Sebastián Mariné), así como el Coro Magerit o el Coro Nur (fundados o dirigidos por el llorado José Manuel López Blanco), entre otros.

Varios de estos grupos y directores, así como una amplísima lista de intérpretes (desde solistas a conjuntos de lo más variado), han pasado o son habituales del Festival Internacional de Música Contemporánea COMA, organizado por la ya mencionada AMCC. Quizá como signo del destino, mientras redacto estas notas se está celebrando la edición COMA'23, que tiene lugar en los meses de octubre y noviembre en sedes como los Teatros del Canal, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Auditorio Caja de Música de CentroCentro, etc., habiendo pasado anteriormente por el Auditorio Nacional, Teatro Real, Casa de América, Museo Reina Sofía o Museo Thyssen, y que además conmemora este año el vigésimo quinto aniversario de la Asociación.

Ninguno de los apenas diez compositores que iniciamos en 1998 los trámites para su existencia oficial, en aquellas apasionantes tertulias en el Círculo de Bellas Artes y en el Hotel Suecia, podíamos imaginar el crecimiento imparable tanto del número de socios (casi 120 en la actualidad, incluyendo nombres ya para la historia como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril o Agustín González Acilu) como de conciertos, desde aquel único e histórico recital interpretado por Pilar Jurado y Sebastián Mariné con obras de un minuto de los pocos asociados iniciales, hasta los más de veinte conciertos de esta edición, para la que se ha abierto una convocatoria a la que han acudido 107 candidatos de toda España y parte del extranjero, señal inequívoca del prestigio que ha alcanzado el Festival. Su faceta internacional es también una realidad desde hace ya tres años, con Francia, Austria y Suiza como primeros países invitados, y se han sumado al mismo actividades como conferencias, presentaciones, etc., además de un acuerdo de colaboración con las

orquestas madrileñas para incluir obras de los compositores asociados. Y no menos importante es el archivo audiovisual que se ha generado a lo largo de estos años con la grabación de todos los conciertos, por los que han pasado más de 1500 intérpretes, que han ofrecido 2500 obras de más de 200 compositores, con más de 1200 estrenos absolutos. Todo este legado es ya parte del patrimonio musical y de la historia de Madrid y de su Comunidad.

Motivos para la esperanza

Volviendo, para finalizar, al ámbito estatal, voy a dar cuenta de una primicia de altísimo interés para la creación musical española, que se ha presentado en la esclarecedora conferencia ofrecida por M^a José González Ribot y Cristina Marcos Patiño (a quienes agradezco la generosa consulta de su presentación), también en el marco del COMA'23, el pasado 24 de octubre. Ambas son documentalistas musicales del CDAEM (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música), dependiente del INAEM, y de forma muy clara explicaron la estructura y objetivos del Centro, como preámbulo para llegar a la novedad que explicamos más abajo.

Las bases de datos, cuyo ámbito es la actividad musical académica de todo el estado español, tanto en iniciativas públicas como privadas, generan una documentación con varias utilidades y finalidades que se pueden consultar en la propia página del Centro: BIME (Bibliografía Musical Española) y Recursos de la Música en España, que nutren el Mapa de Patrimonio Musical, junto con el ISMN (*International Standard Music Number*) –número internacional que identifica las publicaciones de música notada de manera unívoca– y los Estrenos de la Música en España, cuyo ámbito son los estrenos absolutos celebrados en España y los estrenos de compositores españoles en el extranjero desde 1970 hasta la actualidad, conteniendo una descripción de la obra, circunstancias del estreno y

documentación (prensa, programa, páginas web, etc.). Son ya 38.300 las obras censadas y 4.500 los autores documentados. EL CDAEM también se ha hecho cargo de los legados del CDMC y del LIEM, que se concretan en 4.500 partituras, 4.000 registros sonoros, programas de mano, monografías y publicaciones periódicas.

Con toda esta base documental se va a crear el *Portal de la música contemporánea en España*, un “punto de acceso centralizado a la información y documentación sobre la música actual española”. El objetivo más evidente es la “difusión del repertorio español actual ante las instituciones dedicadas a la promoción y gestión de la música contemporánea y los intérpretes especializados”. Los contenidos del Portal según el Proyecto 2024 se concretan en los siguientes apartados: Compositores (biografía, página web particular, catálogo de obras); Intérpretes (solistas, directores, agrupaciones); Actividades (festivales, ciclos, cursos, concursos); Entidades (organizadoras y promotoras, centros de investigación, publicaciones periódicas).

Esta base documental va a facilitar además la investigación de la música contemporánea, gracias al cruce de datos entre documentos como monografías, artículos, tesis, actas de congresos, estudios críticos de partituras, programas de mano, folletos de discos y reseñas. A esto hay que añadir las publicaciones sobre música contemporánea del propio CDAEM, así como las fuentes sobre esta música en el Mapa de Patrimonio Musical.

No cabe duda de que el Portal viene a llenar una vieja reivindicación, la del apoyo institucional en forma de documentación a la creación contemporánea, cuyos cauces discurren por caminos muy diferentes a los del mercado de la música comercial. No obstante, son necesarias todavía muchas otras acciones por parte tanto de las administraciones culturales públicas como de los medios escritos y audiovisuales para situar la creación musical contemporánea en el mismo plano que la literatura, las bellas artes, el cine o el teatro de

nuestros días. Todos los que nos esforzamos en contribuir un poco cada día a crear y a visibilizar esta música esperamos verlo algún día.

Asociacionismo musical en Cataluña: la ACC (Associació Catalana de Compositors)

Manel Burgos de la Rosa

La Tradición asociacionista en Cataluña

El fenómeno del asociacionismo en Cataluña hunde sus raíces en la Edad Media como en otros tantos lugares de Europa, cuando ya empiezan a crearse gremios y cofradías perfectamente regulados y jerarquizados que defienden los intereses de cada oficio.

Aún a día de hoy, un simple paseo por los antiguos barrios barceloneses de Ciutat Vella nos lleva a descubrir muchas calles que todavía llevan el nombre de estos antiguos oficios y nos revelan este importante pasado gremial.

Avanzando en el tiempo llegamos hasta el siglo XIX, y con el advenimiento de la Revolución Industrial y el Capitalismo moderno, el término asociacionismo nace como tal recogiendo las teorías del socialismo utópico y es cuando ven la luz muchas asociaciones con un claro interés en el progreso social y en la culturización de las clases trabajadoras creando para tal fin numerosos ateneos, escuelas, cooperativas, sindicatos, sociedades musicales y corales. Paralelamente, dicho movimiento representa un punto de partida en la recuperación de la conciencia nacional tras la total pérdida de libertades e instituciones políticas que supuso el decreto de Nueva Planta a principios del siglo XVIII. Cabe recordar que la dictadura franquista, un siglo más tarde también volvería a prohibir las instituciones políticas catalanas, clausurando o transformando además todas aquellas asociaciones sospechosas de tener una significación identitaria catalana, muchas de ellas pasarían a la clandestinidad y no serían de nuevo legalizadas hasta la llegada de la democracia. Una fecha relevante en la historia del asociacionismo musical en Cataluña fue la creación en 1891 de la Societat Catalana de Concerts y de l'Orfeó Català. En 1895 se fundó la Societat Coral Catalunya Nova. Años más tarde, ya en 1946, el Cercle Manuel de Falla intentaría aproximar la música europea a la Cataluña de la posguerra. El asociacionismo como vemos, está fuertemente vinculado a la propia idiosincrasia de la personalidad catalana y su pervivencia como tal.

Según datos del Departament de Justicia en 2020 se contabilizaban 74.438 asociaciones en el territorio referidos a todas estas materias, de las cuales 34.261 son de carácter cultural, casi la mitad. Entendiendo que todas estas asociaciones tienen en común la organización voluntaria en torno a un interés común, la ausencia de un ánimo de lucro y la voluntad de aportar algún tipo de beneficio a

la sociedad. La fuerza del asociacionismo ha sido y es irreductible, representa la propia voluntad de la condición humana por agruparse y defenderse. Sin el asociacionismo son impensables tanto el progreso social, la constitución de los estados modernos, como el sistema democrático y parlamentario porque en éste está justamente su génesis. No importan los cambios tecnológicos que conlleva el natural devenir del tiempo , nuevos oficios, costumbres o entretenimientos van sustituyendo a otros que caen en desuso pero el asociacionismo pervive y sigue ahí , por la propia voluntad social del ser humano.

Fundación de la ACC. Breve historia

La ACC fue creada en 1974 por un grupo de quince compositores entre los que contaban Josep Soler, Joaquim Homs, o Josep M^a Mestres-Quadreny por citar a algunos de ellos que posteriormente fueron presidentes de la asociación. Es una entidad privada de carácter no lucrativo que se crea con el propósito de dinamizar la vida musical y mostrar las obras de los creadores catalanes contemporáneos al que pronto se añadirían compositores de otros muchos lugares.

La ACC, llegado a este punto, deviene un escaparate que escapa al ámbito puramente local para verse enriquecida por la aportación de numerosas personalidades foráneas.

Se acordó otorgarle la presidencia honorífica a Frederic Mompou y comienzan a organizarse las primeras temporadas bianuales de conciertos, la "Mostra de Música Catalana Contemporània", entre otros actos de tipo divulgativo, será un acontecimiento cultural de primer orden

Son tiempos en que las influencias de la Escuela de Viena por un lado y el post-serialismo salido de los seminarios de Darmstadt por otro, están muy vigentes.

En el largo trecho del medio siglo de vida que nos lleva a la actualidad detectamos en cambio un eclecticismo total en las tendencias que animan a nuestros compositores a seguir creando y una mayor libertad en las propuestas.

Estructura de la entidad

La ACC se rige mediante unos Estatutos creados desde su fundación. Como cualquier otra asociación cultural, su organigrama consta de una Junta impulsada por un grupo de Gestión (Presidente, Vicepresidente y Secretario). Dicha Junta es constituida tras unas elecciones a las que cualquier socio puede presentarse, éste deberá

contar en su candidatura con la colaboración de otros socios para conformar la siguiente Junta.

La Junta celebra asambleas generales periódicamente, éstas están abiertas a todos los socios en dónde se debaten y recogen propuestas de los socios presentes y se presentan los Presupuestos Generales para su posterior aprobación realizada democráticamente.

Asimismo, se contempla la delegación del voto particular en cualquier miembro de la Junta previa comunicación escrita.

La ACC existe y funciona, gracias en primer lugar, a la aportación de sus socios mediante una cuota trimestral y por otra parte, a la colaboración en mayor o menor medida de diversas entidades: la Generalitat de Catalunya, junto con el Ayuntamiento de Barcelona, la SGAE y la AIE.

Dichas ayudas han ido fluctuando a lo largo de su historia con una clara tendencia a la baja, lógicamente en detrimento de su capacidad de actuación. Esto se traduce en menos conciertos, conciertos con formaciones mas limitadas en número de músicos, menor edición de grabaciones, o menor publicación de partituras, libros o revistas. De todos modos desde la Junta actual se han mantenido casi al 100% el total de las actividades de la entidad gracias a la disminución de los gastos administrativos.

Hubo un tiempo que la entidad disponía incluso de un administrativo y de un contable cargo de ésta, lamentablemente en la actualidad esto ya no es posible debido a que su coste excede el presupuesto de la misma.

Afiliación y elegibilidad

Toda asociación se compone lógicamente de socios que solicitan afiliarse a ella, y ésta posee sus propios criterios de elegibilidad.

A pesar de haber sido creada en Cataluña , ya al poco tiempo de su fundación no quiso circunscribir la elegibilidad de los aspirantes a que su origen fuera propio de su ámbito territorial como pudiera suponerse sino que ha acogido a numerosos socios de otras comunidades del estado español y de diversas nacionalidades extranjeras.

Los criterios de admisión de los compositores aspirantes a formar parte de ella no han sido otros que la demostración de su capacidad y experiencia compositiva, nunca su origen geográfico.

La entidad tampoco ha querido adscribirse a ninguna estética o corriente musical concreta, en este sentido la libertad de sus compositores ha sido y es total. Desde su fundación quedó claro que no podría ser de otra manera. Ciertamente si una palabra serviría para definir la actividad de la ACC, sería la de "libertad".

Cualquier lenguaje o tendencia tiene cabida en su programación, tan solo limitado por los recursos de los que ha dispuesto la entidad a lo largo de su historia.

El proceso de admisión del aspirante pasa por la presentación de un número determinado de obras de distintos géneros. Dicho material es entregado a todos los miembros de la Junta quienes tras evaluar el contenido del mismo proceden a consensuar una decisión al respecto. Desde el momento en que el aspirante a socio ingresa en la entidad tiene derecho a ser programado en la siguiente temporada de conciertos. Hay que tener en cuenta que dicha programación se confecciona desde el mes de abril y comienza propiamente a partir de octubre, con una elección previa de los intérpretes así como de la entrega a éstos de las obras seleccionadas para su ejecución. Hay que añadir también la elección de las salas dónde van a tener lugar dichos conciertos, a lo largo de su historia son varios los locales dónde se han celebrado éstos, fruto de las relaciones que la ACC tiene con diversas entidades y ayuntamientos del área metropolitana de Barcelona, aunque cabría añadir la colaboración de la ACC con otras asociaciones de compositores como la FAIC (Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores) y otras entidades foráneas que han llevado la obra de nuestros creadores tanto por la geografía del Estado como por el extranjero.

Patrimonio y actividades

El patrimonio de la ACC es cuantioso, su longevidad y persistencia en el tiempo a pesar de las dificultades ha contribuido a ello. La programación anual de cada temporada , denominada "Musica d'Ara " así lo atestigua (antes llamada "Temporada d'Avui-Música") . Cada temporada ha constado de una media de diez conciertos dónde han sido estrenadas o reestrenadas entre seis y ocho obras por concierto, esto arroja un cómputo de centenares, más bien de miles de obras a lo largo de tan gran cantidad de tiempo. Recordemos que en 1990 la ACC recibió el Premio Nacional de Música de la Generalitat de Catalunya y que en 2024 la entidad celebrará su 50 aniversario.

En la actualidad, nuestros conciertos tienen lugar en varias localizaciones. La principal es el Auditori Mompou, sito en el propio edificio donde tiene su sede la SGAE en Catalunya, un magnífica casa señorial del siglo XVI en el Passeig de Colom barcelonés. El proyecto de rehabilitación de dicho edificio necesitó del concurso de un equipo de arquitectos para llevar a cabo esta compleja tarea puesto que además comportó la yuxtaposición de un edificio colindante. La propia ACC dispone de un espacio propio en las estancias de dicho edificio junto con otras entidades culturales catalanas.

Otros locales habituales en nuestra programación son el Auditori de Can Roig i Torres en la vecina localidad de Santa Coloma de Gramenet, el Espai L'Amistat –Teatre de Premià de Mar, en la cercana comarca del Maresme y el Auditori Eduard Toldrà en el interior del Conservatori Municipal de Barcelona.

De grato recuerdo es la colaboración con el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) y la cesión de su auditorio para algunas performances.

El número de intérpretes que han participado en nuestros conciertos en todo este tiempo es, como cabe suponer, elevadísimo. La ACC no solo ha sido un instrumento de difusión de la creación musical contemporánea catalana sino que ha contribuido a generar trabajo y actividad a un ingente número de músicos y formaciones.

La ACC ha programado conciertos en todo tipo de formatos, desde los flamantes tiempos en que pudo disponer de la colaboración de la Orquesta Ciutat de Barcelona o la Banda Municipal de Barcelona a sesiones audiovisuales donde se combinan la música electroacústica con el video-arte o representaciones de la llamada "ópera de bolsillo" y de espectáculos englobados bajo la denominación de LLoc de Pas.

Conciertos para instrumento solo, duetos, tríos, cuartetos, quintetos, conjuntos instrumentales u orquestas de cuerda siguen teniendo cabida en nuestra programación., así como conciertos en que los compositores pueden interpretar sus propias obras en el instrumento que deseen y poder tener un contacto directo con el público.

La ACC conserva su patrimonio tanto físicamente en sus propias dependencias dentro del edificio de la sede de la SGAE , como virtualmente , ya sea en su propia web , <http://www.accompositors>, en la nube virtual que posee el grupo de gestión de la Junta de la ACC y actualmente en el recién creado canal creado en la plataforma Youtube <http://www-youtube.com/@accompositors> donde pueden encontrarse la grabación de todos nuestros últimos conciertos gracias a nuestra colaboración con la SGAE y sus medios técnicos. Estos sitios de internet reciben mensualmente centenares de visitas.y representan nuestro principal modo de proyectar nuestra institución al mundo.

La ACC ha editado a lo largo de su historia un considerable número de CD que han estado y están a disposición del público.

Una aportación muy destacable fue la creación de la revista "Música d'Ara" que recogía artículos musicológicos realizados por los socios, auspiciada por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona. Hay que añadir la publicación de libros que recogen obras de nuestros creadores, desde el "Llibre per a piano" editado en los años 80, que es una cuidada y referencial suma de la creación contemporánea para piano, el "Llibre per a guitarra" , -editado posteriormente-, hasta la mas recientes publicaciones destinadas esta

vez a estudiantes: un nuevo libro para piano y otro para guitarra, ambos denominados "Dits màgics" y de reciente estreno y presentación en nuestros últimos conciertos y concebidos para aproximar la creación contemporánea a los más jóvenes.

Otro tipo de publicaciones remarcables son las referentes a crear inventarios de los compositores que han formado parte de la entidad. Una primera publicada en 1989 con el título de "68 Compositors Catalans" patrocinada por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y otra de presentación y alcance mucho más ambicioso, editada posteriormente ya en el siglo XXI denominada "Creació musical contemporània a Catalunya" y costeada por la propia entidad.

Ambas publicaciones son compendios que contienen biografía, imagen y relación de obras por géneros de los compositores-socios en el momento de su publicación.

La ACC, gracias al empuje de sus socios siempre anda proyectando nuevas propuestas que muchas veces quedan aparcadas o postergadas por falta de presupuesto, nunca por falta de ideas.

Cincuenta aniversario y situación actual

La ACC cumplirá en 2024 medio siglo de andadura y no han faltado los momentos difíciles en los que se ha temido por su propia supervivencia, pero por fortuna la voluntad de los socios ha sido total, siempre han mostrado una convicción irrenunciable a seguir adelante. Su aportación al panorama de la creación contemporánea en el estado español es indiscutible, tanto por el número de socios afiliados que a día de hoy sigue teniendo como por el volumen de obras creadas y estrenadas. La magnitud de la entidad a lo largo de su historia es incluso un referente en el panorama español y europeo. Sin duda, es la asociación con más historia y peso específico en el sector de todo el territorio peninsular.

La ACC ha sabido adaptarse a los retos de la sociedad digital y al fenómeno de las redes sociales, y acoge en su seno un permanente debate sobre la problemática de la creación contemporánea y su encaje en el mundo actual.

La situación actual no presenta el mejor de los panoramas, todo y mantener unas excelentes relaciones con las instituciones relacionadas con la música, la colaboración de éstas con la ACC ya no es la misma que la de antaño. De la excelente "Mostra de la Música Catalana" que se celebraba en los años 80 donde se contaba con la colaboración de la Orquesta Ciutat de Barcelona en el Palau de la Música ya no queda nada, hemos ido detectando una progresiva desidia de las entidades musicales para con la creación contemporánea. Su falta de apoyo al asociacionismo ha tenido y tiene, un evidente decaimiento en el panorama cultural.

Muchas eran dichas entidades – algunas ya extintas : Banda Municipal de Barcelona , Grup XXI , Quartet de Percussions de

Barcelona, Cobla Sant Jordi, Grupo Enigma , Grup Sitges 94, Laboratorio Phonos, Barcelona 216, Insomnio Ensemble, Grup Instrumental de València y un gran número de formaciones e intérpretes.

Tras este medio siglo de vida la ACC sigue afrontando el futuro con la misma ilusión que tenía al principio, pero para que negarlo, también con una cierta desconfianza respecto al trato y apoyo de las entidades de gestión, instituciones y organismos que hasta ahora le habían brindado. Desde hace unos años el apoyo ha ido disminuyendo y toda esta situación ha repercutido muy negativamente en el panorama creativo actual.

El debate sigue sobre la mesa, ¿es necesaria la creación musical contemporánea desde perspectivas de libertad?. ¿Tiene que haber un espacio para ella en la sociedad actual ?.

Las respuestas a estas dos preguntas son evidentes, pero la respuesta de las instituciones debería ser acorde a ambas.

**Recuerdos (muy personales) de los primeros años del Centro para la
Difusión de la Música Contemporánea
(y del Festival de Alicante y de «Música en el Círculo»)**

por **Jose Luís Temes**

No es posible historiar la creación musical española de los últimos cuarenta años sin establecer como eje la actividad del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), dependiente del Ministerio de Cultura. Sus casi quinientos encargos de nuevas obras, sus más de dos mil estrenos absolutos y sus quizá dos mil conciertos (propios o coproducidos con otras entidades) no sólo vertebraron dicha actividad musical a lo largo de sus 26 años de existencia (1984–2010) sino que proyectaron su estela en las décadas siguientes hasta hoy. Lo mismo cabe decir del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, que le fue complementario. E incluso de otra actividad, también simultánea y muy paralela en Madrid, aunque proviniera de una entidad privada: «Música en el Círculo», la acción musical del entonces renacido Círculo de Bellas Artes de la capital.

Sin vanidad pero con satisfacción puedo decir que estuve muy vinculado al nacimiento y desarrollo de las tres iniciativas, y que su recuerdo me evoca hoy compañeros y tiempos maravillosos, ya pasados. Por ello, me resulta muy grato dejar en las siguientes páginas algunos recuerdos vividos en primera persona, que enhebran la historia de las tres citadas iniciativas. Y dejo claro ya mismito que son los siguientes párrafos completamente subjetivos, reflejo de la realidad en función de cómo yo mismo la viví.

