Balance de veintidós años de materismo (II)

Evaluation of twenty-two years of the matteric music (II)

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, el cual intenta mostrar toda la energía que atesora el sonido por sí mismo. El estudio abarca, a través de catorce balances, plantillas instrumentales, estructuras, espacios y festivales, así como su relación con el público, compositores, crítica e intérpretes. Incluye una reposición del Manifiesto Matérico de 1994.

Palabras clave: Música Matérica; Arte matérico; Parámetros y cualidades del sonido; Timbre.

Abstract

The author of the Matteric Music makes a complet trayectory of the 50 scores of this rupturistic and singular languaje, that tries to show all the energy that owns the sound itself, studiying, by 14 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 Matérico" dated on 1994.

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

• Compositor, pianista y director del Grupo Cosmos 21. Cátedra de Improvisación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). [Nota del Director: este artículo es continuación del publicado por el autor con el título de "Balance de 22 años de materismo (I)", *Quodlibet*, 63 (septiembre – diciembre 2016), pp. 111-145].

Recepción del artículo: 25-I-2017. Aceptación de su publicación: 14-VII-2017.

QUODLIBET

I.11. Undécimo balance. Estructuración

Tomás Marco sostiene la teoría de que los compositores del XX-XXI vendrían a encuadrarse, *grosso modo*, en dos grandes categorías: los que construyen su discurso de una forma progresiva, en el que el material genera el siguiente momento, y los preestructuralistas.

Si bien mi propia querencia por lo que el objeto matérico propone y da de sí hace que me acerque a la linde del primero, mi rigor constructivo me incluiría en el otro costado. En la conocida entrevista que realizaba mensualmente la Revista Radio Clásica me planteaban un cuestionario *allo Proust*. A la pregunta de qué cualidades consideraba primordiales en la música, contestaba que "su singularidad y rupturismo y en un segundo término, su expresividad y belleza estructural"[1]. Toda una declaración de intenciones: el sonido posee una carga expresiva formidable, pero de su ordenación (aunque procure que esta no se ponga en evidencia) depende el éxito del discurso.

Antes de adentrarnos en este campo musical, absolutamente esencial para el feliz desarrollo de una obra en el tiempo, permítaseme traer a colación las sabias palabras del profesor de estética Umberto Eco –que cito en mi *Manifiesto Matérico* de 1994[2]– para definir al artista matérico (aunque él hacia referencia al artista plástico exclusivamente, al desconocer la vertiente musical que comencé a proponer dos décadas después de la escritura del libro), como aquel que "busca que la obra se convierta en un hecho natural, un acontecimiento físico, con una aparente renuncia a la forma, a toda organización"[3].

Una música en la que la percepción de la energía que atesora el sonido *per se* adquiere un protagonismo absoluto, pasa obligatoriamente por eliminar todo concepto retórico o formal. La historia ya nos ofreció un jugoso ejemplo, juzgado con severidad con el paso del tiempo, cuando el revolucionario dodecafonismo vienés caía una y otra vez en la incongruencia formal de plantear reexposiciones o formas tripartitas. Cualquier estructuración clásica atentaría contra este principio de esencialidad sónica. Igualmente, la crítica sería aplicable a la presencia de estructuras armónicas, rítmicas o melódicas. El grado de predictibilidad y/o convencionalidad anularía la atención requerida hacia el hecho sonoro en su absoluta desnudez. El problema ya lo detecté desde el mismo momento en que comencé a diseñar este copernicano cambio estético y, por supuesto, mucho antes de plasmarlo en la primera entrega de la serie. Así lo expresaba en el texto del triple CD conmemorativo.

---

[1] "Cada uno con su música" (treinta preguntas a Carlos Galán), Madrid, *Radio Clásica*, vol. XVI, 7 (julio 2003), pp. 20-21.

[2] En invierno de 1994, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) remitió por correo postal el *Manifiesto Matérico* editado en una cartulina de tamaño folio a doble cara, en una tirada en torno a 700 ejemplares. No sería hasta 2004 cuando fue incluido en una publicación como "Manifiesto Matérico. Aproximaciones a la música matérica", *Cuadernos del matemático*, 15 (2004), pp. 65-67.

[3] Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 206.

> La **música matérica**, al sustentarse en un **discurso** en el que se desnuda al sonido hasta su mínima expresión, corría el riesgo de poder provocar la pérdida de la atención del oyente. Si bien mantiene su estructura en pie gracias, en primer lugar, a la sorprendente tímbrica propuesta, tuve que pergeñar un sistema arbitrario que estructurara internamente la música y, al mismo tiempo, no nos distrajera de apreciar las cualidades matericas del sonido (conflicto en el que ya me vi inmerso desde el principio del planteamiento de mi nueva estética, como se puede comprobar con la lectura del manifiesto)[4].

El trabajo consistió en encontrar un sustrato interno que, apreciable solo a ojos del musicólogo o el intérprete escrupuloso, pasara inadvertido en la audición, del modo que los contrapuntos retrogradados o invertidos bachianos resultaban inapreciables en una escucha, por atenta que fuera, aunque contribuyeran decisivamente a crear un potente armazón interior que sustentase toda la obra.

> Para la estructura, Galán echa mano de algunos aspectos de la matemática fractal y los conjuntos arbóreos, algo muy eficaz para su concepción musical, ya que aseguran la continuidad y la autorreplicación de formas en un proceso largo y complejo. Así la estructura tiene la función que Galán quiere que tenga: un soporte que jamás se debe hacer evidente por sí mismo, sino ser un vehículo creativo y expresivo.
>
> En la geología como en la matemática, Galán encuentra un formidable apoyo para el pensamiento matérico. Un apoyo cuya última base no es otra que la filosofía, pues si algo es la música matérica y algo es la música de este autor, es una reflexión. Una reflexión profunda e integral sobre el hecho sonoro[5].

Efectivamente, tanto Tomás Marco como García del Busto[6] eran buenos conocedores de mi aficiones geológicas y cómo en ellas encontré un referente válido para que, vía los conjuntos arbóreos, organizara duraciones, secciones y, muy esporádicamente, planos de intensidades.

> La respuesta la encontré evocando geológicamente mis recurrentes excursiones montañeras. Todas esas piedras que están esparcidas por el suelo sin que se les dé ningún valor encierran una enorme belleza intrínseca, independiente de la utilidad que se les otorgue. Y, lo que ahora nos interesa, estos cuarzos, yesos fibrososos, micas moscovitas o feldespatos de nuestra sierra, se cristalizan en fórmulas que estructuran el mineral a nivel interno y posibilitan su apariencia externa. Esta observación me dio la clave para que armara mi música sin distraer la atención de la fuerza

[4] Galán, Carlos, *Música Matérica: 10 años de radical compromiso é(sté)tico,* libreto del triple CD "Integral de la Música Matérica de Carlos Galán", Madrid, Iberautor, 2004.

[5] Marco, Tomás, *Carlos Galán. La materia y lo matérico,* notas al CD monográfico "La música orquestal de Carlos Galán", Madrid, Iberautor, 2001.

[6] Véase García del Busto, José Luis, "Estrenos de Acilu y Graus en el primer concierto de la ORTVE", Madrid, *ABC*, 25-IX-99.

> que tienen los sonidos como pura materia. Para ello recurrí a conjuntos arbóreos de naturaleza semifractal o complejas fórmulas combinatorias que estructuran duraciones e intensidades de las secciones, así como la longitud de cada sonido. Son formas autorreplicantes (muestran igual estructura independientemente de la distancia o fragmento que escojamos para su observación). De este modo se conforma una trama enormemente coherente y que, debido sin embargo a su complejidad, no se aprecia fácilmente. Y en eso se debe quedar. Solo está presente aportando solidez al discurso[7].

Es indudable que este microentramado dota de una contundencia al discurso sonoro que permite mantenerlo en pie pese a la desnudez que tiene por tónica. En la música matérica existe una ratio de seis a once sonidos por minuto. Piénsese que músicas paradigmáticas de la espacialización temporal como el tercer movimiento del op. 11 de Webern (Äusserst Ruhig, corchea 50) o el quinto movimiento del *Cuarteto para el fin del tiempo* de Messiaen (Infiniment lent, extatique, semicorchea 44), contienen ¡¡Cincuenta y seis y treinta notas por minuto respectivamente!![8] ¡Un mínimo de hasta seis veces mayor número de sonidos! Solamente el *Solo for Sliding Trombone* de Cage, obra que descubrí casi en el dintel del nuevo milenio, se aproxima a mi desnudez habitual.

Con estas premisas, el riesgo de que pudiera caerse el discurso sonoro es máximo. Siempre cuento el mismo símil: la obra musical es como un puente sobre el abismo. Las orillas del río o bordes del tajo son el arranque y conclusión de la obra. Se puede construir un puente buscando muchos apoyos. Cada sonido vendría a ser como un pilar. Cuanto más desnudo, más airoso. Al final, y sirviéndome del ejemplo hídrico (hermosa la definición de "puente" que propuso el gran ingeniero español Carlos Fernández Casado: "camino sobre otro camino"), mi obra evoca esos puentes del otro gran ingeniero hispano mundialmene reconocido, Calatrava, que eleva sus construcciones al cielo por medio de tensores, sin apenas más apoyos que los de los estribos en las orillas.

Retomando mi discurso, la lógica de la ordenación interna garantiza la eficacia de la construcción (simplemente, el que la obra, en el decir del músico, "no se nos caiga"), mientras que su dimensión microestructural y complejidad impide que cobre un relieve y protagonismo no deseado. En este sentido, hace unos lustros, el compositor catalán Agustí Charles me solicitó le contestara a un cuestionario para una tesis doctoral sobre la influencia del serialismo en España[9]. Mi respuesta no admitió equívocos: la organización, hasta cierto punto serializada, nunca debe cobrar protagonimo alguno y es solo una herramienta sin otra trascendencia que una ordenación interna, la cual no debe interferir en la manifestación externa del sonido.

---

[7] Galán, Carlos, *Música Matérica: 10 años…*, *op. cit.*

[8] Repásese, Galán, Carlos, "Atomizando el sonido (las trece cualidades matéricas)", *Música y Educación*, 52 (diciembre de 2002), pp. 17-54.

[9] Posteriormente, este compositor publicó *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia, Rivera, 2005.

Regresemos al campo geológico: las características verdaderamente notables de la mica moscovita son su trasparencia, esfoliación, brillo, dureza, etc. Que la ordenación molecular sea una u otra no es interesante (por mucho que haga más comprensible el que se separe en láminas, por ejemplo). Es una herramienta sin mayor interés ni sentido artístico que, por ejemplo, el controlar la escritura polifónica o la instrumentación con multifónicos. Con todo, no conviene olvidar que somos hijos de nuestro tiempo y sobre nuestras espaldas cargamos con muchas herencias. En *Senderos para el 2000*, revista que codirigí con Llorenç Barber, preguntábamos para el número final de enero del 2000[10] a los cerca de cuarenta compositores participantes en los números anteriores, su relación con las vanguardias históricas (entre ellas, estaría el serialismo). Atinadamente, Sánchez Verdú contestaba en la línea de la gran distancia existente con ellas, ya que era como la relación con un abuelo, con el que habiendo una cierta proximidad, existe al menos una generación de por medio.

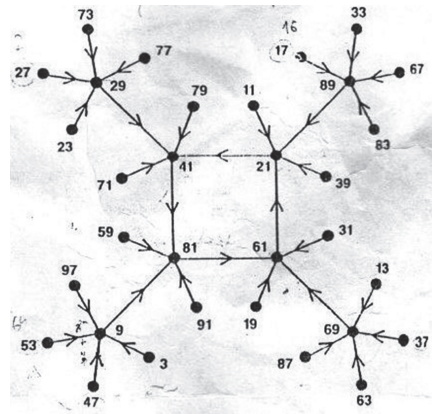


Imagen 1. Conjunto semifractal: *uno de los seis diagramas de la iteración al cuadrado de los cien primeros números enteros, recurrentemente utilizados en la* Música Matérica *de Carlos Galán.*

Si bien esta ordenación interna de naturaleza semifractal finalmente me ha acompañado en la totalidad de las obras escritas en el catálogo matérico, bien es verdad que en ocasiones ha existido algún otro formante externo que ha afectado a todo el discurrir de la obra en su macroestructura. En este amplio repaso que estamos realizando, treinta y iuna obras (un 62%) no se sirvieron de ningún otro

[10] *Senderos para el 2000*. Revista Hablada y Escrita de Creación Musical, de carácter semestral, cuyos nueve números presentamos en el Círculo de Bellas Artes entre mayo de 1995 y enero de 2000. Participaron en su totalidad más de medio centenar de compositores. El primer número fue editado por EMEC y el resto presentados dentro del ciclo "Paralelo Madrid". Para el número final, ofrecí al público un concierto de piano con un programa formado por la colección "Senderos de un minuto", con más de treinta estrenos que se publicaron en un libro editado por SEMSA-EMEC. El concierto fue recogido por los micrófonos de Radio Clásica.

formante micro o macroestructural, pero muy diversas circunstancias me indujeron a usar al mismo tiempo otro criterio. En los siguientes párrafos señalaré al menos ocho.

Quizás el caso más notable venga dado por el tríptico gestado a partir del empleo del I-Ching. Este milenario *Libro de las mutaciones* fue herramienta habitual de trabajo para John Cage. Incuso en nuestro país encontramos ejemplos en Daniel Zimbaldo (quien tiene un extraordinario ciclo de obras que toman su subtítulo del libro chino) o en *Ba-Kua* de Jacobo Durán-Loriga[11].

Puesto que la obra encargo del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) por mi cincuenta aniversario la escribí como un homenaje a Cage y a su uso en *Ryoan* del I-Ching (*Cage-Ching* léase *Kei-ching*), me planteé en dicha obra parangonar este concierto de flauta y grupo instrumental (indeterminado) con la posibilidad de que, en mi caso, el trombón solista pudiera crear una obra independiente con su *particella* y, a su vez, el grupo pudiera interpretar su "acompañamiento" con plena solvencia musical.

Coincidió que la petición del CNDM se superpuso en el tiempo con los del Festival Risuonanze italiano y el moldavo del XXI Sizele Muziichi, lo que me impulsó a homenajear a Cage con un planteamiento en el que una obra pudiera tener tres lecturas. No hace falta explicar la dificultad del reto, pues la *Música Matérica XXXV* (trombón solo) y la *XXXVI* (para noneto) debían funcionar de manera independiente. De hecho introduje mínimas variaciones estructurales –en aras de una mayor musicalidad–, aparte de modificar la formación del noneto (básicamente cambiando en aquel un fagot por un saxo tenor). El empleo del I-Ching me sirvió para distribuir sesenta y cuatro[12] intervenciones entre solista y tutti, que recrean los caracteres milenarios (lo inesperado, el acercamiento, la disolución, la pelea, la fuerza de lo débil, etc), mediante una abstracción musical absolutamente arbitraria. Recurrí al azar que propone el I-Ching, no solo para caracterizar musicalmente cada intervención alternativa o coincidente del trombón y el grupo, sino también para dictaminar proporciones, intensidades y alternancia solo / tutti de otras tantas secciones (algunas superpuestas)[13].

