

AULA DE (RE)ESTRENOS

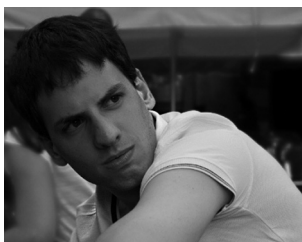
COMPOSITORES SUB-35 (II)

Miércoles, 8 de enero de 2014



89

COMPOSITORES SUB-35 (II)



De izquierda a derecha, por líneas:
Fran Cabeza de Vaca y José Rubén Cid; Céler Gutiérrez y Nuria Núñez;
José María Ciria y Julián Ávila.

Aula de (Re)estrenos 89: Compositores Sub-35 (II), enero 2014 [notas al programa de Germán Gan] - Madrid: Fundación Juan March, 2014.

p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2014/89).

Programa del concierto: "Obras de F. Cabeza de Vaca, J. R. Cid, N. Núñez, J. Ávila, J. M. Ciria y C. Gutiérrez.", por Taller Sonoro, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 8 de enero de 2014.

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

1.

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

© Germán Gan

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 7 Miércoles, 9 de enero
 Taller Sonoro
 Obras de F. CABEZA DE VACA, J. R. CID, N. NÚÑEZ,
 J. ÁVILA, J. M. CIRIA y C. GUTIÉRREZ
- 8 Notas al programa

Notas al programa de **Germán Gan**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

Bajo el título *COMPOSITORES SUB-35*, este formato de conciertos inaugurado en la temporada 2012-13 tiene la vocación de ofrecer anualmente un espacio musical consagrado a la joven composición española. La edad a la que falleció Mozart es tomada aquí, simbólicamente, como un potencial punto de inflexión en la carrera de cualquier autor. *Compositores Sub-35* aspira así a ser un observatorio para los interesados en la música de nuestro tiempo desde el que otear las tendencias creativas promovidas por los jóvenes compositores. Esta segunda edición está protagonizada por Taller Sonoro, reconocido como uno de los ensembles artísticamente más solventes dedicados a la creación musical de nuestro tiempo.

Seis obras para distintas formaciones de otros tantos autores conforman este programa monográficamente dedicado a la joven creación española. La atomización y el pluralismo que caracterizan a la composición actual se verán reflejados en este concierto, con estéticas que abarcan desde el postespectralismo hasta la neotonalidad. Asimismo, la voluntad de comunicación con el oyente juega un papel central en este repertorio mediante el empleo de recursos musicales como el *collage*, la cita o la paráfrasis, o a través de referencias a elementos extramusicales de naturaleza científica o literaria.

PROGRAMA

Miércoles, 8 de enero de 2014. 19,30 horas

Fran Cabeza de Vaca (1976)

The Tryst, para violín, violonchelo y piano (10')

José Rubén Cid (1987)

Kaleidoskopik, para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (8') *

Nuria Núñez (1980)

Visiones desde el desierto, para clarinete, violonchelo y piano (12')

Julián Ávila (1982)

Cuasicristal II, para flauta, clarinete, violín y violonchelo (8')

7

José María Ciria (1990)

L'atto e l'Inerzia, para flauta, violonchelo y piano (6')

Céler Gutiérrez (1988)

Aphasia, para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (8') *

* Estreno absoluto

TALLER SONORO

Jesús Sánchez Valladares, *flauta*

Camilo Irizo, *clarinete*

Alejandro Tuñón, *violín*

María del Carmen Coronado, *violonchelo*

Ignacio Torner, *piano*

NOTAS AL PROGRAMA

A diferencia de iniciativas comunes en otros campos creativos, de la literatura a las artes plásticas, la participación de *Taller Sonoro* dentro de la serie *Aula de (Re)estrenos. Compositores Sub-35* no esconde, ni con mucho, una intención antológica. No podría ser de otro modo: reducir la heterogeneidad del panorama creativo musical de nuestros días en España¹, incluso limitándose a la promoción más joven activa en él, a una nómina de seis creadores solo puede brindar una perspectiva limitada, de entre las múltiples existentes, para describir los derroteros por los que transita el compositor español contemporáneo en los inicios de su trayectoria.

8

No faltan, sin embargo, argumentos para defender el carácter representativo de las propuestas sonoras reunidas en el programa: una común e incipiente proyección internacional, la existencia de toda una tradición de vanguardia que se extiende desde Stockhausen al espectralismo francés, de Kagel a la estética de la saturación, de Scelsi a “nuestro” Francisco Guerrero, el énfasis en el tratamiento tímbrico del sonido o en su concepción y manipulación tecnológica y, no en último lugar, el aprovechamiento de los canales de difusión cibernéticos globales... son todas razones que avalan la posibilidad de una consideración conjunta de sus recorridos individuales. De algunas de ellas da testimonio el cuestionario que, enviado *ad hoc* por la Fundación Juan March el verano del pasado año, contestaron cinco de los compositores que figuran en este programa, de donde –salvo indicación expresa– se extractan las opiniones en él recogidas, primera formulación de una estética en imparable proceso de consolidación.

1 Alberto González Lapuente, “Hacia la heterogénea realidad presente”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7. La música en España en el siglo XX, ed. Alberto González Lapuente. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 233-334.

“Creo que en el momento actual ser compositor resulta casi una ‘militancia de la escucha’, ya que vivimos en una sociedad en la que se prioriza el oír frente al escuchar”. En esta dicotomía, tan evidente como necesaria en tiempos de aceleración de los estímulos circundantes, apoya **Fran Cabeza de Vaca** (Las Palmas de Gran Canarias, 1976) –el más “veterano” de los compositores representados en el programa–, su apuesta compositiva desde sus años de formación en Córdoba, con frutos tan relevantes como *Underground* (2010), *Seven easy Ways to end it all* (2011) o *Black Maps* (2011).

Un año anterior es el trío *The Tryst*, para violín, violonchelo y piano, compuesto entre octubre y noviembre de 2010 y dado a conocer en Zaragoza el 18 de enero del año siguiente dentro de las actividades del Taller de Composición de la Escuela Superior de Música de Aragón. “Tryst”: “cita”. Porque en él se encuentran, desde su título, diversos referentes que guían la escucha del oyente hacia territorios estéticos determinados, de Samuel Beckett (*Ghost Trio*, 1975-1977) a Beethoven, del epistolario de Tolstói a la poesía del venezolano Rafael Cadenas, dos autores que, como epígrafe de la partitura, orientan la obra –y la propia actividad del compositor– hacia la conquista laboriosa de un espacio de libertad creativa propio.

Desde el inicio de *The Tryst*, el registro grave del piano y la tensión de *glissandi* y *pizzicati* en la cuerda dibujan un paisaje bronco y enérgico, que resuelve en una sección central, de mayor claridad armónica y apariencia ilusoriamente estática: el sonido “roto” de violín y violonchelo –obtenido, entre otros medios, a través de la presión extrema del arco–, el uso de trémolos y sonoridades armónicas y la manipulación directa en el interior del piano contribuyen a la creación, a lo largo de tres etapas, de una tímbrica alienada que desemboca en un *scherzo* espectral. La intervención exasperada del piano define el inicio de la coda, con un componente gestual muy marcado –el “azote” de los arcos en el aire– y la estabilización del discurso sonoro en torno a la altura Re.