Recordaré primero, con algún detenimiento, la génesis del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, desde su azarosa puesta en marcha en 1983, hasta que alcanzo su «altura de crucero» en 1987:

Lo primero que ha de tener presente quien en el futuro historice el CDMC (me referiré en lo sucesivo a nuestro Centro por sus siglas) es la enorme diferencia entre la España musical de hoy y la de los años 80 del pasado siglo; y muy específicamente en lo referente a la nueva música. Para quien se haya incorporado recientemente al devenir de la música nueva en nuestro país, es necesario recordarle que, aunque hoy nos podamos quejar, y con razón, de muchas carencias; y aunque la realidad de la música contemporánea sea hoy en España muy distante de la que nos gustaría que fuese, comparada esta realidad con la de hace sólo cuatro décadas, nuestro presente es lo más parecido a Jauja. Y si el cambio operado es enorme en referencia a Madrid o Barcelona, para el del resto de las provincias —y no hablo sólo de poblaciones pequeñas, sino de capitales bien populosas y prósperas— es hablar de la noche o el día. Me parece un asunto evidente y no necesario de insistir mucho en él.

El segundo factor para entender la génesis de nuestro Centro es de índole socio-política: la llegada al gobierno de la nación del Partido Socialista Obrero Español, en octubre de 1982, supuso, en efecto, un cambio tan notable en el paisaje cultural español, que puede afirmarse sin partidismos que hay un antes y un después de esas fechas. El proceso tuvo matices muy complejos, es cierto, pero también creo objetivo que el balance fue altamente positivo. Dicho esto, también me parece objetivo que muchas de las iniciativas que en aquel momento se pusieron en marcha a bombo y platillo nacían sin los

imprescindibles sustentos institucional, legal, económico y jurídico que las encauzasen. En otras palabras: la euforia en muchas iniciativas de esta etapa cultural no siempre fue acompañada por una reflexión sobre su forma más operativa de funcionamiento.

Establecidos estos dos puntos de partida es fácil entender el impulso que llevó a Javier Solana, primer ministro de Cultura de la etapa socialista, a responder con entusiasmo a la propuesta de Luis de Pablo de plantear una iniciativa institucional de largo alcance que transformase el erial en que vivía España en cuanto a la difusión de la música nueva. Hay que decir que De Pablo y Solana tenían una cierta amistad desde años atrás, a partir de su común amigo el director cinematográfico Elías Querejeta.

Solana propuso al mismo De Pablo, en efecto, que fuera él quien dirigiera la flotadura de un nuevo suborganismo en el Ministerio de Cultura dedicado específicamente a la música contemporánea. Comoquiera que este ya denominado «Centro para la Difusión de la Música Contemporánea» iba a estar adscrito al recién creado Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, a cuyo frente acababa de llegar José Manuel Garrido, una comida entre ministro, director general y recién nombrado director del CDMC —en el restaurante Nicolasa, según me recordó Luis— supuso la convergencia de las tres voluntades que habían de pilotar el proyecto. Eran las primeras semanas de la temporada 1983/84. La prensa y el mundo musical acogieron con entusiasmo esta iniciativa. Fui de los muchos amigos de Luis de Pablo que le telefonearon para felicitarle y desearle lo mejor para su árdua empresa.

Pero no hicieron falta muchas semanas para que la realidad fuera muy diferente. Y quedara claro que Luis había sido embarcado en un calvario. Sin duda muy a pesar de quienes le embarcaron, pero este matiz no hacía más llevadero el penoso trance al que una y otra vez fue llevado el genial compositor bilbaíno. La Administración pareció entender que, establecida la voluntad de crear el Centro, nombrado un director y dotados unos fondos económicos —el Centro no llegó en esta etapa a contar nunca con un presupuesto formalmente establecido—, podía ya desentenderse de la suerte cotidiana del recién nacido CDMC. De nada valieron los ruegos de Luis para disponer de algún personal auxiliar, de un teléfono o simplemente de papel con membrete de la Administración (recuerdo al lector que hablamos de una época pre-ordenador de oficina, pre-impresora, pre-Internet y pre-teléfono móvil).

Sea como fuere, se celebró al fin el primer concierto de la historia del CDMC: tuvo lugar en el Teatro Real, el 12 de octubre de 1983, con José María Franco Gil al frente de su Conjunto Instrumental de Madrid. En el programa, una síntesis de las tres líneas en que planeaba moverse el nuevo Centro: el *Concierto* de Falla, como referente histórico español; *Superficie 3*, de Carmelo Bernaola, como presencia de las vanguardias españolas de las décadas pasadas; y *Pierrot Lunaire*, como línea de divulgación de los clásicos del siglo XX. El balance del concierto fue doble: alegría por el buen nivel artístico con el que nacía el Centro, pero muy seria preocupación por las pésimas condiciones materiales y de infraestructuras bajo las que se había producido el «parto», pues el concierto fue un desastre de publicidad, organización y transcurso.

La minitemporada enero-junio de 1984 siguió por los mismos cauces: nada logró que mejoraran los medios disponibles en un denominado «Centro», que en realidad era una persona (al borde del ataque de nervios) y unos libramientos dinerarios. Aunque al fin se logró la nominación de una persona que auxiliara a Luis —su exalumna Claribel Jiménez—, que realizaría una meritoria tarea voluntarista, luego supe que jamás se consiguió un solo duro de remuneración para ella ni la firma de un solo documento de relación laboral. También es cierto que el INAEM vació un antiguo almacén interior en las oficinas del Teatro Real y colocó una mesa con una elegantísima lámpara para ofrecérsela como despacho a Luis de Pablo. Luis no llegó jamás a sentarse en aquel sillón (chascarrillo que contaba siempre Luis: en dicha mesa, eso sí, disponía del más grande y suntuoso cenicero que debieron encontrar en todo el Teatro Real... «¡Para mí, que no he fumado un pitillo en mi vida!»).

En los meses siguientes, pese a todo ello, De Pablo programó conciertos de enorme interés: un monográfico Roberto Gerhard, compositor casi desconocido entonces en Madrid; un monográfico Varèse, etc. Hubo también conferencias, a cargo, entre otros, de Harry Halbreich, Manuel Valls, etc. Luis tuvo la gentileza de invitarme a mí a ofrecer un curso divulgativo sobre Anton Webern en 1984, en la hoy desaparecida Sala Joaquín Turina. Personalmente asistí a todos los conciertos y conferencias, sin excepción, y doy fe con tristeza de que su interesantísimo nivel artístico no corrió nunca parejo con su pésima organización, lo que dio lugar a situaciones penosas. Todo esto hacía aún más dura la situación de De Pablo, que había de soportar críticas a la organización.

Innecesario es decir que sus planes para acciones en otras ciudades españolas, como correspondía a un Centro estatal, jamás se pudieron llevar a cabo.

Se llega así al verano de 1984, fin de la primera «temporada» del CDMC. En agosto Luis de Pablo se retira unos días a Cuenca. Y desde allí nos llegará la preocupante noticia: un súbito infarto pone en peligro su vida. Los doctores que le atienden en las primeras horas logran estabilizarle. Trasladado luego a la Clínica Puerta de Hierro, en Madrid, la recuperación fue un éxito.

Aún sin esperar el alta, en la Clínica Puerta de Hierro a la que le fue a visitar el Director General del INAEM, Luis renuncia —alguien me contó escenas cómicas de improperios al Ministerio en la mismísima UVI del hospital— a continuar la aventura del CDMC. Quedaban atrás diez meses desesperantes.

Pero el esfuerzo de De Pablo no resultaría baldío. Su sacrificio y el espléndido nivel de las actuaciones programadas habían sentado las bases de que público y Administración sintieran la necesidad de dotar a nuestro país de un Centro «serio», con estatuto jurídico, presupuesto propio y personal adscrito. Y si hemos recordado con énfasis esta etapa primera, poco conocida para el aficionado de hoy, no es sólo con voluntad de historiar, sino también de homenajear a su casi único protagonista.

Apenas repuesto De Pablo, sugirió él mismo al INAEM el nombre de Tomás Marco como su posible sucesor. Marco era por aquel entonces responsable de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Y condicionó su paso al CDMC a que previamente se dotara a dicho Centro de un estatuto legal, una infraestructura y una asignación presupuestaria. Pero eso no iba a ser posible al menos hasta el año siguiente, 1985, y Marco fue inflexible en esquivar la encerrona hasta

entonces. Así que en el otoño de 1984, sólo se celebró un concierto: el que en la Escuela Superior de Canto dirigió Luca Pfaff a la Orquesta Gulbenkian; era el único que había sido comprometido desde la anterior etapa De Pablo. Por cierto, que en este concierto se estrenaba una obra de Francisco Guerrero —*Ariadna*, para cuerdas— que había sido uno de los dos encargos que había realizado Luis (el otro había sido a Jacobo Durán-Loriga, que yo mismo estrenaría con el Grupo Círculo... ¡17 años después!).

En este momento se cruza en nuestra historia otro factor decisivo. Como el lector recordará, en 1985 se celebraba el Año Europeo de la Música, auspiciado desde el Consejo de Europa. La Comunidad Europea, ya avanzadas las conmemoraciones de dicho año, amonestó a España por la poca relevancia de sus acciones en lo referente a la música nueva. Así que el ministro ordenó al INAEM convocar a última hora, y casi sin tiempo para su organización, un Festival de Música Contemporánea, cuya sede estaba aún por decidir. La urgencia de organizar este Festival aceleró el proceso de la incorporación de Marco y de la casi refundación del CDMC. De manera que en ese 1985, Tomás Marco dejaba la Orquesta Nacional y pasaba a regir el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, quedando claro que antes del otoño sólo se pondría en marcha el urgentísimo Festival a celebrar en el mes de septiembre. Pugnaban por ser su sede San Sebastián, Alicante, Palma de Mallorca y Oviedo. He de hacer aquí una pausa en el hilo narrativo. Pues debo referirme ahora a otro acontecimiento que me afectaba mucho en mi trabajo de organización musical, que terminó muy vinculado a la historia del CDMC.

Dos años antes de aquel 1985, en mayo de 1983, se había producido el «asalto» al Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBA) que inició la transformación de aquella entidad, al borde de su desaparición entonces. En el segundo de mis dos tomos sobre la historia de dicha institución (Alianza Editorial, 1999 y 2003) explico con detenimiento los mil aspectos insólitos que tuvo ese proceso. Pero baste recordar aquí su similitud, en lo que al Ministerio de Cultura se refiere, con el antes referido proceso de fundación del CDMC: el Ministerio de Cultura no escatimó buena voluntad para poner en marcha el proceso de reconversión del Círculo, prometió hacerse cargo de la enorme deuda que pesaba sobre la Entidad en aquel momento y voceó a los cuatro vientos que el CBA iba a ser el máximo exponente del radical cambio en la gestión cultural en Madrid. Y literalmente desde el día siguiente de su presentación a los medios y a los aficionados, se desentendió casi por completo de todo lo anunciado. Tres años después de iniciado el proceso, el Ministerio no había pagado ni un solo duro de la deuda histórica... (iy ni que decir tiene que jamás llegó a pagarlo!). Los nuevos directivos, desesperados, se daban (nos dábamos) a todos los diablos, considerando una y otra vez la posible dimisión colectiva. Como se ve, el paralelismo con la situación de De Pablo es evidente. (Paralelismo también cronológico, pues esta refundación del Círculo se produjo en los mismos días en que Luis de Pablo vivía su antedicha «temporada horrible».)

Pues bien, para pilotar el «nuevo» Círculo de Bellas Artes en la Sección de Música se contó inicialmente con Tomás Marco. Pero sólo unos días después, viendo que el proceso iba a ser muy laborioso, y especialmente pensando en la formación de una orquesta de cámara del Círculo, Tomás me telefoneó para no

sé si ofrecerme o rogarme compartir con él la que ya se presentaba como complicadísima tarea. Era junio de 1983. Por cierto, recuerdo al lector que estos cargos eran honoríficos, es decir, no remunerados; o sea, que nos comprometimos a trabajar un montón de horas a la semana durante años en un trabajo que no sólo no nos proporcionaría ingresos sino ciertos gastos. En noviembre siguiente se nos añadiría Rosa María Molleda (años después, mi mujer), quedando los tres constituidos en la Comisión de Música del Círculo de Bellas Artes durante los siguientes años. Tomás se marcharía en 1989 y yo dimitiría en 1996 (cuando consideré que la nueva línea del Círculo de Bellas Artes iba a ser un desastre). Rosa María Molleda quedaría en el Círculo —ya profesionalizado su cargo, como tal trabajadora del CBA— hasta un total de 27 años como coordinadora de la Sección de Música.

Pero volvamos a 1983. Como digo, Tomás, Rosa y yo comenzamos a trabajar para dotar al Círculo y a Madrid de un centro renovado en lo musical con una amplia actividad de música del siglo XX. Había nacido «Música en el Círculo». El trabajo fue agotador, sobre todo por el casi completo desamparo en que nos dejó el Ministerio de Cultura, pero creo que se lograron cosas en verdad importantes. Y eso ya desde el primer ciclo, que titulamos «Música para la Paz» (diciembre de 1983, con obras de nuestro tiempo muy significadas en su compromiso por la paz). Cuando a primeros de 1985, Tomás «se nos marchó» a dirigir el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, que todavía era una incógnita, era claro que pasaríamos a tener un excelente interlocutor entre Círculo y Administración.

Si detallo estos asuntos relacionados con el Círculo es porque ahora el lector podrá vincular las dos historias. Pues cuando en abril de 1985 me llama Tomás a casa y me propone marcharme con él al CDMC como su segundo de a bordo, al fin y al cabo lo que me estaba proponiendo, según frase que recuerdo casi literalmente, era «hacer lo que estamos haciendo en el Círculo, pero a nivel de toda España y con algo de dinero». El principal objetivo inmediato era sacar adelante un Festival de Música Contemporánea que probablemente, según me dijo, sería en Palma de Mallorca.

Le respondí que mi principal problema iba a ser compaginar ese trabajo con mi profesión de director de orquesta, a lo que él me respondió con promesa de todo tipo de flexibilidad para conciliar ambas ocupaciones. Me pedí unos días para pensarlo, y acepté. Era abril de 1985 y yo me incorporé el 3 de mayo.

Como Tomás me había dicho, lo prioritario era la organización del referido Festival, que había mudado a Alicante su prevista sede, tras visita de Tomás y José Antonio Campos a dicha ciudad y recibir el entusiasmo de su alcalde.

Nuestro Centro disfrutaba entonces de dos únicos despachos en las oficinas del Teatro Real. El personal administrativo adscrito lo integraban Inmaculada Gómez del Pulgar, Cristina González del Rivero y Susana Guillén, y este trío permaneció invariable durante toda mi etapa, hasta 1991. Me enorgullezco en decir que fueron las tres extremadamente amables conmigo a lo largo de los seis años y medio que permanecí en el Centro, y que jamás tuvimos la menor disputa; más bien lo contrario. Todo el equipo nos entendimos perfectamente y ni en los momentos de tensión organizativa —lógicos a lo largo de tanto tiempo y tantos eventos convocados en toda España y otros países—, nadie dijimos

nunca una palabra más alta que otra. Inolvidables los «cafés» de cada mañana, que preparábamos en la misma oficina, en los que Tomás nos ponía al día de las diferentes cuestiones (y en los que nunca faltó el buen humor; el repertorio de chistes malos de Tomás es inabarcable). Rememoro con gran cariño humano aquellos años.

Cerrada la programación del Festival de Alicante, y llegado septiembre del 85, nos fuimos a dicha ciudad, a materializar un Festival en el que, como corresponde a una primera edición, todo eran incógnitas. La división del trabajo fue clarísima —en general, pronto comprendí que con Tomás todo era muy cartesiano—, y permaneció básicamente invariable a lo largo de los siete festivales de Alicante que organizamos este equipo: Tomás era el elemento «quiescente», permanente en la oficina del Hotel Meliá y en los conciertos, y figura imprescindible para la imagen del Festival ante los visitantes y ante los medios de comunicación tanto españoles como extranjeros. Nuestras tres administrativas cubrían todos los papeleos, que no eran pocos (Susana era el enlace en Madrid). Y yo era el elemento «itinerante», o sea, el chico para todo: lo mismo colocaba atriles que era requerido por un director de orquesta en un ensayo para informarle de si las cinco voces de un *fugato* se oían con claridad (es un caso real). Este esquema lo mantuvimos no sólo en Alicante sino durante los más de seis años que permanecimos este equipo en el CDMC.

El balance del primer «Alicante» fue altamente positivo en lo artístico, en cuanto proyección internacional y en cuanto a la necesidad de perpetuar la iniciativa en años sucesivos, planeada con más anticipación y con más medios (creo que no dije que una de las condiciones que puso Marco al Ministerio de

Cultura cuando aceptó organizar este Festival es que no fuera un hecho aislado sino el primero de una serie de convocatorias anuales). Tuvo dos únicos peros: uno, la tibia asistencia de público, numéricamente hablando; y dos, la pregunta sobre si Alicante era la ciudad adecuada para este Festival. Es curioso que en los años de vida posterior de dicho festival —llegaría a sumar 26 ediciones— estas dudas siguieron planeando sobre este evento. Y aun otro detalle, en relación a la duda sobre su ciudad sede, en el que casi nadie reparó: si observamos la cartelería y programas de entonces, Tomás, sagazmente, no denominó este Festival como «I Festival de Música Contemporánea de Alicante», sino más precavidamente como «I Festival de Música Contemporánea», y en otro lugar del cartel: «Alicante, 1985» (o el año sucesivo). Era una forma sutil de que el Festival podía ser el mismo en el futuro, aunque se variase la ciudad en que se celebrara.

De regreso a Madrid, en octubre de 1985 comenzó la andadura de la actividad normal del Centro. Tomás tuvo la cortesía de dedicar el primer concierto de la nueva etapa íntegramente a Luis de Pablo, que tantos esfuerzos había volcado en la puesta en marcha del CDMC. Fue dirigido por José María Franco Gil —obsérvese que las dos primeras etapas del Centro se estrenaron con la misma batuta— y tuvo lugar en la Sala Juan de Villanueva, del Museo del Prado. Posteriormente, para los conciertos en Madrid, Tomás optó por una sala pequeña y bellísima como la de la Escuela Superior de Canto, en la carrera de San Bernardo. Al monográfico De Pablo siguieron, entre otros, una especie de minimaratón de Guitarra Contemporánea; una sesión de música portuguesa actual, confiada al grupo lisboeta de Jorge Peixinho; la versión semiescenificada

de *La ópera de las cuatro notas*, de Tom Johnson; etc. A partir de aquel otoño del 85, el Centro, dotado ya de personal, estatuto y presupuesto, inició sus infinitas actividades en otras ciudades de toda España.

Es evidente que toda etapa normalizada tiene siempre menos que contar, menos avatares, que una etapa históricamente discontinua, como la inicial hasta aquí relatada. Pero aunque los musicólogos y documentalistas del futuro podrán detallar y valorar rigurosamente lo que musicalmente se hizo en los años siguientes, no me privaré aquí de evocar algunos recuerdos de los años que median entre la normalización del Centro y mi marcha en 1991, año éste, por otra parte, también eje en la vida del CDMC por lo que luego recordaré.

En primer lugar diré que la Sala de la Escuela Superior de Canto se reveló pronto como poco adecuada para las actividades del Centro en Madrid. Pese al enorme encanto de este espacio, en realidad era una sala interna de un centro docente. Si a ello añadimos que en el Círculo de Bellas Artes logramos liberar dos espacios excelentes para conciertos —la Sala Fernando de Rojas y el Salón de Columnas—, y que en el Círculo se había generado ya un cierto público fiel a este tipo de convocatorias, parecía evidente que lo mejor era aunar esfuerzos y llevar al Círculo los conciertos del CDMC. El CBA de aquellos años respiraba en su dirección un talante muy a la medida del público que el Centro buscaba. La sintonía entre ambas entidades fue absoluta y las dos salieron reforzadas.

Otro asunto a no olvidar es la serie de encargos que el Ministerio de Cultura había realizado a diversos compositores españoles con motivo del antes referido Año Europeo de la Música. Eran muchos, creo que treinta, y de todos los géneros: desde pequeñas formaciones de cámara hasta una ópera. En los

contratos de encargo no figuraba compromiso alguno del Ministerio para estrenar las obras fruto de esta iniciativa, pero Garrido y Marco acordaron que el CDMC debía hacer todo lo posible por hacer sonar aquel montón de partituras. Digo «montón de partituras» en sentido literal, porque el Ministerio me envió a mí dos cajas con todo ese material, que yo apilé en mi mesa de trabajo, y que a mí me figuraba como el mercurio de un termómetro, que iba bajando conforme íbamos pudiendo estrenar cada obra. Felizmente, después de tres años se cumplió el objetivo de «liquidar» aquel montón de partituras, en unos casos adjudicando su estreno a intérpretes visitantes, en otros casos ofreciendo su programación a orquestas o grupos españoles en conciertos con colaboración del CDMC, o ya al final en algún concierto organizado específicamente a este fin. Que yo recuerde, las únicas obras que no se estrenaron fueron: la del propio Tomás Marco (por ser él mismo el director del Centro) y la de Josep Soler (por tratarse de una ópera de gran formato, *Nerón*, por desgracia muy fuera de nuestras posibilidades). A no olvidar que hubo algún compositor que con extrema habilidad administrativa consiguió cobrar el encargo y no entregar obra alguna.

La óptima sintonía entre José Antonio Campos (sobrintendente entonces del Teatro de La Zarzuela), Guillermo Heras (responsable del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) y el propio Tomás Marco, propició una excelente iniciativa que se mantuvo durante ocho temporadas: la de encargar anualmente una ópera de cámara, que sería estrenada en la entonces muy atractiva y progresista Sala Olimpia. Esta idea funcionó a las mil maravillas y tuvo, además, una mejor respuesta de los medios de comunicación y público de lo que se

hubiera esperado. El resultado del primer encargo, en 1987, fue *Sin demonio no hay fortuna* (con libreto de Leopoldo Alas y música de Jorge Fernández Guerra). Y el último, en 1994, *Cristal de agua fría*, de Rosa Montero y Marisa Manchado. Después de ocho óperas, por desgracia, esta línea de encargos fue interrumpida, que yo sepa sin más explicaciones.

Cito estos pocos ejemplos de colaboraciones con otras entidades simplemente a título de muestra, puesto que la lista completa sería enorme: colaboración con la entonces denominada Sociedad General de Autores de España para la celebración de un concurso anual para compositores jóvenes (creo que la única iniciativas que pervive hoy día de cuantas recuerdo de aquella etapa); con la Orquesta y Coro Nacionales de España para un Panorama de Jóvenes Compositores; con varias compañías de danza para la coproducción de espectáculos de ballet; y por supuesto con infinitas entidades locales, provinciales, comunidades autónomas, festivales y orquestas de toda España.

