



## Las sociedades musicales y la música contemporánea

El artículo aborda la relación de las sociedades musicales y la música contemporánea desde una perspectiva diferente a la habitual: se trata de estudiar el influjo que la música contemporánea tiene en las sociedades musicales al tiempo que se subraya la necesidad que se plantea periódicamente acerca de la situación de la música contemporánea en las sociedades de distinta índole. La música contemporánea, por sus propias características, necesita un tipo de sociedad con una estructura mucho más flexible y dinámica que las tradicionales. A la vez el autor también plantea la necesidad de que desde el propio estado se potencie y se institucionalice el asociacionismo.

Concluir un curso muy especializado sobre una materia ya de por sí bastante especializada como es la música, acaba resultando una experiencia parecida a la de escuchar la Tetralogía de Wagner. Uno escucha o ve *Sigfrido*, le parece muy bien, o *El crepúsculo de los dioses*, que es una obra maestra, y todo va bien. Pero no sé si Vds han hecho la experiencia de escuchar y ver durante cuatro días seguidos la tetralogía del *Anillo de los Nibelungos*, cosa que yo he hecho una vez en mi vida y no creo que vuelva a repetir. Cuando se llega a la última jornada, que probablemente es la mejor cuando se escucha aislada, uno está verdaderamente histérico de volver a oír por acumulación temática, todo lo que ya ha oído durante tres días.

Así que a mí me pasa un poco lo mismo, al cerrar este curso no sólo estoy en el *Crepúsculo de los dioses* sino en su tercer acto. Me temo que, sien-

*This article examines the relationship between music societies and contemporary music from a different point of view than that which is habitually employed. The influence of contemporary music on music societies is studied while underlining the issue periodically raised in relation to the situation of contemporary music in societies of a different structure. The very nature of contemporary music itself calls for a society with a much more flexible and dynamic structure than that traditionally encountered. The author also raises the issue of the need for the State itself to promote and institutionalise associationism.*

do el curso sobre sociedades musicales, nos repitamos todos en algo y el tema de la lanza o del fuego aparezca, como en Wagner, por enésima vez. Por eso no me he planteado el tema de la charla sobre las sociedades de música contemporánea, ya que habría que definir qué tipo de sociedades son éstas y aún si existen en cantidad apreciable, sino ver el influjo de la música contemporánea en las sociedades musicales y preguntarnos por qué hay una necesidad cada equis tiempo de plantearnos la situación de la música contemporánea en las sociedades musicales de cualquier tipo.

Por otro lado creo que estamos ensanchando el concepto de la música contemporánea más allá de sus propias fronteras lingüísticas. El término música contemporánea es bastante reciente y no aparece de manera generalizada hasta después de la II Guerra Mundial. Antes se hablaba de música

moderna, no de contemporánea y, como casi siempre, es la filología alemana la que acaba teniendo la culpa de todo esto. Se habla de *Moderne Musik* y, de repente, se empieza a hablar de *Zeitgenössische Musik* que en francés y español se convierte en contemporánea. De una manera generalizada sospecho que el que lo puso de moda fue Wolfgang Steinecke, el creador de los cursos de verano de Darmstadt que, por cierto no se llamaban de música contemporánea sino simplemente Ferienkurse, cursos de verano.

Lo que entendemos por música contemporánea ha existido siempre aunque se llamara música moderna o de otra manera y su necesidad de presencia en las sociedades musicales se hace patente, como mínimo, a partir de finales del siglo XVIII principios del siglo XIX. Y ello porque se da un fenómeno nuevo, que no sólo llega hasta nuestros días sino que se agrava hasta ellos y que no existía anteriormente: la necesidad de que un artista, en nuestro caso un músico, tenga que buscarse un público y no sólo eso, sino un público con el que poder ganarse la vida. Este es un fenómeno que mayoritariamente no se da hasta después de la Revolución Francesa porque anteriormente los compositores, no es que no necesitaran público, sino que no escribían para él. El público era una resultante de su escritura pero los compositores no estaban al servicio de un público sino de una iglesia, una corte o una institución. El caso del compositor libre sólo se da esporádicamente en algún *dilettante di musica* como el caso de Benedetto Marcello o de Gesualdo, Príncipe de Venosa. Lo cual no quería decir que prescindieran del público sino que no dependían de él. Siempre he sostenido que la manera ideal de trabajar era la de Haydn en el castillo de Esterhazy. Él tenía la obligación de componer una sinfonía semanal que escuchaban el príncipe y la quincena de señores a los que invitaban