Discípulo, entre otros, de Gabriel Erkoreka y Ramon Lazkano antes de ampliar estudios en Berna, el segoviano **José Rubén Cid** (1987) es autor frecuente en los principales ciclos de música contemporánea nacionales: obras como *Moiras* (2010), *Vent lunaire* (2012) o *Work in progress*, dada a conocer en Bilbao en junio del pasado año, jalonan un catálogo que se incrementa esta velada con el estreno de su quinteto *Kaleidoskopik*.

En comunicación personal con el autor de estas notas, Cid especifica haberse "... basado en la imaginación de un caleidoscopio a nivel sonoro [ofreciendo] en cada una de sus secciones distintas texturas y motivos procedentes de la modificación de un material original". De manera similar a como el polifonista Jakob Obrecht constituía el punto de partida de su composición *Stella* (2012), es en este caso el inicio del *Intermezzo Op. 118/2*, de Johannes Brahms, la semilla que, fragmentada, fructifica en *Kaleidoskopik*, deformando sus contornos (aunque en algunas intervenciones pianísticas pugne por establecer su perfil originario): como si el espejo de la creación presente nos devolviera una imagen distorsionada de esa música pretérita, la redistribución del motivo en diversos registros, la variedad de su vestidura tímbrica o el juego rítmico anguloso a que se somete transfigura en cuatro secciones, tras la introducción, el material primigenio y actualiza su presencia expresiva.

Desde su establecimiento en Berlín en 2009 para completar sus formación con Elena Mendoza, la proyección internacional de **Nuria Núñez Hierro** (1980) se ha afianzado de modo indiscutible, como muestran, por ejemplo, estrenos recientes –*Resilience*, a cargo del Ensemble Intercontemporain– o inminentes, caso de la composición orquestal *Lost in Sahara*. En la pasada edición de Compositores Sub-35 (I) se tuvo la oportunidad de escuchar el estreno de *Der rote Faden III*. Es ahora su trío *Imágenes desde el desierto* (2010) la obra escogida para representar su catálogo, un encargo de la Academia de España en Roma, ciudad donde se estrenó el 30 de junio de 2010 por el mismo *ensemble* que la ofrece esta

noche. Con ocasión de su interpretación en el festival madrileño Musicadhoj en abril de 2011, la compositora jerezana nos revelaba, junto a la presencia de elementos literarios subyacentes tomados de Italo Calvino (*Las ciudades invisibles*) y del poeta tuareg Mahmoudan Hawad, la intención generadora de la obra:

“[...] pensé en crear una pieza estructurada en pequeñas secciones en las que se ofrecieran distintas perspectivas o imágenes acerca de un hecho sonoro. En cada una de ellas, los mismos materiales son reelaborados para ofrecer distintos contextos sonoros a lo largo de la pieza, conservando una raíz inherente a su propia naturaleza que perdura en la memoria y da coherencia al discurso musical”.

En efecto, a lo largo de siete episodios, un gesto primordial reducido aparece en sus condiciones más frágiles (secciones I-III), en un temblor sonoro progresivamente animado que alcanza una concreción en sonidos “reales” en las secciones intermedias (IV-V): el vértigo, expresado mediante rápidas figuraciones en cascada, se apodera del discurso e incorpora un “grado cero” de articulación lingüística –fonemas consonánticos aislados (sch, t, p, k)– que no busca generar un discurso inteligible, sino explorar su valor tímbrico antes del repliegue del gesto a su condición originaria y definitiva consunción (secciones VI-VII).

Por su parte, el cuarteto *Cuasicristal II*, de **Julián Ávila** (Valencia, 1982) se inscribe en el catálogo de su autor en una doble dimensión: por un lado, prolonga una producción que, tras titularse en Madrid y proseguir un posgrado en composición en Zaragoza, presta una especial atención a la electroacústica (*Contrarreforma laboral I-II*, 2012) y a la investigación de los fenómenos y procesos de percepción auditiva; por otro, ahonda en procesos estructurales y materiales emprendidos en *Koch's Spaces* (2011) y *Blau* (2013) recuperando como modelo formal la ordenación aperiódica de los “cuasicristales”, una idea ya presente en *Cuasicristal* (2012).

En esta segunda entrega del ciclo “cuasicristalino”, es el violonchelo el elemento desencadenante de la actividad sonora, junto a la generación de sonidos sinusoidales puros por medio de altavoces por vibración en manos de los instrumentistas de cuerda (violín y violonchelo); el control de la columna de aire y la presión de arco son los factores básicos para la generación de resonancias y para el afloramiento de “cuasi”-regularidades rítmicas en su sección central, iluminando una materia sonora en apariencia rudimentaria pero en perpetua mutación, acentuada por la distribución espacial y el movimiento traslatorio de los intérpretes.

Aunque, como indica **José María Ciria** (Benasque, Huesca, 1990), la comunicación musical opera a dos niveles, como “búsqueda interna” del creador y como transmisión, por medios abstractos, “de los resultados que el compositor ha extraído de este viaje interior”, ello no implica –al menos en el caso del músico oscense, alumno en Madrid de Teresa Catalán desde 2009– una voluntad hermética. Antes al contrario, títulos como *Geometría del paisaje I: el jardín de los senderos que se bifurcan* o *Traumstruktur* (por citar solo dos obras, compuestas ambas en 2012), siembran en el oyente expectativas que provocan a una escucha activa.

Lo mismo sucede con *L'Atto e l'Inerzia* (2012-2013), trío para flauta, violonchelo y piano, estrenado en Madrid el 21 de febrero del pasado año por el Trío Shinzo. Movimiento voluntario y conservación del impulso determinan el curso de la composición, cuyo subtítulo (“per la metamorfosi d'Aletheia”) nos sitúa en la concepción del arte como medio de “desvelamiento de realidad”, en términos heideggerianos. Por otra parte, y como indica en el cuestionario mencionado al inicio de este texto, la contemplación del proceso constructivo y de manejo pétreo de la arquitectura románica encuentra una adecuada sinécdoque sonora en la calidad rugosa de la obra, apoyada en un *ostinato* irregular en el registro grave del piano como signo de puntuación interna, y en la capacidad de coloración tímbrica del material sonoro.

Por último, **Céler Gutiérrez** (1988) cierra el concierto con el estreno de *Aphasia*. Obras como *Cycle* (2011), *Incisión* (2012) o *Desde una sombra oscura*, del mismo año, son algunos de los hitos de la trayectoria del compositor madrileño, formado en Zaragoza hasta 2012. La dificultad de comunicación –o, mejor dicho, la imposibilidad de consecución de un discurso normativo y coherente– a que alude el título no reduce, sin embargo, *Aphasia* a la impotencia expresiva: la evolución continua e interconectada de dos complejos sonoros disímiles (de lo armónico a lo rítmico, de lo perfilado a lo difuso, del bloque compacto a la disgregación) pauta el discurso de la composición en un juego de variaciones sin fin dentro de un concepto general de iteración.

