

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

FUNDACION JUAN MARCH

Febrero 1975

5 de febrero

CARMELO BERNAOLA

Presentación: 18 horas

Concierto: 19,30 horas

Salón de Actos

Fundación Juan March

Castelló, 71. Teléf. 225 44 55

Madrid-6

Ciclo de Música Española
Contemporánea
Fundación Juan March
Febrero 1975

Dentro de su programa de actividades culturales, la Fundación Juan March pretende estar abierta a los sectores más vivos y renovadores de la cultura y el arte de nuestro tiempo. En su nuevo edificio, una de las primeras realizaciones es ésta de cuatro conciertos que tendrán lugar en el mes de febrero de 1975 y estarán dedicados a cuatro compositores españoles actuales: Carmelo Bernaola, Cristóbal Halifter, Tomás Marco y Luis de Pablo. En estos nombres queremos simbolizar el homenaje a la música española actual, cuya importancia es reconocida hoy en el mundo entero.



PROGRAMA

POLIFONIAS

SUPERFICIE N.º 4

Cuarteto Koan

MIXTURAS

ODA FÜR MARISA

Clarinete solista: Carmelo Bernaola

Trompa solista: Francisco Bruguera Muñoz

RELATIVIDADES

Directores: Carmelo Bernaola y

José María Franco Gil.

A través de cuantas mudanzas ha experimentado la creación musical, se mantiene en pie, como algo incuestionable, el valor de la relación artista-obra. El compositor, en tanto hombre, condiciona las características de su producción y si queremos acercarnos a ésta, no será operación inútil alguna aproximación al autor que le dio vida. Ciertamente que esa relación, esa inter-acción artista-obra, se realiza en cada época histórica con arreglo a módulos diversos: aquellos que conforman lo que denominamos "estilo" y que, de algún modo, unifican o aproximan la obra de una generación, de una promoción o de cualquier otro período histórico definido, en las diversas manifestaciones del espíritu y en las plurales formas de pensamiento y de vida.

Pero singularicemos y vayamos directos hacia ese ejemplar humano, hacia esa fabulosa eclosión vital, llamada Carmelo Alonso Bernaola. Conserva la sustancialidad vasca de su nacimiento —Ochandiano, 1929—, estrechamente amasada con la irrefrenable vocación de castellanidad. Es conocido, por otra parte, el flujo y reflujo de gentes castellanas y vascas y, más concretamente, el ir y venir de burgaleses y bilbaínos de una a otra ciudad. Justamente Bilbao y Burgos configuran en buena medida la circunstancia juvenil de Bernaola. Desde Ortega sabemos bien, es ya verdad tópica, que la circunstancia forma parte de nuestro propio "yo". Así podemos hablar de Carmelo como de un vasco-castellano universal. El tercer adjetivo precisa de breve comentario, por cuanto tiene de sustantivo en la personalidad de nuestro músico.

En efecto, Bernaola, en una primera impresión aparece como un arquetipo popular, sin "tic" alguno de popularismo. Su amor a la tierra, su gusto por la vida y las costumbres de su país, es enormemente auténtico y carece de talante intelectualizado. Más que de carácter se trata de un popularismo de raíz que determina muchos aspectos del "hombre" e influirá en el artista a través de actitudes huidizas del artificio y cultivadoras de la realidad vital. La vida, he aquí lo más importante en la concepción humana y musical de Bernaola. Pero con todo y ser cierta la apresurada imagen "racial", resulta que nada hay más lejano de Bernaola que cualquier tentación de aldeanismo o patriotismo de campanario. Y como, igualmente, rechaza por naturaleza toda posibilidad de cosmopolitismo, he aquí que el universalismo de Carmelo es tan natural como su vasquismo o su castellanidad. Allá donde está Bernaola se siente como en su tierra, sin cohibición alguna, sin el frecuente engallamiento español y sin el más frecuente complejo de inferioridad. Esto es: en Madrid, cuando estudiante, en Roma, cuando residente como "Premio", en Darmstadt cuando interesado sin beatería por la marcha de la última vanguardia, en Francia, Polonia o Alemania, el comportamiento de Carmelo es lisa y llanamente natural. Irrumpe en todo ambiente con su hablar fuerte y agudo, su sonrisa franca, acogedora, su humanidad apabullante y se gana el cariño y la consideración de todos.

Tras el aire nada intelectual, Carmelo esconde una cultura formada por dos componentes: lo que de verdad sabe que es mucho más de lo que muchos —y acaso él mismo— piensan y lo que, por sensibilidad muy refinada, intuye. Amador y buen conocedor de las artes plásticas, exacto enjuiciador de cuanto lee, imparcialísimo opinante —a pesar de los gritos y la pasión expresiva— sobre la música de cualquier tendencia y género, Carmelo Bernaola sorprende a quien progresa en su retrato y amistad con lo que menos podría esperarse: un afán de orden consecuencia de una permanente inquietud por ver todo más claro. La realidad de este rasgo constitutivo del hombre se refleja inmediatamente en el compositor, dotado de espíritu organizativo, inquieto por revisar, una y otra vez, sus obras importantes a fin de lograr mayores precisión y perfecciones.

Grande y paradójico Bernaola por cuanto llevamos escrito, la última definición humana le viene dada por su enorme bondad, su

desmedida generosidad y su ausencia de vanidades. No he de ocultar que tales virtudes trascienden en algo a su música y, en mucho más, a su carrera. ¿Quién imagina a Bernaola buscando influencias, trabajándose promociones o ejercitando la calculada adulación? Imposible. Pero si ya es un verdadero problema llegar a confeccionar una lista ordenada de lo que ha escrito y no digamos arrancarle tal o cual crítica o artículo escritos sobre él y hasta por él. "Si es que no lo sé hacer —insistirá una y otra vez—, no es lo mío. Yo compongo lo mejor que puedo y eso es todo". Modo de ser que convenía subrayar aquí pues, de otro modo, la proyección y vigencia de este compositor sería aún mucho mayor de lo que hoy es.

No es asunto fácil el de su clasificación generacional. Por la edad, por la estética, podremos señalarle un puesto en la denominada generación del 52 o, acaso en la siguiente promoción. No sé. Sus obras, seguidoras de una clara línea evolutiva, nos irán orientando un poco de su actitud, tan individualista que jamás le permitió agrupación con este o aquel "movimiento", afiliación a tal cual sector. En esto, Bernaola continúa la tradición de nuestras grandes individualidades aisladas, renuentes en su biografía y en su hacer a cómodas etiquetaciones.

El proceso evolutivo de Bernaola se realiza a través de una serie de ciclos cuya sucesión orgánica y plena de lógica, otorga validez y coherencia a toda la creación del músico. El hecho dista de producirse como algo inconsciente, pues el propio Carmelo nos lo advierte: "En el conjunto de mi obra se pueden observar diversos estilos que corresponden a otros tantos ciclos de composiciones. Cuando tomo un nuevo camino en mi quehacer de creación, trato de agotar al máximo las posibilidades que en él se me ofrecen. Cada uno de estos ciclos se cierra con una obra-resumen".

Son palabras de comienzos del 72(1). Mucho antes y justo en el momento del primer giro de su estética, analiza con claridad lo que significó su estancia en Roma, sus estudios con Petrassi y Celibidache y los realizados inmediatamente después en Darmstadt con Maderna.

"Los estudios con Petrassi —me decía en 1962— han significado para mí algo decisivo (2). Pronto me di cuenta del camino que debía recorrer para poner al día mis orientaciones. Entiéndase: las he puesto al día no por seguir una corriente sino por considerarlo algo íntimamente necesario". "En cuanto a las enseñanzas de Celibidache significan en la música un abordaje en sus más altas significaciones: cultural, humanística y personal. El trabajo sobre fenomenología es clave. Si a ello añadimos mis experiencias en los dos cursos de Darmstadt resultará fácil explicar las razones de mi evolución."

De excelente formación académica —en la que intervienen los profesores Massó, Calés, Blanco y Julio Gómez—, debió realizar un notable esfuerzo para acceder a las nuevas estéticas "que sentía como una necesidad profunda pero que chocaban con la parcialidad de mi formación tradicional". (3)

De todos modos conviene recordar los títulos más representativos del primer ciclo creacional de Bernaola, pues en el "Trío-Sonatina", la "Música para quinteto de viento", las "Piezas para piano", las "Canciones sobre Juan Ramón Jiménez", la "Suite-Divertimento" o el "Homenaje a Arriaga", para piano (compuestas todas ellas entre 1954 y 1959), la fidelidad a lo tradicional se ve "impacientada" por un gusto especial por la disonancia entendida como valor resultante de la polifonía y nunca a modo de agregación sazonzadora y picante. Yo diría, incluso, que aquella música de Bernaola, ante el que no se habían abierto aún muchos horizontes, los precisaba para liberarse de una cierta cohibición expresiva.

La obra-resumen y, al mismo tiempo, iniciadora de un nuevo ciclo evolutivo es el "Piccolo Concerto", para violín y orquesta de cuerda, concebido antes de la marcha a Roma pero revisado en la capital italiana. Todavía no se definen en él líneas muy precisas de la evolución pero, en conjunto, estos pentágramas tienen el carácter, vago, indefinido pero reconocible, de "aurora de la libertad" con respecto al orden anterior. Es decir, se superan los procedimientos polifónico-disonantes anteriores hasta llegar a eludirse la tonalidad, lo que en alguna medida había anunciado ya Bernaola en una partitura dos años anterior: el primer cuarteto de cuerda, de 1957, que revisará en 1960, para convertir en tarea consciente lo que había nacido como lúcido repertorio de intuiciones. Las "series" habían asomado incidentalmente en ambas obras y se convertirán en principio básico de "Constantes", sobre Unamuno (voz, tres clarinetes y percusión), de 1960 y en la "Sinfonietta Progresiva", del año siguiente, en la que debemos anotar la aparición, en el tercer movimiento o parte, de la "improvisación controlada" y la organización del segundo sobre estructuras interválicas.

Con todo, en la "Sinfonietta" pervive una voluntad constructivista de tipo objetivo que hará crisis en la partitura que inaugura el siguiente ciclo evolutivo: "Superficie n.º 1", para doble cuarteto, madera, cuerda, piano y percusión, escrita en París, el año 1961. Obra importante en el curso del pensamiento musical de Bernaola pues, de una parte, afianza en el compositor la utilización de las estructuras interválicas, como base de la que se derivan elementos con capacidad organizativa, tanto en lo sonoro como en la formal; de otra, amplía la función de lo "flexible" y "aleatorio" en los pentágramas de nuestro músico. Será "Espacios vanados", la culminación de la etapa. Escritos en 1962, su estreno en Barcelona provocan una reacción violenta, tanto por parte de los entusiastas como de los "reaccionarios". Cuatro grupos se suceden sin interrupción, de los que sólo el primero tiene orden determinado, quedando el resto de la ordenación al criterio del director. El principio "móvil" se multiplica al estar formado cada grupo por ocho "espacios" variables, por su flexibilidad métrica o las posibilidades intercambiables entre unos y otros. Es precisamente "Espacios variados", la partitura que autoriza a Tomás Marco (4) a situar a Bernaola dentro del capítulo denominado "Aleatoriedad". En tanto, yo señalaría en la concepción de "Superficie n.º 1", la influencia en un pensamiento de van-

guardia de los principios fenomenológicos estudiados con Celibidache, aspecto que no ha sido debidamente señalado y que me parece de sumo interés. La construcción en forma de "gran arco", con la tendencia de la marcha sonora hacia un punto culminante y el mantenimiento del interés de las "superficies" por la acumulación de tensiones parciales, así como la cuidada sistematización de las densidades, se derivan, en el caso de Bernaola, del análisis celibidachiano.

El "ciclo" que va de "Heterofonías" a "Músicas de Cámara", claramente avisado por una página como "Mixturas", es decir un período creativo de unos cuatro años (1964-1968), combina para mí dos significaciones: punto de reposo y evolución conceptual. Quiero decir que el compositor parece necesitar un tiempo de meditación para revisar los supuestos sobre los que viene operando. El resultado que pudiéramos denominar rectificativo se refiere, de modo muy particular, a lo "aleatorio". Bernaola no parece querer proseguir por ese camino sino aprovechar de él lo que crea útil a la hora de expresar su pensamiento musical. Rectificación, por otra parte, que ha sido frecuente en el camino de la "aleatoriedad". Más a tener en cuenta es la actitud de Carmelo si observamos que, en contra o a diferencia de otros muchos, no gusta utilizar el término "lenguaje" como algo sustantivo. "Estimo que el lenguaje —escribe Bernaola— por sí mismo no es nada, aún siendo producto de una formidable organización sonora, si no responde a un concepto muy profundo y agudo del pensamiento musical e intelectual del compositor." (5). Es pues un pensamiento musical lo que evoluciona, no sólo un lenguaje o una ideación sonora y lo hace hacia concepciones "objetualistas" provocadas en algún caso —como "Mixturas"— por la búsqueda de una actitud análoga a la pintura de Lucio Muñoz, a quien la obra está dedicada, o desde un criterio independiente y puramente musical, en el caso de "Heterofonías". Sin embargo, la idea de "bloques sonoros" en contraposición, muy caracterizados por la "materia" (es decir, por las definiciones tímbricas) cuajan en resultados de evidente significación "plástica". De ahí la fina observación de Marco, al eludir a la exigencia de una actitud contemplativa de primer orden que demanda "Heterofonías" por parte del oyente (6). Estamos en la fecha exacta en que Ramón Barce puede resumir la estética de Bernaola con estas breves palabras:

"La música de Bernaola busca siempre equilibrar una construcción total que tiene en cuenta todos los parámetros sonoros, con una flexibilidad controlada que posibilite múltiples versiones de la misma obra. Al mismo tiempo, pone de relieve un empleo funcional de la materia sonora como tal, revalorizando el timbre para incorporarlo a grupos de contrastes bien diferenciados" (7).

Más o menos, las anteriores palabras valen para situar el estadio inmediato de la obra de Carmelo. Podría inaugurarse, como una obra-resumen, "Músicas de Cámara", en la que el control de lo aleatorio es grande, al tiempo que la flexibilidad se manifiesta a través de la modificación constante de los distintos grupos instrumentales que intervienen. Lo que a su vez, provoca una cierta "ac-

ción" que, a buen seguro, no es fundamental en el pensamiento del autor, sino inevitable consecuencia práctica.

A lo largo del ciclo (1967-1972) se advierte la progresiva asimilación en la conciencia del músico de todos los procedimientos y "estilos de pensar" practicados en obras anteriores. Lo que provoca una mayor naturalidad de expresión como resultado de una más amplia espontaneidad de concepto y de lenguaje. El "Cuarteto n.º 2", "Polifonías", la "Oda für Marisa" y "Relatividades" se mueven en análogo plano técnico-ideológico, pero el resultado más escueto y maduro, lo encontraremos en "Impulsos", partitura largamente trabajada que viene a ser como una síntesis superior y apretadamente unitaria de sus trabajos precedentes. El punto de partida fundamental son una serie de "impulsos creativos", es decir, células sonoras y elementos temporales de distinta duración. Al ser así y estar sujetos a una constante rotación por medio de repeticiones, se producen distintas coincidencias en el conglomerado sonoro siempre evolutivo. La orquesta, de formación tradicional, suena "de otra forma", lo que fue uno de los propósitos declarados del compositor. En cierto modo reaparecen en "Impulsos" estructuraciones practicadas de antiguo por Bernaola, aun cuando las significaciones varíen. Me refiero a la "forma" en tres secciones reconocibles en el análisis pero ocultas en la espléndida continuidad del todo. Clara y lógica, "Impulsos" es música bella y de fácil comprensibilidad tanto por la perfecta organización como por la coherencia del desarrollo, enriquecido por mil sucesos sonoros. En la madurez del músico, junto al comentado objetualismo vive y se evidencia una rica imaginación plástica.

Como corolario del ciclo recién comentado, alcanza Bernaola lo que para él es hoy el último estadio de su evolución. Se acabaron los traumas, las preocupaciones, las dudas a la hora de elegir caminos, la inevitable caída en "tic" contemporáneos. El creador dispone ya de un bagaje suficiente, en lo técnico y en lo ideológico, como para poder actuar con entera libertad. Se expresa él, tal como le viene en gana, a sabiendas de que esa libertad está previamente condicionada por un repertorio de conceptos que han llegado a integrarse en la conciencia, a ser parte importante de ella. Junto a la ausencia de apriorismos, es dato típico de madurez, la condensación expresiva, el empleo de lo estrictamente preciso, la huida de tentaciones "virtuosistas" (sean del género grafista, tímbrico, o cualquier otro) y la seguridad de trazo. Esto que parece tan fácil y es tan difícil de "saber cómo va a sonar, exactamente, lo que se escribe."

La deliciosa "Argia Ezta Ikustan", de 1973, la exactísima "Séptima palabra" para orquesta, la "Sinfonía en Do", más sorpresiva por el título que por el contenido y "Liberame Dómine", curioso ensayo para bandoneón e instrumentos, son para el mismo Carmelo, muestras de la libertad conseguida.

En algunas de sus obras, la crítica extranjera, ha visto como en el caso de otros vanguardistas españoles, muestras inequívocas de carácter racial. Se ligó tanto y durante tanto tiempo la expresión

nacional al uso de elementos derivados de la tradición o el "folklore", que resulta extraño pensar que a través de un lenguaje como el de Bernaola pueda advertirse españolidad. Y no obstante, el hecho no es solo posible sino cierto. Incluso afinando el oído puede advertirse diferencias entre la vanguardia castellana, la catalana o la vasca. No hay pues el tan cacareado "esperanto" en la música actual. Pero es que, aún suponiendo que se tratara de "esperanto", es evidente que distinguiríamos cuando lo habla un alemán de un chino, un inglés de un español, un catalán de un andaluz.

Con mayor razón cabrá la posibilidad de españolismo cuando no se trata de practicar un lenguaje único sino de ideaciones surgidas en mentes humanas pertenecientes a determinados condicionamientos históricos, geográficos, culturales y biológicos. Una individualidad de tan poderosos y diferenciados rasgos, tan clavada en su tierra como la de Carmelo Bernaola no podrá evitar, aunque lo quisiera, que los componentes radicales que la definen dejen de reflejarse en los pentágramas a través de los cuales se comunica con los demás.

ENRIQUE FRANCO

NOTAS

- (1) "Informaciones", 20 febrero 1972: Última obra, en el Ateneo.
- (2) "Arriba", 17 abril 1962: "Un músico español viaja por Europa", entrevista con E. Franco.
- (3) Ver cita anterior.
- (4) T. Marco: "Música de vanguardia española" (Guadarrama, 1970).
- (5) "Aulas", julio 1963: "Consideraciones sobre la nueva música", por Carmelo Bernaola.
- (6) Ver cita (4).
- (7) Gräter y Barce: "Guía de la música contemporánea" (Taurus, Madrid, 1966).

INDICE DE LA OBRA

1. "Trío-sonatina", para oboe, clarinete y fagot. 1954.
2. Música para quinteto de viento. 1955.
3. Tres piezas para piano. 1956.
4. Tríptico de canciones sobre J. R. Jiménez. 1956.
5. Cuarteto de cuerda, n.º 1. 1957 y 1960.
6. Suite-Divertimento, para orquesta de cámara. 1956.
7. Canción y danza, para piano, homenaje a Arriaga. 1958.
8. Piccolo Concerto, para violín y arcos. 1959.
9. Constantes, sobre M. de Unamuno, para voz, tres clarinetes y percusión.
10. Sinfonietta Progresiva, para gran orquesta de cuerda. 1961.
11. Superficie n.º 1, para doble cuarteto de madera y cuerda, piano y percusión.
12. Superficie n.º 2, para violoncello solo. 1962 y 1965.
13. Espacios Variados, para gran orquesta. 1962 y 1969.
14. Superficie n.º 3, para flauta-piccolo, sax-alto, silófono y bongos. 1962.
15. Permutado, para violín y guitarra. 1963.
16. Morfología sonora, para piano. 1963-1967.
17. Mixturas, para orquesta de cámara. 1964.
18. Episodio, para voz de bajo, orquesta de cuerda, trompeta y perc. 1965.
19. Heterofonías, para gran orquesta. 1965 y 1967.
20. Traza, para cuatro percussionistas y piano. 1966.
21. Músicas de cámara para trece instrumentos. 1967.
22. Entrada Procesional, para coro mixto, coro infantil, pueblo, arpa, piano, órgano y timbales. 1967.
23. Dos canciones, sobre P. Salinas. (Inéditas).
24. Continuo, para piano. 1967-68.
25. Jarraipen, pieza electrónica. 1967.
26. Cuarteto n.º 2 (Superficie n.º 4). 1968-69.
27. Polifonías, para cuarteto de madera, quinteto de cuerda y c. bajo.
28. Oda für Marisa, para clarinete, trompa y orquesta de cámara. 1970.
29. Relatividades, para orquesta. 1971.

