



Músicas del Cosmos 2013

XXVI Temporada del Grupo Cosmos 21

Nueva cita anual del ciclo “Músicas del Cosmos”

Sobrepasado nuestro primer cuarto de siglo de existencia acometemos, en estos tiempos de desalentadora crisis, un reto aún mayor que el que supuso sacar un ciclo propio estable. “Músicas del cosmos”, en un insospechado ejercicio de equilibrio, propone el más difícil todavía al dar continuidad al proyecto. Este año realizamos el ciclo completo en Madrid y Salamanca. En la capital, los conciertos se realizarán en la céntrica sala de la *Fundación ONCE*. Nos encontraremos en una nueva sede que nos ilusiona especialmente por -dando por descontada su admirable labor social-, ya habernos acogido en los inicios de nuestra singladura por el nuevo milenio. Por su parte, la ciudad universitaria, gracias a la colaboración con su *Fundación Salamanca ciudad de cultura y saberes*, nos brinda la posibilidad de disponer del excelente Teatro Liceo. El año, y especialmente el otoño, se verá inundado de citas por las que desgranaremos -ya sea en su totalidad o parcialmente- algunos de estos programas: comenzando por la gira de cuatro conciertos para el Memorial Barja de León) y culminando nuestro trabajo con la participación en los prestigiosos festivales internacionales de La Habana y Trieste Contemporánea que, como nosotros, cumplen su XXVI edición, más otra actuación en Lubliana (Eslovenia). A toda esta actividad hay que sumarle conciertos para la Universidad de Sevilla (CICUS) y el Ateneo de Madrid (XXVI Clásicos en verano). Finalmente, el Centro Nacional de Difusión Musical, con el que abrimos el año en el Centro de Arte Reina Sofía con el concierto que nos dedicara por nuestro aniversario y los 50 de su director, nos invita a repetirlo para su ciclo en Santiago de Compostela. Estos 23 conciertos serán posibles gracias al apoyo del INAEM, CAM y SGAE, que hacen factible el que, a lo largo de ocho programas diferentes, demos cabida a 14 estrenos (Angulo, Díaz, Zimbaldo, Zárate, Galán, Verdú, Igoa, Tello, Guijarro, de la Barrera, Moreno, Sánchez Cañas, Procaccioli y Radeschi). Son un total de 40 autores, 35 de ellos españoles, con lo que se cumple una vez más nuestro compromiso con la difusión y creación española, sea cual sea su filiación.

El Cosmos 21, siempre fiel a la filosofía propuesta por su director C. Galán, continúa con su exigente trabajo de maduración de las obras. Pioneros en Europa por ello, así como por la cuidada puesta en escena, en la que se incluye la exposición de las carpetas -diseñadas por Gustavo Torner, la atención al vestuario, el tocar de pie o la diversa disposición en el escenario e iluminación de cada obra. Pero además de potenciar el encuentro del compositor con el público y su obra (con las entrevistas que hacemos en la previa a los conciertos a dos de los creadores participantes), este año coronamos esta labor divulgativa al recoger sus respuestas por escrito (e incluir las del año pasado). Esperamos acabar compilando un documento de incalculable valor, que sirva para testar el quehacer creativo hispano y que complete el que mantuvimos durante una década al frente de “Senderos para el 2000”

En concreto, el ciclo “Músicas del cosmos 2013” tendrá cuatro citas que a buen seguro podrán seguir alumbrándonos en este laberinto de corrientes estéticas y mixturas creativas en las que se ha convertido el panorama actual. Son programas muy medidos y que buscan el máximo contraste y espectacularidad. *Estrenos del XXV Aniversario* (obras dedicadas al Cosmos 21 y encargadas por el grupo), *Monográfico Carlos Galán* (en sus 50 y en los 20 de la Música Matérica), *Visiones de la tonalidad* (diversas maneras de entender la tonalidad en el S. XX) y *El flamenco y la clásica* (el flamenco releído y recreado desde el costado clásico) son los cuatro temas escogidos para la presente edición. Seguro que encontraremos en cada propuesta motivos de interés artístico, intelectual, sensitivo, visceral e incluso (in)formativo. Gracias a todos los que lo hacéis posible.



carlos galán,
director del
Grupo Cosmos 21



Músicas del Cosmos 2013:

Programa I: Estrenos del XXV Aniversario

Obras de Manuel Angulo, Consuelo Díez, Carmen Verdú, Enrique Igoa, Alberto Carretero, Carlos Galán, Sebastián Sánchez Cañas, Daniel Zimbaldo, María Radeschi, José Zárate, Stefano Procaccioli y Alejandro de la Barrera.

Breve debate previo al concierto (en Madrid) con Manuel Angulo y José Zárate

Conciertos: *Madrid, Ateneo, XXVI Clásicos en verano, 26 de julio

*Lubliana (Eslovenia), 9 de noviembre

*Trieste (Italia), XXVI Trieste Prima, 10 de noviembre

*La Habana (Cuba), XXVI Festival Internacional, Auditorio A. Roldán, 25 de noviembre

*Salamanca, Teatro Liceo, enero de 2014

*Madrid, Sala de la ONCE, sábado 28 de enero de 2014

Programa II: Monográfico Carlos Galán

Obras de Carlos Galán

Breve debate con el autor, previo al concierto (en Madrid)

Conciertos: *Madrid, Sala de la ONCE, sábado 21 de diciembre

*Salamanca, Teatro Liceo, domingo 22 de diciembre

*La Habana (Cuba), XXVI Fest. Internacional, Sala Cervantes, 24 de noviembre

Programa III: El flamenco y la clásica

Obras de Pedro Iturralde, Popular, Jesús Villa Rojo, Alejandro Moreno, Carlos Galán y Sebastián Sánchez Cañas.

Breve debate con los autores, previo al concierto (en Madrid), con Alejandro Moreno y Sebastián Sánchez

Conciertos: *Madrid, Sala de la ONCE, sábado 21 de septiembre

*Madrid, Sala Manuel de Falla de la SGAE, jueves 19 de septiembre

*Salamanca, Teatro Liceo, viernes 13 de diciembre

Programa IV: Visiones de la tonalidad

Breve debate con los autores, previo al concierto (en Madrid), con Antón GªAbril y Sebastián Mariné

Obras de Luis de Pablo, Raquel Rguez. Fernández, Emilio Molina, Igor Strawinsky, Eduardo del Río, Sebastián Mariné y Antón García Abril.

Conciertos: *Madrid, Sala de la ONCE, sábado 21 de junio

*Salamanca, Teatro Liceo, sábado 12 de octubre

*Sevilla, CICUS, Salón de actos de la facultad de Ciencias de la Educación, lunes 18 de noviembre

Otros conciertos próximos al XXV Aniversario y al ciclo Músicas del Cosmos:

Concierto homenaje al Grupo Cosmos 21 por su XXV Aniversario y los 50 de su director, “De lo místico a lo matérico”. Temporada de conciertos del CNDM. 21 de enero. Sala 400 del CARS. Obras de Angulo, Mompou/Alís, Mompou/Ruiz, de Falla/Igoa, de Pablo, Galán, y Rueda.

Temporada de conciertos del CNDM en Santiago de Compostela, “Músicas nocturnas”. Temporada de conciertos del CNDM en Santiago de Compostela. 26 de octubre. Sala del CGAC. Obras de Díez, Mompou/Alís, Mompou/Ruiz, Cage, de Pablo, Galán, y Rueda.

Cuatro conciertos dentro del XXV Memorial Angel Barja, León-Astorga-Bembibre/Sabero/León. 4, 5 y 6 de octubre. Monográfico de cámara de Ángel Barja más obras de Procaccioli, de Falla/Igoa, Galán y Guijarro/Bartok.

Dos conciertos-programas pedagógicos en Madrid para la Fundación S. Patricio. C.C. Nicolas Salmeron 11 de Diciembre. “Un paseo sonoro por el XX”. Obras de Strawinsky, Milhaud, Barber, Galán, de Falla/Igoa, Mompou/V. Ruiz/R. Alís, Messiaen, Webern y J. Torres

Participación en el XXVI Festival de la Habana, Sala Cervantes y Auditorio del Conservatorio Nacional Amadeo Roldán, 24 (Monográfico C. Galán) y 25 de noviembre. Estrenos del XXXV Aniversario. Obras de Manuel Angulo, Carmen Verdú, Carlos Galán, Jesús Rueda, Daniel Zimbaldo y José Zárate

Participación en el XXVI Festival de Trieste Prima, 10 de noviembre y **Conservatorio de Lubliana** 9 de noviembre. Obras de Barber, Villa Rojo, Moreno, Sánchez Cañas, Carlos Galán, Daniel Zimbaldo y José Zárate

Músicas del Cosmos I: Estrenos del XXV Aniversario

(Estrenos del grupo Cosmos 21 encargados por su XXV Aniversario)

Presentación del concierto: Vicente Martínez.

Breve debate previo al concierto (en Madrid) con Manuel Angulo y José Zárate

Conciertos: *Madrid, Ateneo, XXVI Clásicos en verano, 26 de julio

*Lubliana (Eslovenia), Conservatorio Nacional, 9 de noviembre

*Trieste (Italia), XXVI Trieste Prima, Museo de Arte Moderno, 10 de nov

*La Habana (Cuba), XXVI Festival Internacional, 25 de noviembre

*Salamanca, Teatro Liceo, enero de 2014

*Madrid, Sala de la ONCE, sábado 28 de enero de 2014

Programa I: Estrenos del XXV Aniversario

Parte I

Hipérbaton*	Manuel Angulo
Del amor y del alma (sobre San Juan)*	Consuelo Díez
Juego *	Alejandro de la Barrera
Quartina breve nº 5 *	Stefano Procaccioli
Tango escondido*	Enrique Igoa

Parte II

Five little pieces *	José Zárate
Etiam*	Carmen Verdú
Antithēsis*	María Radeschi
Granaina, op 88, Música Matérica XXXVIII *	Carlos Galán
Adeu Batman, adeu (El libro de las mutaciones III) **	Daniel Zimbaldo

*Estreno y encargo del Cosmos 21 por su XXV Aniversario **Nueva versión instrumental

Grupo Cosmos 21:

Emilio Sánchez, violín

Raúl Pinillos, violonchelo

F. Manuel Rico, piano

Vicente Martínez, flautín, flauta, flauta en sol y asistente de dirección

David Arenas, clarinete si b y bajo

Pilar Montejano, saxo soprano, alto y tenor

Luisa Muñoz, pequeña percusión

Susana Toribio, coordinadora

Carlos Galán, piano y dirección

Notas al programa I:

Este programa del ciclo *Músicas del cosmos 2013* es quizás el más significativo por la trascendencia de reunir los estrenos y encargos del grupo Cosmos 21 por su XXV Aniversario. Variopinto muestrario creativo que demuestra una vez más nuestro compromiso con la creación musical, sin importar filias o generaciones. Nos queda la gratificación de que nuestro trabajo se vea recompensado con la generosidad de tantos autores que confían sus estrenos en nosotros, con la básica compensación de escuchar sus obras con la máxima fiabilidad. Y no es casualidad ni oportunismo el

que cada una de ellas nos honre con su dedicatoria al Cosmos 21 y a su director. El grupo ha basado su trayectoria en un apoyo incondicional a la música española contemporánea. Buen reflejo de ello son los cerca de doscientos estrenos que ha realizado de casi un centenar de autores diferentes. Esta dedicación al repertorio más actual también se ha significado, desde los inicios de su actividad a fines de los ochenta, por el cuidado y atención hacia los sectores creativos más desfavorecidos y este programa puede ser una buena medida de ello: jóvenes autores y promesas (los más recientes Zárate, Radeschi o de la Barrera), baluartes de nuestra música sin un gran apoyo oficial (Angulo), autores marginados bien por su rupturismo, independencia o voluntario aislamiento de camarillas y escuelas (Zimbaldo, Galán, Procaccioli o Igoa) o mujeres compositoras (Verdú, Díaz o Radeschi). No queremos omitir nuestro pesar porque en este programa no pueda estar presente la obra ya en curso "Viaje al infinito", de nuestro octogenario compañero Claudio Prieto, al que deseamos una pronta recuperación de su enfermedad.