GERMÁN GAN

13

Kaleidoskopik

(Partitura en Do)

J. Rubén Cid

The image shows the first page of a musical score for the piece 'Kaleidoskopik' by José Rubén Cid. The score is in 3/4 time and is in the key of C major. It features five staves: Flute, Clarinet in Bb, Violin, Cello, and Piano. The lyrics are in French and are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. There are also some performance instructions in French, such as 'avec la position de votre correspondant' and 'cuerpo separado'. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Primera página de la partitura *Kaleidoskopik* de José Rubén Cid. Estreno absoluto en este concierto

LOS COMPOSITORES EXPLICAN SUS OBRAS

En el año 2013 la Fundación Juan March inició una serie de conciertos anuales con el título *Compositores Sub-35* dedicados monográficamente a la creación musical de jóvenes autores. Como complemento a la segunda edición, la Fundación envió un cuestionario a los compositores seleccionados para indagar sobre su visión en trono al estado y los retos de la composición hoy en España. Este documento reúne sus respuestas.

JULIÁN AVILA (Valencia, 1982)

1. ¿Por qué ser compositor hoy? ¿Qué implica ser un compositor joven en el momento actual?

14

Es una decisión personal. Qué implica ser compositor hoy no es fácil de responder, puesto que la sociedad no nos requiere, no nos necesita, no nos conoce. Ante este panorama, y por el simple hecho de haber decidido ser compositor, uno debe saber que su implicación con la sociedad no puede ser otra que la de disconformidad, de resistencia, de anhelo de una sociedad más vinculada al ser que al tener, un punto de vista crítico y una actitud de, al menos, intentar un cambio.

2. ¿Cómo ves el panorama creativo actual? ¿Crees que es posible hablar de una generación de jóvenes compositores españoles? Y, si es así, ¿qué características crees que definen a esta generación?

La creatividad la veo un poco saturada. Uno de los mayores logros de la música occidental es la escritura musical. Me parece que nos hemos pasado de vueltas viendo partituras y haciéndolas cada vez más espesas. Creo que mucho de lo que se escribe no se escucha y que se dedica mucho tiempo a ver partituras ajenas. Esto se convierte en un ensimismamiento alrededor de lo escrito y no de lo sonoro. Lo que fue el mayor logro de la música occidental creo que también está siendo su mayor lastre.

Hay claramente una amplia generación de jóvenes compositores que han nacido en España. Creo que para hablar de generación de

compositores españoles se requiere un poco más de esfuerzo por parte de España hacia la cultura en general y la creación en particular. La característica que nos une es la mendicidad. Mendigamos por Europa entornos musicales que nos permitan crecer como compositores y escuchar nuestras obras.

3. ¿Cómo se inserta tu música en la tradición? ¿Y en tu entorno generacional?

Música clásica de tradición culta occidental que incorpora toda la tecnología e información que tiene hoy a su alcance.

En cuanto al entorno generacional, me siento un poco menos a la moda que la media, intentando seguir un camino propio que evita adscripciones y atajos para conseguir que suene mi música. En arte, y haciendo un guiño a Groucho [Marx], “creo que nadie debería formar parte de un club que lo aceptase como socio”; la contraposición de ideas y su discusión mueven el pensamiento y alimentan el arte.

4. ¿Cuál es tu postura ante el proceso de tecnificación que vive la creación musical actual?

No creo que la tecnificación sea un proceso de la música sino de la sociedad. Una vez, un profesor de contrapunto me dijo en clase que él nos daba las herramientas para hacer la música. Se le olvidó indicar de qué siglo eran las herramientas. Dudo mucho que con aperos de herrar caballerías un mecánico pueda cambiar una rueda de coche. En música pasa igual.

5. ¿Existe en tu obra una voluntad consciente de comunicación con el oyente? ¿Qué papel juegan los elementos interdisciplinarios en este proceso?

Creo que la música nace de la capacidad y el modo en que las personas escuchamos y sentimos el sonido. La psicoacústica estudia la percepción subjetiva del sonido y para mí es éste el punto de partida y el enlace entre el sonido y el oyente. Además, si admitimos que la música es un acto social, no puede no haber comunicación, es un aspecto inherente a su naturaleza. En mi caso, tengo muy en cuenta al oyente y la situación escénica que se da en un concierto para aprovechar todo ello en favor de la música.

6. ¿Qué respuesta esperas del público ante la obra que se presenta en este concierto?

Ninguna en especial; la que desee tener. La pregunta interesante no es qué respuesta espero sino si seré capaz de entenderla.

FRAN CABEZA DE VACA (Las Palmas de Gran Canaria, 1976)

1. ¿Por qué ser compositor hoy? ¿Qué implica ser un compositor joven en el momento actual?

Considero la composición actual como el entorno idóneo para poder desarrollar una labor de experimentación o investigación musical, de modo que se puedan proponer nuevos paradigmas de escucha y de pensamiento [en este sentido comparto la idea de Nono, entendiendo la composición como modo de ampliar las fronteras de la escucha]. Ésta es la principal ventaja (y estímulo) frente a otros ámbitos musicales –como la música comercial– que nos permite desarrollar propuestas nuevas (intentarlo, al menos) que coloquen al oyente en territorios no explorados (y aquí coincido con Cage cuando afirmaba que su música favorita solía ser la que no había escuchado con anterioridad).

Creo que en el momento actual ser compositor resulta casi una “militancia de la escucha”, ya que vivimos en una sociedad en la que se prioriza el oír frente a el escuchar, en la que lo sonoro no es sino un servidor de lo visual o un colchón de fondo, y en la que se fomentan los productos rápidos, directos y, por lo tanto, superficiales. Y esto no es un lamento. Por contra, me gusta creer que en el territorio de la música de creación disfrutamos de una libertad única precisamente porque no ofrecemos un producto comercial y por lo tanto no obedecemos más que al dictado de nuestros intereses como creadores (o al menos así debería ser).

Creo que sigue siendo un reto el conseguir que un grupo determinado de personas dedique parte de su tiempo (ese tesoro) a escuchar en profundidad y a conciencia [Escuchar es oír pensando] lo que los compositores tenemos que ofrecer.

2. ¿Cómo ves el panorama creativo actual? ¿Crees que es posible hablar de una generación de jóvenes compositores españoles? Y, si es así, ¿qué características crees que definen a esta generación?

Observo que el panorama creativo actual está bastante vivo, aunque no sé si la composición musical se está desarrollando al mismo nivel que otras disciplinas, como el arte sonoro, la danza contemporánea, la performance o el teatro experimental. Lo cierto es que, a pesar de la precariedad impuesta por las condiciones socio-políticas actuales, veo que se ha generado una escena alternativa (generalmente autogestionada y alejada del *establishment* cultural

oficial) muy interesante, que incita a replantarse los sistemas tradicionales de gestión cultural.