Un tratamiento distinto, igualmente empleado en tres obras, es el que viene condicionado por la electroacústica: *Iris* (piano solo) y *Las Cuatro sonoridades inefables: I y IV* (violín y guitarra, respectivamente), fueron el punto de partida de *Interludio matérico III* y *Las Cuatro sonoridades inefables: II y III* (esto explica por qué la cuarta entrega de esta obra es anterior en su realización a la *III*). En los tres casos, la secuenciación de sonidos matéricos es respetada escrupulosamente en su obra paralela con electroacústica. Esta herramieta, mediante técnicas como el *freezing* (congelamiento), *streching*

[11] Esta obra, como las de *El libro de las Mutaciones* de Zimbaldo, fueron dedicadas y estrenadas por el Cosmos 21. Previsiblemente para *Músicas del Cosmos 2018 o 2019* dedicaremos un concierto del ciclo al empleo precisamente del I-Ching en la música. Puede consultarse en red en: <www.grupocosmos21.com/próximos eventos>.

[12] El I-Ching propone sesenta y cuatro hexagramas, nacidos de las posibles combinaciones entre los ocho trigramas o principios básicos. El libro ancestral otorgaba un significado propio a cada hexagrama resultante.

[13] Para su uso léase Echenique, Juan, "*I-Ching, el libro de las mutaciones*", Madrid, Libsa, 2004.

(alargamiento), filtros o ampliaciones de espectros sonoros, consigue realzar y destacar sonoridades encubiertas o mínimamente perceptibles que conlleva consigo mismo el sonido aislado. Obviamente, la duración final de esta nueva obra generada es siempre más larga y proporcional en tiempo a la obra matriz.

El mundo de los números, tradicionalmente tan ligado al lenguaje musical, no podía dejar de plantearme alguna que otra propuesta. El caso más significativo es *Trinadeset* (trece en búlgaro). Este número marca su duración deseable (trece minutos), número de secciones, intervalos empleados y objetos matéricos escogidos (13x2). En *Noche oscura* el carácter evocador de las horas de absoluta nocturnidad (cuando no hay el mínimo vestigio de luz –del extinto atardecer al clarear del amanecer, que en el verano español son seis horas: las doce, una, dos, tres, cuatro y cinco de la noche–), se refleja musicalmente en la presencia de seis secciones bien diferenciadas y remarcadas –salvo la inicial– por un poderoso golpe de triángulo.

Otro caso de formante externo a la propia música es el que encontramos en *Galería de sonidos para el alma*, emplazada en la Instalación *Alma* (de ahí el título) que Eugenio Bermejo diseñó en los jardines del Palacio de la Serna de Ballesteros de Calatrava (Ciudad Real) y que me valió, creo que injustificadamente, el título del "Cage" español[14].

La obra musical en cuestión es el único ejemplo en todo mi catálogo (esto es, en mis 105 opus) de obra abierta. De hecho, en el registro discográfico con el Cosmos 21[15], dejamos grabado un circuito de veinte minutos. Poco más largo fue el estreno *in situ* (recuerdo con cariño el periplo por el laberinto de todo el grupo, incluyendo el esfuerzo de la saxofonista Pilar Montejano, en aquel entonces embarazada de seis meses). En la gira por América del 2008 y conciertos posteriores, realizamos versiones mucho más breves. De hecho, podía durar desde apenas cuarenta segundos (salir y entrar) a una duración infinita.

Se trataba de una propuesta que me planteó Bermejo de sonorizar su laberinto *Alma*, un pasadizo que empezaba a ras de tierra y progresivamente comenzaba a ramificarse, por momentos hundiéndose hasta casi cuatro metros en el suelo y, por otros, acercándose al plano de la superficie, a la par que su anchura y consistencia de las paredes (hierro oxidado, cemento pintado) iba modificándose. Distribuí treinta y tres puertas que se disparaban con un haz de luz de corte, de modo que en cada paso por ese punto se disparaba un sonido. Si uno retrocedía (esperemos deleitándose en el sonido matérico lanzado al aire), escuchaba otro sonido muy próximo. En un tercer paso consecutivo se lanzaba un tercero igualmente emparentado. Al cuarto corte se reproducía el primero. La partitura completa constaba, pues, de noventa y nueve sonidos diferentes.

[14] Gallardo, Fernando, "Venta manchega del s. XXI", El viajero, 2006.

[15] *Integral de la Música Matérica de Carlos Galán*,Triple CD SAS1006, Madrid, Iberautor, 2004.

Comentar que la intensidad, duración, textura y consistencia o evolución venían determinados por la profundidad, anchura, textura de las paredes o vista –por ejemplo, si en una línea recta se divisaba un arbol o farola–. Incluso, *Alma* tenía una representación plástica (y así intenté plasmarla musicalmente) en una torre central (algo de laberinto micénico tenía), a la que se podía acceder por una escalera a divisar el vacío, hueco oscuro, de su interior (metáfora de la cornada del minotauro cretense o, quién sabe, si del encuentro con uno mismo en soledad). Aunque no es el momento de extenderse más con esta obra en concreto, ciertamente es el principio matérico llevado a su máxima expresión de desnudez y aislamiento.

Un caso distinto es el que viene determinado por la presencia de un texto que, con sus ritmos y acentos propios, puede imposibilitar mi discurso matérico (de ahí que *Resurgere* o la ópera *a·Babel* tuvieran que desmarcarse de este lenguaje estético). En *Aufer tenebras mentium* el trabajo fonético resulta prioritario, algo similar a *Lux (perpetua)*. En ambas obras utilizo el recurso (estrictamente es de justicia reconocerlo más como una licencia) de plantear una frase en *parlato sotto voce*, de modo que se interprete (se entienda) como un solo sonido en el que su presencia, evolución o reiteración (esperemos a explicarlas en el capítulo de las trece cualidades matéricas del sonido) es de gran complejidad. Por último, el caso de *Infinito viaje* resulta algo diferente, pues al papel otorgado al coro se le suma una soprano que atomiza y aísla en siete filados bien destacados las respectivas sílabas del título, que distribuye de modo equitativo en la obra.

Otro condicionante externo nos viene dado en las estelares *Leo* y *Casiopea*. En ambas di una vuelta de tuerca más a la estructura con la simple traslación de la configuración de ambas constelaciones al papel. Se trataba de identificar, en un ejercicio puramente arbitrario pero no exento de lógica, la magnitud de la estrella (luminosidad, percepción) con la intensidad y su color (longitud de onda, temperatura, vida) con la duración; igualmente, su orden en la constelación y la presencia paralela de nebulosas o cúmulos globulares (NGC)[16].

Un penúltimo estadio lo encontramos en el ciclo que denominaré "flamenco" por tratarse de cuatro obras (*Ecos de taranta*, *Doble aliento*, *Granaína* y *Síntesis de una lágrima*) con un referente musical a un palo flamenco. Conocida es mi afición y trabajo en este campo. En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid llevo impartiendo cerca de una década la asignatura optativa práctica "La improvisación en la música popular: el flamenco y el jazz", así como otros trabajos pedagógicos –Hoschule de Colonia– o interpretativos –los programas "La Clásica y el flamenco" y "De lo clásico a lo popular I y II", dentro de "Músicas del Cosmos", "Cologne Jazz Festival" o mi "Homenaje a Paco de Lucía"–. A ello hay que sumarle los artículos de investigación sobre el tema[17]. Inevitable es, por

[16] Abreviatura creada por John Louis Emil Dreyer tras la publicación en 1887 de su *New General Catalogue*.

[17] Galán, Carlos, *El enigma del compás de la siguiriya*, Actas del Congreso de la SIBE, Madrid; y *La taranta, un ejemplo que desmonta los conceptos armónicos de consonancia,* (Separata), *Música*, 24 (2017).

tanto, que acabara teniendo algún influjo en mi música[18]. En ambas obras, el discurso queda claramente marcado por el referente armónico del palo flamenco.

Es obvio que en la música matérica, carente de la más mínima presencia armónica, una ordenación o sucesión armónica solo es factible si es convenientemente enmascarada por un tratamiento matérico que encubra suficientemente los acordes tradicionales (aunque en un caso como el de la taranta se trate de una tónica ¡tan contemporánea! como la que nace de superponer una acorde de Mi m, en primera inversión, sobre la tónica Fa#). En *Ecos de taranta* como en *Doble aliento*, la sucesión de acordes más habitual de la taranta se distribuye entre los dos instrumentos monódicos abusando de su capacidad más vistuosística de producir multifónicos. En el cuarteto *Granaína* planteo las trece posibilidades de conformación interválica de la dominante flamenca (II grado) y de sus trece posibles resoluciones. La tensión interna de cada dominante encuentra una resolución luminosa, tímbrica e interválicamente hablando, en el siguiente sonido. Ahora es el trío de viento, con la ayuda del piano, el responsable de crear una atmósfera cargada de matericidad que enmascare la percepción de una situación acordal tradicional. En *Síntesis de una lágrima*, con la comentada evocación de las siguiriyas (provenientes de los cantos de plañideras), recurro en la sección final a una reiterada aparición resolutiva del acorde de tónica flamenca, que va despojándose de alturas y finalmente es reducido a la tónica misma.

Señalo dos casos particulares para cerrar este extenso capítulo: en *Magma* una cascada feroz de *clusters* descendentes nos emboca una vez tras otra en un sonido matérico fascinante. Aunque en su momento lo subtitulé como "interludio matérico" –por la presencia constante de esas escaleras que se alejan de toda conceptualidad matérica–, estricto es que reconozca en la distancia que solo la regularidad de la sucesión cascada-sonido matérico (rota por justificadas razones musicales) puede crear un cierto ritmo "hipnótico-procesional" que nos centre en cada una de las apariciones y nos permita conceptuarlo en la integridad del catálogo matérico.

Para acabar, en *Gesto* encontramos igualmente un único gesto constante, valga la redundancia (un *glissando*), del que emanana una sucesión de sonidos, igualmente como en *Magma*, sorprendentes y novedosos.

I.12. Duodécimo balance. Dimensiones temporales

Todas mis obras de más de media hora de duración, las he seccionado en pequeños movimientos (*Océanos del ser* o *INTI WATA*). Excepcionalemente, *La leyenda de Gösta Berling* no tiene

[18] Puntualizaré que en España pronto alcanzó gran notoriedad Mauricio Sotelo al seguir el adoctrinamiento de su maestro Luigi Nono de beber de sus fuentes propias –en nuestro caso el flamenco– estrenando su *Tenebrae responsoria* en Cuenca en 1992, aunque paralelamente, yo ya venía trabajando en ello y pronto escribiría *Verdial* (1996) para el X aniversario del grupo Cosmos. Luego le seguirían *Ecos de Taranta* o *Requiem*, más las obras citadas en este trabajo.

separaciones, aunque está constituida por numerosísimos fragmentos sin solución de continuidad que vienen dictados por el orden de cuadros escénicos. No es casualidad que no tenga número de opus.

En todo el catálogo de la música matérica, al no tener excesivo sentido[19] la creación de movimientos (la singularidad del reciente *Cancionero matérico* no debe confundirnos, pues se trata de una colección de nueve piezas independientes, aunque con elementos comunes que las hacen perfectamente reunibles en un concierto), el autor debe controlar la longitud (más, habida cuenta la desnudez de mi discurso sonoro).

El compositor frecuentemente recurre a ritmos vertiginosos para justificar una música de escaso interés. Afirmaba Antón García Abril que había que escribir los *prestos* como si fueran *adaggios*. Y lo decía con razón, pues muchas músicas no soportarían ni un breve instante si se rebajase el metrónomo notablemente. Y es que si se elimina el "repiqueteo" constante, nos encontramos con un vacío profundo.

La anécdota ya la he contado en alguna ocasión: asistía en el Teatro de la Abadía madrileño a la reposición de la ópera *La cantante y el cocinero* de mi admirado Carles Santos. Conocida es la devoción que causa su iconoclastia irreverente y su divertido repetitivismo machacón. El éxito siempre es incuestionable. En una escena intermedia, Santos hace una parodia bufa *allo Webern*. Entonces se produjo en la sala una reacción inesperada: la absoluta entrega del público se comenzó a resquebrajar ante la ausencia de ese frenesí rítmico del autor. Según se prolongaba esta nueva dinámica, el hastío y desconexión del público se hizo evidente.

En mi catálogo matérico, la desnudez temporal ya comentada plantea un enorme peligro discursivo, pues una extensión temporal muy notable acarrea un mayor riesgo de que se desmorone el "puente" que hemos levantado. Retomando el símil hídrico, cuanta más longitud entre las orillas y menor el número de apoyos, debe cuidarse con exquisitez y rigor la aparición de las distintas texturas. Por ello, será tan trascendental su carga matérica y su capacidad sorpresiva.

Dicho esto, no es de extrañar la ausencia de obras de gran duración. Solo encontramos tres obras de dieciséis a veinte minutos (*Terram*, *Cage-Ching* y *Ryōan*), a las que podríamos añadir *Música Matérica I*, con 15´31´´. Curiosamente, las dos primeras fueron encargos de relevancia (la primera de la Orquesta Nacional de España –aunque posteriormente su estreno lo llevara a cabo en Madrid la Orquesta de la Comunidad de Madrid, y en Alicante la de Radiotelevisión Española– y la segunda del CNDM).

[19] Existe una sola excepción que es *Materia de saxo*, gestada como encargo de obra de concierto que pudiera tener una dimensión pedagógica. Se trataba de proponer un trabajo específico sobre técnicas expandidas (multifónicos, murmullos, trinos de timbre, armónicos, *frullati*, etc). El saxofonista debía abordar en cada movimiento una dificultad diferente, con la posibilidad de su estudio o interpretación aislados. Hasta la fecha, todas las versiones de las que tengo noticia (Manuel Miján, Pilar Montejano y Miguel Ángel Lorente), la han hecho completa.

Posteriormente encontramos un bloque de diez entregas cuya duración está entre los 9 y 16 minutos. De 6 a 9 minutos es la duración más frecuente con dieciséis partituras, seguida de trece obras entre 3 y 6 minutos. Con una duración menor de 3 minutos encontramos seis obras (todas estas incluidas en el *Cancionero matérico*, con el pequeño condicionante de un puntual agrupamiento).

Es indudable que mis criterios como programador de conciertos como pianista y director del Cosmos 21 han influido poderosamente en las dimensiones de las obras. Siguiendo la máxima de Baltasar Gracián ("*Lo bueno, si breve*…"), siempre he considerado que, dada la complejidad del lenguaje actual y el esfuerzo de concentración que exige una escucha atenta, si una obra no sobrepasa ciertas dimensiones –entre seis a ocho minutos–, en el caso de que a algún oyente no le resulte interesante, pronto tiene la ocasión de reincorporarse al programa.Y si, por supuesto, le resulta atractiva, su interés se verá incrementado.

Esto garantiza tres realidades consecuentes con mi responsabilidad como intérprete contemporáneo: los programas admiten un mayor número de obras al incluir una media de ocho a diez, a diferencia de la media general de cinco; aseguran la diversidad poliestilística del programa para mostrar la riqueza de lenguajes de los siglos XX y XXI; y amortizan el trabajo del montaje de las composiciones que, de este modo, pueden programarse un mayor número de ocasiones[20].

La práctica totalidad de mi catálogo matérico (excluyendo las obras orquestales) y alguna de cámara (*Música Matérica XXXVI* o *Infinito viaje*) las he escrito, incluso las de encargo, con el firme propósito de llevarlas a mis atriles. Con estas premisas, es lógico que un 58% de las partituras tengan una duración media-breve (de tres a diez minutos).

