

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

Volumen CLXXXII

Nº 717

enero-febrero [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963



MINISTERIO
DE CULTURA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LA INNOVACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA GESTIÓN CULTURAL, UN EJEMPLO CONCRETO

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 717 enero-febrero (2006) 39-46 ISSN: 0210-1963

Jorge Fernández Guerra

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

ABSTRACT: *The CDMC (Center for the Diffusion of Contemporary Music) was created in 1983 to promote contemporary music in Spain. Among its activities, the Alicante International Festival of Contemporary Music, a regular concert series in Madrid and the Musical Electronics and Computing Laboratory. In the 2005/06 season, the CDMC settles in the new Auditorium at the extension of the Reina Sofia National Museum of Contemporary Art; this new location permits to organize a more ambitious concert series. The cycle of four concerts called "Residences", a section of this program, sets a model of organization that joins together several ensembles and soloists in a common eagerness. New proposals of innovation in the organization of concerts have arisen in this cycle, as a structure to discuss how (...) to coordinate further on the group of musicians devoted to contemporary music.*

KEY WORDS: *Electronic Laboratory, Management of music organizations, Ensemble, Variable geometry, Model of faithful performance, Salaried performer, Artistic brand, Resident composer, A less authoritarian mode of work, The culture of the "second-rate" performance, Strict organizational attitude, Aesthetic innovation in the sense of a social maturation.*

EL CDMC, UN CENTRO DE APOYO A LA MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO. ANTECEDENTES E HISTORIA

El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) fue creado por el Ministerio de Cultura de España en 1983 con la finalidad de dotarse de una estructura de apoyo al género de música que le da nombre. Su primer director fue el compositor Luis de Pablo, nombramiento que en su momento significó que el incipiente centro nacía definido por el contexto de los esfuerzos que la generación protagonista de la implantación de la vanguardia musical de la segunda mitad del siglo XX había realizado para aclimatar un modo de entender la creación musical en la sociedad. El propio Luis de Pablo había sido una de las figuras señeras en la promoción de iniciativas que llevarían a superar el ostracismo de la música moderna a partir de los años sesenta en España. Su protagonismo organizativo se había plasmado en eventos como Tiempo y Música y, sobre todo, Alea, cuya labor concluyó de manera apoteósica en los

RESUMEN: El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea nació en 1983 para dinamizar la vida musical contemporánea. Entre sus actividades dirige el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, una temporada de conciertos en Madrid y el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical. En la temporada 2005/06, acaba de instalarse en el nuevo Auditorio de la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, lo que ha permitido desplegar una serie concertística mucho más ambiciosa. Uno de los apartados de esta programación, el ciclo "Residencias", que consta de cuatro conciertos, se constituye en un modelo de organización que aglutina a varios grupos y solistas en un afán común. A través de este ciclo, se plantean propuestas de innovación en el ámbito de la organización de conciertos, como estructura de debate del cómo debe articularse el ensemble de músicos dedicados a la música contemporánea en el futuro.

PALABRAS CLAVE: Laboratorio electrónico, Gestión de instituciones musicales, Ensemble, Geometría variable, Modelo de interpretación obediente, Intérprete asalariado, "Marca" artística, Compositor residente, Modalidad de trabajo menos "autoritaria", Cultura del "bolo", Criterio organizativo rígido, Innovación estética entendida como una maduración social.

célebres "Encuentros de Pamplona" del año 1972 que, entre otras muchas cosas, marcó la fecha de instauración del arte conceptual en nuestro país. En aquellos años últimos del franquismo, el éxito de la propuesta significó su fin, ya que si la vanguardia (sobre todo musical y plástica) había podido sobrevivir a los últimos lustros del franquismo dado su carácter minoritario y abstracto, la popularidad que alcanzaron aquellas jornadas de Pamplona, con su atmósfera de agitación y toma de la calle, determinaron que la indulgencia se había terminado. Afortunadamente, al franquismo le quedaban apenas tres años y sólo una década después el panorama (con una democracia consolidada y un gobierno socialista), la necesidad de retomar la normalización social y cultural del país ya no tenía trabas. ¿O sí?