Y creo que sí, que podemos hablar de una generación de compositores jóvenes españoles; algunas de las características que la definen podrían ser:

- Haber asistido a una clara mejoría en la docencia de la especialidad de composición musical en los conservatorios españoles (claros ejemplos serían los conservatorios de Zaragoza CSMA, Musikene, ESMUC, pero también otros conservatorios como el de Córdoba o en cursos de docencia no reglada, como el Aula de Músicas Experimentales de Madrid). Esto ha permitido que hayamos analizado y estudiado la obra de los principales referentes de la composición musical de los siglos XX y XXI, dejando atrás años de aislamiento musical en España. Nuestros referentes, pues, son comunes en su base: además de las vanguardias históricas, hemos crecido musicalmente escuchando y analizando las obras de Lachenmann, Scelsi, Nono, Kurtág, Grisey, Murail, Stockhausen, Romitelli, de Pablo, Sciarrino, Halffter. Y también la de Sánchez-Verdú, López López, Camarero, Sotelo, Posadas. Creo que son referentes (a pesar de lo extremadamente diverso de sus propuestas) que compartimos los compositores de mi generación. Es raro que cualquiera de mis compañeros no conozca en profundidad la música de los compositores citados. Creo que, además, hemos asimilado cierto rigor en la escritura musical y en las técnicas compositivas básicas. Asimismo, por lo general, hemos recibido formación bastante digna en el ámbito de la electrónica musical y la electroacústica, hecho diferenciador respecto a generaciones anteriores.

- Hemos compartido años de “pujanza cultural” en los que la alta oferta de cursos y seminarios nos ha facilitado el encuentro con grandes compositores internacionales, nacionales y, lo más importante bajo mi punto de vista, que ha favorecido la comunicación directa entre nosotros, con un intenso intercambio de ideas estéticas, técnicas compositivas y vivencias personales. Además hemos podido asistir desde muy pronto a paneles de lectura y hemos tomado contacto con intérpretes de primera línea, estrenando nuestras piezas en un momento muy temprano de nuestra formación. Me refiero a cursos como el Encuentro INJUVE de Composición en Mollina, Curso de Villafranca

del Bierzo, Molina de Segura, Seminario de Composición de Valencia, Cátedra Manuel de Falla de Cádiz, entre otros. Es por esto que la pérdida de estos recursos me parece una injusta limitación para los actuales estudiantes de composición y, por tanto, un lamentable presagio del futuro de la composición en los años próximos.

- Así mismo, muchos de los compositores actuales están desarrollando su carrera fuera de España (fundamentalmente Alemania y Francia), con lo que creo que estamos teniendo un mayor acceso a los circuitos internacionales. A ello también contribuye desarrollo de internet como principal medio de difusión musical y de contactos profesionales.

- Y por añadir algún “defecto común”, observo en nuestra generación cierta dispersión, un cierto grado de conformismo y tal vez una escasa preocupación por discursos estéticos más comprometidos, que no tienen que pasar necesariamente por el panfleto, pero sí quizás por apuestas más radicales, en su sentido etimológico de ir a la raíz, que profundice más en los cimientos del proceso creativo y su expresión en la sociedad, que huya del hedonismo y de los territorios de confort.

3. ¿Cómo se inserta tu música en la tradición? ¿Y en tu entorno generacional?

Partiendo de la base de que nos hemos formado en un entorno académico, tanto como intérpretes primero como compositores, nuestras raíces se asientan en la tradición. Frente al bloqueo que podría imponer su presencia, intento no convertir la tradición en un muro: ni milito en componer contra ella ni aspiro a quedarme encerrado en sus límites. Prefiero asumirla como un elemento integrador que subyace de un modo más o menos consciente dentro del discurso, tanto a nivel técnico como estético. También es cierto que, enlazando con lo dicho en la primera pregunta, me interesa proponer nuevos paradigmas de escucha, para lo que se hace necesario cierto espíritu crítico frente a lo establecido.

La obra que presento en el ciclo, *The Tryst*, se trata de un trío con piano, una formación camerística muy connotada y con un peso histórico importante. En este breve texto comento algunos detalles del proceso creativo que pueden clarificar algunos aspectos de mi relación con la tradición en el caso concreto de la pieza presentada.

<http://blogs.zemos98.org/mrmm/2011/01/30/the-tryst-diario-de-composicion/>

4. ¿Cuál es tu postura ante el proceso de tecnificación que vive la creación musical actual?

Creo que la tecnología (si es a lo que se refiere el “proceso de tecnificación”) aporta una enorme ayuda a la composición y la generación de sonidos y procesamiento en tiempo real, siempre y cuando esté al servicio de las ideas compositivas y no se convierta en un objetivo en sí. Añado las palabras de mi profesor de electroacústica y composición en el conservatorio de Córdoba, Juan de Dios García [Aguilera], que nos advertía siempre de que “la herramienta no debe de sonar más que la música”.

5. ¿Existe en tu obra una voluntad consciente de comunicación con el oyente? ¿Qué papel juegan los elementos interdisciplinarios en este proceso?

No podría afirmar que en mi obra exista una voluntad consciente de comunicación con el oyente. Me resulta casi imposible concebir mi obra desde fuera, desde la perspectiva de un oyente externo (que además me cuesta mucho destilar como un ente único; ¿qué oyente?) Lo que sí que me concierne como creador es:

1) Componer apegado a la ESCUCHA. Escucha concebida como un estado de audición activa en que se convoca a una serie de reacciones estéticas por parte del espectador que, esas ya sí, escapan totalmente a mi control [por eso el término *comunicación* tampoco me resulta preciso]. Se trataría más bien de una invitación, una propuesta, una convocatoria, una evocación, términos quizás menos impositivos. Pero siempre intento que todo lo que escribo tenga una consecuencia directa en el objeto sensible que se genera y que, por lo tanto, sea perceptible en cualquiera de los diferentes niveles de relación que se puedan establecer con la pieza. Hay procesos complejÍsimos de arquitectura compositiva que desaparecen entre el papel y su lectura sonora y que no contribuyen a que la escucha sea más próxima a la idea musical a la que obedecen. A menudo hay soluciones más audaces y en encontrarlas radica el reto y mi objetivo como compositor. Otras veces descubres que sí es necesario construir dichos procesos para según qué ideas musicales, y es donde necesitas los recursos técnicos, el buen oficio, que hemos ido aprendiendo. Pero me interesa que la arquitectura quede velada por el propio objeto, por la obra como conjunto.

2) Dejar testimonio físico de un proceso creativo a través de una obra sonora. Además del objeto artístico, me interesan los procesos creativos *per se*, y descubro que gran parte de las obras de

arte que me interesan y me tocan son aquellas en las que queda patente el proceso por el que el artista ha pasado hasta dejar cerrada la obra. En cuanto a la interdisciplinariedad considero que es un medio fundamental, aunque no el único, para acceder a una mayor cantidad de posibles oyentes. Mi experiencia con la danza contemporánea o la videocreación así lo atestiguan.

6. ¿Qué respuesta esperas del público ante la obra que se presenta en este concierto?