30. Impulsos, para orquesta. 1970-1972.
31. Magníficat, para solistas, coro masculino e instrumentos de metal. 1969.
32. Argia Ezta Ikusten, para clarinete, vibráfono, piano y percusión. 1973.
33. El Génesis, suite orquestal para un drama radiofónico. 1970.
34. Séptima Palabra, para orquesta. 1971.
35. Sinfonía en Do, para orquesta. 1974.
36. Pieza para órgano. 1972.
37. Liberame Domine, para bandoneón y orquesta. 1974..
38. Presencia. 1974.

Música Coral, Canciones, Piezas para instrumentos a solo o con acompañamiento, etc., etc.

MUSICA DE ESCENA

"Los siete infantes de Lara", de Lope de Vega.—"Numancia", de Cervantes.—"El burlador de Sevilla", de Tirso de Molina.—"El rey Lear", de Shakespeare.—"Medida por medida", de Shakespeare.—"La Paz", de Aristófanes.—"Las viejas difíciles", de Carlos Muñiz.—"Don Juan Tenorio", de Zorrilla.—"Las mujeres sabias", de Molière.—"El pájaro azul", de Maeterlinck.—"Lisistrata", de Aristófanes.—"Hedda Glaber", de Ibsen, etc., etc.

TEATRO MUSICAL

"¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?", de Martín Recuerda.—"La feria de come y calle", de A. Mañas.—"El cocherito leré", de Montesinos y López Aranda.—"Platero y yo", de Juan Ramón Jiménez y José Hierro.—"Numancia", cantata escenificada, de Cervantes (en curso de composición).—Una ópera, sin título, sobre libro de F. Nieva.

MUSICA PARA RADIO Y TELEVISION

"Génesis", de L. Machado.—"Séptima palabra", texto de P. de Lorenzo.—"Simposium para la paz", de Mercero.—"Un nuevo Rey Midas", de C. Muñiz y P. Amalio López.—"La Sota de bastos", de Carandel y Varcárcel.—"Homenaje a Juan del Enzina", de A. Gala.—"Plinio", de García Pavón.—"Juan Soldado" y "El Picaro", de F. F. Gómez.—"Los pajaritos", de Mercero.

MUSICA CINEMATOGRAFICA

Setenta títulos, entre largometrajes y documentales, de los que destacamos: Juguetes rotos, Nueve cartas a Berta, El hueso, Urtáin, La Barrera, Diálogos de la Paz, Españolas en París, La casa sin fronteras, Flor de Santidad, Tormento, Los nuevos españoles.

CIUDADES EN LAS QUE SE HA INTERPRETADO SU MUSICA

Aparte de en casi todas las capitales españolas, hay que reseñar: México, París, Washington, Nueva York, Praga, Ginebra, Roma, Varsovia, Munich, Viena, Estocolmo, Würzburg, Niiremberg, Bremen, Lisboa, Oporto, Stuttgart, Filadelfia, Baden-Baden, Estrasburgo y Florencia.

EDITORAS

Modern, Miinich.—EMEC, Madrid.—Alpuerto, Madrid.—Mario Bois, Paris.

PREMIOS

Armonía, Música de Cámara, Contrapunto y Fuga y Composición.—Premio Mozart.—Gran Premio de Roma, 1959.—Nacional de Música, 1962.—Juventudes Musicales, 1967.—Círculo de Escritores Cinematográficos, 1967, 1969 y 1972.—Premio Nacional de Música Cinematográfica, 1967.

NOTAS AL PROGRAMA

POLIFONIAS

Fue escrita durante los meses de junio, julio y agosto de 1969, a requerimiento del Festival Internacional de Música de Barcelona y con el patrocinio de Radio Nacional de España. Se estrenó en octubre del mismo año, dentro del VII Festival Internacional de Barcelona por el "Ars-Nova-Ensemble" de Nüremberg, a quien está dedicada la composición. Posteriormente se ha tocado en México, Nüremberg, Lisboa, Rentería (Guipúzcoa).

Escrita para cuarteto de madera, flauta, óboe, clarinete y fagot y quinteto de cuerda, el tradicional cuarteto de dos violines, viola y violonchelo más un contrabajo, la característica esencial del trabajo consiste en que la música de cada uno de los conjuntos, madera y cuerda, responde a distintos criterios de discurso musical; es decir, que poseen, en general, "autonomía propia" en su desenvolvimiento discursivo, siendo incumbencia del director la labor de aunar ambos criterios. En muchos momentos del trabajo, la función discursiva de la música está sujeta a impulsos interpretativos de los instrumentistas, que hace que ellos mismos tomen parte activa en la constitución de una dinámica del "tempo", y, en consecuencia, en la estructura formal de la música. La organización instrumental se realiza por medio de movimientos paralelos, ascendentes, descendentes y horizontales, del grupo de instrumentos de cada conjunto, aunque en algunas ocasiones lo hacen también los dos conjuntos a la vez. Pocas veces se realiza por medio de un diálogo entre los instrumentos.

SUPERFICIE NUMERO 4

Superficie número 4, que es el segundo cuarteto de cuerda de Bernaola, está fechado en los meses de Octubre y Noviembre de 1968, si bien, su terminación definitiva no se produjo hasta el mes de abril de 1969, como consecuencia de la revisión que de su trabajo realizó el compositor. Dedicado a Ricardo Bellés, su estreno tuvo lugar el mismo mes de abril de 1969, en el Instituto Alemán de Madrid. Posteriormente, se tocó en Santander dentro del Curso "Valoración del Arte de hoy" el verano del mismo año.

Desde la composición del primer Cuarteto (1957) hasta la del segundo, hay una diferencia de doce años. Sin embargo, aunque los procedimientos de cada uno de ellos cambian profundamente, re-

sulla curioso constatar cómo existen ciertos elementos o "actitudes creacionales" que coinciden plenamente. Por ejemplo, las masas sonoras en movimientos paralelos entre los cuatro instrumentos, en direcciones ascendentes, descendentes y horizontales; la organización instrumental, siempre en función del conjunto y no del diálogo entre las distintas partes; o bien, una evidente preocupación por la inventiva tímbrica, etc., etc. Pero lo que cambia fundamentalmente en este segundo Cuarteto, es en primer lugar, su organización sonora, en el primero "tonal", en el segundo no, y de manera muy evidente, la función discursiva de la música, que mediante el empleo de una grafía especial en la escritura, es ahora preferentemente flexible y sujeta a impulsos interpretativos de los instrumentistas, que como en algunos otros trabajos de Bernaola, toman parte activa en la constitución misma del "tempo" e incluso en la determinación de la estructura de la música que se interpreta.

"MIXTURAS" (1964)

Es esta obra un homenaje al pintor Lucio Muñoz. El autor ha pretendido hacer una obra puramente musical y como tal es necesario escucharla.

La masa sonora se va organizando por medio de bloques sonoros en escritura muy cerrada y de mayor o menor densidad, que se suceden unos a otros, unidos unas veces y separados otras, o también, en ocasiones, superpuestos. Todos ellos son "coloreados" por diversas mezclas tímbricas, y a su alrededor se juega con elementos de contraste, como grupos de sonidos muy rápidos, sonidos en "staccato", etc.

Por otro lado, todos los elementos integrantes de la masa sonora están escritos de manera que, a veces, obligan y otras otorgan a los distintos instrumentistas, la oportunidad de una flexibilización del discurso musical; en mayor medida que en ningún otro, el director que, aparte de la gran libertad que se le otorga para conducir la masa y organizar su discurso, en ciertos momentos, incluso, posee la facultad de determinar el orden de intervención de algunos instrumentos, dentro, naturalmente, de un orden temporal, procedimiento que puede parangonarse con lo que el "collage" es en la pintura.

"ODA FÜR MARISA"

Obra escrita para CLARINETE, TROMPA y un "material musical" que sirve de complemento, apoye y contraste de ambos instrumentos. Este "material musical" es susceptible de acomodarse a diversos tipos de color instrumental, desde un piano a una pequeña orquesta; y en este caso se ha adaptado a un conjunto instrumental

formado por FLAUTA, OBOE, TROMPETA, PIANO Y CUARTETO DE CUERDA.

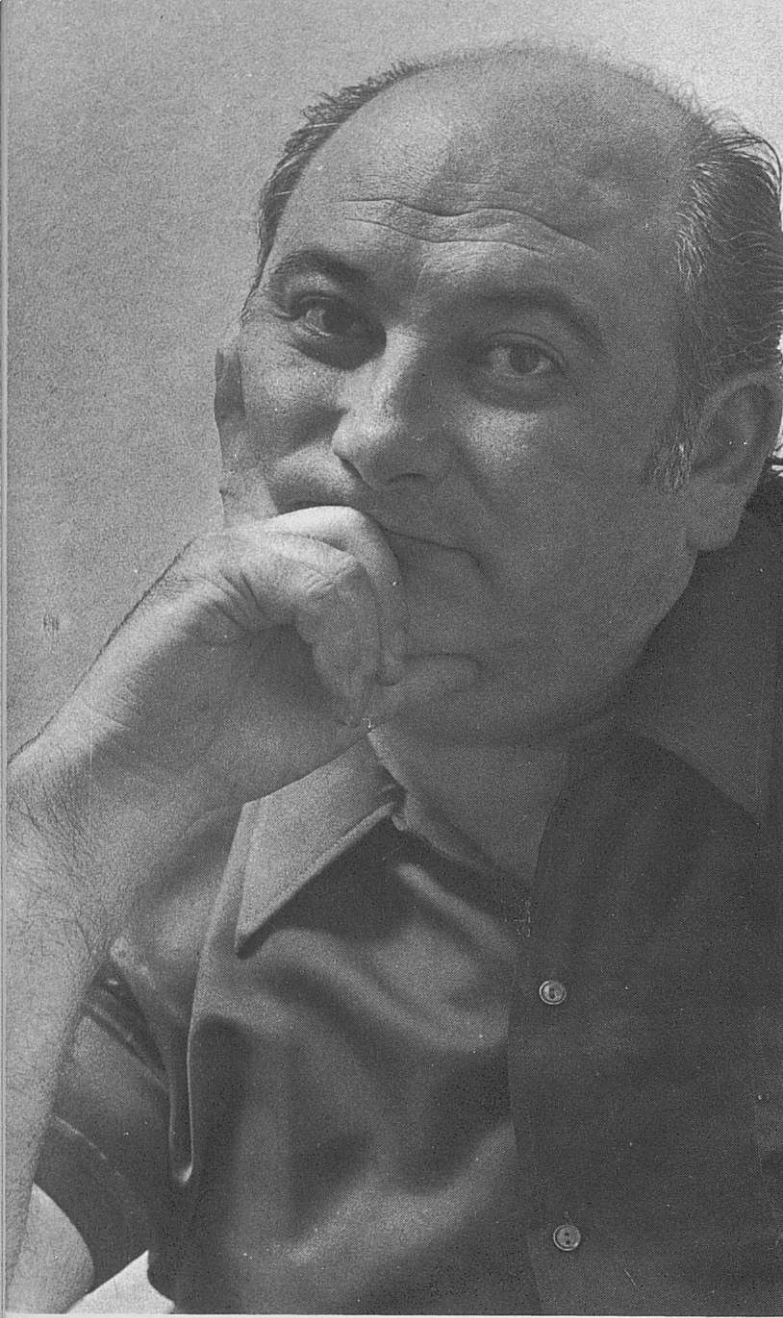
El "juego" consiste en que las intervenciones del conjunto instrumental, ofrecen, en cada momento, tres posibilidades de elección, por parte de uno de los dos solistas, labor en la que se turnan; lo que da lugar a un contexto musical siempre cambiante, no previsible a priori, y a que una vez en funcionamiento el conjunto instrumental, los dos solistas están supeditados a él, en orden al "tempo" del discurso musical. Este doble aspecto del "juego" hace, por lo menos así se ha pretendido, que entre los solistas y el conjunto, exista una total identificación y unidad, de suerte que no estén los unos supeditados a los otros, y sí formando entre lo que llamaríamos las dos partes, solistas y conjunto instrumental, un "todo compacto".

La obra está dedicada a Marisa M. Mariscal, y se terminó el mes de abril de 1970. Se estrenó en la Südwestfunk de Baden-Baden en mayo del mismo año y posteriormente se programó en el Festival Internacional de Barcelona.

RELATIVIDADES

Relatividades, escrita en 1970-71, es un encargo de la Dirección General de Bellas Artes a través de la Comisaría General de la Música, para el Festival Internacional de Granada, como homenaje a Ataúlfo Argenta "in memoriam".

"El enfoque, la planificación y ciertos aspectos formales del trabajo, tienen su origen en vivencias que el autor conserva de Argenta. Incluso cierta anécdota personal ha servido como punto de arranque para la realización de la obra. De ahí también ciertas citas que de otras obras se dan en esta música. El autor tiene que decir que sintió una gran admiración por Argenta, admiración que aún conserva viva. La pieza ha sido escrita para quinteto de viento y seis grupos instrumentales que le sirven de complemento, apoyo y contraste. En la constitución de los grupos se ha procurado emplear instrumentos lo más distanciados posibles de los que constituyen el quinteto para que el mismo conserve una necesaria hegemonía sonora. El discurso se desarrolla en orden a cuatro diversos criterios de ordenación musical: a) grupos sonoros superpuestos según un orden establecido; b) grupos superpuestos según un orden elegido por el director; c) el conjunto de los instrumentos ofrece en ciertos momentos tres o cuatro posibilidades de elección por parte del director, lo que da lugar a un contexto musical, siempre cambiante y no previsible a priori. La posibilidad elegida comenta por su cuenta el material sonoro que se le propone, y entonces el director supedita la marcha del quinteto a los resultados discursivos de aquélla, fundamentalmente el que se refiere al tempo; d) el quinteto canaliza, unifica y da sentido formal a los criterios señalados. La escritura flexible que impera en todo el trabajo, faculta y posibilita a los instrumentistas a conseguir acusadas variantes en la interpretación de sus respectivas partes.



Carmelo Bernaola

CARMELO BERNAOLA

Carmelo A. Bernaola nació en Ochandiano (Vizcaya) en 1929. Estudió con Blanco, Massó, Calés y Julio Gómez, obteniendo en el Conservatorio de Madrid los premios de Armonía, Música de Cámara, Contrapunto y Fuga y Composición. También el Premio Mozart. Le otorgaron, entre otros, el "Gran Premio de Roma" en 1959; el Premio Nacional de Música en 1962; Premio de Juventudes Musicales en 1967. El Círculo de Escritores Cinematográficos le concede el "Premio a la Mejor Música" en 1967, 1969 y 1972. Premio Nacional de Música Cinematográfica en 1967. La Fundación March le otorgó una pensión el año 1965, para la realización de su obra de orquesta "Heterofonías".

En Roma recibió consejos de Petrassi; en Darmstadt trabajó con Moderna, y ha participado en cursos dictados por Celibidache, Tansman y Jolivet. Es miembro del Comité Español de la SIMC, del Consejo Superior de Teatro y Consultor del Secretariado Nacional de Liturgia. Actualmente desempeña las enseñanzas de música contemporánea en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

Sus obras se han escuchado en el I, II y III Festival de América y España; Bienal de París; IV Festival Interamericano (Washington); Bienal de Música Contemporánea (Madrid); Festival de la SIMC (Varsovia), 1968; VII, VIII, X y XI Festival Internacional de Barcelona; "Ars Nova Tage" 1969 y 1970 (Nuremberg); "Otoño de Varsovia" 1969; Tribuna de la Unesco (París); Jornadas Hispano-Portuguesa (Lisboa); XX Festival Internacional de Granada; "Perspectives du XXe Siècle" (Estrasburgo); Decena de Salamanca; Musikaste 1973 y 1974 (Rentería); 1.ª y 2.ª Festival de Vanguardia (San Sebastián), etcétera.

Ha compuesto además gran cantidad de partituras para la radio, televisión, teatro y cine.

JOSE MARIA FRANCO GIL

José María Franco Gil nació en Madrid en 1927, cursando en dicha ciudad sus estudios musicales a la vez que realizaba la carrera de ingeniero industrial. En 1954 se trasladó a París, donde se especializó en dirección de orquesta con Pierre Dervaux y Jean Fournet, perfeccionándose más tarde en Siena con Cario Zecchi y en Hilversum con Albert Wolff. En 1960 es nombrado director titular de la Orquesta Nacional de Guatemala, cargo que desempeñó durante dos años con pleno éxito, efectuando una total reorganización de este conjunto y estrenando con él más de 40 obras. En 1964, los miembros de la Orquesta de Cámara de Madrid le elevan al puesto que había dejado vacante la muerte de su fundador: Ataúlfo Argenta. Tres años más tarde, al crearse el grupo ALEA, se hace cargo también de su conjunto instrumental y desde su fundación, en 1971, es catedrático de la Escuela Superior de Canto, donde monta y dirige numerosas óperas. Ha actuado en repetidas ocasiones al frente de la Orquesta Nacional y todos los grandes conjuntos sinfónicos españoles, así como diferentes grupos de cámara. Su interés por la producción artística de nuestro tiempo queda plasmada en un sinnúmero de estrenos, muchos de ellos mundiales, entre los que destacan por su cantidad e importancia, las obras de compositores españoles actuales. Sin olvidar sus actuaciones en Baden-Baden, Colonia, Bruselas, etc., cabe destacar su intervención en el Festival Mundial de la SIMC, Festival de Otoño de Varsovia, Festival de España y de América, Festival Internacional de Barcelona, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festivales de S'Agaró, Granada y Santander. Entre sus grabaciones discográficas figura una, dedicada a la obra de Luis de Pablo, que le hizo acreedor al Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros en 1969, y otra, consagrada a Tomás Marco, designada por la revista "Ritmo" como el Disco del Año.

CONJUNTO INSTRUMENTAL PARA EL CONCIERTO DE CARMELO A. BERNAOLA

José MORENO HERNANDEZ	(flauta)
Vicente MARTINEZ LOPEZ	<i>(flauta y piccolo)</i>
Vicente SEMPERE GOMEZ	<i>(flauta y piccolo)</i>
Jesús MELIA ESCRIBA	<i>(oboe)</i>
Máximo MUÑOZ PAVON	<i>(clarinete)</i>
Vicente LAFUENTE MAURIN	<i>(clarinete bajo)</i>
Vicente MERENCIANO SILVESTRE	<i>(fagot)</i>
Enrique ASENSI ASENSI	<i>(trompa)</i>
Jesús TROYA PEREZ	<i>(trompa)</i>
Juan FORISCOT RIVA	<i>(trompeta)</i>
Enrique RIOJA LIS	<i>(trompeta)</i>
Humberto MARTINEZ AGUILAR	<i>(trombón)</i>
M. ^a Elena BARRIENTOS	<i>(piano)</i>
José Adolfo VAYA ANDRES	<i>(arpa)</i>
Félix PUERTAS VILLAHOZ	<i>(percusión)</i>
Juan Pedro ROPERÓ CASTRILLO	<i>(percusión)</i>
Juan Luis JORDA AYATS	(violín)
Luis ARTIGUES ESCRIU	<i>(violín)</i>
Eusebio IBARRA CAMACHO	<i>(violín)</i>
José Luis CANABAL PEREZ	<i>(violín)</i>
Emilio MATEU NADAL	<i>(viola)</i>
Angel ORTIZ VALVERDE	<i>(viola)</i>
Pablo CEBALLOS GOMEZ	<i>(viola)</i>
Angel GONZALEZ QUIÑONES	<i>(violonchelo)</i>
Mariano MELGUIZO GOMEZ	<i>(violonchelo)</i>
Rafael SORNI BELTRAN	<i>(contrabajo)</i>
Alfredo MOCHA DEL CAMPO	<i>(contrabajo)</i>

Próximos conciertos:

Cristóbal Halffter	12	de febrero
Tomás Marco	19	de febrero
Luis de Pablo	26	de febrero



Fundación Juan March
Castellò, 71. Teléf. 225 44 55
Madrid-6

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

FUNDACION JUAN MARCH

Febrero 1975

12 de febrero

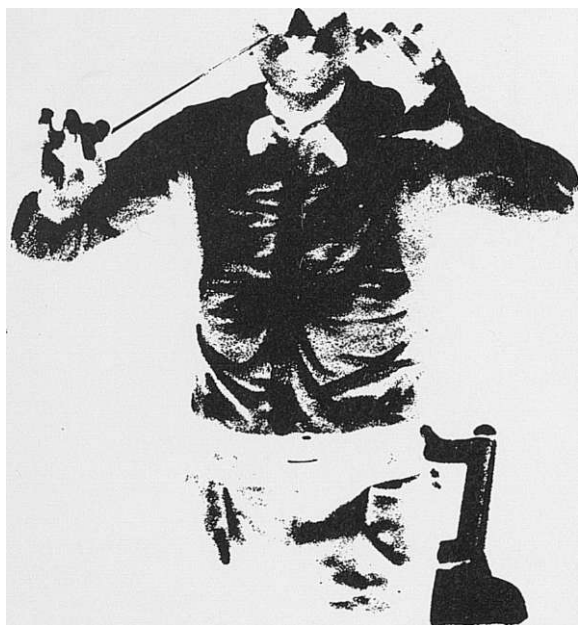
CRISTOBAL HALFFTER

Presentación: 18 horas
Concierto: 19,30 horas

Salón de Actos
Fundación Juan March
Castelló, 71. Teléf. 225 44 55
Madrid-6

Ciclo de Música Española
Contemporánea
Fundación Juan March
Febrero 1975

Dentro de su programa de actividades culturales, la Fundación Juan March pretende estar abierta a los sectores más vivos y renovadores de la cultura y el arte de nuestro tiempo. En su nuevo edificio, una de las primeras realizaciones es ésta de cuatro conciertos que tendrán lugar en el mes de febrero de 1975 y estarán dedicados a cuatro compositores españoles actuales: Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Luis de Pablo. En estos nombres queremos simbolizar el homenaje a la música española actual, cuya importancia es reconocida hoy en el mundo entero.