Una última observación acerca de los *tempi*: en las cincuenta entregas siempre aparece la anotación *tempo giusto*, esto es, tempo exacto sin modulaciones. La ausencia de retórica impide modificación alguna de la agógica (salvo *crescendos* mínimos para enlazar un sonido con otro con mayor musicalidad) y cualquier tipo de *accelerandos* o *ritardandos*. El "negra 60" se mantiene imperturbable como un pulso constante que garantiza el equilibrio y justeza de las proporciones. Solamente dos casos (*Música Matérica XXXVI* y *Síntesis de una lágrima*) elevaron ligeramente desde su génesis la medida metronómica, con el fin de garantizar que la obra no sobrepasara el minutaje del encargo.

[20] Este detalle no es baladí, pues la queja más frecuentemente escuchada en boca de los compositores es la dificultad de reponer las obras y nuestro mayor reto es que se vuelvan a programar. La Fundación March, con gran acierto, programa desde hace años las "Aulas de Re-estreno" en las que he participado con el Cosmos 21 en varias ocasiones (IX, XXXIX, LXIX, XCII). Para 2017 ha recibido el encargo de protagonizar la que festeja el centenar de ediciones.

I.13. Decimotercer balance. Épocas de creación (tendencias estéticas)

Resulta cuando menos arriesgado establecer periodos creativos cuando se trata de una cuestión tan próxima. Pero precisamente por la propia contundencia del mensaje y la congruencia de la propuesta estética, es más perceptible cualquier cambio de orientación o desviación de la línea inicialmente propuesta. En el primer repaso que realicé con ocasión del décimo aniversario establecía un primer balance.

> … desde los mismos inicios me resultó evidente la necesidad de no circunscribirme a realizar en exclusiva un mero catálogo de músicas matéricas para todos los instrumentos existentes, a la manera de las *Secuencias* de Berio. Pronto me planteé la posibilidad de ciertas *trasgresiones –o extensiones–,* como pudieran ser la combinación con la electroacústica (XI), la incorporación de la voz (IX y toda la Parte II de *INTI WATA, Visiones del Principio y Fin*) o los propios *Interludios Matéricos*[21].

Es obvio que algunas de estas ramificaciones (los *Interludios Matéricos*, con cinco entregas), no han tenido continuidad. Otros, como la electroacústica añadida, se han quedado en tres, aunque en *Leo* recurrí al empleo del Sintetizador Yamaha DX7 IID. Por el contrario, en los límites de lo estrictamente matérico inicié los *Pulsos matéricos* aunque, al no ajustarse al ámbito de este estudio, nos los trataremos.

Tras dicho primer balance, sí aparece una cierta tendencia a trabajar con instrumentos (trombón, oboe, clarinete, ney, guitarra, cello) o formaciones (dúos con piano, trío con piano, octetos, noneto,…) a los que no había prestado atención.

Más interesante resulta comprobar la incidencia de ciertos lenguajes. Ya hice mención en el décimo balance, referente a la estructuración, de la particular influencia que ha tenido en la última década el flamenco. La abstracción que he realizado de esta expresión artística (cuyo influjo se trata de no evidenciar nunca notoriamente –recuerdo al lector el celo por que nada distraiga de la percepción del sonido por sí mismo–[22]), no ha sido óbice para cierta persistencia tonal. Y entiendo tonal en una acepción muy amplia, como referente acústico pero sin connotaciones funcionales, escalísticas o interválicas. Sencillamente, se trata de reconocer cierta tendencia en el discurso sonoro a partir de un cierto nivel o altura, a la que se retorna de una forma más o menos fehaciente.

Ello me ha inducido a significar una época muy concreta que podría arrancar de la intensa étapa de *a·Babel*, donde cada una de las sesenta y cuatro escenas respondía a un plan preestructurado de niveles (aunque muchos movimientos absolutamente matéricos tuvieran una completa indeterminación de alturas). Todo el trabajo tímbrico es tan novedoso y complejo que prácticamente no resulta detectable

[21] Galán, Carlos, *Música Matérica: 10 años*…, *op. cit.*, [p. 7].
[22] Eco, Umberto, p. 206.

esta "tonalización" más que para el musicólogo, sobre el papel, pues precisamente la indeterminación de las alturas es una de las cualidades matéricas más requeridas en mi trabajo. Con todo, así lo hago notar.

El flamenco, con esa abstración de la armonía de la taranta (aunque ya quedó reseñado que es muy difícil percibirla) o la granaína y siguiriya (en el caso de *Síntesis de una lágrima*), ha podido establecer una cierta influencia, pero no la única. En *Infinito viaje* quería dar una sensación de círculo cerrado, de estaticidad y que la voz volviera a ese plano inicial. En *Égloga*, es la presencia de una célula extraída de la cita de Rodolfo Halffter, que presenta un movimiento melódico prácticamente nulo por su simetría (2.ª ascendente y descendente, o floreo ascendente y descendente), lo que condiciona el devenir del discurso. Esta célula es nuevamente rescatada para toda la génesis de *El peso de un ángel*. Finalmente, tanto en *Lux (perpetua)* como en todo el *Cancionero matérico*, la presencia de una cita tonal marca una pauta a la composición.

No quisiera entrar en terrenos de adivinanzas ni profecías. Pero es cierto que tras esta pequeña flexión en el camino, intuyo una necesidad de retomar un discurso más silencioso y sin ninguna referencia o plano "tonal". El tiempo y las nuevas entregas dictaminarán si estoy en lo cierto.

I.14. Decimocuarto y último balance. Aventurando su incidencia (futura) en el entorno

Recién concluido el párrafo anterior, estoy entrando en terrenos tan quebradizos como el de la futurología. Que los dioses y los demonios me libren de ello. Nos quedaremos, pues, con las reacciones experimentadas por compositores, alumnos, intérpretes y público.

He dejado constancia en este mismo trabajo de mi gratitud a los compositores con los que departí sobre mis primeras impresiones. Sería faltar a la verdad si encuentros similares con otros grandes nombres de la historia reciente como Nono, Kurtag o Lachenmann (en estos dos últimos casos, también como referentes en el proceso de gestación) los calificase tan positivamente (aunque quizás penalizase el hecho de producirse el encuentro en conversaciones ocasionales). Su distancia o desinterés solo me enseñó acerca de la soledad del creador independiente, que siempre va a contracorriente. Así lo reconoce Llorenç Barber.

> Cuando un músico/a con formación académica consigue que vida y ensayo, espontaneidad, suerte y preparación entren en convivencia, en oscura fusión alquímica en donde lo oblicuo, lo distorsionante, lo áspero y celestial filtradamente tecnológico, o incluso quedamente acústico, excedan los prejuicios compositivos tradicionales, surgen ricas propuestas.

> El compositor de formación "clásica",… Carlos Galán y su grupo Cosmos 21 son un ejemplo de lo anterior…Su música matérica viene así a remover "aguas estancadas" para presentar sin apoyos (rítmicos, agógicos o fenomenológicos) el sonido desnudo.
>
> En la propuesta matérica de Galán hay una voluntad de que el sonido se sienta en casa: impuro en su indecente potencia ya híbrida. Destripada, dionisiaca, infernalmente vecina de las recónditas celestialidades de los inarmónicos. Nada de sincretismo, pero es posible encontrar trazos de Frank Zappa, Pink Floyd, Lou Reed y hasta Glenn Branca en frote de discusiones, frases, chirridos, crujidos, rechines, tempos lentos y discontinuos, sutilezas y quietudes.
>
> Músicas éstas que abren puentes y exigen un adiós a las exclusiones y al falaz error de ciertas academias que insisten en discriminar altiva y verticalmente[23].

Por otro lado, dejo para la lectura del manifiesto (capítulo segundo) una somera aproximación a alguna de las fuentes en las que bebí. Resulta significativo que un manifiesto musical tan rupturista, casi desde el inicio señale sus débitos con el pasado. Hasta el lenguaje más novedoso tiene unos anclajes en lo pretérito[24].

Por otro lado, en la segunda década del XXI, España se ha poblado de músicas en las que el tratamiento sonoro y la especulación tímbrica adquieren un renovado protagonismo. No hace falta recordar que, superadas las investigaciones gráficas de Jesús Villa-Rojo o Carlos Cruz de Castro, la música española volvió a un tratamiento instrumental muy tradicional. En el arranque de los años noventa, Sotelo estaba recién reincorporado a la escena española con la herencia de su maestro Nono. Tampoco se había iniciado el contacto o conocimiento de Sciarrino en España. La actividad creativa de Sánchez Verdú estaba a punto de eclosionar, posteriormente expandida en su actividad pedagógica, en paralelo a la de Lachenmann, de la que se nutren Nuria Núñez, Alberto Carretero o el más joven Luis Román, entre otros. Obviamente, nada de esto existía en 1994. Y, por otro lado, si los señalo, es por tratarse de unas escuelas cuyo trabajo con el sonido presenta una lejana proximidad con mi estética, pero de la que me separa un marcadísimo abismo, por el concepto rítmico, la densidad y/o el barroquismo de las texturas que llegan a superponer.

No hace falta decir que mi compromiso con la educación se ha centrado absolutamente en la enseñanza de la Improvisación (composición en tiempo real) en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Y aunque son numerosas las conferencias que me han solicitado sobre la música matérica, nunca he accedido a impartir clases de composición. Esta actitud va unida a mi habitual iconoclastia y defensa de la mayéutica socrática (siempre inicio mi contacto con el alumnado recordándole la máxima que posteriormente recogió David Tudor y que le escuchamos en la frase

[23] Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, *La mosca tras la oreja,* Madrid, Autor, 2009, p. 255.

[24] Recuérdese que el tratado de armonía de Arnold Schönberg está dedicado "a la memoria de G. Mahler" y el propio compositor austríaco fue maestro en California del mismísimo John Cage.

"nadie puede enseñarte nada, solamente tú puedes aprenderlo"). Desde esta consciencia, no existe peor profesor (por mucha disciplina o técnica que te enseñe) que el que impone su lenguaje y no es capaz de que el alumno cree su propia personalidad compositiva. En Italia eran tan conocidos los donatoninos (alumnos de Franco Donatoni) como reconocibles los alumnos de Francisco Guerrero en España. Creo profundamente en la educación como compromiso, así que será difícil encontrar acólitos o epigonistas que beban de mi lenguaje.

Compongo sin tener encuenta la posible aceptación o no de una propuesta[25]. Tras el éxito del estreno de *Cántico de amor del suicida*, donde el compositor logró aunar la capacidad creativa con la comunicativa, se me acercó Daniel Zimbaldo y me señaló: *"Si eres como me imagino, tras este monumental éxito solo te queda dar un paso al frente. Esto es el culmen"*. ¡Para entonces ya estaba con la música matérica! Otro autor, cual Vivaldi repitiendo cuatrocientas veces el mismo concierto, habría reproducido el exitoso formato. Yo tenía que seguir mi camino propio. Pero es que, de hecho, y pese a su gran rupturismo, jamás he tenido queja alguna del público. La crítica no es insensible a ello y recoge el rapto sonoro que se produce. Como muestra recojo estas dos citas de Barataria y Leopoldo Hontañón.

> Música de la materia, materia misma hecha música. Carlos Galán, joven y genial pianista madrileño, condujo a su extasiado auditorio por los recovecos de su música matérica[26].

> La sesión no solo discurrió en un clima de atención y afecto muy grande sino con excelentes demostraciones interpretativas de solistas y conjuntos, aplaudidos todos con calor, por separado y en unión de quien les había reunido en este monográfico, Carlos Galán[27].

El crítico Ismael González Cabral va más allá y apunta la fascinación causada en el público pero también en él mismo.

> La primera vez que escuché hablar de Carlos Galán fue en una, algo lejana, Semana de Música Religiosa de Cuenca. Había transcurrido un año desde su estreno allí de la obra *INTI WATA*. La persona que me guiaba por cada uno de los escenarios de la Ciudad Encantada me contaba con verdadero entusiasmo la buena impresión que le había causado escuchar aquella pieza de Galán. Por cómo la definía, por la plasticidad con la que describía su escucha y por la confianza que sus palabras me generaban, no tuve por más que lamentarme de no haber estado allí para sentirla yo mismo.
>
> … He utilizado la palabra "sentir" y no creo que haya alguna otra que se adecúe mejor a su música…En Galán se aúna técnica, estructura y pasión, la que él mismo pone al componer y la

[25] Ver respuesta a esta pregunta en *Músicas del Cosmos 2013*, Asoc. Grupo Cosmos 21, Madrid.
[26] Barataria, "actos culturales en el Palacio de la Serna", *La Tribuna* (Ciudad Real), 5-V-1996.
[27] Hontañón, Leopoldo, *Carlos Galán, protagonista múltiple*, *ABC*, 12-V-2002.

> que percibe el oyente desprejuiciado cuando se enfrenta a cualquiera de sus monumentales –sea para trío o para orquesta– partituras. Por las razones que sean, no creo sin embargo, que la música de Galán sea lo conocida que debiera en su propio país. Quizás porque su credo matérico es tan arriesgado que ni siquiera se atreven con él los adalides de la vanguardia musical. Quizás más bien porque en estos tiempos hasta la música contemporánea ha sido domesticada y una propuesta como la suya parece estar al margen de lo académicamente correcto. Sin embargo, y esto dista mucho de ser una percepción subjetiva, la obra de Galán es aplaudida allá donde se programa. Pero no es el aplauso cortés con el que demasiado habitualmente se recibe tal o cual estreno. He podido atender respuestas del público verdaderamente entusiastas, las cuales, como oyente y como crítico, me han llenado de alegría al comprobar que la auténtica música de nuestro tiempo, la que se escribe sobre pentagramas o se realiza sobre medios electrónicos, tiene todavía mucho camino por andar.
>
> Celebrar ahora la presentación de un disco, aunque el término se queda muy corto, como el que recoge la Integral de la Música Matérica de Carlos Galán debería ser motivo de acontecimiento. Es llevarse a casa prestado un trocito grande del inmenso talento de un compositor al que le esperan años de reconocimiento. Es la suya, como sucedía con la del ilustre y desparecido Francisco Guerrero, una música arrebatada, enérgica, desbordada y cuya audición no puede, por más que erizar los vellos y provocar un aplauso rendido y sincero ante la pluma sonora de un genio[28].

Es evidente que nuestro entorno social (porque aunque vivamos una progresiva globalización, aún, por fortuna, hay otras culturas), est**á** virando hacia unas relaciones cada vez más superficiales y tangenciales. Todo lo que exige un esfuerzo, una mediatización, es desechado. (Ejemplos los hay en abundancia: desde el culto al cuerpo y el "amor a primera vista" al consumismo feroz de usar y tirar). Permítanseme estas aparentes disgresiones y simplificaciones. Mucho tienen que ver con mi propuesta matérica. Pues es en este punto cuando respondo a la pregunta que lanzaba el crítico y que recogí al cerrar el cuarto balance: *"¿A cuántos individuos no especializados podrá convencer –conseguirá ganarse– esta Música matérica estética y filosóficamente hablando?*[29]

Aportaré solamente un par de experiencias del presente, pues no iré a aventurar la respuesta futura, Y ambas las selecciono de un colectivo del que siempre se afirma que es el más crítico, los niños. Ajenos a todo prejuicio y condicionamiento, escuchan lo que les "engancha" y se "desconectan" de lo que no les aporta nada. De todas mis páginas matéricas, posiblemente sea *Noche oscura* la que más veces se ha interpretado. Dejando de lado versiones de otros grupos o ensembles, el Cosmos 21 la habrá llevado a sus atriles más de dos docenas de veces, muchas de ellas en nuestros conciertos pedagógicos. En este programa, "Un paseo sonoro por la música del XX-XXI"[30], planteaba un recorrido de trece

[28] González Cabral, Ismael, "Unas breves palabras de admiración". Texto leído en su nombre por la jefa de comunicación de la SGAE Fina Sitjes, en la presentación del triple CD "Integral de la Música Matérica de Carlos Galán", Barcelona, 6-IV-2006.

