
BALANCE DE VEINTIDÓS AÑOS DE MATERISMO (I)

EVALUATION OF TWENTY-TWO YEARS OF THE MATTERIC MUSIC (I)

Carlos Galán

RESUMEN

El propio creador de la Música Matérica hace un exhaustivo balance de las cincuenta partituras que integran este lenguaje tan rupturista y singular que intenta mostrar toda la energía que atesora el sonido por sí mismo. El estudio abarca, a través de catorce balances, plantillas instrumentales, estructuras, espacios, festivales, y su relación con el público, compositores, crítica e intérpretes. Incluye una reposición del Manifiesto matérico de 1994.

Palabra claves: Música Matérica; Arte matérico; Parámetros; Cualidades del sonido; Timbre.

ABSTRACT

The author of the Matteric Music makes a complet trayectory of the fifty scores of this rupturistic and singular lenguaje, that tries to show all the energy that owns the sound itself, studying, by fourteen balances, structures, auditoriums and festivals, soloists and groups, organics and relation with the public, composers, critics and musicians. It includes the original text of the “Manifiesto Materico” dated on 1994.

Keywords: Matteric music; Matteric art; Sound qualities; Sound parameters; Timber.

* Compositor, pianista y director del Grupo Cosmos 21. Cátedra de Improvisación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

Recepción del artículo: 13-IV-2016. Aceptación de su publicación: 30-IX-2016.

Balance de veintidós años de materismo. Y de cincuenta entregas de la Música Matérica. Creo que es buen momento para detenernos a realizar un exhaustivo repaso¹.

En octubre de 1994 redactaba mi manifiesto matérico que el entonces Centro para la Difusión de la Música Contemporánea tuvo a bien distribuir epistolarmente. En tiempos previos a la virtualidad del correo electrónico, ello supuso un gran aldabonazo², al enviar ese documento de un folio (que todavía no había sido postergado por el estandarizado tamaño A4) a doble cara a toda la comunidad ligada al quehacer contemporáneo.

No es casual el número, aunque bien podían ser veintiuno o veintitrés. Como ya dejé constancia en numerosos artículos de la época, la gestación del manifiesto, pero especialmente de la propia estética matérica, venía pergeñándose desde el año anterior, durante el largo y madurado montaje de mi tríptico *Cántico de amor del suicida*. Al haber llovido ya veintitrés años desde el estreno de mi comprometida obra sobre poetas suicidas (un veinte de octubre de 1993 en la Residencia de Estudiantes), son otros tantos años en los que comencé a barruntar la creación de este fascinante periplo estético y veintidós de su argumentación y manifiesto público. Y finalmente, quedó el estreno de las tres primeras entregas para un 17 de enero de 1995 (Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid), de lo que hace veintiún años.

Puestos a hacer un primer balance y, tras optar por quedarnos en uno u otro guarismo, y ya que he citado el tríptico de *Cántico de amor del suicida* (“Como una ola” / “Ote für Theresa” y “Océanos del ser”), es rastreable en mi producción la presencia de agrupaciones de tres capítulos: las mismas tres entregas iniciales de la música matérica, casi gestadas al tiempo, así como el conjunto de “Poema de soledades”/ “Soledades sin sombra”/ “Abismos de luz”, mi tríptico sobre San Juan (que engloba las dos obras matéricas *Noche oscura* y *Soledad sonora* más *Llama de amor viva*) o el realizado en base al I-Ching (Músicas Matéricas XXV, XXVI y XXVII—*Cage-Ching*³) y *El vivir de un latido* (integrada por “Veintiuno”, “Veintidós” y “Veintitrés”).

¹ Dejaremos de lado, por una vez, el protocolo literario y la retórica de escribir en tercera persona del singular o primera del plural. La objetividad deseable en cualquier repaso histórico, por científico que pretenda ser, choca de lleno con la subjetividad de la propia experiencia (reclamaba José Bergamín el imperio de la subjetividad puesto que somos sujetos y no objetos). Y más al (con)fundirse tantas vivencias personales y artísticas en este escrito. Entraremos casi en el terreno de la “autografía”, tal como se establece en Molino, Jean, *La autografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Soc. Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, pp. 101-137. Y es que, como venía a decir coloquialmente Jorge Luis Borges, nuestra historia individual se transforma en la memoria de esa historia, que con el tiempo uno recrea y se la cuenta a su gusto. Esperemos que la iconoclastia y criticidad que nos caracteriza, unida a una siempre recomendable dosis de humildad, eliminen cualquier atisbo de falta de objetividad.

² Léase, por ejemplo, la crítica de Marco, Tomás, *Diario 16*, “Galán y su manifiesto matérico”, (Suplemento Cultural de Diario 16), Madrid, 4-III-1995, p. IX.

³ En adelante, y para agilizar la lectura, cuando una obra posea un título que anteceda al de “Música Matérica” optaré por presentarla sin subtítulos, facilitando de esta manera su más rápida identificación.

Quedémonos, pues, en la redondez de esos veintidós años transcurridos, que son los que marcan su comunicación pública y que ya son temporalmente significativos para realizar un cierto balance. Además, viene a rememorar el título de *Veintidós*, obra gestada por el que fue mi primer encargo público (del Círculo de Bellas Artes, con sus talleres de Arte Actual, del que queda un interesante recuerdo en el doble vinilo que recogía las obras solicitadas, a las que acompañaban las serigrafías de los artistas plásticos fuente de inspiración o de referencia)⁴.

Puestos a un minucioso repaso de este periplo creativo tan apasionante, tampoco es desdeñable, y con esto sí que ya no ahondaremos más en terrenos de la numerología, el que el catálogo estrictamente matérico conste en este mismo momento de un total de cincuenta capítulos. Y también es el mismo un buen motivo para invitar a la reflexión.

A los diez años del estreno de la *Música Matérica I* con la que abría este catálogo esencial y prioritario de mi producción, publiqué en el extinto sello Iberautor de la Fundación Sociedad General de Autores de España el lujoso triple CD “Integral de la Música Matérica”, que recogía las veintiuna primeras entregas (espero con tanta coincidencia numérica no quedar como simple cabalista) junto a un excelente libreto de cien páginas, en el que se insertaban distintas hojas de muy variada textura –como no podía ser de otra manera– “matérica”. Desde entonces, a la espera de recogerlos en un inminente nuevo triple CD que contendrá de la XXII a la L (op. 105), he presentado veintiocho números más⁵.

I. BALANCES. NO TODO EN EL MONTE ES MATÉRICO

Quizás la primera reflexión viene dada por el hecho de que desde que estoy inmerso en el lenguaje matérico (periodo en el que he escrito sesenta y ocho obras –abarcando desde el op. 38 de la *Música Matérica I* al op. 105 que coronará la *Música Matérica L*–), algún opus se ha salido de la integridad de mi credo matérico (18 de 68). Es indudable el hecho de que desde el mismo momento que asumí la necesidad creativa de manifestar la energía que atesora el sonido *per se* como un compromiso estético (y ético)⁶, mis obras estarían ideductiblemente ligadas a mostrar la fascinante carga matérica del sonido y el timbre, la textura sónica y todo lo que conlleva la matericidad.

⁴ Curiosamente, abrimos la temporada del XXV aniversario del Grupo Cosmos 21, con un concierto que nos dedicara el Centro Nacional de Difusión Musical en el centro de Arte Reina Sofía y que llevaba por título “De lo etéreo a lo matérico”. Y desde este homenaje institucional al grupo y a mi cincuenta aniversario, celebramos toda la temporada onomástica portando las carpetas diseñadas por el buen amigo y decano de los pintores españoles Gustavo Torner, cuya amistad vino propiciada por aquellos encuentros artísticos del Círculo de Bellas Artes.

⁵ La *Música Matérica L*, op. 105, fue estrenada en las XXIV Jornadas de Música de Segovia, el 31 de octubre de 2016, en la sala Expresa2.

⁶ Es significativo a este respecto, cuando menos, el título del largo artículo que encabezaba el libreto del triple CD “Música Matérica: 10 años de radical compromiso ét(st)ético”, Madrid, Iberautor, 1995.

La (pre)ocupación compositiva por este aspecto esencializado del hecho sónico adquiriría un relieve mayúsculo, del que difícilmente he podido evadirme desde entonces. Es más, el citado Tomás Marco sostiene que toda mi obra es matérica y cierto es que (salvo el *Preludio al Concerto Grosso* y momentos puntuales de ciertas obras) la carga matérica del sonido adquiere un protagonismo casi prioritario en toda mi producción. Indudablemente, la matericidad se ha apoderado de mi sensibilidad, postergando o eliminando muchos otros parámetros o elementos (rítmicos y formales, especialmente). Con todo, la inserción de una obra de mi autoría en el catálogo estricto de mi Música Matérica reclama no solo esa especial incidencia en la textura sónica sino que, además, exige una marcada individualización del hecho sonoro que nos lleve a su profundo desentrañamiento: lo desmembramos, desarticulamos de toda componente rítmica, interválica, melódica o formal y desentrañándolo, esto es, sacándole todas sus entrañas, esencias sónicas, descubrimos su maravillosa esencia y apariencia, composición y descomposición. Pero a ello habrá que volver cuando repasemos las herramientas de las que me sirvo para elaborar mi lenguaje.

Como algunos colegas y amigos cercanos me inquietan sobre cuándo abandonaré mi propuesta matérica (espero que por el asombro de crear tantas páginas tan sorprendentes y no por hastío), conviene repasar las ocasiones en que me he visto obligado a apartarme del mismo credo matérico, por mucho que el buen amigo Marco no lo considere una deserción.

Ya en los tiempos pretéritos de mi nueva estética se despertó en mí el recelo a que un lenguaje pudiera convertirse, por extraordinario que fuera, en una jaula estética: el conocimiento de la historia sirve para algo y guardo muy presente aquella frase del crítico Enrique Franco, cuando me transmitía su denuncia al carácter esterilizante de la música post-darmstiana⁷, por no irme poco más atrás al corsé acogotante del primer dodecafonismo, que imperaría durante una centuria al decir de su creador Schoenberg. Pronto planteé varias válvulas de escape: los Interludios matéricos, las piezas con inclusión de electroacústica y, sobre todo, la servidumbre de un formante exterior que invite u obligue a una estructuración externa. Muy significativo es el caso de la palabra o incluso del cine. Piénsese que a una obra de noventa minutos para coro, piano solista y orquesta sinfónica como fue la *Leyenda de Gösta Berling*, encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) y del Teatro de la Zarzuela, incluso no le puse número de catálogo ordinario. En este caso, el ritmo, tensión, estética del celuloide, imposibilitó mi vigencia matérica e incluso mantener pautas de plena singularidad. Con todo, e insisto en el ejemplo, la obra la dejé al margen, pese a su gran éxito, enorme compromiso estético y

⁷ Los Cursos y el Festival Internacional de la ciudad alemana de Darmstadt fueron el epicentro de toda la creación centroeuropea y mundial de la postguerra. Incluso la irrupción de un americano como John Cage en 1958, desmantelando los cimientos de la música oficialista y serializada, en pos de una revivificante y refrescante aleatoriedad, vino a realzar su protagonismo. Los cursos y encuentros, que se iniciaron en 1946, llegaron en 2006 a su 60.^a edición. En 1988 acudí a los mismos y tuve el reconocimiento de que *Veintiuno, op. 21* fuera elegida entre más de 600 composiciones para el concierto final.

brillantísima fusión con la imagen. (Y estas son afirmaciones no nacidas de mi sentir, sino recogidas de la opinión de la crítica especializada)⁸.