y que eran siempre los mismos. Sabían perfectamente qué había experimentado Haydn hasta entonces y podían seguir sus nuevas evoluciones. Los compositores posteriores nunca han sabido cuál es su público. Como mucho han sabido cuál es el inmediato, en el caso de un encargo concreto, pero no cuál es su público generalizado. A sensu contrario, la labor de un Bach en Leipzig era llenar las necesidades de sus patronos, aunque se pelease mucho con ellos como es sabido, pero no atender directamente el gusto del público que le escuchaba en la Iglesia de Santo Tomás. Igual ocurría hasta con los más oscuros Maestros de Capilla de toda Europa desde finales de la Edad Media hasta la Revolución Francesa.

Todo lo anterior se acaba con la concepción romántica del artista libre que tiene que buscar su público y que dramáticamente está escenificada en la Viena de fines del XVIII con las figuras de Mozart y Beethoven. Mozart es la figura bisagra. Sabemos que, pese a su corta vida, buena parte de la misma la pasa al servicio del Príncipe Elector Arzobispo de Salzburgo. Y, cuando se pelea con él, se va a Viena a ganarse la vida. Es casi el primer momento en que alguien intenta ganarse la vida de por libre con la composición. Y por cierto, no le fue muy bien. Tanto que tuvo que acudir a un sistema nuevo en Viena, aunque ya practicado en otros lugares, al que Beethoven recurriría insistentemente: el concierto por suscripción. Escribía sus obras, buscaba suscriptores que pagaran la entrada y les ofrecía el concierto. Tanto no le fue muy bien, y ello contrasta con el singular beaterío que hay hoy en torno a San Mozart, si tenemos en cuenta que, cuando en el último año de su vida, intenta una suscripción para tocar sus conciertos pianísticos, alquilando como era la costumbre él mismo sala, orquesta etc., tiene que suspenderlos porque en toda la Viena de su época sólo consiguió cuatro suscriptores. Una situa-

ción aún peor que la de cualquier joven compositor de hoy en cualquier lugar del mundo que si intenta alguna cosa, yo creo que al menos cuatro suscriptores los va a encontrar. Lo que nos dice hasta qué punto la Historia echa una serie de mantos sobre determinadas figuras que nos las hacen ver muy diferentes a la manera en que vivieron y sufrieron.

El caso de Beethoven es aún más claro. Él, desde el principio es un compositor libre, entre otras cosas porque nunca logra un acomodo en la corte vienesa, y vive del concierto de suscripción por un lado, y del sablazo al mecenas por otro, sacando dinero del Archiduque Rodolfo, del Príncipe Lobkowitz, del Conde Kinsky y otros.

De esta manera el compositor del XIX se tiene que buscar el público y crea el concierto público. Éste ya existía desde bastante antes, con antecedentes tan ilustres como los famosos Conciertos Espirituales de París. No deja de ser significativo que estos conciertos acaben en 1791, con la Revolución, aunque el Concordato de Napoleón con la Santa Sede de 1805 los restablezca. Pero ya han quedado totalmente obsoletos y es que en esos quince años la vida musical francesa es ya otra como lo es la sociedad en general. Otros ejemplos de conciertos con público pagante son los Conciertos Solomon de Londres, para los que Haydn escribiera sinfonías, los célebres Ospedales italianos de los que todo el mundo cita el famoso de la Pietà de Venecia porque allí estuvo Vivaldi, pero los napolitanos eran incluso más importantes y los primeros conservatorios europeos surgen de los ospedales napolitanos.

Todo ello son los antecedentes de una vida concertística del XIX donde el compositor va a necesitar al público como materia económica para desarrollar su arte, cosa que ya ocurre de una manera natural desde el XVIII, e incluso en algunos lugares

desde el XVII, con la ópera. Ese es el primer espacio en el que el compositor se mueve de una manera libre ganando dinero. Pero los compositores que no hacían ópera o que, además de ella hacían música sinfónica o de cámara, tenían que encontrar su propio vehículo de difusión y venta. No existían orquestas como las actuales sino las de los teatros que eventualmente podían dar conciertos. Y la única orquesta europea que existía antes del siglo XVIII aunque sería muy discutible que lo hiciera en condiciones lejanamente homologables a las de hoy, sería la de la Gewandhaus de Leipzig que presume de originarse a mediados del siglo XVIII. Todas las restantes son fenómenos que se van produciendo a partir del XIX y aún del XX.