En efecto, la fase heroica de las esperanzas y anhelos había terminado y comenzaba otra sin prohibiciones, pero no exenta de pequeñas zancadillas administrativas y no escasas inercias en un aparato de Estado ya libre pero aún

anquilosado por años de dictadura. Para Luis de Pablo, el nuevo estado de cosas resultó más erosivo que la resistencia antifranquista y poco más de un año después dimitió tras sufrir una recaída de salud (un infarto de miocardio, más exactamente). El nuevo centro pasó a manos de otro compositor, Tomás Marco, más acostumbrado a los laberintos de la Administración. Con él, el CDMD se convirtió en una Unidad constitutiva del entramado del nuevo Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, y con él nacieron los elementos que han definido al centro hasta nuestros días.

UN LABORATORIO PARA LA MÚSICA

A raíz de esta normalización, el CDMC se desarrolló pronto y pasó a disponer de un festival de gestión directa, el Internacional de Música Contemporánea de Alicante, que nace en 1985, una temporada musical propia, una línea de colaboraciones con terceros y un laboratorio electrónico, el LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical) que nace a finales de los años ochenta, todo ello en residencia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Desde entonces, el CDMC ha estado dirigido siempre por compositores, lo que constituye una seña de su identidad, aunque ninguna norma lo haya dispuesto así.

En el ámbito de su actividad, el CDMC ha reflexionado de manera constante sobre los valores de la innovación, intentando en todo momento incluir los resultados de esta reflexión en su acción diaria.

Es evidente que para su laboratorio (LIEM), el problema de la innovación ha sido central. Pero no deberíamos dejarnos llevar por las primeras lecturas. Los laboratorios de música electrónica europeos, que comenzaron su andadura nada más concluir la Segunda Guerra Mundial, han pasado por muy diferentes estadios. En la década de los años cincuenta y sesenta, la innovación era simplemente su razón de ser; había que crear un estilo de música, dotarle de legitimidad y construir o ensamblar los aparatos necesarios para alcanzar sus objetivos. Pese a una vitalidad enorme, no fueron pocos los laboratorios que se fueron apagando por su reducido tamaño y la escasa visibilidad social que

alcanzaban, lo que repercutía en su financiación. De hecho, los pioneros fueron casi siempre secciones de emisoras de radio en Europa y de alguna universidad en Estados Unidos.

A mediados de los setenta nació el primer gran laboratorio europeo con vocación de ocupar un espacio amplio en el debate estético, el IRCAM de París (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), nacido como una sección del complejo del Centro Pompidou y puesto en manos del compositor y director Pierre Boulez, quien había mantenido una actitud ambivalente hacia los laboratorios de electroacústica anteriores. Al IRCAM se le asignó la tarea de convertir la electrónica en un instrumento más, capaz de ganar el favor del público y de dialogar con los instrumentos tradicionales. A su vez, Pierre Boulez tuvo la posibilidad de completar su dispositivo estético con la creación casi simultánea del Ensemble Intercontemporain de París, un grupo instrumental de altísimo nivel que se marcó la misión de profesionalizar al máximo las prestaciones de la compleja música de la segunda mitad del siglo XX. Dado que ambos centros tenían una financiación al más alto nivel y ésta estaba asegurada por el Estado, con ello se inició un debate relacionado con la función del sector público en la promoción de la creación musical y de la innovación estética.