Es el programa de más difícil presentación, de entrada por la lógica dificultad intrínseca de escribir sobre unas músicas inauditas y a las que se les presupone una carga de creatividad. Pero es que, aunque el grupo siempre se ha caracterizado por trabajar las obras con varios meses de anticipación para garantizar su maduración estética, en este caso, y a la hora de redactar este librito, todavía están algunas obras en curso de realización (El estreno de Verdú se ofrecerá en Cuba-Italia-Eslovenia y el de Díaz, en la temporada del CNDM de Santiago de Compostela). Dejamos para nuevas entregas del ciclo los estrenos de *Mikrokosmos* de Á. Guijarro (una transcripción de varias piezas de los cuadernos de Bartok del mismo título que presentaremos en los tres conciertos consecutivos del *Memorial A. Barja* de Leon) y *COrdobiSMOS 21 cancrizante*, de I. Tello, ejercicio de creación contrapuntística y serial, que pre-estrenamos en el concierto del Ateneo del *XXVI Clásicos en verano*. Precisamente en este mismo concierto vieron la luz la *Granaina* (comentada en el programa del Flamenco y la clásica) y las obras de Radeschi, Procaccioli, Zárate, Igoa y Zimbaldo. *Antithēsis*, es una pieza de enorme dificultad y virtuosismo. Su energía y vivacidad, basada en la exposición de gestos muy contrastados, encuentran su fuente de inspiración en unos versos de Petrarca sobre la desazón del amado. Procaccioli, en su desnudo quinteto, se basa en las cuartetas chinas para escribir una pieza con secciones contrastadas, con un breve pasaje central más agitado. *Five little pieces* vendrían a ser unos aforismos musicales escritos para cuarteto, en los que el lenguaje se esencializa y desnuda. *Etiam* (del latín, *todavía*, por la energía que aún despliega tras el paso de los años el director del grupo), es un sexteto igualmente sincrético, que genera los materiales con gran coherencia y minuciosidad. Igoa y Zimbaldo recurren a lenguajes populares con dos transcripciones: El extraordinario *Tango escondido*, está sacado de la ópera de cámara "La profesión" y es una reorquestración para nuestro

orgánico de base (flauta, clarinete, saxo, violín, cello y piano). Por último, "Adeu, Batman, adeu" con cita incluida del rock que ilustraba el comic televisivo, nos homenajea al tomar de base una partitura estrenada por el grupo hace casi cinco lustros y ahora reescrita para sexteto. Por último anotemos que han sido catorce los estrenos que abarcaremos este año cuya relación empezó con *Hipérbaton* de Angulo, en el inicial concierto del año que nos dedicó el CNDM en la sala 400 del CARS, obra de rigurosa caligrafía y nervio contenido. Un programa muy dispar que alumbrará al oyente sobre la multiplicidad y riqueza de los lenguajes coexistentes en la actualidad.



Programa estrenos en el Ateneo (Madrid), con Daniel Zimbaldo, Carlos Galán, Enrique Igoa, José Zárate, María Radeschi e Isaac Tello)

Músicas del Cosmos II: Monográfico Carlos Galán

(Monográfico Carlos Galán en sus 50 y en los 20 de su Música Matérica)

Presentación del concierto: Vicente Martínez.

Breve debate con el autor, previo al concierto (en Madrid)

Conciertos: *Madrid, Sala de la ONCE, sábado 21 de diciembre

*Salamanca, Teatro Liceo, domingo 22 de diciembre

*La Habana (Cuba), XXVI Fest. Internacional, Sala Cervantes 24 de nov

Programa II: Monográfico Carlos Galán

Parte I

Casiopea, op 83, Música Matérica XXXIV (septeto, 2012) (3')

Noche oscura op 58, Música Matérica XVIII (sexteto, 2002) (8')

Música Matérica XXVII op 72 (quinteto, 2008) (5')

Cage-Ching, op 86*, Música Matérica XXXVII
(trombón solista y noneto, 2012) (16')

Parte II

Preludio al concierto grosso op 64b (quinteto, 2004) (7')

Égloga I, op 79, Música Matérica XXXII (oboe, 2010) (6')

Galería de sonidos para el alma op 61, Música Matérica XXI (quinteto, 2003) (7')

Gesto op 60, Música Matérica XX (septeto, 2002) (3')

Leo, op 82, Música Matérica XXXIII (octeto, 2011) (9')

*Encargo CNDM por su 50 Aniversario

Grupo Cosmos 21:

Emilio Sánchez, violín

Raúl Pinillos, violonchelo

F. Manuel Rico, piano

Vicente Martínez, flautín, flauta y asistente de dirección

David Arenas, requinto, clarinete si b y bajo

Pilar Montejano, saxo soprano, alto y tenor

Luisa Muñoz, pequeña percusión

Susana Toribio, coordinadora

Colaboran:

Guillermo Castro, guitarra

Thuan Do Minh Dao, viola

Rubén Alonso, oboe

Elíes Hernández, trombón

Carlos Galán, piano, DX7 y dirección

Notas al programa II:

El que el primer monográfico del ciclo esté dedicado a su fundador y director Carlos Galán sería perfectamente justificable por la coincidencia de onomásticas. Pero es que, además, gran parte de su obra la han trabajado y estrenado estos formidables músicos en los que deposita plenamente su confianza. Y ello no es casualidad, ya que su lenguaje es de una tremenda exigencia instrumental al

explotar al máximo los registros extremos del instrumento y sus recursos *tímbricos*. Él viene a ser de esos *rara avis* que escribe exactamente lo que quiere y escucha en su interior y, aunque su música resulte especialmente novedosa y rupturista, toda experimentación queda para los trabajos previos.

El casi medio centenar de conferencias solicitadas por universidades y conservatorios de todo el mundo, así como la multitud de tesis y artículos publicados sobre la música matérica, hablan a las claras del interés suscitado por un discurso sonoro que se desmarca de toda corriente existente y que le llevó al autor a pergeñar una estética singular, exigiéndole, incluso, acuñar un término propio, que le sirviera para reivindicar la energía que atesora el sonido *per se* (léase la entrevista).

La relación de obras que escucharemos se centra en las de su catálogo matérico de cámara estrenadas por el Cosmos 21 (excepto *Gesto*, realizada por el Taukay italiano) y para una plantilla media (salvo *Égloga*). Se abre con dos obras "estelares": *Casiopea* y *Leo*, que vieron la luz en el Encuentro de las 4 lunas y en el Fest. Internacional de Tres Cantos, respectivamente. Ambas toman de referencia estructural las constelaciones de igual nombre, sirviéndose de equivalencias entre magnitudes y colores con intensidades y duraciones. Hay que decir que, con todo, y como en todo el catálogo matérico, la ordenación temporal se realiza prioritariamente en base a conjuntos arbóreos de naturaleza semifractal que sirven para dar coherencia interna y sustento, pero que en absoluto se tienen que poner en evidencia y distraernos de la atención por el hecho sónico en sí mismo. Eso no impide que se sirva de otros elementos pre-estructurales. Por ejemplo, en *Cage-Ching*, encargo del CNDM por el 50 aniversario del autor, es el célebre Libro de las mutaciones (es obvio el homenaje cagiano) el que le sirve de pretexto para trenzar un discurso sonoro en base a los 64 trigramas (que se "recrean" entre el trombón y el tutti). También son homenajes los de *Égloga* (a L. Hontañón pero igualmente a R. Halfiter, cuyo incipit de su "Égloga" sirve de hilo motriz interválico) y el brevísimo *Gesto*, dedicado a Ll. Barber, en el cual, un mínimo gesto (un glissando ascendente) permite resonancias y ecos insospechados, finalizando con el gesto contrario. Dos últimos ejemplos de lo que es la utilización de un pretexto formal: En *Noche oscura*, la evocación sanjuaniana, plantea seis secciones en similitud a las seis horas de plena nocturnidad estival. Y en *Galería de sonidos para el alma*, la instalación sonora "Alma" exige una sucesión de sonidos para un laberinto que admita múltiples periplos, lo que la convierte en la única obra abierta del autor. Además, vendría a ser el culmen estético de este lenguaje por su extrema desnudez y falta de retórica. La concisa *Música Matérica XXVII* fue creada ex profeso agrupando ciertos interludios de su ópera *a-Babel* que deberían ser escindidos en una obra independiente, sumándole a su vez, unos delicados *intermezzi*. Los músicos cósmicos atravesaban el escenario tocando en las formas más inconcebibles, creando unos microcosmos en los que todo el protagonismo lo tiene la fuerza expresiva que atesora el sonido aislado. Terminamos con una obra no matérica (y que ni siquiera muestra predilección alguna por dichas sonoridades, de mayor textura sónica -pues T. Marco sostiene que en Galán, todas las obras son matéricas-). El *Preludio al concierto grosso* es la cadencia al *Concierto grosso para el cosmos* (para quinteto solista y orquesta, que estrenó el Cosmos 21 junto a la ORCAM en el Auditorio Nacional). En este divertimento se suceden 76 citas del repertorio más clásico y virtuosístico, en yuxtaposiciones y contrapuntos perfectamente engarzados, a un ritmo de vértigo y que es una buena muestra del humor, iconoclastia (la cadencia se encuentra al arrancar el concierto hasta que aparece el director dando tres batutazos para imponer el orden) y energía comunicativa del autor.



Estreno en el Ateneo de Madrid, *Granaina*,
Música Matérica XXXVIII

Músicas del Cosmos III: El flamenco y la clásica

(El flamenco releído y recreado desde el costado clásico)

Presentación del concierto: Vicente Martínez.

Breve debate con los autores, previo al concierto (en Madrid), con Alejandro Moreno y Sebastián Sánchez Cañas.

Conciertos: *Madrid, Sala Manuel de Falla de la SGAE, jueves 19 de septiembre

*Madrid, Sala de la ONCE, sábado 21 de septiembre

*Salamanca, Teatro Liceo, viernes 13 de diciembre

Programa III: El flamenco y la clásica

Parte I:

Taranta y Taranto.....	Popular
Ecos de taranta, op 78, Música Matérica XXXI.....	Carlos Galán
Égloga II, Ecos de taranta II op 80.....	Carlos Galán
No, ni ná*.....	Alejandro Moreno
Soleares cósmicas *.....	Sebastián Sánchez Cañas

Parte II:

Zorongo gitano.....	Pedro Iturralde
Divertimento sobre la farruca op 63.....	Carlos Galán
Lamento D (debla).....	Jesús Villa Rojo
Media granaina de Chacón (por F. Vilchez)**.....	Popular
Granaina, op 88 Música matérica XXXVIII *.....	Carlos Galán
*Estreno y encargo del Cosmos 21 **Nueva versión instrumental	

Grupo Cosmos 21:

Vicente Martínez, electrónica, flauta y flauta en sol
David Arenas, clarinete sib y bajo.
Pilar Montejano, saxo soprano, alto y tenor
Carlos Galán, piano y dirección.



de la tradición. La *Media granaina* es una recuperación de la versión histórica que grabara con el saxofón alto F. Vilchez en el primer cuarto del siglo pasado. La *taranta* (ya veremos si apelando al “duende” flamenco, rematada con un taranto), en versión pianística, nos recuerda que este instrumento tuvo una cierta notoriedad en los primeros pasos del flamenco, aunque la guitarra, como solista o acompañante, acabara por acaparar todo protagonismo.

El *zorongo gitano* ya es un paso intermedio entre un enunciado popular y uno clásico, al recoger giros melódicos y gestos armónicos propios de nuestro arte meridional. En el *Divertimento sobre la farruca* y en *Lamento*, el palo flamenco correspondiente da pie a un nuevo lenguaje: la primera, muy virtuosística, y estrenada en el festival de Jazz de Colonia por el autor como homenaje a *Serranito*, toma de base células armónicas, rítmicas y melódicas -en una auténtica desintegración morfológica- de la farruca. En el caso de Villa Rojo, la *Debla* cantada por *el Gallina* da pie a un discurso estático y contemplativo. Del autor de estas líneas, continuaremos con *Ecos de taranta I y II*. Cuando aún no habían realizado sus primeras incursiones algunos autores del panorama español muy circunscritos al flamenco, Galán (profesor de improvisación de esta materia en el RCSMM) ya había escrito “Verdial” para conmemorar el 10º aniversario del grupo Cosmos y realizado diversos acercamientos -incluso en números de su ópera a Babel-. Estos dos “ecos” son una abstracción de la portentosa armonía de la taranta [que para el entendido diremos que tiene por tónica ¡dos acordes superpuestos! (Fa#M y Mim)]. El de saxo soprano, fusiona la breve cita de *Égloga* de R. Halfiter con el gesto idiomático del palo levantino, en un discurso con abundantes texturas matéricas. La estética matérica sí se aprecia en su radicalidad y vigor expresivo en *Ecos de taranta I*, que protagonizan las sonoridades graves del saxo tenor y el clarinete bajo. Igualmente, la *Granaina* se sirve de las trece posibles conformaciones tanto del acorde de dominante como el de tónica flamenca -tímbicamente muy enmascarados-, para descubrir la enorme carga matérica del cuarteto, que sólo al final desgrana una resolución flamenca.

