



Sobre mis sinfonías

El artículo comienza con un intento de redefinición de la sinfonía como concepto y como forma fuera del contexto tonal. Posteriormente se pasa a hablar de las seis sinfonías escritas por el autor consideradas en dos grupos, el primero con las tres primeras –sinfonía en un movimiento y de duración media– y las tres últimas –en varios movimientos y de mayor envergadura instrumental y temporal–. Seguidamente se pormenorizan las sinfonías una a una, comparando la segunda y tercera como obras surgidas del mismo material y al mismo tiempo, pero con resultados diversos. También se comparan las sinfonías cuarta y quinta en sus similitudes, como nacidas ambas del tema straussiano de Zarathustra, así como en sus diferencias morfológicas y de mentalidad compositivas. Finalmente se incide en la nueva problemática formal y de contenido que la sexta aporta, así como en las implicaciones que todo el ciclo comporta y en la posibilidad de que en el futuro continúe o no. Se añade un apéndice de fichas técnicas, discografía y bibliografía específica.

Aunque cada vez van volviendo a ser menos raros, no es todavía muy frecuente que haya compositores actuales que compongan sinfonías, o al menos que den ese nombre a algunas de sus creaciones. Soy autor en este momento de seis obras que llevan ese título, cantidad que si no llega al número oceánico de algunos autores antiguos, como Haydn o Mozart, o incluso modernos, como Miaskowsky, sí es significativa y está en el orden numérico normal de muchos grandes sinfonistas románticos. Por tanto, se puede considerar con cierta certeza que esas obras forman por sí mismas un corpus dentro de mi producción y que podrían tratarse genérica y unitariamente que es lo que voy a intentar hacer en este trabajo aunque sospecho que no siempre el autor es el más indicado para detectar cosas en su obra por más que pueda dar detalles sobre la “cocina” que sólo él sabe pero que, a lo mejor, tampoco es tan relevante para los demás. De cualquier manera, se me ocurre que, dado el enterramiento y posterior resurrección del término sinfonía, sería útil que empezara por de-

The article begins with an attempt at redefining the symphony as a concept and form outside of its tonal context. Subsequently, the composer's six symphonies are considered in two groups, the first consisting of the first three symphonies (in one movement and of medium duration) and the second of the latter three (in various movements, of a longer duration and with greater instrumental forces). Following this, each symphony is described in detail, comparing the second and third as works which emerged from the same material and at the same time but with different results. The similarities of the fourth and fifth symphonies are also compared since both were inspired by the theme from Strauss's Also sprach Zarathustra, as well as in their morphological differences and compositional mentality. Finally the content and the new formal problems planted by the sixth symphony are examined, as well as the implications of the whole cycle and the possibility that it will continue in the future or not. An appendix of technical details, discography and specific bibliography are also included.

finir qué es hoy una sinfonía o, por lo menos, qué es para mí tal cosa.

La palabra sinfonía se empleó mucho antes de que surgiera la sinfonía como forma y sirvió para designar unas músicas muy variables que se escribían para conjuntos instrumentales en un momento en que la música para instrumentos empezaba a cobrar cierto auge tras varios siglos en que la música de Occidente fue predominantemente, casi exclusivamente, vocal y preferentemente coral. Cuando la sinfonía se va acercando a convertirse en una forma, será la obertura, bien sea en su modalidad italiana o en la francesa, la que al principio le preste su estructura. De hecho, hay un momento en que los términos sinfonía y obertura coinciden y tenemos muchas oberturas de ópera que se llaman sinfonías¹ y como tales aparecen en los programas de su época.

¹ Aunque la costumbre se abandona a finales del XVIII, en España persiste hasta muy avanzado el XIX.



Tomás Marco

La sinfonía no surgirá como tal hasta mediados del siglo XVIII. Y eso es lógico pues es en este momento cuando se consolida plenamente el sistema armónico tonal funcional que Occidente había ido trabajosamente armando y que reinará en la música culta hasta principio de nuestro siglo y sigue permaneciendo en la ligera. De este sistema se van a derivar una serie de formas modélicas, principalmente la elaborada forma sonata. Y la sinfonía acabará por identificarse con la forma sonata llevada a la orquesta. En cualquier caso, y tenga las variantes formales que tenga, la sinfonía entre mediados del XVIII y principios del XX es siempre el resultado de un plan armónico formalizado. La forma sonata será inmovible para el primer movimiento, que con rarísimas excepciones (la *Cuarta Sinfonía* de Brahms y su movimiento final pudiera ser la más notoria) es siempre el más importante de la obra, al menos en la intención del autor. El segundo se establece como un movimiento lento, a menudo en forma de Lied, y el tercero es una forma de danza; primero un minuetto, luego un scherzo, ocasionalmente un vals. El cuarto es de aparición más tardía y adopta diversas formas, sin excluir finalmente la misma forma sonata con el advenimiento de las formas cíclicas. De esta manera, la sinfonía es una obra para orquesta derivada de un plan tonal pero con una fuerte connotación formal y predominantemente abstracta. Por eso, cuando la forma tiende a ser más relajada o la música quiere ser más descriptiva o evocativa, los compositores románticos adoptan el poema sinfónico.