PROGRAMA

ANTIPHONISMOI

NOCHE PASIVA DEL SENTIDO

Soprano solista: Monserrat Alavedra

ODA

LINEAS Y PUNTOS

Para veinte instrumentos de viento y sonidos electrónicos

Director: Cristóbal Halffter

Una tarde de 1960 o de 1961 —no he podido encontrar la fecha exacta— la Orquesta Nacional de Madrid dio un concierto en la Sala Pleyel, de París. Junto a obras clásicas, el programa incorporaba otras de jóvenes compositores españoles: *Cuatro Invenciones*, de Luis de Pablo y *Cinco Microformas*, de Cristóbal Halffter.

Al igual que todos los presentes en la Sala, fui consciente aquella tarde de que la música española despertaba al fin tras un sueño de 35 años, semejante al de la Bella Durmiente del Bosque. La música española se reintegraba al concierto mundial de las naciones por primera vez tras las últimas obras maestras de Manuel de Falla.

Dentro de la producción de sus autores respectivos, las *Microformas* y las *Invenções* conservan aún hoy esa posición clave que las convierte en el momento decisivo en la mutación de una evolución artística. Existe un Halffter anterior a las *Microformas*, tradicionalista, lleno de talento y de promesas dentro del linaje de los compositores de la generación precedente (entre los que se encuentran sus tíos Ernesto y Rodolfo, autores de primera fila) y otro Halffter de después de las *Microformas*, convertido gradualmente en uno de los maestros de la nueva música mundial.

Es curioso que la generación de 1925 —que es la de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, asiduos a la casa de los Halffter durante la infancia de Cristóbal— no haya producido en España compositor alguno de talla semejante a la de los poetas. Hay diversas razones para tratar de explicarlo: el supremo clasicismo de las últimas obras de Falla, en su extremada perfección, parecía cerrar el paso a cualquier posible desarrollo; la guerra civil y el prolongado aislamiento posterior, se encargaron de impedir la evolución de sus continuadores. Las manifestaciones de ese aislamiento se dejaron sentir hasta 1960; antes, hasta las tareas creadoras de Cristóbal Halffter y de Luis de Pablo, muestran la huella de su influencia.

En el plano internacional se ha hecho muy difícil disociar ambos nombres: nacieron el mismo año (Luis tiene dos meses más que Cristóbal), su evolución inicial fue sensiblemente paralela y juntos han alcanzado celebridad internacional (por la época del concierto parisino mencionado anteriormente). Posteriormente se han afirmado dos personalidades profundamente diferentes, convertidas en los dos polos opuestos y complementarios de la actual música española. Halffter, castellano, levanta su concentrado rigor frente al barroquismo agresivo del bilbaíno de Pablo. Siempre se ha dado este contraste entre los españoles de la meseta central y los de las regiones periféricas, de mayor variedad y viveza. Recuérdese, antaño, la diferencia entre un Cabezón y un Correa de Arauxo, entre un Victoria y un Guerrero, etc., aunque no haya que esquematizar demasiado, como prueban el ardor y la generosidad explosivas de un Halffter cuando empuña la batuta de dirección (recordemos el fresco dionisiaco de su *Simposion*, y la gravedad alcanzada por de Pablo en su *Tombeau*).

Los orígenes de un artista desempeñan siempre un papel capital en la definición de su personalidad. En el caso de Cristóbal Halffter, su nacimiento castellano (en Madrid, el 24 de marzo de 1930) es tan importante como su ascendencia germánica y el medio extraordinariamente cultivado en que creció. Muy niño aún, tuvo el privilegio de presenciar el desfile de toda la élite intelectual y artística de la nación por la casa paterna, y tuvo también la suerte de formar parte de una dinastía de músicos. Los dos tíos ya mencionados tuvieron el papel ingrato pero meritorio de transmitir a los jóvenes la herencia del pensamiento de Falla. Sus estudios en Alemania (proseguidos después en Madrid) le permitieron incorporarse desde muy temprano a las grandes corrientes de la cultura europea, evitándole caer en las consecuencias de ese cierto aislamiento que produjo sus efec-

tos con otros compatriotas suyos. Evitó caer también en el peligro de cosmopolitismo, pues sus raíces ibéricas eran muy sanas y profundas. Conrado del Campo, gran representante de la tradición nacional, fue el principal encargado de su formación musical, entre 1947 y 1951.

Comenzó su carrera de compositor de una manera a la vez brillante y "dócil". Hasta 1958 produjo una veintena de composiciones que conocieron gran éxito y le proporcionaron premios y becas. En tales composiciones, no se aparta de la corriente principal, esencialmente conservadora, de la música española de aquel tiempo, más que por su talento fuera de serie. Sin embargo, la sensibilidad y la curiosidad innatas del joven artista no se sentían satisfechas de tal estado de cosas. Sus pasos por París (1954 y 1956), Roma y Milán (1957), contribuyeron en su apertura de espíritu, siéndole una aportación inestimable en una época en que la vida musical española no daba pie alguno a la vanguardia internacional, hasta el punto de que incluso la Escuela de Viena y Varése eran desconocidas y que —según testimonio del propio Halffter— el *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo, ¡tenía consideración de avanzado!

En la España de entonces no se encontraban partituras, discos ni obras teóricas relativas a la nueva música. Y cuando hacia 1957-1958 comenzaron a abrirse por fin las fronteras, el choque fue tan brutal como el sufrido por Polonia hacia la misma época, cada una a su manera. De Pablo y Halffter encabezaron la lista de los jóvenes compositores españoles que registraron un progreso espectacular que, en otras condiciones, hubiese costado el esfuerzo de toda una generación. No nos sorprende, pues, encontrar a Cristóbal Halffter como cofundador del grupo *Nueva Música*, en 1957. Al año siguiente, el *Final* de su *Sonata para Violín solo* contiene ya elementos de pensamiento serial. Un año después su obra comenzará a ser publicada en Universal Edition, el ilustre editor vienés de Schoenberg, Berg y Webern (que ha publicado posteriormente toda la obra de Halffter). En 1960 se dan a conocer las *Microformas*, que ocupan el puesto número 25 de un catálogo compuesto hasta la fecha por una cincuentena de obras.

¿Qué es lo que subsiste hoy de esa primera fase de producción de los años 1951 a 1960, de ese "Pre-Cristóbal Ante-Halffter", para parafrasear a Luis Campodónico cuando hablaba de la juventud de Falla? Obras de una excelente factura, muy serias y de un oficio muy seguro y acabado, que mostraban ya un don expresivo poco corriente y un temperamento natural de "musikantisch", como dicen los alemanes, así como una imaginación muy viva contenida aún en un lenguaje tradicional.

Se encuentran ya representados en esa época los principales géneros, e incluso algunos que Halffter no ha vuelto a tratar después. Estamos en nuestro derecho de esperar los sucesores de los Ballets *Saeta* (1955) y *Jugando al toro* (1959), de la Opera para la televisión *El ladrón de estrellas* (1959) y de los cinco grupos de *Canciones* para canto y piano, producidas entre 1952 y 1959. Lo cierto es que, tras más de trece años de interrupción, el admirable *Gaudium*

et Spes, con toda la madurez del genio, ha reanudado con la producción para coro a capella de sus jóvenes años. No es impensable tampoco que deje de surgir muy pronto una gran obra para piano que prosiga la vía abierta por el *Scherzo* y la *Sonata*, de 1957.

Halffter había abordado ya la orquesta sinfónica con un pleno dominio: *Concierto para piano* (Premio Nacional muy sobresaliente, en 1953), *Partida para Violoncello y orquesta* (1957-1958) y un *Himnum heroicumpanegiricum*, en 1959. Su primer contacto con el conjunto de los arcos tuvo lugar en 1959, con un *Concertino* y Dos Movimientos para *Timbal y Cuerdas*. La música de cámara ocupa en su obra un lugar modesto y sus *Tres Piezas para cuarteto de cuerdas*, 1955, quedan aún muy lejos de la obra maestra de 1970. Por último, su *Antifonía pascual* (1952) y sobre todo su *Misa Ducal* (1955-1956), afirmaban el gusto del joven músico por la expresión religiosa y por la fórmula Oratorio, forjando de esa manera el útil para los futuros *Simposion* y *Yes, speak out yes*.

Estableciendo la comparación, las diez obras de Luis de Pablo habían hecho llegar a éste al crucial año de 1960 con un bagaje "tradicional" de mucho menor alcance.

La evolución inaugurada por las *Microformas* ha sido un modelo de rectitud, de dominio, de lógica y de integridad intelectual. Por gusto, por temperamento y por atavismo, Cristóbal Halffter no es un revolucionario del tipo de los rompe-escudos, sino un reformador profundo del lenguaje musical. Los riesgos que asume a nivel del pensamiento musical son tan calculados como eficaces, lo cual da a sus innovaciones una fuerza aún más acentuada. Es el camino de un clásico, aunque ardientemente progresista. Si bien no se cierra a ninguna nueva tendencia, no por ello se convierte en juguete de modas frecuentemente efímeras, y si bien se le ocurre inspirarse en algún antepasado o contemporáneo, lo hace para integrar a éste en un pensamiento cuya síntesis no es deudora de nadie.

En un momento en que una especie de *lingua franca* vanguardista ejerce sobre la producción musical actual una desoladora uniformidad, Halffter forma parte de aquellos escasos ejemplares cuyo lenguaje se identifica inmediatamente y que se desarrolla entre una y otra obra. La originalidad no se busca, se encuentra. Sus obras así lo proclaman. Su producción es cuidadísima, evitando la precipitación y la prolijidad, lo cual le permite exhibir desde 1960 un catálogo de una constancia impresionante por su calidad. A dos obras por año, como media, y con pocas páginas menores, puede decirse que no ha registrado prácticamente ningún fracaso.

Pero este carácter de élite, aristocrático por instinto y por naturaleza, este perfecto "honnête homme" en el sentido del siglo XVII francés, es todo lo contrario de un tibio o un timorato. Su temperamento ardiente e inflamable es el de un verdadero latino, al que sus ascendientes germánicos hubiesen aportado, además, esa fuerza concentrada y esa sangre fría que garantizan la eficacia. Este humanista inmensamente cultivado —que comparte su tiempo entre su piso madrileño y el viejo castillo medieval de Villafranca del Bierzo,

en León, donde gusta retirarse para componer— está muy lejos de dejarse encerrar en una torre de marfil. Para defender su arte, sus colegas o a sus pares, no ha dudado nunca en arriesgarse. Al abandonar la dirección del Conservatorio de Madrid —en la que sólo permaneció durante dos años— lo hizo por temor a ser sumergido por la administración, cesando así de ser un creador, un intérprete; esto es, un músico vivo y comprometido. Compromiso que, naturalmente, sobrepasa la música e incluso el arte, pues ha sido para defender su ideal de paz, fraternidad, no-violencia, progreso y libertad cuando el compositor ha encontrado sus más netos y verdaderos acentos. Su negativa a enfeudarse a cualquier ideología o partido, realzan aún más la fuerza moral de su ejecutoria. Son los eternos valores del Occidente cristiano —tan a menudo traicionados por los mismos que dicen defenderlos— los que llenan con su impulso el *Yes, speak out yes*, el *Planto por las Víctimas de la Violencia*, el *Requiem por la Libertad Imaginada* o el *Gaudium et Spes-Beunza*.

Desde el fondo de sí mismo, Cristóbal Halffter sabe que no existe ninguna esperanza fuera de esos valores, que no existe recurso alguno contra la barbarie latente que acecha continuamente a la humanidad. Con otros medios y con otro lenguaje, lo que él resucita para los hombres de hoy es la grande y fraterna voz de *Fidelio*, de la *Misa Solemnis* y de la *Oda a la Alegría*. Y la llama íntima que alimenta este canto es la del amor a Cristo, buscada dentro de las tinieblas deslumbrantes de esa "noche bendita, más clara que el día" que San Agustín conoció antes que San Juan de la Cruz, y en la cual se inspira el canto sublime y desnudo de esa *Noche pasiva del sentido*, para soprano, dos percusiones y cinta magnética, de 1969-1970, que es, hasta hoy, una de las cumbres de su obra.

Ahí, en la contemplación inefable de esta pura eflorescencia lírica, es donde se encuentra la quintaesencia del mensaje de Halffter. Y no es por casualidad por lo que la obra inmediatamente posterior a ésta ha sido el *Cuarteto* de 1970, titulado *Memoria 1970*, en memoria del bicentenario del nacimiento de Beethoven, del cual y bajo la forma de reminiscencias de ensueño, cita algunos temas de Cuartetos.

Situando esta obra en el contexto de las que la rodean se comprende fácilmente que el homenaje a Beethoven sobrepasa con mucho el alcance de un gesto circunstancial. Al mismo tiempo, este *Cuarteto* es uno de los más bellos del siglo XX, situándose en un plano muy diferente al de muchas de las obras conmemorativas suscitadas por este jubileo.

Estas consideraciones generales nos han llevado a alterar un poco la cronología de nuestro pequeño esbozo. En su librito consagrado a Halffter, Tomás Marco distingue tras 1960 tres etapas en su evolución, tituladas por él: "de consolidación", "de los Anillos" y "expresiva". En realidad, sería difícil distinguir en Halffter una cesura neta, y menos aún un cambio de rumbo dentro de su desarrollo. La etapa "expresiva" —preferimos esta denominación a la de "humanista"— no es en absoluto una etapa, sino simplemente una perma-

nencia afirmada en un creciente vigor. La primera gran obra de orquesta que sigue a las *Microformas —Secuencias*, de 1964— posee ya en la mente del autor una especie de "programa simbólico, subyacente a la estructura musical y que le sirve a manera de explicación: la evolución nos conduce desde el desorden de la guerra hasta el orden de la paz. Pero este orden implica ante todo el respeto por la dignidad humana y por la libertad individual. Ese es el móvil de la inspiración fundamental en la obra más ambiciosa y más monumental que Halffter haya realizado hasta hoy: la *Cantata de los Derechos Humanos, Yes, speak out yes* (1968-1969), para soprano, barítono, seis recitantes, dos coros y dos orquestas, solicitada por la ONU para conmemorar el vigésimo aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, y estrenada en la propia sede de la Organización.

El compositor ha otorgado siempre una importancia especial a esta partitura y su presentación en España bajo su dirección, en 1973, tuvo para él un profundo sentido. Esto queda aún más claro en su *Requiem por la libertad imaginada*, de 1971, para gran orquesta, que es posiblemente su obra maestra y con seguridad una de las grandes obras sinfónicas de nuestro tiempo. Requiem —nos dice— en memoria de esos treinta y cinco años que hubieran podido ser y que ya nunca lo serán, de libertad en la vida del compositor y en la de todos sus conciudadanos.

"El Requiem" reproduce a escala sinfónica las motivaciones profundas —de resonancias trágicamente universales— de una obra no menos bella ni menos emotiva inmediatamente anterior: el *Planto por las víctimas de la violencia* (1970-1971), cuyo título no necesita comentarios y que une a un conjunto de 18 instrumentos (9 de viento, 4 de percusión, piano y cuarteto de cuerdas), una parte importante electroacústica.

Desde su estreno, en Donaueschingen, el *Planto* ha sido una de las obras más frecuentemente interpretadas por Halffter. Lo que en él dice a media voz y el *Requiem* clama con voz potente, la obra siguiente, *Pinturas negras* (1972), para Organo y gran orquesta, lo grita con una intensidad aún más terrible. También aquí el título, inspirado en Goya, habla por sí mismo. La sucesión cronológica de estas obras, capitales todas, deja aparecer con una luminosa evidencia el itinerario espiritual de Halffter: *Noche pasiva, Cuarteto, Planto, Requiem, Pinturas negras*.

Tras este paroxismo de tensión, llega la catarsis liberadora que se esperaba, llega la paz bienhechora de *Gaudium et Spes* (1972-1973), para dos grupos de dieciseis voces a capella y cinta magnética. Obra valerosa donde las haya, pues se inspira en el memorable proceso de Beunza, el primer objetor de conciencia católico juzgado y condenado en España. La banda magnética reproduce las declaraciones de Beunza ante sus acusadores, al tiempo que los coros, en un paralelo sobrecogedor, cantan las Beatitudes (del Sermón de la Montaña).

En cuanto a la elección del título, es ejemplo una vez más del camino espiritual emprendido por Halffter. La abnegación y el

heroísmo de un Beunza ante sus acusadores, aceptando sacrificar su libertad y su juventud por un ideal de paz y de no violencia, es un real motivo de "Alegría y Esperanza" para todos los hombres. Cuando se trata de defender semejantes ideas, lejos de todo sectarismo y de todo odio partidista, Halffter está dispuesto a aceptar todos los riesgos. En estos momentos prepara un gran tríptico sinfónico dedicado a la memoria de tres poetas españoles víctimas de la tiranía: Machado, exilado; Miguel Hernández, encarcelado, y Lorca, asesinado. La historia dirá un día que este músico fue la conciencia de un país en una época crucial.

El proyecto que acabamos de nombrar señala igualmente su profunda solidaridad con la élite intelectual española en todas las disciplinas, su negativa a aislarse solamente en la música como han hecho tantos de sus colegas. De corte semejante es también la obra que concluye Halffter en el momento en que yo escribo estas líneas, obra escrita a petición del Festival de Royan y titulada *Tiempo para Espacios*, para clavecín y doce instrumentos de cuerda. Contiene cuatro piezas inspiradas por eminentes pintores y escultores españoles de la actualidad: Eduardo Chillida (Volúmenes), Eusebio Sempere (Líneas), Lucio Muñoz (Formas) y Manuel Rivera (Espesjos).

1974 conocerá la conclusión de otras dos obras importantes: *Procesional*, para dos pianos, orquesta de viento y percusiones —fresco sagrado de una grandeza hierática profundamente castellana— y un *Concierto para Violoncello*, escrito para Siegfried Palm.

En el limitado marco de este esbozo no hemos querido mencionar todas las obras nacidas desde 1960, pero deberíamos citar aún la *Sinfonía para tres grupos instrumentales*, de 1963, que utiliza la división espacial de los instrumentos de una manera original y profética, vuelta a emplear principalmente en el *Planto* y los *Anillos*, de 1967-1968, y cuya concepción formal y estructural ha determinado la de muchas otras siguientes, como explica justamente Tomás Marco: estructuras superpuestas, cuya recurrencia a diferentes velocidades permite combinaciones nuevas continuamente. El método está inspirado, evidentemente, de la técnica electroacústica, por lo cual interviene en algunas obras "mixtas" en que Halffter combina cinta y música viviente: *Espejos* para 4 percusiones (1963-1964), *Líneas y puntos* para 20 instrumentos de viento (1966-1967), *Noche pasiva* y, naturalmente, el *Planto*. (En *Gaudium et Spes*, la intervención de la cinta posee de toda evidencia un significado muy diferente.)

La forma circular de los *Anillos* (una de las mejores obras de su autor, dicho sea de paso) se extiende hasta la macroestructura, pues es posible empezar por cualquiera de las siete partes que componen la obra, a pesar de que ésta es fija. Ofrenda muy reticente y limitada hecha por Halffter a la música aleatoria, es la contenida en *Líneas y puntos*, donde se encuentran "lagunas" voluntarias en la redacción, que dejan alguna iniciativa a los instrumentistas. No obstante, Halffter ha continuado rigurosamente fiel a la música "escrita" (muy estrictamente, incluso).

Mencionando la Cantata sagrada *In Expectations Resurrectionis Domini*, para barítono, coro y orquesta (1962), los *Brechtlieder*, para soprano y orquesta (1967), sutil divertimento que representa algo así como un ágil rayo de sol entre obras de corte más grave, ya no nos quedará por señalar más que dos de las rarísimas piezas de música de cámara de nuestro autor: *Antiphonismoi*, de 1967, para 7 ejecutantes (trío de viento, piano y trío de cuerdas) y *Oda*, de 1969, página mucho más corta, para 6- músicos (flauta, clarinete bajo, piano-celesta, una percusión, viola y violoncello). Si está claro que no alcanzan la altura de significación de *Noche pasiva* y del *Cuarteto 1970* —las dos obras maestras de Halffter en el dominio de las formaciones reducidas—, no por ello dejamos de lamentar una producción tan restringida.