La palabra volvió a ser protagonista en *INTI WATA*, op. 44, *Visiones del Principio y Fin*, el encargo de la XXXIV Semana de Música Religiosa de Cuenca, para doble coro, niño cantor y orquesta, que estrenara la Orquesta de Radio Televisión Española (ORTVE) en 1997 bajo la batuta de Ignacio Yepes. Este monumental friso coral de casi cuarenta y cinco minutos de extensión presentaba un crisol de breves textos de muy diversas procedencias que, pese a su atomización y, por momentos, manifiesta matericidad, partía de formantes externos que lo alejaban de mi credo más integral.

En el mismo Teatro de la Zarzuela presenté en su temporada 2009-2010 la ópera cómico-trágica *a·Babel*, op. 70, *Historias de un manicomio*. Lo que me había acontecido en *Parábola* op. 69 (voz y piano) o *Resurgere*, op. 74 (coro mixto), con presencia de la voz humana y un texto determinado, se centuplicaba en dicha ópera, en la que la larga veintena de personajes encerrados en un manicomio se debía expresar con un lenguaje propio e independiente (aunque paradójicamente hablaran el mismo idioma, el castellano, de ahí *a·Babel*, *babel* en negativo).

Pero no solo la palabra o la imagen han podido apartarme temporal o parcialmente de este credo. La necesidad expresiva de sobrepasar la absoluta abstracción del lenguaje musical y circunscribir el discurso a un mensaje más concreto, sea dramático o cómico, igualmente ha podido interferir. En el primer ámbito tendríamos el *Requiem* dedicado a mi madre o, igualmente, otras dos luctuosas páginas: *Oda a una voz amordazada* y *Mar de lágrimas*, op. 64, inspirada esta última en la manifestación silenciosa de los madrileños por los brutales asesinatos del 11-M. Tampoco está alejado del drama, aunque en un mensaje más esperanzador, *Resurgere*, op. 74.

El divertimento, por el contrario, exige un ritmo vivaz y contrastado, como en el collage vertiginoso del *Preludio al Concerto Grosso*, op. 62b o el divertimento orquestal *eldivorciodeluisalonso*, op. 74. El virtuosismo del *Divertimento sobre la farruca*, op. 63 y especialmente de mis dos Concerti Grossi, *Concierto grosso para el Cosmos*, op. 62 y *Planto y allegro por un ángel*, op. 92, requieren un ejercicio de agilidades que atenta contra el espíritu matérico, aunque encontrara parcialmente soluciones integradoras. Tampoco me quiero olvidar del *Verdial* y el *Divertimento IV*, a los que tampoco asigné opus, por su carácter de puros divertimenti y ejercicio de estilo, por muy inconfundible que se muestre el sello de mi autoría.

Otra “vía de escape” ha podido venir marcada por evitar una cierta consanguinidad, al coincidir la escritura consecutiva de dos obras para la misma formación. El reto vino entonces por plantear ambas con iguales materiales tímbricos de partida para producir dos obras disímiles: son los

⁸ Ibáñez, A., “La música o Carlos Galán”, *ABC*, 21-V-2007, p. 77; Marco, T., “Sonidos en blanco y negro”, *El Mundo*, 19-V-2007; Martín, L., “La música del silencio”, *Scherzo*, 220 (junio 2007), p. 31; Pliego de Andrés, V., “Deslumbrante partitura de Carlos Galán”, *Filomúsica*, 83, (primavera 2007).

casos de los *Trio I y II* —op. 89 y 90—, y los *Dos homenajes* —op. 75 y 76—. En ambas, opté por subtítular la obra segunda del díptico, *Pulso Matérico*. Por cerrar este epígrafe, en el caso de *Égloga II* (op. 80, para saxo soprano), la proximidad con *Égloga I* (op. 79), escrita para el no lejano oboe y la presencia de una cita de la *Egloga* de Rodolfo Halffter (se trataba de un homenaje *in memoriam* a Leopoldo Hontañón), me indujo a darle mayor libertad métrica.

Y cierro este capítulo de excedencias voluntarias con mi *Cancionero matérico*. Quizás más apropiadamente debía haberlo titulado *canciones materizadas*. Es mi última composición, una entrega múltiple dedicada a cada uno de mis nueve hermanos. Un ramillete de breves obras a dúo, en el que me sirvo de melodías populares, que solo aparecerán fugaz y fragmentadamente al final, tras haberse visto atomizadas, fraccionadas, materizadas en suma. La unión de un cierto virtuosismo, la celeridad de algunas y la necesidad de contraste entre las nueve, me invitó a que las I, V y VII (op. 95, 99 y 102) se apartaran de la desnudez rítmica y la ordenación temporal características de las obras de mi catálogo matérico (como las que les acompañan en esta misma colección).

I.1. Primer balance. Los instrumentos (I)

Lo primero que se aprecia en un barrido inicial que abarque los cincuenta números, es que se incluyen dos obras orquestales, una para orquesta de acordeones, una para orquesta de trombones, dos para solista y grupo, tres para coro (y solista) y grupo instrumental, una para coro y veinticuatro obras de cámara, distribuidas en un noneto, dos octetos, dos septetos, dos sextetos, tres quintetos, un cuarteto, tres tríos y diez dúos (flauta y piano, clarinete y piano, saxo y piano, violín y piano, cello y piano, trombón y piano, piano a cuatro manos, trombón y tuba, flauta y ney y saxo tenor y clarinete bajo). Finalmente, dieciséis piezas a solo (flauta, oboe, clarinete, fagot, saxo, violín, cello, trombón, percusión, guitarra, además de para piano), aunque en este apartado incluyo dúos de instrumentos solistas (guitarra, violín y piano) con electroacústica. Ya con ocasión de la integral de la Música Matérica editada por Iberautor en el 10.º aniversario, contemplaba la escritura para muy diversas formaciones.

En las veintiuna entregas que por ahora presenta la música matérica he rastreado el corpus sónico de formaciones que van desde el instrumento a solo, dúos o tríos, quintetos de igual familia o multitímbricos, a obras para grupos más numerosos, monotímbricos o grandes formaciones sinfónicas⁹.

Como se puede comprobar, la aportación más significativa de la nueva remesa ha venido por la escritura para solista con coro y/o con grupo instrumental acompañante, además de aumentar la gama de formaciones camerísticas. En este completo recorrido organológico, la primera observación es constatar lo muy ligado que siempre he estado al hecho acústico y, por lo tanto, de la práctica

⁹ Galán, Carlos, “Música Matérica: 10 años...”, *op. cit.*, p. 7.

sonora. Sin llegar a desarrollar las dotes que atesoran los multiinstrumentistas populares, bien es cierto que a los estudios reglados de piano y violín he sumado temporadas de estudio con el saxo tenor, la trompeta, el órgano y el clave, y existe constancia de que he tocado hasta dieciocho instrumentos diferentes en concierto. Permítaseme esta aparente ostentación porque sí es muy significativa de cara a dejar constancia de un hecho íntimamente ligado a la Música Matérica: quizás la información más inmediata que recibe el oyente primerizo de una obra mía es la continua sorpresa tímbrica, nacida de un exhaustivo trabajo de investigación sonora. Frecuentemente se tildan las partituras que suponen un nuevo reto para el intérprete como “músicas experimentales”, cuando nada más lejano a la realidad. “Los experimentos, con gaseosa”, reza el dicho popular. Toda experimentación o investigación queda en el terreno inicial de preparación de los materiales de trabajo. Una vez que texturas y matriales están escogidos y bien calibrados, comienza la realización de la obra. Y ahí ya no existen la experimentación ni las probaturas.

En mi actividad como intérprete, en la que he tenido el honor de haber presentado mundialmente más de trescientas obras como pianista y director (solo en esta condición más de doscientas), me produce siempre mucha desazón el toparme con colegas que al oír por primera vez su obra en directo se ven sorprendidos. Y no es infrecuente que, si realizamos una corrección intrumental, se queden fascinados y se sumen a la nueva propuesta. Es evidente que no habían escuchado internamente la obra y mucho menos podían imaginarse su resultado sonoro final.

Espero que no se interprete la siguiente afirmación como muestra de soberbia alguna, sino más bien como un intento serio de controlar el resultado musical: jamás he cambiado una nota de una obra (de hecho, Xenaquis ya se avino a afirmar lo mismo). Una vez bien mensurada y escuchada internamente y desechadas muchas alternativas, la obra queda sellada cual moderno PDF fija el texto final. Este convencimiento nace del profundo compromiso y madurez con la que entrego cada obra. En estas tesisuras, toda apariencia (recordemos la afirmación aristotélica de que no es la “apariencia sino la forma subyacente”) de simple experimentación o juego queda aparcada a los trabajos preparatorios. Propondré un simple caso: para la gestación de *Las cuatro sonoridades inefables I: La que produce la campana lisa y queda cuando es mecida por el viento*, op. 65. *Música Matérica XXII*, para violín solo, indagué en más de medio centenar de objetos matéricos aislados, timbres, sonidos, texturas sónicas que luego debería trabajar y modelar. Estamos en tiempos de indudable avance instrumental (técnico y, sobre todo, tímbrico) y en el presente se ha generalizado el término de “técnicas expandidas” para hacer referencia a estas múltiples vías expresivas que estaban ahí, esperando a que el fructífero diálogo del intérprete y el compositor las sacase a la luz.

Los estudios sobre mi creación musical se suceden¹⁰ en estos tiempos de febril generación de doctorados. Una reciente investigadora, en el caso concreto del violín, solicitó mi colaboración.

¹⁰ Antequera Antequera, M.^a del Carmen, “Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito español”, tesis doctoral inédita (Universidad de la Rioja), 2015, pp. 620-

Su exhaustivo y elaborado estudio recogía infinidad de propuestas, la inmensa mayoría planteadas (si no aventuradas) en mis obras hace más de cuatro lustros. En su caso, solo con una obra analizada (precisamente *Música Matérica XXII*) reconocía, según su análisis, la presencia de lo que la investigadora establece como los cinco bloques de técnicas generales, incluyendo quince técnicas extendidas. A lo que vengo a referirme es a que la apariencia sorpresiva de cada sonido matérico propuesto en cualquiera de mis obras recoge un trabajo previo concienzudo y en muchos casos experimentado —en la medida de mis destrezas instrumentales— por mí mismo, que lo aleja de cualquier experimentación gratuita.

Una reflexión más acerca de este encuentro/desencuentro con el intérprete: pese a la desnudez de mi lenguaje matérico, su naturaleza virtuosística¹¹, muy alejada de los conceptos tradicionales, exige tal grado de control del instrumento que el contacto directo con los intérpretes se me antoja esencial. Es en este punto donde la creación hace veintinueve años del Grupo Cosmos 21 juega un papel primordial, por la posibilidad diaria de contar a mi lado con músicos de una altísima destreza técnica. Y es aquí donde se comprende la abundancia en mi catálogo matérico de obras para un grupo de cámara con un orgánico muy concreto, como es el que desde la entrada del nuevo milenio alumbró el quehacer cósmico (violín, cello, piano, clarinete, saxo, piano, flauta y pequeña percusión), con ocasionales colaboraciones de otro saxo, oboe, viola, guitarra o trombón. Indudablemente, la fiabilidad de sus realizaciones y entrega comprometida (calidades esenciales para mi entender de un intérprete excelente)¹², me han impulsado a volcarme en esta formación. Otro tanto se podría decir de mi condición de pianista en activo que me ha invitado a repetir en el instrumento varias entregas diferentes.