Una de las líneas más fecundas que puso en marcha Tomás y que no sé por qué no se fomentó antes y por qué no se fomentó después, es algo tan sencillo como invitar a nuestro país a notables intérpretes extranjeros..., pero siempre a cambio de reciprocidad. Me explico: la casi totalidad de los festivales y ciclos que se organizan en España deciden traer para sus programaciones a tal o cual intérprete internacional que estiman adecuado y que, muy generalmente, les ha sido propuesto por alguna institución o agencia. De manera que dicha entidad española compra los servicios de dicho intérprete extranjero y ahí termina el invento. Pero cuando Tomás recibía una propuesta de traer a España a tal o cual intérprete/s —lo cual iba a suponer, obvio es, un desembolso de dinero

público español— y ésta propuesta era interesante, devolvía llamada al país, o agencia, o festival de origen y con la mejor de sus sonrisas confirmaba que «comprábamos» tal o cual actuación... para anunciarle que por fax le enviábamos un listado de solistas o grupos españoles de similar categoría y cachet para que eligieran el que iban a incluir en la programación de la entidad ofertante. Al principio, pudo haber algún caso de perplejidad por parte del interlocutor extranjero, pero esta fórmula pronto se convirtió en normalidad. Se inició así una fertilísima etapa de intercambios internacionales, gracias a la cual gran cantidad de intérpretes de toda España pudieron —pudimos— ser invitados a muchos importantes festivales de Europa y América; siempre, además, llevando repertorio español, lo que era una magnífica plataforma para la creación española. Más aún: se hizo habitual que el o los intérpretes de primera fila que venían a España interpretasen alguna obra contemporánea española, lo que hacían con sumo gusto; me consta.

Vuelvo a la vida interna del Centro. En nuestros dos despachos del Teatro Real duramos poco más de un año, pues ya sabíamos desde el principio que nuestra ubicación futura iba a ser el Centro de Arte Reina Sofía, entonces aún en fase de constitución. En 1986, antes incluso de que dicho Centro se inaugurase oficialmente, comenzamos a publicar en nuestras comunicaciones y cartas las señas de dicho Centro como el de nuestra sede habitual. Sin embargo, como el edificio estaba aún inhabitable, Tomás pensó que lo más operativo era que yo me trasladase allí, para atender las llamadas, visitas o compromisos que comenzasen a dirigirse al Reina Sofía, mientras él y el personal administrativo continuaban en el Teatro Real.

Mi llegada en solitario al Reina Sofía, una buena mañana, fue digna del mejor Berlanga. Que nadie en la administración de aquel edificio aún en obras tuviera ni idea de la próxima ubicación allí de un centro de música contemporánea era algo que, por supuesto, me esperaba. Pero me cogió más de sorpresa el que, llegado al fin a nuestra futura ubicación —en las buhardillas del edificio, adonde entonces no llegaban ni los ascensores— me encontrara a unas personas que, aun dentro de la educación, me mostraran su hostilidad a mi asentamiento, que consideraban casi de okupa. Tardé varios días en enterarme de lo que pasaba: al parecer, toda esa zona superior del edificio iba a ser la nueva sede del Museo del Pueblo Español, que aguardaba destino desde hacía varios años. Cuando ya estaba próxima la ubicación material de los elementos museísticos, las autoridades rectificaron la decisión, y dejaron de nuevo al referido Museo en expectativa de destino. Sus responsables, desencantados, pugnaban aún por la re-reconsideración de todo aquello. Era evidente que mi asentamiento material, la primera persona que se instalaba en aquel ático, dejaba sus reivindicaciones prácticamente sin posibilidades. Así que, ante aquella hostilidad, yo simplemente dejé mis bártulos en una silla y me dediqué a pasear por los pasillos, no inmiscuyéndome en el contencioso entre el Museo del Pueblo Español y el Ministerio de Cultura. Incluso, viendo que yo no venía en son de guerra, aquellos personajes optaron por firmar la paz conmigo y enseñarme los planos del proyecto, para convencerme de lo mucho más bonita que iba a quedar allí la sección correspondiente a La Alcarria, pues era esa bella comarca castellana la que iba en el ángulo que iba a ocupar nuestro Centro. Me resultaba difícil de argumentar que en el proyectado patio de la casa típica de

La Alcarria nuestros planes incluían, como luego fue la realidad, el Laboratorio de Música Electroacústica. Inolvidable también lo que debió ser mi persuasión ante la funcionaria que con vehemencia encabezaba la reivindicación del Museo del Pueblo Español; pues de declararse mi enemiga (en realidad no enemiga mía, sino de lo que yo representaba) pasamos en dos semanas al extremo contrario en lo personal. Si el dilema Alcarria–Centro de Música Contemporánea pareció propio de Berlanga, mi relación con aquella funcionaria fue digna del mejor Allen.

Lo cierto es que ante tan embarazosa situación, Tomás desde la metrópoli dio orden de «retirada del embajador», o sea, de replegarme de nuevo al Teatro Real, tras un par de semanas de inútil avanzadilla. Dos meses después, en condiciones ya aceptables, nos trasladábamos todos al lugar que luego ocupó el CDMC.

Ya desde aquella etapa de tránsito de sede, Tomás me había consultado su criterio de encomendar a Adolfo Núñez, que creo que aún estaba en Estados Unidos, la puesta en marcha de un Laboratorio de Música Electroacústica adscrito a nuestro Centro. Por supuesto, a mí me parecieron estupendas la idea y la nominación; que poco después se materializaron en la inauguración (verano de 1989) del finalmente denominado Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (anécdota: de nada me valió hacer reparar al INAEM que este nombre era gramaticalmente incorrecto). Sólo remarcar que pocos departamentos habrá en la Administración tan felizmente vinculados a una persona: Adolfo proyectó, dotó, instaló y puso en marcha técnica y artísticamente el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical, cuyo devenir

dirigió luego durante más de veinte años con singular acierto; todo ello, obviamente, a las órdenes de los sucesivos responsables del Centro. Yo trabajé poco en relación con Adolfo, pues nuestras misiones en el Centro eran muy diferentes, pero en la medida que lo hice, y que compartimos proximidad y cotidianidad, fue siempre un excelente y cualificadísimo colaborador.

El nivel de trabajo en el Centro fue creciendo en proporción imparable. Si al principio eran sólo los conciertos de Madrid, algunas colaboraciones externas y el Festival de Alicante, poco a poco se fue multiplicando el número de festivales, coproducciones, encargos, etc., lo que generaba una actividad constante. Yo opté por dedicarme a la gestión en el despacho; y hacer en casa o en los viajes, casi siempre de madrugada, las infinitas «notas al programa» que hube de redactar en aquellos años, que fácilmente se acercarían al millar de obras. Los mayores problemas surgían con ciertas obras «de relleno» o complementarias, que algunos intérpretes incluían en sus programas, pues solían deberse a autores de los que se disponía de muy poca documentación (este problema es hoy inexistente gracias a Internet y las muy documentadas páginas web habituales de los compositores e intérpretes).

No puedo olvidar un capítulo mínimo pero muy bonito para mí de aquellos tiempos: entre las varias personas maravillosas que tuve la fortuna de tratar destaca el más atípico y lúcido servidor de la Cultura en la Administración que uno puede imaginar: Miguel Valle-Inclán (sobrino-nieto del autor de *Divinas Palabras*). A quien se había encomendado en 1986 formar una biblioteca especializada en arte contemporáneo en el menor tiempo posible. Se le embaucó en un embolado similar al que referimos para Luis de Pablo dos años

antes. Pero lejos de sentirse frustrado o engañado, asumió que se trataba de ganar diariamente la partida a la Administración Pública y a los interventores («ese segmento de la Administración para el que todo esfuerzo se da por bien empleado con tal de que nada funcione», según definición de Luis de Pablo). Su habilidad para sortear con indecible maestría -y maravilloso sentido del humor- lo que él llama la «infinita chapuza» de la Administración Pública española merecería un Premio Nacional específico. Su objetivo era el ciudadano y el usuario de la Biblioteca y todo lo demás lo subordinaba a esto. Y logró sacar adelante, en contra de todos los criterios ministeriales, una Biblioteca en la que no había que sacar ningún carnet, no había que rellenar un solo papel, cada usuario podía sacar él mismo de la estantería el libro deseado... Y lo consiguió.

En una de estas, tomando un café a media mañana, le dije que una Biblioteca de Arte Contemporáneo estaría siempre coja sin una buena fonoteca de música contemporánea. Era un momento de esplendor de la industria discográfica, el soporte CD estaba en plena expansión y en Europa se presentaban constantemente discos que a España no llegaban. Miguel se entusiasmó con la idea y encomendó al CDMC la selección de las referencias a adquirir. Tomás delegó en mí el cien por cien de ese objetivo.

Miguel me dijo desde el primer día que él se fajaría con el Ministerio, en la seguridad de que nos embarcábamos en algo más complejo administrativamente que establecer una base militar atómica en la glorieta de Atocha. No sé cómo no terminamos ante el Juez, pero lo cierto es que en apenas dos meses, allí había una repleta y flamante estantería -y no pequeña- de infinitas referencias de discos y obras musicales fundamentales de nuestro

tiempo, que en los siguientes años serían constantemente consultadas. Entre medias, muchos sobresaltos administrativos y dos viajes míos a París para traerme en maletas unos doscientos discos cada vez.

Retomo el hilo narrativo. De este volumen de trabajo creciente se desprendió la necesidad de contar con un segundo Coordinador Artístico (que así se llamaba mi puesto), a partir de años siguiente, 1990. No se olvide que, por dar un solo dato, el CDMC llegó a coproducir –aparte de acciones puntuales en diversas provincias, claro- creo que 16 festivales de música contemporánea en otras tantas ciudades de España. Puesto que ese nuevo Coordinador iba a trabajar en estrecha relación diaria conmigo, Tomás me dejó proponerle nombres. El de Álvaro Guibert nos pareció óptimo a los dos. Se lo propusimos, aceptó y se incorporó enseguida. Tal y como esperábamos, Álvaro se mostró inmediatamente como un colaborador ideal, aunando una excelente preparación profesional con una cordialidad humana inolvidable.

Pero para mí era evidente que no íbamos a trabajar juntos mucho tiempo. Su designación coincidía con mis cada vez mayores compromisos como director de orquesta, y era claro que yo no podría mantenerme mucho más tiempo en el Centro. Así que poco a poco le fui cediendo los trastos a Álvaro. Si a eso le añadimos que a finales de la temporada 90-91 supe que Tomás Marco no iba a ejercer en el futuro la dirección cotidiana del Centro y que probablemente se nombrase un Director Adjunto para el día a día de la institución, es fácil entender que yo preveía hacer la maleta aprovechando esa coyuntura. En realidad, creo que si me había mantenido todos aquellos años en aquel trabajo organizativo había sido fundamentalmente por afinidad, admiración y

entendimiento con Tomás (que, por supuesto, mantengo hoy intactos, y aun acrecentados, más de treinta años después)

Pero la decisión ya tomada se me complicó mucho cuando Tomás me dijo que había pensado en José Luis García del Busto para ejercer la referida Dirección Adjunta. Digo que se me complicó porque siempre he sentido singular afecto humano y profesional por éste mi tocayo, hombre reflexivo y cariñoso donde los haya; y me atraía mucho la idea de trabajar una nueva etapa con él. Pero la realidad se impuso y rogué a Tomás el fin de mi colaboración con el CDMC para cuando terminara en junio la temporada 90-91. Tomás me pidió que aún colaborara en el séptimo «Alicante», en septiembre del 91, al que ya se iba a incorporar José Luis García del Busto. Y aún me rogó luego que me mantuviera hasta diciembre, lo que me creó una situación muy incómoda, pues yo tenía el otoño con numerosos viajes y conciertos y apenas pude dedicar atención al Centro. Lo cierto es que en aquel otoño coincidimos, aunque unos de retirada y otros de llegada, Tomás Marco, José Luis García del Busto, Álvaro Guibert —¡pedazo de equipo!, como dirían nuestros jóvenes— y yo mismo como responsables del organismo. Ya he dicho que lamenté y lamento apenas haber tenido ocasión de trabajar a las órdenes de García del Busto.

De manera que en diciembre de 1991 di fin a seis años y medio de Coordinación Artística del CDMC. Con mucha pena. No sólo porque creo que se hizo un buen trabajo, sino porque aprendí mucho en contacto con Tomás Marco y todos los colaboradores. Además, si creo objetivo que dediqué infinitas horas y mucho esfuerzo a que las cosas salieran lo mejor posible, la etapa del Centro me recompensó también ampliamente. Primero, obvio es, por la satisfacción de

construir, de generar, de desvivirnos entre todos para que las cosas salieran lo mejor posible, y a la mayor satisfacción de la comunidad musical. Pero también, no lo negaré, para mi carrera futura profesional. Tuve oportunidades que a lo mejor no hubiera tenido si no hubiera trabajado allí. Sobre todo, en forma de conocimientos y amistades que posteriormente fructificaron en relaciones profesionales. Es la vida, y negarlo sería cinismo.

Cuando digo que aprendí mucho trabajando a las órdenes de Tomás, no utilizo una mera frase hecha. En efecto, había numerosos aspectos de la gestión de Tomás en el Centro que yo estimaba equivocados, o al menos no acertados, hacia los que Tomás desoyó mis críticas. Pero si digo que aprendí es porque el tiempo me demostró que en casi todos los casos —permíteme, Tomás, que me reserve ese «casi»— la razón la tenía él y no yo. Como muestra referiré un solo ejemplo:

A mí me parecía muy desmesurado el lujo asiático de los carteles, programas y otras señas de identidad que empleaba el CDMC, especialmente en su primera etapa. Quizá fuera vicio de comparación con los equilibrios económicos que teníamos que hacer día a día en el Círculo de Bellas Artes, pero no exagero si afirmo que con lo que costaba un simple programa de mano del CDMC, Rosa Molleda costaba un concierto completo en el Círculo. Máxime si tenemos presente que de aquellos extraordinarios carteles —iuno por cada concierto en Madrid!— apenas se usaban cuatro o cinco para la función primaria de un cartel, es decir para anunciar en lugares públicos la celebración de cada concierto. E igualmente que de cada edición carísima del programa de mano de cada sesión apenas se usaban unos cien en la misma sala.

Pues bien, Tomás insistió en mantener aquellos costes desmesurados. ¿La razón? Que cada dos o tres conciertos, nuestro personal preparaba un envío por correo a los principales centros culturales no solo españoles sino de todo el mundo con estos carteles y con los programas de mano. Instituciones de París, Londres, Roma o Nueva York recibían, acaso por vez primera, material gráfico muy atractivo sobre acciones de nueva música en España. Es seguro que la mitad de que aquellos sobres voluminosos durasen menos de un minuto en la mesa del gestor de destino, para llegar a la papelera inmediatamente; pero no lo es menos que otra mitad hacían diana y eran rigurosamente archivados y quedaban a disposición de músicos o investigadores en los centros respectivos. Esto sólo se conseguía con un material gráfico de primer orden. En años posteriores he viajado a algunos de estos centros y he observado que en sus ficheros y programas hay información de actividades españolas referidas a aquella época primera del CDMC. Y en más de una ocasión he comprobado que cuando, años después, la austeridad impuso una imagen más modesta, y otros directores suprimieron los envíos a centros internacionales, esta presencia de la música española desaparece de aquellos ficheros.

Podría alargar mucho más estos folios, pero no quiero fatigar al lector. Es ley de vida: a aquella etapa le sucedió otra, y después otra, y después otra... Con logros verdaderamente importantes de quienes nos sucedieron Hasta la tristísima y creo que desafortunadísima desaparición del CDMC (y del Festival de Música Contemporánea de Alicante) en 2010. Como tantas veces, el político iluminado acababa en dos minutos con lo que tanto nos había costado edificar. Música en el Círculo desapareció como tal en 1996, el Grupo Círculo en 1999; y

la Sección de Música, con Rosa María Molleda, se mantuvo hasta 2014. Pero no es éste lugar para llorar, sino para recordar y celebrar entre todos. En realidad, lo único importante es lo que hayamos podido contribuir en equipo a una comunidad humana más culta y con más curiosidad por las nuevas propuestas artísticas. Lo que me parece increíble, tras repetidas e incrédulas consultas al calendario, es que de todo esto, que me parece haber sucedido ayer, hayan pasado casi cuarenta años.

MÚSICA CONTEMPORÁNEA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tomás Marco

Desde los comienzos de la modernidad tras la Segunda Guerra Mundial, el término música contemporánea se ha venido utilizando para señalar realidades que han convertido el concepto en algo completamente polisémico. Ciertamente que en su etapa más virulenta se empleó para designar la vanguardia musical resultante de las consecuencias de la escuela schönbergiana, y más aun weberniana, ya que otros términos como música moderna o música actual parecían menos adecuados. Pero el transcurso del tiempo hizo que llamar música contemporánea a muchos productos musicales se convirtiera en algo tan general y confuso que acababa por no significar gran cosa.

De hecho, el término música moderna se aplicó cada vez más a la música ligera, comercial, industrial o como se la quiera llamar por oposición a la música clásica que, por definición era un producto del pasado definitivamente periclitado. E igualmente la denominación de música actual se aplicó a ese mismo grupo de productos sonoros hasta el punto de que incluso se ha creado oficialmente un Premio Nacional de "músicas actuales" precisamente para cosas que nada tiene que ver con lo que se suele denominar música contemporánea.

En realidad, música contemporánea no es sino la que se produce en el momento de cada presente. Claro que eso engloba a las músicas de todas clases y poco avanzamos así, de manera que el uso de esa expresión ha acabado señalando a músicas de vanguardia e incluso para alguna gente ingenua a músicas que suenan mal o por lo menos "raro", razón por la que un sector de público tiene una prevención a priori, cuando no huye como de la peste muchas veces de manera no justificada, de todo lo que se anuncie como "música contemporánea". Y el fenómeno se alarga en el tiempo tanto que ya se llama así a la

música compuesta en el último centenar de años en cuanto se aparte del canon tonal de manera que hay compositores que acaban siendo contemporáneos de sus abuelos y bisabuelos.

Muchas de esas músicas no pueden ser consideradas contemporáneas por gentes que no habían nacido cuando se produjeron. De manera que escojan el concepto que quieran, pero de lo que voy a hablar a aquí es de la música que pone la creación y la especulación sonora por delante de la facilidad económica de su difusión, que pertenece al ámbito de la cultura artística de mayor nivel y que se siente heredera (o no) de una tradición centenaria. Una música de concierto (término que ahora también se aplica a cualquier manifestación de música comercial multitudinaria) hecha para escuchar y no solo para oír y que en cierta medida necesite ser pensada además de gustada. Una música que exija un cierto esfuerzo, aunque solo sea porque hay que ir hacia ella activamente y no únicamente mecerse pasivamente en ella.

A lo mejor con todas estas explicaciones está quedando la cosa todavía más oscura. Si es así entonces pongamos que de lo que hablo es de lo que se suele entender general y tácitamente por música contemporánea pero circunscribiéndola a la que se hace aquí y ahora. Schönberg o Stravinsky son ya historia e incluso igualmente los maestros de la postguerra como Boulez o Stockhausen.

La pervivencia de la vanguardia estándar

Durante mucho tiempo se ha creído que eso de la música contemporánea está relacionando íntimamente con un tipo de vanguardia que se ha ido construyendo por aluvión. Sus practicantes se sienten continuadores de una línea que entroncaría con toda la historia musical y que se define en el siglo XX por el fin de la tonalidad y las aportaciones de la Escuela de Viena que se convierten en una especie de

fuerza fundamental. Nadie parece practicar a la hora actual el dodecafonismo, pero se entiende como una especie de dogma del que surge todo. Pero tampoco se olvida que el concepto serial se amplió en la postguerra a todos los parámetros musicales y que inmediatamente la aparición de las técnicas electroacústica puso de relieve la importancia del timbre, terreno en el que la Escuela de Viena no había insistido tanto como Stravinsky, Bartók, Varese o, previamente, Debussy. Todo ello va integrando un concepto amalgamado de vanguardia standard que se nutre después de las experiencias de los instrumentos ampliados o del movimiento espectralista que en cierto modo se convierte en una panacea universal para muchas músicas en el fondo de pensamiento diferente. Si a ello se le añaden condicionantes matemáticos, que de todas maneras la música ha contemplado desde los tiempos de Pitágoras, con la introducción de los fractales (otra panacea universal) y las consecuencias de Xenakis, tendremos una especie de modelo general de la vanguardia que, al menos para sus practicantes que son muchos, es incontrovertiblemente la verdadera vanguardia, esto es la verdadera música contemporánea. Un amplio caldo de cultivo donde se pueden citar, más que convivir, hasta tendencias enfrentadas como ocurre, por ejemplo, con los seguidores de Rihm o Lachenmann que se oponen, pero se reconocen dentro de esa contemporaneidad.

Sin embargo, esa situación de hecho ha sufrido algunos golpes fuertes con la aparición de vanguardias que no se enraízan con la Escuela de Viena. Un primer toque de atención, ya histórico, lo dio la aparición de la vanguardia polaca que no procedía de Schönberg sino, como mucho, de una difusa reinterpretación de Bartók. No solo despertó atención, sino que introdujo bastante novedades técnicas para la escritura instrumental, especialmente en las cuerdas y la percusión, y estéticas como la reformulación de un nuevo expresionismo. Para la vanguardia estándar no había otro remedio que absorber todo eso y así se hizo

incorporando las novedades a su corpus común donde se fundió con todo lo demás.

Otra vanguardia no derivada de la Escuela de Viena fue la irrupción de John Cage y su postura más conceptual y radical que, no sin confrontación y problemas, acabó integrándose en las formas aleatorias y abiertas mientras otros aspectos acababan incidiendo más sobre las otras artes que sobre las del sonido.