En este marco tan limitado no nos ha sido posible hablar de técnica musical. La obra de Tomás Marco ya citada constituye una buena introducción al lenguaje musical de nuestro autor, cuyas obras serán objeto a no tardar mucho de los análisis que merecen. La originalidad profunda, la paradoja incluso de este lenguaje, provienen sin duda de la simultaneidad de sonoridades estáticas y de una micropolifonía interna, que a veces no puede por menos que recordar la escritura de Ligeti, aunque Halffter se distinga radicalmente de él por una gama dinámica infinitamente más amplia, unas tensiones dramáticas potentes, un color armónico muy particular y, sobre todo, unas cimas de la intensidad que subyuga al auditor por su vehemencia rítmica de fuerza motriz elemental.

Tanto en lo potente como en lo suave, en la violencia apocalíptica como en el misterio de la expresión más íntima, la música de Halffter constituye un lenguaje sin facilidades ni compromisos, que busca y obtiene la adhesión por los medios más honrados y nobles.

A sus cuarenta y cinco años, en la plena madurez de su arte, Cristóbal Halffter es un artista y un hombre en el pleno sentido de ambos términos, un humanista transido de los más altos valores espirituales y capaz de transmitirlos en un lenguaje de sobrecogedora claridad.

Estas son las razones que han decidido al comité del Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Royan (por sugerencia de su director artístico y autor de estas líneas) a confiarle la Presidencia de Honor del Festival 1975, en el cual representará dignamente la milenaria cultura de España.

Harry HALBREICH

NOTAS AL PROGRAMA

ANTIPHONISMOI

Esta obra, encargada por "Alea", tuvo su pre-estreno en el último Festival de Berlín. Pude asistir a la audición y comprobar el éxito extraordinario alcanzado por Halffter, hasta el punto que, tanto la reacción del público como los juicios de la crítica internacional, coincidieron en señalarla como la mejor de cuantas fueron ofrecidas durante el interesante ciclo de cuatro conciertos dedicados a la música actual en la sala del Conservatorio.

Ya es sabido que Cristóbal reside en Berlín gracias a una beca de la Asociación Alemana para el Intercambio Cultural. De tal manera, "AntiphonismoI" fue empezada y terminada en la vieja capital alemana y después del triunfo en el estreno ha sido especialmente grabada por la Sender Freies Berlín y Radio Nacional de España. Está dedicada al arquitecto Miguel Fisac y desde el punto de vista formal, desarrolla el contenido del título griego "AntiphonismoI", que no significa otra cosa sino "repetición de lo que se oye". Pero los procedimientos elegidos, por sorprendente que pueda parecer, recogen ciertos usos del cante flamenco, por cuanto podemos encontrar los períodos de "improvisación" (relativa y muy controlada por el autor) y el consiguiente "jaleo" del resto de los instrumentistas. Como todas las obras de Halffter, el ritmo interno, la estructura y la continuidad son muy firmes y aseguran la coherencia y comprensibilidad que Antón Webern consideraba imprescindibles para toda música. Siguiendo también usos personales, Cristóbal no se conforma con realizar un planteamiento "estricto", sino que a lo largo de su trabajo compositivo opera con libre inventiva, lo que da como resultado innumerables sorpresas que aquí o allá asaltan nuestra atención y excitan nuestro interés.

Enrique Franco

NOCHE PASIVA DEL SENTIDO

San Juan de la Cruz (1542-1591), es para mí el poeta más importante de la lengua castellana. De su poema "Noche oscura del alma" escribió él mismo una serie de comentarios, llevando el primero de los mismos el título que he escogido para mi obra. De este poema sólo he tomado la primera estrofa, recibiendo este texto un distinto tratamiento a través de las diferentes partes de la obra pero siempre intentando conservar el ambiente que el título sugiere. Podemos decir que, en general, un texto está dividido en dos partes fundamentales: fonética y semántica.

La voz realiza una serie de variaciones sobre la fonética de las palabras, siendo el contexto musical el que reproduce, en otra esfera, su semántica. La intervención de los magnetófonos está incluida en el contexto con la intención de hacer volver los acontecimientos sonoros próximos pasados a un nuevo presente, donde se inscriben en una nueva realidad, para así poder mantener el clima que el texto sugiere. La "Noche pasiva del sentido" fue escrita en enero-febrero 1970, por encargo personal del Prof. Strobel.

ODA

En mayo de 1969, el doctor Alfred Kalmus, director de Universal Edition, cumplía ochenta años. Henri Pousseur, David Bedford, Bernard Rands, Richard Rodney Bennett, Karlheinz Stockhausen, Román Haubenstock-Ramati, Hugh Woods, Pierre Boulez, Luciano Berio, Harrison Birtwistle y yo, compositores todos estrictamente vinculados a esta persona, escribimos cada uno una obra, que, en conjunto, recibía el título de "A Garland for Dr. K." (Una Guirnalda para Dr. K.) y que se estrenaría en Londres por el conjunto The Pierrot Players, en la pasada temporada. Era el homenaje a un hombre que ha hecho posible con su ayuda, confianza, protección y estímulo, una gran parte de la música de nuestro tiempo, pues si pensamos en que Mahler, Schoenberg, Iban Berg, Webern, Bartok, Janáček, Milhaud, Krenek, entre otros, han sido posibles, en cierto modo, gracias a él, nuestro homenaje era algo más que un simple gesto de felicitar a un amigo entrañable.

Nosotros mismos hemos podido hacer nuestra labor —eso el tiempo lo dirá— al tener a alguien que, una vez más, demostraba creer firmemente que la música es algo que está en nuestra continua evolución, y, a pesar de la diferencia de edad, confió y sigue confiando en que nuestras obras son una parte de la expresión del mundo en que vivimos.

Esta es la razón de ser de mi Oda. Ahora bien, esto no quiere decir que Oda sea una obra de "circunstancias".

Después de mi Cantata para las Naciones Unidas, en donde quise, intencionadamente, jugar con cuantos elementos pudiese tener a mi alcance, escribo una obra para seis instrumentos de unos pocos minutos de duración.

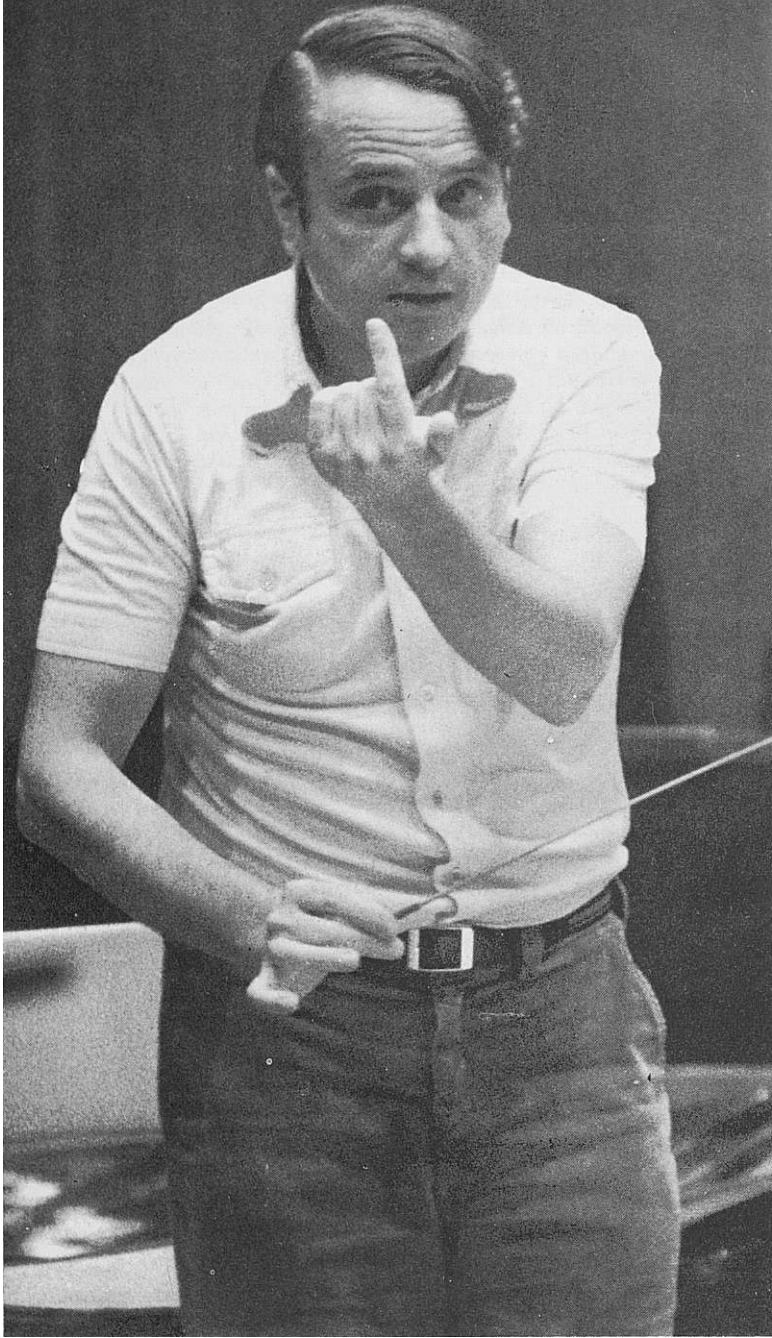
¿Representará esta obra en mí un nuevo concepto de la ordenación y sucesión del acontecer musical? Tal vez.

Lo más seguro es quién sabe...

LINEAS Y PUNTOS

Fue compuesta durante el verano y el otoño de 1966, por encargo de la Südwestfunk de Baden-Baden, para el Festival de Donaueschingen, 1967, donde fue estrenada por la orquesta de la Südwestfunk, bajo la dirección de Ernst Bour. La parte electrónica fue realizada en el Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Utrecht (Holanda).

El compositor escribe sobre su obra: "LINEAS Y PUNTOS es, entre otras cosas, un compendio de las variaciones posibles entre el concepto de línea y punto. Estos conceptos están desarrollados en sentido horizontal y vertical. Entiendo por "línea" un sonido de larga duración, así como un complejo de alturas; por "punto", un sonido corto en duración y de una frecuencia única. La idea de línea y punto, también se refiere a las formas de ataque, independientemente de la duración y complejidad del sonido."



Cristóbal Halffter

CRISTOBAL HALFFTER

Nació en Madrid en 1930 y estudió en el Conservatorio de la misma ciudad con Conrado del Campo, obteniendo los máximos galardones. Desde 1952 empieza una larga labor profesional como compositor y director de orquesta. En 1962 ganó, por oposición, la Cátedra de Composición del Conservatorio de Madrid, siendo nombrado en 1964 director del Centro. Desde 1966 abandona ambos cargos para dedicarse exclusivamente a la composición y dirección. En 1967 residió en Berlín, becado por el Gobierno alemán. En 1968 escribió, por encargo de las Naciones Unidas, la Cantata conmemorativa del XX aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, estrenándose la obra en la Asamblea General de las Naciones Unidas. Como director ha actuado al frente de las mejores orquestas de Europa y América, tanto en obras propias como de repertorio y de la música del siglo XX.

JOSE MARIA FRANCO GIL

José María Franco Gil nació en Madrid en 1927, cursando en dicha ciudad sus estudios musicales a la vez que realizaba la carrera de ingeniero industrial. En 1954 se trasladó a París, donde se especializó en dirección de orquesta con Pierre Dervaux y Jean Fournet, perfeccionándose más tarde en Siena con Cario Zecchi y en Hilversum con Albert Wolff. En 1960 es nombrado director titular de la Orquesta Nacional de Guatemala, cargo que desempeñó durante dos años con pleno éxito, efectuando una total reorganización de este conjunto y estrenando con él más de 40 obras. En 1964, los miembros de la Orquesta de Cámara de Madrid le elevan al puesto que había dejado vacante la muerte de su fundador: Ataúlfo Argenta. Tres años más tarde, al crearse el grupo ALEA, se hace cargo también de su conjunto instrumental y desde su fundación, en 1971, es catedrático de la Escuela Superior de Canto, donde monta y dirige numerosas óperas. Ha actuado en repetidas ocasiones al frente de la Orquesta Nacional y todos los grandes conjuntos sinfónicos españoles, así como diferentes grupos de cámara. Su interés por la producción artística de nuestro tiempo queda plasmada en un sinnúmero de estrenos, muchos de ellos mundiales, entre los que destacan por su cantidad e importancia, las obras de compositores españoles actuales. Sin olvidar sus actuaciones en Baden-Baden, Colonia, Bruselas, etc., cabe destacar su intervención en el Festival Mundial de la SIMC, Festival de Otoño de Varsovia, Festival de España y de América, Festival Internacional de Barcelona, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festivales de S'Agaró, Granada y Santander. Entre sus grabaciones discográficas figura una, dedicada a la obra de Luis de Pablo, que le hizo acreedor al Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros en 1969, y otra, consagrada a Tomás Marco, designada por la revista "Ritmo" como el Disco del Año.

CONJUNTO INSTRUMENTAL PARA EL CONCIERTO DE CRISTOBAL HALFFTER

José MORENO HERNANDEZ	<i>(flauta)</i>
Vicente MARTINEZ LOPEZ	<i>(flauta-flauta en Sol)</i>
Vicente SEMPERE GOMIS	<i>(flauta y piccolo)</i>
José M. ^a CORRAL GALLO	<i>(oboe)</i>
Jesús MELIA ESCRIBA	<i>(oboe)</i>
Miguel SAEZ SANUY	<i>(oboe-corno inglés)</i>
José VADILLO VADILLO	<i>(clarinete)</i>
Pedro MECO RODRIGO	<i>(clarinete)</i>
Vicente LAFUENTE MAURIN	<i>(clarinete-clarinete bajo)</i>
Luis MORATO SALVADOR	<i>(trompa)</i>
Salvador SEGUER JUAN	<i>(trompa)</i>
Pedro GOEZ LOMBA	<i>(trompa)</i>
Enrique ASENSIASENSI	<i>(trompa)</i>
Juan SANCHEZ LUQUE	<i>(trompeta)</i>
Juan FORISCOT RIVA	<i>(trompeta)</i>
Enrique RIOJA LIS	<i>(trompeta)</i>
Humberto MARTINEZ AGUILAR	<i>(trombón)</i>
Manuel CONDE BARTOLOME	<i>(trombón)</i>
Juan TOME SANCHEZ	<i>(trombón)</i>
José Luis LOPEZ CABALLERO	<i>(tuba)</i>
María Manuela CARO	<i>(piano)</i>
Félix PUERTA VILLAHOZ	<i>(percusión)</i>
Luis MIGUEL ALVAREZ	<i>(percusión)</i>
Juan Luis JORDA AYATS	<i>(violín)</i>
Pablo CEBALLOS GOMEZ	<i>(viola)</i>
Angel GONZALEZ QUIÑONES	<i>(violonchelo)</i>
Luis GASSER	<i>(técnico de sonido)</i>

Próximos conciertos:

Tomás Marco	19 de febrero
Luis de Pablo	26 de febrero



Fundación Juan March
Castelló, 71. Teléf. 225 44 55
Madrid-6

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

FUNDACION JUAN MARCH

Febrero 1975

19 de febrero

TOMAS MARCO

Presentación: 18 horas

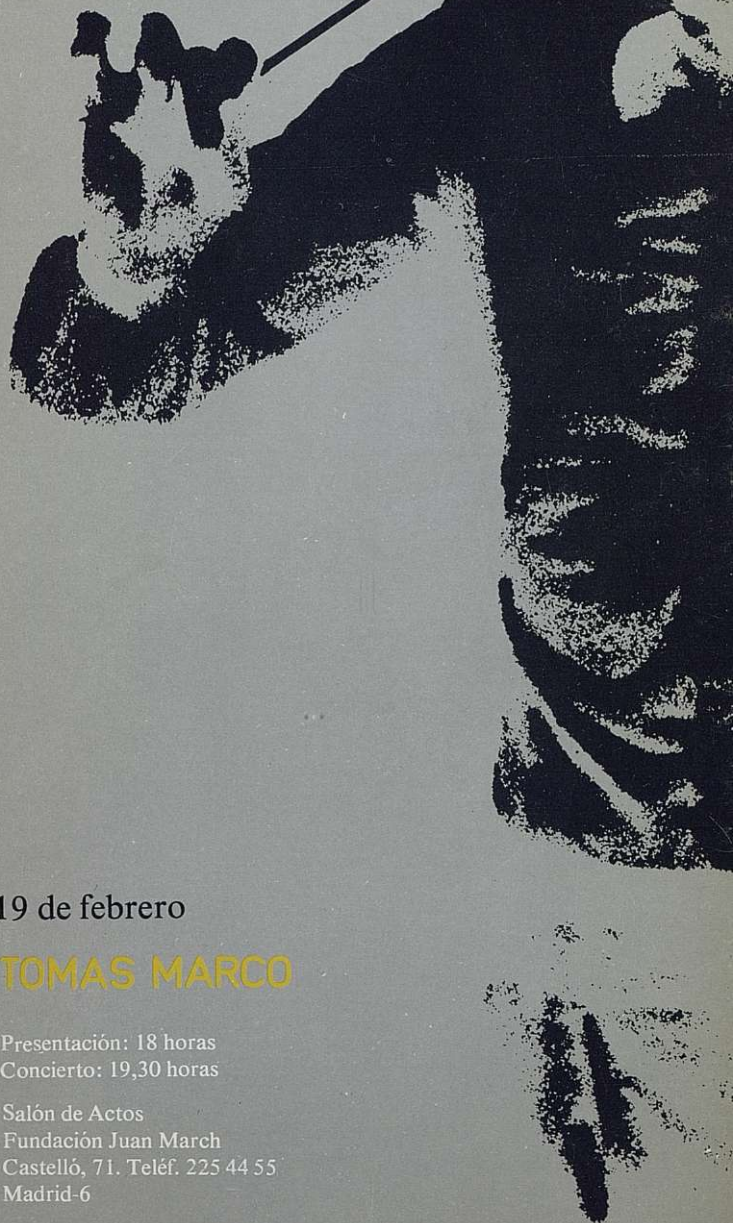
Concierto: 19,30 horas

Salón de Actos

Fundación Juan March

Castelló, 71. Teléf. 225 44 55

Madrid-6



Ciclo de Música Española
Contemporánea
Fundación Juan March
Febrero 1975

Dentro de su programa de actividades culturales, la Fundación Juan March pretende estar abierta a los sectores más vivos y renovadores de la cultura y el arte de nuestro tiempo. En su nuevo edificio, una de las primeras realizaciones es ésta de cuatro conciertos que tendrán lugar en el mes de febrero de 1975 y estarán dedicados a cuatro compositores españoles actuales: Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Luis de Pablo. En estos nombres queremos simbolizar el homenaje a la música española actual, cuya importancia es reconocida hoy en el mundo entero.



PROGRAMA

NUBA

VITRAL (MUSICA CELESTIAL N.º 1)

L'INVITATION AU VOYAGE

CANTOS DEL POZO ARTESIANO

Soprano: Esperanza Abad

Actriz: Lola Muñoz

Director: José María Franco Gil

Tratando de música, de cualquiera de las otras artes o, en general, de algo que, por ser humano, se desarrolla en la Historia, hay que andarse con mucho cuidado en lo que se refiere a la terminología. A uno le puede pasar fácilmente lo que a aquellos hombres, llenos de buena intención científica y de anhelos renovadores, que crearon un nuevo calendario en la Revolución Francesa sin tener en cuenta la existencia del Hemisferio Sur en nuestra vieja Tierra. Para ellos Francia era el centro del mundo y si al mes en que hacía más frío le llamaron "nivoso", ese nombre debía servir también en aquellos sitios donde, en la misma época, se suda con abundancia.

Esta ingenuidad, dígame lo que se quiera, es propia del hombre, hasta de los más sesudos. ¿Qué otra cosa representa la clásica división histórica en edades? Tenemos una Edad Antigua, una Media —dividida en Alta y Baja por mala traducción del alemán—, una Moderna con su final y todo, y otra Contemporánea, que lleva camino de ser larguísima, como los historiadores no inventen otra cosa. Sí, el hombre es ingenuo y siempre parece creer que puede parar el tiempo, como Josué paró el Sol, o lo que parase, según las ideas de la verdadera Astronomía. Tendemos a clasificar hasta nuestra época sin darnos cuenta de que, a pesar de las catástrofes que se nos anuncian, o de que nos rompamos por el "progreso indefinido", pueden nuestros descendientes asistir, como actores o espectadores, a muchas épocas más.

Todo esto viene a cuento porque, en música, la confusión terminológica puede llegar a extremos exasperantes. Dejemos a un lado a los que discuten, por ejemplo, si el término "música clásica" se debe aplicar a la de una determinada época —gran final del siglo XVIII y pequeño principio del XIX— o, más de acuerdo con el lenguaje normal, a la música permanente, seria, culta, etc., etc., escrita en cualquier época. Estas y otras muchas son cuestiones que no vamos a esclarecer aquí. Conviene, sin embargo, que fijemos nuestra atención en dos términos que, muchas veces, se utilizan sin el suficiente rigor. Me refiero a "contemporáneo" y "vanguardia". Lo contemporáneo es, siempre, relativo, pues ha de resultar contemporáneo de "algo", de aquello con lo que coexiste en el tiempo, por ejemplo, nuestra pobre y corta vida. En cuanto a la vanguardia, la punta de su lanza se va quedando roma, y de vez en cuando hay que sustituirla. No se puede ser siempre vanguardista, aunque se quiera —y se pueda— permanecer en la avanzada, con los sentidos bien abiertos a todo cuanto ocurre a nuestro alrededor.