Las *Soleares cósmicas* que nos dedica Sánchez Cañas mantienen el compás propio de la soleá, así como su estructura formal basada en entradas, solos y falsetas, al tiempo que se dejan sentir giros melódicos propios de uno de los cuatro troncos fundamentales del flamenco. Del último cuarteto de estreno, que bien puede ilustrar la riqueza de soluciones propuestas en este acercamiento del mundo clásico y el flamenco, nos escribe el autor: En “No, ni ná” una de las muchas expresiones oídas en Salobreña y que sus usuarios no han logrado, hasta el momento, explicarme qué rayos significa, alternan falsetas (donde se propone una ensalada de ritmos con superposición de tientos, seguiiriyas y buleirías) y tercios (en los que cada uno de los instrumentos de viento canta muy libremente mientras los otros le jalean o le prestan soporte). En la sonoridad del conjunto se reconocerán giros derivados de la escala flamenca junto con otros que la completan cromáticamente, disfrazándola en muchas ocasiones. La intención es que se ande por un filo en el que, salvo en momentos puntuales, las reminiscencias no pasen de sugerencias veladas, nunca demasiado explícitas.

Notas al programa:

Este programa propone un variopinto recorrido por lo que puede llegar a generar el hermanamiento del lenguaje flamenco con el clásico o, dicho con mayor propiedad, las muy diversas lecturas que los creadores actuales llegan a efectuar del lenguaje flamenco cuando a él se aproximan. Yunta nada sencilla y que normalmente deja insatisfechos a ambos costados artísticos: los intentos “jondos” de crear partituras sinfónicas suelen resultar para el melómano clásico, simples y faltos de entidad creativa; las aproximaciones de los compositores contemporáneos resultan muy “frías”, carentes de “alma” o distantes del gusto del flamencólogo o aficionado. Sin embargo la riqueza, profundidad y energía que emana del flamenco no son en absoluto un terreno que resulte estéril para el compromiso creativo más actual. Veamos algunas soluciones propuestas:

Comenzaremos esta mixtura tomando como referencia dos obras directamente extraídas

Músicas del Cosmos IV: Visiones de la tonalidad

(Distintas formas de enfocar la tonalidad en la música del XX)

Presentación del concierto: Vicente Martínez.

Breve debate con los autores, previo al concierto (en Madrid), con Antón G^a Abril y Sebastián Mariné

Conciertos: *Madrid, Sala de la ONCE, sábado 21 de junio

*Salamanca, Teatro Liceo, sábado 12 de octubre

*Sevilla, CICUS, Salón de Actos de la Facultad de Ciencias de la Educación, lunes 18 de noviembre

Músicas del Cosmos IV: Visiones de la tonalidad

Parte I

Canzonetta.....	Ángel Barja
Altitud.....	Federico Mompou
Danke.....	Sebastián Mariné
Cuarteto de Agripa.....	Antón García Abril

Parte II

Historia del Soldado.....	Igor Strawinsky
1. Marcha del soldado. 2 El violín del soldado. 3. Pequeño concierto. 4. Tango-vals-Ragtime. 5. Danza del diablo	
In memoriam Federico Mompou.....	Luis de Pablo
Homenaje a Federico G ^a Lorca (IV. Oda).....	Emilio Molina
R.I.P.....	Raquel Rodríguez
Preludio gótico nº 5.....	Eduardo del Río

Grupo Cosmos 21:

David Arenas, clarinete sib y la
Emilio Sánchez, violín
Raúl Pinillos, violonchelo
Carlos Galán, piano y dirección

Programa Visiones de la Tonalidad en la ONCE (Madrid), con G^a Abril, Molina, Mariné y Rodríguez



Notas al programa:

El siglo XX supuso un giro copernicano en la concepción de un discurso sonoro fundamentado secularmente en principios tonales. Fue un proceso paulatino de enmascaramiento, disolución y, finalmente, abandono, comparable al que sufrió el mundo pictórico (la tonalidad viene a representar lo que la figuración en la plástica) con la progresiva difuminación de los límites, la desaparición de la perspectiva y composición clásica, hasta la irrupción de la abstracción. Las consecuencias musicales de tal ruptura trajeron “daños colaterales” como la desaparición de la melodía y la aparición de estructuras formales más complejas.

Sin embargo, asiéndonos del fraternal ejemplo de la plástica, de la misma manera que la figuración ha seguido presente incluso en las vanguardias más rupturistas del siglo pasado (surrealismo, cubismo, hiperrealismo, etc), la tonalidad no perdió su completa vigencia en el nuevo cosmos sonoro. El centralismo imperante en la música denominada *clásica* induce a muchos aficionados -e incluso profesionales- a circunscribir el concepto de tonalidad a una idea unívoca: la existencia de una tonalidad de referencia. El postromanticismo caminó hacia una tonalidad en continua evolución (modulación, técnicamente hablando) y, finalmente, el impresionismo la terminó por poner en evidencia con la presencia de modos o la superposición de tonalidades. Y es que hasta el lenguaje gregoriano, clasificado como modal, es tonal al poseer cada melodía una escala (modo) propio, con una nota de partida y reposo (tónica a todas luces).

La aparición de las vanguardias históricas no implicaron una ruptura frontal con el pasado (como han señalado muchos estetas que niegan una lectura lineal de la historia) y pervivieron múltiples discursos tonales y, por lo tanto, basados en la presencia de un eje de referencia (tónica, cluster, escala, modo o, incluso llevado a un caso extremo, un anillo o una serie). Además coexistieron lenguajes caros al impresionismo (perfectamente retratados en la obra de Mompou o en el más ambicioso cuarteto de G^a Abril, tras su paso por el tamiz de un nacionalismo rítmico ya muy evolucionado) o revivals del pasado, como el movimiento neoclásico (del que puede servirnos de ilustración la breve obra de Barja). En ese umbral a una nueva era, surgen movimientos como el que puede representar la vibrante *Historia del soldado*, en la que, mediante *obstinati* (ideas melódico-rítmicas repetidas incesantemente) y pedales, se crea un latente sentido tonal de acordes arracimados.

Tampoco resulta infrecuente encontrar creaciones tonales en el catálogo de algunos compositores, especialmente en sus etapas compositivas extremas y de una manera congruente, cuando aún están en la búsqueda de un lenguaje propio. Este podría ser el caso de los dos autores más jóvenes de los aquí programados: desde el clima neorromántico y cinematográfico de del Río al carácter luctuoso de Rodríguez.

Y reservamos para el final tres obras que se encuentran rozando los límites. A veces, en un discurso plenamente atonal encontramos insertada una cita musical del pretérito (el motu perpetuo que propone Luis de Pablo, viene precedido de una evocación de Mompou) o, como en el caso de Mariné, su extraordinario *Danke* se cementa en pequeños retazos melódicos repetidos bajo mil formas y colores tímbricos en base a unos modos o escalas que le confieren una perceptible estaticidad. Dejamos como ejemplo extremo el breve movimiento lorquiano de Molina, donde el eje de referencia es movable y múltiple (cada instrumento posee el suyo) y ni siquiera se ancla en un acorde o altura, sino que se trata de anillos o concisos fragmentos que se repiten incesantemente. Creemos que todas estas formas nos ayudarán a entender la riqueza de propuestas que aún germinaron pese a lo que se ha denominado *muerte de la tonalidad*.



Vicente Martínez, flautas y asistente de dirección. Estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde hoy ocupa una cátedra de flauta. Ha actuado con la ORTVE y Sinfónica de Madrid, y ha interpretado más de mil conciertos como solista con distintas agrupaciones. Como Director de orquesta, ha recorrido España interpretando ópera y zarzuela con la Compañía Lírica española, de la que fue Director durante siete años. Tiene más de veinte publicaciones con diversas editoriales, y ha grabado treinta discos con obras de autores españoles.

David Arenas, clarinetes. Nació en Madrid. Finaliza los estudios superiores en el R.C.S.M.M. "Premio de Honor" Fin de Carrera en música de cámara, los premios en el I Concurso Nacional de Música de Cámara (Madrid), en el IV y V Certámenes Internacionales "P. Bote" (Badajoz), y el "Diploma de Honor" en el X TIM. Ha actuado de solista y estrenado multitud de obras en salas de la geografía española, Italia, Francia, República Checa, Marruecos, Japón y Latinoamérica. Ha grabado varios ceds y actuado para la televisión y radio. Profesor de música de cámara en el Conservatorio "R. Halffter" de Móstoles.



Pilar Montejano, saxos. Nace en Madrid. Profesora Sup. de Saxofón por el RCSMM con las máximas calificaciones y donde entra con el nº1. Miembro del Grupo Cosmos 21 con el que realiza giras por toda la península, Japón, Italia y América. Colaboradora habitual de la ONE, con giras por España, China, Chequia y Austria y trabaja con la O. Filarmonía, Sax Ensemble y ORCAM. Grabaciones para RNE y para Ed. Anaya. El compositor C. Galán le dedicó ex profeso su *Materia de saxo op 53 M. Matérica XV(ed. EMEC).*

Francisco Manuel Rico, piano. Natural de Elche, estudia piano en el conservatorio de su ciudad, donde gana el Premio Extraordinario de fin de grado profesional. En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid estudia con E. Orobio y se gradúa como Profesor Superior de Piano con las máximas calificaciones. Premiado en diferentes concursos, como el "Ruperto Chapí" de Villena o el "Marisa Montiel" de Linares, ha ofrecido recitales en salas de Niza, Madrid, Alicante, Valencia, Murcia y Jaén.



Emilio Sánchez Vázquez, violín. Nace en Madrid. Estudios en el RCSMM finalizando con Premio fin de carrera en violín y Música de Cámara. Postgrado en la Universidad de Toronto (Canadá). Concertino de las orquestas de L'Empurda, Toronto Y. O., "Civitas Artis", Camerata del Prado, e integrante de la ORCAM, ORTVE, Filarmonía de Galicia ó A. Segovia. Recitales a solo o en distintos grupos de cámara con los que ha grabado varios álbumes de música española. En 2004 gana la primera plaza por oposición trabajando en la actualidad en el F.M.Torroba de Madrid.

Raúl Pinillos, violoncello. Estudios en el RCSMM y Máster en violoncello en la Eastman School of Music de N. York, ha actuado como solista con la Orquesta del Conservatorio Superior de Madrid y con la Camerata del Prado. Ha pertenecido a la JONDE, Joven Orquesta de la Unión Europea (EUYO), NOI de Washington, O. S. de Tenerife y ORTVE. Miembro de los tríos Orfeo y Mayrit, en la actualidad es profesor de violoncello en el Conservatorio T. Berganza de Madrid, así como del curso Internacional de Música de San Esteban de Gormaz en Soria.



Luisa Muñoz, pequeña percusión. Profesora de música en el IES Emperatriz María Eugenia sacando la oposición de 1993. Post-grado en Música (UC). Imparte cursos y publica artículos pedagógicos en *Eufonia o Musica d'ara*. Miembro del Cosmos 21, Ha tocado en Japón, Italia, América y por toda España.

Susana Toribio, coordinadora. Estudia en el Cons. "A. Soler" y E. Sup. de Canto. Solista en Ópera cómica, Verdi C., Lírica española (ocho años), Cñia. A. Vives, Madrid Género Lírico, etc. Grabaciones para RTVE, COPE, R. Intercontinental y Ed.Paulinas.



Colaboradores



Thuan Do Minh Dao, viola. Nace en Vietnam en 1961. Recibió una Beca para el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, donde obtuvo el "Master of Fine Arts" con los máximos honores. Ha dado recitales por toda Europa, URSS y Vietnam, con excelentes críticas. Posee el Diploma Especial del Concurso Internacional de Markneukirchen (Alemania). Ha realizado numerosas grabaciones discográficas. Ha publicado "El Joven Violista" y "Las seis partitas de J.S.Bach" (en doble Cd para Verso). Thuan Dominh ocupa una cátedra de viola en el RCSMM.

Eliés Hernández, trombón. Profesor de trombón en el RCSMM. Premio de Honor del RCSMM. Ha formado parte de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Colabora con los más importantes conjuntos de música antigua como sacabuche (Hesperion XX, Capella des Ministrers, Les Arts Florissants) y trombón, en grupos de contemporánea y clásica como Trobada, The Sir Aligator's Company y Cosmos 21.



Guillermo Castro, guitarra. Titulado superior en la especialidad de guitarra clásica. Ha tenido una intensa vida musical en diversos campos relacionados con la música española del siglo XX, la música de vanguardia y, especialmente el flumenco-trabajando en el Conservatorio Superior de Murcia, campo donde destaca su faceta de investigador con numerosas publicaciones.