[29] Guerrero, José, "Galán, Música matérica" (Crítica discográfica), *Scherzo*, 214 (diciembre 2006), pp. 80-81.

[30] Repásese el segundo párrafo del "I.5. Quinto balance. El público", en Galán, Carlos, "Balance de 22 años de materismo (I)", *Quodlibet*, 63 (septiembre – diciembre 2016), p. 128.

brevísimas piezas, algunas de reconocido status en la historia de la música (*La historia del soldado*, el op.11 de Webern, el *Cuarteto para el fin del tiempo*, etc). Entre ellas, y como ejemplo de la estética matérica, incluía mi obra citada. Pese a ser la más larga de duración –un tiempo quizás excesivo para la capacidad de concentración que son capaces de mantener los jóvenes– era la que más interés generaba (según los cuestionarios rellenados por profesores y alumnos). La información no es desdeñable, pues acudieron miles de estudiantes.

Otra experiencia en este mismo sentido lo encontramos en la capacidad para apreciar este tipo de propuesta. Lejos de tratarse de una elucubración o devaneo mental se asienta en un estudio previo muy serio. Y nuevamente la estadística viene a reafirmar mi tesis inicial. Volveré a ello en el penúltimo capítulo dedicado a "Las trece cualidades matéricas". Pero los resultados estadísticos reflejan perfectamente que una persona está capacitada para apreciar sin dificultades la textura sónica de un sonido. Solo quiero detenerme en que la respuesta recogida de tantos miles de alumnos muestra la capacidad que tiene la música matérica de cautivar e interesar. Recomiendo la lectura de los oportunos artículos de Luisa Muñoz[31] acerca de los prejuicios que se deben desterrar sobre la música contemporánea. De entre los siete conceptos que la autora consigue desmitificar, esta música ejemplifica a la perfección el punto 1 (la música contemporánea no necesita formación), 2 (la música contemporánea no es aburrida), 6 (la música contemporánea no es elitista) y 7 (la música contemporánea no es artificiosa).

Ya me he extendido suficientemente sobre el papel del intérprete. Solo realizaré una breve puntualización: su acercamiento a la música matérica en las próximas décadas creo que será infinitamente más fácil que en el momento presente, tanto o más que ahora respecto al momento en el que inicié este periplo. Un simple dato: la colaboración entre el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el centro de Arte Reina Sofía se inició en marzo de 2015 con un programa de estrenos de los profesores compositores del centro. Tuve el honor de que se cerrara el concierto con mi reciente noneto *Música Matérica XXVI*, que elegí por estar sin estrenar en España (aunque no fuera estreno absoluto, como la casi totalidad del resto del programa). La respuesta de los estudiantes del Superior fue excelente y mostraron unas habilidades y destrezas inconcebibles treinta años atrás.

Por otro lado, asegurar una extraordinaria relación con el instrumentista me garantiza que siempre contaré con un apoyo insustituible (eso sí, siempre que los programadores no impongan sus gustos y criterios). Cerraré estos balances deteniéndome un intante en este encuentro.

Cuando un intérprete solicita una obra siempre tengo a bien señalarle dos advertencias: la primera, el sentimiento cada vez más reacio a dejar mi música en manos ajenas; y en segundo lugar, la

[31] Muñoz, Luisa, "La enseñanza de la música contemporánea en la educación primaria y secundaria", *Música d´ara*, 4, Barcelona, 2001; y "La música contemporánea en el aula", *Eufonía*, 4, Barcelona, 1996.

absoluta certeza del enorme virtuosismo que requiere mi música matérica, aunque una vez entendido y trabajado este lenguaje resulta mucho más accesible.

Maticemos, especialmente el primer punto. He descrito mi forma de trabajo (segundo balance). La música la escucho internamente de forma nítida. La audición de una obra en vivo me ocasiona, salvo una absoluta solvencia del intérprete, una rara sensación. Encuentro tantas diferencias respecto de la obra original que es como si "chirriase" en mi cabeza. Frecuentemente lo describo como el error típico de las tipográficas cuando las cuatricomías no coinciden milimétricamente. Las imágenes, por perfectas que resulten, tienen los colores desplazados y la imagen resulta distorsionada. Frecuentemente es la propia energía la que encuentro ausente, pero en ocasiones es la falta de rigor en los timbres y texturas. Por ello, contar con solistas como con los que habitualmente trabajo (incluido el Cosmos 21 como agrupación) es una enorme suerte, máxime siendo consciente de su compromiso, a mi entender, cualidad primordial del intérprete contemporáneo[32].

Y es que el virtuosismo requerido a un instrumentista de cuerda, pongamos un ejemplo concreto, pasa en mi música por exigirle hasta ocho presiones distintas de arco (solo roce – poca presión *sul tasto* – presión *sul tasto* – mucha presión *sul tasto* – entrecortado – en paralelo a la cuerda – mucha presión sobre el puente – aflautado).

Es obvio que los matices entre ellos son a veces pequeños y más cuando se trata de una gradación (por ejemplo, cuando se pasa del primero al quinto progresivamente). En ese nivel el compromiso es imprescindible. Y aquí rompo una lanza a favor del intérprete porque, en numerosas ocasiones, y pese a mi afán de describir al máximo el sonido requerido, es muy dificil precisarlo (por ejemplo, cuando pido al pianista "rasgar con las uñas las cuerdas longitudinalmente"…, ¿con una o con varias uñas?, ¿a qué velocidad?, ¿suena un acento al iniciarlo?). Diré en mi defensa que, en muchas ocasiones, son formas de ataque desconocidas y, por supuesto, sin ninguna práctica por parte del intérprete, al que se le exigiría un aprendizaje previo. Y en esas tesituras, se requerirían más explicaciones, que harían muy farragoso el montaje.

Es evidente que hemos entrado en una nueva época interpretativa, entre otras razones por la enorme exigencia a la que sometemos al instrumentista. Siempre he denunciado el desconocimiento de las técnicas extendidas que tenía en España el intérprete medio. Precisamente comentaba recientemente esta circunstancia, poniendo el ejemplo de que los instrumentistas de viento que acudían a mis clases del Superior a finales de los ochenta no sabían hacer un simple *frullato* y mucho menos un solo multifónico. Por fortuna son nuevos tiempos y los instrumentistas vienen con un nuevo bagaje en su formación. Pero el desfase es aún notable y músicas como las que propongo ponen a prueba todas sus aptitudes y actitudes.

[32] Galán, Carlos, "Las cualidades del intérprete contemporáneo". Pendiente de publicación por el Centro Sardo de Estudio e Ricerca.

En estas tesituras, el intérprete tiene un reto en el que su virtuosismo deja a un lado el cariz de ejecutante de pasajes de gran celeridad, para exigirle un dominio completo de todo el registro, incluyendo grandes saltos. Pero, sobre todo, el virtuosismo surge de la necesidad de dominar un infinito de recursos tímbricos y la capacidad de mutar de uno a otro a velocidad de vértigo. Se genera así la exigencia de un estudio previo de la obra para planificar, en ocasiones, casi una coreografía de gestos (especialmente notable en el caso del pianista, guitarrista y percusionista).

Superado este importante escollo, confío plenamente en la capacidad que tiene mi música matérica de fascinar al intérprete al descubrirle unas entrañas sonoras que, en más de un caso, el propio músico desconocía. Tras el desconcierto del primer instante, pueden llegar la sorpresa y el encanto. Ello es especialmente frecuente en mis obras corales. Siempre pongo el ejemplo del montaje multitudinario de *Aufer tenbras mentium*, coordinado por la agrupación coral de Vitoria. Los trescientos niños se enfrentaron durante una semana a una obra de un profundo dramatismo y su respuesta, siempre sonriente y animosa, fue tomar como saludo diario los aullidos que abrían la obra.

Cierro definitivamente el capítulo con una anécdota que ilustra por igual la excelente reacción que es de esperar (y prever) con intérpretes y público. El bravísimo violinista del Cosmos 21, Emilio Sánchez, acostumbraba a calentar para los conciertos realizando endiablados bariolages de Bach. Le recriminaba cariñosamente con que estaba fuera de estilo y le amenazaba con escribirle una obra. Compuse el *Cancionero Matérico III*. Un día actuábamos en un concierto de "Solistas del Cosmos" con un atípico programa dedicado en exclusiva a Manuel de Falla y Sarasate. Pocas veces un programa reunió tantas obras de semejante virtuosismo y brillantez. Conscientes de la espectacularidad de las obras y de que nos iban a reclamar con insistencia un bis tras tan festivo programa, me propuso preestrenar la obra. Por una vez mostré una cierta reticencia a programar una obra mía por tratarse de una música que casaba poco o nada con el repertorio. Su seguridad me hizo ver su credo e interés. Pero si esta actitud del intérprete era fantástica, aún más deslumbrante fue la reación del público. Los comentarios de varios profesionales (algunos de ellos violinistas) fueron todos encaminados a alabar y destacar la obra matérica, casi obviando el espectacular programa clásico que habíamos interpretado (y por lo que compete al violinista, por dejarme al margen, con absoluta brillantez). Incluso el asombro de los músicos era aún mayor al comprobar que los niños solo preguntaban por la obra matérica, ante la que se habían quedado cautivados en sus butacas.

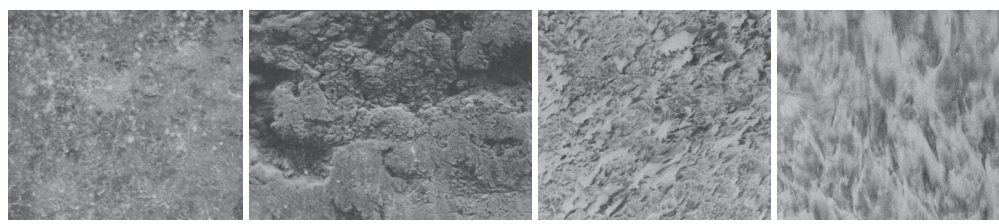
II. El Manifiesto Matérico

Seguro que el lector se habrá preguntado por el manifiesto y justo es que lo recuperemos en el tiempo. Como expresé inicialmente, su redacción y comunicación pública es de otoño del 1994. Pero su lectura pronto nos hará comprender que el armazón argumental, teórico y filosófico traspasa las

pronteras del campo estrictamente estético y da cuenta de un proceso que, indudablemente, arranca de mucho tiempo atrás.

Fueron meses de larga gestación, superpuesta a la de la escritura de las tres primeras entregas. El año largo de montaje y maduración de *Cántico de amor del suicida* me puso en la pista de una querencia innegociable por el sonido, por su pura fisicidad. El éxito comunicativo de este tríptico que ocupó mis trabajos de intérprete durante doce meses se aparcaba ante la escucha de una textura concreta (un multifónico de un fagot, un sonido rasgado del violín…). Todo se suspendía, quedaba relegado ante la fascinación del encuentro. He repetido muchas veces el ejemplo: es como una fiesta a la que acudes y, de pronto, comienzas a hablar con un artista, un intelectual, una mujer, que te emociona hasta el punto de que, aunque estuvieras rodeado por centenares de personas, de pronto te das cuenta de que te ha cautivado. Creo que es una experiencia que todos habremos vivido alguna vez. Así me aconteció a mí con el sonido. De pronto todo sobraba y mi deseo fue aislarlo para sacar a la luz la energía que atesoraba.

Es evidente que sensaciones de este calado no nacen de la nada. Siempre he señalado la atracción que me causaban las músicas populares, las cuales nos mostraban otra realidad sonora diferente de la convencional (la voz es un maravilloso ejemplo, y es innegable el interés que me causaban el canto difónico mogol, las voces nasales de Centroáfrica, los cantos guturales ibicencos o las voces rajadas o de pecho de nuestros flamencos). Y junto a ellos, tantos instrumentos de sonoridades desconcertantes (en mi domicilio he ido coleccionando cerca de dos centenares). Pero es más, me sorprendía fotografiando la naturaleza en unas dimensiones mínimas, apenas un centímetro cuadrado de arenas de San Diego, herrajes oxidados de la Sierra Pobre madrileña, superficies heladas de los Pirineos, maderas carbonizadas sudamericanas o paredes descascarilladas de Centroeuropa. El lugar era lo de menos. Era impredecible su origen (posteriormente la llamaría por su nombre: acusmasis). Luego conocí una sensibilidad cercana, la del arquitecto sueco de principios del xx, Lereverg, que desconcertaba a sus amigos, a la vuelta de su viaje por Florencia, enseñándoles solo fotos de un medallón o sillar de las paredes, mientras había despreciado hacer una panorámica del conjunto de los Uffici. Por mi parte, ya se estaba gestando todo este proceso de sensibilización matérica.



Imágenes 2-5. Texturas de la naturaleza (hielo, cemento, escarcha, arenas). Fotografías del autor.

El Manifiesto Matérico, cuyo original a doble cara en un papel siena-sepia de alto gramaje se entregó por vía postal, tuvimos que esperar unos pocos meses para verlo publicado en la revista *Cuadernos del matemático*[33], gracias al interés de los escritores Eugenio Cobo y Maxi Rey. Las dos páginas iniciales pasaron a tres (encabezadas por una cenefa poco apropiada para el contenido) y se incluyó una pequeña crítica del estreno. Acto seguido, el director de la Revista *Fisuras del arte contemporáneo* me pidió publicarlo, aunque me sugirió aclarase varios aspectos. Acudí solícito a su petición[34] aunque le intenté persuadir de la inconveniencia de matizar o explicar un manifiesto. La naturaleza sincrética, la mesura de cada frase, la contundencia de lo manifestado y la argumentación profundamente teorizada creo que no exigían de más puntualizaciones. Con todo, me esforcé por acercarme a otro público (la revista estaba dirigida casi exclusivamente a arquitectos e ingenieros). Cuando le entregué el manifiesto y sus "nuevas aproximaciones", el propio responsable reconoció su error. El texto era enormemente denso y en su profundidad se encerraban muchos matices que una nueva lectura más sosegada acabaría por desvelar. Por tanto, decidí que se publicara una especie de anexos, que no aclaraciones (nuevas aproximaciones). Esta vez el texto aparecía en edición bilingüe (inglés-español). Diez años después igualmente lo reproduje en ambos idiomas en el extenso librillo[35] de la edición discográfica conmemorativa. Barber-Palacios lo insertan –y comentan algunos párrafos[36]– en su particular e independiente visión de la creación musical española.

Recuperémoslo, pues, para nuevas lecturas (he respetado la tipografía, tabulados y entrecomillados originales).

II.1. Manifiesto Matérico. (Aproximaciones a la Música Matérica)

En una civilización de sintomático predominio de los valores del tener en detrimento de los del ser y en la que como consecuencia –por paradójico que ello resulte, en vista del materialismo circundante– no se potencian ni el tiempo ni las capacidades para disfrutar de los objetos *per se*, proponemos una aproximación sensible y reivindicativa de la materia, frente a una concepción consumista y posesiva de la misma. Presentamos el materismo en clara respuesta al imperante materialismo. Joseph Beuys proclamará: *"A nosotros nos toca insuflarle vida a las piedras, para que no estén tiradas por ahí, como animal muerto*". Es necesario adentrarnos en nuevos y enriquecedores espacios sonoros. Johannes Sttutger así lo expresa: "*El materialismo ha terminado y hasta las piedras lo saben"*.