El IRCAM ha desarrollado una actividad impresionante en sus treinta años de vida. Trabaja tanto en la formación de los compositores para que accedan a la tecnología más poderosa al servicio de la nueva música como en la investigación misma, lo que se manifiesta en la creación de *software* musical, tanto especializado como, más recientemente, en *software* musical para la iniciación a las nuevas herramientas y para la educación. Sin embargo, una de las paradojas de esta trayectoria ha sido la de poner de manifiesto que la innovación tecnológica puede diluirse si no conoce una poderosa penetración en la sociedad, si no triunfa, por decirlo de forma descarnada. La prueba es que esos mismos treinta años de la vida del IRCAM han visto como nacía y explotaba toda la industria informática, desde los garajes de los estudiantes hasta la cima empresarial y tecnológica mundial. Dicho simplemente, la tecnología y el mercado han establecido una alianza imbatible. Desde ese punto de vista, la música de creación de tradición clásica y vocación vanguardista se convirtieron pronto en un modesto rincón del interés social, aun en el ya de por sí

pequeño segmento de la música. Incluso los escasamente sofisticados prototipos de música electrónica de masas de las grandes marcas (Yamaha, etc.) y el *software* musical de emergentes empresas informáticas han terminado convirtiéndose en la punta de lanza de la innovación en el plano material, aunque a costa de abandonar los esfuerzos de renovación estética.

Desde esta óptica, la posición del IRCAM ha terminado produciendo un debate sobre su utilidad, dado su alto coste y, paradójicamente, su casi nula presencia en el mercado de la innovación, y ha marginalizado la posición de muchos otros laboratorios que no pueden asumir los altísimos presupuestos económicos del parisino. Los laboratorios electroacústicos actuales (incluyendo el LIEM del CDMC) siguen teniendo una gran utilidad para atender las necesidades de la vida concertística al haberse estandarizado la presencia de la música electrónica en diálogo con la instrumental. Siguen siendo centros de formación e información de jóvenes compositores y ganado la reputación de ser una parte más de la vida musical contemporánea (a menudo, ni siquiera la más moderna), pero la electrónica y la informática son hoy un terreno en el que la innovación precisa de una elevadísima financiación que no puede asumirse sin una reversión económica que sólo el mercado está en condiciones de producir. Esto devuelve a la mayor parte de los laboratorios actuales de creación musical al ámbito de la estética, es decir, que su capacidad de innovación no puede ser autónoma y depende de su carácter instrumental, es decir, de cómo se usen sus medios en tanto que instrumentos, lo que en último extremo es el mismo caso del violín o el piano.

LA INNOVACIÓN EN LA PRÁCTICA INSTRUMENTAL Y EN SU ESTRUCTURA INSTITUCIONAL

Es muy posible que para la imaginación popular o de mayorías, la innovación se encuentre asociada, casi de manera exclusiva, a la tecnología. Aunque esto sea cierto en un alto grado de casos, es una imagen que puede enmascarar una ilusión colectiva, del mismo modo que el maquinismo y la técnica de finales del siglo XIX y principios del XX brindaron una imagen de transformación material que bañaba todos los aspectos de la vida y crearon no pocas expectativas que hoy día nos hacen sonreír desde los territorios de

la ficción, como los robots, Franckenstein, el universo de Gran Hermano de 1984, etc.

Sin embargo, la innovación tiene numerosos ámbitos por explorar y sigue siendo la referencia más destacada en la creación. Y no sólo en la sustancia misma del quehacer creativo, lo que sería una obviedad, sino en todos los aspectos que implican la vida social del hecho creativo. Esto es de importancia capital en la música, ya que, por definición, es un terreno complejo en el que intervienen numerosos sectores de la sociedad: los creadores mismos (generalmente los compositores, aunque no hay que descartar otros comportamientos artísticos como puede ser la improvisación, o la parte de creación que comporta la interpretación, por ejemplo); los intérpretes; los organizadores; las instituciones; el público; los medios de difusión, ya sea a través de la crítica o de su información previa; los investigadores; las empresas implicadas, editoriales, tiendas, fabricantes, agentes... Las relaciones entre todos ellos son susceptibles de análisis e invitan a pensarlas en términos de innovación cuando se enfocan desde la perspectiva de lo contemporáneo.