Como comentaba al principio, escapa totalmente a mi control y, por lo tanto, no aspiro a ninguna respuesta concreta. Desearía que fuera escuchada con atención, en un estado receptivo de escucha activa desprovisto de prejuicios, y que la experiencia estética producida les haga creer que mereció la pena el tiempo invertido.

JOSÉ RUBÉN CID (Segovia, 1987)

1. ¿Por qué ser compositor hoy? ¿Qué implica ser un compositor joven en el momento actual?

Para mí, el hecho de ser compositor hoy o en cualquier época, significa dejar una huella del pensamiento musical del momento, dejar un ejemplo de como la sociedad y entorno actuales se reflejan en la música. Ser compositor joven implica un reto, que es el de llegar a ser un compositor maduro sin haberte quedado por el camino. Es difícil y más en el momento actual encontrar subvenciones o puestos de trabajo en los que se te pague exclusivamente por componer, por lo que se tiene que desempeñar una serie de trabajos secundarios que no hacen sino quitar tiempo para la composición.

2. ¿Cómo ves el panorama creativo actual? ¿Crees que es posible hablar de una generación de jóvenes compositores españoles? Y, si es así, ¿qué características crees que definen a esta generación?

Creo que el panorama creativo actual está muy atomizado, es decir, que se encuentran muchísimas vertientes compositivas, lo cual creo que viene fomentado por profesores de composición que no pretenden crear una escuela, sino fomentar que cada alumno desarrolle su propio lenguaje y lo conduzca de la mejor manera posible, de manera que se crea una gran riqueza de estilos en muchos de los conciertos actuales de compositores jóvenes. En cuanto a la existencia de una generación de jóvenes compositores españoles,

no estoy muy seguro de si tenemos un común estilístico, y en este sentido, tampoco encuentro una diferencia notable con respecto a otros jóvenes compositores de otros países.

3. ¿Cómo se inserta tu música en la tradición? ¿Y en tu entorno generacional?

Mis últimas composiciones están basadas en la cita, el *collage*, la paráfrasis, la modificación de materiales existentes, la reflexión y reescritura de trabajos anteriores, de manera que me inserto en líneas de creación provenientes de Berio o Boulez. Así mismo tiendo a desarrollar el timbre a partir de la armonización del espectro armónico, lo que me sitúa en una tradición postespectralista.

4. ¿Cuál es tu postura ante el proceso de tecnificación que vive la creación musical actual?

Creo que es necesaria la introducción de procedimientos técnicos modernos en la producción musical, pero siempre deberían ir supeditados a lo puramente musical.

5. ¿Existe en tu obra una voluntad consciente de comunicación con el oyente? ¿Qué papel juegan los elementos interdisciplinarios en este proceso?

Desde luego, en el hecho de usar citas, paráfrasis musicales o, en definitiva, trabajar con elementos preexistentes, pretendo captar al oyente a partir de algo que le puede resultar conocido, o creando un contraste con el entorno musical donde se ubica la cita que le llame la atención.

En cuanto al papel que juegan los elementos interdisciplinarios en este proceso, cuando inserto una cita bien puede representar una imagen en la mente del oyente, o un texto, por ejemplo cuando las citas o paráfrasis que utilizo provienen de una obra para voz con ese texto. Así pues, se establece un nexo entre mi música y otras disciplinas artísticas.

6. ¿Qué respuesta esperas del público ante la obra que se presenta en este concierto?

Es una obra aún en proceso de composición por lo que no puedo dar muchos detalles. Lo que espero es ofrecer algo contrastante a lo que ofrecen las otras obras de este concierto, para ofrecer así una mayor variedad ante la cual el público creo que se mantendrá más dispuesto.

JOSÉ MARÍA CIRIA (Benasque, Huesca, 1990)

1. ¿Por qué ser compositor hoy? ¿Qué implica ser un compositor joven en el momento actual?

Considero que ser compositor hoy supone lo mismo que ha supuesto a lo largo de toda la historia de la música. El creador actual se enfrenta a los mismos problemas que ya tenían sus antepasados musicales en el siglo XVII o XIX. Es cierto que han variado notablemente en su superficie pero, en el fondo, se trata una y otra vez de problemas con la misma esencia.

Cuando Johannes Brahms decía aquello de “componer no es difícil, lo complicado es dejar caer bajo la mesa las notas superfluas” estaba refiriéndose, en mi opinión, al gran problema que surge ante el creador una y otra vez independientemente del tiempo en el que vive: el compositor se enfrenta de una manera directa a su condición de ente libre. A la hora de componer, lidia constantemente con el poder ser libre. Utilizo una metáfora bélica porque en este caso libertad no es sinónimo de paz o sosiego, ni mucho menos. Libertad es, sin duda, libertad de elección. Y esto para el creador supone, inevitablemente, enfrentarse a una constante duda.

22

Por otro lado, como elemento dual (el complementario) e inherente a la libertad de elección, aparece la responsabilidad sobre las decisiones tomadas. Cada vez que el creador se decanta por una opción u otra en su trabajo diario debe ser consecuente con su decisión y tener la certeza de que la ha tomado con iniciativa propia, sin estar coartado o sujeto a ninguna escuela o estética imperante. La decisión debe ser una respuesta propia.

Por eso, considero crítico en el desarrollo de un compositor, tener una base intelectual bien forjada que le ayude a discernir qué son potencialmente beneficiosos para ser añadidos a su trabajo y cuáles son dañinos y van a suponer una distracción del camino que él considera correcto. Además, creo que el compositor debe tener un gran conocimiento histórico. Si el problema siempre ha sido en esencia el mismo, es más que probable que ya haya habido compositores que hayan encontrado y formulado soluciones a estos problemas. Es muy útil para no derrochar tiempo o para no invertirlo de forma infructuosa en redescubrir lo ya conocido conocer con soltura cómo han actuado los creadores en épocas pasadas. Una vez resulto el problema de la libertad de elección y de dar con la respuesta acertada al problema que surge, el único obstáculo que queda ante el creador y su obra es el de adaptarlo todo a su con-

texto. Si el creador tiene la base intelectual suficientemente estable, no le será difícil extrapolar los planteamientos teóricos válidos para cualquier época a la suya propia.

En definitiva, considero que ser compositor hoy supone, como siempre, ser un ente con el derecho de poder elegir pero con el deber de ser responsable, consecuente y coherente de sus decisiones.

2. ¿Cómo ves el panorama creativo actual. ¿Crees que es posible hablar de una generación de jóvenes compositores españoles? Y, si es así, ¿qué características crees que definen a esta generación?