Pero quizá el movimiento más heterodoxo y alejado de la vanguardia estándar fue el del minimalismo repetitivo americano. E insisto en lo de minimalismo repetitivo porque realmente hubo minimalismos, que han sobrevivido bastante bien, que no tenían nada que ver con la repetitividad. La primera reacción de la vanguardia estándar fue la de negarle un status de música avanzada ya que introducía una aparente nueva tonalidad. Es cierto que luego aparecieron movimientos neotonales, pero en la música repetitiva no era quizá eso lo más importante. Además, la comercialidad de algunos de sus productos y sus contactos con músicas de consumo popular hacía fácil el rechazo por parte de la vanguardia purista a ciertos aspectos sobre todo de Philip Glass y más aún a su confusión con las músicas ligeras en Michael Nyman. Pero desde la aparición de la generación de John Adams no se podía negar que la tendencia tenía logros y que asomaba en ella un deseo experimental, algo connatural a la vanguardia. Además, ocurrían dos fenómenos diferentes. Por un lado, muchos músicos no específicamente minimalistas, ni siquiera americanos, admitían ciertas técnicas minimalistas sin renunciar a la vanguardia estándar. Por otro, con Adams la cabeza y basándose en la experiencia de los minimalista plásticos ideológicamente liderados por Donald Judd, se llegó a la conclusión de que el minimalismo repetitivo era la verdadera música americana creando un nacionalismo de nuevo cuño que se extendió mucho más allá de lo que el jazz había conseguido como música

americana puesto que, lo practicara quien lo practicara, se seguía considerando como un arte de los afroamericanos y no de todos los americanos en general cosa que sí logró el nuevo pensamiento.

Así las cosas parecería que la vanguardia estándar hubiera muerto. Nada de eso. Sigue siendo el corpus principal, al menos en Europa, Sudamerica y Asia, de la que a sí misma se considera música contemporánea. Ampliada lo que se quiera. Y haciendo concesiones que anteriormente no se hubiera permitido, pero luchando por su supervivencia y su afán de querer ser un canon por abierto que sea.

Modernidad, postmodernidad y globalización

Tal vez el principal problema para la supervivencia de la vanguardia estándar se encuentre en la dificultad para mantener una coherencia entre su técnica o técnicas y las vicisitudes de las cambiantes variadas estéticas. No es que se hayan despreocupado por las estéticas, al contrario, muchos de sus practicantes han desarrollado una amplia panorámica de pensamiento justificativo, pero no es menos cierto que lo que caracteriza a esa vanguardia con pretensiones de perennidad es su arsenal técnico. Este, ciertamente, puede ser adaptado a múltiples estéticas, pero no siempre resulta fácil, aunque le salva el hecho incontrovertible de que no hay ninguna técnica que exija imperiosamente una estética concreta y al contrario. Por ejemplo, el que la estética expresionista se adaptara óptimamente en un determinado momento al atonalismo no implica obligatoriamente que toda obra atonal tenga que ser expresionista ni que todo producto expresionista necesariamente sea atonal. Y los mismo podría decirse de muchas otras cosas.

Lo que sí es cierto es que las bases de esa vanguardia se forjan en el pensamiento de la modernidad que surge después de la Segunda Guerra

Mundial. Es un mundo cuyo pensamiento cree en el progreso, la solidaridad, la ciencia y el predominio del pensamiento racional y además universalista. Pero ese conglomerado de ideas acaba transformándose a lo largo del tiempo y el pensamiento moderno se va deformando y perdiendo a causa de nuevos fenómenos y precisamente porque, como cualquier movimiento que cree en esos principios, acaba por parecer utópico y los que vienen detrás lo miran con suspicacia precisamente porque no logró lo que pretendía al menos en un nivel total de la escala humana.

Lo que vendría después sería la postmodernidad que es un fenómeno del que se ha hablado mucho pero que está todavía hoy día por definir puesto que se sabe mucho más de lo que no es, por ejemplo una sucesión normal de la modernidad, que de lo que en realidad es. Pero sí se conoce que en ella irrumpen el subjetivismo, la individualidad, la eclosión de las supersticiones y pseudociencias como consecuencia de una desconfianza hacia una ciencia que tiende a ignorarse y de la que solo se valora la tecnología y sus productos. Es también el triunfo de una nueva mentalidad de capitalismo salvaje que poco tiene que ver con el tradicional pero que es mucho más global, inconcreto y cuyos puntos de poder y decisión tienden a ser difusos, aparentemente abstractos e ignotos.

Esa etapa afecta a la música de una manera muy directa pues es el momento en que una música de creación y pensamiento se va viendo arrinconada, ninguneada e ignorada y va desapareciendo a velocidad creciente del panorama social arrollada por el amplio negocio que se desarrolla de una música que la propaganda trata de que se entienda como popular cuando solo es popular su consumo, de ninguna manera su creación que obedece a estructuras de las leyes de mercado. La postmodernidad es un tiempo de zozobra para la música artística que ve invadidos sus términos y sus espacios para ser desplazada hacia una

marginalidad donde es voluntariamente ignorada por los medios de comunicación y difusión. Incluso se la afrenta con el término directa y voluntariamente peyorativo de "música académica". Eso es muy coherente puesto que los que dan la cara en la industria (cantantes , grupos etc.) son frecuentemente analfabetos musicales y conviene afear la conducta de los que osan gastar muchos años de su vida en formarse musicalmente en lugar de autoproclamarse "artistas" y ,cada vez, "compositores" por mucho que ignoren lo más elemental. Por otra parte, la figura del creador se diluye en una música que es un producto mecanotécnico de marketing donde la cara y la fama la dan unos intérpretes que son la fachada de un mecanismo más oculto pero tremendamente eficaz.

En un panorama de esa naturaleza no es extraño que la vanguardia estándar se convierta en un refugio importante para muchos compositores acosados por las circunstancias y también resulta coherente que se intenten vías mixtas en los que la música de creación se acerca a los mundos del rock, el pop o el musical sacrificando mucho para obtener un poco de atención que no suele pasar de una condescendiente palmadita en el hombro.

De cualquier manera, parece que se está de acuerdo en que la etapa de la postmodernidad también ha pasado. Pero si ella apartó a la modernidad, a ella nadie la ha apartado sino que se ha transformado a través de los mundos virtuales y digitales de una sociedad que, tras la modernidad, se ha convertido en un mundo globalizado , con un hipercapitalismo en el que se sienten cómodos casi todos los regímenes políticos, incluidos los comunistas como China, donde los conflictos aparentemente locales son un fenómeno parcial de enfrentamientos totales, con enormes flujos migratorios y una tiranía de las redes sociales donde todo es universal y donde no es importante distinguir entre lo verdadero y lo falso ya que si hubo un momento en que el saber

fue conocimiento y este fue sustituido por la información, esta no es relevante que sea o no fiable sino solo halagadora de los sentidos. En un mundo en que todo debe ser (aparentemente, claro) muy fácil, no hay lugar para ninguna clase de estudio, esfuerzo o valoración. Siempre se afirma que la postmodernidad había introducido el concepto de que todo vale y que por tanto no haya comparaciones ni evaluaciones posibles, pero, aunque se la pueda hacer responsable de sembrar la semilla de esa mentalidad, su establecimiento se hace sobre lo que ya son ruinas, la postmodernidad se ha convertido también en pasado.

En ese aquí y ahora absolutamente global y condicionado, la música contemporánea, si queremos mantener esa terminología precaria, tiene que plantearse hacia dónde y cómo caminar y para ello no le basta con la vanguardia estándar aunque se pueda auxiliar con ella.

Pero la globalización implica contacto y tras una etapa de colonialismo (que sigue explotándose por la industria) de la música occidental y no precisamente la mejor, sobre las de otras culturas se ha llegado a la palabra mágica que es la de "fusión". Cualquiera que se lo tome en serio sabe que cruzar culturas musicales exige un estudio atento y largo además de un esfuerzo creativo notable. Y en ese sentido, algunos compositores orientales, y Takemitsu sería un ejemplo, están mejor situados que los occidentales porque poseen la ciencia de su propia música y han aprendido la occidental. Al revés, ha costado mucho más trabajo aunque haya ejemplos notorios desde las composiciones pioneras de Messiaen a intentos rigurosos recientes.

Pero eso importa poco a la voracidad de la industria y es totalmente cierto que si juntamos a un saxofonista de jazz, un guitarrista flamenco y un intérprete de sitar hindú, por poner un ejemplo que puede multivariarse, algo suena. Y ese algo se puede grabar, vender y hacer un buen negocio convenciendo a la gente de las bondades de la fusión.

Que eso además sea de verdad una integración de técnicas y culturas, eso otra cuestión que no interesa.

Pero el cruce cultural y la globalización son ciertas en un mundo de grandes migraciones, de manera que ese será un camino, a menudo arduo, que tendrá también que transitar la música culta de creación desde ahora mismo.

Desmemoria y reincidencia

Una acusación recurrente en variadas etapas de la historia musical de Occidente es la de olvidar con cierta frecuencia su pasado inmediato. Eso ha podido ocurrir en muchas ocasiones, pero pienso que en cada una de ellas hay que contemplar el fenómeno de diferente manera porque realmente no es siempre el mismo. Lo preocupante es el aquí y ahora, lo que ocurre en la composición cuando estamos recorriendo el final del primer cuarto del siglo XXI

No me estoy refiriendo a algo que es constante en la historia de la música española que tiende a olvidar con toda facilidad su pasado tanto inmediato como lejano. Realmente, cada generación que pasa cae en un olvido inmediato de sus obras y logros y, como mucho, se convierte en páginas de diccionario que tampoco suelen ser muy consultadas. Quien no crea que esto es así puede indagar qué sabe el público musical de nuestro propio repertorio, cuánto escucha de la gran polifonía, qué conoce de verdad del sinfonismo o la música de cámara de los siglos XVIII y XIX. La mayoría piensa que ni siquiera existe, pero eso no es así, simplemente no se toca. Bien es verdad que en ello habría que distribuir la responsabilidad entre nuestros propios intérpretes, nuestros organizadores, nuestro sistema de enseñanza, nuestros investigadores y el propio público. Pero la cuestión no es ahora buscar culpables sino señalar un hecho. Si nos circunscribimos a la música española del

pasado siglo XX realmente apenas si encontramos algo que se pueda llamar repertorio fuera de algunas piezas de Albéniz, Granados y Falla o alguna obra suelta como el *Concierto de Aranjuez*. No se puede decir en serio que ni siquiera Turina sea de repertorio ni tampoco Guridi o Esplá, por citar nombres que la gente aún conoce. Si nos vamos ya a Conrado del Campo, Julio Gómez, Gerhard, Toldrá o la Generación del 27 la falta de presencia es casi total. Los recién desaparecidos compositores de la vanguardia de postguerra han juntado su muerte con su extirpación de los repertorios y si no busquen Vds. en las programaciones de todo el país obras de Bernaola, García Abril, De Pablo, C.Halffter, Guinjoan, Mestres Quadreny o Josep Soler.

Lo que acabo de decir es un problema general de nuestra música pero que habría que tratar en un trabajo diferente. Lo traigo a colación únicamente porque agrava todavía aún más la desmemoria general a la que me quiero referir. El compositor actual, que se mueve en un ambiente de información universal y totalmente facilitada, seguramente conoce muy bien (o al menos tiene esa posibilidad) lo que hacen sus colegas de su entorno, pero, por la mayoría de las músicas que se van estrenando, dan la impresión de que no se interesan demasiado por su reciente pasado. Ni siquiera los más ortodoxos practicantes de lo que hoy continúa siendo la baqueteada vanguardia estándar, parecen conocer bien los productos más importantes de un pasado bastante cercano.

A lo mejor es una impresión solo de alguien que ha escuchado mucho a lo largo de muchos años, pero la mayor parte de las nuevas obras que se van presentando me dan la impresión de ser hechas por gentes que conoce el oficio mejor que sus homólogos de hace unas décadas, pero desconocen por completo los resultados ya obtenidos con ese oficio. Y el problema es que desconocer el pasado nos lleva inexorablemente a repetirlo y casi nunca mejor. Antes de descubrir un nuevo continente

hay que averiguar si no está ya más que descubierto. No sé el grado real de conocimiento que los nuevos compositores tienen de la obra de Boulez, Stockhausen , Nono, Maderna y tantos otros de esa promoción pero su rastro aparece muchas veces en las nuevas obras como si fueran conquistas de última hora y mucho más aún tantísimas obras que parecen clones, no demasiado perfectos, todo hay que decirlo, de Penderecki o Xenakis. Lo que me lleva a creer que la obra de esos autores está olvidada y se va redescubriendo. Pero volver a inventar la tabla de multiplicar carece de mérito porque ya está inventada.

Lejos de mi pensamiento creer que no existe esfuerzo ni creatividad en lo que se está haciendo ahora mismo, pero sí tengo la impresión de que a veces se carece de información y eso es un efecto de la desmemoria no de que esa información no esté más al alcance que nunca lo estuviera.

La forma como problema

Prácticamente todo tipo de música posee una estructura interna de la que dimana la forma de manera que no existe música sin forma pues incluso aquellas que se reclaman informales o aformales, e incluso la propia improvisación, tienen una forma resultante, la que se da en su propio sonar. Eso es algo que en un tiempo donde la grabación no solo está a la orden del día, sino que es, por extensión y frecuencia, la mayor fuente de información sonora, resulta especialmente relevante.

Que una pieza musical posea su propia forma es vital para su simple existencia. La música sucede en el tiempo mucho más que en el espacio y la posibilidad de reunir el tiempo en una unidad es una facultad de la memoria. Sin memoria no existe una pieza musical porque no habría la capacidad de relacionar un acontecimiento sonoro con los que le

sucedan o anteceden. Y el establecimiento de formas musicales es algo que siempre ha estado relacionado con la memoria humana.

A menudo se confunden forma y estructura, lo que no es de extrañar porque son cosas muy relacionadas, aunque paralelas. Podría concebirse una forma sin estructura previa (las formas resultantes) pero es difícil de concebir una estructura que no acabe o convirtiéndose en forma o generándola. Por eso a lo largo de su propia historia la música ha ido desarrollando diversos tipos de estructuras y estas han permitido el establecimiento de formas muy diversas.

El problema de la música actual, y en alguna manera eso viene ya desde la Escuela de Viena por más que usara formas preexistentes que no eran propiamente de sus técnicas. La cuestión se acentúa con la vanguardia serial de la postguerra, matriz de la vanguardia estándar, que constata cada vez más que con los nuevos lenguajes la forma de cada obra debe ser establecida por ella misma y no se puede recurrir a formas a priori. Ya no son los tiempos de existencia del motete, la fuga o la forma sonata, por señalar algunos modelos históricos, que constituían referentes arquetípicos sobre los que era posible desarrollar estructuras y lenguajes propios. Ahora, todo parece tener que surgir ex novo de cada obra, o al menos de esa característica de cada autor, nada fácil de definir, que suele llamarse estilo.

Tengo la impresión de que en una buena cantidad de ejemplos de composición actual el verdadero problema es el de la forma y, al mismo tiempo, que no es ni mucho menos al que más interés se dedica. El establecimiento de un trabajo tímbrico, de una acción instrumental o de un adecuado juego de texturas está en primer lugar entre las preocupaciones de los creadores. Incluso podría decirse que no les son ajenos muchos problemas de estructura, pero que todo ello se resuelva en una forma adecuada no acaba de ser evidente. En mi opinión, que naturalmente es personal, el mayor problema de una buena parte de las

nuevas obras musicales que hoy se crean está en su escasa consecución formal. Nos encontramos frecuentemente con obras cuya duración excede, o también puede quedarse corta, de lo que su propio material puede ofrecer y obviamente ese es solo uno de los múltiples problemas que origina la falta de un logro con la forma. Pero si la forma falla acabará por fallar la necesaria información para que el oyente pueda apreciar completamente la obra más allá de los que encuentre en alguna de sus partes .

La mayor parte de los trabajos teóricos de destacados compositores del momento tratan de muchas cosas que son importantes y hasta vitales para el desarrollo de la creación musical pero rara vez se plantea adecuadamente el problema de la forma. Claro está que cada obra exige la suya y eso hace difícil las generalizaciones, pero no estaría de más poder establecer una metodología de abordaje de la cuestión de la forma para poder resolver el problema. O más bien para que pueda plantearse, porque la única forma de enfrentarse a un problema es reconocer que existe y eso es algo que no resulta muy obvio en la composición actual. Por supuesto que serán resultados no solo provisionales sino también efímeros teniendo en cuenta que que la normal evolución, que nunca cesa, de la composición musical, arrinconará inmediatamente algunos resultados para plantear nuevos puntos de vista o nuevos problemas. Pero este me parece uno de los puntos esenciales de la composición de hoy día.

Contexto social y marginalidad

Para alguien que ha vivido ya bastantes años y ha conocido una amplia evolución de la vida musical en nuestro país se hace evidente que el contexto social de eso que hemos dado en llamar música contemporánea ha evolucionado ampliamente y, en mi opinión, de

manera muy poco favorable porque el fenómeno ha marchado desde un estadio minoritario, pero de cierto eco y consideración, hacia una real marginalidad cada vez más ostensible. Voy a intentar describir brevemente la evolución desde tres aspectos, que podrían ser más pero no pretendo hacer una tesis doctoral sino un breve artículo de diagnóstico. Y lo haré desde tres puntos de vista: infraestructura, los propios creadores y el impacto social de lo que hacen.

Para alguien que haya podido vivirlo o por lo menos estudiarlo resulta evidente que el desarrollo de las infraestructuras de la tan impropia llamada "música clásica" ha sido espectacular en el último medio siglo. El número de orquestas de calidad, de conjuntos y de instrumentistas individuales ha experimentado un aumento exponencial en cuanto a cantidad y calidad. Desde un panorama que en toda la geografía nacional apenas ofrecía un mínimo número de orquestas verdaderamente profesionales que fueran capaces de tocar con dignidad las nuevas composiciones, se ha pasado a una multiplicación de conjuntos de extraordinaria calidad que nada tienen objetivamente que envidiar, como media, a las medias de otros países europeos.

Otro tanto ocurre con los lugares donde se puede hacer música que en muchos casos han permitido abandonar los vetustos teatros que se compartían vergonzantemente con proyecciones cinematográficas, y también las iglesias de sonoridad escasamente adecuadas para el sinfonismo. Y otro tanto podría decirse de los locales destinados a la música de cámara e incluso a los teatros líricos mucho más numerosos y en muchas mejores condiciones que la destartada escasez que se ha vivido a lo largo de una dilatada postguerra. No voy a dar datos sobre cómo se gesta esa evolución, que sería muy interesante en otro artículo de distinta naturaleza, sino a señalar que todo eso debería haber redundado no solo en una mayor calidad de la oferta musical, y así ha

sido, sino también en una mayor cantidad de público, que también se da pero con mucha mayor moderación, y luego diremos algo sobre los malos efectos que ello produce.

Desde el punto de vista de los nuevos creadores, el panorama ha cambiado mucho. Hace medio siglo e incluso menos, cualquier aspirante a compositor debía completar su formación en el extranjero si no quería que esta fuera obsoleta desde el mismo comienzo y tenía que peregrinar mendicantemente para obtener recursos y becas de otros países, puesto que las nacionales eran mínimas, si no eran de familias ricas lo que naturalmente casi nunca sucedía. O simplemente desempeñar trabajos ínfimos en los países de acogida para poder estudiar y sobrevivir.

No es que los compositores nuevos de ahora mismo no viajen en época de formación, al contrario, lo hacen profusamente y no tienen tantas dificultades de financiación. Pero ya no es un imperativo total porque no solo pueden encontrar maestros de calidad en el país, sino que los medios de comunicación (o de relación) modernos están a su disposición en la aldea global. Estamos en un momento en que hay más nuevos compositores que nunca y además tienen generalmente una mayor formación en origen. Pero deberíamos preguntarnos si las posibilidades de circulación de sus obras son mayores ahora que hace años. Si lo vemos en números absolutos sí, objetivamente ahora se tocan más obras recientes que en épocas anteriores. Pero si lo hacemos comparando los medios disponibles en la vida musical y el amplio número de compositores nuevos bien formados, la respuesta es decididamente no, las oportunidades no son mayores sino exactamente lo contrario. ¿Por qué ocurre esto? Porque la música de creación ha descendido desde un estatus minoritario respetado a un acoso continuo hacia una marginalidad que incluso se querría que fuese un verdadero aniquilamiento.

Durante toda la historia de la música occidental se cultivaba a la vez una música de creación de tipo culto y otra de consumo popular más sencilla sin que una posible interacción ocasional entre ambas confundiera los respectivos ámbitos. Por más horrorosas que fueran las denominaciones, los espacios de la "música ligera" y la "música clásica" estaban bien acotados porque cultura y entretenimiento, sin necesidad de entrar en conflictos, se sentían bien definidos. Y aunque en un aspecto económico desde principios del siglo XX la "ligera" iban cobrando ventaja, la consideración dentro del mundo de la cultura se mantenía diferente.

Ese status quo se mantuvo hasta los años sesenta cuando se extendió el fenómeno del rock y del pop contra los que no tengo ninguna inquina dentro de lo que son salvo el que hayan invadido todos los terrenos. Y además se convirtió en un gigantesco negocio sustentado por su total apoyo por parte de los medios de comunicación- radio y televisión a la cabeza, pero luego también redes sociales- y por los medios periodísticos creadores de opinión. Incluso han llegado a apoderarse de la propia terminología de "concierto", "recital" etc. que antes no empleaban. Finalmente se gestó un inmenso negocio que sería ya el tercero más amplio en el mundo y en realidad el primero legal puesto que solo le superan el negocio de la droga y el de las armas. Y un gran negocio puede financiar su propio estatus social y cultural.

Poco a poco la música de creación culta ha ido desapareciendo de los periódicos y revistas no especializada que primeros perdieron el interés y luego el respeto, es casi inexistente en las radios, salvo algún canal minoritario especializado en música culta casi siempre histórica, y absolutamente desterrada de las televisiones. Es algo que conscientemente se debe ignorar si no se puede suprimir y que incluso ha llegado al mundo de los intelectuales y artistas de otras especialidades. Hoy día, para mucho más del noventa por ciento de la población lo único que existe es la música industrial de consumo a la

que se llama "música moderna" para diferenciarla de la "clásica" que es algo que fue, en tiempos de Beethoven y así, pero que ya murió hace tiempo. Además hay mucho interés en subrayar esa obsolescencia. Puede que haya alguna gente que sepa que hay grupos minúsculos de músicos que se dedican a hacer hoy día cosa raras y malsonantes, pero eso sería pura anécdota. Incluso se puede decir que la música como cultura ha sido conquistada intelectualmente por la industria y, mientras los músicos "serios" desaparecen del panorama, las estrellas industriales se convierten en creadores de opinión capaces de pontificar sobre cualquier cosa en los medios más amplios de comunicación que los buscan constantemente aunque en la mayoría de los casos sea obvio que no tienen nada apreciable que decir. En una generalización de la banalidad como principal valor social, resulta hasta evidente que este status se amplie día a día.