Capítulo aparte merece el tema orquestal, tratado en un artículo propio¹³. Los músicos de orquesta (y podríamos hacerlo extensible a los de los grupos instrumentales —con el aún extendido hábito de presentarse en los estrenos con muy poco tiempo de maduración de las obras—), se enfrentan con esta música a dificultades muy poco frecuentes en sus atriles, cuya destreza y realización exitosa exige un trabajo previo, que ese tipo de dinámica interpretativa no permite. En estas coyunturas, la selección (esperemos que libre y no condicionada) de texturas exige mucho tacto. El hecho de que mis grandes encargos orquestales-corales (la ópera *a·Babel*, *INTI WATA* o *La Leyenda de Gösta Berling*), incluyeran textos, me invitó a aparcar la radicalidad de un lenguaje matérico, ofreciéndome en cierta manera una válvula de escape a tamaño dificultad.

624; Alonso, Rubén, *El intérprete ante la obra “Égloga I, op 79, Música Matérica XXXII” para oboe de Carlos Galán: Análisis, improvisación e investigación sonora como herramientas performativas*, Trabajo Fin de Máster (Universidad Rey Juan Carlos), 2014.

¹¹ Ricino, Lucía, *La intertextualidad en el Preludio al Concerto Grosso de Carlos Galán*, Trabajo Fin de Máster (Universidad Rey Juan Carlos), Madrid, 2013; Galán, Carlos, “La Interpretación de la música contemporánea como compromiso”, Cagliari, Centro Sardo Studi e Ricerche, 2004.

¹² *Id.*

¹³ Galán, Carlos, “Orquesta Matérica”, *Senderos para el 2000*, EMEC (Paralelo Madrid), 1995, pp. 6-7.

I.2. Segundo balance. Agrupaciones e instrumentistas (Instrumentos II)

Marcada la premisa de que esta música exige un altísimo compromiso por el intérprete, solo la propuesta específica de agrupaciones muy cualificadas internacionalmente me ha dado la garantía y credibilidad necesarias para un proyecto creativo nacido de un encargo. Es el caso de la Orquesta Solistas de Sofía, el Luur Metals Spanish Brass Quintet, el Coro Luis Dorao Unamuno, el coro NUR, Orquesta Trobada de trombones, orquesta de Acordeones “Claroscuros”, ORCAM (encargo inicialmente previsto para la Orquesta Nacional de España), o el Trío Arbós, todos ellos inigualables en su género. Por no hablar de solistas como Julián Elvira, Francisco Más, Indalecio Bonet, José Miguel Bernabeu, Carlos G.^a Cuéllar, Duncan Gifford, Sebastián Mariné, Francisco Biasiol, Jane Rigler, Vicente Fernández, Sergio Bernetti o el marimbista Fabián Perez Tedesco.

El no mencionar a los músicos y amigos que crean el formidable espíritu del Cosmos 21 sería faltar a la absoluta credibilidad, confianza y admiración que siento por su trabajo. Ellos (Vicente Martínez, David Arenas, Emilio Sánchez, Raúl Pinillos, Inma Calzado, Joaquín Franco, Luisa Muñoz) y los colaboradores habituales (Guillermo Castro, Elíes Hernández, Thuan Do Minh Dao, Rubén Alonso), así como los que fueron parte consustancial del proyecto (Pilar Montejano, Manuel Miján, Miguel Ángel Pastor, Fco. Manuel Rico, Miguel Navarro o Álvaro Quintanilla) hicieron palpable este hecho creativo tan sumamente novedoso y “desconcertante”. En mi selección de grabaciones siempre sus versiones son la referencia. Y a ellos hay que sumarle el interés de agrupaciones como el Taukay Ensemble italiano, el rumano Ars Poetica Ensemble o la Orquesta rusa del Ermitage.

De igual manera que el Cosmos 21 ha sido un soporte sonoro de absoluta confianza y ello me ha servido de estímulo y acicate para la creación de nuevas obras, un repaso más pormenorizado a mi querencia hacia ciertos instrumentos revela mi “tranquilidad” por la presencia cercana de músicos capaces de enfrentarse a obras de gran complejidad, muchas de ellas en una línea de virtuosismo nada clásico y, por el contrario, exigentes de una actitud absolutamente entregada y receptiva. Obvio es el papel del piano en mi catálogo, como instrumento a solo y de conjunto, habida cuenta de mi carrera en paralelo como pianista (aunque cada vez más postergada por la de director). Otro tanto podría afirmar de un instrumento como el saxo, elevado a mi máximo aprecio por su gama dinámica, amplitud de registro, riqueza de texturas disponibles y capacidad de creación de objetos matéricos.

Sin presencia en mi catálogo del XX, la inclusión de Pilar Montejano en el grupo, desde la gira por Japón e Italia del otoño de 2000, me brindó una colaboración inestimable que dio pie a una presencia ya siempre constante del saxofón en cuanta obra de cámara emprendí. Otro tanto podría decir de la presencia de la pequeña percusión. Dando por hecho que la paleta de colores de esta familia orquestal es una fuente inagotable de materiales para una música como la mía, tan rica en texturas y objetos sonoros atípicos, no es menos cierta la complejidad de obtención de ciertos instrumentos o de

que un set de percusión estuviera solo disponible en su integridad pocas horas antes de un estreno, lo que atentaba con el espíritu del montaje que siempre he propuesto de cualquier obra.

Precavido como consecuencia de ciertas experiencias concretas, desde *Ryoan, Música Matérica XII* me incliné por un costado de la familia en la que el percusionista deje paso a un multiinstrumentista de pequeña percusión que deba tener absolutamente previsto cualquier gesto o movimiento, con una coreografía previa totalmente controlada. El intérprete, porque a fin de cuentas este nuevo rol no requiere de una técnica de percusión clásica, sino de un músico sensible al gesto y a la materia sonora, propone durante cada obra un continuum de sorpresas que requieren de un absoluto credo en esta estética y en cada gesto (también somos hijos del minimal). Que siempre cuente con el apoyo de Luisa Muñoz, compañera de vida y absoluta escudera de este empeño concreto, es de la máxima garantía, por su profesionalidad (trabajo de preparación) y amor (siempre reivindico para el profesional su condición de “amateur”, el que ama lo que hace). Complementariamente, he acostumbrado a “mis cósmicos” amigos a exigirles que se desdoblén con todo tipo de chismes, triángulos, platos suspendidos (ésto, por otro lado, ya fueron “viejas” propuestas mías de *Veintidós* o *Emanaciones*).

En las agrupaciones instrumentales sobresale la presencia de obras para un orgánico homogéneo: *Doce metales* (para orquesta de doce metales), *Interludio Matérico IV* (orquesta de trece acordeones), *Trinadeset* (orquesta de cuerda) o *Aufer tenebras mentium* (coro de voces blancas). Aparentemente, su registro debería entrar en el epígrafe anterior, pero es cierto que su realización va unida al hecho de contar con agrupaciones de auténticos solistas como el Coro de Trombones “Trobada”, la orquesta “Claroscuros” o la portentosa orquesta de cuerda “Solistas de Sofía”. Escribir para un ensemble donde prima la homogeneidad no busca solo el simple refuerzo de un objeto sonoro, sino la posibilidad tangible de centuplicar la gama de matices que ciertos sonidos complejos, difíciles de reproducir por igual de un instrumento a otro (digamos un multifónico en el viento o un sonido rasgado en la cuerda), ganan al juxtaponerse en fraternal encuentro.

A título de curiosidad dejaré constancia de que *Música Matérica XVII*, para flauta sola, posee una versión para flauta de ocho llaves realizada por Jordi Calafell y grabada e interpretada en público por él mismo¹⁴.

I.3. Tercer balance. Espacios

La posibilidad de recoger en una grabación de alta calidad una música como la que planteo, que roza los límites interpretativos, es, sin lugar a dudas y ante el defecto de no poder acudir a su escucha en vivo, un excelente expositor. Además, la acústica sigue siendo la asignatura pendiente de las salas de concierto (como ya denunciaba en el “Manifiesto matérico” que reproduciremos en el

¹⁴ Calafell, Jordi, *La flauta de ocho llaves y sus posibilidades no convencionales*, Trabajo Fin de Carrera del RCSMM, 2009, pp. 34-37 y pista 17 del CD anexo.

siguiente capítulo) y ello se pone a prueba hoy en día con una cada vez menor especificidad para la escucha de instrumentos acústicos (hoy se imponen las salas polivalentes) y ello hace aún más acusada la problemática sonora (no solo por ruidos sino por la presencia de aires acondicionados).

No es este el momento ni lugar para explicar el porqué de una música que alcanza extremos sonoros tan marcados (desde pianísimos casi inaudibles a fortísimos estruendosos), pone a prueba como ninguna otra la fiabilidad de las grabaciones y de los micrófonos actuales. Pero, y pese a mis reticencias a dejar grabaciones (aunque lleve dieciocho discos editados), en pleno s. XXI, y ante la masiva oferta de conciertos y actividades de ocio, las grabaciones comienzan a ser una herramienta extraordinaria de difusión. Y este silencio de tiempo y espacio, de ámbito privado y de elección propia, lo considero un foro único.

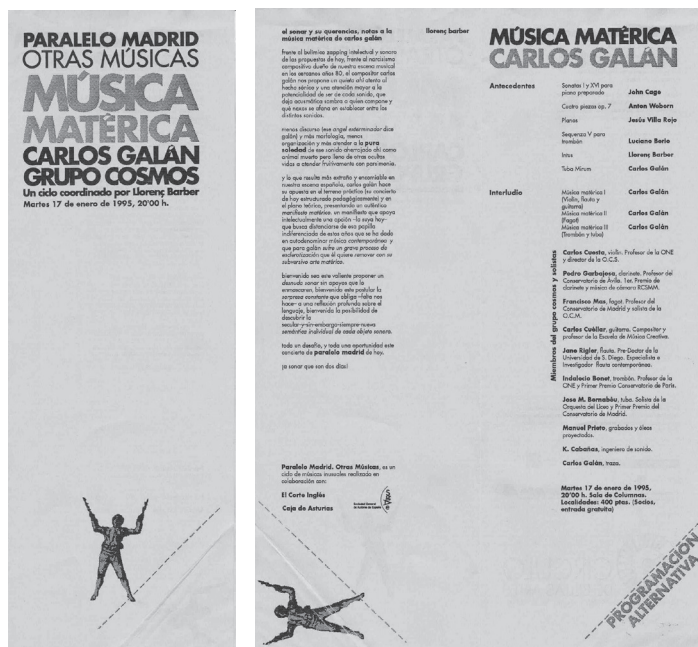
Por otro lado, las largas sesiones de grabación en las que me he trabajado en estos últimos años con esta música me han llevado a percibir la paradoja de que, precisamente por estar constituida por sonoridades en ocasiones denostadas por espúreas o residuales, si no directamente calificadas como “ruidosas”, cualquier ruido no deseado (movimiento de páginas o de los atriles o sillas, roces con el instrumento, etc) interfiere gravísimamente y arruina cualquier toma. Por el contrario, es fácil encontrar en registros de grandes sellos discográficos violentos pasos de página o ruidos que se absorben con naturalidad (j).