Uno de los ámbitos más necesitados de una renovada reflexión es, justamente, el de la gestión de instituciones musicales en relación con los cambios de hábitos de asistencia a lo que podríamos simplificar como espectáculos culturales. La vida concertística ha sido el eje aglutinador de la cultura musical de llamada "cultura" en nuestro área occidental desde hace dos siglos. Y dentro de esta vida concertística, los acontecimientos centrales han sido los del teatro lírico y las orquestas sinfónicas; por más que quede claro que ha existido vida musical (y mucha) en otros espacios (salones burgueses, iglesias, centros educativos, espectáculos visuales, del teatro al cine, en los que ha existido música, centros de diversión...); y una parte muy destacada del repertorio histórico, la música de cámara, ha tenido que hacerse hueco en la vida concertística con tanta parsimonia como cuidado. Todo ello ha determinado unos modelos de instituciones musicales, como son los teatros de ópera y las orquestas sinfónicas, sometidos a todo tipo de cambios; como por ejemplo, su paso inexorable desde la iniciativa privada hacia la pública. Como lo que es del ámbito privado no necesita justificarse más allá de su propio éxito, y lo público, sin embargo, precisa de una justificación que determine si la sociedad lo necesita por encima de las aleas de los gustos de cada época, el

debate sobre la naturaleza, la función y los presupuestos destinados a este tipo de grandes instituciones ha sido constante.

La música que de un modo genérico llamaremos contemporánea exigió pronto instituciones específicas. Algunas, como los laboratorios electroacústicos, son muy claras. En el ámbito de la música instrumental, la necesidad de grupos diferenciados ha tardado en hacer su camino, y en consecuencia también su institucionalización. Esta lentitud ha sido, también, una espada de Damocles, ya que el debate sobre su utilidad ha sido frecuentemente sobrepasado por el debate estético; cuando un modelo de grupo instrumental parecía alcanzar un cierto consenso (al menos en las minorías implicadas), una nueva generación descubría otros intereses o contradicciones en el modelo anterior. Para proporcionar algún ejemplo, pensemos en el fenómeno casi de moda que significó el ensemble de percusión a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y su actual relativa pérdida de interés.

Para las cabezas pensantes de la vanguardia de ese periodo, el modelo más general quedó definido como el ensemble de formato amplio y geometría variable, este último concepto alcanzó pronto categoría de definición, aunque sólo hacía referencia a la elasticidad necesaria para poder englobar en un mismo grupo una tipología de obras frecuentemente refractarias a encajarse en un único modelo sonoro.

EL MODELO DEL ENSEMBLE Y SUS ALTERNATIVAS

El prototipo de grupo de geometría variable y gran formato quedó establecido por modelos como el Ensemble Intercontemporain de París, la London Sinfonietta o el Ensemble Modern de Frankfurt. Todos ellos podían sobrepasar los 30 músicos en su efectivo máximo (aparte de personal técnico) y tenían como particularidad la reducción del enorme grupo de cuerdas de la orquesta a solistas, dejando casi los mismos efectivos para las familias de la madera, el metal, la percusión e instrumentos especiales. El Ensemble Intercontemporain, por ejemplo, se define como un grupo de solistas, lo que significa una sofisticación conceptual cercana a la paradoja; ya que lo que es propio de los solistas es acomodarse mal a una disciplina de grupo en

la que la identidad de cada uno se supedita al conjunto. Por otra parte, la relación de los músicos con el proyecto era la convencional de una orquesta sinfónica: la disciplina y el sometimiento a las directrices de la dirección, aunque la responsabilidad musical y artística individual es aquí muy superior y se acerca a la del solista, punto en el que la definición del Ensemble Intercontemporain tiene su razón de ser.