Rubén Alonso, oboe. Profesor titular en el CPM "Victoria de los Ángeles" de Madrid. Profesor Superior de oboe y Mención Honorífica en música de cámara por el RCSMM. Diploma de Concertista con Matrícula de Honor como alumno de Thomas Indermühle en la Universidad de las Artes de Zürich. Colaborador de la Ortve, Orcam y Orquesta de Córdoba.



Santos Martínez, trompeta y flicorno. Nace en La Puebla de Almoradiel, Toledo. Comienza su formación bajo la tutela de su abuelo Ramón Martínez. Obtiene la titulación de trompeta en el RCSMM. Ha trabajado con diversos maestros, destacando a P. Thibaud y Bo Nilson. Ha colaborado con la OCCM, Orquesta Verum, Filarmonía de la Mancha, etc. En la actualidad es profesor de las EEMM de Mota del Cuervo y Villacañas y del Conservatorio de Ciudad Real.



GRUPO COSMOS 21 (www.grupocosmos21.com)

El Grupo COSMOS 21 se **presentó** al público en febrero de 1988 con un doble concierto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, dentro de un ciclo de jóvenes compositores patrocinado por el CDMC.

Desde aquel entonces ha recorrido toda la geografía española dentro de sus más importantes ciclos. Así mismo ha prestado especial atención a los conciertos didácticos y pedagógicos, en los que fue un precursor en el año 89 con sus montajes visuales y escénicos y su cuidada selección de obras. Es unánimemente reconocido por su entrega y pasión en el escenario.

Sus **actuaciones** comprenden desde giras por Japón, América e Italia-con resonantes críticas, conciertos dedicados por el CDMC en el Auditorio Nacional, actuaciones para la Fundación Juan March, Fundación M. Botín, Residencia de Estudiantes de Madrid, CNDM (Sala 400), invitaciones a Festivales Internacionales como los de La Habana, Trieste Prima, Alicante, Santander, Tres Cantos, Granada, Nits d'Aielo, Clásicos en verano o COMA, conciertos monográficos de Ll. Barber (Santander, Madrid y Valencia), de Gabriel Fernández Álzvez (para el CDMC), A. Barja (León y Madrid) y de Carlos Galán (Madrid, Valencia, Barcelona, Murcia, Salamanca o C. Viejo), doble concierto en el CARS con motivo de la Exposición sobre A. Tàpies, monográficos sobre la E. Viena y doble sobre el arte minimal (J. March), o conciertos emblemáticos como la presentación de "Cántico de Amor del Suicida" de Carlos Galán en la Residencia de Estudiantes (editada luego por EMEC) o el Homenaje en el RCSMM a L. Hontañón o las nuevas giras por Italia en el 2003, América. 2008 y Cuba-Italia-Eslovenia 2013. Dado el interés de sus programas y el minucioso trabajo de ensayos y preparación de cada obra, **ha grabado** prácticamente todo su repertorio para RNE.



Si con ocasión de su **10º Aniversario** realizó una gira que le llevó a tocar en los ciclos más prestigiosos del país con un programa de *divertimenti* encargados a los más prestigiosos compositores españoles (J. L. Turina, F. Palacios, E. Muñoz,...) -para cuya ocasión la artista manchega C. Bermejo realizó una escenografía ex profeso-, dentro de las actividades conmemorativas de sus **15 años**, destacó el ciclo que le dedicara monográficamente el "Festival de Otoño" y la presentación de 6 CD's. En 1999, la Revista de Radio Clásica dedicó su artículo mensual "Nuestras orquestas" a la agrupación y a su director, Carlos Galán. De cara a **los 20 años** realizó varios encargos a prestigiosos compositores españoles (Marco, Seco, Durán-Loriga, Rueda, Galán, Mosquera), emprendió una gira por América, grabó un doble cd monográfico para VERSO y la pintora Iraidia Cano les realizó una escultura conmemorativa. Estrena el *Concerto Grosso para el cosmos* en el Auditorio Nacional, acompañados por la ORCAM (RNE y TVE). Intervienen en el escenario como solista en el estreno de la gran ópera cómica *a-Babel, Historias de un manicomio* de C. Galán en la temporada 2010 del Teatro de la Zarzuela. En su **XXV aniversario** estrenan su nuevo ciclo "Músicas del cosmos" (Madrid, Murcia y Córdoba) y unas carpetas nuevas diseñadas por el prestigioso pintor Gustavo Torner.

Cuando en mayo de 1987 Carlos Galán empezó a gestar la creación de un grupo de cámara dedicado a la Música del S.XX su motivación prioritaria era dedicarse a la música más actual; un compromiso que exigía unos instrumentistas con características muy sobresalientes, dispuestos a llevar a cabo un trabajo serio en colaboración con los propios compositores. Desde el primer instante el Cosmos 21 ha contado con la participación de grandes solistas, aunque su trabajo siempre se ha realizado en base a una plantilla fija. Con la llegada del **nuevo milenio** y de cara a los nuevos proyectos, el grupo modificó su orgánico buscando una mayor brillantez tímbrica y nuevos repertorios adoptando un nuevo vestuario con grabados personalizados del pintor Manuel Prieto.

Motivados por el trabajo riguroso y la alta calidad de los conciertos del grupo COSMOS 21, un centenar de compositores españoles y europeos le **han dedicado y escrito expresamente sus obras**. Las condiciones del trabajo para el montaje de cada obra se planifican con gran amplitud de tiempo con anterioridad a su presentación en público, para permitir una maduración técnica y estética de su interpretación. De cara al concierto, **el Grupo COSMOS 21 ha sido pionero en Europa** en la consideración del mismo como un espectáculo integral en el que se tuvieron en cuenta aspectos extra musicales como son el vestuario, movimiento escénico, luminotecnia, etc, configurando una coreografía auténticamente viva de la puesta en escena del hecho musical contemporáneo.



CARLOS GALÁN,

director y compositor al que se le dedica el concierto monográfico

Vive para nacer a cada instante

Busca encontrar la luz y misterio que encierran todas las cosas y entiende la música como un medio de expresión de ello. Desarrollándola por la composición, interpretación y pedagogía no hace sino dar salida a su intensidad vital, especialmente desde que su camino se ensanchó con la presencia de Luisa, su mujer.

Nacido en Madrid en 1963, estudia en el Real Conservatorio Superior de Madrid, donde se gradúa como Profesor Superior de Piano, Acompañamiento y Profesor de Composición, obteniendo diversos Premios de Fin de Carrera. Entra en este centro como profesor de Improvisación en 1985, donde ocupa en la actualidad una cátedra. Becas para cursos de piano, dirección y composición por Italia, Bélgica, Polonia, Alemania y Hungría.

Como pianista y director realiza giras repetidas por Japón, América (91, 98, 01, 04, 08 y 13)) o Italia. Es elegido como pianista en las I y II Muestras Nacionales. Como director se ha centrado en la dirección del Grupo Cosmos 21, del cual es además su creador. Con él ha realizado giras por toda España, Japón, repetidas por Italia y América además de grabar una decena de CD's (Verso, EMEC, Fund. Autor; Several Records, etc). Fue seleccionado para dirigir a la Orquesta Savaria en el curso de directores de Sombathely para el concierto final del Festival Internacional. Graba el mismo su obra completa para orquesta dirigiendo a la O. Sinfónica de la Radio de Sofía (Iberautor). Dirige a la ORCAM desde el piano solista en el encargo de la ORCAM/Teatro de la Zarzuela de la música para la película "Gösta Berling Saga". Estrena con gran éxito como director musical y escénico su ópera *a-Babel* en la Temporada del Teatro de la Zarzuela. Co-director de la revista "Senderos para el 2000". Publica numerosos artículos sobre interpretación, composición, improvisación, flamenco o acústica. Ha estrenado como pianista un centenar largo de obras, en su mayoría dedicadas a él, a las que sumar otras 200 como director del Cosmos 21.

Como compositor ha obtenido el 1er. Premio C.Halffter, 1er. Premio M.Varcárcel, IV y VI Tribuna de Compositores de la Fund. J.March, Concierto final de Darmstadt 88, II Muestra Nac. de Cámara, SGAE 1991, Diploma de Mérito TIM 2000 y recibido encargos del CBA, CNDM, CDMC, X Trieste Prima y Fest. Almeida de Londres, Y. Mikhashoff, Orquesta Solistas de Sofía, ORCAM, Teatro de la Zarzuela o la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Publica Iberautor un lujoso triple cedé con la Integral de su música matérica. Su obra se ha estrenado y programado en Festivales Internacionales de Inglaterra, España, Italia, Alemania, Brasil, Japón, Argentina, Moldavia, Rusia, Bulgaria, México o Portugal.

Carlos Galán se nos presenta como ejemplo paradigmático de la unión compositor-obra, con una música que pretende dar respuestas al mundo en el que vivimos, hacer reflexionar al oyente y, por tanto, que no permanezca impasible ante la escucha. Sólo una gran reflexión intelectual y una enorme madurez musical, junto con un arduo trabajo, han dado como resultado una estética absolutamente personal, rupturista e innovadora, comprometida con el entorno social y auténtica (A. Araujo-M* C. Fdz. Cabrera, "Carlos Galán: Implicaciones sociales de su obra compositiva")

Sus trabajos musicales de creación rebosan tensión interior, viva espontaneidad, solidez caligráfica y fuerza comunicativa. La Música Matérica le permitirá hollar los primeros trancos del nuevo siglo con originalidad y altura. ("Carlos Galán, Catálogo de compositores de la SGAE, por Leopoldo Hontañón)

Obras musical seleccionada:

a-Babel, op 70. Historias de un manicomio Ópera cómica trágica. 28 personajes, grupo solista en el escenario, trapecista, bailarines, coro masculino y orquesta. E: Temporada del Teatro Lírico de la Zarzuela, Madrid, Dtor. escénico y musical: C. Galán

Inti Wata. Visiones del Principio y Fin, op. 44 Niño cantor solista, coro mixto, coro griego, orquesta.

Encargo de la XXXVI Semana de Música Religiosa de Cuenca. E: Coros y ORTVE, I. Yepes, dtor.

Concerto Grosso para el Cosmos, op. 62 Quinteto solista y orquesta. E: Grupo Cosmos 21 y ORCAM. Auditorio Nacional de Música de Madrid. Ciclo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid

Doce metales, op 71, Música Matérica XXVI. Orquesta de doce trombones. E: Grupo Trobada, Dtor. C. Galán. Temporada de Conciertos de la ORTVE, Teatro Monumental,

Océanos del ser, op. 33. Cántico de amor del suicida. Parte III E: Residencia de Estudiantes de Madrid, P.M.* Martínez. Grupo Cosmos. C. Galán, dtor.

Utzil, op. 35. Música para un firmamento en reposo. Voz y octeto. E: XX Aniversario del Terremoto, Udine (Italia). Taukay Ensemble y F. Romagna. P. Longo, director.

Las cuatro sonoridades inefables I-IV, Música matérica XXII-XXV. Violín, guitarra y electroacústica. E: M. Navarro, C. García Cuellar, G. Castro. Escena Contemporánea. CBA. Encargo del IVM.

Leo, op 82, Música matérica XXXIII. Octeto. E: Cosmos 21, Fest. Internacional de Tres Cantos

Galería de sonidos para el alma op. 61. Música Matérica XXI. Quinteto. E: Cosmos 21. C. Galán, dtor..Palacio de la Serna, Ciudad Real

Gesto, op. 60. Música Matérica XX.Septeto E: Grupo Taukay, P. Longo, dtor. VI Resegna Teatro San Giorgio (Udine).

Noche Oscura, op. 58, Música Matérica XVIII Sexteto.E:Cosmos 21. C. Galán, dtor. Fest Campanas e Sonus,Cagliari

Ryoan, op. 50. Música Matérica XII. Quinteto. E: Grupo Cosmos. C. Galán, director. Kumin Center de Tokio, Japón.

Alisios op. 45. Interludio Matérico II Trio. E: Auditorio Nacional de Música, Madrid.Ceballos, Martínez y Marín.

Poema de Soledades, op. 28. Piano. E: Y. Mikhashoff. Encargo 10 años del Festival Almeida, Londres.



Si hay un autor entre la joven música española que tenga un perfil estilístico definido y propio éste es Carlos Galán.