Dicho lo anterior, me reafirmo en el placer de la interpretación en vivo. Sustentado en una cierta teoría no exenta de lógica, de primar que el estreno mundial proponga una versión de referencia, siempre he procurado la fidelidad al original y el compromiso en el estreno: por un lado, siguiendo el consejo interpretativo de Igor Stravinsky de considerar “la primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un ejecutante sin falla”¹⁵ y, por otro, la maduración absolutamente necesaria en cualquier obra, sobre todo cuando esta propone una especial trascendencia. La anécdota me la transmitió como testigo directo el buen amigo Gustavo Torner: en una reunión de los lunes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hablaba quejumbrosamente el gran guitarrista Narcirso Yepes: “—Qué difícil es hacer la música que hay en cada nota”. “—Pero Narcirso—” le espetó su interlocutor y mayúsculo protagonista del arpa, Nicanor Zabaleta—, “¡si la música no está en las notas sino entre las notas!”.

He tenido la suerte de que en esta aldea global en la que la música de creación se encuentra cada vez más postergada, haya tenido estrenos matéricos en Italia, Japón, España, Siria, Moldavia, Bulgaria y Brasil, además de haberse escuchado muchas reposiciones en numerosos países europeos y americanos, con estrenos y encargos de los Festivales Internacionales Trieste Prima, Risuonanze, Údine, Sizele Muziichi, La Habana, Cologne Jazz Festival, Festival de Otoño de Madrid, Paralelo Madrid, Festival Internacional de Alicante, Tres Cantos, Segovia, CICUS de Sevilla, Nits d’Aielo, “Músicas del

¹⁵ Igor, Stravinsky, *Poética Musical*, Barcelona, Acanilado, 2006, p. 114.

Cosmos”, “Solistas del Cosmos”, “Aula de Reesstrenos de la Juan March”, Temporadas del CNDM, CDMC, ORTVE, ENSEMS, etc.



Imágenes 1y 1.1. Programa del estreno (y presentación) de la Música Matérica I-III en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Todo este periplo interpretativo se ha visto reforzado por las numerosas conferencias y cursos que he dado por todo el mundo, en diversas universidades y conservatorios, tanto nacionales como internacionales. La inquietud generada (que se reavivaba en los fructíferos debates posteriores) estaba asegurada independientemente de tratarse de una conferencia sobre la Música Matérica, las trece Cualidades del sonido (a las que dedicaremos el cuarto capítulo) o simplemente centrada en una obra determinada.

Tampoco quisiera desterrar de mi memoria encuentros con compositores, con cuyo fluido diálogo, embate dialéctico o simple confrontación de pareceres, se contribuyó a reafirmar sensaciones y quizás a refutar conceptos o matizar planteamientos. Daniel Zimbaldo, Rafael Liñán, Llorenç Barber, Juan Carlos Torres o Bryan Ferneygough estuvieron presentes en aquellos momentos iniciales.

Por cerrar este repaso, recordaré que los distintos conciertos monográficos que he tenido la suerte de que me encomendaran, teniendo como principal protagonista la música matérica, también

han contribuido sin lugar a dudas a muchos encuentros y foros abiertos. Seguidamente los señalo: La Habana (XXVI Festival de Música Contemporánea); Madrid: presentación de la Grabación integral de la Música Matérica en la Sala Manuel de Falla de la SGAE (junto a Luis de Pablo y Tomás Marco); Festival de Otoño –Círculo de Bellas Artes-; Barcelona, Sala de la SGAE (presentado por Joan Guinjoan)...



Imágenes 2 y 3. Presentación del Triple CD de la Música Matérica en la Sede de la SGAE en Madrid (junto a Luis de Pablo y Tomás Marco) y en Barcelona (con Joan Guinjoan –junto a Alberto García Demestres–).

I.4. Cuarto balance. La profesión (compositores, musicólogos y crítica)

Complicado capítulo, cuando es nuestro país un terreno abonado a las insidias hacia el colega¹⁶; sin embargo, creo que la sinceridad, contundencia del mensaje y carácter sorpresivo y rupturista de la propuesta encontró un eco muy amplio y positivo. El impacto social que creó en el ambiente madrileño de los 90 (considerando que todavía en esos años, la música española estaba muy polarizada entre Madrid y Barcelona y era poco trascendente aún la segunda emigración significativa de autores) encontró una gran resonancia¹⁷. Fue aplaudido sin reservas por Tomás Marco, Llorenç Barber, Luis de Pablo o los críticos Ismael González Cabral, Enrique Franco, Claudia Parente o Leopoldo Hontañón.

¹⁶ Casual o no, mi último trabajo literario es el Prólogo a *El Envidioso*, obra teatral de Carlos Álvarez, Madrid, El Irreverente, 2016.

¹⁷ Tomamos como la emigración inicial a la generación de las primeras vanguardias (los pioneros del 51, que por estos años 90 ya estaban bien asentados en la cultura madrileña, como era el caso de García Abril, Barce, de Olavide o González Acilu, sumándoles los protagonistas de la generación posterior, Villa Rojo o Cruz de Castro). De la segunda, acababa de retornar de Viena Sotelo, mientras que López López, Sánchez Verdú, y los que les siguieron eran casi desconocidos aún.

Uno de los más arduos trabajos para un compositor joven es desenvolverse en la maraña de tendencias de la música en el fin de siglo y establecer cuál quiere que sea su lenguaje, cuál su estética y desarrollar un estilo propio. Lo mimético es tan abundante que resulta difícil reconocer un estilo efectivamente personal. Pues bien, si hay un autor entre la joven música española que tenga un perfil estilístico definido y propio éste es Carlos Galán¹⁸.

Obras fuertes, bien trazadas, de un músico profesional que es pasionado y para quien la música no es un ejercicio aséptico. Galán arriesga y por eso puede ganar...la propuesta es apasionante como Galán es apasionado. Tenemos un compositor con cosas que decir¹⁹.

Bienvenido sea este valiente proponer un “desnudo sonar” sin apoyos que lo “enmascaren”, bienvenido este postular la “sorpresa constante” que obliga –falta nos hace– a una reflexión rofunda sobre el lenguaje, bienvenida la posibilidad de descubrir la secular –y– sin embargo– siempre– nueva “semántica individual de cada objeto sonoro”. ¡Todo un desafío y una oportunidad!²⁰

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. Hay pasajes donde ese material se aproxima peligrosamente al cromatismo. Pero siempre lo esquiva para convertirlo en “otra cosa”. 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 escucha²¹.

Hay veces, que el crítico, no puede por más que lo intente, dejar de sesgar su apreciación musical y definirse, aunque esto conlleve un riesgo de imparcialidad muy elevado. Digo esto porque desde el descubrimiento de Carlos Galán, tras el estreno de *Inti Wata*, sentí una irresistible afinidad con los planteamientos ejemplificados en aquella obra. Para hablar de Carlos Galán es condición sine qua non referirse a su concepto de música máterica. Los resultados sonoros, como puede figurarse, muy ajenos al concepto clásico de obra orquestal. El discurso es volatilizado a favor de sonidos, ruidos, buscados efectos y una opresiva atmósfera que vive en el silencio, en el arañar las cuerdas de un violín o en el fortísimo más atronador. Ese magma sónico, o si lo quieren, este espectáculo, capta la atención del oyente y, muy importante, del espectador que vive una de las experiencias más radicales de la escena musical española en la actualidad²².

...incide en lo que él denomina Música Matérica, para poner luces en el misterio que encierran todas las cosas y transformándolo en viva expresividad²³.

¹⁸ Marco, Tomás, “Carlos Galán. La materia y lo matérico”, notas al CD monográfico *La música orquestal de Carlos Galán*, Madrid, Iberautor, 2001, p. 5.

¹⁹ Marco, Tomás, “La vuelta de la materia”, *Diario 16*, 19-I-1995, p. IX.

²⁰ Barber, Llorenç, “el sonar y sus querencias. notas a la música máterica de carlos galán”, notas al programa del concierto del Grupo Cosmos en el C.B.A. (Madrid, 17 de enero de 1995), p. 4.

²¹ Carta manuscrita de Luis de Pablo al autor. Archivo Carlos Galán.

²² González Cabral, Ismael, “Acilu y los cosacos”, puede consultarse en red en <<https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/1246/Acilu-cosacos>> [Consulta: 15 marzo 2015].

²³ Franco, Enrique, “Cinco maestros y cinco caminos de la música actual”, Madrid, *El País*, 25-IX-1999.

A tenor de su palpitante necesidad por la creación no solo está por llegar el grueso, en cantidad, de su obra, sino también lo más destacado de ella en calidad e importancia, máxime, cuando, coincidiendo más o menos con el comienzo de 1995, Galán ha empezado, a su vez a inventar, formular y utilizar una suerte de nuevo pensamiento de base de su quehacer compositivo. La que le ha conducido a la que titula “Música Matérica”.

Y todo ese apasionamiento que preside su existencia y todo ese enorme interés por todo lo que el hombre es y hace, unido a sus amplias dosis de curiosidad por todo lo que nos rodea, sean en virtud de la propia Naturaleza, sean por aportación del genio y del ingenio humanos, a la permanente y concienzuda búsqueda de perfección que se autoimpone y, claro es, a la rigurosa y siempre abierta preparación musical de que se ha sabido y sigue sabiendo dotar, me parece que son los ingredientes personales que hacen que sus trabajos musicales de creación rebosen, desde el principio, tensión interior, viva espontaneidad, solidez caligráfica y fuerza comunicativa. En otro orden de cosas, un intelecto siempre en ebullición y siempre proclive a encontrar ideas y supuestos que deban ser revisados, o abordados desde otros puntos de vista, o simplemente expresados y transmitidos con técnicas instrumentales o vocales diferentes, habría por fuerza de mudar a lo largo de su producción, como así sucede, de estilo creativo y aún de soporte filosófico fundamentador.

La Música Matérica le permitirá hollar los primeros trancos del nuevo siglo con originalidad y altura²⁴.

Toda su técnica es muy novedosa y sensibiliza a la gente de una manera cautivadora y fascinante²⁵.

Alguna opinión realza sus valores sin alcanzar las cotas de reconocimiento que le daban las anteriores, como la siguiente de José Luis García del Busto:

En “Terram” maneja el sonido reduciéndolo a su desnuda fisicidad, trabajándolo como pura materia y energía, tanto en cada instrumento como en las variadas combinaciones orquestales. Las palabras de su discurso son distintas y necesitan, por lo tanto de una nueva gramática que busca con inquietud: es revelador que Galán manifieste haber encontrado en la geología más guías y referentes para su música que composiciones en la propia música²⁶.

²⁴ Hontañón, Leopoldo, “Introducción a ‘Carlos Galán’”, Catálogo de compositores, Madrid, SGAE, 1997, p. 7.

²⁵ Pariente, Claudia, “Concierto de piano de Carlos Galán”, *Correo del Sur*, 23-VIII-98.

²⁶ García del Busto, José Luis, “Estrenos de Acilu y Graus en el primer concierto de la ORTVE”, Madrid, *ABC*, 25-IX-99.

Como no podía ser de otro modo, vistos los pocos apoyos oficiales que he venido encontrándome en mi carrera²⁷, también me pusieron más de un veto²⁸ y pude recoger alguna opinión pública que disintiera de este parecer generalizado. Aunque me mueva el recogerlas mi profunda honestidad (obvio es que me parecen absolutamente de muy poca capacidad crítica), también diré en defensa de alguno de estos críticos de profesión, que la vertieron en prensa tras la interpretación en vivo de *Terram* en el Festival Internacional de Alicante del 99, una patética versión de la ORTVE (en absoluto responsable de ella) cuyo director, Enrique García Asensio se permitió la licencia de reducir una obra de veinte minutos a tan solo catorce, mostrando una absoluta falta de comprensión y fidelidad a la partitura.