Hechas las correspondientes salvedades —muchas otras consideraciones se podrían hacer sobre estas cuestiones, que van desde la estética al propio ritmo vital—, permítaseme considerar a Tomás Marco como un músico contemporáneo de vanguardia. Que sea contemporáneo, nadie puede dudarlo. Es verdad de Pero Grullo, que son las más acreditadas. De vanguardia, también lo es, y no sólo por ese efímero regalo del cielo que es la juventud. Lo del espíritu joven no pasa de ser una manida frase literaria para consuelo de valetudinarios. Tomás Marco es joven de verdad y todavía no ha entrado en lo que yo he llamado "vanguardia estabilizada", pues uno también se permite el lujo de las clasificaciones. Siempre espiritualmente inquieto, busca y busca sin dejarse adormecer en el columpio de los propios hallazgos. Aunque haya encontrado un camino en su temprana madurez, sigue afilando sus armas para sus pequeñas guerras. Sí, Tomás Marco es joven, y no sólo porque vivamos en un país donde puede ser uno llamado "el joven compositor" hasta la edad de la jubilación administrativa, sino porque, en relación con la vida media que nos han proporcionado nuestros sabios, un tercio de siglo es realmente muy poco. Si repasamos la historia de la música, y aún la de muchas otras cosas, comprobaremos

que, a esos años, existen muchas figuras que habian hecho ya mucho y bueno antes de la llegada de la Parca, mucho más diligente que ahora. Quedamos pues en que Tomás Marco es un músico de vanguardia.

Si hablamos con la persona típica del público medio, con el buen aficionado, con Juan Filarmónico, descubriremos al punto que su ámbito histórico, en lo que se refiere al gusto personal, es limitadísimo. Esto tiene que ver con la aparente juventud de la música como gran arte. Lo que pasa en realidad es que la música, en su más complicada contextura, que da paso a su Siglo de Oro, depende en muchos aspectos de diversas y variadas técnicas. En cuanto se descubre la manera de fijar un color sobre una superficie, ha nacido la pintura. La arquitectura del Partenón nace directamente de los simples pies derechos sosteniendo unas vigas, y del arco, con su cálculo de tensiones, viene todo lo demás. En el primer modelado de arcilla con los dedos, está ya la escultura. Y cuando alguien contó a un semejante cualquier hecho, intentando que lo entendiera, inventó, probablemente, no sólo la forma, sino el estilo literario. El fresco, el óleo, la cúpula, el arbotante, el cincelado, la fundición, la escritura o la imprenta, no son sino perfeccionamientos. En cambio la música, durante muchos siglos, no cuenta más que con la voz humana —instrumento divino pero en verdad muy perfeccionable— y con instrumentos naturales o artefactos primitivos que están muy lejos de poder reflejar la prodigiosa fuerza del espíritu. Para construir un buen violin, el hombre ha debido estudiar y experimentar mucho sobre el trabajo de la madera, las colas o los barnices, la preparación de las cuerdas de tripa y muchas otras cosas más, sin contar con la acústica, que además de ser en ésto lo principal, es toda una ciencia. Una flauta, un clarinete, tal como hoy los conocemos, son producto de cálculos extraordinariamente precisos y cuidadosos. La Música como arte bella paragonable a sus compañeras, no puede desarrollarse hasta muy tarde. No creo que nadie pueda poner en duda que el siglo de oro musical es el XIX que, si no tenemos muy en cuenta las fechas exactas, que no suelen servir más que para celebrar efemérides y poner máximas en las hojas de los calendarios, marcha desde Beethoven hasta Schonberg ¡con todo lo que hay en el mundo entre uno y otro!

Así pues, la historia de la gran música es muy corta. No solamente porque empiece tarde, sino porque termina pronto. Dejemos a un lado la palabra "superación" que en arte no nos sirve para nada. Cuando se dice que algo está "superado" no es realmente así: es que era una cosa "de moda", de ciclo corto, ligada fuertemente a la sensibilidad media de unos años determinados, y por tanto caduca, que cae por sí misma, como una hoja otoñal a la que ya no llega la savia. En otro lugar he dicho ya que el reloj de las artes no es tan exacto como el de las ciencias. Si Copérnico desplaza a Ptolomeo, Beethoven no desplaza a Palestrina. Ambos hacen obra que sigue subsistiendo y que, de algún modo, es siempre actual, pues los intérpretes han de recrearla para que viva en nosotros, y de otra forma no sería más que "nota muerta".

Aquí viene a pelo un conocido tópico, el de la perspectiva. Sólo con la perspectiva histórica podemos juzgar, acertando o equivocándonos a gusto. Sólo el tiempo poda lo que hay que podar, bien sea dentro de la producción de un artista, dejando sólo las ramas fuertes, o bien haciendo desaparecer aquello que era inferior. Cualquiera puede citar el hecho de que, en su tiempo, Telemann era considerado un gran compositor, mientras Juan Sebastián Bach sólo parecía un excelente organista y un buen profesor, o el de que Hanslick acertaba con Brahms para errar caudalosamente con Wagner. Pero ésto no nos debe servir de biombo, y menos de aguamanil para salvar nuestra conciencia de los hechos que ocurren entre nosotros. Hay que juzgar en el momento en que nos toca. Pensemos que, mientras al creador se le recuerda por sus aciertos, el nombre del crítico queda muchas veces en la historia por sus errores. Es triste, pero adelante.

La gran lucha de los compositores jóvenes es la lucha con la forma. Tradicionalmente —en la corta tradición de la música grande— la armonía, la melodía, el contrapunto, el llamado "discurso musical", han sido como los elementos de los que se vale un arquitecto, que en el fondo son muy semejantes aunque el resultado pueda aparecer nuevo. Si se rompen estos elementos, el artista quema sus naves y se encuentra ante una tierra desconocida, que ha de conquistar sin brújula siquiera. Pocos son los que han hecho eso realmente. Muchos, ya, los simples epígonos o los que se amaneraron en unas nuevas formas de hacer. Pero distingamos bien entre lo que es experiencia y lo que es obra de arte.

Dejando bien sentada la gran verdad de que el público suele equivocarse menos que la crítica, aunque se crea lo contrario, es cierto que ese Juan Filarmónico del que he hablado, el oyente ingenuo en fin, puede calificar las obras de Tomás-Marco —o cualquier otra producción de vanguardia— de "experiencias". Pero éstas son "obras de arte" y corresponden a nuestro contorno espiritual. No son páginas creadas para unos pocos iniciados, sino para todo el mundo. El creador que se lanza a expresar lo que cree o siente —ojo a otro asunto: la música, como se ha repetido sin eco aparente, no es para "entenderla", sino para "sentirla". ¿Se "entiende" una sinfonía de Brahms, un nocturno de Chopin?—, no intenta desplazar, sustituir ni superar a los que escribieron antes que él. Simplemente, continúa marchando. Alguien —el oyente ingenuo— se podrá escandalizar si se asegura que un compositor de extrema vanguardia hace algo "bello". Pero, tal como diría Sócrates, se "engendran" cosas bellas por el amor espiritual a la verdad. La belleza no se puede limitar a un estilo ni a una época. Es siempre lo que el arte persigue, pues, tal como debe ser entendida, resulta una cualidad superior a la del simple y estrecho goce estético. No, no podemos prescindir de la palabra belleza, sobre todo en un país como el nuestro, donde un hombre la creó pintando enanos deformes y otro jugando a su capricho con los elementos del cuerpo humano. La belleza, considerada con amplitud socrática, resulta ser la verdad artística. Y el arte será tanto más humano —¡nada de deshumanización!— cuanto menos

imite las cosas "bellas" de la Naturaleza, cuanto menos "bonito" sea, porque quizá la mayor gloria de los hombres es ser capaces de crear algo que antes no "estaba" en la materia o en el espíritu. Háy que dar el gran salto, creando a "contraimagen" y a "desemejanza".

Ya hace tiempo que los compositores renunciaron al último conjunto de reglas, el serial o dodecafónico. Era como salir de las cárceles de Málaga para encerrarse en las celdas de Malagón. Es curioso que quienes se consideran vanguardistas sigan conservando todo su gran respeto y admiración por Arnold Schönberg —unos globalmente, otros distinguiendo entre la labor teórica y la creación artística— y su adoración por Antón Webern, del que proceden más directamente, mientras los que están fuera de los movimientos más avanzados —ha habido y hay "retrógrados" muy respetables— no puedan sustraerse en su mayoría a una influencia del expresionismo de Alban Berg. De esta manera, la moderna escuela vienesa parece haber marcado su sello en toda la música de nuestra época. Con más o menos convencimiento, los que cultivan el arte sonoro marchan por caminos que esa escuela abrió. Así resulta en cierto modo justificado el identificar esa música o sus derivados con la "música de nuestro tiempo". Sin embargo, yo creo que no hay que olvidar a los antedichos "retrógrados", pues la variedad, en arte, es una conquista que no debe perderse. A mí, particularmente, me molesta no distinguir a veces entre la obra de un japonés, un finlandés o un español y siento añoranza "retrospectiva" por aquellos tiempos en que cada uno escribía como le daba la gana, sin preocuparse tanto, de una forma u otra, por eso de "estar al día". Y digo "de una forma u otra" porque ahora hay que tener más valor para ser tradicional que para ser avanzado. Hay muchísima gente que juzga el arte fijándose demasiado en las hojas del calendario. Hace poco tiempo un espectador muy de vanguardia en música, pero retrasado quizá en algo más importante, increpó a Strawinsky por "viejo". Hay gente para todo. Los huesos del gran Igor —"Qué inútil esperar la Primavera — para saber después que entre sus manos — el dios Igor la estaba destruyendo", dijo el poeta Diego Navarro—, temblarían en su tumba veneciana si alguna vez le hubieran tenido con cuidado las opiniones de los tontos.

Es difícil, sin más asideros que los que uno mismo pueda fabricarse, encontrar un personal lenguaje en el que expresar las mil y una oscuridades, también los mil y un relámpagos del espíritu. Difícil es encontrarse cara a cara, así, como quien no quiere la cosa, con la libertad. La igualdad y la fraternidad son más fáciles de lidiar y todos podemos darles un capotazo. La libertad es un toro demasiado negro y con demasiada casta para encontrárselo de frente. Siempre tienen que hacernos el quite Confucio, Platón, San Agustín, Kant, Hegel, Marx, Lenin, Mao y tantos otros... pero sobre todos, Jesús el Carpintero.

Mientras algunos músicos han encontrado en la línea bergiana la manera de continuar un mundo romántico a la moderna, los que partieron de Webern han sufrido varias fiebres, que casi todas provienen de la excesiva preocupación por el timbre: la fiebre de la per-

cusión... la de utilizar los instrumentos en forma distinta a la tradicional... Parece que ahora todo se remansa y los músicos encuentran su camino mediante un sencillísimo huevo de Colón: la utilización de varios elementos tradicionales a los que se ha despreciado durante años. Se logra así una síntesis realmente fecunda. He dicho que la historia de lo que consideramos gran música había sido corta, pero no he añadido que lo era demasiado. Con excesiva precipitación se defenestraron cosas que estaban muy bien guardadas en los armarios para cuando hicieran falta. Esta afortunada síntesis, más una natural mayor aceptación de los nuevos estilos por parte del público, pues el tiempo nunca pasa en vano, están produciendo, a mi modo de ver, un afortunado acercamiento entre la música de "ahora" y la "de antes". Hay mucho camino por recorrer y se puede decir, con razón, que el público no está preparado para ciertas formas. Pero también se puede proclamar ya, con la frente todo lo alta que se quiera, que se nos ha hecho soportar unos latazos tremendos en nombre de las "nuevas ideas", que se nos han querido hacer tragar ruedas de molino de diámetro excesivo y que, todavía en muchas ocasiones, se nos presentan gatos disfrazados con unas largas orejas. Antes hablaba de la perspectiva. Pues bien, han pasado años suficientes para que la perspectiva actúe.

Es fácil para un artista seguir caminos trillados. Pero también lo es deslumhrarse con el último que se conoce, con lo que han hecho otros en cualquier sitio, y emprender esa senda, sin pensarlo, sólo por no "quedarse atrás". En ambos casos el peligro es evidente: si no se hace más que imitar la labor que otros comenzaron, lo más probable es que resulte una especie de fantasma, una sombra artística sin nada dentro, pues es muy difícil expresar ideas nuevas en una lengua vieja. Por otra parte, los que reflejan simplemente lo recién llegado, nos cuentan muchas veces cosas viejas en ese idioma nuevo. El resultado será igual o peor, pues aquí habrá como un brillante ropaje puesto, no sobre una persona, sino sobre un carcomido maniquí. Sólo el artista verdadero puede tener ideas propias, sólo él es capaz de un lenguaje para comunicarlas. De esa manera, la discutida cuestión de forma y contenido pierde todo significado. Contenido y forma se funden en una unidad indivisible. Creo que Tomás Marco, partiendo en sus principios de otras cosas —nada nace de la nada— es un artista auténtico, un creador, y por ello, un hombre de su época. Resulta vano hablar de los que hacen "arte del futuro". Hasta el artista más colocado en la vanguardia no puede hacer sino obra de su tiempo. Luego, esa obra estará en el futuro en cuanto posea un valor de supervivencia. Si Wagner realmente hacía "música del porvenir" también la estaba escribiendo Brahms al mismo tiempo, aunque muchos creyesen lo contrario.

En plena juventud, Tomás Marco es un claro elemento en la evolución del arte sonoro español. El movimiento del arte, como antes he indicado, no puede detenerse ni siquiera un minuto. El paso del tiempo puede variar una valoración estética. No por "superación" sino por "sustitución" de ideas, pero lo que no puede cambiar es un puesto en la historia, en ese continuo devenir en el que las raíces dan lugar a ramas, que serán a su vez raíces para otras ramas nuevas.

Por ser quien más ha escrito sobre Tomás Marco me es forzoso repetir conceptos ya expuestos en otros lugares.

He hablado antes de la pavorosa libertad y del hombre que se encuentra inerme ante ella, cuando de verdad se da cuenta de lo que significa. En un mundo en que la libertad anda tan traída y llevada, es bueno encontrar a alguien que la practica sin hablar apenas de ella. Ni en los textos escogidos para sus obras, ni en declaraciones, ni en sus numerosos artículos y escritos, reclama Tomás Marco nada que no tenga ya plenamente en su interior. Por eso se expresa de verdad libremente, pero a través del fruto de su trabajo, un trabajo penoso por su volumen, sólo comprensible en un hombre de una capacidad grandísima. Lejos de esa absurda idea —no por absurda menos generalizada en todos los tiempos— de "escribir para sí mismo", el compositor busca lo que debe, es decir, "escribir para los demás". Aquí están sus mayores preocupaciones, pues a partir de la comunicabilidad se plantea una serie de problemas psicológicos y sociales que trata de resolver como puede. Su estética está basada en fundamentos éticos, pues su pensamiento socio-psicológico no es en el fondo otra cosa sino un comportamiento ante la sociedad.

No es creíble que lo que llamamos "estilo" cambie de forma fundamental en el futuro de Tomás Marco, pues el artista ha entrado ya en su primera madurez. Además, esa forma de hacer no está relacionada sólo con problemas técnicos. El autor plantea su obra desde una hondura sociológica que está plenamente de acuerdo con el tiempo en que vivimos. Si trata el tema de la comunicación no es sólo para denunciarlo, como han podido hacer ciertos dramaturgos, unos con humor y otros con amargura, sino para tratar de ahondar en su misterio, en este caso las relaciones poco explicables entre el autor, los intérpretes y el público. La lógica, medio natural medio adquirida, que caracteriza al espíritu de Tomás Marco, se rebela ante toda carencia de explicación. Aunque yo estoy convencido de que en toda manifestación artística hay algo de surrealismo —procuremos no tratar de que un artista nos "explique" su obra, pues ésta puede haber nacido del subconsciente, apoyándose sólo en el trampolín consciente de la técnica—, Marco intenta siempre que su producción "tenga sus razones" aunque éstas hayan de hacer equilibrios entre el mundo de la percepción sensorial y la intelectual.

Se puede llamar siempre la atención del público por el sistema de la sorpresa, tal como el viejo Haydn practicó en la famosa sinfonía que lleva ese sobrenombre. También se ha utilizado el recurso, que algunos llamarían truco, de la repulsa, es decir, la intencionada provocación de una reacción contraria. Me parece que Tomás Marco ha estado siempre tan lejos de lo uno como de lo otro, y lo que es más significativo, ha ido prescindiendo cada vez más de elementos extramusicales. No es que no los necesite o que no los vaya a utilizar cuando así lo considere necesario, pero es muy sintomático que las últimas obras de Marco sean "musicales" en el sentido más puro de la palabra, es decir, son producto de una arquitectura sonora que no nace más que de sí misma y, desde luego, del pensamiento

estético-psicológico del autor. Hemos de confesar que quizá Marco nos llamó la atención al principio por el uso feliz, imaginativo y fantástico de elementos visuales: actores, movimiento, objetos luminosos... El que todo ésto sea de más difícil montaje no es probablemente fundamental en la evolución, aunque sea un factor más a tomar en cuenta. La base del asunto está en que Tomás Marco ha ido concentrándose más y más en la "música", en los puros valores sonoros de su obra. He dicho otras veces que algunas de sus composiciones pensadas en principio como audiovisuales no pierden absolutamente nada si se ofrecen en concierto o en disco, salvando las distancias naturales entre estas manifestaciones sonoras.

Tomás Marco, porque empezó muy joven y por las propias inquietudes de su espíritu, parece estar más cerca de algunos de los que forman la llamada "generación del 51", que le llevan de diez a quince años,-que de sus estrictos coetáneos. El compositor se unió al principio a un grupo que ya marchaba. Se ve a Marco como a una figura en cierto modo aislada, como un eslabón suelto en una cadena que, sin embargo, existe y continua. Esto se demuestra no sólo por el parentesco inevitable de algunas obras suyas con otras anteriores, sino también porque su influencia ya se ha dejado sentir en los más jóvenes.

He clasificado la producción de Marco, provisionalmente desde luego, en cuatro etapas, con fronteras a veces difíciles de definir. La primera, "Iniciación", va desde las páginas de extrema juventud, algunas destruidas, y sobre todo desde "Trivium" (1962) hasta lo inmediatamente anterior a "Jabberwocky" (1967). En estos años hay una serie de conquistas instrumentales y formales, por ejemplo en "Roulis-Tangage", pero he creído conveniente titular a la segunda etapa "Hallazgos", desde "Jabberwocky" hasta "Kuche, Kinder, Kirche" (1968). Como se ve, ésta es una época muy corta pero muy apretada en significación, con obras tan importantes como el mismo divertidísimo "Jabberwocky", calificado por el autor "galimatías vocal a 29 partes", "Anna Blume", "Los caprichos" y una obra fundamental: "Cantos del pozo artesiano". La tercera época, "Afirmación estilística", empieza con "Aura" (1968), obra para cuarteto de cuerda que marca un estilo particularísimo, y sigue con "Vital", "Tea-Party" —curiosísimo estudio sobre la confusión comunicativa— "Anábasis", donde encontraremos ciertos elementos de carácter español que van a señalar también la posterior producción de Marco, y otra cosa: el escribir sin miedo a nada, ni siquiera a la tan combatida tonalidad; "Mysteria", donde Marco plantea por primera vez los problemas históricos que son uno de los fundamentos de su arte, hasta llegar a "Necronomicon" y "Jetztzeit" (1971). El último período, por ahora, es el de "Síntesis", donde quizá desaparecen los simples juegos de ingenio y se enriquece la esencia musical. Comienza esta época con "L'invitation au voyage" (1971) y cuenta con títulos como "Angelus novus", personal homenaje a Mahler, "Los mecanismos de la memoria", concierto para violín y orquesta, "Recuerdos del porvenir", donde vuelve a aparecer un dispositivo luminoso, "Escorial", que creo ha de hacer un gran

efecto cuando se estrene en España, la ópera "Selene", cuya iniciación es muy anterior y, desde luego, las dos últimas obras estrenadas: "Transfiguración", para coro, homenaje al padre muerto —¿quizá debamos encontrar siempre en alguna ocasión la honda motivación romántica?— y "Concierto Guadiana", para una personal guitarra que no reniega de ser española y dos grupos de cuerda.