Si la valoración de la materia fue una propuesta básica en las actuaciones de los escultores poveras y conceptuales, así como en el materismo de pintores como Tàpies, en la música no había sido más que

[33] Galán, Carlos, "Manifiesto Matérico. Aproximaciones a la música matérica", *op. cit.*, pp. 65-67.

[34] Galán, Carlos, "Manifiesto Matérico y Nuevas aproximaciones"*, Fisuras*, 3, 1995 (texto bilingüe inglés-español).

[35] Galán, Carlos, *Música Matérica: 10 años*…, *op. cit.*

[36] Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat, pp. 289-292.

intuída por algunos autores aislados. Webern fue el primero al descubrir, en palabras de LLorenç Barber, *"una valoración positiva del silencio, entendido no como negación, sino como identidad de igual peso que el sonido*". Cage ahondó en esta directriz al mismo tiempo que, como ningún otro, potenciaba los valores intrínsecos del sonido. Schönberg algo vislumbró a nivel interválico con su dodecafonismo, que otorgaba a todas las alturas igual predominancia, y con su *klangfarbenmelodie*. Morton Feldman, reiterando un sonido, destacaba cualidades ocultas del mismo. Lachenmann eliminó los timbres convencionales; Grisey y Murial, extrayendo un fractal, Kurtag con sus microvisiones, el esencialismo de Scelsi... Con ellos pareció adquirir el sonido una leve autonomía, una lejana consciencia propia. Pero con unos y con otros el sonido aún se enmascara.

Ya sea por los numerosos elementos retóricos del lenguaje musical (repeticiones, giros melódicos,...) o por el terrible *horror vacui* que impone la tradición, cuando no existe una pulsación rítmica más o menos presente, el sonido no ha podido aún apreciarse en su pura soledad. Los músicos nos fascinamos cada vez que cae en nuestras manos un instrumento desconocido y extraemos de él mágicos sonidos aislados. Pero tan fructífera experiencia –no muy lejana a la investigación sonora de numerosas músicas improvisatorias– no ha sido suficiente para que los creadores nos sintiéramos capaces de romper de una vez por todas con esa invisible barrera, con ese "ángel exterminador" que supone la constancia de un pulso rítmico. Por ello, vamos a AISLAR EL SONIDO para que pueda adquirir toda su POTENCIALIDAD DE SER, vamos a destacar su ASPECTO MATÉRICO. Elevaremos nuestras voces, junto a la de Werner Haftmann, para implorar: ¡Hay que hacer hablar a la materia!.

El sonido, elaborado como objeto musical, siempre ha tenido una cualidad matérica. Cuando Pergolesi hacía cantar a un niño los filados en los agudos del aria "Cuius animam gementem" de su *Stabat Mater*, estaba destacando unas cualidades que igualmente poseían todos los sonidos de la partitura. Lo que le confería precisamente a dichos instantes un valor MATÉRICO mayor era la desvinculación creada con su entorno. Se aunaba el elemento de sorpresa con la trasparencia de texturas. Al quedarse aislado el sonido, se podía apreciar su "peso específico" como pura materia. (En *Plight*, de Joseph Beuys, el hombre se aísla en una habitación recubierta absolutamente de fieltros. Aunque parezca una visión negativa de la existencia, llevado el hombre a ese crítico instante, es cuando puede tomar plena consciencia de sí mismo).

Nuestro trabajo comienza, por lo tanto, por desvincular al sonido de toda rítmica, agógica, o aspectos fenomenológicos que enturbien su audición. Incluso renunciaremos a la repetición, que si bien potenciaba virtudes o aspectos inherentes al objeto, difíciles de apreciar en una sola escucha, también crea otros "falsos", como son los producidos por la interrelación del sonido repetido consigo mismo, ya que además de la discontinuidad de la escucha humana, está suficientemente demostrado que, con la repetición, se produce una transformación psicoacústica de la misma. De este modo, el sonido se desnuda, se presenta sin apoyos que lo enmascaren. El acto en sí podrá resultar algo frío y distante, pero tal sensación se desvanece ante la inconmensurable carga semántica que porta el sonido (descontando la expresividad que confiere tanta austeridad y concisión). Los suprematistas ya habían asumido artísticamente esa lectura

inmediata de la ecuación fundamental de la relatividad: "toda la materia es energía". De ahí se deduce su carga comunicativa.

En el planteamiento del proceso se pueden apreciar correlativamente dos características ambivalentes:

1. Naturalidad; en cuanto a que se está trabajando directamente con el sonido y reclamando su propia carga expresiva. En la escucha ya no pueden interferir gustos estéticos ni prejuicios y afinidades estilísticas –ann cuando este problema subsistirá, al ser el conflicto básico de la comunicación–. (Mark Rothko solo depositaba su confianza en la psique de los espectadores sensibles que estaban libres de los convencionalismos de la comprensión y no tenía ninguna aprensión sobre el uso que harían de sus cuadros para saciar la necesidad de su propio espíritu, "porque si existen ambos, necesidad y espíritu, es seguro que habrá una verdadera transacción").

2. Artificialidad; en cuanto que aislamos el objeto sonoro. Entresacar este objeto del discurso incesante al que se le tiene sometido representa evidentemente un hecho volitivo de profunda arbitrariedad. Pero no lo es más que el sistema tonal, serial o cualquier otro concepto formal clásico o contemporáneo. Es una opción libre, estética y, por lo tanto, creativa.

La mixtura de ambas características por parte del compositor presenta sus riesgos, pero puede plantearse como solución integradora la ordenación mediante fractales o fórmulas combinatorias, ya que tales ecuaciones generan estructuras presentes en la propia composición interna de la materia física. Con todo, no hay que descuidar que un concepto creativo del de nuestras características no admite la presencia de una macroestructuración muy evidente, pues se anularía el trabajo matérico (Gilberto Zorio llegará a decir que "*el hilo constructor es la energía entendida en sentido físico y mental*". Umberto Eco definirá al artista matérico como aquel que "*busca que la obra se convierta en un hecho natural, un acontecimiento físico, con una aparente renuncia a la forma, a toda organización"*). La enorme dilatación temporal, además de dificultar la apreciación de tales macroestructuras, crea un nuevo orden, cuyo espacio, en último término queda definido por la interrelación creada entre el silencio – sonido – silencio.

En resumidas cuentas, el objeto sonoro matérico siempre ha existido, pero solo se ha podido empezar a apreciar en su más completo e íntimo sentido cuando lo hemos comenzado a aislar. Cuanto más espacio introduzcamos entre los sonidos, más se podrá valorar la materidad del objeto. Con ello también se dificulta la labor del intérprete y del creador. El tiempo, sutil hilo conductor podría quebrarse definitivamente de llegar al caso extremo en que la partitura se convierta en una GALERÍA DE SONIDOS. El compositor, aun en este nuevo 'cargo' de comisario de la exposición, tendría una importancia mayúscula, al ser él el que selecciona y ordena los 'cuadros'. Del mismo modo será el que evite escoger sonidos excesivamente breves pues, como demostró Pierre Schaeffer, estos tienen tendencia a entenderse como ruidos, además de no presentar el tiempo necesario para apreciar su materidad.

Finalizando con lo referente a la estructuración, tenemos que diferenciar el uso de la materia sonora dentro y fuera del proceso creativo. En un primer estadio se sitúa la materia tal cual la encontramos en la naturaleza de los instrumentos. Sería el MATERIAL SONORO o SUBSTANCIA SONORA. Puesto que la diversidad de oyentes es enorme, se anula cualquier intento de absolutizar. La psique y sensibilidad de cada oyente, al elaborar su propia relectura, tendrá su apreciación individual. Aquí aparece el OBJETO SONORO MATÉRICO. Husserl lo definía como el "polo de identidad inmanente de las vivencias personales". En esta subjetivización, al separarlo de la sustancia sonora, puede confundirse con su percepción. Pierre Schaffer encontraba una solución conciliadora: la percepción no debe agotar el objeto, sino proceder por esbozos. Se buscará la *gestalt* o forma temporal del objeto. Inmersos en esta visión parcial del mismo, aun cuando pudiera resultar contradictorio, podremos entonces escudriñarlo en todas sus facetas. (Heidegger situaba la obra en la disputa entre el mundo o descubrimiento de la mirada del hombre, y la tierra, que es la materia opuesta, lo que hemos definido como material sonoro). En tercer lugar, solo cuando dicho objeto se inscribe dentro de un complejo sonoro, una creación musical, estaremos ante el OBJETO MUSICAL MATÉRICO, último estadio básico de la creación MATÉRICA.

En el proceso de aislar el sonido, este se potencia y eleva a un primer plano. En el gigantesco acercamiento que realizamos con el microscopio, el objeto difumina –dependiendo del enfoque– muchos de los límites que secularmente nos ha ofrecido. Aunque en una primera impresión el sonido se aísla, pronto comprobamos que al modificar sus límites, lo que hace es expandirse en el espacio del silencio. Al mismo tiempo descubre cualidades que habían pasado desapercibidas entre el convencionalismo de sus usos retóricas constructivas, interrelaciones y superposiciones de sucesos. Con el citado acercamiento llegamos a lograr Ver su estructura "atómica". Se alcanza tal profundidad que el objeto se hace IRRECONOCIBLE, debido al hondo análisis desarrollado y al aislamiento alcanzado. Se produce así la feliz paradoja que partiendo de la materia hemos llegado a desintegrarla haciéndola perder sus contornos habituales, para así, por medio de un proceso de abstracción, sintetizar la nueva materia. Se ha producido el tránsito bidireccional de lo concreto a lo abstracto.

Con la citada paradoja hemos tocado uno de los fascinantes aspectos de la MÚSICA MATÉRICA: su énfasis en el CARÁCTER ACUSMÁTICO. Aun cuando hemos establecido que todos los sonidos son matéricos bien es cierto que en algunos –que suelen ser los mas empleados– es más difícil apreciar su materismo debido a la cotidianeidad y convencionalismo de su uso. Por el contrario, se comprueba fácilmente que es mucho más inmediato sentir tal cualidad en aquellos sonidos que vulgarmente se definen como raros o ruidosos. Aunque la percepción es claramente subjetiva, incluso para las máquinas (y estas solo son capaces, aún en la actualidad, de cuantificar ciertos baremos del sonido), sí nos vemos autorizados para hablar de la mayor complejidad morfológica de unos sonidos respecto a otros. Serán precisamente los más complejos e indefinidos los que potencien las cualidades acusmáticas y causen, por lo tanto, mayor fascinación matérica y musical.

Llamaron acusmáticos a unos discípulos de Pitágoras que durante cinco años estuvieron siguiendo sus enseñanzas –guardando riguroso silencio– escondidos tras una cortina que impedía ver al maestro. Así ellos podrían entender mejor quién era y qué decía. Por extensión, acusmático es el sonido que se escucha sin poder descifrar su origen. Precisamente ante la imposibilidad de asociar el sonido a tal instrumento o fuente, nos enfrentamos al mismo objeto, a su misma esencia. Estamos ante la atracción de la materia, ante la cautividad de su hechizo. Estamos, en último término, ante el milagro del sonido (y de la propia música).

La música contemporánea sufre un grave proceso de esclereotización. Viniendo a remover aguas tan estancadas, la música matérica aparece esencialmente como un arte subversivo por:

1. Atentar contra los valores históricos –incluyendo los contemporáneos– del hecho musical, al reivindicar la matericidad del sonido (que le lleva a realzar los aspectos acusmáticos, a desvanecer el pulso rítmico y a la conceptualización del sonido).

2. No poderse encuadrar fácilmente dentro de los circuitos habituales de consumo (conciertos, salas...), al precisar espacios mucho menos convencionales (por ejemplo, en la disposición de las sillas en el patio de butacas o en la necesidad de ubicar diversos escenarios o focos sonoros dentro de la misma sala).

3. Requerir un nuevo hábitat –no solo en la sala del concierto– que posibilite le existencia de un silencio profundo.

4. Ir contra los valores dominantes en nuestra sociedad, primordialmente dirigidos a satisfacernos con el aspecto más inmediato de las cosas y no por su interioridad o composición.

Buscamos que el arte, en palabras de Antoni Tàpies, *"sea capaz de devolver a este mundo agotado una nueva manera de amarlo y sentirlo, exenta de este indiferentismo y tedio vital que le envuelve"*. Resumiendo, y ya en el terreno estrictamente musical, la música matérica invita a una ruptura radical. La sorpresa constante de su carácter marcadamente acusmático y el acentuado distanciamiento entre cada sonido obligará a una reflexión profunda sobre el lenguaje, con lo que podremos descubrir la nueva –aunque secular– semántica individual de cada objeto sonoro y, consecuentemente, su singular sintáctica.

De esto último se infiere el cierto carácter pedagógico o de alumbramiento de la música matérica. Ante la desconocida muestra de objetos musicales matéricos, el oyente potenciará su imaginación y sensibilidad. Sus esfuerzos los encaminará a reconocer los nuevos fonemas de su lenguaje y conformar con ellos un discurso. Diremos finalmente con Stockhausen que *"esta música es para todos los que saben –quieren, puntualizaríamos nosotros– hacer algo con ella"*.

II.2.

MANIFIESTO MATÉRICO*

(APROXIMACIONES A LA MÚSICA MATÉRICA)

CARLOS GALÁN*

En una civilización de sintomático predominio de los valores del tener en detrimento de los del ser y en la que como consecuencia —por paradójico que ello resulte, en vista del materialismo circundante— no se potencian ni el tiempo ni las capacidades para disfrutar de los objetos de per se, proponemos una aproximación sensible y reivindicativa de la materia, frente a una concepción consumista y posesiva de la misma. Presentamos el MATERISMO en clara respuesta al imperante materialismo. Joseph Beuys proclamará: "A nosotros nos toca insuflarle vida a las piedras, para que no estén tiradas por ahí, como animal muerto". Es necesario adentrarnos en nuevos y enriquecedores espacios sonoros, Johannes Stturger así lo expresa: "el materialismo ha terminado y hasta las piedras lo saben".

Si la valoración de la materia fue una propuesta básica en las actuaciones de los escultores poveras y conceptuales, así como en el materismo de pintores como Tapies, en la música no había sido más que intuida por algunos autores aislados, Webern fue el primero al descubrir en palabras de LL. Barber, "una valoración positiva del silencio, entendido no como negación, sino como identidad de igual peso que el sonido". Cage ahondó en esta directriz al mismo tiempo que, como ningún otro, potenciaba los valores intrínsecos del sonido. Schoenberg algo vislumbró a nivel interválico con su dodecagonismo, que otorgaba a todas las alturas igual predominancia, y con su Klangfarbenmelodie. M. Feldman, reiterando un sonido, destacaba cualidades ocultas del mismo. Lachenmann eliminó los timbres convencionales. Grisé y Murial extrayendo un fractal. Kurtag con sus microvisiones, el esencialismo de Scelsi... Con ellos pareció adquirir el sonido una leve autonomía una lejana consciencia propia, pero con unos y con otros el sonido aún se enmascara. Ya sea por los numerosos elementos retóricos del lenguaje musical (repeticiones, giros melódicos...) o por el terrible horror vacui que impone la tradición cuando no existe una pulsación rítmica más o menos presente, el sonido no ha podido aún apreciarse en su pura soledad. Los músicos nos fascinamos cada vez que cae en nuestras manos un instrumento desconocido y extraemos de él mágicos sonidos aislados. Pero tan fructífera experiencia —no muy lejana a la investigación sonora de numerosas músicas improvisatorias— no ha sido suficiente para que los creadores nos sintiéramos capaces de romper de una vez por todas con esa invisible barrera, con ese "ángel exterminador" que supone la constancia de un pulso rítmico. Por ello, vamos a AISLAR EL SONIDO para que pueda adquirir toda su POTENCIALIDAD DE SER, vamos a destacar su ASPECTO MATÉRICO. Elevaremos nuestras voces, junto a la de Werner Haftmann, para implorar: ¡Hay que hacer hablar a la material.