En cuanto al panorama creativo, considero que el creador de hoy se encuentra con grandes obstáculos a la hora de sacar adelante proyectos o tener obras en conciertos de una forma habitual pero que no por eso, pierde capacidad de iniciativa o de ilusión para iniciar nuevos trabajos. Por tanto, valorando el panorama en bruto, se puede observar un momento de creatividad apabullante. Día a día, los compositores (los jóvenes sobre todo) insisten una y otra vez, y de todas las maneras posibles, para hacerse un hueco en el mundo musical de nuestros días. En este sentido, sí creo posible hablar de una generación de compositores jóvenes. Quizá no es una generación caracterizada por una misma estética, técnica, ni incluso por una misma base intelectual. Como a casi todas las que la preceden en estos últimos años, a esta generación la define situación social en la que se desenvuelve. Creo que se puede resumir el papel de las generaciones respecto al momento en el que viven de dos formas correspondientes a un movimiento pendular: a un lado del péndulo, el lado que se podría llamar “positivo”, en el que los jóvenes compositores fluyen en el mismo cauce que la sociedad y se dejan impulsar por esta para expandirla y mejorarla. En el polo opuesto del oscilador, el movimiento “negativo”, a contracorriente. Ese en el que los jóvenes luchar contra el flujo ordinario y tratar de darle la vuelta.

Es difícil y arriesgado valorar nuestra situación actual desde una perspectiva tan cercana en el tiempo pero, si tuviera que abogar por un movimiento u otro, me decantaría por un movimiento negativo (siempre hablando en valores relativos. No todo debe hacerse a contracorriente). Si nos encontramos ante lo que se ha denominado como una crisis de valores, lo que posiblemente deba hacer esta nueva generación es asentar uniformemente los suyos propios y construir sobre ellos. No debe ser una generación hermética, por supuesto que no. Debe dejarse influir y pulir por la corriente social

actual pero sin ceder de una forma absoluta a los gustos de esta. En este sentido, creo que ir contracorriente supondría luchar contra la materialidad y superficialidad tan característica de la sociedad actual y moverse hacia un comportamiento que habite entre los dos terrenos para tratar de conseguir crear objetos con una gran carga intelectual (lo inmaterial) pero valorando también qué elementos de la mente superficial actual pueden añadir valores positivos al proyecto.

Como decía en los párrafos anteriores, todo esto es una simple teorización. Me es tremendamente difícil responder de una forma categórica a esta pregunta puesto que carezco de la distancia temporal necesaria para vislumbrar hacia dónde va a llevar la esta generación actual la música del futuro.

3. ¿Cómo se inserta tu música en la tradición? ¿Y en tu entorno generacional?

Como respondía en las dos preguntas anteriores, considero necesario en la formación del compositor un buen conocimiento histórico para analizar cómo han actuado los compositores a lo largo de la historia frente a cuestiones más o menos similares a las actuales. Por eso, es difícil saber hasta que punto se imbrica el pasado (la tradición) con el presente en mi música ya que considero a ambos elementos necesarios para su existencia. Sólo desde el conocimiento de la tradición y de habitar en un espacio fronterizo entre el mundo del pasado y del presente es posible proyectar objetos coherentes hacia el futuro.

24

La inserción de la tradición en mi música no se hace desde un punto de vista literal a modo de cita sino, más bien, desde lo intelectual y abstracto. Me gusta servirme de recursos utilizados en épocas antiguas y adaptarlos a nuevos contextos sonoros y servirme de respuestas que han dado los compositores sus problemas para adaptarlas a los míos. Por ejemplo, la utilización de distintos procedimientos de movimiento de las voces polifónicas que utilizo para las relaciones entre los instrumentos de un conjunto, la sutil utilización de la consonancia y la disonancia en obras de Tomás Luis de Victoria que trato de extrapolar a los elementos rítmicos o estructurales, de técnicas para el incremento de la direccionalidad del discurso, etc.

Por otro lado, la relación con la tradición no sólo la llevo a cabo desde lo musical. Por ejemplo, estoy muy interesado en la arquitectura románica (la pirenaica especialmente) y tiendo a establecer ciertas

semejanzas o formas de proceder similares a las de esta disciplina en mi música. Me refiero a la utilización del concepto de la luz en el románico en diferentes parámetros musicales, de estructuras parcas y simples que no por ello excluyen una expresión y base intelectual compleja, etc. Además de la arquitectura, también me gusta recurrir constantemente a la literatura, a la filosofía y, en menor medida, a la pintura.

En definitiva, volver la mirada hacia la tradición es algo tan necesario en mi trabajo como observar lo que ocurre hoy en día. Esto me sirve no solo como punto de apoyo sino, en infinitas ocasiones, como respuesta a problemas que me surgen en el día a día.

En cuanto a cómo se inserta la tradición en mi entorno generacional, no tengo una respuesta muy clara. Quizá por la falta de perspectiva histórica de la que hablaba en las preguntas anteriores. Conozco casos aislados de compañeros que la insertan también de una forma muy esencial, como un elemento básico de su música, y de otros que la desechan casi por completo y que se basan precisamente es esta discordancia con la tradición para desarrollar su discurso. Es complicado dar una imagen global. Pese a todo, considero cualquier intento de ruptura total con la tradición una hazaña completamente utópica. Desde el momento en el que todos somos herederos de la historia de la música occidental (los creadores europeos me refiero), de su “forma de hacer” en cierto sentido, estamos ligados a ella. El resto, aunque lo llamemos habitualmente colmulgar o romper con la tradición, no es más que una interpretación más o menos cercana a un foco común (la tradición).

4. ¿Cuál es tu postura ante el proceso de tecnificación que vive la creación musical actual?

Considero que la tecnología en el arte es (y sinceramente espero, será) siempre una herramienta más. Como ocurre con el resto de elementos que conforman la música, es el creador el que tiene en su mano el poder de elegir hasta qué punto pueden serle útiles en su trabajo y hasta qué punto son totalmente innecesarias.

Pese a vivir en un mundo completamente tecnificado, veo en el arte un terreno libre de estas ataduras. Es, quizá, de esos pocos mundos en los que la tecnología no se ha impuesto como un elemento absolutamente necesario para su existencia. Por eso, no entiendo como algo esencial su presencia en la música de no ser que exista una necesidad que se pueda satisfacer a través de estos elementos.

Creo que existe también otro problema muy habitual en nuestros días: la utilización de la tecnología como excusa o como parche para mantener a flote ciertas obras aunque estas estén llenas de agujeros o carencias de oficio. No creo que la utilización de más o menos tecnología suponga un cambio en la calidad resultante de la música. O, por lo menos, no debería. En este sentido, no soy partidario de utilizar la tecnología como velo para tapar carencias, pero sí de utilizarla como una herramienta que puede beneficiar y reforzar el discurso.

5. ¿Existe en tu obra una voluntad consciente de comunicación con el oyente? ¿Qué papel juegan los elementos interdisciplinares en este proceso?

Por supuesto, la música es comunicación. Una comunicación que yo entiendo en dos partes: en primer lugar, es un diálogo del creador consigo mismo, una búsqueda interna. Y, en segundo lugar, como consecuencia de esta búsqueda, la comunicación de forma abstracta de los resultados que el compositor ha extraído de este viaje interior. Digo abstracta porque la música tiene el defecto o virtud de ser un arte cuya interpretación es completamente subjetiva. No creo posible comunicar significados concretos a través de una ordenación de sonidos o timbres determinada sin recurrir al uso de clichés que, sobre todo a través de la relación sonido-imagen (cine, ópera, etc.), han pasado ya casi a ser un arquetipo jungiano del inconsciente colectivo o, como caso aparte, a la utilización de la palabra puesta en música (que inevitablemente da un significado y una semántica propia a la música).