Aunque este modelo de grupo ha definido el panorama musical durante los últimos treinta años, se encuentra actualmente en una encrucijada ya que su excelencia y calidad viene determinada por su alta dotación presupuestaria (aunque no superior al número equivalente de músicos de una orquesta sinfónica), y ese criterio fija el modelo musical, lo que no pocas veces de las generaciones más jóvenes consideran como un freno a su propia disposición hacia la innovación.

Para entender esa nebulosa de discrepancias que ganan terreno según se afirman las nuevas voces generacionales, hay que visualizar la relación que se establece entre compositores e intérpretes a través de la partitura: la necesidad de encontrar nuevas sonoridades que permitan la necesaria renovación estética que se da con el paso de las generaciones se establece a través de la escritura casi exclusivamente dentro de este modelo. Pero, a su vez, la experiencia de los momentos álgidos de la vanguardia de los años sesenta y setenta muestra que la renovación de la escritura por sí misma podía ser una fuente de equívocos, cuando no de extravíos. Aquellos años en los que proliferaron partituras en forma de gráficos, dibujos, planos, elipses, instrucciones o juegos, terminaron alienando en no poca medida a los diferentes sectores musicales entre sí; y no es por casualidad que la mayor parte de los grandes actores del sector nacieran después de que esta fase experimentalizante concluyera, especialmente los grandes ensembles de música contemporánea y los festivales más destacados. El corolario inevitable ha sido que la consolidación de los grandes ensembles estabilizó la escritura y permitió un importante desarrollo de la creación musical a partir de los años ochenta hasta nuestros días.

El debate actual se situaría, pues, en la superación de ese extenso periodo de estabilidad y es ahí donde la estabilización de los parámetros de la escritura agudiza las contradicciones largo tiempo larvadas. Una de esas contradicciones

afecta especialmente al papel de los músicos integrantes de los ensembles, su altísimo nivel de calidad (al menos en los mejores ensembles) comienza a ajustarse mal respecto a su participación pasiva en el hecho artístico de la interpretación. El músico prácticamente perfecto debe convivir con el intérprete obediente. Esta tensión se proyecta, especialmente, sobre dos puntos débiles: el primero podría ser el de puesta en cuestión del modelo de interpretación obediente que se plasma en la estructura organizativa jerarquizada, pero que tiene su origen en la partitura misma; el segundo, el modelo artístico laboral, la condición misma de intérprete asalariado.

Los grandes grupos de música contemporánea son plenamente conscientes del riesgo en el que se juegan su propia evolución y su permanencia, y sus respuestas están siendo ágiles y abundantes. El Ensemble Intercontemporain y la London Sinfonietta, por ejemplo, desarrollan propuestas de formato reducido para dar a los solistas la posibilidad de participar plenamente en el mayor número de decisiones; también desarrollan ambiciosos programas educativos en los que, además de sensibilizar a nuevos públicos sobre los problemas estéticos de la nueva música, conceden a los miembros de los ensembles un protagonismo totalmente activo. También en el ámbito inverso, de lo pequeño a lo grande, hay que subrayar la ambiciosa propuesta del Ensemble Modern de Frankfurt de crear una orquesta sinfónica de música contemporánea, algo impensable hasta hace muy poco, aunque con carácter intermitente; también en el ámbito de la participación de los miembros del grupo en la toma de decisiones artísticas, los del Modern están elaborando propuestas muy notables.

Pero, frente a las respuestas de los grandes, están las iniciativas de los nuevos, algo que define perfectamente el compositor francés Jean-Marc Chouvel en un reciente artículo de la revista *Doce Notas Preliminares* dedicada a los ensembles de música contemporánea; bajo el título de "La condición de músico contemporáneo", Chouvel afirma: "Los intérpretes tienen hoy, pues, un papel principal que asumir y es esencial que sean conscientes de esto, ya que sólo ellos están en posición de restituir al público esta intriga que está perdida en el marasmo de la confusión estética. Sólo ellos pueden todavía discernir lo que los responsables culturales, atrapados por las constricciones de los aparatos institucionales, ya no se encuentran en situación de percibir"¹.