Aunque no se puede negar una campaña de aislamiento y un deseo de desaparición, no hay que echar toda la culpa a teorías conspiratorias. Buena parte de la responsabilidad la tienen los propios músicos, los compositores "contemporáneos" porque generalmente apenas se ocupan de otra cosa que de mirarse el ombligo en una actitud autista verdaderamente suicida. Más todavía recae en la mayoría de los intérpretes que suelen dedicar escasa atención a su entono actual porque apenas conocen, ni les suscita curiosidad, y se refugian en los repertorios de siempre. Pero todavía es mayor el desinterés de los organizadores y el público de la "música clásica" volcados con alta preferencia hacia los repertorios del pasado. Todos ellos contribuyen a que ese concepto de que la "música clásica" es algo periclitado y que la "música moderna" es la industrial/comercial, como sus cultivadores sostienen, se extienda cada vez más y se convierta en una verdad absoluta para casi todos. Es un caso notorio en el que una cosa si se repite mucho acaba convirtiéndose en una verdad inatacable.

No se trata de encontrar culpables, que no sirve para nada, sino de señalar hechos que están ahí, que han crecido con el tiempo y que sin duda van a crecer más. Para una gran mayoría la "música contemporánea" ha muerto e incluso las de consumo popular empiezan a querer llamarse contemporáneas en vez de solo "música moderna". Los que aún estamos en ella sabemos que no ha muerto del todo, pero el diagnóstico es bastante grave.

Se puede preguntar qué hacer y a eso cada uno tendrá que contestar por su cuenta, pero si la respuesta no se articula colectivamente, poco habrá que se pueda conseguir. No se trata de ser pesimista sino de reconocer que el realismo bien informado se le parece mucho. Pero siempre existe la capacidad de intentar responder al estímulo y no resignarse a ir mansamente al matadero. Más que nunca, el compositor actual se encuentra en una situación solitaria como probablemente la creación ha exigido en todas las épocas, pero hallarse así en un momento en que todas las proclamas llaman a la colaboración y colectivización de las artes y en una búsqueda presuntamente solidaria no es nada confortable, aunque nos conste que tales exhibiciones contengan una falsedad básica. No nos queda otra que persistir en el esfuerzo hasta que, como dice el verso de Jorge Guillén, nos trague el olvido.

Música del siglo XXI: reflexiones

Alicia Coduras Martínez
Compositora y Directora de orquesta
Associació catalana de compositors

1. Introducción

La música es más que una manifestación artística o que una disciplina.

Si lo pensamos detenidamente, se trata de un bien que nos acompaña siempre en todo tipo de situaciones a lo largo de nuestras vidas. Nos llena, define muchos de nuestros estados anímicos, es terapéutica y la mejor medicina para nuestro espíritu. Es la guardiana de la mayoría de nuestros recuerdos y tiene un poder incomparable.

Algunos la han calificado como el lenguaje del universo. Es matemática hecha vibración y sonido que puede remover la más insensible de las almas. En definitiva: es probablemente el "regalo" más maravilloso que hemos recibido los seres humanos.

Si analizamos su trayectoria, veremos que también es un reflejo de la evolución humana, de las épocas vividas y de cada una de las culturas en que se ha desarrollado. Así, según los instrumentos utilizados para tocarla, los lugares geográficos y la cultura asociada a éstos, la música tiene unas características propias.

A medida que la sociedad se ha ido transformando en global, todos los seres humanos de las últimas décadas, hemos tenido y estamos teniendo la oportunidad de escuchar esta gran diversidad y de apreciar el talento de los compositores de todo el mundo, de punta a punta.

También, a medida que las nuevas tecnologías han permitido el acceso a toda la información, hemos podido saber, de forma bastante aproximada, cómo ha sido la música a lo largo de las diversas etapas y épocas en que se ha fragmentado la historia e, incluso, se ha puesto a disposición la información técnica relacionada con la música, de tal forma que cualquier persona interesada puede disfrutar de su práctica desde diferentes aproximaciones. Se puede aprender lenguaje musical, se puede aprender la práctica de un instrumento, a escuchar todo tipo de obras, a analizarlas y mil cosas más.

No obstante, al igual que ha sucedido con otras disciplinas culturales, el hecho de tenerla a nuestro alcance como nunca antes había sucedido, no está implicando que la sociedad la valore, utilice y disfrute más que en otras épocas pasadas. Por ello, la sociedad actual, considerada de forma global, no le está otorgando la importancia que merece porque siempre la tiene a mano, igual que sucede con el aire que respiramos y tantas otras cosas que nos vienen "dadas".

Los seres humanos somos así: lo fácil y abundante no se valora y siempre deseamos lo que parece inalcanzable. Una pepita de oro siempre será infinitamente más codiciada que un trozo de pirita, y un diamante tendrá el mismo efecto frente a un zafiro, por más que su color azul pueda seducir más a nuestros sentidos ...

2. ¿Cuál es el escenario en el que se produce música actualmente?

Estamos en el año 2023 y la música nos acompaña desde que tenemos memoria. Pero, ¿dónde estamos? ¿a dónde hemos llegado y en qué estado se encuentra este bien tan valioso?

En general, la profesión de músico no tiene actualmente la suficiente apreciación dentro de la sociedad actual considerada en su conjunto. Esto no quiere decir que esta situación sea uniforme ni mucho menos, pero es interesante tomar este punto de partida para reflexionar y para entender por qué los que siguen trabajando, digamos de "forma seria" en música y haciendo de ella su vida, sufren de una notable marginación en este momento (dejando de lado las excepciones, que siempre las hay).

Así, partiendo de esta idea de estado precario de reconocimiento del valor de la música como profesión que se vive en la actualidad a gran escala, las causas por las que hemos llegado los humanos a esta situación son muy diversas. Entre los factores más destacados se pueden incluir: la forma de vivir, las creencias, las imposiciones y opiniones que dejamos que nos influyan (a veces sin darnos siquiera cuenta), la pérdida de criterio propio en favor de lo que piensa la mayoría que nos rodea, la insensibilización de las personas, el consumismo, la falta de educación adecuada, la falta de espiritualidad y otras.

Aunque esta reflexión pueda parecer algo extrema, todos los factores citados están bien fundamentados y seleccionados para este propósito de explicar dónde nos encontramos en cuanto a la música. Tal vez, de forma individual, uno no se identifique con esta lista de

factores que han conducido a su precariedad, pero si deja de lado su sentimiento y mira a la sociedad en su conjunto, seguro que verá a qué nos estamos refiriendo.

Un músico observa el mundo continuamente porque es una de sus principales fuentes de inspiración, y las vibraciones que nos envuelven en este momento son desafiantes y más bien de baja frecuencia.

No obstante, antes de continuar, señalo que estas reflexiones no hacen referencia a la calidad del inmenso bagaje que la humanidad ha desarrollado en forma de obras musicales (que podría ser objeto de otro tipo de análisis), sino a la apreciación actual del mismo y de las personas que trabajan para seguir engrandeciéndolo.

3. Los factores determinantes de la situación actual de precariedad del ámbito musical

La forma de vida

Comencemos con la forma de vivir que tenemos actualmente. Si nos enfocamos en los países más desarrollados desde el punto de vista económico, el ritmo de vida es bastante frenético, el entorno es muy competitivo y exigente, y las redes sociales tienen un gran impacto en el estado anímico de las personas.

Entre otras cosas, este escenario no deja mucho margen para interaccionar de forma personal y activa con la música como se podía hacer antes. Pensemos, por ejemplo, en sociedades de épocas pasadas donde los eventos musicales se sucedían con gran frecuencia abarcando, no solamente los de tipo popular, sino también los ofrecidos en salas y locales de todo tipo y los practicados en los propios domicilios. Si nos preguntamos con qué frecuencia estamos yendo a eventos donde haya música popular con la que podamos interaccionar directamente, veremos que la respuesta será baja. Algunos pasarán por el lugar del evento y ni siquiera le prestarán atención; otros mirarán y muy pocos entrarán a participar de forma directa. A ello habrá que añadir que los eventos serán más bien escasos. Por otro lado, si nos preguntamos con qué frecuencia vamos a un concierto, ópera, espectáculo de danza y similares, la respuesta será diversa, porque hallaremos desde personas abonadas a estos eventos, a personas que van con cierta regularidad, a personas que van ocasionalmente y a personas que no van en absoluto. No obstante, la media de frecuencia de asistencia será baja calculada

sobre la sociedad de un territorio concreto. Asimismo, si nos preguntamos con qué frecuencia vamos a bailar, o a cantar, o a realizar actividades donde la música sea un elemento presente con el que interaccionar, encontraremos que la frecuencia va a depender de la edad, del tipo de actividad, y otros condicionantes, pero de nuevo, será baja comparada con la de sociedades anteriores. Finalmente, por resumir, si nos preguntamos con qué frecuencia participamos en un evento musical organizado en un domicilio particular, de nuevo tendremos que admitir que se trata de una actividad muy poco presente comparada con su desarrollo en épocas pasadas.

La falta de tiempo y la derivación hacia otras actividades más propias del momento actual, especialmente ligadas al uso de tecnologías de la información, han relegado estas prácticas a una situación de bajo consumo si se compara con épocas pasadas en que eran muy frecuentes y muy apreciadas.

No obstante, existe una minoría que no renuncia a estas prácticas y que sigue llevándolas a cabo a pesar de la configuración de vida actual. Lo cierto es que no hay que ir muy lejos para verlo. Pensemos simplemente en los sábados por la tarde y en los domingos por la mañana frente a la Catedral de Barcelona. A pesar de la interrupción por causa de la pandemia por COVID-19, actualmente se ha retomado la actividad de danza de sardanas que se viene llevando a cabo desde hace más de un siglo (en realidad no está documentado el momento en que se inició esta práctica, pero se estima como realmente lejano). Comparada con la población total de la ciudad, la proporción que lleva a cabo esta práctica es muy pequeña y, además, aglutina a personas que vienen de otros lugares, pero, en cualquier caso, si se preguntase a los participantes cómo se sienten al llevarla a cabo, es muy probable que hablen de sensaciones positivas, saludables y muy benéficas, calificando el momento de práctica como uno de los mejores de la semana. Entre las bondades de esta interacción con la música, esta actividad, destaca porque no tiene limitación de edad, por ejemplo, ni grandes requerimientos físicos como otras danzas. Además, fomenta la hermandad y no tiene límites acerca del número de participantes salvo el espacio disponible, por lo que constituye un claro ejemplo (junto al de miles de danzas étnicas y populares de todo el mundo), de lo sencillo y efectivo que es el utilizar la música como bien común lleno de beneficios.

En definitiva, interaccionar con la música es salud y bienestar, especialmente si se experimenta en primera persona, pero ... no

siempre. Así, si preguntamos cómo se sienten a los que se reúnen en un local donde se escucha música agresiva e impersonal una noche de sábado y les pedimos que sean francos y sinceros, es muy posible que bastantes personas nos digan que el tiempo que pasan en estas condiciones termina siendo estresante, algo confuso y poco satisfactorio. ¿Por qué? Porque, en primer lugar, se trata de interaccionar con un tipo de música que no armoniza de forma natural con el espíritu de la mayoría de seres humanos e incluso con su cuerpo, sino que más bien los perturba. Si comparamos el momento actual con el intervalo de tiempo desde los años 60 a los 90, por ejemplo, los que recuerdan estas etapas, con gran probabilidad nos dirían que disfrutaban mucho más de ir a un local de baile, a pesar que al principio de estas etapas la gente mayor ya consideraba que "aquello no era música".

En este sentido, es cierto que cada generación ha valorado más la música de su momento para estas prácticas. En los años 60, por ejemplo, con el triunfo de los grupos de rock, pop, y su derivación hacia otros estilos, tales como el disco, el funk, el metal, el rock sinfónico, el psicodélico, el heavy metal, y muchos más, la gente de mediana edad defendía la etapa anterior donde el jazz, los cantantes melódicos (crooners), los ritmos latinos y otros estilos llenaban sus espacios musicales, y así podríamos seguir pasando por las épocas de los valeses, polkas y mazurcas, las de bailes cortesanos, las danzas del renacimiento, las medievales y las que se practicasen en las etapas históricas más tempranas. Habría que concluir que cualquier tiempo pasado fue mejor y que lo mismo pasa con la música de ahora, ¿no? Es posible. Pero lo que percibo desde mi visión como músico es la de que hay una diferencia en esta etapa que no logro captar con referencia a las anteriores. Estoy hablando de la satisfacción espiritual e incluso corporal al llevar a cabo estas prácticas salvo excepciones que, por supuesto, También las hay.

El impacto que está teniendo el disciplinar a las mentes de las generaciones más recientes en escuchar de forma reiterada músicas "sin contenido" es enorme y preocupante, ya que, como se ha dicho antes, la música es alimento para el espíritu y si el alimento no es de buena calidad, uno ya puede imaginar el resultado de la "colación". Piensen por un momento, por ejemplo, en una persona de corta edad jugando a un video juego cuya banda sonora es una música repetitiva, insustancial y mecánica, que está "atacando" a su sistema neuronal durante una hora diaria o más. Su mente y su subconsciente se

adaptará a esos sonidos, no hay duda, pero ¿qué beneficio y satisfacción obtendrá su espíritu? ¿Qué tipo de criterio musical va a desarrollar? ¿Qué tipo de legado dejará a sus propios descendientes en el futuro?

Las consecuencias de la implantación masiva de estas prácticas, así como de algunas en cuanto al uso de la música en publicidad que fijan asociaciones de sonidos con determinados consumos, acciones cotidianas y otras, así como la precaria educación y sensibilización musical fuera de los centros específicamente dedicados a ello, son múltiples. Por un lado, podría irse produciendo la desaparición de eventos musicales de contenido intelectual y espiritual a gran escala, ya que no habría suficiente público interesado en asistir a éstos. De hecho, algunos conciertos (y no sólo de música clásica o culta), ya se suspenden por falta de venta de entradas, cuando siempre ha habido, hasta la fecha, público para casi todo. Por otro lado, podría irse perdiendo el interés por la conservación y difusión del enorme repertorio pasado porque los propios estudiantes de música podrían tender a seleccionar obras "más asequibles" que las actualmente exigidas en las carreras regladas. En este sentido, no hay que olvidar que el sistema educacional actual, comparado con el de unas décadas atrás relaja una y otra vez los contenidos, las horas lectivas y el nivel de exigencia, todo lo cual ha aumentado el "fracaso escolar", el abandono de carreras antes de su finalización y el desarrollo de una sociedad cada vez más pobre culturalmente hablando. Si esto se traslada a la música (y ya está sucediendo), vamos a ir viendo estudiantes que no quieren aprender lenguaje musical porque "es muy pesado y aburrido", que sólo quieren tocar un instrumento (¿cómo?), siempre que las piezas no sean muy difíciles, y así sucesivamente. Los resultados de todo ello, darán lugar a un menor número de músicos con formación integral, cosa que nadie aplicaría nunca a un estudiante de medicina, por ejemplo, porque un médico "tiene que saber todo lo que tiene que saber" para tratar pacientes.

Sintetizando, las sociedades más desarrolladas han derivado en un entorno que, comparado con épocas pasadas, interacciona de formas muy diversas con la música, algunas poco saludables, y sienta unas bases para su producción que no favorecen la inclusión de profesionales en número suficiente como para que resulte muy rentable dedicarse a este sector. Las prácticas de calidad se van concentrando progresivamente en ciertas minorías que las llevan a cabo en varios tipos de escenarios (conciertos regulares, conciertos

extraordinarios, conservatorios y escuelas de música, formaciones musicales de todo tipo, fiestas populares, cine, locales de baile temáticos y otros) y la competencia para actuar como profesional para esas minorías es enorme.

Vivir en una sociedad materialista, absorbida por las redes sociales y cuya formación cultural está sufriendo cierto deterioro ha tenido un fuerte impacto en el tipo de consumo que se hace en cuanto a la música como producto. En los países más desarrollados económicamente, es evidente que el producto musical más consumido es la música contemporánea, es decir, la que se está produciendo ahora o desde 1923, cuando el dodecafonismo fue introducido revolucionando el panorama musical una vez más.

Poniéndonos en 2023, la sociedad actual consume una gran variedad de géneros musicales, pero algunos de los más populares incluyen el pop, el hip-hop, el reguetón y el EDM (música electrónica de baile). Estos géneros suelen dominar las listas de éxitos y son ampliamente escuchados en la radio y en las plataformas de streaming. Sin embargo, es importante destacar que los gustos musicales varían de persona a persona, y hay muchas otras opciones de música que también son populares entre diferentes grupos demográficos y regiones.

El consumo de música clásica o culta en la actualidad ha experimentado cambios significativos debido al avance de la tecnología y las nuevas formas de acceso a la música, entre las cuales destacan:

El streaming: Muchos oyentes de música clásica han optado por utilizar plataformas de streaming como Spotify, Apple Music o YouTube para acceder a su música favorita. Esto les brinda la posibilidad de descubrir nuevas obras y artistas, y acceder a un amplio catálogo de grabaciones.

Los conciertos en directo: A pesar del avance de la tecnología, los conciertos en vivo siguen siendo una parte importante del consumo de música clásica. Los amantes de este género buscan la experiencia única de presenciar una presentación en directo, disfrutar de la acústica de una sala de conciertos y conectarse emocionalmente con la interpretación.

Las redes sociales y plataformas digitales: Las redes sociales han permitido a los artistas y sellos discográficos promover su música de

manera más directa y llegar a un público más amplio. Además, existen plataformas digitales especializadas en música clásica, como Idagio o Primephonic, que ofrecen catálogos específicos y recursos adicionales para los amantes de este género.

La educación musical: Existe un creciente interés en la educación musical en relación a la música clásica. Las personas buscan entender mejor las obras y los compositores, y apreciar la historia y el contexto de cada pieza. Esto se traduce en una mayor demanda de cursos, documentales y libros sobre música clásica, pero, como se ha dicho anteriormente, con un importante costo en referencia a la calidad y el esfuerzo personal por terminar la formación.

Audiencias más jóvenes: Aunque tradicionalmente la música clásica ha sido asociada con una audiencia más adulta, la música clásica se ha vuelto más accesible para los jóvenes a través de las plataformas digitales y eventos especiales dirigidos a este público, lo que ha contribuido a su consumo entre las nuevas generaciones, si bien, algo minoritario.

No obstante, "música clásica o culta" es un término amplio en el que no resulta sencillo ubicar la parte contemporánea de esta área. Una forma de hacerlo es referirse a ella como la música culta que deriva del movimiento dodecafónico implantado en 1923 y sus derivaciones, tales como música atonal, sin forma musical, vanguardista y similares, incluyendo la electrónica.

Este tipo de música no atrae grandes masas en la actualidad, y aunque tiene sus seguidores, el reflejo en el consumo es bajo comparado con el de otros estilos. Uno de los aspectos que más ha contribuido a su desarrollo es el de la formación musical en composición en los conservatorios más prestigiosos de los países más desarrollados. Los catedráticos actuales abogan por enseñar composición sobre una base atonal, o serial de estructura formal libre, buscando captar la atención del oyente a través de múltiples tipos de texturas y efectos.

Se trata de un tipo de música acorde con los tiempos, que huye de la melodía y cuya audición mejora para los que no están habituados a este género, cuando se utilizan recursos complementarios en su ejecución, tales como mensajes, imágenes, instrumentación impactante y similares. Para interpretar esta música, los instrumentistas se ven, muchas veces, abocados a llevar al límite a

sus instrumentos, o a hacer cosas que no son propias de la técnica para la que fueron concebidos, etc.

El resultado, mal que nos pese, es que la mayoría de obras de este género se escuchan ocasionalmente y que no se trata de un producto de consumo de masas. Los escenarios más habituales donde los seguidores de esta corriente gozan de estas composiciones son, los ciclos y festivales especializados, las audiciones en conservatorios y escuelas de música, los estrenos donde compositores que ya tienen una reputación son programados y los eventos relacionados con concursos de composición.

Estos últimos son las plataformas desde las cuales pueden lanzarse nuevos talentos, pero la producción que se desprende de ellos es muy limitada. Además, en los concursos de la denominada música contemporánea culta, los tribunales marginan casi siempre a cualquier obra que tenga visos de tonalidad, lo cual ha promovido la impresión (errónea) de que no hay compositores actuales trabajando en otros géneros.

En este caso, la forma de vida actual no está determinando el éxito o fracaso de este género, aunque irónicamente la música contemporánea culta comenzó como reflejo de una Europa entre guerras mundiales descrita con sonidos y texturas inquietantes. Si acaso, se pueden ver relaciones con la forma de vida actual a través de los títulos de muchas obras, que expresan situaciones, incógnitas y temas actuales, así como a través del uso de dispositivos electrónicos, la experimentación, e incluso el requerimiento de improvisación in situ por parte de los intérpretes, que hace de la ejecución un momento único. La cuestión en este caso es: si el dodecafonismo, el serialismo y la atonalidad se correspondieron con la sociedad del siglo XX a partir de 1923, ¿se ha terminado el momento dominante de estas corrientes al cumplirse cien años de su irrupción?, ¿estamos en puertas de un nuevo paradigma musical para la música culta como reflejo de la sociedad actual tal y como lo fue el anterior? Y, sobre todo, ¿estamos permitiendo que emerja y seamos capaces de reconocerlo?