Creo que la música se hace para ser comunicada. En el momento en el que no se comunica, que no se pone en acción, deja de ser música para ser simplemente un juego de líneas más o menos complejo sobre un papel.

A la hora de componer me suelo preocupar mucho de la percepción. No en el sentido de lo que el oyente quiere percibir sino una preocupación de lo que va a percibir de forma objetiva. Quizá esto me ocurre porque, en mi trabajo diario, yo también me sitúo a mí entre el público. La obra que yo voy a escuchar es exactamente la misma que la que van a escuchar el resto de personas. Quizá la interpretación o valoración que le demos sea distinta pero, como fenómeno acústico, vamos a oír lo mismo. Y me preocupa considerablemente cómo se va a responder a estos estímulos sonoros.

En esta obra no hay un planteamiento multidisciplinar de una forma directa ya que fue escrita para una situación muy concreta (un

concierto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid dentro de un programa que no permitía cambios de escena ni juegos espaciales) pero sí que tiene una relación con la arquitectura románica. El discurso se configura sobre una base estructural muy parca (en referencia a la aparente simplicidad de las construcciones románicas), con muy pocos elementos tímbricos (economía de medios muy característica del románico) que aparecen de forma muy irregular (como las piedras y arcos que forman esta arquitectura) y con timbres que oscilan entre lo más velado y lo más descarado y agresivo (simulando en cierto modo el cariz que otorga la luz románica a las policromías interiores).

6. ¿Qué respuesta esperas del público ante la obra que se presenta en este concierto?

No espero una respuesta concreta del público. Sí me gustaría que lo que les llegue lo perciban como un objeto coherente, comprometido con la tradición (en el sentido que he estado explicando en estas últimas respuestas, como elemento de propulsión se podría decir) pero proyectado hacia el futuro y con cierto interés. Me importa más lograr esto que un agrado basado en lo subjetivo. No lo he hecho para que guste, sino porque creía que debía ser así.

27

CÉLER GUTIÉRREZ (Madrid, 1988)

1. ¿Por qué ser compositor hoy? ¿Qué implica ser un compositor joven en el momento actual?

Ésta es una pregunta muy subjetiva, en mi caso es el interés por la creación y el arte. La época que vivimos de gran apertura tecnológica, que nos permite el acceso a infinita información nos abre muchas puertas a la creación. A la vez que dificulta nuestra capacidad de innovar. Para mí es muy interesante trabajar en ello. Estas dificultades crean una "tensión positiva" por innovar.

Las implicaciones de ser un compositor joven se centran, en mi caso, en la gran dificultad a la hora de buscar un lenguaje propio. Existe un "bombardeo" de información difícil de procesar. Hay un paradoja, sin embargo, mientras que por un lado, a nivel nacional, nos encontramos menos iniciativas que apoyen la cultura (en particular la música contemporánea), a nivel tecnológico tenemos acceso a una mayor fuente de información que generaciones anteriores. Está por ver si esto es algo positivo para la creación o no. Yo miro con optimismo esta democratización y espero que sepamos aprovecharla.

2. ¿Cómo ves el panorama creativo actual? ¿Crees que es posible hablar de una generación de jóvenes compositores españoles? Y, si es así, ¿qué características crees que definen a esta generación?

Como ya he comentado, veo el panorama con unas amplias posibilidades. Tanto dentro de la música como en otras líneas artísticas vivimos un momento de apertura. Aunque la originalidad es más difícil de conseguir. Es difícil que desde donde me encuentro yo que pueda percibir si existe una generación de jóvenes compositores. Es muy difícil, para mí, ser objetivo al tratar de analizar mi música en relación a la de mis compañeros.

3. ¿Cómo se inserta tu música en la tradición? ¿Y en tu entorno generacional?

A través de la búsqueda de un lenguaje propio. Un proceso de continua interiorización, adaptación y renovación. Todo mi entorno me condiciona a la hora de crear. Como ya he comentado, existen múltiples estímulos que siempre modifican tu forma de pensar.

4. ¿Cuál es tu postura ante el proceso de tecnificación que vive la creación musical actual?

Si nos referimos al cada vez más corriente empleo de procedimientos externos como herramientas para la composición, lo veo de forma positiva (aunque no como la única posibilidad). Cada lenguaje se crea a través de sus propias herramientas. Todo ello no hace más que continuar aumentando las posibilidades de creación y simplemente hay que intentar utilizarlo de una manera individual y personal.

5. ¿Existe en tu obra una voluntad consciente de comunicación con el oyente? ¿Qué papel juegan los elementos interdisciplinarios en este proceso?

Toda obra musical se escribe con el objetivo último de que sea escuchada (siempre existirá por tanto un diálogo compositor-oyente) pero, en mi caso, no propongo ningún discurso concreto más allá del que planteo conmigo mismo. La búsqueda de nuevos materiales y sonoridades son mi parte del diálogo.

Para componer busco inspiración en cualquier ámbito, sin rechazar ningún estímulo externo a la música, tanto en otras disciplinas artísticas como en cualquier espacio que me sugiera imágenes poéticas (como lo pueden ser procesos existentes en la naturaleza).

6. ¿Qué respuesta esperas del público ante la obra que se presenta en este concierto?

Es difícil contestar a esta pregunta. Nunca se sabe qué respuesta se puede encontrar porque el público no se puede tratar como un ente global. Supongo que cada individuo reaccionará de diferentes maneras. Siempre se trata, sin embargo, de plantear un debate en torno al arte y a la música.

NURIA NÚÑEZ (Jérez de la Frontera, Cádiz, 1980)

1. ¿Por qué ser compositor hoy? ¿Qué implica ser un compositor joven en el momento actual?

Por propia necesidad. Para compartir con los demás ese fantástico proyecto que te atosiga por las noches. Y porque es un momento (tan malo) como cualquier otro para hacer lo que te apasiona e intentar sobrevivir de ello.

Para mí, implica trabajar mucho, a veces en varios proyectos a la vez, y a menudo casi o sin remuneración. Y por supuesto, vivir pendiente de fechas de entrega.

2. ¿Cómo ves el panorama creativo actual? ¿Crees que es posible hablar de una generación de jóvenes compositores españoles? Y, si es así, ¿qué características crees que definen a esta generación?

Creo que el panorama musical actual es rico tanto en número de compositores como en la diversidad de estéticas que desarrollan en sus trabajos. Somos muchos los que hemos tenido la oportunidad de viajar, formarnos fuera y entrar en contacto con otras formas de afrontar el acto de crear. Realmente, creo que, debido a esto, es difícil encasillarnos en una u otra escuela, y lo único que nos une (aparte de amistad en muchos casos) es un rango de edades más o menos aproximado. Si tengo que escribir una característica que nos defina creo que ésta sería que todos somos narradores sonoros *low cost* (porque a día de hoy muchas veces tenemos que trabajar con presupuestos muy bajos o nulos)

3. ¿Cómo se inserta tu música en la tradición? ¿Y en tu entorno generacional?