En el mismo número de la citada revista, el joven compositor Alberto Bernal se interroga: "Sin embargo, el tiempo avanza, y con él, lo que hace 50 años constituía el paradigma interpretativo de la música contemporánea, envejece, y lejos ya de constituir un medio puramente actual, se convierte poco a poco en socio de una música que está pasando a ser repertorio [...] ¿Es de por sí actual la música contemporánea? La revisión del concepto de 'nuevo' o de 'contemporáneo' es uno de los temas más necesitados dentro del panorama actual, tanto en lo que respecta a la música contemporánea como a la música de otras épocas [...] (La redefinición) del medio, con todo lo que ello conlleva; el medio 'ensemble', el medio 'concierto' o incluso el medio 'papel pautado'. La flexibilidad e incluso predisposición a la hora de realizar conciertos que vayan más allá del marco tradicional (en cuanto a tiempo o lugar); ampliación de la idea de ensemble, por medio de una capacitación de sus miembros que vaya más allá del mero dominio del propio instrumento (solvencia para trabajar con medios electrónicos y la problemática particular que éstos presentan, experiencia y talento escénico, dominio y conocimiento de otras técnicas instrumentales o instrumentos); flexibilidad e incentivación a la hora de realizar proyectos en los que el soporte no sea el papel pautado (obras conceptuales, performatividad, capacidad de improvisación, partituras verbales...)"².

Estas citas de dos destacados representantes de las nuevas generaciones brindan un muestrario de inquietudes que ponen el dedo en la llaga sobre los problemas y aporías de un modo de entender la práctica musical contemporánea que ha representado un éxito indudable en los últimos treinta años, pero que, al fijar sus posiciones en un esquema institucional dado, se constituyen en barreras para nuevas ideas. Atender esas nuevas ideas desde la búsqueda de alternativas organizativas dentro y fuera de los ensembles es, sin duda, uno de los retos más sugerentes a los que se enfrenta hoy día la labor de la organización de la vida musical contemporánea.

RESIDENCIAS, UN EJEMPLO DE INNOVACIÓN ORGANIZATIVA

El CDMC ha dado comienzo un nuevo modelo de temporada musical a raíz de la apertura del nuevo Auditorio de la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Aunque este Auditorio presenta una estructura normal en su constitución de escenario y patio de butacas y la fórmula de uso no permite más que la realización de conciertos y actos musicales que no sobrepasen la forma del concierto en un día determinado, la propia situación del Auditorio (dentro del marco de un museo de arte del siglo XX, y en un barrio [Atocha] en plena efervescencia cultural), su modernidad, elegancia, facilidad de acceso y buenas condiciones para la escucha de la música actual, el hecho es que esta nueva temporada ha significado un relanzamiento de las actividades de conciertos del CDMC y una referencia en la vida musical madrileña en lo que se refiere a la creación actual.

El éxito de esta nueva temporada ha permitido imaginar la posibilidad de proponer algunos retos de los que el ciclo "Residencias" quiere ser un modelo de desarrollo de fórmulas innovadoras, dentro de lo que resulta posible realizar desde el marco restringido de la gestión y la contratación de intérpretes, que es el ámbito en el que trabaja el CDMC.

En primer lugar, se trata de una serie de cuatro conciertos, que se prolongan a lo largo de la temporada del CDMC 2005-06, con un denominador común: se busca incentivar plataformas diversificadas de intérpretes con vocación de servicio a la música contemporánea. Es una iniciativa que nace de una prolongada reflexión sobre el estado actual de la interpretación musical especializada.