No merece más comentario que el de un derroche de materiales sin ningún resultado positivo²⁹.

Se limita a crear colores y a mostrarlos sucesivamente, en plan sesión de diapositivas. Galán juega a la tensión expresionista. Importa más la materia que lo que haga con ella, que es muy poco³⁰.

Compárese con las críticas de esta obra el día de su estreno, unos meses antes, en el Auditorio Nacional a cargo de la ORCAM. La seriedad y compromiso por parte del director, Miguel Groba, no tiene parangón. Y aunque es evidente el desconcierto estético que le produce al crítico, este no deja de ser capaz de percibir parte de sus cualidades, aunque acabe censurando otros aspectos, hecho igualmente notable en el ejemplo que le sigue. La cita es fantástica para mostrar la relevancia que tiene el trabajo de preparación de una obra contemporánea. Ello, indudablemente notable en obras orquestales, centuplica su trascendencia en obras de cámara o a solo.

Estreno de la IV Entrega del ciclo musical matérico, una colección en la que el autor manifiesta estar dispuesto a hacer del “ser” de la materia sonora el protagonista absoluto. De ahí que “*Terram*” aparezca como un abstracto musical en el que la presencia del sonido y su ausencia se disponen a manera de grandes manchas sobre un lienzo. La sucesión de manchas sonoras, de muy distinta disposición y gradación, efectos de toda índole, se alternan con otros de reposo y silencio, de manera que la impresión general se constituye en factor determinante de su entendimiento. La obra

²⁷ Todo un Premio Nacional de Composición como Agustín González Acilu me decía en conversación privada que no conocía un caso en toda la música española que, pese a trabajar tanto y tan bien por la profesión, encontrara tan pocos apoyos. Mal acostumbrados a relacionarnos con colegas a los que se les abren las puertas de par en par con muy poco esfuerzo, en mi caso, sostenía que tenía que realizar enormes esfuerzos públicos para obtener pequeñísimos frutos. Concluía con que “Tu entusiasmo, en un país como el nuestro, es obsceno”, y estas palabras sí las reproduzco con literalidad de sus labios.

²⁸ Poco después de realizar una Conferencia sobre esta música en el RCSMM a petición de la clase de Estética, que regentaba María del Carmen López, esta extraordinaria docente me confesaba que una profesora del Centro intentó vetar mi conferencia porque podía resultar ¡¡¡peligrosa para el alumnado!!

²⁹ Sánchez, Bernabé, “Un lujo de intérpretes”, *Informaciones*, 25-IX-99.

³⁰ Guibert, Álvaro, “El sonido de las sombras”, *La Razón*, 25-X-99.

había prendido en ese público absolutamente receptivo, pero la concatenación de bloques se acaba banalizando en un final atrapado por una esencia de difícil resolución.³¹

Una reflexión –vasta, profunda e integral– sobre el hecho sonoro, despojando al sonido de todo lo que no es él mismo, nos ha venido siendo propuesta por Carlos Galán durante años. Ejercicio intelectual y creativo cuyo resultado último se ha dado en llamar Música Matérica, ahora reunida en estos tres compactos...Compromiso y denuncia. El arte, pues, como conflicto...Música inconformista y subversiva acorde a una forma de pensar y de vivir. Nos parece bueno, saludable y seductor el arte subversivo en lo que tiene de contribución a que el mundo avance y sea mejor. ¿A cuántos individuos no especializados podrá convencer –conseguirá ganarse– esta Música matérica estética y filosóficamente hablando?³²

Por fortuna, los excelentes musicólogos de la nueva hornada (Belén Pérez o Rubén Gutiérrez del Castillo), tienen la lucidez para trascender de consideraciones y gustos particulares y señalar la incidencia real e histórica de esta propuesta.

Galán llegó a la conclusión de que históricamente no se le había dado al sonido la posibilidad de manifestarse como tal, de manera que timbres de gran interés pasaban desapercibidos ante un ritmo o una forma... No se trata de la utilización de materiales tímbricos como elementos constructivos, sino de convertir a la materia en el objeto de interés.³³

La Música Matérica es un concepto desarrollado desde mediados de los años 90, con el que el autor intenta mostrar “toda la energía que atesora el sonido per se, liberándolo de toda retórica y donde la desnudez propuesta, sin embargo, no está reñida con su siempre sorprendente singularidad”.

Si bien es cierto que tras este concepto original, el oyente reconoce en las audiciones de obras matéricas ecos de Lachenmann, Sciarrino o Scelsi, las obras de Galán destacan por su fuerza expresiva y por una curiosidad sonora que le confieren personalidad propia en el panorama español e internacional³⁴.

I.5. Quinto balance. El público

Es precisamente el público el que me ha otorgado la confianza de que este posible circunloquio estético no sea una simple enajenación mental de artista que vive en su mundo.

³¹ García Lapuente, Alberto, “Orquesta de la Comunidad de Madrid: inversión de futuro”, *ABC*, 15-III-99.

³² Guerrero, José, “Galán, Música matérica”, *Scherzo*, 214, (crítica discográfica), diciembre 2006.

³³ Pérez, Belén, “Galán Bueno, Carlos Pablo”, *Diccionario Hispanoamericano*, Madrid, SGAE, vol. V, pp. 320-322.

³⁴ Gutiérrez del Castillo, Rubén, “Promesas del Japón”, puede consultarse en red en <<http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/2306/Promesas-Japon>> [Consulta: 16 marzo 2015].

¡Qué extraña sensación! No sabemos por qué pero esta obra nos transmite fuerza: notas largas, tempo lento, y aún así hay una energía contenida que captamos. ¡Qué efectos más originales! Si cerramos los ojos somos incapaces de saber de qué instrumento proviene el sonido. Los timbres son sorprendentes. Cuando el piano roza las teclas, apenas se percibe a menos que permanezcas totalmente inmóvil, escuchando tus propios latidos. Y es lo que hacemos, absortas y concentradas totalmente en la música³⁵.

La pregunta que se hacía con una marcada acidez el crítico Guerrero (ver nota 32), me la ha respondido el público en múltiples conciertos. Siempre sostengo que los mayores damnificados de la escucha son los autoproclamados “melómanos” (en ellos incluyo a los músicos profesionales, aunque no vayan a conciertos) que, sumergidos en sus prejuicios de lo que debe ser la música, ignoran cualquier propuesta que les “saque de sus casillas”. Por ello no es inhabitual que ese oyente y apasionado seguidor de los clásicos se aburra soberanamente con lo contemporáneo como con la música antigua, denostando tanto el flamenco como las vanguardias.

Por ello, en el extremo opuesto, he dispuesto a los escuchantes más despiertos y desprejuiciados: los niños. La anécdota, por repetida, no es menos impactante: cuando hace veintisiete años en España apenas se conocía lo que era un concierto pedagógico, propuse con el Cosmos a la Consejería de Educación de Madrid –que luego tendría continuidad en los Centros de Formación del Profesorado como el CRIF de “Las Acacias”– los primeros conciertos de esta índole. Con una cuidadísima selección de breves piezas y puesta en escena (con dos pantallas, caricaturas de cada instrumentista para facilitar el reconocimiento de cada instrumento, y cámaras centradas por un regidor en el mínimo detalle tímbrico inusual), hacíamos un recorrido para mostrar cómo el lenguaje clásico acababa transformando todos sus parámetros hasta alcanzar las máximas expresiones de la vanguardia, con un recorrido por todos los grandes estilos del xx. En resumen, lejos de quedarse en un simple entretenimiento con alguna pincelada didáctica (como son la mayoría de las propuestas actuales), formaban e informaban (y además, entretenían).

Volviendo al punto de partida: realizábamos este noviembre pasado, con el Cosmos 21, uno de nuestros programas pedagógicos en el formidable auditorio de La Alberca (puntualizo también la descripción del auditorio, para remarcar que obras, intérpretes y presentación escénica eran inmejorables). La sala abarrotada y la mañana de bochorno (imagínese el lector, Murcia con el otoño más caluroso del último siglo) presagiaban “tormenta”. Los estudiantes entraron demasiado pronto (mala estrategia) y los biorritmos estaban demasiado acelerados por un motivo u otro. El programa empezó con una obra de rotundo éxito (y ya van para una veintena de reposiciones) y que por ello suelo emplazar al final de ciertos programas. Las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla, instrumentadas felizmente por Enrique Igoa, abrieron el programa y la caja de los truenos. En las pausas entre cada

³⁵ Prefacio a “El mundo a través de Carlos Galán”, Trabajo Universitario de Investigación de Araujo, Amalia y Fernández Cabrera, M.^a del Carmen, 2001, p. 3.

movimiento los más inquietos aprovechaban a incrementar el ruido y el desconcierto. Decididamente el día, pese a todos nuestros esfuerzos, no nos iba a ser nada propicio. Entonces se obró el milagro: presenté las dos piezas iniciales de mi *Cancionero matérico*, tras explicarles la necesidad imperiosa de que reinase el más absoluto silencio para percibir tanta riqueza de matices. Acto seguido, comenzamos a sonar y se fueron adueñando estas músicas (precisamente muy desnudas y quedas) de toda la sala, que quedó contagiada de una mezcla de asombro, sorpresa y raptó por el sonido en sí mismo. No había sido ni un ritmo febril, ni una melodía reconocible, ni un movimiento enérgico. Era la pura materia.

En ocasiones en que me he visto obligado como pianista o director del Cosmos 21 a defender ante un programador una obra matérica, siempre he mantenido que la actitud que reclamaba al público en mi manifiesto, acaba respondiendo a todas las expectativas: su comportamiento deja de lado la pasividad de una escucha confortable (¡quién sabe por qué mundos andaré el melómano clásico en su abstracción auditiva!) para literalmente “encaramarse a la fila de butacas siguiente”.

El ejemplo siguiente lo cité en mis muchas conferencias sobre esta música. La sensación de escucha es paragonable a la experiencia del viajero que se topa en cualquier pueblo castellano con un corrillo de ancianos. Enseguida le preguntan de dónde viene. Si la respuesta es que es pariente de un vecino del lugar, la conversación se dirigirá raudamente a hablar de la familia (siempre que la tengan en aprecio). Por el contrario, si se trata de un forastero, ávidamente le asaltarán con sus indagaciones (de dónde es, si le gusta el pueblo, si tiene familia, sus gustos, etc.). Esto es, la incapacidad de reconocer el origen del sonido, propiciado por la acusmasis, invita a ese acercamiento por el origen del sonido. No hay relaciones que le aten, le conformen, y en esa desnudez, el sonido es desmenuzado por el oyente (ayudado por el compositor y la mediación del intérprete) y comienza a crearse una dinámica activa y cautivadora.

En ciertos coloquios finales a las conferencias sobre esta música matérica, me plantearon una pregunta compleja, sobre todo en función de la respuesta. Cuestionaron si, ya que hablo de una música tan enraizada con el propio hecho sónico y desnuda de toda retórica, podríamos estar hablando de una música global. La pregunta es muy interesante y puede caer en el equívoco de confundir globalidad con consumismo e inmediatez. Los ejemplos que propongo son diversos: la música del *Requiem* del bienamado Mozart causa terror a los aborígenes centroafricanos; he experimentado en plena selva del Río Madre de Dios, en la amazonía boliviana, cómo un sencillo romance del siglo XVI cantado a dos voces y, tras explicarles previamente el drama de muertes y asesinatos que relataba, era recibido con generalizadas risas por los aborígenes; en “Cobra Verde”, la cámara del genial Werner Herzog recoge el magnetismo del actor Klaus Kinski hechizado en plena costa guineana. Una bella muchacha le baila, ante nuestras atónitas retinas, una sensual danza (una incitación al acto sexual según nuestros parámetros). Música y baile transmiten un clima brutal, enérgico. Sin embargo...¡la letra recoge un dulcísimo canto mariano!