Es un autor de gran expresividad que ha volcado su talento al servicio de la vitalidad del sonido y que convierte la propia física y la materia en un vehículo idóneo de eso tan inaprensible pero tan real que llamamos espíritu humano. Y la música de Carlos Galán consigue devolvernos ese aliento de vida tantas veces pedido en la grisalla de nuestra sociedad. Bienvenida sea. (Tomás Marco, "Carlos Galán. La materia y lo matérico")

Frente al bulímico zapping intelectual y sonoro de las propuestas de hoy, bienvenido sea este valiente proponer un "desnudo sonar", bienvenido este postular la "sorpresa constante", bienvenida la posibilidad de descubrir la secular y -siempre- nueva "semántica individual de cada objeto sonoro". ¡Todo un desafío y una oportunidad! (Llorenç Barber, "el sonar y sus querencias, notas a la música matérica de carlos galán")

El trabajo interno del material para despojar al sonido de lo que no sea él mismo está logrado con una delicadeza, finura y discreción realmente admirables...Lo que resulta es una escucha que espontáneamente produce atención y, más, enseña a oír a quien tenga sensibilidad. Y por enseñar entiendo enriquecer el ámbito de la escucha. (Carta de Luis de Pablo al autor)

... son creaciones musicales con la posibilidad de hablar a los hombres de su tiempo de preocupaciones inmediatas a través de los sonidos. (Tomás Marco, "Galán y su manifiesto matérico", Culturas de "Diario 16")

Este magma sónico capta la atención del oyente que vive una de las experiencias más radicales de la escena musical española en la actualidad.(I. Glez. Cabral, "Acilu y los cosacos", "mundoclásico.com")

PREGUNTAS a los compositores del director del ciclo "Músicas del Cosmos".

Manuel Angulo

¿Prima en tu lenguaje la plasticidad del material o los conceptos estructurales? Ambas cosas: Los elementos estructurales han de condicionar el talante estructural.

A vueltas con el hipérbaton, ¿no crees que es una metáfora de la sociedad actual, un tanto superficial y episódica, en la que el "cambiar las cosas de sitio" resulta indiferente para el resultado? Dicho en otras palabras, ¿corremos el riesgo de que los múltiples cambios transmitan la sensación de que todo es lo mismo y que lo que prima es el movimiento? La disposición hiperbatónica de mi obra es alcanzar cierta sorpresa estética en la percepción de los elementos sonoros puestos en juego.



José Zárate:

¿Podría entenderse la desnudez y sincretismo de estos cinco "aforismos" como una respuesta ante el verborreico aturdimiento de informaciones que nos impone hoy en día nuestra sociedad?. No hay que decir mucho para hacerse entender, si uno quiere. Esta obra, Five little pieces para flauta en sol, clarinete, violín y violoncello, contiene pequeños elementos, sugerencias, giros expresivos, gestos escénicos, propuestas declamativas que el intérprete debe ver, entender, estudiar, interiorizar, crear, sentir, para después, declamarlas como él cree que debe hacerlo y sentirlo, siempre con el respeto y absoluto rigor ante la "guía" (partitura) del texto poético, sus palabras, sus acentos, su estructura formal.

Cinco pequeñas propuestas poéticas para cuatro actores-declamadores que dominan un objeto cuyo sonido, es el sonido musical de dicho objeto sonoro, más sus sentimientos como seres vivos.

¿Qué diálogo artístico crees posible entre la abstracción de tu propuesta sonora y el concepto comercial que conlleva la música de consumo. Desde que el ser humano tiene las riendas de su futuro, como se dice vulgarmente, desde que "el hombre es hombre", el comercio es nuestra forma de vida, lo que realmente nos diferencia del resto de los animales. Todo se compra, pues todo se vende. Desconozco hasta qué punto mi música, aún siendo abstracta como propuesta sonora como dice la pregunta, puede ser comercial. Si voy al párrafo anterior, todo es comercial, pues todo se vende. Aquí el concepto no es comercial, sino valoroso de ser comercializado, de ser vendido. Y, en ese punto, como creador no puedo opinar de mi música, pues dependerá de muchos factores.

Lo que sí aspiro, como compositor, es que mi música, estas piezas u otras, tengan los suficientes recursos y elementos para atraer las inquietudes de los músicos-declamadores para realizarla allá donde ellos quieran, mostrando con ello una interacción, un cariño, una apropiación de mi propuesta poética hacia su necesidad de contar-cantar con sus instrumentos a aquellos que les escuchen. Esta es mi propuesta. Espero que así sea.

Carlos Galán

En la música matérica es evidente la ausencia de retórica así como la desnudez sonora. Ahí parece jugar un papel trascendental el silencio (Pregunta del director de orquesta Ignacio Yepes). ¡ Muy buena observación. Ciertamente en un discurso como el de la música matérica, todo está esencializado hasta el extremo de que sólo se plantean de seis a ocho sonidos por minuto (piénsese que en paradigmas de la lentitud como son el primer movimiento del op. 11 de Webern encontramos hasta treintaintantos sonidos y pocos más en el movimiento que cierra el "Cuarteto para el fin de los tiempos" de Messaien). En un lenguaje de sonidos tan aislados y aquilatados el silencio juega un papel fundamental. De entrada convendrá recordar que el silencio suena (Cage dixit). Partiendo de esta premisa no es descabellado reflexionar en el papel que tiene a la hora de servir de enlace o cierre de fragmentos. Ello me ha llevado a establecer la existencia de una topología del silencio en el que establezco siete posibles funciones: 1. Respiración; 2. Pausa; 3. Clímax; 4. Corte; 5. Sorpresa; 6. Suspensión y 7. Enlace. La primera es de empleo obligado —especialmente en escritura para instrumentos de viento—, así como es tradicional la segunda y tercera (véase la culminación previa a la reexposición del scherzo nº 2 de Chopin). La cuarta y quinta están muy unidas y vienen a cerrar muchos fragmentos míos. Las dos últimas son fundamentales a la hora de dar continuidad y permitir la audición de resonancias y sonoridades "inefables".

1 N.P.: Como el que tiene el placer de plantear este breve cuestionario en el ciclo de "Músicas del cosmos" coincide con el compositor escogido para el monográfico de este año, he seleccionado algunas de las preguntas más significativas o repetidas que me han planteado en los debates posteriores a las conferencias realizadas sobre la Música Matérica



Se le ha otorgado a la música contemporánea un "sambenito" de frialdad del que parece no participar en absoluto tu música matérica. En toda mi obra es perfectamente rastreable la intencionalidad comunicativa, si no directamente expresiva. De hecho ya fue publicada una tesina universitaria sobre mi compromiso social. Desde mis obras del s. XX -Grito del silencio ("Cantata al ser humano"), todo el ciclo de "Cántico de amor del suicida" y la siguiente trilogía (Poema de soledades, Soledades sin sombra y Abismos de luz)- el énfasis expresivo

y comunicativo es importantísimo. Con la abstracción de la música matérica parece que lo pusiera en entredicho pero siempre he manifestado que mi propuesta es e(st)ética -como ya defendiera el escultor Ibarrola-. Se dirige al hombre y de ahí el que intente responder a las preguntas sin respuesta que me plantea la sociedad actual (materismo -contra materialismo-, matericidad -contra el zapping bulfímico- y aislamiento -frente a la ausencia de tiempo-). Mi satisfacción como creador se ve reforzada cuando, literalmente, el público se apoya en el asiento delantero preguntándose cuál es el origen de los sonidos que integran mi música matérica. Entiendo que provoca una escucha activa.

Pero aún más allá, las pocas ocasiones en las que me he apartado de la radicalidad de mi estética matérica, es porque he tenido una motivación humana muy concreta, de poderosa carga expresiva (véase "Mar de lágrimas"-atentados del 11M-, "Oda a una voz amordazada -silencios que nos auto imponemos-, "Aufer tenebras mentium" o "Resurgere" -búsqueda de la paz interior-, "a-Babel, historias de un manicomio" -ópera sobre la locura-, "Inti Wata, Visiones del Principio y Fin" -friso sinfónico coral sobre los conceptos del apocalipsis y génesis-, etc).

Siempre se habla de que la música no tiene fronteras cuando cada cultura tiene las suyas y, por lo tanto, su propio lenguaje sonoro. Por el contrario, tu música matérica parece que plantea un lenguaje universal, accesible a cualquiera. No es la primera vez que me lo dicen y no seré yo el que pretenciosamente afirme que mi música puede resultar universal e inteligible (y por lo tanto disfrutable, al nivel que sea), por cualquier ser humano. En épocas de globalización, la música clásica no deja de ser un gueto estético como cualquier otro producto cultural que parte de sensibilidades absolutamente opuestas (sirva de ejemplo el abismo sensitivo que existe hacia la forma natural de cantar que tiene nuestra cultura con la de los mongoles y su canto difónico, países del oriente europeo cantando en paralelo por las "disonantes" segundas o los cantos nasales de Burundi). Salvando, por lo tanto, el que cada cultura muestra una mayor proximidad y placer estético ante la escucha de unos valores y no de otros, sí que creo que mi música matérica, por su capacidad de reivindicar la energía que atesora el sonido *per se* y su desnudez, conecta con algo que la antropología podría describir como un acercamiento a las raíces sónicas del ser humano, en donde aspectos rítmicos, formales o melódicos no interfieren, y la propuesta musical no le aleja en cierta manera de esas fuentes sonoras tan fascinantes del medio natural, lleno de ruidos, roces, estruendos, palpitaciones o chasquidos.

¿La Música Matérica puede entrañar un aspecto limitante como es el hecho de quedar reducida a puro timbre (conversación con el compositor Juan Carlos Torres). Matizaré dos cosas. Primero, creo que es una apreciación, cuanto menos tan simple y reduccionista como en tiempos vino a ser el que se le achacara al impresionismo mostrar una simple paleta de colores. La controversia le persiguió a Kandisky cuando hizo su alegato público de abandono de la figuración o al mismo Mondrian, con su abstracción geométrica, por no ir hasta un Rothko con sus planicies monocromas. Stravinsky dejó magistralmente recogido en su *Poética Musical* que componer no deja de ser un acto de selección, de eliminación de variables. Pero es que en esa voluntaria reducción de elementos, en ese sincretismo radical, se encuentra la vía para un encuentro con la naturaleza del sonido mismo en el que no perturben otros aspectos constructivos -por otro lado, imperantes en todo discurso musical, sea tradicional, clásico o contemporáneo-, ya sea en forma de línea melódica, concepto rítmico, interválico o de cualquier estructura formal imaginable. Pero es que aún en el caso de constatar esa pura reducción al hecho sonoro, en modo alguno lo circunscribo al simple timbre (una de las 4 cualidades del "viejo" sonido, incapaz por sí misma de describir la riqueza del sonido contemporáneo). Siempre hablo de materias sónicas, de sonidos matéricos. Indagar la riqueza que atesora el sonido *per se*, fructificó en el establecimiento de mi tesis sobre las 13 cualidades matéricas del sonido, lo que puso de manifiesto el que el concepto matérico del sonido desbordaba ampliamente la acotada y vetusta noción de timbre.



Sebastián Sánchez Cañas:

¿Qué elementos musicales encuentras en el lenguaje flamenco extrapolables al lenguaje contemporáneo?
 Diversas cosas: a) La diversidad y riqueza de ritmos. b) Cómo se utiliza el compás convencional o tradicional, cambiándole o desplazando las acentuaciones. c) La mezcla de diferentes palos (estilos) en el transcurso de una misma pieza, por ejemplo las *apolás* –o sea polos rematados con una soleá-, el *fandango por bulerías*, etc. d) La superposición de diferentes tipos armónicos. e) La mezcla o simultaneidad de lo modal con lo tonal e incluso con lo atonal. f) La amalgama de diferentes tipos de compás. g) Arritmias rítmico-melódicas. h) Imprevisibles cambios de expresión rítmica, melódica, de matiz... i) Etc., etc.

Comprobando que en tu abstracción de la soleá flamenca, te has inclinado por preservar la disforme distribución rítmica de los acentos, conservar giros melódicos y su distribución formal de entradas, falsetas o remates, ¿no encuentras algún problema de congruencia al, sin embargo, reescribir los conceptos armónicos? En absoluto. Ya digo en las “*Notas para la ejecución*”, que utilizo para componer un sistema de escalas de dos octavas, que me permite elaboraciones de todo tipo: armónicas, melódicas, contrapuntísticas, seriales, etc., y, teniendo en cuenta que considero la *soleá* como música modal y que el centro tonal es el tono del acorde de reposo, en los pasajes descendentes (tomando como base la escala fría IV, III, II, I), juzgo la nota más grave del acorde de reposo como primer grado de mi escala –*tritónico modal*– y aplicando, más o menos, el régimen armónico que las *soleares* llevan, utilizo los grados de mi escala como fundamentales de esas armonías, y, puesto que en las *soleares* se “*cadencia*” sobre el acorde que lleva como fundamental la nota Mi o Fa (por arriba) o la nota La (por medio), las escalas que emplearé serán las que comienzan por la nota Mi, o la nota La, por ejemplo, escala comenzando por la nota Mi:

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII
 Mi, Sol, La b, Si b, + Do, Re, Fa, Fa # + La, Si, Do #, Re # Acorde de Mi = Mi, Sol #, Do, Fa, La, Do #

Indudablemente, no tomo lo expuesto más arriba como rigor imperioso, pues, a lo largo de la obra, como ya digo, me permito algunas licencias propias.