Y aunque los compositores de música instrumental eran menos importantes que los teatrales, al contrario de lo que ocurre hoy, tenían que ingeniárselas para inventar instituciones. Una de ellas es la de los Festivales. Aunque se ha dicho que los festivales europeos nacen del invento de Max Reinhardt en 1922 con el Festival de Salzburgo, los festivales existen en Alemania prácticamente desde el fin de la Edad Media. Y en el siglo XIX es el medio por el que los compositores dan a conocer obras sinfónicas, de cámara o incluso de Lied. Es el caso de los Festivales del Rin, que dirigirá Schumann o los que crea Mendelssohn en Leipzig, en Berlín los de Reinecke, etc. En todo caso, son fenómenos más limitados que el operístico. A Schumann en su momento lo conocen en un círculo en torno al Rin y era desconocido para la mayoría de Europa. Auber era sin duda un compositor mucho más conocido aunque ahora ocurra al revés. Pero eso es una valoración que hace la Historia y no la valoración del momento.

Los festivales y los conciertos de suscripción prefiguran las sociedades musicales y los primeros que extienden el concierto de pago, y de muy

buen pago, son los virtuosos instrumentales que en esa época coinciden con un compositor, al menos, un arreglador de composiciones. Son las giras que hacen desde Clementi, el primer virtuoso internacional del piano, hasta Paganini y luego los Liszt, Thalberg, Kalkbrenner, etc.

El problema de todos estos conciertos es que se orientan hacia un virtuosismo de corte operístico. Incluso en conciertos como los de Liszt, lo normal no es que toque las obras que hoy conocemos como suyas sino transcripciones de ópera y piezas similares. A partir de ahí, se intentan las series generalizadas de conciertos, es decir, el concierto de abono o de temporada que no se estabiliza hasta bien entrado el siglo XIX. Y ¿para qué hacen falta estas series? Pues precisamente para que esa serie de compositores contemporáneos de entonces puedan ofrecer sus productos. Acaba así dándose un resultado paradójico, que llega hasta nuestros días y seguramente se extenderá en el futuro, y es que esas sociedades o entidades musicales, cada veinte años necesitan renovarse, sustituirse o confrontarse con otras más jóvenes, ya que sistemáticamente este anquilosamiento se produce cada cuarto de siglo más o menos.

Todo esto no sólo se dará en España, donde el fenómeno, como casi siempre, llega más tarde, sino también en el área francesa a la que siempre hemos tendido a imitar no sólo en materia artística sino también en la jurídica y administrativa. Así como está muy estudiado el proceso de las sociedades en el mundo alemán o sajón, deberíamos fijarnos en el francés para saber lo que nos toca luego en España. Se suele dar la fecha de 1811 como la de creación del Conservatorio de París, aunque, se diga lo que se diga, ya está en funcionamiento desde el siglo XVIII. Es el momento en que adquiere el edificio de la rue Poissoniers en el que, evidentemente, ya no está ahora pero que sigue teniéndola pues los fran-

ceses son en eso inteligentemente conservadores. A partir de ese Conservatorio, que fue el que dirigió Cherubini, se crea en 1828 la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París que en realidad se crea para hacer una orquesta estable que ofrezca la música de los jóvenes franceses incluido el propio Cherubini que era un compositor de ópera pero que también escribió dos *Requiem*, una *Sinfonía* y música de cámara. Tuvo en Cherubini y en Habenek, un conocido director de orquesta, a sus principales valedores. Habenek era un curioso personaje que aparece mucho, a veces para bien y otras para mal, en uno de los libros más divertidos de la Historia de la música, las *Memorias* de Berlioz. Divertido sobre todo porque Berlioz no tenía el más mínimo sentido del humor y todo lo que dice es en serio. Así, cuando relata el estreno de su *Requiem* —una de las obras más aparatosas y de mayor orquestación compuestas hasta entonces— al llegar a “Lacrimosa”, que es uno de los puntos de más lío de la obra, Habenek dejó de dirigir para coger una tabaquera y tomar rapé. Berlioz tuvo que dar la entrada. Todo eso contado con total seriedad hacen que uno se ría con ganas. También prueba cómo ha variado la concepción del director de orquesta que, incluso con una celebridad como Habenek, era alguien que batía un compás y dejaba que dentro de él los músicos se manifestaran de una manera u otra.