Decididamente, no hay músicas universales. No caigamos en la precipitación de buscar puntos de encuentro entre Nueva York, Madrid o Abu Dabi, aunque nosotros estemos sumergidos en una cultura invasora dominante. Pero, con todo, puede existir una música que no necesite de un aprendizaje, una normativa conocida, unos parámetros familiares y que, sin embargo, cautive y despierte la escucha. Mi experiencia directa en conciertos para mineros bolivianos, campesinos mesoamericanos, funcionarios japoneses, oyentes y trabajadores rusos o búlgaros, neófitos de cualquier provincia española, es que pueden encontrar en la música matérica un espacio sónico para sumergirse y empaparse de música. Diferente y única. No seré yo quien diga que esta es la música universal. Pero, si me lo preguntan, creo que seguramente puede resultar lo más cercano que existe a una música comprometida y al mismo tiempo accesible a cualquier oyente.

I.6. Sexto balance. Dedicatorias

No es este un capítulo excesivamente trascendente y, en todo caso, su importancia se la deberá otorgar cada homenajeado. Sin embargo, y ya que enlaza con el siguiente epígrafe, sí puede ser un punto de referencia de encuentros personales que, por fuerza, tienen que verse reflejados en la propia música, aunque en absoluto precisamente en la partitura dedicada.

Parece como si inicialmente, ante la consciencia de la empresa estética tan rupturista que comenzaba a acometer, encontrara en los “colegas de solfas” al decir de Carmelo Bernaola, el aliento e impulso necesario. Por ello es significativo que, entre las trece primeras entregas, tengamos siete obras dedicadas a compositores (Daniel Zimbaldo, Rafael Liñán, Tomás Marco, Alejandro Kandoy, José Miguel Moreno, Román Alís y Stefano Procaccioli). Al modo de Luciano Berio y sus breves dúos violínísticos, dedicados cada uno a un compositor, no podía dejar de agradecerles su apoyo y amistad. A estos seguirían las dedicatorias a Nilo Soruco (cantautor boliviano), Agustín González Acilu, Claudio Prieto, Isaac Tello, Manuel Angulo, John Cage y Javier Darías. Sin perder el ámbito creativo, aunque en el terreno de la plástica, Gustavo Torner y Eugenio Bermejo. Tampoco quiero olvidar a la dedicadas *in memoriam*, en las que en este caso sí existe un marcado acento luctuoso, como las ya citadas a Claudio Prieto o la de Leopoldo Hontañón.

Poco dado a dedicatorias gratuitas o de compromiso, solo encontraremos dos obras dedicadas a organizadores: Rosa María Calle y Luis González Viñuelas. Igualmente, solo intérpretes muy directamente involucrados con mis proyectos han recibido el presente en forma de dedicatoria, como es el caso de los guitarristas Guillermo Castro, Carlos García Cuéllar; el director y orquestador, Javier Torres; el trombonista Elíes Hernandis, el flautista Julián Elvira, el clarinetista David Arenas, la saxofonista Pilar Montejano o el Luur Metals y el Trío Arbós. Y siendo una música tan imbricada en mi persona y compromiso vital, no puedo dejar de destacar el *Cancionero matérico*, dedicado a cada uno de mis nueve hermanos; *Noche oscura*, a mis padres y, por supuesto, las tres obras (*Iris*, *Casiopea* y *Música Mérica I*) escritas para mi compañera, Luisa Muñoz.

No quisiera pasar de largo de dedicatorias que, por el contrario, he recibido. La música matérica ha sido fértil encuentro con grandes autores plásticos que me han brindado su amistad y homenajearo con su obra pictórica. En algunos casos su trabajo coincidía con la solicitud que como director del Cosmos 21 hacía a un pintor para conmemorar un nuevo lustro de actividad (empezando con el que para el 10.º aniversario realizó Carmen Bermejo, y a los que siguieron Manuel Prieto, Iraida Cano y Gustavo Torner). Prieto, Torner y, especialmente Ejti Stih, me hicieron unos presentes de incalculable valor (y no seremos tan necios, siguiendo las recomendaciones de Antonio Machado en *Juan de Mairena* de confundir valor y precio).



Imágenes 4 y 5. El Cosmos 21, músicos protagonistas tanto como solistas, como grupo, de muchos de sus estrenos mundiales

I.7. Séptimo balance. Los títulos. Primer análisis musical

Suelo hacer hincapié en las clases de Lectura a Vista del Real Conservatorio Superior de Música en rastrear todos los elementos sonoros, gráficos e incluso literarios que puedan ayudarnos a descifrar el carácter que propone el compositor en una obra. El título es una herramienta significativa incluso en periodos clásicos (Minueto, Scherzo, Sonata –de sonar–, Preludio, Intermezzo, Fantasía, etc., ya son una propuesta de carácter muy concreta).

La Música Matérica es, por sí misma, una planteamiento estético de indudable contundencia. Pero la abstracción siempre reivindicable del lenguaje sonoro (los escritos clásicos de Strawinsky se suelen malinterpretar y dirigir hacia el terreno estéril de la incomunicabilidad de la música) no está reñida con un afán concreto por transmitir ciertos mensajes o acotar el significado. En este campo juega un papel importantísimo el compromiso social³⁶, además del condicionante concreto de la presencia de

³⁶ La música matérica es *per se* una propuesta que sobrepasa el terreno estético y entra en el ético. Ello está perfectamente formulado en el mismo Manifiesto Matérico. Pero es absolutamente detectable en toda mi producción.

un texto. Junto a ello, no es menos reseñable la presencia de subtítulos que postergan la catalogación matérica a un segundo término. De entrada es evidente cierta tendencia en mi catálogo a querer fortalecer cierto mensaje en el título, lo que me ha llevado con frecuencia a desdoblarlos. El repaso es abundante en ejemplos: desde *a·Babel*, *Historias de un manicomio* a toda la trilogía de “Veintiuno”, “Veintidós” y “Veintitrés”, reunida en *El vivir de un latido* o la del otro tríptico mencionado, *Cántico de amor del suicida*.

En el catálogo estrictamente matérico, a veces la abstracción se conserva, pero una acotación añadida requiere sumarle un nuevo perfil, como en los *Interludios matéricos (I-V)* o el *Cancionero matérico* (en este caso, por tratarse de una colección en un ámbito muy concreto). Sin embargo, lo más habitual es la presencia de un referente muy directo: *Ryoan* (inspirada en el templo del Jardín de Piedra de Kioto), *Alisios* (dedicada a Román Alis y que evoca los vientos de igual nombre), *Cage-Ching* (rememorando al compositor californiano), *Tres clases de ángeles* (en referencia a los tres ángeles de la pedagogía española y dedicatarios de la obra –ÁNGel Botia, Manuel ANGulo y M.^a de los ÁNGEles Nevenka Galán–).

En otras ocasiones, el título hace referencia a la agrupación que la encargó, como en *Luur Matérico* (en alusión al Luur Metals Spanish Quintet y al instrumento primigenio, el luur) o al instrumento de destino (*Materimba*, *Materia de saxo* o *Doce Metales*). En otros casos es un referente físico (las constelaciones *Leo* o *Casiopea*, o los casos de *Alisios*, *Magma*, *Amanitas* o *Terram*) o numérico (*Trinadeset*, trece en búlgaro, hace referencia a las trece voces, trece secciones o veintiséis –13x2– objetos matéricos seleccionados; *Tres clases de ángeles*, evoca a los tres dedicatarios, a los tres grupos instrumentales y a los tres planos de intensidades).

El hecho puramente sonoro también está recogido en el título de todas las piezas del *Cancionero matérico*, así como en *Doble aliento* (para flauta y ney –flauta popular de los países árabes–), *Ecos de taranta* y *Granaína* (sobre ambos palos flamencos) o *Égloga* (que, basándose en el ámbito estético de esta forma literaria, arranca con una cita de *Égloga* de Rodolfo Halffter).

En ocasiones proponen conceptos que cabalgan entre la abstracción y el hecho físico, como en *Iris* (sección ocular, irisación y transformación difuminada) o *Gesto*. Mayor interés referencial guardan títulos de una indudable carga expresiva o poética como *El peso de un ángel*, *Síntesis de una lágrima*, *Galería de sonidos para el alma* o las que encierran una referencia literaria, como *Las cuatro sonoridades inefables* (I. La que produce la campana lisa y queda cuando es mecida por el viento; II. La que proviene de sonoridades lejanas; III. La que producen máquinas y mecanismos; IV. La que produce el sueño); *Noche oscura* y *Soledad sonora* (sobre San Juan), *Infinito viaje* (homenajando al recién fallecido Claudio Prieto,

Léanse al respecto: Araujo, Amalia y Fernández Cabrera, M.^a del Carmen, *Carlos Galán. Implicaciones sociales de su obra compositiva*, Madrid, *Música y Educación*, 52, Año XXV, nº 4, (junio de 2002); Galán, Carlos, Respuestas a la entrevista de “Músicas del Cosmos 2013”, Madrid, Asoc. Grupo Cosmos 21, 2013, pp. 17-18 y 25.

cuya obra inacabada y dedicada al Cosmos 21 había titulado *Viaje al infinito*); *Aufer Tenebras mentium* (ayuenta las tinieblas de mi alma) o *Lux (perpetua)*.

En cualquier caso, es llamativo el hecho de que, incluyendo los *Interludios matéricos* y el *Trío*, once de las cincuenta obras de este catálogo se hayan limitado a la pura abstracción de su referente sonoro como Música Matérica. Este 22% se eleva a un 34% (17/50) si también adjuntamos las breves piezas del *Cancionero matérico*.

Entiendo que es una buena muestra de mi intento por enfatizar el hecho estético por sí mismo, aunque en mi producción sean constantes los referentes vitales o sociales³⁷. Con todo, quede constancia que, en un deseo de sincreción y contundencia comunicativa a la hora de titular una obra, he sido reticente al subtítularlas, aunque a veces pueda parecer lo contrario al acompañar el título principal hasta con tres subtítulos. *Alisios* o *Magma*, por ejemplo, arrastran el número de opus, el del catálogo matérico y el de ser, además, un interludio. Incluso me plantee limitar la referencia al catálogo matérico con las simples iniciales (MM). Mas la consciencia de lo que la palabra implica y tiene de carga expresiva y, alejándome por tanto de la moda anglosajona, me incliné por recrearme, si la obra lo requería, en el título. No puedo negar que la búsqueda de la comunicación, en cualquier ámbito musical, es una de mis pautas artísticas.

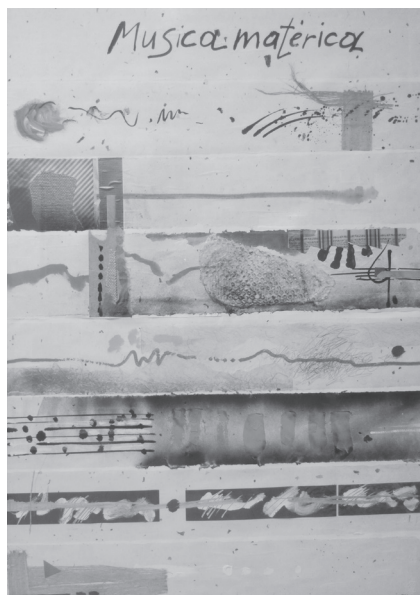


Imagen 6. Cuadro de la pintora eslovaca Eji Stib dedicado a la Música Matérica

³⁷ Araujo, Amalia y Fernández Cabrera, M.ª del Carmen, *Carlos Galán. Implicaciones...*, *op. cit.*, p. 41.