El sonido, elaborado como objeto musical, siempre ha poseído una cualidad matérica. Cuando Pergolesi hacía cantar a un niño los filados en los agudos del aria "Cuius animam gementem" de su Stabat Mater, estaba destacando unas cualidades que igualmente poseían todos los sonidos de la partitura. Lo que le confería precisamente a dichos instantes un valor matérico mayor era la desvinculación creada con su entorno. Se aunaba el elemento sorpresa con la trasparencia de texturas. Al quedarse aislado el sonido, se podía apreciar su "peso específico" como pura materia (En Plight, de J. Beuys, el hombre se aisla en una habitación recubierta absolutamente de fieltros. Aunque parezca una visión negativa de la existencia, llevado el hombre a este crítico instante, es cuando puede tomar plena consciencia de sí mismo.)

Nuestro trabajo comienza, por lo tanto, por desvincular al sonido de toda rítmica, agógica o aspectos fenomenológicos que enturbien su adudición. Incluso renunciaremos a la repetición, que si bien potencia virtudes o aspectos inherentes al objeto, difíciles de apreciar en una sola escucha, también crea otros "falsos", como son los producidos por la interrelación

---

* **Carlos Galán** nace en Madrid en la primavera del 63, destacando muy pronto como pianista y compositor. Es director/fundador de Grupo COSMOS, dedicando su actividad profesional a la difusión de la música contemporánea. Además de una manifiesta interdisciplinariedad, desarrolla una importante labor pedagógica tanto como profesor el Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid, como en la realización de numerosos conciertos en centros de enseñanza. Así mismo funda y diseña la revista de música, hablada y escrita, *"Senderos para el 2000"*.

A su ya prestigio en España (con la obtención de numerosos galardones y la intervención en las más prestigiosas salas y festivales), se suma ahora una cada vez mayor presencia en foros internacionales. Italia, Hungría y Bulgaria son los últimos países en los que ha actuado este verano. Próximamente participará también como compositor, director y pianista en festivales internacionales de Italia, Corea, Bulgaria y Polonia, entre otros.

* NOTA: Las músicas matéricas de Carlos Galán tuvieron su presentación mundial en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, el 17-1-95, en un concierto realizado por miembros del Grupo Cosmos y destacados solistas. La audición de este nuevo concepto dompositivo vendrá precedida por la interpretación de diversos antecedentes históricos (Cage, Webern, Berio...)

del sonido repetido consigo mismo, ya que además de la discontinuidad de la escucha humana, está suficientemente demostrado que, con la repetición, se produce una transformación psico-acústica de la misma. De este modo, el sonido se desnuda, se presenta sin apoyos que lo enmascaren. El acto en sí podría resultar algo frío y distante, pero tal sensación se desvanece ante la inconmensurable carga semántica que porta el sonido (descontando la expresividad que confiere tanta austeridad y concisión). Los suprematistas ya habían asumido artísticamente esa lectura inmediata de la ecuación fundamental de la relatividad: "toda la materia es energía". De ahí se deduce su carga comunicativa.

En el planteamiento del proceso se pueden apreciar correlativamente dos características ambivalentes:

1. Naturalidad; en cuanto que se está trabajando directamente con el sonido y reclamando su propia carga expresiva. En la escucha ya no pueden interferir gustos estéticos ni prejuicios y afinidades estilísticas—aún cuando este problema subsistirá, al ser el conflicto básico de la comunicación-, (Mark Rothko sólo depositaba su confianza en la psique de los espectadores sensibles que estaban libres de los convencionalismos de la comprensión y no tenía ninguna aprensión sobre el uso que harían de sus cuadros para saciar la necesidad de su propio espíritu "porque si existen ambos, necesidad y espíritu, es seguro que habrá una verdadera transacción").
2. Artificialidad; en cuanto que aislamos el objeto sonoro. Entresacar este objeto del discurso incesante al que se le tiene sometido representa evidentemente un hecho volitivo de profunda arbitrariedad. Pero no lo es más que el sistema tonal, serial o cualquier otro concepto formal clásico o contemporáneo. Es una opción libre, estética y por lo tanto, creativa.

La mixtura de ambas características por parte del compositor presenta sus riesgos, pero puede plantearse como solución integradora la ordenación mediante fractales o fórmulas combinatorias, ya que tales ecuaciones generan estructuras presentes en la propia composición interna de la materia física. Con todo, no hay que descuidar que un concepto creativo del de nuestras características no admite la presencia de una macroestructuración muy evidente, pues se anularía el trabajo matérico (G. Zorio llegará a decir que "el hilo constructor es la energía, entendida en sentido físicoy mental". U. Ecco definirá al artista matérico como aquel que "busca que la obra se convierta en un hecho natural, un acontecimietno físico, con una aparente renuncia a la forma, a toda organización"). La enorme dilatación temporal, además de dificultar la apreciación de tales macroestructuras, crea un nuevo orden, cuyo espacio, en último término, queda definido por la interrelación creada entre el silencio-sonido-silencio.

En resumidas cuentas, el objeto sonoro matérico siempre ha existido, pero sólo se ha podido empezar a apreciar en su más completo e íntimo sentido cuando lo hemos comenzado a aislar. Cuanto más espacio introduzcamos entre los sonidos más se podrá valorar la materidad del objeto. Con ello también se dificulta grandemente la labor del intérprete y del creador. El tiempo, sutil hilo conductor podría quebrarse definitivamente de llegar al caso extremo en que la partitura se convierta en UNA GALERIA DE SONIDOS. El compositor aún en este nuevo "cargo" de comisario de la "exposición" tendría una importancia mayúscula al ser él el que selecciona y ordena los "cuadros" Del mismo modo, será el que evite escoger sonidos excesivamente breves pues, como demostró P. Schaeffer, éstos tienen tendencia a entenderse como ruidos, además de no presentar el tiempo necesario para apreciar su materidad.

Finalizando con lo referente a la estructuración, tenemos que diferenciar el uso de la materia sonora dentro y fuera del proceso creativo. En un primer estadio se sitúa la materia tal cual la encontramos en la naturaleza de los instrumentos. Sería el MATERIAL SONORO o SUBSTANCIA SONORA. Puesto que la diversidad de oyentes es enorme, se anula cualquier intento de absolutizar. La psiquis y sensibilidad de cada oyente, al elaborar su propia relectura, tendrá su apreciación individual. Aquí aparece el OBJETO SONORO MATÉRICO. Husserl lo definía como el "polo"de identidad inmanente de las vivencias personales. En esta subjetivización, al separarlo de la substancia sonora puede confundirse con su percepción. P. Schaeffer encontraba una solución conciliadora: La percepción no debe agotar el objeto, sino proceder por esbozos. Se buscará la "Gestalt" o forma temporal del objeto. Inmersos en esta visión parcial del mismo aún cuando pudiera resultar contradictorio, podremos entonces escudriñarlo en todas sus facetas, (Heidegger situaba la obra en la disputa entre el mundo, o descubrimiento de la mirada del hombre, y la tierra, que es la materia opuesta, lo que hemos definido como material sonoro). En tercer lugar, sólo cuando dicho objeto se le inscribe dentro de un complejo sonoro, una creación musical, estaremos ante el OBJETO MUSICAL MATÉRICO, último estadio básico de la creació matérica.

En el proceso de aislar el sonido, éste se potencia y eleva a un primer plano. En el gigantesco acercamiento que realizamos con el microscopio, el objeto difumina —dependiendo del enfoque— muchos de los límites que secularmente nos ha ofrecido. Aunque en una primera impresión el sonido se aisla, pronto comprobamos que, al modificar sus límites, lo que hace es expandirse en el espacio del silencio. Al mismo tiempo descubre cualidades que habían pasado desapercibidas entre el convencionalismo de sus usos, retóricas constructivas, interrrelaciones y superposiciones de sucesos. Con el citado acercamiento llegamos a lograr ver su estructura "atómica". Se alcanza tal profundidad que el objeto se hace IRRECONOCIBLE, debido al hondo análisis desarrollado y al aislamiento alcanzado. Se produce así la feliz paradoja que partiendo de la materia hemos llegado a desintegrarla, haciéndola perder sus "contornos habituales", para así, por medio de un proceso de abstracción sintetizar la nueva materia. Se ha producido el tránsito bidireccional de lo concreto a lo abstracto.

Con la citada paradoja hemos tocado uno de los fascinantes aspectos de la Música Matérica: Su énfasis en el CARÁCTER ACUSMÁTICO. Aún cuando hemos establecido que todos

los sonidos son matéricos, bien es cierto que en algunos —que suelen ser los más empleados— es difícil apreciar su materismo debido a la cotidianeidad y convencionalismo de su uso. Por el contrario, se comprueba fácilmente que es mucho más inmediato sentir tal cualidad en aquellos sonidos que vulgarmente se definene como "raros" o "ruidosos". Aunque la percepción es claramente subjetiva, incluso para las máquinas, (y éstas sólo son capaces, aún en la actualidad, de cuantificar ciertos baremos del sonido), sí nos vemos autorizados para hablar de la mayor complejidad morfológica de unos sonidos respecto a otros. Serán precisamente los más complejos e indefinidos, los que potencien las cualidades acusmáticas y causen, por lo tanto, mayor fascinación matérica y musical.

Llamaron acusmáticos a unos discípulos de Pitágoras que durante cinco años estuvieron siguiendo sus enseñanzas—guardando riguroso silencio— escondidos tras una cortina que impedía ver al maestro. Así ellos podrían entender mejor quién era y qué decía. Por extensión, acusmático es el sonido que se escucha sin poder descifrar su origen. Precisamente, ante la imposibilidad de asociar el sonido a tal instrumento o fuente, nos enfrentamos al mismo objeto, a su misma esencia. Estamos ante la atracción de la materia, ante la cautividad de su hechizo. Estamos, en último térmico, ante el milagro del sonido (y de la propia música).

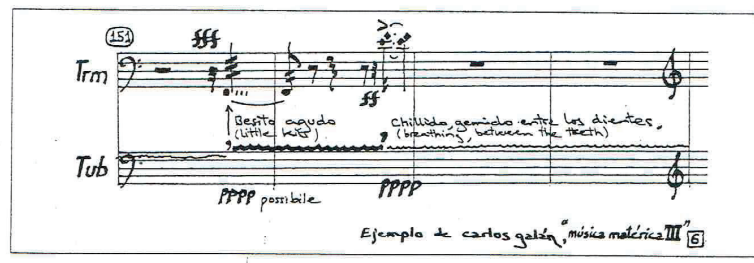
La música contemporánea sufre un grave proceso de esclereotización. Viniendo a remover aguas tan estancadas, la música matérica aparece esencialmente como un arte subversivo por:

1. Atentar contra los valores históricos —incluyendo los contemporáneos— del hecho musical, al reivindicar la materidad del sonido (que le lleva a realzar los aspectos acusmáticos, a desvanecer el pulso rítmico y a la conceptualización del sonido).
2. No poderse encuadrar fácilmente dentro de los circuitos habituales de consumo (conciertos, salas...) al requerir espacios mucho menos convencionales (por ejemplo en la disposición de las sillas en el patio de butacas o en la necesidad de ubicar diversos escenarios o focos sonoros dentro de la misma sala).
3. Requerir un nuevo habitat —nó sólo en la sala del concierto— que posibilite la existencia de un silencio profundo.
4. Ir contra los valores dominantes en nuestra sociedad, primordialmente dirigidos a satisfacernos con el aspecto más inmediato de las cosas y no con su interioridad o composición.

Buscamos que el arte, en palabras de A. Tapies "sea capaz de devolver a este mundo agotado una nueva manera de amrlo y sentirlo exenta de este indiferentismo y tedio vital que le envuelve". Resumiendo, y ya en el terreno extrictamente musical, la música matérica invita a una ruptura radical. La sorpresa constante de su carácter marcadamente acusmático y el acentuado distanciamiento entre cada sonido, obligará a una reflexión profunda sobre el lenguaje, con lo que podremos descubrir la nueva —aunque secular— semántica individual de cada objeto sonoro y, consecuentemente, su singular sintáctica.

De esto último se infiere el cierto carácter pedagógico o de alumbramiento de la música matérica. Ante la desconocida muestra de objetos musicales matéricos, el oyente potenciará su imaginación y sensibilidad. Sus esfuerzos los encaminará a reconocer los nuevos fonemas de su lenguaje y a conformar con ellos un discurso. Diremos finalmente con Stockhausen que "esta música es para todos los que saben-quieren, puntualizaríamos nosotros-hacer algo con ella".

Carlos Galán — octubre de 1994.



Carlos Galán

Estreno de Música Matérica de Carlos Galán*

En los primeros albores de este año 95 surge, con la fuerza e intensidad que caracterizan a su creador Carlos Galán, una revolucionaria, brillante y arriesgada propuesta en el mundo de la creación musical. Se trata de la "música matérica": una aproximación de exquisita y cautivadora percepción del sonido. Éste trata de potenciar su aspecto matérico frente a su tradicional empleo recluido en una configuración rítmica, agógica, "armónica" o "melódica", que, según Galán, nos disturben de la posibilidad de apreciar el sentido que posee por sí mismo.

Un manifiesto matérico, el que hoy publicamos, acompaña el estreno de tan innovadora propuesta, que ve la luz en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, el día 17 de enero de 1995.

El público asistente se ve sumergido en un discurso sonoro que le sorprende irrumpiendo desde los más inusitados focos de la sala convertida toda ella en escenario (los intérpretes, apoyados por un excelente equipo de luz y sonido, interpretan desde varios lugares de la sala), arropándose la música en los interludios con la proyección de diapositivas de obras pictóricas acordes con la idea matérica que trata de comunicar con su música Carlos Galán. La disposición del público no es nada convencional: completamente discéntrica respecto al escenario.

La respuesta es inmediata, provocando una gran acogida entre el público y la crítica. Numerosos entes culturales se interesan prestamente para que ofrezca conferencias sobre tan innovadora y rupturista propuesta (Incontri di S. Maiori (Italia), UIMP de la Coruña, Conservatorio Profesional de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, etc.).

Luisa Muñoz

— 67 —

Imagen 6. El Manifiesto Matérico *en su primera publicación en* Cuadernos del matemático. *Incluye una reseña final de Luisa Muñoz acerca de estrenos de obras de Carlos Galán.*

Comentarios al Manifiesto Matérico

Salirse de la norma, en cualquier ámbito social, lleva aparejado más de un desencuentro. No voy a detenerme en exceso en ello, pero rápidamente algún colega al que le comenté mis intenciones de redactarlo, me manifestó su reprobación, argumentándome que sería un ejercicio de soberbia o desatino histórico. Siempre he sostenido que gran parte de la barbarie del hombre nace de su frecuente desprecio o ignorancia de la historia. Así que, permítaseme señalar mi alto aprecio a ella y, modestamente, el conocimiento que tengo de la misma, como para estar perfectamente al tanto de que la escritura de manifiestos artísticos tuvo unas décadas de eclosión más que lejanas. En cuanto a la posible prepotencia señalé en la primera acotación de las "Nuevas aproxinaciones"[37] que manifiesto viene de latín "manifesto" (manifiesto, comunico). No se trataba de un libelo *contra*, muy al modo de las antiguas vanguardias, ni un tirar por tierra toda concepción musical que me precediera, pese el convencimiento del rupturismo de mi lenguaje. De hecho, tenía una razonable consciencia de la particularidad y singularidad de mi propuesta sonora y solo remotamente contemplaba la posibilidad de que otro autor hubiera llegado a una estética similar. Y tras veintidós años sigo sin encontrar parangón alguno.