Como compositora, no siento la necesidad de reivindicar la presencia del pasado en mi música. No me interesa volver atrás en el tiempo (en el sentido de escribir copias actuales de músicas pasadas)

pero creo que es inevitable que las músicas del pasado influyan en mi trabajo. Intento constantemente analizar y estudiar obras de todo tipo. Plantearme preguntas y ver como otros las han contestado antes me es de gran ayuda a la hora de sentarme ante el papel. No puedo negar mis influencias pero sí sintetizarlas y convertirlas en una propuesta personal sólida.

No puedo responder a esta pregunta respecto a mi entorno generacional porque creo que cada uno de mis compañeros soluciona sus cuestiones creativas de forma muy diferente.

4. ¿Cuál es tu postura ante el proceso de tecnificación que vive la creación musical actual?

[No contesta]

5. ¿Existe en tu obra una voluntad consciente de comunicación con el oyente? ¿Qué papel juegan los elementos interdisciplinarios en este proceso?

Yo creo que todos cuando escribimos algo, ya sea un libro o una pieza musical, esperamos llegar a alguien de alguna forma. Ahora bien, yo no tengo ninguna intención de decirle al público lo que tiene que experimentar. En realidad, simplemente escribo la música que me gustaría oír. Me divierte manipular el sonido, cambiar su posición escénica y definir nuevas perspectivas de escucha y siento que parcialmente puedo intervenir en la percepción de la pieza. Sin embargo, creo que no es posible controlar esto al 100%, porque la escucha depende tanto del contexto en que el sonido es presentado como de las experiencias individuales de cada uno y su propio contexto personal.

Los elementos interdisciplinarios son parte de la narración, deben nacer en la esencia misma de la composición y estar su servicio. Pueden clarificar ideas y hacerlas más accesibles. El problema se presenta cuando lo extramusical nace de forma independiente y más que ayudar a la transmisión del discurso, estorba. No vale de nada por ejemplo, escribir una pieza para *ensemble* y vídeo si no se establece una relación de necesidad entre lo que sucede en escena y lo que pasa en la pantalla.

6. ¿Qué respuesta esperas del público ante la obra que se presenta en este concierto?

Simplemente que disfrute

The image displays a handwritten musical score for the piece "Aphasie" by Céler Gutiérrez. It consists of three staves: Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with various performance instructions and dynamic markings such as *mp*, *p*, and *mp*. There are also tempo markings like *100a* and *♩ = 50*. The score includes numerous annotations, including "S.P. ced.", "ced.", "S.P.", "gliss.", "st", "shri", and "tr". A large handwritten note at the bottom left reads "allegro al tris a pelo 1 del tris Con el material de los cordas". To the right of this note is a small diagram showing a staff with notes and the text "mi 5 x H". The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals.

Fragmento de la partitura *Aphasie* de Céler Gutiérrez. Estreno absoluto en este concierto.

TALLER SONORO

Desde su creación en el año 2000, Taller Sonoro ha avanzado incansablemente en dos direcciones principales: la interpretación de la música más actual y radical en su propuesta estética, con el objetivo de ofrecerla al público español e internacional con el mayor grado de rigor y compromiso, y el apoyo a los jóvenes compositores, ofreciendo el grupo como una herramienta útil y profesional para poder desarrollar plenamente su apuesta creativa.

El despliegue de estas dos líneas de actuación ha sido en la última década imparable, como se ha comprobado de manera regular en los Ciclos de Música Contemporánea de Sevilla y Granada (desde 2002), en las temporadas del CDMC (2006, 2007 y 2012), en el Ciclo de Música Contemporánea de Córdoba (2005), el Ciclo de

Música Contemporánea de la Orquesta Sinfónica de Málaga (2007), el Festival de Música Contemporánea de Alicante (2008), la Quincena Donostiarra de San Sebastián (2006) y los festivales KLEM (Bilbao, 2009) y ENSEMS (Valencia, 2010), entre otras citas relevantes.

De modo simultáneo, la difusión internacional de la actividad de Taller Sonoro ha sido uno de sus objetivos primordiales, contribuyendo a la difusión de los repertorios españoles de creación actual en el ámbito europeo en Burdeos, París, Frankfurt, Berlín, Viena, así como en distintos países latinoamericanos como Perú, México, Colombia y Argentina (2011). En 2013 ha sido el dedicatario de las obras del Premio Nacional de Composición de Bogotá.

El autor de las notas al programa, **GERMÁN GAN** (Granada, 1974), es Licenciado en Historia Moderna y Doctor en Historia del Arte-Musicología por la Universidad de Granada (2003) con una tesis sobre el compositor Cristóbal Halffter. Desarrolla su labor investigadora en torno a la creación musical española del siglo XX y las propuestas estéticas musicales de la contemporaneidad. Ha publicado monografías sobre José M.^a Sánchez-Verdú y Mauricio Sotelo, así como diversos artículos sobre J. Guinjoan, C. Camarero, R. Lazkano y E. Mendoza. Entre sus publicaciones más recientes destacan sus estudios sobre la recepción de la obra de Messiaen, Stravinsky y Gerhard en España durante el franquismo (publicados en España y en el Reino Unido) y su contribución en torno al mismo periodo, en sus dos décadas, para la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, 2013).

Becado por diversos centros especializados en música del siglo XX (Archivo Manuel de Falla, Paul Sacher Stiftung), ha impartido clases en las Universidades de Granada y de Jaén. En la actualidad es Profesor en el Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona y Coordinador de su Grado en Musicología, asesor musical y de programación del conjunto de música contemporánea sevillano Taller Sonoro y colaborador de las publicaciones *Audioclásica* y *Scherzo* como crítico discográfico y de conciertos.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

COMPOSITORAS

Introducción y notas al programa de Pilar Ramos

15 de enero **En la academia**
Obras de F. Caccini, C. Assandra, G. P. da Palestrina,
C. Monteverdi, A. Gabrieli, B. Strozzi, A. Forqueray,
L.-N. Clárambault y E. J. de la Guerre;
por **Concerto Soave**.

22 de enero **En la sala de concierto**
Obras de C. Wieck y R. Schumann;
por **Éric Le Sage**, piano.

29 de enero **En el salón (I)**
Obras de F. Mendelssohn, C. Wieck y R. Schumann;
por el **Trío Ex Aequo**.

5 de febrero **En el salón (II)**
Obras de F. Mendelssohn, R. Wagner, P. Viardot,
M. García, M. Bonis, N. Boulanger, A. García Abril,
M. Salvador y M. de Falla;
por **María José Montiel**
y **Rubén Fernández Aguirre**, piano.

12 y 14 de febrero **En el salón (III)**
Cendrillon, opereta de salón
Música y letra de Pauline Viardot
Aurelio Viribay, piano y dirección musical
Tomás Muñoz, dirección de escena.

AULA DE (RE)ESTRENOS 90

Carta blanca a John Adams

Introducción y notas al programa de Fernando Delgado

8 de enero Obras de J. Adams y Ch. Ives;
por **Ralph van Raat**, piano



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

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