La orquesta de la Sociedad de Conciertos se crea en 1828 y ya en 1830 estrena la obra más importante de su época, la *Sinfonía Fantástica* del propio Berlioz. La orquesta en realidad sigue existiendo. Como Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París sobrevive hasta los años 60 del siglo XX y continúa, desvinculándose del Conservatorio, pero continuando sin ruptura la orquesta en la actual Orquesta de París.

Yo decía antes que cada 20-25 años se necesita que nuevas generaciones afloren a la sociedad y dé

sus obras. Ya en 1852, veinticuatro años después y en el propio Conservatorio, Louis Pasdeloup ve que los nuevos compositores no tienen acceso a la Sociedad de Conciertos ni los nuevos intérpretes tienen acomodo pues los músicos de la vieja orquesta todavía no se han muerto ni retirado. Pasdeloup inventa la Sociedad de Jóvenes Artistas del Conservatorio que funciona en paralelo con la Sociedad de Conciertos que naturalmente se defiende e intenta hacerle la vida imposible hasta que, nueve años después, en 1861, Pasdeloup se salga del conservatorio, cree una sociedad aparte cuya orquesta funciona hasta nuestros días aunque no tome realmente el nombre de Sociedad Pasdeloup hasta 1920 nada menos.

Pasdeloup se plantea su orquesta mercantilmente. La Sociedad de Conciertos cobraba 12 francos y vivía muy bien pero sus socios protestaban de pagar tanto. Pasdeloup se va del Conservatorio y pone sus conciertos a 5 francos. Viven más estrechamente pero el público se le multiplica y ahí estuvo la competencia y la posibilidad de que una nueva generación aparezca en la nueva sociedad. La sociedad quiebra en 1884, se vuelve a rehacer y en 1920 toma el nombre de su ya desaparecido fundador. Colonne en 1875 crea otra sociedad similar por los mismo motivos. Lamoureux hace su célebre orquesta en 1881. Y para la música camerística, ya Allard había creado en 1831 la Sociedad de Música de Cámara.

Cuando, más o menos hacia 1871, surge la generación de César Franck, Saint-Saens o Chausson no tendrá cabida ni en la Sociedad de Conciertos ni en Pasdeloup y tienen que crear la Sociedad Nacional de Música. A diferencia de las anteriores no tenía orquesta sino que las alquilaba para dar a conocer las obras de los nuevos compositores convirtiéndose en la sociedad más importante de la época. Incluso empiezan a dar obras extranjeras, lo

que provoca el abandono indignado de algunos de sus miembros en una actitud muy francesa. Es en eso en lo que nunca imitamos a lo franceses, en tener lo nuestro por delante de lo de los demás. Este será uno de los grandes hitos de esta sociedad francesa que es de música contemporánea aunque entonces no se llamara así. Su mayor timbre de gloria será estrenar en 1894 la obra que cambiará todos los esquemas de la música francesa, nada menos que *L'après midi d'un faune* de Debussy, obra que, por cierto, se recibió con gran desagrado. Y es que para entonces la Sociedad Nacional se ha vuelto a convertir en retardataria. En 1910, por influencia de Fauré y Ravel se crea otra sociedad, la Sociedad Musical Independiente que desgraciadamente morirá con la I Guerra Mundial pero que fue importante para el estreno de los autores impresionistas no sólo franceses sino europeos en general. Hace experimentos curiosos. En 1911 hay un concierto con estrenos de Satie, Kodaly y otros autores. Entre ellas se estrenan los *Valses nobles y sentimentales* de Ravel. Las piezas se anuncian sin nombre de autor y, al final, el público votaba de quién era cada obra. Ravel ganó en su obra por escaso margen sobre Kodaly. Lo que indica hasta qué punto las precondiciones del concierto orientan al público y cuando se le da una opción así no está tan seguro de lo que es bueno o malo como cuando lo avala un nombre. Y es que la Sociedad Musical Independiente se enfrentó a mucho de lo que hay de mitomanía en la creación y que modernamente ha pasado a la interpretación musical.