De las obras interpretadas, "Nuba" corresponde a la última época y nos muestra la preocupación historicista en su fundamental punto de partida: la música arábigo-andaluza. "L'invitation au voyage", página fundamental, nos hace pensar, con sus citas literarias tópicas, en que ese viaje pueda ser al más allá. Los "Cantos del pozo artesiano" representan, dentro de su línea y en la época de los "Hallazgos", quizá la mejor obra de Tomás Marco por lo que se refiere a su estupendo efecto. Los "Cantos" son importantes como posibilidad de un nuevo teatro musical y establecen ya con plena firmeza la personalidad de Tomás Marco, un compositor que jamás se ha dejado tentar por los peligros de monotonía, de mimetismo, de personalidad, de vacío juego sonoro, de amaneramiento formal, que acechan, ágiles, para saltar a la música de nuestro tiempo.

CARLOS GOMEZAMAT

DISCOGRAFIA

- "Aura" (Hispavox)
- "Tea-Party" (Hispavox)
- "Rosa-Rosae" (Hispavox)
- "Myxteria" (Hispavox)
- "L'invitation au voyage"(RCA)
- "Jetztzeit" (RCA)
- "Nuba" (RCA)
- "Kukulcán" (RCA)
- "Fetiches" (Movieplay)
- "Hoquetus" (Movieplay)
- "Miríada" (Edigsa)
- "Agur Gerardo"(Edigsa)
- "Maya" (RCA, en preparación)

BIBLIOGRAFIA

Carlos Gómez Amat: "Tomás Marco" (colección de Artistas Españoles Contemporáneos, 1974).

NOTAS AL PROGRAMA

NUBA

Obra escrita en 1973 por encargo de la Filarmonica de Lisboa, donde se estrenó bajo la dirección de Luis Izquierdo, si bien su primera audición no oficial tuvo lugar en Santiago de Compostela bajo la dirección de Juan Guinjoan (25-11-1973). La obra está escrita para seis instrumentos y es un homenaje a la antigua música arábigo-andaluza, prácticamente desconocida entre nosotros pero de indudable influencia en la cultura peninsular. La palabra nuba hace referencia a la principal forma musical de ese período. No se trata de ninguna clase de reconstrucción ni siquiera de aprovechar elementos indirectos, sino de un homenaje desde la música de hoy. Una materia musical muy estricta se organiza en torno a un eje de percusión sobre el que rotan los vientos y las cuerdas, el director modela el conjunto de tal manera que puede dar plasticidad a los diversos momentos temporales de la obra, conformándolos en su articulación temporal y expresiva.

VITRAL (Música celestial n.º 1)

Esta obra para órgano y orquesta de cuerda fue compuesta en 1968-1969 y obtuvo el Premio Nacional de Música de este año. Su estreno tuvo lugar en una grabación de Radio Nacional, en 1970, y la primera audición pública en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, 1972. La obra pertenece a una serie de composiciones iniciadas hacia 1968 con "Aura" y a la que pertenecen también "Rosa-Rosae" y "Maya", tendentes a la reducción al mínimo del material musical, para trabajarlo con arreglo a criterios de ordenación temporal y de coloraciones tímbrico-armónicas. El órgano no tiene una función concertante, sino un papel de coloración en una obra que se plantea como una superficie estática que se desarrolla en unos cambios de matices, un poco como los vitrales de iglesia donde el mismo motivo cambia de aspecto cromático según la iluminación. De esa característica y de un cierto ambiente meditativo le viene el título de "Vital". En cuanto al subtítulo, ésta es la primera de una serie de obras, hasta ahora en número de tres (las otras dos son "Floreal", para un percusionista, y "Quasi un Réquiem", para cuarteto y orquesta de cuerda), en la que la expresión "música celestial" debe ser interpretada tanto como un indicativo del transcurso apacible de la obra como en el sentido irónico que encierra el dicho español. Esta es la primera vez que la obra se interpreta en público en Madrid.

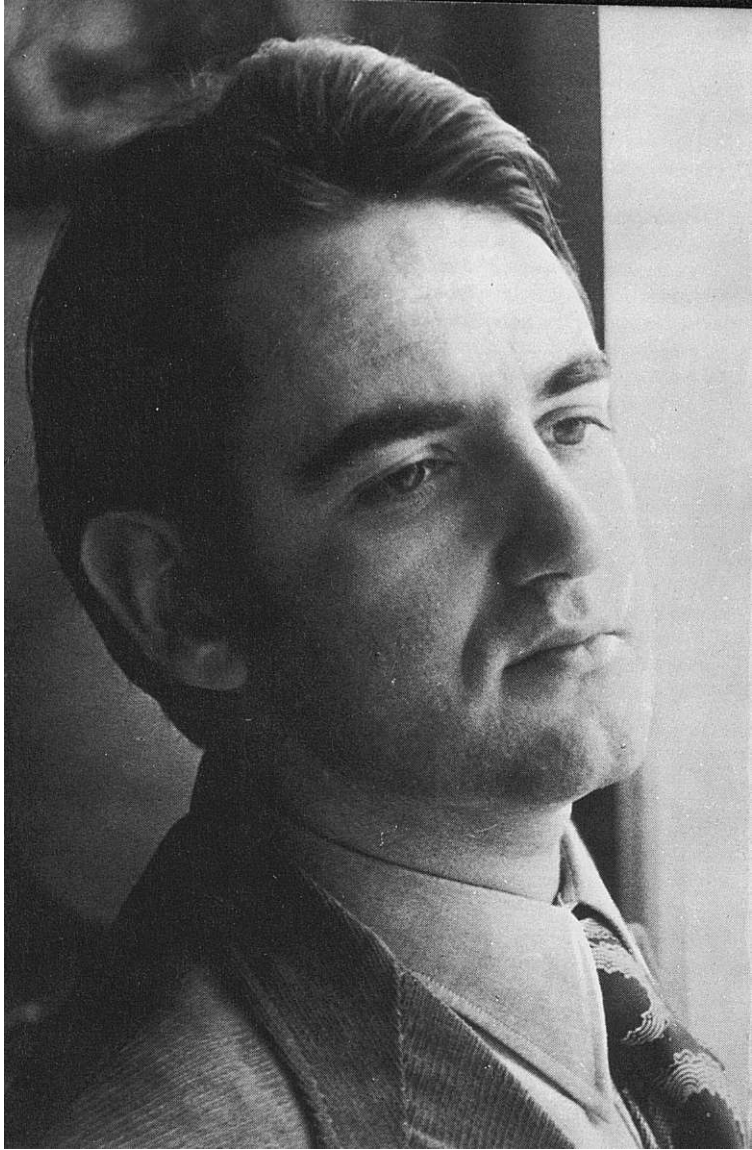
L'INVITATION AU VOYAGE

Esta obra surgió en 1973 como programa radiofónico para el Prix Italia y de la misma se estableció una versión de concierto a instancias de la soprano Jane Manning. El estreno de esta segunda versión, la única posible de realizar en un medio no radiofónico, tuvo lugar en México el 29-IX-1971 con la soprano Elisabeth Larios y bajo la dirección del autor. Aunque el título está tomado de Baudelaire, la obra toma como motivo varios fragmentos del "Bateau Ivre" de Rimbaud, a los que se añaden varios textos típicos y hasta tópicos en varias lenguas de Goethe., Manrique, Dante y un poema de Lewis Carroll. La música trata de crear un especial tipo de atmósfera receptiva en el que la situación de "viaje" puede referirse a numerosas situaciones de tránsito, desde la vida hacia la muerte, hasta un cambio de tipo interior o un "viaje" de alucinógenos. La obra es, no obstante, susceptible de varias lecturas a diferente nivel, con un haz de intencionalidades que depende de la especialidad receptiva de cada auditor.

CANTOS DEL POZO ARTESIANO

Esta obra fue escrita en 1967 sobre un texto de Eugenio de Vicente, y se estrenó en Madrid el 25-III-1968 bajo la dirección de Hilmar Schatz. Aunque pertenece a un género de teatro musical bastante

practicado por el compositor y se subtitula "Acotaciones para un drama imaginario", no debe entenderse solamente como una obra escénica sino como una especie de obra concertante donde textos y acciones actúan como un solista. Existe también una incorporación de diversos espacios acústicos y visuales dentro de la sala donde se realiza. El texto está emparentado con la literatura del absurdo y su tratamiento musical acoge los aspectos humorísticos y hasta bufos del mismo, pero música y texto utilizan una dialéctica crítica no solamente de un charloteo vacío sino de implicaciones concretas con nuestro mundo, de tal modo que difícilmente podría calificarse la obra de simplemente cómica, pudiendo entenderse como directamente dramática. Todos los elementos sonoros no están tratados unitariamente.



Tomás Marco

TOMAS MARCO

Nacido en Madrid el 12 de septiembre de 1942. Estudió violín y composición juntamente con el bachillerato y la carrera de Derecho. También ha realizado cursos de Psicología y Sociología. Amplió estudios musicales en diversos centros alemanes con Pierre Boulez (composición y dirección), Karlheinz Stockhausen (composición), Gottfried Michael König (música electrónica), György Ligeti (composición) y Theodor Adorno (Sociología de la Música). En 1967 fue ayudante de Karlheinz Stockhausen en la composición de la obra colectiva "Ensemble". En 1969 obtuvo el Premio Nacional de Música ("Vitrail"). Ha sido galardonado dos veces por la Fundación Gaudeamus en sus concursos internacionales (1969 con "Aura", 1971 con "Mysteria") y por la VI Bienal de París (1969 con "Aura"). Ha desarrollado numerosas tareas organizativas y divulgadoras, pronunciando numerosas conferencias y participando como ponente en varios congresos internacionales. También ha dictado cursos especiales en varias universidades y centros de Europa y América, y en 1974 fue docente en los Cursos Internacionales de Darmstadt. Desde 1973 es Profesor de Historia de la Música de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Profesor de Nuevas Técnicas del Conservatorio de Madrid.

Desde 1962 practica la crítica musical en diversas publicaciones españolas y extranjeras, habiendo publicado cuatro libros y varias monografías, así como libros colectivos. Profesional de radio, ha trabajado en tareas musicales en Radio Nacional de España, habiendo obtenido en 1971 el Premio Nacional de Radiodifusión y participando en dos Premios Ondas colectivos ("Centenario de Beethöven" 1970. v "Lunes musicales" 1974).

JOSE MARIA FRANCO GIL

José María Franco Gil nació en Madrid en 1927, cursando en dicha ciudad sus estudios musicales a la vez que realizaba la carrera de ingeniero industrial. En 1954 se trasladó a París, donde se especializó en dirección de orquesta con Fierre Dervaux y Jean Fournet, perfeccionándose más tarde en Siena con Cario Zecchi y en Hilversum con Albert Wolff. En 1960 es nombrado director titular de la Orquesta Nacional de Guatemala, cargo que desempeñó durante dos años con pleno éxito, efectuando una total reorganización de este conjunto y estrenando con él más de 40 obras. En 1964, los miembros de la Orquesta de Cámara de Madrid le elevan al puesto que había dejado vacante la muerte de su fundador: Ataúlfo Argenta. Tres años más tarde, al crearse el grupo ALEA, se hace cargo también de su conjunto instrumental y desde su fundación, en 1971, es catedrático de la Escuela Superior de Canto, donde monta y dirige numerosas óperas. Ha actuado en repetidas ocasiones al frente de la Orquesta Nacional y todos los grandes conjuntos sinfónicos españoles, así como diferentes grupos de cámara. Su interés por la producción artística de nuestro tiempo queda plasmada en un sinnúmero de estrenos, muchos de ellos mundiales, entre los que destacan por su cantidad e importancia, las obras de compositores españoles actuales. Sin olvidar sus actuaciones en Baden-Baden, Colonia, Bruselas, etc., cabe destacar su intervención en el Festival Mundial de la SIMC, Festival de Otoño de Varsovia, Festival de España y de América, Festival Internacional de Barcelona, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festivales de S'Agaró, Granada y Santander. Entre sus grabaciones discográficas figura una, dedicada a la obra de Luis de Pablo, que le hizo acreedor al Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros en 1969, y otra, consagrada a Tomás Marco, designada por la revista "Ritmo" como el Disco del Año.

CONJUNTO INSTRUMENTAL PARA EL CONCIERTO DE TOMAS MARCO

Vicente SEMPERE GOMIS	<i>(flauta)</i>
Jesús María CORRAL GALLO	<i>(oboe)</i>
José BADILLO BADILLO	<i>(clarinete)</i>
Ramón BARONA BURGOS	<i>(clarinete piccolo)</i>
Vicente LAFUENTE MAURIN	<i>(clarinete bajo)</i>
Jesús TROYA PEREZ	<i>(trompa)</i>
Juan SANCHEZ LUQUE	<i>(trompeta)</i>
Humberto MARTINEZ AGUILAR	<i>(trombón)</i>
José Luis LOPEZ CABALLERO	<i>(tuba)</i>
María Elena BARRIENTOS	<i>(piano)</i>
Félix PUERTAS VILLAHOZ	<i>(percusión)</i>
Luis Miguel ALVAREZ	<i>(percusión)</i>
Juan Luis JORDA AYATS	<i>(violin)</i>
Luis ARTIGUES ESCRIU	<i>(violin)</i>
Eusebio IBARRA CAMACHO	<i>(violin)</i>
José Luis CANABAL PEREZ	<i>(violin)</i>
José LOPEZ DE SA	<i>(violin)</i>
Vicente CUEVA DIEZ	<i>(violin)</i>
Juan José ORTEGA SOBRINO	<i>(violin)</i>
Emilio MATEU NADAL	<i>(viola)</i>
Angel ORTIZ VALVERDE	<i>(viola)</i>
Pablo CEBALLOS GOMEZ	<i>(viola)</i>
Angel GONZALEZ QUIÑONES	<i>(violonchelo)</i>
Mariano MELGUIZO GOMEZ	<i>(violonchelo)</i>
Alfredo MOCHA DEL CAMPO	<i>(contrabajo)</i>
Rafael SORNI BELTRAN	<i>(contrabajo)</i>

Próximo concierto:

Luis de Pablo

26 de febrero



Fundación Juan March
Castelló, 71. Teléf. 225 44 55
Madrid-6

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

FUNDACION JUAN MARCH

Febrero 1975



26 de febrero

LUIS DE PABLO

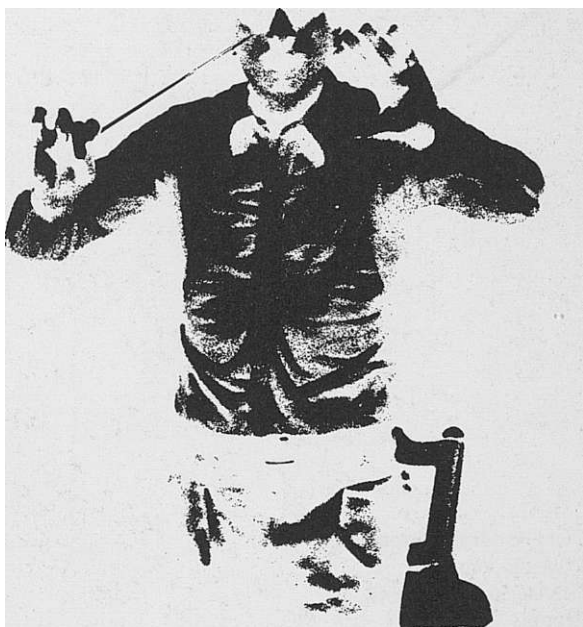
Presentación: 18 horas
Concierto: 19,30 horas

Salón de Actos
Fundación Juan March
Castelló, 71. Teléf. 225 44 55
Madrid-6



Ciclo de Música Española
Contemporánea
Fundación Juan March
Febrero 1975

Dentro de su programa de actividades culturales, la Fundación Juan March pretende estar abierta a los sectores más vivos y renovadores de la cultura y el arte de nuestro tiempo. En su nuevo edificio, una de las primeras realizaciones es ésta de cuatro conciertos que tendrán lugar en el mes de febrero de 1975 y estarán dedicados a cuatro compositores españoles actuales: Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Luis de Pablo. En estos nombres queremos simbolizar el homenaje a la música española actual, cuya importancia es reconocida hoy en el mundo entero.



PROGRAMA

RADIAL

CESURAS

LA LIBERTAD SONRIE

ELEPHANTS IVRES II

Director: José María Franco Gil

Suele admitirse que el año *cero* de la música contemporánea cabe situarlo en 1945. La muerte de Webern señala el comienzo de la influencia real de la nueva Escuela Vienesa; es la época en que las investigaciones de ritmo y sonido de un Várese han llegado a algunos resultados y en que un John Cage o un Messiaen se hacen conocer cada vez más en sus caminos respectivos. La electrónica acaba de empezar y la música concreta se ha iniciado tímidamente por los estudios de las radios europeas.

La situación en España es totalmente diferente, pues pese a los meritorios esfuerzos de un Adolfo Salazar (1890-1958), sigue dominando el lenguaje folklorizante de los Albéniz, Granados y Falla. En el Festival de la Sociedad Internacional de Música contemporánea celebrado en Barcelona en 1936, pude asistir al empuje de un cierto aire nuevo, pero los sucesos políticos subsiguientes impidieron que fructificase el nuevo rumbo. La muerte de Falla, en 1946, cierra una época a la que, naturalmente, no faltarán continuadores que perpetúen la tradición. A este respecto, España apenas difiere de los otros países del continente: el neoclasicismo de Falla tendrá sus epígonos en las personas de Oscar Esplá (1886), Rodolfo (1900) y Ernesto Halffter (1905).

No obstante, a partir de 1949 comienza a manifestarse una nueva corriente. Mientras, tradicionalmente, la influencia musical venía principalmente de París, ahora se busca más Alemania y el fenómeno "Darmstadt", de comienzos de los años cincuenta(1). Además del grupo de compositores formado en Barcelona en torno

a personalidades como José Cercos (1925) y Josep-María Mestres-Quadreny (1929), comienzan a perfilarse algunas individualidades que llevan a cabo verdaderas pero pequeñas revoluciones en la organización de la vida musical española. Un Joaquín Homs (1906) y un Luis de Pablo se vuelven, desde 1953-1954, hacia la música serial. Tras ellos se lanzan inmediatamente sus contemporáneos Cristóbal Halffter (1930) y Carmelo Bernaola (1929).

El primer concierto de la música nueva tiene lugar en Barcelona, en 1955, incluyendo obras de Boulez, Nono y Stockhausen. La influencia de Boulez gana terreno y a finales de los años cincuenta se ve un aumento de las principales tendencias nuevas. Tanto es así, que cuando se celebra el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en 1965, en Madrid, queda definitivamente establecida la incorporación de España al concierto de naciones que practican y alientan todas las formas de la creación musical. En esta acción destaca, sobre todo, la labor de dos compositores: Cristóbal Halffter y Luis de Pablo. Estos dos engendrarán una nueva generación basada en su pensamiento, pero rápidamente internacionalizada en el plano de los descubrimientos. Las comunicaciones y la acción de los propagadores permitirán tal eclosión. El maestro de la nueva generación española logrará imponerse rápidamente en el círculo de Tomás Marco (1942), en el que cabe contar a compositores más jóvenes, como Arturo Tamayo (1945), Eduardo Polonio (1946) y hasta los benjamines Jesús Villa-Rojo (1949) y José Ramón Encinar (1952), que acababan de hacerse notar muy recientemente.

Esta feliz evolución de la música española puede reducirse, sin embargo, a la polarización complementaria ofrecida por los dos maestros indudables: Halffter y de Pablo. Es a este último al que vamos a conceder hoy nuestra atención. Hay que preguntarse en primer lugar quién es este fenómeno humano de vitalidad desbordante, que ha logrado realizar la hazaña de sensibilizar a sus compatriotas hacia la revolución sonora cuyos efectos estamos viviendo aún actualmente.

Luis de Pablo nació en Bilbao, el 28 de enero de 1930, en el seno de una familia en la que ningún miembro era músico. Pasó su juventud en un colegio de Fuenterrabía (Guipúzcoa), donde se inicia en los rudimentos del solfeo y del alfabeto musical. A pesar de la modestia de tal bagaje, de Pablo se decidirá muy pronto a ser músico e, incluso, compositor. Pero como la música apenas si puede considerarse como una "carrera" en ese momento, sus propósitos no pasan de un estadio germinal, de momento. Establecido en Madrid desde 1939, de Pablo comenzará en esa fecha unos estudios estrictos, licenciándose en Derecho en 1952. Es a sus veintidós años cuando comienza la gran aventura para él. Su formación musical se la debe fundamentalmente a sí mismo. Sus primeros intentos de composición muestran la influencia del estilo de Strauss o de Debussy. En 1951, cuando está acabando sus estudios, de Pablo experimenta el primer impacto de la música contemporánea, debido al compositor francés Jean-Etienne Marie (1917). En efecto, éste pronunció una conferencia en el Instituto Francés de Madrid, comentando y expli-

cando la recién inaugurada música concreta que se experimentaba en el estudio de investigaciones de la Radio Francesa desde 1948, bajo la dirección de Pierre Schaeffer (1910). Esto constituyó una verdadera revelación y el punto de partida de una curiosidad inagotable que llevará al joven artista a devorar las obras teóricas de Messiaen (*Técnica de mi lenguaje musical*, 1944) y de René Leibowitz (*Introducción al estudio de la música de doce sonidos*, 1949). La lectura del *Doctor Fausto*, de Thomas Mann, con su amplio resumen de la técnica dodecafónica, completa esta iniciación.