Se trata de preguntas difíciles de responder, entre otras cosas, porque estas transiciones no han tenido lugar de la misma forma ni al mismo tiempo en todos los países del mundo, y habría que tomar como referencia occidente para responderlas, al menos en lo que se refiere a la evolución de la música dodecafónica, serial o atonal. Sea

como fuere, las corrientes compositivas acaban por imponerse y son reconocibles, aunque sea tardíamente. Por eso, es muy importante que los catedráticos de composición sean flexibles, abiertos y sensibles respecto de lo que la sociedad pide, y dejar de tratar de imponer tipos de músicas que no están siendo demandadas, excepto para las minorías que quieran escucharlas. Formar compositores en una sola corriente que, incluso ya no es dominante, limita enormemente la creatividad y no conduce al éxito y reconocimiento de los compositores. Por eso triunfan autores que no tienen siquiera la carrera de composición: han observado a la sociedad y le dan lo que esta pide (ni más ni menos como sucedió en otras etapas históricas donde los compositores "daban servicio"). Si en el conservatorio no les pueden dar esa formación, se van a buscarla a otro tipo de centros de formación o se forman de manera autodidacta.

Los países en vías de desarrollo han aguantado mucho más y las transformaciones que abordan son diferentes. En primer lugar, porque hacen mucho más uso de sus músicas tradicionales y las tienen muy presentes. En segundo lugar, porque la gente es más espiritual y menos materialista. Está claro que esto es así por causa de las limitaciones económicas que tiene una gran parte de la población de estos países, pero, en este sentido, saldrán más beneficiados. También, y aunque parezca algo baladí, los regímenes políticos tienen que ver con seguir un camino diferente. Por ejemplo, en muchos países árabes, se regula el tipo de música que entra y que puede emitirse en medios de comunicación. Hasta antes de la pandemia por COVID-19, en estos países se promocionaba la música tradicional autóctona, los músicos del propio país y las músicas occidentales más bien melódicas y poco agresivas. La apertura hacia otras músicas es progresiva y gradual, pero estas sociedades están mucho más adaptadas a músicas "que no agredan" el espíritu y la mente. En todos estos países, no obstante, se han formado orquestas sinfónicas que, poco a poco, van adoptando el repertorio clásico occidental y que, afortunadamente, están proporcionando espacio a los compositores locales que ofrecen música autóctona y también una música que se podría calificar de mixta, es decir, con connotaciones locales, pero con estructuras, instrumentaciones y concepciones occidentalizadas. Esta forma de hacer las cosas está permitiendo que estas músicas se puedan expandir más fácilmente y llegar a muchos lugares del mundo. Además, se trata de un fenómeno que no sólo se da en el entorno sinfónico, sino en la música étnica, pop, rock, jazz y otros estilos.

Para concluir, la reflexión acerca del impacto de la forma actual de vida en la música se puede resumir en que el desarrollo económico y social, tal y como está enfocado en este momento, nos conduce hacia un declive de esta actividad en cuanto a las formulas anteriores de interacción y hacia un auge del uso de medios digitales para llevarla a cabo. Asimismo, de no cambiar y aceptar el fin de una etapa, estamos abocados a la imposición de un producto compositivo no demandado por la sociedad comparado con los de épocas pasadas. El proceso todavía no se ha completado del todo, afortunadamente, pero, si no se pone remedio esta es la senda a la que nos vemos abocados y, los que lo perciben de forma más acusada son los propios profesionales de la música.

Las creencias

El segundo elemento condicionante de la evolución de la música son las creencias, la falta de criterio propio y las imposiciones.

Siempre ha habido músicas permitidas y prohibidas. Si pensamos en lo que sabemos de la cultura griega ancestral y su sistema modal de escalas que utilizaban para escribir música, ya tenemos un ejemplo claro. Los modos (escalas), estaban clasificados según sus propiedades sonoras que resultaban en músicas reposadas, estimulantes, melancólicas, alegres, lujuriosas y otras. El compositor "sabía" en función de las creencias de la sociedad, qué podía y qué no podía hacer, cuándo era oportuno escribir un tipo de música u otro, etc.

Muchos siglos más tarde, para no extender demasiado la idea, hemos podido ver cómo las creencias de la sociedad determinaban el éxito o el fracaso de la música culta. Si la sociedad adoptaba un tipo de música, ésta estaba bien considerada, y si no, ésta se acababa porque desaparecía progresivamente del escenario.

Se dieron muchas disputas a lo largo de los siglos y una selección bastante cruenta de unos pocos compositores como aquellos dignos de formar parte de los escogidos en detrimento de centenares o incluso miles de los cuáles la gente no ha oído ni hablar o acerca de los cuáles no se ha interesado porque la sociedad los ha marginado. Hay muchos casos, pero no hay duda de que el caso Salieri versus Mozart es uno de los que ha llamado más la atención.

Así, en años no tan lejanos, la obra teatral y posterior película Amadeus desencadenó una ola de menosprecio hacia un compositor

acerca del cual poco se había oído hablar en la era moderna. Eclipsado ya por las músicas romántica, post-romántica i la llamada contemporánea, Salieri era un compositor de libro de historia más que uno programado con la regularidad de un Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mahler y otros. La imagen que se dio de él es inaceptable sin haber estado acompañada de una justa descripción de su realidad, e incluso de una promoción de su música. Se hizo creer a la sociedad que fue un compositor mediocre, celoso y poco capacitado, cuando en realidad, la historia lo define como maestro generoso de casi todos los mencionados, artífice de una gran producción artística, con obras de alto impacto y profesionalidad, muy apreciadas en su momento y por la sociedad entre la cual desarrolló su exitosa carrera. En este sentido, hay que decir que, antes como ahora, el público casi nunca se equivoca en sus apreciaciones, aunque también es cierto que las creencias arraigadas en la masa influyen en todo lo que acontece. Sea como fuere, la sociedad lo encumbró como uno de los grandes y conoció el éxito en vida, cosa que no todos pueden decir.

Entonces como ahora, la música se convirtió en un bien de consumo para muchos y, como tal, las creencias de la sociedad siguen condicionando el éxito y el fracaso. Así, al igual que entonces, actualmente, la disposición de medios para poder llegar al público condiciona enormemente que un músico de talento, ya sea compositor o intérprete o las dos cosas, pueda triunfar y mostrar al mundo lo que lleva dentro.

Si menciono los conciertos para violín, las personas conocedoras del repertorio pensarán en los de Bach, Vivaldi, y otros compositores del Barroco, así como en los de Mozart, el de Beethoven, los de Mendelssohn, el de Tchaikovsky, los de Paganini, el de Brahms, Sibelius, Bruch y poco más. Todos ellos geniales, sin duda. Pero, ¿qué pasa con los miles de conciertos para violín que prácticamente no programa ni escucha casi nadie? Hay archivos llenos de ellos y de muchas otras músicas. ¿Alguien que no sea estudiante de violín conoce los conciertos de Pierre Rode? ¿Los de Viotti, Joseph Bologne Chevalier de Saint George, Henri Vieuxtemps, Finzi, Glass y un número interminable de compositores franceses, italianos, rusos, alemanes, españoles ...?

De nuevo las creencias, la carencia de criterio propio para buscar cosas nuevas, ahora que tenemos toda la información al alcance, y "lo que nos dicen". Hay toneladas de música que no hemos escuchado. Vivaldi escribió mucho más que las cuatro estaciones.

Cuatrocientos conciertos de violín, óperas, conciertos para muchos instrumentos y mucho más que todavía no ha sido publicado. ¿Y qué se ha dicho de él? ¡Pues algunos han dicho que escribió 400 conciertos iguales! No se puede dar una opinión a la ligera de ese modo. Estas opiniones tienen una tremenda influencia en las sociedades y más si éstas no tienen criterio propio. Escuchen La Notte, por ejemplo y comparen este Concierto para flauta del compositor con el Concierto en La menor para violín: no tienen nada que ver...

Pongamos ahora el caso de Wagner y Verdi. La rivalidad entre partidarios de uno y otro compositor fue histórica en toda Europa, y el Teatro del Liceo de Barcelona uno de los testigos de estos hechos. Echando la vista atrás, uno puede preguntarse: ¿cuántos partidarios de Verdi no sentían algo cuando escuchaban la apertura de Tannhäuser y cuántos partidarios de Wagner no sentían una gran emoción al escuchar el coro de esclavos de Nabucco? ¿Era necesario esconder estas y otras emociones? ¿Era necesario convencer a la sociedad de que uno u otro compositor eran malos de escuchar? ¿No puede cada persona dejarse guiar por su gusto e instinto libremente?

En un momento dado entre el siglo XIX y el XX se dijo que "ya estaba todo escrito en música tonal". Las consecuencias de esta afirmación han sido tremendas y, en gran parte, nos han llevado a donde estamos ahora.

Durante los años previos y posteriores a la segunda guerra mundial, se denominó música contemporánea a todas las formas de la música post tonal promovida por Schönberg, Berg y otros grandes maestros. Esto relegó a la música tonal a un segundo plano en el ámbito de la composición, y a no considerar las composiciones tonales como actuales o de vanguardia, siendo relegadas a simples intentos de copiar el pasado.

En los conservatorios europeos, las cátedras de composición se enfocaron en la enseñanza de música post-tonal con contadas excepciones de profesores que enseñan de todo pensando que un día esta visión pasará y que es necesario conservar el conocimiento de la música tonal, las formas musicales y otras herramientas "pasadas de moda" ...

Así, tras estudiar cuatro años de armonía, dos de contrapunto y uno de fuga, todo ello herencia del pasado, un estudiante se veía abocado

a estudiar composición a través de un lenguaje serial y atonal, que no siempre se correspondía con las ideas musicales que había ido acumulando durante varios años. Pero, ... ¿dónde podía expresarlas? El sistema no lo permitía o no lo contemplaba, por lo cual, la creencia impuesta era la de huir de todo lo tonal y de todo lo estructurado. El resultado era que el estudiante tenía que terminar componiendo según "la creencia general", no según su instinto, lo cual conducía a la creación de obras un tanto "disfrazadas", "poco sinceras", acerca de las cuáles, si uno tenía la suerte de ver alguna ejecutada, podía escuchar comentarios tales como: "es interesante", "denota mucha profundidad", "se nota que hay mucho trabajo detrás" ... y similares. Lo que es seguro, es que nadie salía de la audición cantando nada ...

Concursos de composición, conciertos y otros eventos se llenaron de este tipo de música y la tonal era relegada a los programas regulares de las orquestas que seguían ofreciendo la música "de siempre" que a la gente le gusta escuchar.

Como jurado de muchos concursos y, a pesar de pedir la consideración de obras tonales presentadas para su valoración, he visto como éstas eran desestimadas de forma sistemática. Sólo cuentan los que "experimentan", "encuentran nuevas texturas", "tienen algo nuevo que decir", etc. Y yo me pregunto, ¿es que la música tonal no puede ser nueva? De hecho, en música no tonal, lo que veo en muchas ocasiones es precisamente lo que se critica en la tonal: un intento de copia de lo que ya han ofrecido los grandes maestros no tonales y, desafortunadamente, también veo muchas piezas que sobre el papel son muy aparentes y elaboradas, pero que en la práctica no resultan, carecen de estructura, no dan satisfacción al oyente y se tocan una o dos veces con suerte. No olvidemos que el tener conocimiento y práctica continuada de dirección de orquesta te permite saber sobre el papel lo que puede resultar y lo que no. He visto muchas obras tonales originales, frescas, innovadoras e interesantes a las que no se les ha dedicado ni una mirada. ¿Por qué? Por las creencias. Al menos, los concursos deberían tener dos categorías: tonal y no tonal. El no hacerlo viene marginando desde hace muchos años a un gran número de compositores y lo que es peor: oculta la existencia de mucha música que nunca verá la luz.

Pero claro, después está el público (recordemos que es el que tiene la última palabra). ¿Y qué demuestra el público actual, especialmente en los países occidentales? Pues demuestra que le sigue atrayendo la música tonal mayoritariamente. ¿Qué lo demuestra? El hecho de que

los grandes compositores que triunfan actualmente sean los de bandas sonoras. John Williams, Nino Rota, John Barry, Ennio Morricone, Hans Zimmer, Jerry Goldsmith, Maurice Jarré, junto a muchos otros y Fernando Velázquez, por poner un caso español entre esta reducida lista de autores, son los grandes triunfadores en lo que va de siglo y parte del pasado y los sucesores naturales de Brahms, Mahler, Wagner, Puccini y otros nos parezca bien creerlo o no. Además, aunque menos o poco conocida, su obra no se limita a bandas sonoras, sino que todos han escrito otras que se pueden interpretar en conciertos regulares, y las hay de todo tipo y estilos, incluso atonales. Porque estamos hablando de grandes maestros con oficio, es decir, que saben de todo, lo cual les permite elegir el lenguaje en que quieren expresarse. Además, cuando componen una banda sonora, tienen un libreto cargado de distintos tipos de escenas, ambientes, personajes, paisajes y muchos otros estímulos que les impulsan a buscar los sonidos que mejor describen todo ello y las emociones que deben suscitar. En ese sentido, la fuente de inspiración a la que se pueden acoger no tiene precio. ¿Cómo se puede comparar el planteamiento de la composición de esta forma con el que se ha encontrado un estudiante en los últimos cincuenta años? No se puede.

Con excepciones, que también las hay, claro, una parte notable del gran público quiere escuchar las obras de estos autores, y no hay concierto de bandas sonoras que no llene. Grandes melodías, orquestaciones espectaculares, sonidos que emocionan y llegan al alma es lo que más vende actualmente como música culta, junto con la música de antes presentada de forma atrayente. Preguntémosnos, por ejemplo, que hace André Rieu para convocar a miles de personas de todo el mundo una y otra vez, qué hace Andrea Bocelli, qué hacían y hacen los integrantes de grupos de éxito como Los Tres Tenores, Il Divo, y tantos otros. La respuesta es: mantener la ilusión y dar lo que el público pide. Comparado con este tipo de producto, el concierto de música culta contemporánea es minoritario y, en un mundo global y competitivo como el actual, seguir limitando la composición a este ámbito no parece recomendable. Es como querer cerrar los ojos ante una realidad que es palpable.

Además, hay que reconocer que este tipo de fenómenos no sólo se dan en la cultura occidental. Así, en Asia, y especialmente en Japón y la República de Corea del Sur, también cabe citar a los compositores de bandas sonoras de cine animado, de animes japonesas, vídeo

juegos y similares. Muchos de los compositores de esta rama son venerados, a pesar de no ser vanguardistas o atonales.

La insensibilización de las personas

El tercer elemento condicionante de la evolución de la música es la sensibilidad de las personas. La sociedad actual está padeciendo un grado muy elevado de insensibilización porque está expuesta a múltiples estímulos que trabajan en esa dirección y, apartarse de ellos es un ejercicio costoso y muy personal.

El consumismo es uno de los múltiples frentes que influye en la insensibilización de las personas y lo hace de diversas maneras: emocionalmente, socialmente y ambientalmente.

En cuanto a la primera forma, el consumismo promueve la idea de que la felicidad y la satisfacción están directamente relacionadas con la adquisición de bienes materiales. Esto puede llevar a una desensibilización emocional, ya que las personas buscan constantemente nuevas experiencias y posesiones para llenar un vacío emocional. A medida que esta búsqueda de felicidad se vuelve más centrada en los bienes materiales, las personas pueden volverse insensibles a las emociones más profundas y genuinas que provienen de las relaciones, experiencias y actividades no relacionadas con el consumismo, entre las cuales se halla la interacción con la música en su vertiente más pura. No obstante, no se puede decir que la música no se halle entre los bienes de consumo, ya que, asistir a tal o cual concierto, o adquirir tal o cual música, puede derivar en un acto del tipo que se ha descrito inicialmente.

Por otro lado, el consumismo promueve la idea de que el éxito y el estatus están vinculados a la posesión de bienes materiales. Esto puede llevar a una insensibilización social, ya que las personas pueden comenzar a juzgar y valorar a los demás principalmente por sus posesiones y apariencia externa, en lugar de considerar sus cualidades y valores internos. Esto puede llevar a una falta de empatía y conexión genuina con los demás, ya que las personas se vuelven más preocupadas por impresionar a los demás y mantener un cierto nivel de consumo para sentirse aceptadas y valoradas. En este apartado, la música, de nuevo, no está exenta, ya que poder permitirse ir a tal o cual evento, puede estar movido por un afán de este tipo en lugar de por un afán espiritual.

Asimismo, el consumismo influye en la insensibilización ambiental debido al impacto negativo que tiene en el medio ambiente. La producción y el consumo excesivo de bienes materiales generan una gran cantidad de desechos, contaminación y agotamiento de los recursos naturales. A medida que las personas se acostumbran y se desensibilizan a este impacto ambiental, pueden volverse menos conscientes y preocupadas por su contribución al problema y actuar de manera irresponsable en términos de consumo sostenible. En este sentido, la música tampoco se libra de esta consecuencia. Baste con pensar en la organización de eventos musicales masivos en muy diversos lugares, en el consumo de recursos que ello genera y en el impacto ambiental que tiene en el lugar de reunión y su entorno.

Las personas afectadas por este tipo de insensibilización difícilmente van a buscar con regularidad tiempo de calidad para interactuar con la música de forma que ésta les proporcione los beneficios espirituales que le son propios y, además, serán personas más indiferentes acerca de la evolución de la música, aceptando lo que el consumismo les ofrezca en este plano sin pensar más allá. Para ellas, la música será un bien más a consumir y que utilizar para elevar su estatus social.

Otro estímulo al que estamos expuestos de forma continua e incluso agobiante es la información.

En el mundo actual, la saturación de información y publicidad nos va disminuyendo la sensibilidad de diversas formas. Por un lado, la saturación va minando la capacidad de concentración, la de relajación, y la de tener paciencia, aspectos cruciales para escuchar música en condiciones. La mayoría de los jóvenes menores de 25 años ya no está preparada para escuchar a una novena de Beethoven entera, o una sinfonía de Mahler, o una ópera de Wagner, a menos que estén formados como músicos. No han sido sensibilizados ni educados en estas materias. Sin embargo, pueden estar horas jugando a un juego de ordenador lleno de efectos sonoros agresivos o repetitivos y sentirse cómodos. Pueden oír las notas famosas de una obra del repertorio clásico y asociarla rápida y directamente con un producto o servicio de consumo, sin saber ni quién las escribió ni cómo suena la obra entera.

Esta devaluación de la música tiene consecuencias sociales y también económicas negativas muy importantes. Por un lado, no se aprecia, a gran escala, el trabajo de los músicos, ya sean compositores,

intérpretes o incluso profesores. No estamos hablando de los pocos que llegan y pueden ver en vida el reconocimiento y un retorno económico. Pensemos en un simple concierto local de un ensemble de música contemporánea culta en el que se va a tocar un programa de una hora con piezas diversas que requieren a un pianista, un clarinetista, un violinista, un violonchelista y un contrabajo. Este concierto cuenta con cinco personas que han realizado una carrera musical de diez años cada uno. Serán contratadas eventualmente. Dedicarán entre cinco y diez horas a ensayar y después realizarán el concierto. Deberán combinar este trabajo con otros y posiblemente sean también profesores con sueldos bajos, contrataciones precarias, puestos de trabajo fijos discontinuos y, si tienen una plaza por oposición, tendrán problemas para poder realizar conciertos, ya que están considerados trabajos incompatibles... ¿Se imaginan que a Mozart le hubieran dicho o tocas o das clases? ¿O tocas o compones? Pues, ... así estamos. ¿Cómo puede un profesor de música formado como concertista no dar conciertos? ¿Cómo puede mostrar a sus estudiantes esta parte de hacer música si no la practica? ¿Podemos pedir lo mismo a un doctor cirujano? ¿Si operas no des clases en la facultad de medicina?

La falta de sensibilidad hacia la música por parte de los estamentos políticos viene de lejos y cada vez empeora más. No se puede estimular a la gente joven a cursar estudios tan sacrificados y que tienen un futuro tan desalentador. Y si nadie estudia, ¿habrá nuevos compositores, intérpretes, organizadores de conciertos y similares a nivel local? ¿Será una profesión elitista al alcance de pocos? ¿Qué clase de futuro es este tan incierto?

Habría mucho más que decir sobre este ejemplo. La organización, los costes, la falta de apoyo tanto de público como de estamentos, etc. Y también el impacto en términos de rendimiento. ¿Serán obras que se tocarán una o dos veces? ¿Habrá merecido la pena la inversión? ¿Se habrán sentido satisfechos los intérpretes o habrán tenido que hacer un gran esfuerzo para tocar efectos que no son los más adecuados a su instrumento y una música que olvidarán rápidamente? ¿Y el público? ¿Le habrá gustado o habrá fingido un interés? ¿Habrá sentido emociones? ¿Saldrá del concierto pensando que ha recibido un alimento para su alma?

La insensibilización, tiene como resultado que muy pocos se preocupen de todo esto, especialmente si no están implicados de forma directa en el evento. Pero un público que no tenga en cuenta

todo lo que hay detrás de un simple evento musical no lo puede valorar en su justa medida. Y lo mismo sucede con la clase política. Cuando diseñan la regulación de los profesionales músicos, demuestran que no saben realmente cómo es este tipo de profesión y lo que hay detrás de ella. Cuando otorgan subvenciones para ciclos o festivales de música, o formación o cualquier actividad relacionada con la música, es necesario que analicen los aspectos de los eventos y actividades que financian, sus resultados, su alcance y los beneficios profesionales y sociales que conllevan. La música en España es una gran desconocida para sus legisladores y reguladores, e independientemente del talento musical del país, como industria no está teniendo el rendimiento que debería porque no está bien administrada. Los músicos profesionales, salvo excepciones, no viven, sobreviven, y esto es el reflejo de la insensibilidad de la sociedad a la que sirven.

4. ¿Qué elementos configuran es el panorama de la música culta en España de los últimos cinco años?

En los últimos cinco años, el panorama de la música culta en España ha estado configurado por varios elementos positivos, que le proporcionan una apariencia de normalidad, continuidad y desarrollo tanto a nivel estatal como autonómico, pero que encubre problemas de fondo acerca del estado actual de la profesión de músico y los apoyos que recibe en nuestro país, especialmente en ámbitos más locales.

Así, por un lado, es cierto que, en España, se llevan a cabo numerosos festivales de música culta y muy repartidos por todo el territorio. Estos eventos atraen a reconocidos artistas y agrupaciones tanto nacionales como internacionales, y ofrecen una amplia programación de conciertos de música clásica y contemporánea.