Como esta sociedad dio acogida a autores de otras partes del mundo, eso llevó a imitarla en otros lugares. De tal manera que las primeras sociedades musicales europeas de música contemporánea en sentido estricto se pueden fechar en torno a los años de la I Guerra Mundial. Alfredo Casella, participe también en el concierto mencionado, vuelve a Ita-

lia y funda la Società Italiana di Musica Moderna aunque 1917 no era el mejor momento para fundar nada y con el fin de la guerra la Sociedad pasa a mejor vida pero da los primeros pasos en la orientación moderna de la vida sinfónica italiana, recogiendo la callada labor de los Sgambatti o Martucci, que habían intentado revitalizar la música instrumental italiana después de siglo y medio de absoluta dictadura operística.

Este tipo de sociedades de música contemporánea pululan por toda Europa. Schönberg funda con su cuñado Zemlinsky una sociedad de música contemporánea llamada Sociedad de Compositores Creativos (Vereinigung Schaffender Tonkünstler). Y es que Schönberg jamás se llamará a sí mismo compositor (Komponist) sino que usa un término más culto (Tonkünstler), literalmente artista del sonido. La sociedad dura muy poco, siendo su presidente de honor y mecenas el propio Mahler, y no viviendo más allá de la temporada 1904-1905. Pero Schönberg no se rinde y la idea de cultivar la creación fuera del farrago de los intérpretes al uso, de los críticos y del público no interesado le lleva a crear en 1919 la Sociedad de Audiciones Musicales Privadas. Sociedad creada por compositores e intérpretes donde se dan las obras de vanguardia de Alemania y Austria y que funciona muy bien. No se anuncian los conciertos, ya que el público se ha inscrito previamente, no se admite la entrada de la crítica ni se permite que salgan críticas de los conciertos y aquello se convierte en una especie de taller, de crisol de las nuevas tendencias musicales germánicas. No dura demasiado por la gran inflación de 1921 cuando el dinero deja de valer. Pero en los dos años que dura estrena nada menos que 154 obras, algunas claves en la Historia de la Música aunque sus primeras recensiones se retrotraigan a cuando se han hecho posteriormente.

En 1922 en Salzburgo Max Reinhardt crea los festivales y una serie de compositores de todo el mundo se plantea el gravísimo problema de la entrada en los programas pues el nuevo criterio historicista que entra en los conciertos en el siglo XIX les impide la entrada. Anteriormente, la música era del momento, se consumía en el momento y luego se olvidaba. El criterio historicista crea los repertorios como una muralla en la que cada vez es más difícil penetrar. Con motivo de los primeros festivales salzburgueses coinciden gentes como Schönberg, Casella y algunos musicólogos que deciden crear la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, la SIMC que existe aún aunque su papel sea diferente. Dent, el musicólogo inglés gran especialista en música de su época y uno de los mentores de Roberto Gerhard a quien auxilia en su exilio, preside la sociedad y ya en 1923 se celebra en Londres el primer Festival de la SIMC.

La SIMC tiene secciones nacionales y cada año celebra un festival mundial en el país que se ofrece a hacerlo en que un Jurado Internacional escoge entre las obras sometidas por las secciones. Desde el principio tuvo sus problemas y la SIMC ha cambiado de estatutos muchas veces pero ha pervivido hasta ahora. Se crea también una sección española de la SIMC gracias a la amistad de Gerhard con Dent y de Adolfo Salazar con casi todos ellos. Vive como puede de las cuotas de sus socios y nunca dejará de existir incluso en la Guerra Civil ya que España es uno de los países que realizó su Festival, precisamente en 1936 en Barcelona donde se estrenarían obras como el *Concierto a la memoria de un ángel* de Alban Berg con el autor muerto hacía unos meses. Y en ese Festival barcelonés asumen la presidencia española por un lado Gerhard y por otro Oscar Esplá. La SIMC española no desaparece con la guerra sino que es uno de los pocos organismos españoles que sobreviven en

el exilio por labor absolutamente personal de Oscar Esplá que, como era presidente, ejercía desde Bruselas como SIMC española. Y, aunque entonces es puramente testimonial, al volver Esplá a España en los años 60 la SIMC española revive sin haber muerto nunca. La SIMC es el primer gran ejemplo de cooperación internacional en materia de música contemporánea.