Si fuera una actitud radical la que me moviese, habría sido muy discriminativo a la hora de programar (y ahora hablo como intérprete). Creo que es una característica que siempre he tenido a gala y que cumplen muy pocos autores, siempre proclives a apoyar a camarillas o escuelas. En cierta ocasión, realicé un homenaje a un compositor recientemente fallecido. Gabriel Fernández Álvez estaba literalmente en mis antípodas creativas, pero con él compartía un gran entusiasmo por la creación, habiéndome dedicado muchas obras. Vino entonces un colega y, en la confianza de la amistad que nos une, me reprochó que prestara atención a alguien tan lejano a mí. Si me nutriera de posturas tan cerradas, no programaría a nadie. Pero no es mi intención. El manifiesto quería comunicar una pasión por el sonido, un deseo de darlo a conocer, de reivindicar su valor *per se* y, como mucho, reivindicar la oportunidad histórica de mostrar sus entrañas.

Dejo al margen la pobreza de miras que puede mover a censurar una propuesta creativa nueva y diferente. Tampoco lo extraño, pues el ser humano saca ante lo nuevo (especialmente cuando uno está confortablemente acomodado) un resorte defensivo que le invita al desprecio. Félix Grande defendía el amante del riesgo por encima del que "*se mueve por la cautela, no ya como método sino como preservativo*"[38]. En cualquier caso, no hubo ninguna manifestación pública que se hiciese eco de algún tipo de censura o crítica. Bien al contrario fueron muy importantes y elogiosas las inmediatas reacciones de Tomás Marco o Llorenç Barber.

[37] Galán, Carlos, "Manifiesto Matérico y Nuevas aproximaciones", *op. cit*.
[38] Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, Madrid, Alianza, 1999, p. 340.

Que en el ambiente en que se desarrolla la actualidad de la cultura alguien salga a estas alturas con un manifiesto es cuando menos de agradecer y demuestra que hay aún quien cree en lo positivo de los esfuerzos artísticos. Y ese alguien no es un don nadie, sino un compositor que es ya bien reconocido entre las jóvenes promociones. Galán irrumpe con sus propuestas estéticas verbales y las defiende con sus obras. Y lo mejor de todo es que éstas van más allá de la sola ilustración de un pensamiento, son creaciones musicales con la posibilidad de hablar a los hombres de su tiempo de preocupaciones inmediatas a través de los sonidos. Con o sin manifiesto, su obra se hace necesaria[39].

Frente al bulímico zapping intelectual y sonoro de las propuestas de hoy, frente al narcisismo compositivo dueño de nuestra escena musical en los cercanos años 80, el compositor carlos galán nos propone un "quieto ahí" atento al hecho sónico y una atención mayor a la potencialidad del ser de cada sonido, que deja acusmática sombra a quien compone y que nexos se afana en establecer entre los distintos sonidos.

menos discurso (ese angel exterminador dice galán) y más morfología, menos organización y más atender a la pura soledad de ese sonido aherrojado ahí como animal muerto pero lleno de otras ocultas vidas a atender fruitivamente con parsimonia.

y lo que resulta más extraño y encomiable en nuestra escena española, carlos galán hace su apuesta en el terreno práctico y en el plano teórico, presentando un auténtico "manifiesto matérico" que apoya intelectualmente una opción que logra distanciarse de esa papilla indiferenciada de estos años que se ha dado en autodenominar "música contemporánea" y que para galán " sufre un grave proceso de esclerotización" que él quiere remover con su subversivo arte matérico[40].

Será este abisal adentrarse en lo particular de cada son, de cada estilo, de cada propuesta en su descarnada desnudez el que llevará a Carlos Galán a entrar en fértil extremidad llevándole en otoño de 1994 a formular puede que el último gran manifiesto de la música española, su manifiesto matérico, un valiente rechazar el tedio vital que tanta música dicha "contemporánea" transpira para, audaz y comprometido, adentrarse en activas acitudes subversivas que reivindiquen la "matericidad" del sonido (con su desvanecerse de toda regularidad, su entrarle a lo peculiar de cada ataque/resolución y su realce de los aspectos más acusmáticos), su visionario postular "un nuevo hábitat" para el ejercicio de esa actividad iluminadora que es la escucha, más suelto, versátil y acorde para el móvil ejercicio de la plurifocalidad, la escucha /aeropuerto, la insondable acuidad de "un silencio profundo", etc[41].

---

[39] Marco, Tomás, "Galán y su manifiesto matérico", *Diario 16* (Suplemento Cultural), 4-III-1995.

[40] Barber, Llorenç, *el sonar y sus querencias. notas a la música matérica de carlos galán*. Notas al programa del concierto del Grupo Cosmos en el C.B.A. de Madrid, el 17 de enero de 1995.

[41] Barber, Llorenç, *Como animales muertos,* Libreto de "*a·Babel*", Teatro de la Zarzuela, Madrid, EMEC, 2010.

También su publicación era aplaudida por escritores más jóvenes y al margen del lenguaje contemporáneo como Díaz y Cabrera / Araujo:

> Desde mediados de los años 70 hemos asistido a la depauperación del panorama de la música clásica contemporánea: ha sido escasa la aportación de los jóvenes compositores, dedicados a la perpetuación manierista de corrientes permitidas. Junto a ellos, el encumbramiento de recaccionarios y eclécticos de todo tipo, agotamiento y "comercialización" de minimal, auge de los "neos" orientalistas vendidos a veces a un público pop con elegante presentación bajo la etiqueta de vanguardia…¡triste ironía!
>
> Es reconfortante encontrar propuestas que se salen de la norma. Carlos Galán presenta una de ellas, bajo la etiqueta de "Música Matérica"[42].

> El manifiesto matérico es una declaración de principios que no se agota en lo estrictamente musical, sino que responde a toda una manera de pensar y de vivir[43].

III. La música matérica como compromiso é(sté)tico

Una vez releído el manifiesto posiblemente comience a quedar más claro por qué una propuesta, inicialmente estética, puede traspasar estas lindes para adentrarse en el terreno de la ética. No hace falta dejar constancia escrita de la absoluta vigencia hoy en día para mí de estas relecturas.

En múltiples foros he defendido la composición como una forma de respuesta al mundo que nos rodea. Y cuanto más crítico se sienta uno con respecto a su entorno, más comprometida y estilísticamente rupturista será su propuesta. El arte, como bien señalaba Einsenstein, será más que nunca conflicto. Consiguientemente, la creación de un lenguaje tan desmarcado de las corrientes existentes solo puede nacer de una actitud firmemente comprometida con ofrecer una propuesta realmente viva y nunca por mera *boutade*. Mi distanciamiento crítico de una sociedad tan negativa como la nuestra podría recogerse en las tres claves siguientes:

Una, la ausencia de hechos y situaciones que nos enriquezcan, que nos aporten alguna energía positiva (es habitual referirse a la época actual como la del "zapping", metáfora de la inmediatez y provisionalidad en la percepción); dos, la celeridad del mundo en el que vivimos (problema especialmente acusado en las grandes metrópolis); y, en tercer lugar, el materialismo circundante, que solo nos enseña a valorar las cosas por su función o utilidad y no por su belleza intrínseca.

---

[42] Díaz Soto, David, "Carlos Galán. Música Matérica", *Margen*, 3, 1995.

[43] Araújo Mier, Amalia y Fernández-Cabrera, M.ª del Carmen, *Carlos Galán: implicaciones sociales de su obra compositiva*, *Música y educación*, 50 (junio de 2002), pp. 39-72.

La Música Matérica intenta mostrar toda la energía que atesora el sonido *per se*, su expresividad contenida y para ello lo libero de toda configuración rítmica, melódica, armónica o interválica o de que, en términos generales, pudiera conformar cualquier tipo de concepto tensivo o macroestructural, creando un lenguaje en el que está eliminada la más mínima retórica y donde la desnudez propuesta, sin embargo, no está reñida con su siempre sorprendente singularidad.

> Es a partir de aquí que el proponer creativo de Galán entra en desbordes sin fin, un 'plus ultra' en lo morfológico, en la disolución de lo sintáctico y en el esplendor de lo pragmático. Desborde este que se salta el axioma clásico del *natura non facit saltus* y le lanza descaradamente en esta ocasión babélica al medidísimo parloteo "multiestético" y que no es sino la puesta en práctica de su único dogma o presupuesto, esto es, que cada hecho sónico es una iluminación imprevista que impulsa o sumerge, narra o diluvia en los recónditos umbrales del oído-psiquis-memoria de cada quién.
>
> De ahí que para ese Carlos Galán de todas las libertades, radicalidades y desnudeces, componer es –como para Joseph Beuys– un sentarse con el rostro empolvado y acunar y entibiar en los brazos a una liebre muerta, a quien se le cuenta, puede que en silencio, cómo de hermoso es correr bajo los pinos y matorrales, pues es a nosotros, en palabras de Beuys, "a los que nos toca insuflarle vida a las piedras, para que no estén tiradas ahí, como animal muerto"[44].

La Música Matérica reivindica, de esta forma, al sonido en toda su potencialidad de ser. Para llevar a cabo una música tan rupturista, me vi obligado a recurrir a tres herramientas: 1. El aislamiento de unos sonidos respecto de otros (para que no haya elementos rítmicos o melódicos que nos distraigan de la percepción matérica buscada); 2. La acusmasis o enmascaramiento de su origen (con el fin de que el oyente tenga que interesarse por el sonido en sí mismo –al acentuar el enigma de su procedencia–, proporcionándole así un encuentro directo con la pura estructura sónica interna); y 3. La potenciación de sus cualidades matéricas (que le facilitará al público la consciencia de enfrentarse a un nuevo hecho sonoro).

Con tales premisas la materia logrará cautivarnos con su enorme fuerza comunicativa. Y de paso, con dichas herramientas reforcé mi compromiso é(sté)tico al intentar responder a aquellos interrogantes críticos planteados inicialmente: a la celeridad de nuestro disparatado entorno responderé con espacio –tiempo en el lenguaje musical– para respirar y sentir; a la falta de energía que te deja aletargado, propondré una música que exija reflexionar, vivir el sonido (propiciado por la acusmasis); por último, ante el materialismo de nuestra sociedad opondré el materismo (indudablemente resaltado con las cualidades que destaco del sonido). Sucintamente podríamos recogerlo en la siguiente tabla.

[44] Barber, Llorenç, *Como animales*…, *op. cit.*

Crítica a la cultura circundante	Respuesta estética de la música matérica	Herramientas técnicas
Aturdimiento por tanta Información epidérmica (cultura del zapping)	Rupturista, sorpresiva y llena de energía	Acusmasis o enmascaramiento del origen del sonido
Sumergidos en las prisas	Quietud y aislamiento	Aislar los sonidos
Mundo materialista	Materismo contra materialismo	Potenciar las cualidades matéricas del sonido

Tabla 1. *Elaboración propia.*

Es entonces cuando la estética irá unida a la postura ética, como defendía Agustín Ibarrola, para el cual no existe una sin la otra. Además, aproximaremos la música a esa máxima de la obra de arte –según Jean Dubuffet– de aunar la realidad (la fisicidad pura del sonido) con el mundo mágico (todo ese mundo fascinante generado por la acusmasis).

IV. Desentrañando el sonido. las trece cualidades (matéricas) del sonido

He hecho mención en numerosas ocasiones del presente trabajo a las cualidades matéricas del sonido. Momento es de que repasemos conjuntamente algunas de las más importantes reflexiones que he ido estableciendo al respecto. En su momento fue objeto de un profundo estudio al que sin falta me remito[45]. Extensamente detallo en el mismo la génesis de este acercamiento a la composición interna del sonido y sus múltiples consecuencias.

La llegada del siglo xx trajo, entre otras grandes conquistas, una profunda revolución del valor semántico que poseía el sonido. El objeto sonoro que se trabajaba era expuesto en su más simple (que no sencilla) manifestación. Pero pronto el cosmos sonoro se pobló de nuevos sonidos de deslumbrante apariencia, sobrecogedor comportamiento y rigurosa conformación. Podemos decir que, en una primera aproximación, donde antes solo teníamos sonidos sin ningún tipo de tratamiento (salvo algún *pizzicato*, trémolo o *sforzato*) se abría ahora un amplísimo abanico constituido por sonidos simples, modulados o reiterados.

[45] Galán, Carlos, "Atomizando el sonido…", *op. cit.*

Ante tan fabulosa proliferación de nuevos objetos sonoros la vieja "topología"(tomo prestado el término) que los estudiaba se quedaba en entredicho por su inexactitud e imprecisión. Conseguir describir timbres percusivos de altura muy imprecisa o difusa, sonoridades de profunda complejidad e indefinición, hechos sónicos de caótica estabilidad, llevaba a sistemáticas imprecisiones a la hora de definir al sonido, si atendíamos en exclusividad a las cuatro cualidades clásicas. Se comenzó a hablar, entonces, de volumen o brillo, pero como algo tangencial y expresado sin ninguna profundidad. Son innumerables los ejemplos que se pueden traer a colación para mostrar cómo la vetusta clasificación resultaba obsoleta. Trascendentes e iluminadoras me resultaron entonces todas las investigaciones acústicas. Las cuatro "viejas" cualidades del sonido me aportaban escasa e imprecisa información de su esencia sónica. Era necesario un nuevo estudio.

IV.1. Las trece cualidades matéricas

Claudicando ante la feracidad expresiva del nuevo sonido redescubierto, le preguntaría desde todos los ángulos y ópticas con el fin de establecer una serie de cualidades que me informaran de su matericidad. Todas estas investigaciones, estudios y análisis surgían de la fascinación que me causó por sí mismo, y del deseo de saber de él y de que nos mostrara a nuestros "oídos ciegos" toda su conformación. Así llegué a establecer trece cualidades, que ahora repaso someramente:

1. Duración. Define la longitud de un sonido.

2. Definición de altura. Determina si el sonido presenta una altura definida o si, por el contrario, son varias (un multifónico) o es de altura imprecisa (un sonido roto).

3. Aislamiento o conformación. Plantea la diferencia entre escuchar un sonido aislado y uno compuesto por dos o más (p. e., una doble cuerda en el violín).

4. Complejidad. Estudia si el sonido está compuesto de varios timbres o de un sonido aislado.

5. Evolución. Plantea las variaciones de altura que sufre un sonido sea por la presencia de un *vibrato*, *oscillato*, *glissando*, trino o, incluso, trémolo.

6. Registro. Establece la tesitura del sonido dentro del instrumento en cuestión.

7. Ataque. Nos informa acerca del modo de atacar y finalizar el sonido (compárese la emisión de una consonante oclusiva y una fricativa).