Por otro lado, España, cuenta actualmente con diversas orquestas sinfónicas y agrupaciones de música de cámara, como la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, la Orquesta Sinfónica de Galicia y todas las orquestas y banda sinfónicas de las capitales de provincia, entre otras. Estas formaciones ofrecen conciertos regulares en todo el país y realizan giras por el extranjero, interpretando un amplio repertorio que abarca desde obras clásicas hasta contemporáneas. Pero, también es cierto que localidad a localidad, se hallan agrupaciones musicales de todo tipo: bandas, orquestas sinfónicas, orquestas de cuerda, orquestas de

cámara, coros, rondallas, agrupaciones étnicas y mucho más, lo que constituye un elenco de recursos casi inagotable.

Además, y paralelamente a la música culta más tradicional, han surgido propuestas de música contemporánea que fusionan diferentes estilos y géneros, como la música electrónica, el jazz y el rock. Se han creado agrupaciones y proyectos que exploran estas fusiones y que buscan llegar a un público más amplio.

A lo anterior hay que añadir el apoyo institucional. En los últimos años, ha habido un incremento en el apoyo institucional a la música culta en España, tanto por parte del gobierno central como de las administraciones regionales y locales, habiéndose destinado recursos económicos y creado programas de apoyo a la creación, difusión e investigación musical. No obstante, el impacto de la pandemia en el sector fue muy importante y no se puede decir que se hayan recuperado los niveles de apoyo, especialmente para entidades musicales de menor peso. El apoyo institucional permite el desarrollo de proyectos y la promoción de jóvenes talentos en el ámbito de la música culta, pero los resultados de los últimos años y las dificultades que experimentan muchas organizaciones menores, revelan que es necesaria una revisión de regulaciones y objetivos para que el alcance de este apoyo sea mayor y más efectivo.

Finalmente, el panorama no estaría completo sin hablar de los compositores contemporáneos, y de los investigadores musicológicos, pues ellos son el exponente actual de nuestra dinámica musical. En los últimos años, antes de la pandemia y tras la recuperación de la misma, ha habido un aumento en el reconocimiento y difusión de compositores contemporáneos en España. Asimismo, se realizan estrenos de obras de compositores españoles en festivales y conciertos, y se promueve la creación y difusión de música contemporánea a través de concursos y convocatorias, si bien, el estado del acceso a estas oportunidades merece algunos comentarios adicionales.

Así, si bien la participación de compositores de música contemporánea culta o vanguardista en festivales dentro y fuera de nuestras fronteras ha ido creciendo en los últimos años y son abundantes los autores que se pueden citar, también es cierto que muchos no logran acceder a determinados recursos y posibilidades en función del tipo de trayectoria que hayan decidido seguir, y de la sensibilidad de los agentes sociales que les rodean.

Para comprender la situación real es interesante analizar las biografías de compositores, ver qué puntos tienen en común y comentar cómo se gestiona la difusión de la composición en ámbitos estatales y también más locales dentro del país.

El análisis de las biografías permite identificar varios modelos de trayectoria, que se pueden resumir en cuatro grandes tipos.

El primero de ellos es el más abundante hasta la fecha y el más tradicional. Se trata de autores que han manifestado interés por la música desde temprana edad, realizado estudios reglados de música llegando hasta las asignaturas de composición, especialmente en Conservatorios de grandes ciudades como Madrid y Barcelona, o de capitales de provincia cuyos centros han ido creciendo en prestigio gracias a las plazas ganadas por compositores reconocidos, como es el caso de Valencia, Zaragoza, San Sebastián y otros. Este tipo de compositor se ha dedicado al desarrollo de obras de música atonal, experimental, con elementos electro acústicos y todos aquellos recursos que se entienden como propios de la corriente estética que denominamos música contemporánea culta. El autor ha sido alumno destacado, ha participado en concursos, ganado alguno o algunos, salido al extranjero a perfeccionar sus conocimientos y visto como sus obras y su nombre eran aceptados en el reducido círculo de los que son programados con cierta regularidad. La culminación de las aspiraciones profesionales de este modelo se logra cuando, además de todo lo anterior, el compositor accede por oposición a una cátedra de esta disciplina, convirtiéndose en funcionario. El modelo es válido, supone un éxito y permite a la persona realizar el sueño de hacer lo que más le gusta y poderlo ejercer como una profesión que le permite vivir. Por consiguiente, aparentemente, constituye un camino efectivo a seguir por parte de los estudiantes actuales que desean hacerse un lugar en el mundo de la composición de música contemporánea culta. No obstante, deberían de existir otras alternativas, porque no hay suficientes plazas de profesorado de composición y porque la música debería de poder gestionarse también como una fuente de generación de riqueza. En otras palabras: la formación de profesionales en música debería de contemplar el emprendimiento y las vertientes de negocios que se pueden articular en torno a ella.

El segundo modelo es más escaso, pero también muy interesante y con alguna ventaja sobre el anterior, al menos desde el punto de vista de los que lo han adoptado, porque la parte de negocio está

mucho más clara. Se trata de compositores que han seguido una trayectoria inicial similar a la de los anteriores pero que, una vez finalizados los estudios, se han abierto camino en el mundo del cine y los audiovisuales. En este entorno, han trabajado como músicos versátiles, capaces de componer obras de cualquier género, ya sea tonales o atonales, así como en música incidental, ambiental y de otros tipos. Los que entran en este camino, que son muy pocos, y lo desarrollan con éxito, tienen la ventaja de lograr encargos sustanciosos que les permiten vivir de la profesión y, en un momento dado, poder producir eventos para la música que no componen para el cine, sino siguiendo su propio gusto y ambición musical. El disponer de medios, nombre y contactos, les permite encumbrarse por sus propios medios y sin necesidad de convertirse en funcionarios si no lo desean. Asimismo, el propio entorno en el que se desenvuelven les permite estudiar y trabajar en el extranjero, recibir premios y reconocimientos y realizar su sueño de vivir de la música.

Seguir este camino, aunque no resulta sencillo, es muy efectivo, y sobre todo en el momento presente porque los compositores más reconocidos en los últimos años guardan relación con la composición de bandas sonoras. Este fenómeno que, como se ha comentado anteriormente, se ha dado a nivel mundial y deviene en una generación de ingresos muy importante. También, al igual que los anteriores, estos compositores se trasladaron desde sus ciudades natales a otras con Conservatorios que tenían más recursos para la enseñanza de la composición en los años en que cursaron sus estudios, así como profesores cuyos consejos podían ayudarles a abrir puertas, pero su desempeño profesional es algo diferente por el hecho de estar ligados a la industria del cine y los audiovisuales.

En vista de los ejemplos anteriores, surge la pregunta de si es posible desarrollar una carrera como compositor sin que se den las situaciones anteriores de estudiar en un Conservatorio con más recursos, ubicado en las capitales más pobladas, donde es más fácil hacer contactos y percibir oportunidades. Lo cierto es que, en el tema de la composición, el talento, la imaginación y la voluntad de trabajo son, sin duda las herramientas más valiosas. Sin ellas, por mucho que quieran hacer por un estudiante las personas de su entorno familiar y académico, no se puede culminar un viaje de este tipo con éxito. El aprender de los modelos está bien y es importante, pero también lo es el luchar por un proyecto personal y buscar aspectos

innovadores que lo hagan a uno diferente e interesante o, en definitiva, emprender.

En esta idea se basa el tercer modelo identificado, que es más abundante de lo que puede parecer, y que es el que siguen muchos compositores que desarrollan su carrera fuera de las grandes ciudades. Se trata de personas que han estudiado en conservatorios más pequeños, pero también muy activos en cuanto a la promoción del talento que albergan. En estos centros, muchos autores han encontrado apoyo y formaciones musicales de todo tipo que les han permitido experimentar y ver ejecutadas sus primeras obras con recursos locales tales como Bandas, Orquestas de todo tipo y tamaño, solistas, grupos de cámara, coros y otros.

Dentro de este modelo se dan muchas combinaciones profesionales: compositores que son profesores, compositores que tienen otras profesiones que les permiten vivir, estén o no relacionadas con la música e incluso, compositores que desarrollan un negocio musical innovador basado en la investigación, en la creación de grupos propios que ejecutan sus obras y las de otros, que se abren a relaciones con autores y asociaciones extranjeras, que saben utilizar las redes sociales para promocionarse y para vender su obra, etc. También dentro de esta categoría encontramos a muchos directores de Banda, de Orquestas menores y otras formaciones, que completan su profesión de director con la de compositor, disponiendo directamente de los recursos humanos y materiales para estrenar obras continuamente y engrosar su lista de registros en la SGAE. No hay que olvidar que los eventos de todo tipo que se pueden dar en pequeñas localidades constituyen la excusa perfecta para componer y ofrecer obras de todo tipo: oberturas, fantasías inspiradas en temas locales, pasodobles, marchas para procesiones y desfiles, música ligera, obra coral y cualquier otro tipo de composición que encaje con las actividades sociales del entorno. Asimismo, hay casos de intérpretes solistas de diversos instrumentos que también desarrollan una vena compositiva que puede encontrar recursos locales para promocionarla, especialmente si, además de una carrera solista, está vinculado a cualquier formación musical en que el director esté abierto a considerar propuestas.

Por consiguiente, en provincias, es relativamente fácil identificar casos de proyectos muy personales en los que se dan voluntades de experimentar y de crear tanto música actual de connotaciones contemporáneas como otras que se acercan más a lo tonal por causa

del tipo de público al que están destinadas, pero todas con grandes resultados sonoros.

Finalmente, el cuarto modelo de compositor es el que se refiere a los que siguen este camino de forma autodidacta. En este caso, la persona puede haber cursado o no algunos estudios musicales. En cualquier caso, se trata de autores que se preocupan por analizar su entorno y los medios digitales disponibles para tratar de exponer su trabajo. Algunos pueden llegar a tener un éxito importante efímero o duradero, dependiendo de múltiples factores. Así ha sido en el caso de muchos autores y grupos de música pop, cantautores, intérpretes que han encontrado un estilo y lo han sabido poner en redes, y otros casos.

El propósito de comentar estos modelos de trayectorias diferentes, es el de mostrar cómo el emprendimiento y el aprovechamiento de recursos locales es muy importante ya que, cuando menos, proporciona a los autores de estos ámbitos, la posibilidad de ver sus obras realizadas y expuestas a un público, que las valora enormemente porque, de alguna forma, se siente contribuyente al éxito de su propia gente y orgulloso del talento local. En este sentido, reconocer los recursos y ampliar el apoyo institucional local es imprescindible para lograr un mayor desarrollo de la producción musical en zonas diferentes de las grandes capitales de provincia. Asimismo, fomentar la formación en emprendimiento en el sector es clave para que los profesionales despeguen y vean alternativas diferentes a la del tándem compositor-profesor que, aunque muy válida, no se puede materializar para miles de profesionales.

Otro recurso imprescindible para el desarrollo y difusión de la música contemporánea culta en España es la existencia de asociaciones de compositores, cuyas principales actividades son:

La representación y defensa de los intereses de los compositores: Las asociaciones de compositores trabajan para proteger los derechos de autor y asegurar que los compositores sean remunerados adecuadamente por su trabajo. Negocian contratos, establecen tarifas y se encargan de la gestión de derechos de autor.

La promoción y difusión de la música contemporánea: Las asociaciones se dedican a promover la música contemporánea española tanto a nivel nacional como internacional. Organizan

conciertos, festivales y eventos que dan visibilidad a los compositores y sus obras.

La formación y educación: Las asociaciones ofrecen programas de formación y educación para compositores, con el fin de fomentar el desarrollo profesional y artístico. Imparten talleres, clases magistrales y cursos sobre técnicas de composición, interpretación y producción musical.

El networking y la colaboración: Las asociaciones facilitan el encuentro y la colaboración entre compositores, promoviendo el intercambio de ideas y la creación de alianzas. Organizan conferencias, encuentros y reuniones para que los compositores puedan conocerse y establecer relaciones profesionales.

El asesoramiento legal y profesional: Las asociaciones ofrecen asesoramiento legal y profesional a sus miembros, brindando orientación sobre los aspectos legales y administrativos relacionados con la composición y la gestión de derechos de autor.

Actuar como lobby y representación ante instituciones: Las asociaciones representan los intereses de los compositores ante instituciones gubernamentales y organizaciones relacionadas con la música. Participan en procesos de toma de decisiones y contribuyen a la elaboración de políticas culturales que favorezcan a los compositores.

En resumen, las asociaciones de compositores en España desempeñan un papel fundamental en la defensa de los derechos y el desarrollo profesional de los compositores, así como en la promoción y difusión de la música contemporánea. No obstante, se trata de entidades casi siempre sostenidas por los propios socios, que reciben pequeñas subvenciones y con presupuestos muy mermados para poder llevar a cabo su labor. Dado que son fundamentales para promover la igualdad de oportunidades en referencia al talento que acogen, sería necesario que las administraciones autonómicas tuviesen en cuenta la posibilidad de analizar más a fondo su labor y sus necesidades de financiación para que pudiesen tener un mejor desempeño y llevar a cabo una mayor contribución a la difusión de la música que se produce actualmente en cada región.

En general, actualmente, todas las Comunidades Autónomas cuentan con amplias listas de compositores de música contemporánea culta en activo y, habitualmente agrupados en estas asociaciones de

compositores. Actualmente, se estima que hay miles de asociados tanto en estas entidades como en la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Esta entidad, es la encargada En España del registro de composiciones musicales y derechos de autor. La SGAE se encarga de proteger y gestionar los derechos de autor de los autores y compositores musicales, así como de recaudar y distribuir los ingresos generados por la utilización de sus obras. Además de la SGAE, también existen otras entidades de gestión como la Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales (AGEDI) y Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Sociedad de Gestión (AIE), que también se encargan de la gestión y protección de los derechos de autor en el ámbito musical.

No obstante, en este apartado, tanto las asociaciones como la SGAE adolecen de falta de visión de negocio. Falta formación en este ámbito y personas que tengan tiempo para invertir en el desarrollo de nuevas estrategias. Por poner un ejemplo, actualmente, se puede analizar la producción de un evento y estudiar su viabilidad a través de la publicidad y venta de entradas mediante redes sociales. Se pueden analizar tendencias utilizando el Big Data y la Inteligencia Artificial y ver hasta dónde llega el interés del público de una localidad por un determinado tipo de evento musical y su oferta. La Inteligencia Artificial puede proporcionar ideas acerca de estrategias de venta de un evento y cómo presentarlo para que tenga éxito, etc.

5. ¿Hacia dónde vamos?

Estamos en un momento en que la música, posiblemente el bien intangible más valioso que acompaña a los seres humanos durante su tránsito por este planeta, está pasando por una crisis de muchas ramificaciones.

Si lo pensamos bien, ha llegado el momento de cambiar el funcionamiento de todos los elementos que configuran la plataforma de soporte del panorama musical del país y abrir paso a nuevas formas de gestionarlos. Para ello, no hay duda de que se necesita personal formado en diversas disciplinas y capaz de ver la parte de negocio de la música, lo cual incluye analizar si los estilos musicales que se ofrecen son realmente atractivos o si hay que mirar en nuevas direcciones.

En cuanto a los estilos, hay tantos y una difusión tan amplia y confusa que nadie le ha puesto un nombre a la era que estamos viviendo. Hemos estudiado las eras antiguas, medievales, renacentistas, barrocas, clásicas, románticas, post románticas, post tonales y ahora es difícil clasificar el presente porque lo tenemos todo al alcance y mezclado.

Desde un punto de vista de consumo y comercial, en música clásica, las bandas sonoras parecen llevarse la parte más grande de ventas en el plano de los conciertos. Pero si lo pensamos bien, para componer Piratas del Caribe, Hans Zimmer ha tomado ideas de Henry Purcell. Para componer las bandas de las Guerras de las Galaxias, John Williams ha tomado ideas de Mahler y su forma de tratar a la orquesta y así sucesivamente. A su vez, Purcell, Haydn, Mozart, Schubert, Tachikovsky, incluso Mahler y todos los compositores de tiempos pasados han tenido una fuente común. Esta fuente ha sido la música popular. A veces puede ser difícil de creer, pero en toda sinfonía de Mozart o de Haydn se reconocen pasajes de canciones populares, y eso es lo que gustaba al público: su subconsciente reconocía el material de fondo. ¿Por qué a mucha gente le cuesta escuchar ahora a estos compositores? La respuesta es porque esas canciones se cantaban entonces y en los países de origen de estos autores, y el público actual ya no está familiarizado con ellas. En cambio, escuchamos una versión orquestal de una canción de los Beatles, o de Metálica y casi todos decimos: "qué bonito", "qué bien queda". ¿Por qué?, porque conocemos el material de fondo. Por consiguiente, ¿dónde parece estar la clave de la recuperación de la atracción del público por la música culta? En la música popular, en las estructuras simples, en las músicas étnicas. Y ¿dónde encaja la música contemporánea culta? En la mente de aquellos que necesitan escuchar música en un plano diferente. Música que requiere de un ejercicio intelectual profundo y otro tipo de emoción que no es, digamos, más superficial.

Los intérpretes y organizadores de eventos se han dado cuenta de que el público en general, prefiere músicas simples, que puedan entender y que no tengan grandes duraciones, lo que está poniendo en valor las músicas étnicas (incluyendo el uso de los instrumentos étnicos), la modalidad y los lenguajes musicales ancestrales, todo salpicado de música barroca y de música muy melódica que, dadas sus características "entra" mejor.

La música no tonal o contemporánea funciona para públicos más concretos y definidos y a ellos hay que dirigirse. También se ha visto que entra mejor si va acompañada de estímulos visuales, explicaciones, trabajo escénico, participación del público o intérpretes más allá de la música, etc. y hay que aceptar que se está convirtiendo en minoritaria. El hacerlo no es nada negativo. Todo lo contrario. Hay que trabajar para que el público destinado a este tipo de música pueda asistir a conciertos que dejen huella. Además, gracias a la industria del cine, también es cierto que desempeña un papel fundamental en la ambientación de escenas cinematográficas, animación y videojuegos. Creación de tensión, de expectación, escenas de acción, intriga, efectos... todo esto queda claro que no se puede describir sin contar con la música no tonal. El ejemplo por excelencia es la escena del crimen en la película Psicosis. Esta escena no habría sido la misma con una música tonal, de ninguna manera.

Por tanto, todo vale, pero con sentido común y siempre, escuchando lo que piden los públicos actuales de cada rama musical. Ya no puede decirse que un tipo de música vale y que las demás no. Hay público para todo, pero el consumo lo dice también todo. Hay que trabajar con el Big data de la música para ver cuáles son las tendencias, y los estudios de música en composición deben rendirse a la evidencia. Quien quiere estudiar para ser un Hans Zimmer se va a buscar esta formación a escuelas elitistas (incluyendo tener formación con el propio Hans Zimmer) y no en una cátedra de conservatorio donde no le enseñan estas posibilidades.

Si no quiere perderse el talento musical local o nacional, hay que ver qué está pasando de forma realista. ¿Qué quiere aprender un estudiante que quiere hacer composición? ¿Cuáles son sus sueños y sus ideas? ¿Qué ocurre si no está interesado en el tipo de música no tonal? ¿Qué pasaría si en un conservatorio hay cuatro cátedras de composición una de música antigua, otra tonal, otra no tonal y otra de música pop, jazz y similares? ¿Qué demanda tendría cada una?

¿Qué podrían ofrecer las Asociaciones de Compositores al público si contasen con una especialista en marketing digital y redes sociales? ¿Cómo podrían cambiar las estrategias de producción de eventos musicales?

Muchos compositores locales como los que hemos identificado como emprendedores van por libre y son innovadores, al modo en que lo fue Astor Piazzolla. Si pensamos en Astor Piazzolla, debemos

rendirnos a la evidencia. Tomó el tango como base e innovó creando una música que despierta emociones y que no deja indiferente a nadie combinando armonías amables con efectos no tonales de gran impacto. Un camino, puede ser éste. Este tipo de evolución puede hacer avanzar a la música, y no deja de contener el elemento popular antes mencionado y que ya explotaron los compositores de todas las épocas pasadas. Al igual que con otras cosas, los seres humanos nos hemos complicado la vida despreciando lo simple y popular en aras de una mayor complejidad intelectual en el ámbito musical. Pero, ¿realmente ha dado resultado desde el punto de vista de servicio para satisfacer al oyente? Los resultados indican que sólo para un público específico, pero no para la gran masa de escuchantes. Los resultados indican que hay público para todos los tipos de música y que no debemos de seguir poniéndole límites.

Para que la profesión de músico se desarrolle y para que lo haga brindando oportunidades en todos los ámbitos, va a ser necesario replantearse la visión de la gestión de este bien que produce y romper algunos esquemas que han quedado obsoletos. Seguro que la humanidad reaccionará en ese sentido: tarde o temprano, siempre lo hace.

La evolución de la experimentación sonora en la música contemporánea de vanguardia en España en el siglo XX

María Sánchez Valseca

RESUMEN

Este artículo analiza brevemente la experimentación sonora en la música contemporánea de España, explorando sus antecedentes históricos y técnicas clave. Tras la influencia de movimientos vanguardistas y la apertura cultural de la Transición, compositores como Alberto Posadas y Eduardo Polonio han adoptado instrumentos inusuales y tecnologías emergentes. La colaboración entre grupos de intérpretes y festivales han enriquecido enormemente esta corriente. Sin embargo, se destaca la necesidad de un mayor apoyo institucional para el crecimiento y difusión de la música contemporánea en España.

Palabras clave: Música contemporánea, Experimentación sonora, Vanguardia, España, Plural Ensemble, Taller Sonoro, Alberto Posadas, Eduardo Polonio, Apoyo institucional.

ABSTRACT

This article briefly analyzes sound experimentation in contemporary music in Spain, exploring its historical background and key techniques. Following the influence of avant-garde movements and the cultural openness of the Transition, composers such as Alberto Posadas and Eduardo Polonio have embraced unusual instruments and emerging technologies. Collaborations between performing groups and festivals have greatly enriched this trend.

However, it highlights the need for greater institutional support for the growth and dissemination of contemporary music in Spain.

Keywords: Contemporary music, Sound experimentation, Avant-garde, Spain, Plural Ensemble, Taller Sonoro, Alberto Posadas, Eduardo Polonio, Institutional support.