El compositor nos proporciona sus primeros ensayos del "nuevo lenguaje" a través, principalmente, de "Coral" —para septeto de viento—, pieza teñida aún de un serialismo abigarrado. Con las "Sinfonías", para diecisiete instrumentos de metal, estamos ya ante un mundo sonoro muy diferenciado que nos embarga y que es muy típico del temperamento de su autor: se trata de células que se transforman continuamente, con deflagraciones apenas contenidas (la obra será remodelada en 1963 y es la única versión que nosotros conocemos)

Durante este período de transición, el compositor da muestras de una prolijidad de gran nivel; no obstante, y en nuestra opinión, el giro decisivo de su carrera es el constituido por la serie de los dos "Móvil", para dos pianistas (hacia 1957-1958). Observemos de paso que estos años cruciales son, igualmente, los que señalan la cumbre de la transformación de la obra de Cristóbal Halffter, destinos ambos difícilmente dissociables a nivel de su evolución recíproca. La "Sonata" para piano y las "5 Microformas" para orquesta (1959), de Halffter, constituyen, junto a las obras anteriormente citadas (a las que hay que añadir "Radial", para orquesta de cámara), auténticos aguijones de los que saldrá el auge final.

De Pablo va a Darmstadt, en 1959, integrándose allí plenamente en los universos paralelos de un Stockhausen y de un John Cage. Estimo que la influencia de este último sobre la obra de de Pablo resulta capital y que es, aún hoy, la que determina una de las constantes de su arte.

Es en este mismo período —sobre 1960— cuando el compositor se somete a las enseñanzas de Max Deutsch (París). Su lenguaje musical se pule y su problemática se depura. Sus actividades como organizador y como animador entran simultáneamente en una fase más activa desde que, primero como miembro del grupo "Nueva Música", de Madrid, y más tarde como fundador del conjunto "Tiempo y Música", se ocupa con ardor en dar a conocer a sus compatriotas las obras maestras de su tiempo.

A partir de este momento, la expresión musical de de Pablo ha encontrado ya una profunda base, girando toda su producción ulterior en torno a 4 ó 5 maneras de ser concomitantes y simultáneas.

Sin deseo de esquematizar demasiado ni de definir lo no definible, podríamos, sin embargo, distinguir, grosso modo, estas diversas formas de escritura, sin por ello clasificarlas en compartimentos estancos.

Entre una escritura densa para orquesta y las formas abiertas de algunas composiciones para conjuntos reducidos se da, en efecto, toda una gama de matices que pasa por la música teatralizada y por el espectáculo visual, sin desprestigiar la composición de lo que ciertos críticos han denominado escritura de "segundo grado", ni la utilización de técnicas electroacústicas.

Si he dicho que la composición de los "Móvil" marcaban un hito dentro del conjunto de la obra del artista, ello ha sido porque inauguran realmente esa forma abierta que volverá a aparecer en numerosas ocasiones y que dejan a los intérpretes una libertad semialeatoria en el empleo de un conjunto de materiales dados. Es verdad que resulta significativo el constatar que esas obras surgen casi al mismo tiempo que la tercera sonata de Boulez o que el "Klavierstück XI", de Stockhausen. La solución propuesta por de Pablo posee, sin embargo, un tono muy diferente, sobre todo en lo que respecta a la combinación de timbres en el interior de un teclado.

Trastocando ligeramente la cronología, sería posible comparar estas piezas juveniles a una de las obras más redondamente acabadas del autor: su "Imaginario II", para gran orquesta (1967-1968). La factura, en ellas, es fundamentalmente idéntica en lo relativo a la elección dejada al intérprete que, en este caso es el director de la orquesta. Las estructuras de la partitura están perfectamente determinadas, aunque cada director puede proponer una lectura variable, modificando el orden de las secuencias. En 1968 han podido oírse dos versiones totalmente diferentes: una, dirigida por Bruno Maderna, con ocasión del estreno mundial en Royan, y la otra, por Pierre Boulez, en Bruselas. Tan flexible y rico en contrastes de colores sonoros fue el trabajo de Maderna como dificultoso, gris y apagado el de Boulez. Más adelante volveremos a ocuparnos de esta obra capital de de Pablo, en la cual nos proporciona una de las claves de su mundo onírico. Ocupémonos ahora hacia esos años sesenta, en los que el compositor escribió las partituras de "Radial", "Polar" y "Glosa".

La segunda de estas piezas tiene, a este respecto, una gran carga de sentido, pues en ella la polaridad de sus estructuras es doble, como un movimiento de flujo y reflujo en torno a una trama tejida a base de puntos y líneas, lo cual evoca inmediatamente las "Líneas y puntos" (1967) de su "alter ego", Cristóbal Halffter. Escrito en 1961, "Polar" emplea 11 instrumentos, divididos en tres grupos (al igual que "Radial", se divide en 8 grupos de 3 músicos y "Módulos II" en dos orquestas), capaces de producir respectivamente líneas, puntos, o ambos. En el primer grupo, de Pablo utiliza un violín, un saxofón, un clarinete bajo y un tam-tam; en el segundo introduce cencerros, un xilofón, temple-blocks y bongos, y en el tercero emplea campanas tubulares, planchas metálicas suspendidas y un tambor sin bordón. Estos instrumentos se ordenan en torno a cinco clases de sucesos bien definidos: emisión de líneas, de puntos, de conflictos sin resolver entre ambos elementos, de partes neutras y de una polarización de líneas y de puntos en torno a la mencionada neutrali-

dad. Se produce una densificación progresiva a partir del número de constituyentes sonoros e igualmente en base de su aproximación en el tiempo, con gradaciones de intensidad. El orden creado de esta manera resulta perturbado por numerosos conflictos instrumentales, resolviéndose finalmente mediante una triple atracción mutua, donde los elementos constitutivos de la pieza se densifican en un "crescendo" continuo pero irregular. (2) Su resultado sonoro es literalmente extraordinario, debido a la variedad de combinaciones rítmicas y tímbricas en microcosmos estallados que recuerdan, a veces, las inteligentes estructuras de "Achorripsis" (1957-1958), de Iannis Xenakis.

En "Radial" (1960), por el contrario, Luis de Pablo lleva a cabo unas investigaciones sobre la velocidad de emisión de los diferentes grupos de instrumentos para los que se ha escrito la pieza, y así es como se obtienen ocho aglomerados compuestos cada uno de ellos por dos instrumentos de viento o de cuerda (con la excepción de un xilofón), que van acompañados, a su vez, por un instrumento de percusión del timbre más próximo posible al de sus acompañantes. De esta manera se descubre una flauta piccolo y un violín, a los que se añade un triángulo, una flauta y una trompeta con temple-blocks, un oboe y un violín con un redoblante, un xilofón y un arpa con una plancha suspendida, un clarinete bajo y un violoncelo con bongos, un fagot y un trombón con un tambor, un contrafagot y una tuba con un tam-tam grave; por último, una trompa y un contrabajo con un tam-tam de registro medio. De esta manera se crea todo un juego de correspondencias que ejerce una poderosa seducción sobre un auditorio atento.

Llegamos ahora a un punto crucial, que es el de la propagación internacional de la música de Luis de Pablo, al punto de su distribución por la red de conciertos y de los circuitos de estaciones radiofónicas y al de su edición impresa, con el contrato concluido en Darmstadt con "Tonos" (1962).

Peregrino infatigable, de Pablo comienza sus largas y fatigosas caminatas a través del mundo para explicar su música y pronunciar múltiples conferencias en Francia, Alemania, Italia y países más lejanos.

La carrera de Halffter experimenta un salto similar tras el impacto de su "Sinfonía para tres grupos instrumentales", que fue la revelación del Festival de Donaueschingen, en 1963.

Aun conociendo su ascensión paralela, los dos músicos se diferencian cada vez más, no obstante, pues mientras la música de Halffter permanece dramática y tensa —pero dentro de un marco siempre bastante formal—, en cambio, la de Pablo se proyecta en todas las direcciones, abriéndose a un aspecto lúdico heredado de los americanos. No se puede, por otra parte, disociar esta evolución compositiva de la propia vida del autor, que lucha denodadamente en su quehacer de animar la vida musical de su país. Fundador de *Tiempo y Música*, se convertirá, en 1960, en Presidente de las *Juventudes Musicales* (hasta 1963), organizando posteriormente, en 1964, una Primera Bienal de Música Contemporánea, en Madrid

(tarea que no tiene continuación). Comprometido en los problemas de la vida cotidiana tanto como en su música, agobiado de problemas materiales y de programación, de Pablo afronta esta prueba de fuego severamente, de la que dan fe músicas de combate tales como "Tombeau", para orquesta (1962-1963), "Cesuras", "Recíproco" y "Escena".

Detengámonos un momento sobre "Tombeau", pues resulta innegable que la orquesta sinfónica constituye uno de los puntos fuertes del compositor. Su catálogo no incluye desgraciadamente más que 9 obras para gran formación instrumental en un conjunto de 70 obras, esto es, un 13 por 100 aproximadamente. En este primer empeño de envergadura (dejemos de lado sus "Invenciones", de 1954-1955), dedicado a la memoria de Wolfgang Steinecke, se encuentra toda la pasión y todo el ardor que caracteriza a su vida pública y privada. Violencia contenida, no obstante, a través de un entramado gigantesco de pequeñas células que viven cada una su existencia autónoma, con sus alturas, sus intensidades y formas de ataque propias. Puede trazarse inmediatamente un paralelismo con la hora posiblemente más perfecta de de Pablo, "Iniciativas" (1966), para gran orquesta. Verdadera síntesis del arte musical, esta partitura ha logrado desembarazarse de las coerciones del total cromático que se encontraban aún en la obra precedente, para alzarse en un gigantesco fresco, moderno, enfrentado y contradictorio. La construcción de esta pieza es de un rigor extraordinario, empleando cada uno de los grupos instrumentales (viento, cuerda, percusión) en combinaciones alternadas y permutadas. Las numerosas variaciones de "tempi" y de intensidades corresponden, en esta obra, a esquemas de densificación y dispersión casi stocásticas. Toda la orquesta forma un solo y vasto instrumento destinado a sonar con amplitud y "decorum", alrededor de frases unitarias que caen en la forma tupida de una lluvia de otoño. Comparada con la poesía inventiva de "Imaginario II" y a la magia encantadora de "Oroitaldi" (1971), "Iniciativas" es un fragmento de granito indestructible del género de los grandes coladras malherianos o brückerianos.

Entre 1964 y 1967, Luis de Pablo acomete una serie de trabajos que comportan el título genérico de "Módulos", alusión ésta suficientemente clara, que atestigua una nueva apertura hacia una indeterminación controlada, más al modo de Maderna que de Cage.

Cada una de estas piezas posee sus características, ya se trate de los dos grupos de orquestas dirigidas por dos directores ("Módulos II") o de los 17 instrumentos solistas de "Módulos II" (con un empleo especialmente interesante de los timbales cromáticos).

Centrémonos un poco en "Módulos IV", versión refundida del cuarteto de cuerdas "Ejercicio". Estamos aquí ante el caso típico de una obra aleatoria cuyo material de base está dado, no obstante, por el compositor (procedimiento seguido en Francia, ante todo, por André Boucourechlier, con su serie "Archipiélagos"). Los músicos disponen del total de las notas escritas y a partir de ellas, pueden escoger las formas de emisión sonora tales como "glissando", "sul

ponticello", producción de armónicos, etc.; el instrumentista decide igualmente si va a utilizar un material abundante, escaso, "piano", "forte", "staccatissimo", etc. De esta manera, el compositor controla siempre, absolutamente, el resultado, puesto que es él quien lo ha escrito totalmente, lo cual no obsta para que quepan numerosas interpretaciones dejadas al gusto de los ejecutantes. La libertad de que gozan éstos es mayor que la que encontraban en las obras de juventud de Stockhausen o de Boulez, aún sin alcanzar la indeterminación de las "Variaciones" de Cage o de "Aus den 7 tagen", de Stockhausen.

Los "Módulos V", para órgano, constituye, igualmente, un intento muy interesante tendente a hacer andar a un inválido mediante prótesis. El rey de los instrumentos se encontraba algo así como moribundo en estos últimos decenios (con la natural excepción de la obra de Messiaen) y el renacimiento aportado por Ligeti ("Volumina"), Kagel ("Improvisation ajoutée") o Hambreus ("Konstellation"), aguardaba un nuevo aliento más lírico. Este existe aquí plenamente compartido con un sentido de lo grandioso y de lo magnífico, que es característica propia de Pablo. La partitura se compone de cuatro cuadernos cuyo orden puede ser elegido libremente por el organista.

Debo ahora confesar algo: de todas las obras de Pablo que conozco, la que prefiero es ese famoso "Imaginario II", del que ya he dicho algo. La duración de la pieza varía entre 14 y 30 minutos, pudiendo juzgar por esta característica la originalidad de las diversas lecturas posibles. Por mi parte, voy a basarme en la interpretación de Bruno Maderna (1920-1973), que para mí es la mejor. Se oye en 18 minutos un torrente de música que parece desprenderse de las más altas cimas nevadas de la Tierra.

A los efectivos completos de la gran orquesta se unen unas investigaciones muy refinadas sobre los teclados (pianos y clavecín) y unas sutiles coloraciones de percusión. Se trata para mí de una terrible "toccata", cuya fuerza de penetración no puede medirse felizmente en decibelios. Página sinfónica digna de formar parte del repertorio de todas las buenas orquestas, este "Imaginario" habla tanto al corazón como al espíritu, combinando su estructura ternaria con sus ritmos libres, lo cual la convierte en una alianza ideal entre la imaginación creadora del poeta y el rigor del científico, que amplía y sistematiza el método introducido en "Iniciativas".

Se inicia, a partir de 1968, un nuevo cambio en la carrera de nuestro músico: Salabert, de París, edita sus obras, lo cual le permite vivir con más frecuencia en la capital francesa, aunque sin ligarse a ninguna de las capillas mundanas de la vanguardia de salón. No obstante, le interesan sobremanera las técnicas del "collage" y con anterioridad a la reinención de este término, vemos a Pablo practicando la música en "segundo grado". Dicho claramente, esto significa que hay ciertas músicas antiguas que le inspiran y que, especulativamente, no puede dejar de tener interés el examen de la parte que un compositor del siglo XX puede extraer de los temas existentes. En este sentido es en el que se desarrollará la composición de

"Paráfrasis", obra de música de cámara elaborada a partir de tres motetes de Tomás-Luis de Vitoria. En una composición para sexteto de cuerda y gran orquesta, titulada "Quasi una fantasía", se deja sentir una integración más intensa y una aceleración del proceso. El punto de partida es, evidentemente, el "Verklärte Nacht", de Schönberg, interpretado por el sexteto y retomado por la orquesta tras toda una serie de operaciones de transformación. Los solistas, a su vez, manipulan el material de base para, finalmente, quintaesenciar, por decirlo así, la armonía schönbergiana mediante la adopción de un ropaje de los años setenta.

Es innegable que ésta es una de las obras más complejas escritas nunca por el compositor, constituyendo una muestra única de su dominio orquestal en una red de texturas polivalentes y, no obstante, muy directas. No se trata solamente de "collages", sino que la macroestructura de de Pablo va mucho más lejos, trascendiendo todas las microestructuras de Schönberg en un tejido arácnido de polifonías sutiles. Dicho en pocas palabras, es el comentario perfecto que Schönberg jamás hubiese podido escribir y con una sinergia duplicada.

Este trabajo en segundo grado queda aún más esclarecido en una obra de 1967-1968, dedicada a Heinrich Strobel y estrenada en el Festival de Donaueschingen, 1970: "Heterogéneo". La primera parte da lugar a un "pot-pourri" sinfónico tomado de los tesoros del siglo XIX y rodeados de un halo muy denso en el órgano Hammond. Esta primera sección sube hasta una cima absoluta de intensidad y de "climax", bajando después en la segunda parte hacia un episodio estático entrecortado de citas y de gritos declamatorios de dos recitantes. La última parte incorpora una serie de finales conocidos, glosados perpendicularmente por la música original del compositor hasta el "pianissimo" más total.

Sin querer pecar de exhaustivos, señalemos, no obstante, que esta composición a partir de músicas existentes del pasado será aún utilizada por el compositor en sus obras recientes y, principalmente, en su obra para orquesta "Elephants Ivres", cuyo contorno proviene del motete "Veni Sponsa Christi", de Vitoria, así como en la partitura escrita en 1973 para las Percusiones de Estrasburgo, con el misterioso título de "Vielleicht"; la última de las "Bagatelles", opus 119, de Beethoven (ya trabajaba, pero en su espíritu diametralmente opuesto, en el "Ludwig van", de Kagel) sirve de soporte, primero presentada en su versión original pero con las modificaciones de tesituras y de timbres precisados por los instrumentos, y destruida seguidamente con lentitud para hacer renacer de sus cenizas una música completamente nueva. Según el compositor, esta obra pretende clausurar la serie de músicas en segundo grado comenzada por "Paráfrasis" y "Heterogéneo" (cuya pareja —o lo contrario, ¿quién sabe?— será, sin embargo, la obra que de Pablo concluye en estos momentos, "Homogéneo", solicitada por la Fundación Gulbenkian, que lo estrenará en junio, en Lisboa).

Nos queda aún por hablar de otras dos tendencias recientes, que está empleándolas en estos momentos: la música teatralizada y la música electrónica. Esta última había interesado extraordinaria-

mente a de Pablo desde 1951, puesto que ya hemos visto que así fue como empezó su descubrimiento de la música contemporánea. Por ello, cuando funda la asociación *Alea*, en 1965 (disuelta en 1973, al mismo tiempo que desaparece *Domaine musical*, en París), se preocupa, en primer lugar, en promover un estudio de música electrónica, inexistente en España. En ese mismo año, el autor producirá una primera obra, "Mitología I", que más tarde renegará debido a la indigencia del instrumental disponible en aquel entonces. En 1968, funda *Alea, música electrónica libre*, un grupo de "live electronic music" con resultados satisfactorios. Uno tras otro, aparecerán, en 1970, dos grandes frescos electroacústicos: "We" y "Tamaño Natural" (de 40 y 46 minutos de duración, respectivamente).

Son estas obras de madurez en las que el compositor está en posesión de sus medios, gracias a la exploración sistemática de un total sonoro que ya no podían proporcionarle la orquesta o los instrumentos tradicionales.

Entre el material de "We" se distinguen extraños cantos gregorianos mezclados con el más puro folklore hispano. Sincretismo, sin duda, pero genial, como el que se encuentra en "Tamaño Natural", cuyos efectos más profundos son, para mí, los constituidos por los sordos retumbes asestados fuertemente en lo lejos, como contrapunto al ulular de sirenas de barcos.

La electrónica pura habría de llevar, infaliblemente, al compositor, a la vía de las obras "multi media", y a ellas llegó a través del teatro musical con sátiras tan resplandecientes como "Protocolo" (estrenada en la Opera Cómica de París) o "Por diversos motivos". Esta última obra posee una agresividad poco común y el propio compositor, al menos en su estreno en Royan, intervino en la acción parodiando a un director de orquesta impotente (consecuencia, justo es reconocerlo, de una escenografía francamente insulsa de François Weyergans).

De Pablo denuncia en estas composiciones algunos de los abusos o defectos de la sociedad contemporánea y especialmente del mundo musical. Lo hace sin amargura, pero con un sentido de la realidad poco frecuente, repleto de matices y de humor corrosivo.

Con "Soledad interrumpida" e "Historia Natural", su colaboración con el escultor José Luis Alexanco se revela muy fructífera, pues estos espectáculos "totales" son de una gran belleza; es preciso ver cómo se retuercen los esperpentos modelados por Alexanco, asumiendo todo el sufrimiento humano expresado por la música grabada. "Historia Natural", estrenada con ocasión de los Juegos Olímpicos de Múnich, 1972, sobrepasa los 70 minutos de duración y obtuvo un éxito inmediato de público, francamente impresionado por este intento hacia un audiovisual global.

Los últimos pasos de la música de de Pablo continúan en este sentido, principalmente con su ciclo teatral que comprende "Le Prie-dieu sur la terrasse", "Masque", "Very Gentle", "Solo un paso" y "Berceuse". Cien minutos en total de un espectáculo que podrá adoptar todas las formas que se deseen.

Escribe de Pablo simultáneamente lo que se ha convenido en denominar música pura; las dos obras que se presentarán el próximo mes en el Festival de Royan, Francia, son de este estilo: la ya citada "Vielleicht" y "Déjame hablar", para once cuerdas, construida sobre un solo acorde resultante de combinaciones numéricas con letras. Posiblemente el período de mayor aletoriedad temporalmente olvidado, por lo menos después de su caso más flagrante, "La Libertad sonríe" (1971), para 15 instrumentos absolutamente indeterminados.