Volviendo a España, a la que hemos mencionado a propósito de la SIMC pero en un proceso de sociedades musicales internacionales, veremos que este proceso de advenimiento de músicas nuevas en sociedades nuevas se da igual aunque quizá nunca se ha estudiado desde este punto de vista. Pero a mí no me cabe ninguna duda de que la sucesiva creación de vehículos orquestales o teatrales en la España del XIX se debe a la necesidad de dar el repertorio propio de los músicos que los van creando en distintas épocas. Les hago gracia de volverles a contar cosas que estoy seguro a lo largo de esta semana ya han oído, como la creación de la Sociedad de Conciertos de Madrid formalmente en 1862, la creación del Teatro de la Zarzuela, la de la Sociedad de Cuartetos en 1863, los propios conciertos que Carnicer organiza en 1833, Barbieri en 1859 los primeros sinfónicos, etc.

Todo lo anterior surge de la misma manera que en Francia, aunque quizá no se haya estudiado así, para dar paso a sucesivas generaciones. Si la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París dura transformada hasta la actualidad, se puede decir, forzando algo pero no mucho las cosas en un país más frágil institucionalmente como es el nuestro, que la Orquesta de la Sociedad de Conciertos se acaba por transformar en la Orquesta Sinfónica de Madrid, que la Orquesta Filarmónica es su renovación generacional y que ambas se convierten en la actual Orquesta Nacional. Pero las contrasociedades francesas, como la Padeloup, la Independiente, etc., surgen también en España pero suelen fracasar. Es poco conocido que, frente a la Sociedad de Conciertos, se creó una Unión Artística Musical, rival de aquella y con compositores diferentes. De hecho, las primeras obras de Chapí se dan en esta Unión puesto que en la otra sociedad estaba su enemigo Bretón, aunque más que enemigos Bretón y Chapí lo eran los bretonianos y los chapinianos pero las consecuencias son las mismas. Hay otras sociedades que van dando paso a nuevos compositores como las series musicales del Ateneo, el Círculo de Bellas Artes del que habló José Luis Temes, y en otras ciudades como la Sociedad Filarmónica de Las Palmas que es la más antigua de España con una continuidad pues, de alguna manera, la actual Orquesta Sinfónica de Gran Canaria es la continuidad de aquel esfuerzo; las de Barcelona, la de Tenerife que es antiquísima de 1830 pero que sí tiene una cesura al contrario que la de Las Palmas, etc.

La creación de la Orquesta Sinfónica de Madrid llena la aspiración profesional de una nueva generación de músicos abocada al sinfonismo. A partir de ahí, y de los esfuerzos de Casals en Barcelona con su orquesta nos encontramos con un nuevo papel de los nuevos sinfonistas entre los que se encuentran Falla, Esplá, Turina, etc., que permite una nueva música sinfónica española independiente de la creación lírica aunque algunos las simultaneen. Y surge una aspiración que va concretándose en los tiempos de la República y que ya era realidad en muchos países para que el estado cambie su errática y ocasional política de subsidio o subvención graciosa (a través del Rey o de la Reina, como en tiempos de Isabel II) y cree instrumentos de cultura musical que se asuman desde el propio Estado. La idea de una Orquesta Nacional está ya en la Junta de Música de la República y se acabará haciendo en plena Guerra Civil. De hecho, la actual

Orquesta Nacional su momento fundacional y su primer concierto son de 1942 pero ya en 1938 existió otra en la zona republicana cuyo director sería el mismo que asumiría después el de la Orquesta Nacional actual y había dirigido previamente la Orquesta Filarmónica desde su fundación, Don Bartolomé Pérez Casas. La función que los estatutos de 1940 y 1942, y los actuales, otorgan a la Orquesta Nacional es cultivar el patrimonio musical español y dar a conocer las obras de los nuevos compositores. Es una labor que en sus primeros años hace y cada equis tiempo habrá que replantear el tema. Veinticinco años después, la creación de la Orquesta Sinfónica de la RTV Española dice en su preámbulo más o menos lo mismo. El mismo proceso generacional que, desde antiguo, hemos visto en Francia.

A partir de la Guerra Civil, las sociedades musicales de música nueva que se van creando son en torno a la labor de los propios compositores. La primera de ellas orgánicamente creada es el Círculo Manuel de Falla de Barcelona que aparece en el año 1946 y que, forzando hasta el máximo, durará hasta 1955. Una iniciativa en torno al Instituto Francés de Barcelona dirigido por el hispanista Paul Guinard con una serie de compositores no todos catalanes pero sí residentes en Barcelona con ideas de renovación bastante diferentes de unos a otros y con nombres ya históricos en la música española como Joan Comellas, Angel Cerdá, que era asturiano, Josep María Mestres-Quadreny en el último tramo e incluso el canario Juan Hidalgo.