1. Introducción

La música de vanguardia española ha experimentado importantes avances en el siglo XXI, en este artículo estableceremos los trazos de la experimentación sonora como elemento central en su desarrollo. Entendiendo el concepto de experimentación sonora como el objetivo compositivo de explorar nuevas técnicas, sonidos insólitos e incorporar elementos de ruido y silencio en el proceso de creación musical, podemos decir que supone la exploración de nuevas posibilidades creativas que desafían la percepción auditiva tradicional.

Pero la experimentación sonora en la música contemporánea no se limita meramente a esta cuestión, sino que también abarca la revalorización de la relación entre el compositor, el intérprete y el oyente. En España, la abundante y compleja tradición musical, y la escena contemporánea, que se muestra en constante evolución, hacen que este sea un interesante campo de estudio para investigar la experimentación sonora y su evolución en el siglo XXI.

La realización de este artículo surge de la necesidad de trazar brevemente un esbozo sobre la situación nacional de la experimentación musical, que pese a no abarcar la totalidad de la producción musical contemporánea resulta sumamente interesante por su función social. Ésta se sustenta en cuestionar, reflexionar y suscitar el diálogo en torno a la diversidad de perspectivas y problemáticas de la sociedad actual, cuestionando las convenciones y estimulando la conciencia crítica. De esta forma, el objetivo de este estudio es relacionar cómo algunos compositores

españoles enfocaron su proceso creativo en la búsqueda de nuevos horizontes sonoros a través de la experimentación sonora y, por ende, la influencia en los desarrollos estilísticos de la música contemporánea en España.

2. Antecedentes de la Experimentación Sonora en la Música Contemporánea en España

Resulta una cuestión esencial, delinear un breve trazo contextual sobre los antecedentes que marcaron las guías de la experimentación sonora en la música contemporánea española. A finales del siglo XX, España atraviesa un acontecimiento político y cultural que influyó en todo el panorama artístico del momento, conocido como la Transición. El gobierno durante la dictadura franquista, había restringido la libertad de expresión, lo que se tradujo en una represión en la creación artística. Sin embargo, con el retorno a la democracia, se produjeron, de forma paulatina, nuevas posibilidades para la creatividad musical.

Uno de los elementos más significativos que debemos denotar reside en el surgimiento de movimientos vanguardistas en otras disciplinas artísticas, como la literatura, la pintura y el cine. Estos movimientos, que abrazaban la libertad creativa y la ruptura con las convenciones establecidas, inspiraron a músicos a explorar nuevas direcciones en la música contemporánea.

La influencia de las vanguardias artísticas y musicales de Europa y Estados Unidos hizo que España comenzara a integrarse en el contexto artístico y cultural internacional. Compositores y músicos se vieron

estimulados por las tendencias experimentales que se desarrollaban en otros lugares, como el minimalismo, el serialismo, la música concreta y la electrónica.

Dentro de los compositores clave que desempeñaron un papel fundamental en la introducción de la experimentación sonora en España, es preciso destacar, por una parte, a Luis de Pablo, cuyas obras a finales del siglo XX incorporaron elementos vanguardistas y experimentales, Tomás Marco y Cristóbal Halffter, conocidos como la "Generación del 51", Josep Maria Mestres Quadreny y Francisco Guerrero, que contribuyeron a la introducción de nuevas técnicas y enfoques sonoros en la música española. Por otra parte, debemos mencionar a Antón García Abril, Mauricio Sotelo, Eduardo Soutullo, Héctor Parra, Xavier Montsalvatge y Benet Casablanca que aportaron su propio enfoque y estilo, enriqueciendo el panorama musical español y contribuyendo al legado de la música contemporánea en todo el mundo.

Se crearon grupos y colectivos dedicados a la experimentación musical, como el Grupo de Música Experimental (GME) o el grupo Alea, liderado por Luis de Pablo. Estos grupos promovieron la investigación sonora, en los que la música electrónica y el uso de cintas magnéticas se convirtieron en herramientas comunes en estos entornos experimentales.

En 1978 surge el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (Ensems)¹, que se convirtió en una de las plataformas más relevantes para el estreno de obras de vanguardia en el territorio nacional,

¹ Festival Ensems. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://ensems.ivc.gva.es/es/>

pues configuró uno de los movimientos musicales que promovió la experimentación sonora en España. Dentro de los espacios culturales dedicados a la vanguardia musical destacamos el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) que se convirtió en escenario para la música contemporánea de vanguardia en España.

En resumen, la experimentación musical después de la dictadura en España fue un período de efervescencia creativa en el que compositores, músicos y artistas exploraron nuevas formas de expresión. Esta etapa de apertura cultural y experimentación dejó un legado duradero en la música contemporánea española, permitiendo la evolución de una escena musical rica y diversa en las décadas posteriores.

3. Técnicas y Enfoques de Experimentación Sonora en la Música Contemporánea de Vanguardia en España

Una de las áreas de investigación más importantes dentro de la experimentación sonora es el uso de nuevos instrumentos e inusitadas técnicas en la interpretación de los mismos. Compositores como Alberto Posadas, han incorporado objetos y dispositivos inusuales para generar sonidos originales. La experimentación con la ampliación de la paleta sonora a través de la percusión extendida, la preparación de instrumentos y la creación de nuevos instrumentos a medida se ha convertido en un enfoque distintivo de la música contemporánea española.

La interacción con nuevas tecnologías ha revolucionado la música contemporánea de vanguardia en España. La utilización de software de síntesis sonora, el mapeo gestual y la programación en tiempo real han

permitido a los compositores y músicos expandir sus fronteras auditivas. La manipulación electrónica del sonido es otra técnica clave en la experimentación sonora. Compositores como César Camarero y Eduardo Polonio han utilizado la electrónica en vivo, que ha permitido la creación de paisajes sonoros únicos y en constante evolución.

La institucionalización de los estudios del sonido en el siglo XXI, suponen una revolución musical en la que se incluirán nuevas perspectivas sobre la interdisciplinariedad de los sound studies², que englobarán la tecnología auditiva, la naturaleza como campo de operaciones para las mismas, laboratorios de investigación musical, y el impacto de la digitalización en la música y la vida cotidiana. Este acontecimiento se presenta como una valiosa contribución a la creciente literatura sobre los estudios sonoros y sus implicaciones interdisciplinarias.

A continuación, presentaremos dos muestras de experimentación sonora mediante un breve análisis de los autores Polonio y Posadas, en las que podremos observar las diferentes técnicas en la búsqueda de nuevos horizontes y los planteamientos de cada uno de los compositores dentro de la música de vanguardia española.

"Cuenca" es una obra que utiliza la música electroacústica en la creación musical, combinando elementos pregrabados y generados electrónicamente para crear una experiencia sonora única y experimental. En cuanto a la instrumentación, Polonio utiliza gran variedad de fuentes

² Pinch, T. Bijsterveld, K. 2013. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford University Press.

sonoras, incluyendo grabaciones de campo, sintetizadores y sonidos procesados digitalmente.

Debemos denotar que es característico que la música electroacústica tienda a explorar paisajes sonoros inusuales e inmersivos, como refleja el autor en esta obra. El discurso musical, sin embargo, se desarrolla a través de la evolución y transformación de los sonidos a lo largo de la obra, mediante una variedad de texturas sonoras, que se generarán con la abstracción sonora y el ruido.

En cuanto a la cuestión espacial, en esta obra se utilizan técnicas de procesamiento de audio, como el muestreo, la modulación y la síntesis electrónica, para transformar y dar forma a los sonidos de una manera inaudita. En una presentación en vivo, el sonido puede ser procesado y dirigido a través de monitores distribuidos estratégicamente para crear una experiencia inmersiva para la audiencia.

Como elemento esencial, la obra ofrece una experiencia auditiva única y que desafía convenciones musicales tradicionales a través de la fusión de elementos electrónicos y acústicos. Aunque es innegable el carácter identitario conquense, que queda reflejado a través de las diferentes atmósferas.

En "Trayectorias", sin embargo, el autor utiliza análisis espectral para explorar las propiedades sonoras de los instrumentos y sus interacciones. Esto se traduce en el reflejo de autores europeos que sirvieron como referentes en el trasvase cultural de la forma de creación musical. En cuanto a la instrumentación, podemos definir que incluye flauta, clarinete,

trompeta, violín, viola, violonchelo y percusión. Posadas utiliza esta variedad instrumental para crear texturas contrastantes, en las que las diferentes voces y timbres se entrelazan y se separan a lo largo de la obra, lo que añade una dimensión de movimiento y desarrollo.

A nivel estructural, ambos autores utilizan una estructura en la que el material musical se desarrolla y se superpone creando un viaje sonoro en el que el oyente es guiado a través de diferentes sonoridades y atmósferas. Esto puede requerir una escucha atenta y múltiples audiciones para apreciar completamente la obra. Íntimamente ligada a esta cuestión, encontramos la experimentación sonora que se manifiesta a través de técnicas extendidas en los instrumentos, desde los multifónicos en el viento hasta el uso de motores en la percusión, así como el empleo de la electrónica en vivo.

4. El Papel del Intérprete y la Interpretación Experimental en la Música Contemporánea de Vanguardia en España

La relación entre la interpretación y la música contemporánea de vanguardia se convierte en algunos casos, en una especie de colaboración directa en el proceso de creación musical. Su papel va más allá de la mera ejecución de la partitura y se convierte en una parte integral de la composición. Este enfoque colaborativo permite a los intérpretes explorar nuevas técnicas y sonoridades, aportando su creatividad y perspectiva sobre el discurso musical.

Un ejemplo notable de esta colaboración es el trabajo de Plural Ensemble³, un conjunto español con intérpretes como Alberto Rosado y Antonio Lapaz, conocido por su compromiso con la experimentación sonora. Uno de sus principales reclamos es que han trabajado estrechamente con diferentes compositores como José María Sánchez-Verdú y José Manuel López López para desarrollar nuevas técnicas de interpretación, explorando la expansión de la paleta sonora y con el rigor propio de un ensemble de interpretación nacional.

Por un lado, la participación activa de los intérpretes en la experimentación sonora no solo enriquece la música, sino que también influye en la experiencia auditiva del público. Es por esto por lo que es preciso marcar la proyección de Taller Sonoro⁴. Este grupo surgido en Sevilla, ha desempeñado un papel vital en la promoción de la música contemporánea en el panorama geográfico andaluz.

Su enfoque se divide en dos aspectos clave: la interpretación de obras musicales contemporáneas más radicales y el apoyo a jóvenes compositores. A lo largo de la última década, el grupo ha participado en numerosos festivales y ciclos de música contemporánea en toda España, al tiempo que ha llevado la música contemporánea española a audiencias internacionales.

Además de sus actuaciones, Taller Sonoro se ha dedicado a la educación musical y ha fomentado la investigación y reflexión teórica en el campo de la música contemporánea. Su establecimiento del Laboratorio de

³ Plural ensemble. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://pluralensemble.com/>

⁴ Taller sonoro. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://www.tallersonoro.com/>

Electrónica Musical de Andalucía (LEMAts) demuestra su compromiso continuo con la innovación y la experimentación en la música contemporánea.⁵

Por otro lado, la experimentación sonora en la música contemporánea de vanguardia tiene un impacto significativo en la forma en que el público escucha y percibe la música. Pues esta corriente desafía las convenciones tonales y melódicas, lo que puede resultar en una experiencia auditiva única y exigente para el oyente. Las estructuras no lineales, la tímbrica divergente y la falta de un discurso armónico tradicional pueden requerir un enfoque auditivo diferente.

La recepción por parte del público de esta cuestión sonora ha evolucionado en España a lo largo del siglo XXI. A medida que compositores e intérpretes han continuado explorando nuevas fronteras acústicas, el público ha experimentado una mayor exposición a la experimentación sonora. Como comentábamos anteriormente, festivales y espacios dedicados a la música contemporánea han desempeñado un papel fundamental en la difusión de estas obras, proporcionando contextos donde los oyentes pueden sumergirse en la experiencia musical y discutir sus impresiones.

Las valoraciones críticas musicales también han evolucionado para abordar la experimentación sonora. Los críticos han tenido que adaptar su lenguaje y enfoque para describir y evaluar obras que desafían las categorías convencionales. Se han convertido en mediadores entre los

⁵ Taller sonoro. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://www.tallersonoro.com/>

compositores, intérpretes y el público, ayudando a contextualizar y comprender las obras de vanguardia.

El público ha demostrado una creciente apertura a las experiencias musicales, y la experimentación sonora es notable que evoca una apreciación más profunda y reflexiva de la música, pero también puede generar reacciones de desconcierto o incluso resistencia por parte del público. Por lo que la apreciación de la música contemporánea de vanguardia en España resulta aún un aspecto sobre el que trabajar.

5. La importancia del Asociacionismo en la Creación Musical Contemporánea de Vanguardia en España

El asociacionismo, en líneas generales, ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo social, económico y cultural a lo largo de la historia. La importancia del asociacionismo radica en varios aspectos, que abarcan desde el fortalecimiento del gremio de la composición hasta el impulso del cambio social y la promoción de valores compartidos.

En primer lugar, el asociacionismo dentro de la creación musical fomenta la cohesión social al propiciar la interacción entre compositores e intérpretes. Por consiguiente, las asociaciones ofrecen un espacio donde los compositores pueden reunirse para emprender nuevos proyectos de carácter artístico, que contribuyen al establecimiento de lazos sociales más fuertes, fortaleciendo el tejido social y promoviendo un sentido de pertenencia corporativa.

Podemos establecer una analogía directa entre la necesidad de asociacionismo dentro de la historia de la música, pues sustenta un hecho

relevante que compositores como Dmitri Shostakóvich y Vladímir Scherbachov, pertenecían a asociaciones culturales de creación musical. Pese a los diversos desafíos que tuvieron que sortear estos compositores para poder mantener vivas estas sociedades, la actividad prolífica de estos autores se desarrolla a través de la posibilidad de abordar juntos esta serie de dificultades, que se apoya en el trasvase de recursos y conocimientos.⁶

Además, el asociacionismo tiene un impacto significativo en el ámbito cultural y educativo. Las asociaciones culturales, artísticas y educativas son fundamentales para la preservación y difusión de la herencia cultural. Estas sociedades proporcionan un espacio donde los individuos pueden crear, interpretar y expresar sus identidades culturales, contribuyendo así a la diversidad y la riqueza cultural de una sociedad.

Dentro de las sociedades más relevantes de creación e interpretación musical en Andalucía encontraremos la labor que sustenta la Asociación de Compositores e Intérpretes Malagueños, que es fundada desde el departamento de composición del Conservatorio Superior de Música de Málaga, ante la necesidad de crear un espacio de encuentro para los compositores e intérpretes de la ciudad.⁷

Desde el año 2002, se desarrolla el Festival ACIM, de periodicidad anual, con conciertos que abarcan distintos campos creativos e instrumentales y con colaboraciones con otras entidades musicales de la

⁶ Nelson, Amy. 2004. *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. Pennsylvania State University Press, p. 242

⁷ ACIM. Consultado el 11 de diciembre de 2023. <https://acimalaga.com/>

provincia, como la Orquesta Filarmónica de Málaga y la Iberian Sinfonietta, para la inclusión de obras de autores de la asociación en los respectivos conciertos de temporada.⁸

Cabe mencionar también, La Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces (ACSA), que plantea la necesidad de establecer nexos entre las instituciones, intérpretes, orquestas y profesionales del sector musical sinfónico con los compositores locales. De esta manera, se establecen sinergias que favorecen a ambos colectivos, consiguiendo así fomentar la producción de música sinfónica andaluza y dar a conocer su valor fuera de sus fronteras.⁹

Una cuestión esencial que defiende la descripción de esta asociación, se centra en la definición de la expresión "sinfónica", pues con este término se refiere toda música realizada fuera de los canales comerciales actuales. A su vez, los compositores de esta asociación deben poseer estudios en composición para formar parte de ella y así mismo, realizar su actividad compositiva en lenguaje contemporáneo, de forma preferente, aunque no exclusiva. Esta característica supone una diferenciación determinante con otras asociaciones, pues a priori, esclarece una predilección estética.¹⁰

En cuanto a la perspectiva de género, destacamos la labor de la Asociación Mujeres en la Música que cuenta con total pluralidad disciplinaria. La finalidad de la asociación es potenciar, divulgar y promocionar la presencia de las profesionales de la Música en los campos

⁸ ACIM. Consultado el 11 de diciembre de 2023. <https://acimalaga.com/>

⁹ ACSA. Consultado el 11 de diciembre de 2023 <https://acsandaluces.com/>

¹⁰ *Ibidem*

como la composición, la interpretación, la musicología, la pedagogía, la gestión cultural, etc.¹¹

En la búsqueda del sentimiento identitario, forman parte del Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura, que establecen el objetivo de impulsar la presencia de las mujeres en todas las manifestaciones culturales y en puestos de responsabilidad competente. De esta manera, queda sustentado el propósito de alcanzar la igualdad de oportunidades en el entorno musical bajo el respaldo del Ministerio de Cultura y Deporte.¹²

Las asociaciones de compositores e intérpretes permiten a los músicos profesionales unirse para abordar dificultades comunes y facilitar el acceso a oportunidades. Sin embargo, la escasa presencia de apoyos por parte de la institución pública hace que esta situación se vea sustentada a través de las manos de colaboradores fortuitos que vuelcan horas de trabajo con un trasfondo vocacional.

Desde el punto de vista económico, es evidente que el asociacionismo musical sufre la falta de recursos financieros en el territorio nacional. Esta situación ha impactado negativamente en el ámbito artístico, limitando la igualdad de oportunidades de financiación, apoyo a compositores y el surgimiento de nuevos proyectos creativos.

Para concluir, el asociacionismo es esencial para el funcionamiento natural de las sociedades artísticas. Desde la cohesión social hasta el desarrollo económico, cultural y político, las asociaciones desempeñan un papel

¹¹ Mujeres en la Música. Consultado el 11 de diciembre de 2023. <https://www.mujaresenlamusica.es/>

¹² *Ibidem*

fundamental en la divulgación de la diversidad en la composición actual, aspectos cruciales para el progreso de la creación de la música contemporánea.

6. Valoración Crítica

El texto se centra en cuestiones de sumo interés dentro del ámbito de la creación musical en el siglo XXI, pues la música contemporánea de vanguardia es un campo artístico en constante evolución, y el enfoque en la experimentación sonora es especialmente interesante en el territorio español.

Por un lado, a través de la influencia de movimientos vanguardistas europeos y la transición política en España, hemos intentado dibujar un pequeño paisaje sobre el desarrollo de la experimentación sonora en el país, con breves referencias de Eduardo Polonio y Alberto Posadas.

Por otro lado, debemos comentar que la música contemporánea en España ha florecido con la creatividad y el talento de numerosos compositores y músicos. A pesar de que estos artistas han demostrado un alto nivel de exigencia en la creación de obras innovadoras y vanguardistas, se enfrentan a múltiples desafíos en lo que respecta a la inversión en su fomento, difusión y divulgación. En este contexto, se plantea la necesidad de una mayor implicación por parte de las autoridades, instituciones y la acción social.

En primer lugar, es innegable que la música contemporánea en España ha experimentado un auge notable en las últimas décadas. Compositores como Luis de Pablo, Antón García Abril, o José Luis Turina han contribuido

de manera significativa a la escena musical contemporánea a nivel nacional e internacional. Sus composiciones han recibido reconocimiento y premios, y sus obras son interpretadas en todo el mundo. Sin embargo, a pesar de estos logros, los recursos y apoyo institucional para este género musical a menudo son limitados.

La inversión en fomento es esencial para garantizar que los compositores contemporáneos tengan la oportunidad de desarrollar sus habilidades y crear nuevas obras. Esto incluye la financiación de becas, residencias artísticas y la promoción de encargos para nuevas composiciones. La falta de inversión en este ámbito limita el crecimiento y la innovación en la música contemporánea, lo que podría llevar a un estancamiento artístico.

El asociacionismo en la creación musical contemporánea resulta un pilar fundamental, que ejemplificado por entidades como ACIM y ACSA, potencia la cohesión social y promueve la diversidad cultural. Sin embargo, la falta de apoyo económico público ha impactado negativamente, limitando el desarrollo de proyectos y la igualdad de oportunidades en la escena musical.

Destacan iniciativas como la Asociación Mujeres en la Música, que busca impulsar la presencia de la mujer en todos los ámbitos musicales, pero persisten desafíos económicos que requieren atención para asegurar un entorno musical próspero y equitativo.

La difusión y divulgación de la música contemporánea son igualmente cruciales para su supervivencia y desarrollo. Las autoridades tienen un papel fundamental en la organización de conciertos, festivales y eventos

que presenten este género musical al público en general. Además, la educación musical debe incluir la música contemporánea en sus programas para que las generaciones futuras puedan apreciar y comprender este aspecto importante de la cultura musical.

Un aumento en la inversión y el apoyo por parte de las autoridades, instituciones públicas y privadas, y de toda la sociedad en su conjunto, no solo beneficiaría a los compositores, intérpretes y oyentes de música contemporánea, sino que también enriquecería la diversidad cultural y artística de España. Fomentaría la creatividad, el diálogo cultural y la exploración de nuevas formas de expresión musical, enriqueciendo así el patrimonio musical del país.

En conclusión, aunque los autores españoles de música contemporánea han demostrado su excelencia artística, la inversión en su fomento, difusión y divulgación es fundamental para garantizar un futuro vibrante y próspero para este género musical. Las autoridades e instituciones. tienen la responsabilidad de reconocer el valor de la música contemporánea y apoyarla de manera adecuada, promoviendo así la innovación y la diversidad en el panorama musical español.

7. Referencias bibliográficas y webgrafía

Nelson, Amy. 2004. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. Pennsylvania State University Press

Pinch, T. Bijsterveld, K. 2013. The Oxford Handbook of Sound Studies. Oxford University Press.

Posadas, A. 2018. Trayectorias du cycle "poetica del espacio" pour ensemble instrumental. Durand.

ACIM. Consultado el 11 de diciembre de 2023. <https://acimalaga.com/>

Festival Ensems. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://ensems.ivc.gva.es/es/>

Mujeres en la Música. Consultado el 11 de diciembre de 2023. <https://www.mujaresenlamusica.es/>

Plural Ensemble. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://pluralensemble.com/>

Polonio, E. "Cuenca". Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=RoDmvFUg99U>

Posadas, A. "Trayectorias". Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=Phj8joTqdrE>

Taller Sonoro. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://www.tallersonoro.com/>