La idea del ciclo "Residencias" consiste en invitar a grupos españoles de formato reducido, que ya hayan alcanzado un nivel muy alto, así como a solistas de renombre, a colaborar juntos en una serie de programas musicales de la mayor exigencia y calidad. Esa colaboración no implica la fusión en una especie de grupo mayor, sino la colaboración estrecha pero puntual en un proyecto que no desvirtúe la "marca" artística que cada grupo o solista haya adquirido ya. El espíritu de colaboración que se brinda se extiende a todos los niveles del proyecto: todos participan en el ámbito de decisiones de cada programa y si alguien, por cuestiones prácticas, lleva la iniciativa en la propuesta de programas o el desarrollo del plan de cada concierto, no se trata de una especie de director artístico sino, más bien, de un "*primus inter pares*"; y esto incluye también al promotor, yo mismo como Director del CDMC y anfitrión de los conciertos. Para más adelante se prevé la presencia de un compositor

residente por cada programa, con similar nivel de intervención en el desarrollo del proyecto y, por supuesto, con una propuesta compositiva individual, presumiblemente una obra de encargo.

Con la puesta a punto de esta idea se brindan al público programas equilibrados y del mayor interés; se ofrece a algunos intérpretes españoles excepcionalmente dotados la posibilidad de ampliar su diálogo instrumental con los mejores compañeros posibles y, "*last but not least*", se alienta una modalidad de trabajo menos "autoritaria", menos dirigista, en la que cada músico sienta el peso de su responsabilidad ante la música actual como una oportunidad de conocer mejor sus límites y sus posibilidades.

Los cuatro conciertos acogidos al ciclo "Residencias" este año tienen como aglutinante la presencia del Trío Arbós y el Trío Neopercusión, ambos probados en muy diversas aventuras de la creación musical actual. Junto a ellos se turnan una serie de solistas destacados con los que se busca completar programas equilibrados y exigentes. Es el caso del viola Paul Cortese, el trompa Javier Bonet, el clarinete José Luis Estellés, el oboe Víctor Anchel y el flautista Juan Carlos Chornet.

Se ha buscado, sobre todo, el compromiso con la idea por encima de lo que podría haber sido una plantilla compensada. De este modo, esta primera fase del ciclo contiene los siguientes instrumentos: Trío Arbós, violín, violonchelo y piano; Trío Neopercusión, tres instrumentistas de percusión variable; y, además, los solistas ya citados. Una vez aclarada la idea original, la búsqueda de un repertorio que pudiera ser asumido por esta serie de músicos no era tarea fácil, sobre todo cuando se buscaban obras que reunieran al mayor número de miembros posibles. Pero, pese a la dificultad, se ha querido primar la idea original de una reunión de solistas y marcas artísticas que no se perdieran en una especie de "supergrupo". La idea, además de ambiciosa, era muy sutil, ya que no es raro que estos mismos intérpretes se incluyan en la nómina de otros colectivos precisamente perdiendo esa marca artística que aquí se ha querido preservar. Es decir, el énfasis en el mantenimiento de cada nombre o marca artística constituye una aportación al debate público de cómo se puede crecer hasta llegar a colectivos de orden superior sin que intervengan criterios rígidos. Para entender esta idea, supongamos que una situación especial (por ejemplo, una generosa aportación económica privada o la

decisión política de alguna institución pública) permitiera la creación de un gran grupo de música contemporánea en España, un gran grupo totalmente profesionalizado y con vinculación laboral estable y exclusiva, lo que sería el equivalente de una orquesta en el terreno de la música contemporánea. Este supuesto, que aún no se ha dado en España al cien por cien, aun siendo esencial para el sector y para nuestro país, llega ya con cierto retraso con respecto a la hora estética. Pero, sobre todo, correspondería a lo que más arriba he definido como criterio rígido: una organización jerarquizada, con una dirección artística única y un sometimiento de los intérpretes a los criterios previstos. Está claro que sin estas premisas, difícilmente se podría alentar a instituciones públicas o a grandes mecenas privados a desembolsar de manera estable los altos costes de esta operación. Pero además, salir de un esquema rígido no es tan simple, ya que cualquier alternativa tiene que demostrar una auténtica renovación y unos objetivos que no pequen de desorden o caótica utopía. El dilema es que para llegar a una situación así hay que proceder por maduración y por un debate cultural intenso en el que las ideas relativas a la organización formen parte de la maduración misma. Algo así sólo se consigue coherentemente cuando se avanza en conjunto y con una significativa participación. Es necesario, pues, que el debate mismo de cómo debería ser o llegar a ser un ensemble adaptado a los nuevos retos estéticos sea la materia constitutiva de cada paso en esa dirección.