Alejandro Moreno

¿Qué características del lenguaje flamenco crees transportables al lenguaje clásico? La música tiene una gran capacidad de evocación. Puede referirse a cualquier cosa, incluso a otras músicas aunque sean muy distantes geográfica o culturalmente. De ello ha habido muchas muestras a lo largo de la Historia, notablemente, pero no únicamente, en los llamados “nacionalismos”. Cada acercamiento podrá estar más o menos informado desde el punto de vista etno- musicológico pero, en todo caso, obligará a tender puentes entre el lenguaje de cada época o de cada autor y aquél que se pretende evocar. Así, y centrándome en el flamenco ha habido obras romántico-flamencas, neoclásico-flamencas o flamenco-impresionistas. En estos casos, tratándose de lenguajes que basan sus sonoridades y sus formas en escalas, ya sean tonales o modales, hay ya un punto importante de coincidencia con el flamenco. Incorporar elementos como la escala flamenca frigio-española, sucesiones de acordes características, ciertos giros melódicos y rítmicas derivadas de los palos han sido las estrategias más repetidas.

En cambio, otras características como la microtonalidad, la gestualidad del cantaor- sus mil matices-, la flexibilidad rítmica de algunas de sus formas o la fuerte emotividad de este arte se han mostrado más difíciles de atrapar incluso por los mejores autores del nacionalismo español.

Ahora bien, ¿qué sucede si el lenguaje de partida es fuertemente cromático y evita como regla general las referencias tonales o modales? Otra vez, por fortuna, la Historia nos ofrece ejemplos de autores que han logrado obrar el milagro del acercamiento de contrarios: Berg pudo evocar, incluso citar, sin renunciar a la técnica dodecafónica, pasajes de Bach o de Wagner. Su ejemplo, como el de otros, permite pensar que cualquier límite puede superarse siempre que el compositor muestre una imaginación flexible. Y ahondando en la imaginación, resulta que algunas técnicas modernas permiten asomarse precisamente a algunos de los aspectos del flamenco que he citado más arriba como resistentes a su incorporación al mundo clásico: microtonalidad, gestualidad, flexibilidad, expresionismo abstracto son ya tópicos del arte musical y no musical de los últimos cincuenta años. Y es que la evolución del lenguaje clásico en busca de nuevos aires expresivos puede ofrecer nuevas oportunidades de revisión y dar lugar –¿por qué no?– a nuevas obras serialistaflamencas, flamencoespectrales o matéricoflamencas. Para que luego se diga que la fusión es un invento de la música comercial.

¿Cuáles podrían ser los elementos musicales que crees le dan un rango de singularidad a tu lenguaje sonoro? Yo no sé si el conjunto de mi obra posee el don de la singularidad. Para saberlo con certeza debería compararlo con la enorme pluralidad de propuestas presentes y pasadas y ese es un trabajo que no me he tomado la molestia de hacer porque considero que, en todo caso, la originalidad es un resultado y no una motivación. Aprecio lo singular en la obra de otros- obras que no necesitan firma ya que identifican a su autor de forma indubitable- pero considero agónica la persecución de la diferencia.

En mi caso, y durante bastante tiempo, he tenido la sensación de hacer tanteos en diferentes direcciones con resultados estilísticamente dispersos. No obstante, visto retrospectivamente, es posible que se puedan observar tendencias u obsesiones mantenidas durante décadas presentes en obras de muy distinta apariencia. Lo que sin duda se ha producido con el tiempo es una cierta insistencia en un método o proceso de trabajo y una predilección por determinados procedimientos y sus resultantes en algunas direcciones que pueden ser descritas. La necesidad de afianzar estructuralmente obras de apariencia flexible, y la de incentivar mediante la escritura abierta la libertad interpretativa tiene que ver con la puesta en valor de la comunicación entre el compositor y el músico, anterior a la más improbable relación con el oyente. La economía de recursos- construcción de melodías armonías y ritmos con muy pocos elementos; sonoridades emparentadas circulando por toda la pieza, efectos de tipo caleidoscópico en los que las mismas cosas pueden ocurrir en diferentes registros-, se puede rastrear en cualquiera de mis composiciones y está relacionada por el gusto por el juego de relaciones. También relacionada con esta afición está la predilección por toda clase de juegos lógico-formales: simetrías, antimetrías, desplazamientos, círculos, imitaciones, etc. aunque, al producirse frecuentemente en contextos más o menos aleatorios pueden resultar parcialmente enmascarados. Otra obsesión mía es el cuidadoso y espero que equilibrado empleo del registro disponible que trasciende la mera necesidad de contraste o de definición de carácter para convertirse en elemento importante en la estructura...Ojala pueda lograrlo sin caer en el transitado lugar común.

Algunas características de mi lenguaje actual. se pueden encontrar desde las primeras obras y otras han sido hallazgos más recientes. La cuestión de si dan lugar o no a singularidad se la dejo a quienes quieran tomarse la molestia de hacer las comparaciones pertinentes.

Antón García Abril

En toda tu ingente trayectoria compositiva, argumentada en tu célebre “Defensa de la melodía” se evidencia la primacía en tu lenguaje del placer estético como una respuesta honesta y comprometida. ¿Podría entenderse como una reivindicación de las posibilidades expresivas inagotables del lenguaje tonal, despreciadas por las vanguardias de la época, o no has pretendido ir más allá de postular un discurso sonoro en el que te sientas plenamente identificado? Yo creo que cada compositor escribe después de una formación y una información severa. Escribe lo que puede escribir dentro de su propia sensibilidad y su propia visión humanística del mundo. Hoy, como se ha dicho, los lenguajes compositivos son múltiples. Se ha llegado a decir que la música tonal se ha terminado. Este es uno de los grandes errores históricos. Entendida como aquella que no desprecia ni la melodía ni el acorde, siempre está presente y lo estará. De qué forma, es harina de otro costal. Soy una persona que respeta la libertad enorme que encierra la música y la contemporánea especialmente. Creo que el mayor don que tiene la música es la libertad. Valoro muchísimo cualquier tipo de música que busca romper formas estructuradas anteriormente. Es muy importante que los músicos, los jóvenes sobre todo, busquen caminos que no se hayan hecho anteriormente, porque eso es bueno precisamente para lo que se ha hecho anteriormente. Las vanguardias lo que hacen es consolidar lo anterior. El arte es una demostración de libertad, y la música más. Yo defenderé siempre esta forma de componer, pero no rechazaré otros estilos, al contrario, me deslumbra escuchar lo que hacen otros compositores que no hacen lo que yo hago, su capacidad para la creación. Hoy tenemos varios compositores que están en esta línea. Sebastián Maríné (hay esencias tonales en su obra en el sentido de la pervivencia del acorde, no en el sentido de la melodía tonal clásica) o Carlos Galán, antiguos alumnos míos, son un modelo de otras formas de escribir. Hoy podrían ser mis maestros.



¿Podríamos decir que en tus composiciones priman los aspectos plástico-sonoros respecto de los puramente estructurales? He dicho siempre que en la música hay algo muy importante: la técnica. Tal vez sea lo más importante en la composición, siempre que esté al servicio de una idea artística. A la vez, la técnica sin intuición musical no vale para nada. Queda absolutamente desaparecida del mapa musical, y viceversa. Ideas "bonitas", si no tienen técnica para depurarlas, no sirven. Por lo tanto, ¿Qué es más importante, la técnica o la intuición? La técnica es fundamental. Sin técnica no se puede escribir nada, pero siempre que la intuición nos lleve a usar bien la técnica. Si se usa de una manera pura, sin ponerse en relación con la creación artística, incluso es negativa. En la creación, lo más importante es la técnica al servicio de la intuición, y la intuición al servicio de la técnica. De no darse este binomio, la obra no existe. Hablo siempre desde mi punto de vista, y respetando las opiniones contrarias, que serán muchas.



Sebastián Mariné:

¿Qué importancia le concedes a la reflexión como vehículo para generar un lenguaje propio?

Es curioso comprobar que la mayor parte de los elementos constitutivos del lenguaje personal surgen de forma espontánea desde la inconsciencia. Otros se van reconociendo en las obras de los compositores que sentimos más cercanos a nuestra sensibilidad. Pero para organizar todo ello en un discurso musical coherente, cohesionado, lógico y efectivo, unitario y diverso, y sobre todo nuevo, original y propio, siempre tenemos que poner en juego la reflexión, el raciocinio y los cálculos mentales.

La presencia de escalas modales o de materiales repetitivos, ¿en qué medida crees que son elementos semánticos identificativos de tu estilo? Siempre me preocupó dotar de un color especial y único a cada obra. Y no sólo por sus temas o células melódicas y rítmicas o por su timbre instrumental, su tempo, carácter, etc. sino por la utilización de unas notas determinadas. Lo que había logrado la tonalidad y la modalidad y que era incapaz de conseguir la atonalidad libre y el serialismo (a no ser en el caso de una serie muy característica, de uno o dos intervalos, como la del Concierto a la memoria de un ángel de Alban Berg). Desde mis primeras obras descubrí que utilizando libremente unas pocas alturas (podían ser desde cinco hasta las doce -lo más frecuente-) que no se transportaran jamás (aunque sí podían cambiar de registro), es decir, tratándolas como un modo y no como una serie, podía crear la sensación de una música con un color único, en una especie de nueva tonalidad original. Boulez, Berio, Stockhausen o Xenakis habían utilizado en algún momento este sistema de "campo armónico" pero yo no lo supe hasta mucho más tarde.

En cada obra, pues, utilizo un "modo" específico, creado en exclusiva para esa partitura y que no se repite en ninguna otra... Otro de los recursos que también desde el principio utilicé en mis obras para dotar a cada pieza de una tonalidad característica es la repetición de células rítmicas y melódicas. Siempre sentí predilección por el ambiente estático, contemplativo, profundo y sencillo de las letanías. En Danke, además, la propia reiteración de esa expresión de gratitud imponía una música decididamente repetitiva. Cada una de las tres melodías emplea en exclusiva uno de los tres ritmos más sencillos que pueden encontrarse en el compás de 3/8: ♩ ♪ ♫

Enrique Igoa

¿Hasta qué punto crees que una reorquestación o instrumentación pueden enriquecer la composición original? Hay muchos casos en los que la orquestación o la transcripción proporcionan una creación mucho más rica desde el punto de vista rítmico, y el ejemplo más típico es la orquestación de música original para piano (recordemos la genial orquestación de Ravel de *Los cuadros* de Moussorgsky, o las que el propio Ravel hacía de sus obras para piano). Esto no supone ningún defecto en la versión original, por supuesto, sino que la nueva aportación, al disponer de más efectivos instrumentales, tiene que sonar por fuerza más rica desde el punto de vista tímbrico, siempre manteniendo el lugar y el papel de la versión original.

¿Por qué no se debería entender como una osadía el enmendar o modificar el pensamiento tímbrico del autor? Porque el «noble arte de la transcripción» ha sido una práctica habitual a lo largo de toda la historia de la música, tanto entre diferentes autores como incluso en el mismo autor. Recordemos que J.S. Bach transcribió varias obras de Vivaldi y de otros para órgano, y al mismo tiempo transcribía obras suyas de violín a clave, por ejemplo. Se trata sencillamente de ofrecer otra «lectura» de la misma obra, que no quiere ocupar su lugar sino ampliar su contexto auditivo. Por ejemplo en este caso la ausencia de la voz y por tanto del texto de las *Canções* originales de Falla se compensa con la riqueza rítmica que aporta la transcripción de la parte vocal original a cinco instrumentos diferentes y cambiantes, y la parte de piano repartida entre los restantes.

Carlos Rodríguez:

¿El collage lo entiendes como una propuesta creadora o se podría entender como un ejercicio "compositivo"? Pienso que es una propuesta creadora, sobre todo porque ofrece una relectura de músicas del pasado, o del presente, o ambas, que, al yuxtaponerse o convivir, dan lugar a nuevas perspectivas de escucha. Es, al mismo tiempo, un homenaje a los buenos espíritus humanos, una forma de reunirlos... lo que no excluye la utilización de música propia...