I.8. Octavo balance. Fecha y lugar de la firma de las obras. Proceso de composición

Este exhaustivo repaso a las obras no podía ser completo sin detenernos en su punto y final (aunque en el caso de *Galería de sonidos para el alma* la firma y fecha la encontremos en la esquina superior izquierda de la primera página, al tratarse de una obra gráfica y abierta, que en ese punto tiene su conclusión).

Veamos primeramente la relación completa de obras con sus años de firma:

- 1994 *Música Matérica I op. 38* (flauta, violín y guitarra)
Música Matérica II op. 39 (fagot)
Música Matérica III op. 40 (trombón y tuba)
- 1995 *Terram op. 41, Música Matérica IV* (orquesta)
Interludio Matérico I op. 42, Música Matérica V (violín, guitarra y acordeón)
Trinadeset op. 43, Música Matérica VI (orquesta de cuerda)
- 1997 *Alisios op. 45, Interludio Matérico II, Música Matérica VII* (flauta–flautín, clarinete y piano)
Laur Matérico op. 46, Música Matérica VIII (quinteto de metales)
- 1998 *Aufer tenebras mentium op. 48, Música Matérica IX* (coro de voces blancas)
Iris op. 49a, Música Matérica X (piano)
Interludio Matérico III op. 49b, Música Matérica XI (piano y cinta)
- 1999-2000 *Ryðan, op. 50, Música Matérica XII* (quinteto)
- 2000 *Materimba, op. 51, Música Matérica XIII* (marimba)
Interludio Matérico IV op. 52, Música Matérica XIV (orquesta de acordeones)
- 2001 *Materia de saxo op. 53, Música Matérica XV* (saxo alto y soprano)
Magma op. 54, Interludio Matérico V, Música Matérica XVI (piano)
Música Matérica XVII op. 55 (flauta)
- 2002 *Noche oscura op. 58, Música Matérica XVIII* (sexteto)
Soledad sonora op. 59, Música Matérica XIX (octeto)
Gesto op. 60, Música Matérica XX (septeto)
Galería de sonidos para el alma op. 61 Música Matérica XXI (quinteto)
- 2005 *Las cuatro sonoridades inefables: I. La que produce la campana lasa y queda cuando es mecida por el viento, op. 65. Música Matérica XXII* (violín)
Las cuatro sonoridades inefables: IV. La que produce el sueño, op. 68. Música Matérica XXV (guitarra)
- 2006 *Las cuatro sonoridades inefables: II. La que proviene de sonoridades lejanas, op. 66. Música Matérica XXIII* (violín y electroacústica)
Las cuatro sonoridades inefables: III. La que producen máquinas y mecanismos, op. 67. Música Matérica XXIV (guitarra y electroacústica)
- 2007 *Doce metales, op. 71, Música Matérica XXVI* (orquesta de doce trombones)
- 2008 *Música Matérica XXVII, op. 72* (violín, cello, clarinete, saxo, piano y percusión)
Tres clases de Ángeles, Música Matérica XXVIII, op. 73 (orquesta infantil y coro)
- 2009 *Amanitas, op. 75, Música Matérica XXIX* (piano)

- 2010 *Doble aliento*, op. 77, *Música matérica XXX* (flauta y ney)
Ecos de Taranta, op. 78, *Música Matérica XXXI* (clarinete bajo y saxo tenor)
- 2011 *Égloga I*, op. 79, *Música Matérica XXXII* (oboe)
Leo, op. 82, *Música Matérica XXXIII* (octeto)
- 2012 *Casiopea*, op. 83, *Música Matérica XXXIV* (septeto)
Música Matérica XXXV, op. 84 (trombón solo)
Música Matérica XXXVI, op. 85 (noneto)
Cage-Ching, op. 86, *Música Matérica XXXVII* (trombón solista y noneto)
Granaina, op. 88, *Música Matérica XXXVIII* (cuarteto)
- 2013 *Trío n.º 1*, op. 89, *Música Matérica XXXIX* (trío con piano)
Infinito viaje, op. 91, *Música Matérica XL* (soprano, coro y cuarteto de cuerda)
- 2014 *Síntesis de una lágrima*, op. 93, *Música Matérica XLI* (sexteto)
- 2015 *El peso de un ángel*, op. 94, *Música Matérica XLII* (dos clarinetes. Solo)
Cancionero matérico II, op. 96, *Música Matérica XLIII* (flauta y piano)
Cancionero matérico III, op. 97, *Música Matérica XLIV* (violín y piano)
Cancionero matérico IV, op. 98, *Música Matérica XLV* (cello y piano)
Lux (perpetua), op. 100, *Música Matérica XLVI* (coro y septeto)
Cancionero matérico VI, op. 101, *Música Matérica XLVII* (trombón y piano)
Cancionero matérico VIII, op. 103, *Música Matérica XLVIII* (piano a cuatro manos)
Cancionero matérico IX, op. 104, *Música Matérica XLIX* (guitarra y piano)
- 2016 *Música Matérica L*, op. 105 (concertino para percusión y sexteto)

La actividad compositiva es tan esencial en mi vida que he llegado a expresar que “es una actividad tan importante como el respirar”. Eso hace que en largos periodos como del 2005 al 2010 haya estado trabajando sin interrupción una media de quince horas diarias. Aunque bien es cierto que rápidamente puntualizo que no lo conceptúo como un “trabajo”, una obligación. Señalo este hecho porque mi compromiso con la composición es tan radical que, independientemente de la longitud (aunque se trate de una obra para un solo instrumento o de brevísima duración), mi entrega es igual cuando se me exige una mayor condensación de tiempo o materiales.

Ello hace comprensibles ciertas ratios sorprendentes. Por ejemplo, una primera estadística nos muestra una cadencia anual de al menos dos obras al año de este catálogo matérico; sin embargo, en 1999 no encontramos ninguna (*Ryōan* se firma en la primera semana de enero del 2000). La razón está precisamente en la singularidad (op 50, *Música Matérica XII*) y dimensiones de esta obra (larga duración y primera obra de plantilla heterogénea).

Otro tanto sucede en el 2014, año entregado a la composición de *Planto y allegro por un ángel*, cuya condición de Concerto Grosso (con una intencionalidad virtuosística de los solistas) atenta al espíritu desnudo de mi música matérica y ello me llevó a un profundo estudio y reflexión. De hecho, es exactamente el mismo problema que encontré a la hora de realizar mi *Concerto Grosso para el Cosmos*,

estrenado en el Auditorio Nacional en 2006, con la ORCAM como acompañante. Ello condicionó ese año en blanco (2004) del presente catálogo.

Por el contrario, la febril actividad de 2015, con ocho obras, dos de la envergadura temporal de *El peso de un ángel* y *Lux (perpetua)* –que incluye, además, coro al grupo instrumental–, se explica por el criterio conjunto de selección de materiales, tratamientos y ordenación temporal de las seis piezas del *Cancionero matérico*. También resulta significativo el compromiso con este lenguaje estético durante el periodo central que recoge el actual estudio (2004-2010), cuando he seguido presentando nuevos capítulos de la serie, aunque tuviera que ser entre compromisos tan significativos como el *Concerto Grosso para el Cosmos* (treinta minutos para un concierto grosso de cinco instrumentos solistas y orquesta sinfónica completa); *La leyenda de Gösta Berling*, música de creación para la película muda del mismo nombre de Mauritz Stiller (noventa minutos, para piano solista, coro mixto y orquesta sinfónica); y *a·Babel, Historias de un manicomio*, ópera cómica-trágica de casi tres horas de duración (para veinte solistas en escena, incluido un cantautor y actores, grupo instrumental solista, compañía de danza, vídeos, coro masculino y orquesta sinfónica).

Un último detalle, que puede resultar intrascendente, pero que refleja mucho del espíritu aventurero del autor y de sus muchos viajes profesionales alrededor del mundo, lo muestra el hecho de dónde se firman las obras. Quitando dos sin especificar (previsiblemente en la capital española), encontramos una gran mayoría distribuidas entre mis dos viviendas habituales: Madrid (con dieciocho firmas) y Tormes (en Salamanca, con otras diez). Seguidamente destaca Colmenar Viejo, en los campos circundantes de la casa paterna (siete) o el Duero (cuatro), más otros lugares españoles como Cuenca, Alarcón, Salamanca, Toledo, Valencia o Aranjuez y ciudades extranjeras como Ruse (Bulgaria), Duvrobnik (Croacia), Asunción (Paraguay) o Islas de las Azores (Portugal).

El detalle de la firma, aun tratándose de lugares remotos o incluso en plena naturaleza (Río Duero, a orillas del Duero), es una muestra fehaciente de mi forma de trabajo habitual: tras la ya mencionada selección previa de materiales, usualmente puedo estar semanas trabajando sin escribir ni una sola nota y voy gestando toda la obra (salvo que esta tenga excesivo minutaje o esté destinada a un gran conjunto muy heterogéneo) a base de revisar mentalmente muchas veces cada fragmento, rehaciéndolo y proponiéndome varias soluciones, hasta que selecciono la más idónea (a veces puede ser la primera, tras desechar las siguientes). Si la obra es breve, puedo escribirla sin interrupción, sin enmendar nada y basándome solo en unas pocas anotaciones de referencia.

Finalmente, pasada al papel la obra en su integridad, la escucho internamente de arriba abajo las veces necesarias. Por ejemplo, y aunque sea salirme del campo de estudio matérico, cuando la ópera *a·Babel* estaba ya completamente escrita hasta su más mínimo detalle y tras haber ido repasando según las finalizaba cada una de las sesenta y ocho escenas de los dos actos y el epílogo y, a su vez, en su totalidad estas tres partes, dediqué cerca de veinte días a escuchar internamente en tiempo real la

ópera (cerca de tres horas) al menos dos o tres veces al día. Esto explica que obras de mucho menores proporciones pueda haberlas firmado en cualquier emplazamiento (de hecho, *Tres clases de ángeles* está firmada en Asunción, porque fue allí donde la repasé y firmé, pero inicialmente estaba escrita en “el aire” en los largos viajes transoceánicos de esa gira americana del 2008).

I.9. Noveno balance. Grabaciones y ediciones

En el concierto inaugural de la Música Matérica tuve la fortuna de poder contar con un espacio sonoro (la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid) que permitía jugar con la ubicación y sentido del patio de butacas. Dispuse las sillas en forma de abanico, teniendo por centro la esquina trasera izquierda del patio de butacas, de forma que, incluso un músico en la izquierda de la corbata, sonara al costado de una gran parte del público. Además, sorprendía al oyente con piezas interpretadas desde cualquier punto de la sala. Todo ello venía a reforzar la acusmatis, el desconocimiento del origen del sonido.