En este sentido, es mucho más ejemplificador y proporciona muchos más elementos de debate el hecho de brindar a grupos de pequeño formato y solistas plataformas de encuentro, a la vista del público en su conformación, que el hecho de bautizar de manera ficticia con un nombre sonoro a cualquier agrupación de intérpretes. El peor ejemplo de esto sería la cultura del "bolo" que ha hecho estragos en nuestro país y que afortunadamente se está superando, ya que actualmente existen grupos de música contemporánea con estructura altamente profesionalizada (aunque aún no al cien por cien, como queda dicho). De

igual modo, también existen iniciativas muy esperanzadoras, como la Academia de Música Contemporánea, creada en 2002 por el CDMC y la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), y actualmente bajo gestión directa de la JONDE, en la que periódicamente se ofrece a sus jóvenes miembros encuentros específicos dedicados al repertorio contemporáneo³. En esta modalidad, los jóvenes intérpretes se reúnen tutelados por un equipo pedagógico y con el fin de ofrecer un concierto al final de cada Encuentro; el resultado conseguido hasta ahora ha sido muy importante y permite dictaminar que el periodo de carencia de los músicos españoles con respecto al repertorio contemporáneo está acabando.

Pero para ofrecer alternativas a cualquier modalidad de ensemble que se plantee superar el criterio organizativo rígido que ya comienzan a poner en cuestión las nuevas generaciones, es necesario que las ideas constitutivas del problema fluyan, sean ofrecidas a los profesionales y al público aficionado. Es importante que la innovación en el terreno organizativo se convierta en una discusión pública, que sus ideas estén al alcance de cualquier interesado en la redefinición del panorama estético. En este ámbito, si de verdad queremos innovar, no podemos dejar que seamos el furgón de cola de cualquier corriente nueva, lo que desgraciadamente nos ha ocurrido con demasiada frecuencia. Hay que saber que en este ámbito, como sucede siempre con la innovación, probar no es ninguna garantía de resultados; lo que sí es una garantía de retraso y marginalidad es no probar. Estamos tan familiarizados con esto último que el escarmiento debería ser más que suficiente.

Éste es el fondo del problema aquí tratado; el ciclo "Residencias" es una iniciativa discreta y sin grandes aspavientos, pero lo que propone es mucho más que la suma de sus conciertos, ya que reúne elementos de discusión que proponen a todos los participantes, público incluido, la argumentación de cómo aprender a mejorar, renovar y definir la innovación estética entendida como una maduración social.

Recibido: 30 de enero de 2006

Aceptado: 28 de febrero de 2006

Notas

- 1 Chouvel, Jean-Marc (2005/06): "La condición de músico contemporáneo". En *La creación musical y sus intérpretes*. Madrid. Doce Notas Preliminares nº 16.
- 2 Bernal, Alberto (2005/06): "Alternativas, de su importancia y peculiaridades,

Chronophonie, Laboratorium, Trigger, Zwischentöne". En *La creación musical y sus intérpretes*. Doce Notas Preliminares nº 16.

- 3 Turina, José Luis (2005/06): "*La Academia de Música Contemporánea de la Joven Orquesta Nacional de España*". Madrid. Doce Notas Preliminares nº 16.