Las nuevas tendencias llevan a una serie de compositores de una generación posterior, aunque aparezcan en los últimos años del Círculo Manuel de Falla, como Mestres o Hidalgo, hace que en Madrid y Barcelona aparezcan nuevas formaciones que pretendan dar a conocer la gran música europea de la eclosión vanguardista y de paso a los jóvenes espa-

ñoles. Es el Grupo Nueva Música en Madrid que se crea en torno al Ateneo en 1958 y en Barcelona con Música Abierta dentro del Club 49. Posteriormente hay otras sociedades de música contemporánea como en 1959 Tiempo y Música, la Primera (y única) Bienal de Madrid en 1964, Alea en ese mismo año que tiene su máxima actividad hasta los encuentros de Pamplona de 1972 a partir de los cuales decae y manifestaciones como la creación del Grupo Koan dentro de Juventudes Musicales de Madrid de la que también surge Problemática 63 o la revista *Sonda*, creación de Ramón Barce.

A partir de esos momentos se echan de menos dos cosas por parte de los compositores españoles. Primero, un movimiento asociativo que nunca había existido realmente aunque hubiera ciertas asociaciones con motivo de la creación del Teatro de la Zarzuela, de la Sociedad de Conciertos o, más tarde, de la SIMC. Por otra parte, el que también se plantee el tema de la música contemporánea a un nivel estatal. El tema del asociacionismo no se ha resuelto del todo por una serie de razones. Se crea la Asociación de Compositores Españoles pero en su desarrollo ha tenido dos circunstancias adversas que le han impedido dar de sí todo lo esperado. Por un lado, porque no se daban las circunstancias de las antiguas asociaciones de los países del Este a cuya hegemonía se aspiraba. En segundo lugar, un Estado de las Autonomías en el que se han ido creando asociaciones particulares incapaces de federarse, lo que les ha restado importancia.

La creación de un órgano oficial para la música contemporánea tiene varios intentos que nacen incluso de la paraestatalidad de Tiempo y Música. En la época del ministerio de Ricardo de la Cierva se intentó un centro creativo con Luis de Pablo que no llegó a fructificar. En 1982-83 Luis de Pablo se hace cargo de un Centro para la Difusión de la Música Contemporánea que dio algunos concier-

tos, de máxima calidad por otra parte, pero que nunca llegó a tener ni presupuesto ni estructura propios. En 1985 se declara el Año Europeo de la Música y el Ministerio de Cultura español había ofrecido doscientos proyectos al Consejo de Europa. Este tuvo la humorada de escoger dos, uno un congreso sobre la influencia de la música española en la europea que se celebró en Salamanca, y un festival de música contemporánea, algo que a las autoridades del Ministerio les dio un susto de muerte porque había que hacerlo. En aquel momento, yo estaba como Director-Gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España. José Manuel Garrido, que era el Director General de Música y Teatro ya que el INAEM lo creó él pero meses más tarde, me pidió que le organizara el Festival. Acepté con dos condiciones. Una, que si resultaba, el Festival se institucionalizara para el futuro. Otra, que se hiciera a través del renacimiento del casi extinto Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Dejé la

Orquesta Nacional y me puse manos a la obra. En septiembre se celebró el festival en Alicante y se sigue celebrando anualmente hasta la fecha, y ese mismo mes, el BOE publicaba el estatuto de Centro que empezó a desarrollar una labor de promoción, conciertos, encargos y difusión y en 1987 conseguiría tener su propio y moderno laboratorio de música electroacústica y ordenador. Lo dirigió hasta finales de 1994 y en 1995 y 1996 lo dirigió Jesús Villa Rojo. Desde 1997 lo lleva Consuelo Díez.

Aunque el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea realiza una amplia labor, no se acaba con él lo mucho que queda por hacer. Grupos de nuevos compositores, asociaciones regionales y locales y otros festivales van surgiendo poco a poco para enriquecer y renovar el panorama. La música contemporánea es la de cada momento y el futuro la irá variando, también en sus instituciones. Y, como hemos visto, el mismo paso del tiempo va exigiendo esas renovaciones. Ahora es el futuro quien tiene la palabra.