8. Reiteración. Estudia la posibilidad de que un sonido sufra acentos estando mantenido.

9. Presencia. Indica si el sonido es continuo o presenta intermitencias, silencios mínimos intercalados, al ser atacado continuamente.

10. Densidad. Nos informa acerca de la "textura" del sonido, en cuanto a si tiene ataques repetidos. Muy cercana de la presencia, aquí el sonido tiene una mayor condensación.

11. Relieve. Comunica si el sonido es 'liso' o presenta alguna forma de relieve por contener "ruiditos" asociados (por ejemplo, con el roce que se escucha al pasar el arco por la cuerda o el aire que se escucha al soplar en la embocadura de la flauta).

12. Intensidad. Es la "clásica" cualidad, que nos informa acerca de si el sonido se presenta con una gran fuerza o de forma muy suave. Ya demostré[46] que ello tiene incidencia en el timbre.

13. Uso histórico. Cualidad paramusical, que indica si el sonido es convencional en el instrumento o, si por el contrario, presenta una mayor matericidad al no ser un timbre habitual.

Si cada sonido aislado de un instrumento se puede estudiar desde trece cualidades diferentes, alguna de las cuales recogía una multipresencia tímbrica (ya fuera por su grado de complejidad –dos timbres distintos en un mismo instrumento– o composición –sonidos dobles o triples de una misma naturaleza–), si consideramos la paleta orquestal al completo, el espectro se centuplica. Producto de esas investigaciones y reflexiones, establecí[47] toda una topología sonora orquestal, que ofrece una completa gama de combinaciones: desde el sonido *solo* al *duplicado* –en un sentido diferente al tradicional, se conceptúa con instrumentos de igual familia–, y que a su vez alberga diversas posibilidades, al *reforzado* (mixtura de timbres de distinta familia pero similar efecto), pasando por el *adicionado* (igual familia, timbres próximos), *mixturado* (amalgama de timbres de naturaleza y familias distintas) o el *enmascarado* (un timbre es absorbido por otro).

Esta nueva tabla podrá ayudarnos a diferenciarlos:

SONIDOS ORQUESTALES

	Duplicados	Reforzados	Engrosados	Mixturados	Enmascarados
Familia	Igual	Distinta	Cercana	Distinta	Distinta
Timbre	Igual	Similar	Distinto	Distinto	Uno predominante

Tabla 2. *Elaboración propia.*

[46] *Ibid.*, pp. 34-36.
[47] Galán, Carlos, "Orquesta Matérica", *Senderos para el 2000*, 1 (mayo de 1995), pp. 6-7.

IV.2. Las trece cualidades como herramienta para calibrar la matericidad del sonido

Asumido el hecho de que todo sonido tiene una carga matérica y que ello es rastreable, incluso, en la música del pretérito, la cuestión es descubrir los mecanismos que ponen en evidencia dicha carga, de qué forma sale a la luz con mayor contundencia esta información que todo sonido porta en su interior. Recorriendo puntualmente cada una de las cualidades, pude establecer la siguiente baremación que me sirviera de referencia.

CALIBRACIÓN DE LA MATERICIDAD EN LOS SONIDOS AISLADOS

	1. Duración	2. Definición	3.Conformación	4. Complejidad	5. Evolución	6. Registro
Más matérico	Largo	Altura no definida	Compuesto	Mixto	Modulado	Extremo
Menos matérico	Corto	Altura definida	Simple	Nota sola	Quieto	Central

	7. Ataque	8. Reiteración	9. Presencia	10.Densidad	11. Relieve	12.Intensidad	13.Uso histórico
Más matérico	Siempre en plenitu	Sin ataques	Intermitente	Poroso	Relieve marcado	(Depende del timbre escogido)	Infrecuente
Menos matérico	Acento o cresc. inicial	Con ataques	Mantenido	Compacto	Sonido plano		Convencional

Tabla 3. *Elaboración propia.*

IV.3. La percepción de las trece cualidades. Trabajando en el ámbito escolar con ellas

Es indudable que el arte –como todo lo que es vivo– es en sí mismo un alumbramiento, un descubrimiento. Con tal premisa, pedagogía y creación están íntimamente ligadas. La primera con la segunda porque, como nunca más apropiadamente transmite la mayéutica de Sócrates con su "dejar salir", enseñar es en sí mismo, aisladamente, todo un acto de creación. Y la segunda con la primera porque al crear se muestra, se enseña, se alumbra igualmente. Es por ello el que al estudiar las cualidades del sonido queremos ahondar en una faceta determinante para calibrar la importancia y trascendencia de este trabajo (y, por ende, de nuestro credo estético) como un modo de ofrecer una nueva forma de percibir el hecho sonoro (no nos cansamos de repetir la máxima de Tàpies "*quisiera ofrecer a este mundo una nueva forma de apreciarlo*"). Y es que al hablar de esta ligazón de creación y pedagogía nos hemos topado con que quizás pudieran echarse la mano la una a la otra, esto es: que la escucha de prosodias contemporáneas sirviera al alumno para trabajar –pedagógicamente– las cualidades del sonido y, a su vez, que la pedagogía sirviera a la creación como una herramienta para

una mejor apreciación de la música contemporánea, así como base de datos para calibrar la realidad de nuestras propuestas[48].

Comprobar que toda esta "topología" sonora no era una mera elucubración sino una herramienta poderosa para aprender a calibrar la composición y conformación del sonido, me llevó a un interesantísimo estudio comentado y analizado detenidamente en su momento.[49] El test realizado por toda la geografía española ante un millar de alumnos de diferentes estratos sociales y educativos (primaria, secundaria, bachillerato y escolanos), más el propio profesorado, me llevó a confirmar mi tesis inicial de que las cualidades propuestas eran perfectamente reconocibles por el alumnado (piénsese que en la mayoría de los casos no solo desconocen, por ejemplo, el concepto de grave y agudo, sino que son incapaces de diferenciarlos).

Sería muy prolijo reproducir en el presente trabajo todos y cada uno de los resultados obtenidos, pero sí creo conveniente rescatar las conclusiones obtenidas tras analizar los resultados de las encuestas.

1. Los alumnos de Primaria y de la ESO son capaces de apreciar en su amplia mayoría (más de un 60%) las cualidades del sonido, manifestando una evidente capacidad de discernimiento y de escucha.

2. Mejora con los años la percepción de la Presencia, Relieve, Registro, Evolución y Complejidad.

3. Resultan muy fáciles de percibir: Relieve, Definición de altura, Aislamiento, Evolución y Ataque.

4. Resultan fáciles de percibir: Complejidad, Presencia, Reiteración y Registro.

5. Se perciben más defectuosamente: Uso histórico, Densidad y Duración (este relativo fracaso que denunciaban las estadísticas en estas cualidades también era bastante justificable).

En cualquier caso, el estudio resultó tan atractivo que la editorial Anaya lo publicó[50] como ejercicio práctico en sus libros de texto de 3.º de la ESO. Y todo apunta hacia la dirección de que, pese a la abstracción del hecho sonoro, se puede trabajar, analizar y apreciar el sonido, como lo hacemos con un objeto físico cualquiera.

---

[48] *Ibid*, pp. 39-40.

[49] *Ibid*, pp. 39-43.

[50] Galán, Carlos, *Test matérico (¿Tienes buen oído matérico?)*; *Libro del alumno* (p. 135) y *Libro del profesorado* de 3.º E.S.O., Madrid, Anaya, 2002.

V. Componer matéricamente hoy. otras músicas

Una vez asentadas las bases estéticas y teóricas, queda un último estadio que repasar. Componer se convierte en una necesidad indisociablemente unida a mi compromiso social. El tan manido *Zeitgeist*, o espíritu de la época, presenta poca cabida en una estética que tanto tiene de denuncia y crítica social. Es más, Wade Matthews nos recuerda[51], releyendo a Jung, que hay gente que es de una época y gente que hace una época. Sin mayor afán reivindicativo o de reconocimiento, sigo pensando en la necesidad de plantear esta propuesta musical. Ello, con independencia del resultado sonoro, es ya un punto de partida claramente diferenciador con el entorno creativo. Creo hablar con conocimiento de causa (queden ahí mis más de 300 estrenos como intérprete), como para poder fundamentar la singularidad de esta propuesta estética. A ello hay que añadir los cerca de setenta autores que he entrevistado tanto en mi época de co-dirección de *Senderos para el 2000* como en los números publicados de *Músicas del Cosmos (2013-2016)*[52].

Ya indicamos en el momento de la presentación del último número que el cierre de la revista no venía dado por falta de recursos económicos, como suele ser por desgracia la razón habitual, sino por la imposibilidad de seguir reuniendo bianualmente a seis compositores que aunaran singularidad y rupturismo (de hecho, éramos conscientes de que en más de un caso de los participantes, su presencia solo venía justificada por cumplir la primera de las premisas). Hoy en día, pasado el fragor de las batallas vanguardistas y las búsquedas de nuevos caminos estéticos, se ha llegado a una "*grisalla social*" (Tomás Marco *dixit*) de la que no se ve enajenada la creación sonora. En este entorno entiendo que sigue teniendo plena justificación estética mi propuesta matérica. Por fortuna no es solo mi parecer.

> 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 este es Carlos Galán. La música de Galán se ha decantado por el sonido en sí pero ha podido hacerlo porque previamente ha vivido con, por y para el sonido en un amplio frente profesional desde sus inicios como músico.
>
> Hombre interesado en los más variados aspectos de la cultura, con una curiosidad sonora infinita, Carlos Galán ha sabido crear un estilo musical que le es propio y que acaba por con convertirse en

[51] Matthews, Wade, *Improvisando. La libre creación musical*, Madrid, Turner Música, 2012, p. 57.

[52] Revísense, al respecto, las respuestas a las siguientes preguntas: ¿Qué grado de incidencia tiene el público en tu pensamiento musical? ¿Crees que tu música puede transformar el entorno social? ¿Qué grado de ruptura crees que alberga tu música? *Senderos para el 2000*, 9 (enero 2000), pp. 21-37; igualmente, la pregunta final: ¿Cuál crees que es la función del arte y de tu obra en concreto? *Músicas del Cosmos 2013* (pp. 25-26); *Músicas del Cosmos 2014* (pp. 28-29); *Músicas del Cosmos 2015* (pp. 30-31); *Músicas del Cosmos 2016 (*pp. 31-32); y *Músicas del Cosmos 2017* (pp. 42-45), Asociación Grupo Cosmos 21, Madrid.

un estilo de vida indisoluble con la creación que de él emana. Y más importante que los premios que jalonan su carrera es el impacto que sus composiciones producen. Desde el principio Galán se decanta por la potencialidad expresiva del sonido. Una expresividad que le es propia y que está interiorizada en la propia fuente sonora. Es un autor de gran expresividad que ha volcado su talento al servicio de la vitalidad del sonido y que convierte la propia física y la materia en un vehículo idóneo de eso tan inaprensible pero tan real que llamamos espíritu humano. La creación es devolver a la naturaleza humana, tras una reflexión, su conexión con el mundo. Es una manera de sentirnos vivos. Y la música de Carlos Galán consigue devolvernos ese aliento de vida tantas veces pedido en la grisalla de nuestra sociedad. Bienvenida sea[53].

Carlos Galán se nos presenta como ejemplo paradigmático de la unión compositor-obra, con una música que pretende dar respuestas al mundo en el que vivimos, hacer reflexionar al oyente y, por tanto, que no permanezca impasible ante la escucha de un tipo de música sencilla pero de una gran carga expresiva: es la música desnuda de todo artificio, el sonido en sí mismo, que él ha denominado Música Matérica.

Solo una gran reflexión intelectual y una enorme madurez musical, junto con un arduo trabajo, han dado como resultado una estética absolutamente personal, rupturista e innovadora, comprometida con el entorno social y auténtica, porque muestra la intensa actividad vital de su creador. Como hemos comprobado, casi ningún compositor tiene una relación entre su mensaje y su música. Así pues, como él mismo reconoce, nos encontramos ante uno de los ejemplos más claros entre adecuación del mensaje comprometido y el resultado sonoro. Pero Carlos Galán es un ser reflexivo y crítico que se plantea los resultados y aprende a diferenciar lo simple de lo sencillo.

Desde sus comienzos como compositor, la obra de Carlos Galán se ha caracterizado por una constante actitud de compromiso y denuncia hacia su entorno, más o menos conscientemente, pero siempre presente. En sus primeras obras ya se vislumbra la dura crítica a la sociedad que supondrá su Música Matérica como estadio de plena madurez humana y musical[54].

V.1. La Música Matérica. Mi música Matérica

Son muchos años haciendo música y escuchando creaciones sonoras por países de todas las latitudes. A día de hoy, sinceramente desconozco si existe una música siquiera similar. Es más, ante la pregunta de si existen otros conceptos que puedan establecerse como próximos a la música matérica, no soy capaz de visualizarlos, aunque no descarto que puedan llegar a plantearse otras posturas en el futuro. Cuando demos con ellas se verá, se analizará. Por hoy, en este marasmo de acólitos, epigonistas, académicos, oficialistas y eclécticos de imprecisa semántica, seguiré reivindicando la belleza intrínseca

[53] Marco, Tomás, "Carlos Galán. La materia y lo matérico". Notas al CD monográfico "La música orquestal de Carlos Galán", Madrid, Iberautor, 2001.

[54] Araújo Mier, Amalia y Fernández Cabrera, M.ª del Carmen, *Carlos Galán*…, *op. cit.*

del sonido en su pura soledad y su descomunal fuerza comunicativa. Desconozco qué pasos trazaré en el futuro, pero ahora mismo reconozco mi absoluta querencia por el sonido. Literalmente, subyugado por la riqueza de significados que encierra, mi libertad está entregada a él. A modo de despedida y cierre, quedémosnos con el saludo que brinda el buen amigo Llorenç Barber.

> … este es a mi parecer su logro más útil y entusiasmante: ser 'pontifex' en esta España nuestra –que buena falta nos hace– entre la academia más ministerial y burocratizada, y ese arte en disolución que desde hace muy, pero que muy poco hemos aceptado (algunos a regañadientes) llamar 'arte sonoro'. Esto es, un enfatizar insistente en que no soy yo, por más que me dé y me exprima en compromisos y ensayos. Un declamar que no está en mí, ni en mi técnica ni en mis recursos compositivos lo que de todo esto interesa. La cosa está ahí, en el sonido mismo, en ese solo son ahí que como animal muerto, pero no inerme, grita todavía sus silencios, su no del todo agotada vitalidad, para que nosotros los humanos aprendamos a escuchar su nunca anonadante, singular, canción.
>
> Esa es la lección de un intrépido y genial y molesto –por ende– Galán.
>
> Pero también un concebir al viejo com-positor como simple merodeador, como discreto propositor, que revisita –puede que cargado de filias y fobias, más o menos incorrectas– el sonar, y cuya única tarea será disponerlo todo para resaltar lo no del todo muerto que bulle todavía, mediante situaciones lo mas inéditas y fulgurantes posibles a fin de trastocar emociones y significados.
>
> Digamos pues que, más que compositor, el propositor Carlos Galán devino maestro bricolageador que –como Dios le da a entender– recupera, regenera y a veces hasta resucita el resto del desarticulado son, reinjertándolo mediante un disponer situación singular, eso sí cargándola de vis perceptible y puede que hasta perdurable.
>
> ¡Dios salve a cuantos locos –de amor y son– somos capaces de engendrar y escuchar!
>
> ¡Dios salve a este bendito carlos galán de todos los desalientos![55] ■

[55] Barber, Llorenç, *Como animales*…, *op. cit.*