En esta época del cortar y pegar informático, ¿cómo entiende la aportación del compositor en un collage? Las músicas citadas pueden desarrollarse de múltiples maneras: rearmar melodías, cambios en la tímbrica, en el ritmo, similitudes entre temas, todo tipo de yuxtaposiciones y mezclas... En mi caso, he utilizado, además, la técnica de la retrogradación, que consiste en citar un fragmento de música al revés de cómo estaba prevista por el compositor citado, con lo que se genera una nueva perspectiva a la audición.

Daniel Zimbaldo

¿Qué aporta el sonido electroacústico respecto a los instrumentos tradicionales? El sonido electroacústico aporta una serie de características propias que lo singularizan respecto a los sonidos de los instrumentos tradicionales.

Cuando trabajamos con instrumentos tradicionales, partimos de sonidos preexistentes. Así por ejemplo un clarinete tiene unas características tímbricas predeterminadas que lo definen como tal. Sin entrar en los interesantes aportes sonoros de las técnicas instrumentales contemporáneas, digamos que en nuestra área cultural todos podemos reconocer o incluso imaginar cómo suena un clarinete, una trompeta, un violín o un piano... Entre los aportes interesantes que yo he ido descubriendo en mi propia experiencia compositiva con esta herramienta instrumental, destacaría: 1) que permite la creación de timbres nuevos; 2) que induce a la exploración interna del sonido; 3) que amplía considerablemente el rango sonoro de todos los parámetros llevándolos a sus máximos extremos; 4) que acerca a la "materialidad" de las otras artes al tener un "objeto" que modelar; 5) que otorga una importancia destacada a la dimensión espacial; 6) que permite hacer modulaciones y mezclas entre timbres partiendo de las más diversas procedencias; 7) que se beneficia y nos beneficia permanentemente de todas las ventajas (y desventajas) de la tecnología actual; 8) que abre las conciencias hacia una reflexión ética respecto a su utilización debido a su potencial benéfico - destructor para el ser humano tanto en el plano físico como en el psíquico (individual y grupal).

Explica hasta qué punto se puede concebir que el sonido electroacústico pueda tener la personalidad que un violín Guarneri respecto a un Stradivarius o un Amati. Desde el punto de vista material, el instrumental electroacústico está sometido a procesos de construcción similares a los acústicos, en el sentido de que la "fórmula del instrumento" y la calidad de los materiales empleados determinan una cierta personalidad de los mismos. Por ejemplo respecto a los instrumentos mencionados, hay muchas teorías que intentan explicar los porqués de sus respectivas "personalidades". Por ejemplo se habla del tipo de madera que se utilizaba (arce, abeto), de los bosques de donde provenían, de la humedad, del barniz empleado, de la forma, de la utilización de finas capas de partículas metálicas, e incluso hasta de elementos no tenidos en cuenta por los luthiers, como por ejemplo la utilización de determinados venenos (bórax) para evitar que los bichitos se comieran la madera. Pues con los electrónicos pasa algo parecido. Por ejemplo, los famosos órganos Hammond a válvula tenían justamente la peculiaridad de las válvulas, del efecto de altavoces móviles Leslie en cajas acústicas de madera que otros órganos no tenían. Son cualidades que identifican al instrumento. También el tipo de procesamiento que utilizan les da una calidad propia. Así por ejemplo los sintetizadores analógicos Moog u Oberheim suenan de manera diferente a los sintetizadores de síntesis FM de Yamaha, y un grabador Revox o Studer de cinta abierta reproduce los sonidos con un color característico diferente a un DAT Sony o Tascam digital.



Presentación doble CD para VERSO en la SGAE con los autores Barber, Galán, Iges, Mosquera, Seco, Rodríguez, Rueda, Tévar y Durán Loriga.

Sin embargo, en un nivel de percepción más sutil, las cosas ya no me quedan tan claras, ya que los instrumentos tradicionales fueron concebidos partiendo de una imaginación que contemplaba al instrumento casi como si fuera una extensión del músico, en una interacción directa entre éste y el instrumento, lo que permitía al intérprete hacer aflorar la música con su instrumento a través de un sonido vivo generado por él mismo. En la evolución instrumental esto comienza a modificarse a partir de la aparición del teclado, en donde la intervención creadora del ser humano se hace patente en su mismo mecanismo. Si, por supuesto que aquí también hay presencia de aquella antigua imaginación instrumental, pero tenemos que esforzarnos mucho para relacionar al órgano con los arquetipos de los instrumentos de viento, o al piano con su arquetipo espiritual más próximo que sería el arpa (los compositores que alguna vez hemos hurgado en el encordado del piano nos hemos topado con este fenómeno)... En lo que habita ese espacio que media entre la mano del operador y el altavoz, seguramente podamos encontrar parte de la respuesta.

Eduardo Armenteros:

¿Cómo te planteas la problemática yunta de los instrumentos acústicos, modificables en vivo, con una grabación fija? Es un punto de enlace que unifica la tradición con las nuevas tecnologías. La música es también, en gran medida, un arte visual. Necesitamos captar el foco de donde procede el sonido, o al menos imaginarlo. El intérprete proporciona la expresividad de su ejecución mientras que la grabación otorga la innovación y riqueza de infinitos timbres y texturas”.

¿En el proceso creativo, el material electroacústico se genera independientemente del acústico, al mismo tiempo o da pie a las texturas instrumentales? “El proceso admite todas estas posibilidades. Unas veces el material electroacústico se genera y desarrolla en todos los ámbitos paramétricos, de manera totalmente independiente. En otras ocasiones es el material acústico el que sirve de base para su posterior manipulación. Finalmente, la mezcla de los anteriores procesos puede generar un efecto mixto que crea unas nuevas sonoridades instrumentales a partir de conceptos propios de la electroacústica”.

Josep Mestres Quadreny

Hasta qué punto estas breves piezas, auténticos aforismos, son más una propuesta poético-visuales más que musicales y desde qué momento admites musicalizarlas.

No se trata de una propuesta poético-visual sino de música-visual. En otras palabras es una música que en lugar de comunicar por el oído lo hace por la visión. Se distingue de la poesía visual por el hecho de que, en tanto que música, no tiene contenido semántico. El que la contempla es quien da sentido a la obra y este sentido no es unívoco sino personal e intransferible. Admito que si aquel que la contempla es un músico a quien la imagen visual le sugiere una imagen sonora, la plasme con su instrumento, aunque no haya sido concebida con este fin. Si suena una buena música, es bienvenida sea.

Sabiendo que tus felicitaciones navideñas actuales siguen esta línea creativa, entendemos que consideras que pueden seguir teniendo plena actualidad.

Entiendo que es un arte intersticial y sutil que quizás no está al alcance de todo el mundo pero lo considero como una opción válida e intemporal.

Llorenç Barber

Cómo asumes el que una obra tan abierta en manos de un intérprete pueda dar un resultado sonoro diametralmente opuesto al de otro. lo asumo con la naturalidad de quien no desea devenir máquina ni que otros lo hagan. claro que unas lecturas me agradan más que otras, pero eso es como el vino, y los colores, muchas veces depende del entorno y sus recovecos. además ¿quien me obliga a nada? si quiero algo de una manera determinada lo determino mediante frases, solfeos y demás escrituras gestuales, habladas o de cualquier modo que convenga. los elementos aleatorios no son para mi una hostia con la que comulgar siempre y en todo lugar. es un opción mas de nuestro vivir.



Qué se puede contestar a los que sostienen que estas músicas aleatorias fueron respuesta a una época muy rígida de la historia de la música y hoy no tienen vigencia, razón de ser. yo les diría que las soluciones aleatorias, es verdad que fueron nucleares en un momento determinado y hoy no constituyen ya ese eje que fueron. más bien ya en estos momentos de expansión del campo de las escuchas, lo así llamado aleatorio es tan sólo un instrumento tan útil y característico como un ritmo, un color o un gesto determinado. nada en artes es o dejar de estar vigente. deviene acervo a degustar, o no, como y cuando convenga. con todo es verdad que hay gente que se

siente muy, pero que muy 'auctor' esto es general victorioso y gusta de cerrar ideas y mensajes para que bien envueltos y completitos lleguen así, monocordes, al escuchante. otros gustamos de variar constantemente y según convenga abrimos o entornamos y hasta cerramos según y como. sin sufrir menos algo. es mas la situación la que sugiere y hasta dicta lo mas adecuado a cada pasaje o a cada propuesta. por ejemplo, cuando yo escribo un concierto de ciudad, y mis colaboradores son numerosos, y nuestro lenguaje común es muy difuso, ahí la escritura suele envainarse y deja pocos flecos, y muy sutiles escarceos. nos une la necesidad y un cronómetro nos enlaza. por contra cuando estoy sólo o bien acompañado por creadores cercanos, la aceptación de lo desconocido es bienvenida, pues subyace un acompañarse previo bien engarzado. no hay pues ya nunca más un si o no, sino un muy matizado: puede que, de esa manera ya lo vemos, ¡guau, eso no lo esperaba...!, mira que si seguimos así te voy a...

Enrique Muñoz

La estaticidad que emana de la obra gracias a la presencia de anillos -breves motivos rítmicos muy veloces- ¿crees que en la actualidad la habrías planteado de igual manera? Pues sinceramente no lo sé. En cada momento, los compositores estamos en un “búsqueda” de un algo nuevo y ahora mismo, no tengo complejos en utilizar cualquier recurso que crea necesario. Me siguen interesando todas las ideas sobre el tiempo: real, virtual /tiempo sobre tiempo), subjetivo, objetivo. Música sin pasado, y futuro (perspectiva), con presente continuo, pero tampoco renuncio a lo contrario, al recurso de la memoria. Ahora creo que me muevo en un tratamiento en búsqueda de una simplicidad, y el recurso a anillos con cierta libertad, lo estructuro de una manera más controlada.

Cómo integras en la obra materiales o alturas determinadas con otras que dejas sin definir. En mi caso es un interés hacia una no división de la altura concreta y y no concreta. Es decir como una misma paleta con diferentes posibilidades, una unidad. En el caso de la música instrumental es quizás en el que menos lo hago, pero en la música vocal al menos, durante un periodo, ha sido una utilización también en ese sentido con la voz cantada con la hablada o cualquier tipo de gesto sonoro vocal.

Y en el caso de la voz, no fue algo reflexivo. Cuando pude utilizarlo (en el sentido de encontrar intérpretes dispuestos), fue intuitivo, lo hice sin pensar en esa unidad. Más tarde un compositor francés fue el que me hizo pensar más en este aspecto de mi música (“Me interesa mucho la manera natural que pasas de la voz cantada a hablada y otros recursos”).

Germán Alonso

Planteando una obra de tanta densidad, ¿qué crees que puede transmitir tu obra en un entorno tan sumido en la complejidad y saturación de informaciones?. Considero que todo artista es sensible ante el entorno en el que le toca vivir y reacciona a él, ya sea por rechazo o por asimilación. En la sociedad occidental estamos constantemente bombardeados por multitud de procesos de comunicación, aunque la mayor parte de ellos sean fallidos debido a la imposibilidad por parte del receptor de asimilar el exceso de mensajes.

Esta sobrecarga de información (*overload*) tiene una aplicación directa en música, ya que la saturación del material puede entenderse no solo a nivel estético, sino también en lo que respecta a la idea musical.

¿Entiendes la obra como un todo o cada plano, instrumento podría tener validez propia?. En general me interesa la música compuesta “en capas”, desde la polifonía del *Ars Subtilior* hasta el rock setentero de Led Zeppelin. Para este tipo de música, frecuentemente es necesaria más de una escucha para asimilar todo lo que está pasando a nivel textural.

De nuevo entra en juego la idea de ser un artista que asume su tiempo, y el tiempo que nos ha tocado vivir incluye la posibilidad de la grabación y reproducción musical, hecho que no debe ser ignorado por el compositor. Este recurso técnico nos permite un número ilimitado de re-escuchas y, por tanto, el descubrimiento de elementos musicales que pasan desapercibidos en una sola audición en situación de concierto. En este sentido, la obra musical es un objeto estético que puede ser apreciado a diferentes niveles.



Cosmos 21 en el concierto del Ateneo de XXVI Clásicos en verano con los compositores Galán, Igoa, Radeschi, Zárate y Tello



Músicas del cosmos 2013-09-10

¿Cuál crees que es la función del arte y de tu obra en concreto (puro goce estético, entretenimiento, posible utilización como música de consumo, planteamiento de un mensaje concreto, plasmación de una estética determinada, transformación del entorno social, creación de una nueva sensibilidad, etc.)?