Partiendo de lo insustituible que resulta la experiencia acústica directa, esta música admite en la grabación unas condiciones de escucha nada desdeñables, empezando por la ausencia de ruidos y la posibilidad de percibir los sonidos más delicados³⁸. Seguidamente señalo las grabaciones disponibles:

Música Matérica I-XXI (21 obras) (Triple CD)

J. Elvira, flauta, C. Galán, piano, M. Miján, saxo soprano y alto, F. P. Tedesco, marimba, Spanish Brass Luur Metals, Orquesta Solistas de Sofía, Dtor. P. Djurov, I. Bonet, trombón, J. M. Bernabeu, tuba, F. Mas, fagot, Orquesta de acordeones Claroscuros”, dtor. A. Huidobro, Escolanía Luis Dorao Unamuno, Dtora. Inma Arroyo, Orquesta Radio de Sofía y Cosmos 21, Dtor. Carlos Galán.

Triple CD SAS1006, Iberautor (Integral de la Música Matérica de Carlos Galán), Madrid, 2004.

Música Matérica XXII-L (29 obras) (Triple CD)

J. Elvira, flauta, V. Molino, ney, C. Galán, piano, G. Castro, guitarra, P. Montejano, saxo tenor, E. Hermandis, trombón, R. Alonso, oboe, V. Martínez, flauta, D. Arenas, clarinetes, J. Franco, saxo, Emilio Sánchez, violín, R. Pinillos, cello, L. Muñoz, pequeña percusión, I. Calzado, piano, C. Lavilla, soprano, Cuarteto Diapente y Coro Nur, Orquesta de niños del IES Emperatriz M.^a de Austria, Orquesta Trobada y Grupo Cosmos 21, Dtor. Carlos Galán. Triple CD Several Records (Segunda Integral de la Música Matérica) Madrid, 2016.

Terram op. 41, Música Matérica IV. Orquesta Sinfónica de la Radio de Sofía, Dtor. Carlos Galán. CD 715, Iberautor-Fundación Autor (Música Orquestal de Carlos Galán) Madrid, 2000.

Trinadeset op. 43, Música Matérica VI. Orquesta Solistas de Sofía, Dtor. Plamen Djurov. CD 715, Iberautor-Fundación Autor (Música Orquestal de Carlos Galán) Madrid, 2000.

³⁸ Reléase el Tercer balance de este trabajo, dedicado a los espacios.

*Laur Matérico, op. 46, Música Matérica VIII. Spanish Brass Laur Metals (Quinteto de metales).
CD 018, Anacrusi (La escalera de Jacob) Barcelona, 2000.*

*Anfer tenebras mentium op 48, Música Matérica IX. Coro Luis Dorao Unamuno, Dtor. I. Arroyo.
CD Cantón Records (Tolosa 2004) Crescendo Elkartea-Vitoria, 2004.*

*Materimba op. 51 – Música Matérica XIII. Fabián Pérez Tedesco (marimba).
CD 115, TAUKAY (Marimba crossing), Udine, 2000.*

*Interludio Matérico IV op. 52, Música Matérica XIV. Orquesta “Claroscuros”, Dtor. Á. Huidobro.
CD SRD265, Col. Tañidos (“Diálogos”), Madrid, 2002.*

*Materia de saxo op. 53, Música Matérica XV (Coda). Pilar Montejano, saxo.
CD Anaya (Libro y CD del profesor del 3er. Curso de la ESO)- Madrid, 2002.*

*Música Matérica XVII, op. 55. Julián Elvira, flauta.
CD SAO 1567, Iberantor (La Flauta del siglo XXI)- Madrid, 2008.*

*Doce metales, op. 71, Música Matérica XXVI. Orquesta Trobada, Dtor. Carlos Galán
Disco-libro EMEC (a·Babel), Madrid, 2010.*

*Música Matérica XXVII, op. 72. Cosmos 21, Dtor. Carlos Galán.
CD 2080, VERSO (Compositores madrileños), Madrid, 2009.*

*Música Matérica XXVII, op. 72. Cosmos 21, Dtor. Carlos Galán.
Disco-libro EMEC (a·Babel), Madrid, 2010.*

*Tres clases de Ángeles, Música Matérica XXVIII, op. 73. Orquesta y coro de niños del Conservatorio Teresa Berganza,
Dtor. Pablo del Campo.*

CD Musicalis (Album de Música y Educación), Madrid, 2010.

Casiopea, op. 83, Música Matérica XXXIV. Cosmos 21, Dtor. Carlos Galán.

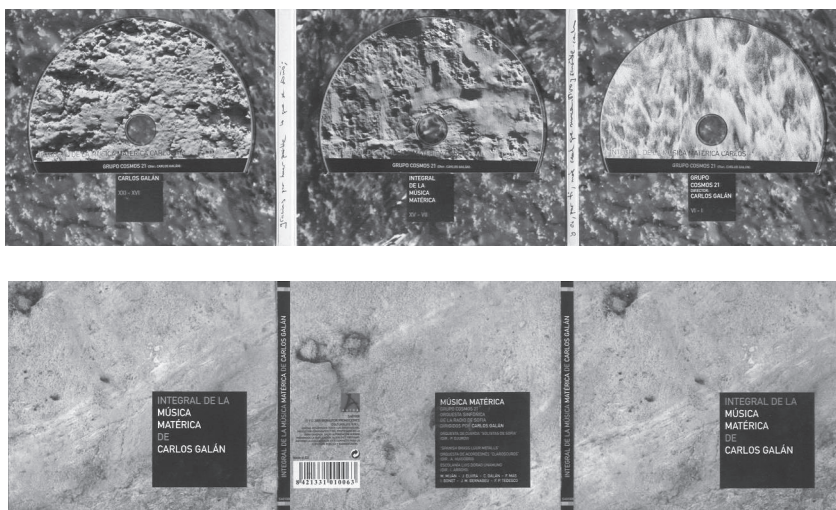
CD2 Several Records 442 (25x25), Madrid, 2016.

*Música Matérica XXXVI, op. 85. Grupo de alumnos del RCSMM, Dtor. Carlos Galán.
CD RCSMM3 (Compositores del RCSMM), Madrid, 2016 (grabación en vivo).*

*Cage-Ching, op. 86, Música Matérica XXXVII. Solista E. Herrandis, Cosmos 21, Dtor. Carlos Galán.
CD1 Several Records 441 (25x25), Madrid, 2016.*

Existen, igualmente, numerosas grabaciones radiofónicas en vivo de la mayoría del catálogo, destacando por número y variedad de versiones las de RNE (IV, V, VI, VII, IX, X, XI, XII, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXVI, XXXIV, XXXVI).

En cuanto a las ediciones musicales, no estará de más el recordar la actual crisis del sector y la cada vez menor distribución de las editoriales, que desaconseja en muchas ocasiones su publicación. Con todo, las *Músicas Matéricas* X, XV, XVI y XVII se encuentran editadas en EMEC, la VIII por IDM y la XXII, XXIII, XXIV y XXV por IVM. Existen, igualmente, reproducciones del facsímil de la IX (Revista “Música y Educación”, n.º 50 y en “Coro”39), II (Revista “Fisuras” n.º 3) y XXXVIII (“Música” n.º 24)



Imágenes 7 y 8. Galletas y digipack del Triple CD “Integral de la Música Matérica” de la Fundación Autor

I.10. Décimo balance. Secciones independientes. Introducciones, codas y citas

Intencionadamente, *Música Matérica I* arranca con una primera página a modo de introducción. En ella, se propone un material que se va desmembrando hasta alcanzar la desnudez propia del lenguaje plenamente matérico. Es un guiño de despedida a mi estética defendida hasta la fecha. Recuerdo comentárselo a Bryan Ferneygough en un último intento de confrontación dialéctica con otro creador. Como imaginaba, él no vio necesaria su presencia. Son estos instantes en los que el autor, ante una opinión contraria, reafirma la integridad y congruencia de sus decisiones, con independencia del mayor o menor beneplácito que le otorguen.

³⁹ Collar, Cristina; Molina, Emilio y Navarro, María Dolores, *Coro, enseñanzas profesionales*, Madrid, IEM, 2008, pp. 135-139.

Lo que fue una propuesta, claramente consciente (y en este caso concreto “histórica”, o debería decir ¿afectiva?), no volvería a repetirse hasta *Ryōan*. En esta nueva ocasión, principio y fin de la obra quedan enmarcados por un sonido prístino e inalterable de una campana tibetana (reproducido al final por el clarinete en *si \flat*). Se trataba de paragonar, reflejar musicalmente, el límite físico del perímetro de piedra que enmarca el Templo del Jardín de Piedra (*Ryōan-ji*) de Tokio en el que me inspiré.

Igualmente, encontramos introducción y coda en *Síntesis de una lágrima*, en este caso, con una evocación rítmica del compás de siguiiriya. Su ambiente luctuoso⁴⁰ (cantos de plañideras-playeras-siguiiriyas gitanas-siguiiriyas de muerte-siguiiriyas... forman un rastreable transcurso histórico) sirven de punto de partida e inspiración de la obra. También se trata de un pequeño íncipit los dos compases iniciales de *Égloga*, en este caso por tratarse de una cita de la obra de igual título de Rodolfo Halffter, y de cuya célula de cuatro notas se nutre toda la obra.

En el *Cancionero matérico* encontramos lo contrario. La cita queda reservada para el final, claramente diferenciada con doble barra. La melodía popular escogida, es atomizada rítmica e interválicamente para generar múltiples texturas y sonidos de gran carga matérica, reservando para el final, a modo de coda luminosa, la referencia melódico-armónica en la que estaba basada la pieza. Apenas dos o tres compases, una breve pincelada, tan concisa como sincrética es la pieza.

Igualmente encontramos otro ejemplo de cita que al mismo tiempo cumple la función de coda en *Granaína*. Tras una alternancia de acordes de poderosa carga matérica con su resolución en otros acordes de mayor transparencia o estaticidad, se alcanza un portentoso clímax, a raíz del cual emerge un solo del saxo que propone una virtuosística resolución a semejanza de la de una falseta de media granaína.

Un caso más notable es el de *Lux (perpetua)*, op. 100. La carga demoledora del texto en *parlato* de Vicente Huidobro alcanza su clímax y momento más dramático en el puro silencio. Es entonces cuando surge prístina la voz de una solista cantando la cita de ocho compases del *Stabat Mater* de Pergolesi. Tras dos breves ráfagas del tutti y un nuevo “bramido” de la agrupación coral-instrumental, vuelve a surgir redoblada (en esta ocasión con dos sopranos), la voz solista con los ocho compases finales de la cita del *Cuius animam gementem* de la mencionada obra, dando paso a la intensa sección final. En este caso, ambos intrusismos estilísticos, aunque se compongan de muchas notas y acordes, los conceptúo como una unidad, un bloque sonoro en sí mismo, como un particular *déjà vu*, que adquieren la medida prefijada para un sonido de larga duración (para este tema, me remito al capítulo de la estructuración métrica). No obstante, el fragmento escogido, aparte de por su portentosa fuerza literaria y expresiva (“su alma contrita, gimiente y dolorida, fue atravesada por el gladius –espada–”),

⁴⁰ Lease el comentario a *Planto y allegro por un ángel*, concierto grosso, cuyo “esbozo” musical –tomando el simil pictórico–, es esta obra: Galán, Carlos, comentario a *Planto y allegro por un ángel*, *Quodlibet*, 57, separata, (septiembre-diciembre 2015), p. 5.

suelo ponerlo en mis conferencias sobre la música matérica como ejemplo en el pasado de elección de sonidos (en este caso, filados) que, por su desnudez, permiten acercarnos a su carga matérica. ■

[Nota del Director: la II parte de este artículo se publicará en un número posterior de *Quodlibet*]