Concluyamos este breve estudio de la obra y del hombre por un balance ampliamente positivo. Llegado a la celebridad en España (profesor de análisis en el Conservatorio de Madrid, desde 1971) y en el extranjero (Visiting Professor en la Universidad de Búfalo, en 1973, y profesor en las Universidades de Montreal y de Ottawa, en 1974), Luis de Pablo no ha perdido nada de su sencillez ni de su alegría de vivir. Comprometido tanto en el plan de su vida personal como en el de su obra, no duda, aún hoy, en revisarse y en renunciar a la facilidad.

La incompatibilidad que se manifestaba entre él y su editor parisino llegó a mediados de 1974 a su punto culminante: no lo duda un minuto, cancela su contrato sin temor al futuro. (Afortunadamente, encuentra en seguida un editor italiano muy satisfecho de incorporarlo a su casa).

Con un camino muy diferente al de su colega Halffter, Luis de Pablo comparte con él, muy justamente, el liderazgo de la música española de vanguardia. Faro que ilumina a muchos jóvenes músicos del mundo entero, de Pablo proporciona a todos un formidable ejemplo de valor y de intrepidez. Su música y su vida no forman —al igual que los dedos de la mano— más que una sola y única cosa. Su fecundidad excepcional y su buen humor constante son realmente asombrosos. Para aquellos a los que otorga su confianza, constituye un amigo seguro, con los que comparte penas y alegrías. Se me antoja su obra, ya en el momento actual, como una etapa primordial para la historia de la música de nuestro tiempo, al igual que los colosos que hicieron, desde hace siglos, la música de Occidente. ¡Cómo Euterpe en su reino...!

PAUL BEUSEN

NOTAS

- (1) Me he inspirado ampliamente para trazar este esbozo histórico en el artículo "Spain", citado en la bibliografía, así como en la obra "Música española de vanguardia", de Tomás Marco.
- (2) Para algunos comentarios he utilizado explicaciones proporcionadas por el propio compositor en su "Aproximación". He consultado frecuentemente, también, la conocida monografía de Tomás Marco. Ambas obras están citadas en la bibliografía.

INDICE DE LA OBRA

1. Gárgolas, para piano. 1953.
2. Coral, para septeto de viento. 1953.
3. Sonata, para piano. 1954.
4. Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda. 1954.
5. Sinfonías, para 17 metales (primera versión). 1954.
6. Invenciones para orquesta. 1954-1955.
7. Tres piezas para guitarra. 1955.
8. Comentarios a dos textos de Gerardo Diego, para soprano y 3 instrumentos. 1955-1956.
9. Misa pax homilium, para cuarteto vocal. 1956.
10. Elegía, para orquesta de cuerda. 1956.
11. Sonatina giocosa, para piano. 1956.
12. Concierto para clavicémbalo. 1956.
13. Cuarteto de cuerda. 1957.
14. Cinco canciones de Antonio Machado, para voz y piano. 1957.
15. Cinco invenciones, para flauta o violín y piano. 1957.
16. Móvil I, para dos pianos. 1957.
17. Dos villancicos, para voz y piano. 1958.
18. Progressus, para dos pianos. 1959.
19. Radial, para 24 músicos. 1960.
20. Libro para el pianista, para piano. 1961.
21. Polar, para once músicos. 1961.
22. Glosa, para voz y cuatro instrumentos. 1961.
23. Prosodia, para 6 instrumentos. 1962.
24. Condicionado, para flauta en sol. 1962.
25. Tombeau, para orquesta. 1962-1963.
26. Sinfonías, para 17 metales. 1963.
27. Cesuras, para 6 instrumentos. 1963.
28. Recíproco, para flauta, piano y percusión. 1963.
29. Escena, para coro mixto, cuerdas y percusión. 1964.
30. Módulos I, para 11 instrumentos. 1964-1965.
31. Ejercicio, para cuarteto de cuerda. Convertido en 1967 en Módulos IV. 1965.
32. Ein wort, para voz, piano, violín y clarinete. 1965.
33. Mitología I, música electrónica. 1965.
34. Inicativas, para gran orquesta. 1965-1966.
35. Módulos II, para dos orquestas con dos directores. 1966.

36. Módulos III, para 17 instrumentos. 1967.
37. Móvil II, para un piano y dos pianistas. 1958-1967.
38. Módulos V, para órgano. 1967.
39. Imaginario I, para clavecín y 3 acompañadores. 1967.
40. Imaginario II, para gran orquesta. 1967-1968.
41. Heterogéneo, para gran orquesta, órgano Hammond y 2 recitadores. 1967-1968
42. Protocolo, espectáculo para 2 voces, 13 instrumentos y algunos papeles mudos. 1968.
43. Paráfrasis, para 24 instrumentos. 1968.
44. Por diversos motivos, para 3 pianos, soprano, coro reducido y actores. 1968-1969.
45. Quasi una fantasía, para sexteto de cuerda y gran orquesta. 1969.
46. We, música electrónica. 1969-1970.
47. Yo lo vi, para 12 voces. 1970.
48. Tamaño natural, para 12 voces. 1970.
49. Cinq pièces pour Miró, para 10 músicos. 1970.
50. Comme d'habitude, para un pianista y dos pianos. 1970-1971.
51. Soledad interrumpida, audiovisual con música electrónica. 1971.
52. La libertad sonrío, para 15 músicos "ad libitum". 1971.
53. Oroitaldi, para gran orquesta. 1971.
54. Promenade sur un corps, para flauta y percusión. 1971.
55. Historia natural, animación plástico-sonora para bandas, escultura y percusión, en colaboración con José Luis Alexanco. 1972.
56. Je mange, tu manges, para orquesta de cámara y banda magnética. 1972.
57. Soirée, para clarinete y violín. 1972.
58. Pardon, para clarinete y tromba. 1972.
59. Elephants ivres I, II, III, IV, para diversas formaciones instrumentales, incluso gran orquesta. 1972-1973.
60. Vielleicht, para 6 percusionistas. 1973.
61. Le prie-dieu sur la terrasse, para 1 percusionista. 1973.
62. Masque, espectáculo para flauta, clarinete, piano y percusión. 1973.
63. Affettuoso, para piano. 1973.
64. Very gentle, espectáculo para dos voces y dos músicos. 1973-1974.
65. Solo un paso, espectáculo para flauta y actor. 1974.
66. Berceuse, espectáculo para 3 flautas, 2 percusionistas, órgano Hammond, soprano y actor. 1974.
67. Déjame hablar, para 11 instrumentos de cuerda. 1974.

68. Visto de cerca, para 3 músicos y banda. 1974.
69. Homogéneo, para 32 músicos y banda magnética. 1974-1975.
70. Al son que tocan (Homenaje a Machado) para 8 instrumentos, voz y banda magnética. 1974-1975.

EDITORAS

Unión Musical Española.—Edition Modern, Munich.—Tonos, Darmstadt, hasta 1967-Salabert, París, 1967-1974-Suvini Zerboni, Milán, 1974.

DISCOGRAFIA

"Polar", "Módulos I" y "Módulos III", Hispavox, España.—"Módulos V", Erato, Francia.—"Iniciativas", "Tombeau", "Módulos III" y "Módulos IV", Wergo, Alemania.—"Cesuras", RCA, España.—"We", "Comme d'habitude", "Soledad interrumpida", Hispavox, España.

BIBLIOGRAFIA

- "Aproximación a una estética de la música contemporánea", Luis de Pablo. Ciencia Nueva, 1968, 160 págs. ilustr.
- "Luis de Pablo", Tomás Marco, Dirección General de Bellas Artes, 1971, 77 págs. ilustr.
- "Música española de vanguardia" Edit. Guadarrama. Madrid. 1970, 249 págs.
- "Spain", Luis de Pablo. Diccionario "Thames and Hudson" de 20th Century Music, editado por John Vinton Londres, 1974, págs. 699-703.

NOTAS AL PROGRAMA

LA LIBERTAD SONRIE

La libertad sonríe está compuesta en 1971, como encargo del Festival de Salamanca, en donde se estrenó, dirigiendo Odón Alonso. Se ha repetido después muy frecuentemente (Granada, Zurich, París, Bruselas, Vancouver). Se trata de una partitura flexible, cuya música está escrita de tal forma que puede ser interpretada por 15 instrumentos cualesquiera, siguiendo sólo las indicaciones de tesitura de la música escrita. El título está tomado de un poema de Luis Cernuda. El concierto salmantino en donde la obra se estrenó, tuvo un carácter de homenaje indirecto a Gerardo Gombau, salmantino ilustre, hecho que quiero destacar aquí.

RADIAL

Compuesto en 1960 y estrenado en el Festival de Palermo, bajo la dirección de Daniele París, se repitió posteriormente en Bilbao, Madrid, Buenos Aires, París, etc., bajo la dirección de Rafael Friihbeck, Jaime Bodmer y otros. Su plantilla la forman ocho grupos de 3 instrumentos cada uno:

1. piccolo, violín, triángulo; 2. flauta, trompeta, dos temple-blocks; 3. oboe, viola, caja china; 4. xilófono, arpa, plato suspendido; 5. clarinete bajo, violoncello, bongo; 6. trompa, contrabajo, tam-tam medio; 7. fagot, trombón, bombo; 8. contrafagot, tuba, tam-tam grave.

¿Por qué he elegido una obra que cumplirá pronto quince años? La razón es, creo, obvia: me interesa mostrar mi trayectoria hasta el día y "Radial" fue para mí un paso decisivo —no el primero— para encontrar un camino que, me parece, es el mío y en el que todavía estoy: el camino de la transformación constante, del cambio periódico, sentidos no como un "estar a la moda" —¡cuántas incomprendiones, por no decir insolencias, he tenido que aguantar al respecto..!—, sino como una imperiosa necesidad de evolución personal. Por descontado que en esa evolución habrá siempre una serie de notas comunes, pero yo estoy mal situado para señalarlas, porque forman parte de mí mismo. En 1960 yo veía la música así y creo, con toda la inmodestia del mundo, que esa visión representaba algo vivo y nuevo. Por eso "Radial" me sigue pareciendo una obra válida quince años más tarde.

CESURAS

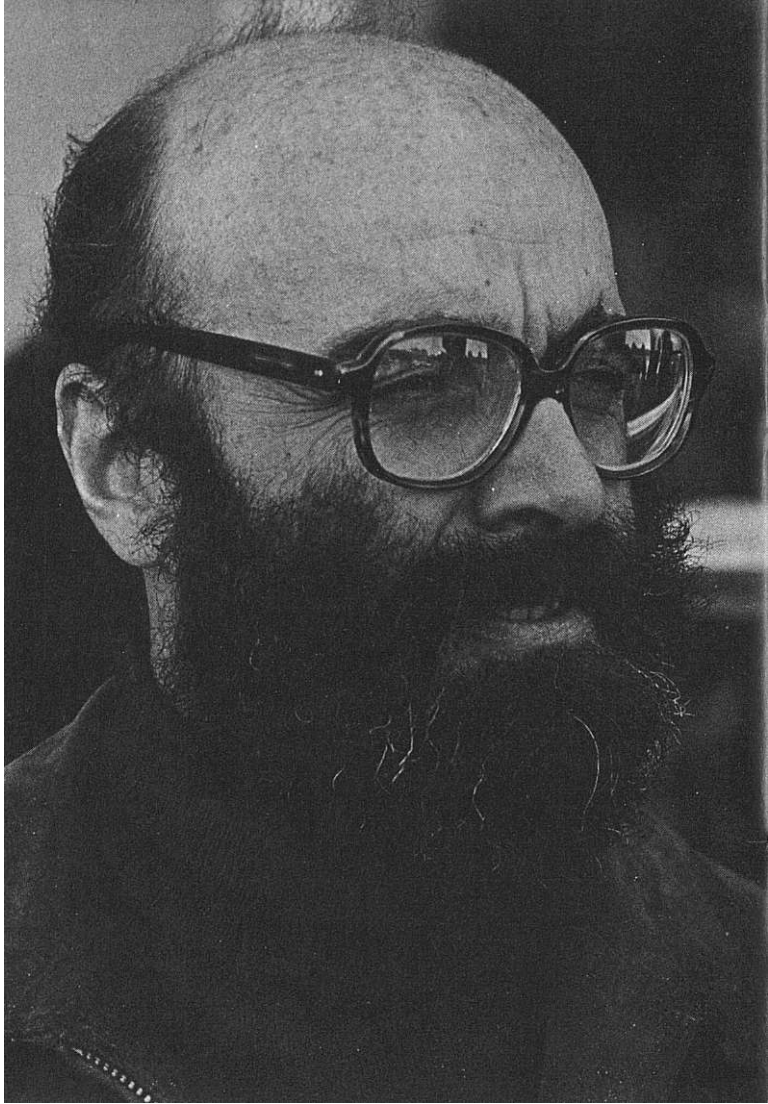
Compuesto en 1963 y estrenado en Madrid, bajo la dirección de Benito Lauret, se ha repetido después innumerables veces, existiendo una versión discográfica, bajo la dirección de Enrique García Asensio, en RCA. Su conjunto está formado por flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncello. En el verano de 1963, semanas antes de un viaje a México, Carmelo Bernaola y yo fuimos invitados por la Diputación de Burgos a hacer un pequeño estudio sobre las condiciones acústicas de las cuevas de Ojo Guareña. Allí nos reunimos un grupo de espeleólogos, geólogos, antropólogos, más Luis Sáez, Carmelo y yo. Las experiencias no dieron resultado positivo —cualquiera sabe por qué, ya que las condiciones acústicas en cuestión eran excelentes—, pero Carmelo y yo ayudamos a Luis Sáez a levantar planos del lugar, hacer copias y fotografías de sus incisiones neolíticas, de sus "maccaroni" y de sus negativos de humo. Tengo en mi haber —de lo que estoy excesivamente orgulloso— el encuentro de un asta de reno en esas exploraciones. Todo ello, por algún curioso reflejo ancestral, fue acompañado por nuestra parte con una ininterrumpida interpretación de zarzuelas. Recuerdo una, particularmente lograda, de "La verbena de la Paloma", con Luis Sáez en el papel de la "Señá" Rita. Así nació "Cesuras" que, seguramente, tiene poco que ver con todo ello.

ELEPHANTS IVRES II

Elephants ivres II es el segundo número de una serie de cuatro. Fue compuesto en 1973 por encargo del Festival de La Rochelle, en donde se estrenó, dirigido por Diego Masson. Los otros tres están escritos para orquesta.

Como todos ellos, la obra es un comentario sobre el motete de Tomás Luis de Vitoria "Veni Sponsa Christi". Aquí, el motete se oye dos veces, una enmascarado por intervenciones de todo tipo y otra en un despliegue cromático, técnica que luego iba a desarrollar sistemáticamente en "Vielleicht", para 6 percussionistas.

El título de la obra ha desorientado e incluso irritado a ciertos auditores y críticos. Lo lamento, pero ahí queda, ya que a mi juicio es el que le conviene. Sylvano Bussotti me dijo el día del estreno: "en efecto, son unos "Elephants ivres" de polifonía. Deja el título así, que es el suyo".



Luis de Pablo

LUIS DE PABLO

Nace en Bilbao, el 28 de Enero de 1930, comenzando sus estudios musicales, en 1938, en Fuenterrabia (Guipúzcoa). Licenciado en Derecho en 1952, por la Universidad de Madrid, continúa sus estudios de forma privada, iniciando en 1953 sus primeros esbozos seriales, según la técnica de Messiaen —"Cora!", para septeto de viento; "Sonata", para piano; "Sinfonías", para 16 instrumentos de metal; "Invenciones" (primera versión), para orquesta—. Es fundador, en 1958, con Ramón Barce, del grupo "Nueva Música", y en 1959 del grupo "Tiempo y Música", que ha dado a conocer al público español la gran mayoría de las obras de cámara contemporáneas, tanto españolas como extranjeras. En 1960 es nombrado Presidente de "Juventudes Musicales", Sección Española.

En 1965 funda "Alea", que continúa el trabajo del grupo "Tiempo y Música", y el primer Laboratorio de Música Electrónica existente en España. Forma parte del jurado del Premio Internacional de Composición, de las Juventudes Musicales Libanesas y representa a España en el Festival de la SIMC, Madrid. Es jurado de la Bienal de París y firma la exclusiva de sus obras con ediciones Salabert, de París, obteniendo el Premio a la popularidad del diario "Pueblo", de Madrid. En 1968 funda el grupo "Alea música electrónica libre"; en 1969, viaja a la Argentina como profesor del Instituto Torcuato Di Tella, para analizar su propia obra y obtiene el Premio Charles Cros, del Disco Francés.

En 1971 es nombrado profesor de análisis de música contemporánea, del Conservatorio de Madrid. En 1973 da conferencias y cursos, sobre su música, en Albany, Nueva York, Montreal, Ottawa y Toronto y es nombrado Caballero de las Artes y las Letras, del Gobierno francés. En 1974 termina sus obras "Very gentle", "Solo un paso" y "Berceuse", esta última por encargo de la Fundación Juan March. Profesor en los Conservatorios de Ottawa y Montreal para el análisis de la música contemporánea. Por encargo de la Fundación Juan March, realiza "Al son que tocan (Homenaje a Antonio Machado)", obra para voces, instrumentos y cinta.

JOSE MARIA FRANCO GIL

José María Franco Gil nació en Madrid en 1927, cursando en dicha ciudad sus estudios musicales a la vez que realizaba la carrera de ingeniero industrial. En 1954 se trasladó a París, donde se especializó en dirección de orquesta con Fierre Dervaux y Jean Fournet, perfeccionándose más tarde en Siena con Cario Zecchi y en Hilversum con Albert Wolff. En 1960 es nombrado director titular de la Orquesta Nacional de Guatemala, cargo que desempeñó durante dos años con pleno éxito, efectuando una total reorganización de este conjunto y estrenando con él más de 40 obras. En 1964, los miembros de la Orquesta de Cámara de Madrid le elevan al puesto que había dejado vacante la muerte de su fundador: Ataúlfo Argenta. Tres años más tarde, al crearse el grupo ALEA, se hace cargo también de su conjunto instrumental y desde su fundación, en 1971, es catedrático de la Escuela Superior de Canto, donde monta y dirige numerosas óperas. Ha actuado en repetidas ocasiones al frente de la Orquesta Nacional y todos los grandes conjuntos sinfónicos españoles, así como diferentes grupos de cámara. Su interés por la producción artística de nuestro tiempo queda plasmada en un sinnúmero de estrenos, muchos de ellos mundiales, entre los que destacan por su cantidad e importancia, las obras de compositores españoles actuales. Sin olvidar sus actuaciones en Baden-Baden, Colonia, Bruselas, etc., cabe destacar su intervención en el Festival Mundial de la SIMC, Festival de Otoño de Varsovia, Festival de España y de América, Festival Internacional de Barcelona, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festivales de S'Agaró, Granada y Santander. Entre sus grabaciones discográficas figura una, dedicada a la obra de Luis de Pablo, que le hizo acreedor al Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros en 1969, y otra, consagrada a Tomás Marco, designada por la revista "Ritmo" como el Disco del Año.

CONJUNTO INSTRUMENTAL PARA EL CONCIERTO DE LUIS DE PABLO

Vicente MARTINEZ LOPEZ	<i>(flauta)</i>
Vicente SEMPERE GOMIS	<i>(Cpiccolo)</i>
Miguel SAEZ SANUY	<i>(oboe)</i>
Pedro MECO RODRIGO	<i>(clarinete)</i>
Vicente LAFUENTE MAURIN	<i>(clarinete bajo)</i>
José MENA MUÑOZ	<i>(saxo tenor)</i>
Juan A. ENGUINDANOS ORTIZ	<i>(fagot)</i>
Carlos CARRIEDO ALCORIZA	<i>(contrafagot)</i>
Luis MORATO SALVADOR	<i>(trompa)</i>
Salvador SEGUER JUAN	<i>(trompa)</i>
Juan SANCHEZ LUQUE	<i>(trompeta)</i>
Humberto MARTINEZ AGUILAR	<i>(trombón)</i>
José Luis LOPEZ CABALLERO	<i>(tuba)</i>
José Adolfo VAYA ANDRES	<i>(arpa)</i>
Félix PUERTAS VILLAHOZ	<i>(percusión)</i>
Juan Pedro ROPERO CASTRILLO	<i>(percusión)</i>
Luis Miguel ALVAREZ RUIZ	<i>(percusión)</i>
Joaquín ANAYA GARRIDO	<i>(percusión)</i>
Dionisio VILLALBA CORRAL	<i>(percusión)</i>
Javier BENET MARTINEZ	<i>(percusión)</i>
José CASTELLO RIZO	<i>(percusión)</i>
Jorge MORENO ALGARATE	<i>(percusión)</i>
Ricardo DEL YERRO PARDO	<i>(percusión)</i>
Juan Luis JORDA AYATS	<i>(violín)</i>
Eusebio IBARRA CAMACHO	<i>(violín)</i>
Pablo CEBALLOS GOMEZ	<i>(viola)</i>
Angel GONZALEZ QUIÑONES	<i>(violoncelo)</i>
Rafael SORNI BELTRAN	<i>(contrabajo)</i>



Fundación Juan March
Castelló, 71. Teléf. 225 44 55
Madrid-6