Manuel Angulo: Mi estímulo creativo es ofrecer al oyente, primordialmente, la ocasión de pensar con sonidos, sensiblemente, y sin más objetivos concretos

José Zárate: Realmente, entrar en discernir cual es la función del Arte, y más del actual, con la crisis económica, social y cultural que nos ha tocado vivir a principios de este siglo XXI, no sé si tiene algún sentido (yo, al menos, no me preocupo excesivamente).

Todas esas posibilidades que se citan (puro goce estético, entretenimiento, consumo, etc.) son posibles en mi música. En el fondo, no soy yo quien goza de ella, sino los intérpretes que la realizan. Yo gozo creándola, pero el acto de creación conlleva resultados diferentes al acto declamativo de la misma. Y por supuesto, gozo al escucharla cuando lo que escucho está gozado, sentido, querido y estudiado.

Siempre comento que me considero un dramaturgo del lenguaje musical, escribo para actores, para que otros reciten, declamen, canten mi texto. Son ellos los que, con su declamación, harán sentir, o no, al que la escucha en función del contexto social y temporal de su interpretación, y de muchos factores más.

Carlos Galán: Me remito a mi respuesta sobre la expresividad de mi música. Partiendo de mi defensa de la abstracción del lenguaje musical, de su validez por sí mismo, el planteamiento de una estética tan radical como la del credo matérico nace de un compromiso ético y estético ante una cultura de cuyos valores me distancio profundamente. Contestar a la celeridad, superficialidad y falta de contenidos de nuestra sociedad circundante, así como a su materialismo abusivo, me llevó a pergeñar un lenguaje que diera respuestas a estos tres problemas latentes. Por ello, mi propuesta vendría por el aislamiento de sonidos, la potenciación de la carga expresiva del sonido por se (matericidad) y por la defensa del materismo. Eso no implica que la radicalidad de mi estética se aleje de un deseo comunicativo e, incluso en ocasiones, divertido (muy manifiesto en todos mis *divertimentos*) -costado éste, esencial de mi personalidad como respuesta a un mundo grave, pero en absoluto serio, y de distracciones epidémicas, pero falto de alegría-

Sebastián Sánchez Cañas: No me siento capaz de responder adecuadamente a esta pregunta, por otro lado no quisiera ponerme a filosofar e irme por las ramas, con una respuesta que a lo peor sería fatua o incongruente. De cualquier manera podría decir que para el hombre, el arte supone el placer de poder disfrutar de lo bello; si lo es, siempre que su sensibilidad, su preparación, su cultura, etc., se lo permita... y con respecto a mi obra, pues no sé que decir: ¿"puro goce estético"? ¿"entretenimiento"? ¿"Plasmación de una estética determinada"? etc., etc. Lo que sí puedo decirte es que me lo paso muy bien componiendo, aunque a veces se me atragante un pasaje y quizá me haga "sufrir un poco"; pero, ¿a quién no le ha ocurrido algo así?, si no, que se lo pregunten al bueno de F.J. Haydn.

Alejandro Moreno: Uno no profesa la fe romántica en la redención mediante el Arte. La Historia ha dado mil muestras de que los males sociales son resistentes al cambio y cuando se modifican las fuerzas motoras son económicas, no morales ni mucho menos estéticas. El Arte no transforma la Sociedad; si acaso al contrario. ¿Y qué hay de la apelación al individuo? En este punto uno puede acudir a su propia experiencia: el contacto con los mejores productos del alma humana, ya sean técnicos, científicos o artísticos, han tenido su efecto benéfico. Uno piensa que también lo tendrá para otros, aunque no para todos-para ello hace falta cierta predisposición. Ahora bien, estos productos, salvo contadas excepciones, no fueron concebidos para remover conciencias. Son simplemente muestras de inteligencia y de sensibilidad. El mero hecho de que existan introduce un momento de luz en un entorno que por lo general es oscuro, por no decir zafio.

Uno se esmera en tratar de dejar productos bien acabados porque no intentarlo sería la más absurda de las actividades. Si con ello se hace bien a alguien, mejor que mejor. Pero esto queda fuera su alcance. Depende de los otros. Transitando el camino medio entre la especulación intelectual y el gusto, uno puede tener la intuición de lo que "debe ser"...Desde luego, ningún diálogo con lo que la sociedad mercantil puede considerar deseable para el consumo. Uno, por fortuna tiene su "modus vivendi" en otro lugar y no necesita someterse a estos compromisos. Lo que la obra tiene que hacer es sencillamente existir. Los eventuales oyentes que se crucen con ella sabrán encontrar la función que para cada cual sea más útil, si es que les sirve.

Sebastián Mariné: Comunicación sincera y directa, confesión íntima, convulsión espiritual, transformación del entorno social (para mejor, se entiende), planteamiento de un mensaje concreto, puro goce estético. Todos estos objetivos están presentes en cada una de mis obras, aunque en unas resalte un aspecto más que otro.

Antón García Abril: Es una función muy humilde. El arte en el siglo XIX y XVIII y alguna parte de la primera mitad del XX, tiene una función enormemente educativa desde la sensibilidad.

Desgraciadamente, la música de hoy sigue teniendo el mismo proyecto de crear un encuentro de espiritualidad, lo que ocurre es que existe una "oferta y una demanda". La oferta es lo que los compositores podemos dar a la sociedad en la que vivimos y no es correspondida generalmente con la demanda. La demanda es mucho más pequeña que la oferta. La misión es convertir esa humildad de la que hablaba en grandeza. Saber que estamos haciendo algo para los demás. Así lo creo. Hay algunos que escriben para sí exclusivamente. Es un error que no puedo entender. Escribimos para nosotros, pero lo ideal es ofrecer nuestra música a los demás, porque la música es un medio de comunicación entre los seres humanos, y cuando se comunican cosas bellas, influye en la existencia de los que la reciben.

Enrique Igoa: Para mí la obra musical nace a partir de un impulso creativo que puede ser puramente musical o estar asociado a lecturas poéticas, a paisajes o incluso a pinturas. A partir de ahí la función de la obra musical puede ser variada, y en parte escapa al control del creador. Por una parte puede ser oída como una creación musical en sí misma, por ejemplo en un auditorio, pero también puede asociarse a una imagen fija o móvil en videos o en el cine, así como a la danza, a la poesía, al teatro, etc. El arte en general es una actividad gracias a la cual el hombre trasciende lo cotidiano mediante la contemplación, lectura o audición de creaciones plásticas, literarias o musicales. Pero también es difícil evitar el uso del arte fuera de su contexto original. Por ejemplo, la misma obra musical puede ser a la vez una creación artística en la que se busca la belleza y por tanto un puro goce estético como también el sonido que nos acompaña en el coche o en el trabajo, y puede oírse como pura música o asociarse a cualquier mensaje, altruista o consumista. En todo caso, parece claro que el modelo actual de creación y difusión de la música está en franca decadencia, y tenemos que inventar nuevas formas de acercamiento al público.

Carlos Rodríguez: El arte puede tener multitud de funciones, tanto las que están planteadas en la pregunta, como muchas otras. En mi caso, el collage tiene una doble función: Una que sirve al entretenimiento, al humor, y otra podría servir como metáfora de la buena convivencia de elementos diferentes, en la música, en el arte en general, en la sociedad...

Daniel Zimbaldo: Acompañar bellamente al descubrimiento de esas realidades inefables de la Vida y la Naturaleza que toda Alma Humana aspira conocer.

Eduardo Armenteros: "Creo que es una suma de todas ellas, y así lo pretendo a lo largo de mis creaciones: Estética, entretenimiento y oficio se unen en esta actividad artística capaz de generar una gran variedad de estados anímicos. Mi obra electroacústica está totalmente identificada con el terreno de la multimedia, de ahí que la mayoría de mis composiciones vayan acompañadas de realización visual, lo cual supone un gran nexo de unión a la hora de comunicar el mensaje creativo con el público".

Josep Mestres Quadreny: Una vez superados los antiguos destinatarios del arte, primeramente las divinidades, luego la aristocracia, seguido a continuación por la burguesía, finalmente el arte se ha democratizado y se dirige a toda la humanidad. A mi entender, el esfuerzo que hay que realizar para dar sentido a una obra de arte actual es recompensado por un enriquecimiento de la conciencia que mejora la calidad humana.

Llorenç Barber: para mí el arte es mas veces loción que noción. y ese cultivo del modo es un roce que acompaña, mas que dicta.

En efecto, se suele dar demasiada importancia al propositivo concreto, cuando es mucho más fértil la situación planteada o creada y sus complejidades la que de verdad sugiere y hasta determina la conveniencia de una y otra solución, siempre salida de emergencia. ahí está el nudo, mas que en repertorio predeterminado de contestaciones que un solfeo o catálogo puede dar.

Enrique Muñoz: Creo que las funciones pueden ser variadas, dependiendo del tipo de proyecto, pero en todo caso debe prevalecer una calidad aceptable en cualquier propuesta. En todo caso en creación, por su propio significado, debe haber una búsqueda evolutiva y personal, siendo la función principal la búsqueda de un lenguaje propio y sincero del compositor por encima de las demandas externas posibles, desde el conocimiento consciente de la música.

Germán Alonso: En todas las épocas de la historia del arte ha habido creadores y artesanos, gente que "tiene algo que decir" y gente que no, por decirlo burdamente. Para mí, el interés de una obra de arte reside en su capacidad de aportar algo, en su capacidad de no dejar indiferente al oyente.



Música y acción Ciclo 2012



Temporada CDMC 2013 Sala 400 CARS

Autores de los cuales el Cosmos 21 ha realizado al menos
un estreno o una nueva versión instrumental

Román Alís	Álvaro Guijarro (2)	Mateo Pittino
Germán Alonso	Juan Hidalgo	Stefano Procaccioli (4)
Manuel Angulo	José Iges	Marcelo Puscedu
Aurora Aroca	Enrique Igoa (3)	María Radeschi
Eduardo Armenteros	Rodolfo Halffter	Eduardo del Río
Ángel Barja (4)	Ignacio Jiménez	Carlos Rodríguez-Acosta
Llorenç Barber (10)	Tom Johnson (2)	Jesús Rodríguez Picó (2)
Ramón Barce (4)	Pilar Jurado	Jesús Rueda
Béla Bartók	Jesús Legido	Valentín Ruiz
Alejandro de la Barrera (2)	Rafael Liñán	Camille Saint-Saëns
Luis de la Barrera	Bruno Maderna	Juan Pagán
Mauro Bonifazio	Marisa Manchado	Sebastián Sánchez Cañas
Markus Breuss	Walter Marchetti	Laszlo Sary
Early Brown (2)	Tomás Marco (2)	Dieter Schnaebel
John Cage	Sebastián Marín (2)	Manuel Seco
Giorgio Colombo Taccani	Israel David Martínez	Rubén Somoza
Giampaolo Coral	Juan Méndez	Fabián P. Tedesco
Zulema de la Cruz	Josep Mestres Quadreny (8)	Manuel Tévar
Carlos Cruz de Castro	Emilio Molina	Isaac Tello
Consuelo Díez (2)	Federico Mompou	Javier Torres
Jacobo Durán-Loriga	Alejandro Moreno (3)	Juan Carlos Torres
Laureano Estepa	José Miguel Moreno-Sabio(2)	José Luis Turina
Manuel de Falla	Roberto Mosquera (2)	Carmen Verdú
Gabriel Fernández Álvarez (2)	Enrique Muñoz (2)	Jesús Villa Rojo
Pelayo Fdez. Arrizabalaga	Francisco Novel Sámano	José Zárate
Carlos Galán (27)	Adolfo Núñez	Mercedes Zavala
	Fernando Palacios	Daniel Zimbaldo (3)



Diseño del librito: carlos galán
Portada: Diseño de carpetas de Gustavo Torner
para el XXV Aniversario
Fotos Música del Cosmos 2012, Elena Martín Barce
Preamquetación: Susana Toribio y Vicente Martínez
Edición: Juan Lozano
Productor: Asociación Grupo Cosmos 21



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem
Instituto Nacional de
Artes Escénicas



Grupo Cosmos 21

Director: Carlos Galán
C/ Gravina, 4, 4º. 8
28004 Madrid (SPAIN)
Tel./Fax: 91 531 16 59

EM
La Suma de Todos

Comunidad de Madrid
www.emadrid.org

Colaboran



Salamanca
Ciudad de Cultura y Saberes
AYUNTAMIENTO DE SALAMANCA



ONCE
Asociación Española de CIEGOS
2014



fundación autor