Todas estas razones hacen lógico que, finalizada la era tonal, la forma y término sinfonía caigan en rápido desuso. De hecho, cuando Strawinsky compone las *Sinfonías para instrumentos de viento en memoria de Debussy*, toma el término en el sentido anterior a la aparición de la forma sinfonía y algo similar ocurre en la *Sinfonía de los salmos*. Mucho más cerca de la acepción clásica están la *Sinfonía en tres movimientos* y la *Sinfonía en do*. Pero los contemporáneos y sucesores de Strawinsky evitaron cuidadosamente el término y la que probablemente es la mejor sinfonía de esa época, escrita por Bartók, lleva el título de *Concierto para orquesta*.²

El dodecafonismo rompe todo compromiso con la tonalidad y durante su periodo no se escriben sinfonías con ese título salvo el op. 21 de Anton Webern que puede tomarse en el sentido antiguo o como una sublimación del esquema formal.³ No es, sin embargo lógico, pues el reparo mayor que puede hacerse a Schönberg es que, sustituyendo el sistema tonal, no abolió el repertorio de formas que él mismo generaba con lo que podía perfectamente haber compuesto sinfonías aunque hubieran sido una carcasa inadecuada para el contenido.⁴ Y entre los compositores posteriores sólo tenemos con ese título, por lo menos entre las obras de primera línea, la monumental *Sinfonía Turangalila* de Messiaen. Independientemente de cuáles sean sus logros, creo que las sinfonías soviéticas están fuera de este planteamiento.

Pero en tiempos más cercanos surgen de nuevo las sinfonías. Berio compone con ese título un amplio fresco sonoro, Penderecki inicia una serie de sinfonías y Lutoslawski deja un magnífico legado de cuatro mientras Schnittke, Rihm y muchos otros vuelven al término si no a la forma. En España hay tres de Prieto, Barce y Soler, cuatro de García Román, las seis mías... ¿Indica esto que se ha vuelto a la antigua sinfonía? Radicalmente no. Lo que ocurre es que se ha encontrado una nueva definición para un género de gran tradición y brillante pasado. Definición que engloba algunas características que ya tenían las sinfonías clásicas o románticas pero que estaban en un segundo plano puesto que lo importante era el plan tonal.

Un importante musicólogo sueco, Hans Astrand, ha dicho que hoy una sinfonía es una obra orquestal bien hecha. No creo que haya que llegar a una generalización tan amplia para arriesgar un concepto actual de sinfonía. Para mí podría ser una obra orquestal de cierta envergadura, de carácter predominantemente abstracto y donde los valores formales son los preponderantes. Si se repasa mi catálogo, se

² Aunque, desde luego, obedece a la filosofía de los conciertos para orquesta, se puede analizar como una sinfonía.

³ Hay análisis desde todos los puntos de vista.

⁴ Eso ocurre con una obra maestra como es la *Sinfonía de cámara n.1*, op. 9.

podría argüir que, según la antecedente definición, algunas obras que no llevan el título de sinfonía podrían llevarlo y otras que sí lo llevan podrían no hacerlo ya que, de hecho, varias llevan subtítulo. Esto podría ser más o menos aparentemente cierto pero creo que puedo defender, desde mi punto de vista por supuesto, el porqué de unas y otras. Así, una obra como *Escorial* podría llamarse sinfonía porque es una obra de envergadura y eminentemente formal. Pero, además, lleva otras preocupaciones que son dominantes y por ello creo que no le convenía el título de sinfonía para ser coherente con la definición ofrecida.

En el transcurso de poco más de quince años he escrito seis sinfonías. No tengo en este momento plan para una séptima pero no creo que se pueda excluir, si sigo viviendo, que llegue a hacerla. Sin embargo creo que hoy se puede hablar ya de las seis como una globalidad dentro de mi propia obra. Incluso podría considerarse al modo de un díptico en el que las tres primeras ocuparían una posición similar y las tres últimas otro. Hasta por fecha de composición podrían agruparse así, pero también por características. Las tres primeras tienen una duración similar y relativamente breve y son obras en un único movimiento férreamente centralizado. Las tres últimas son sinfonías en varios movimientos o partes y más amplias de duración e incluso de medios instrumentales.

La primera a la que decidí titular como tal fue la *Sinfonía n.1, Aralar*. Esta obra fue el resultado de un encargo hecho por Radio France y la compuse durante 1976, estrenándose en París el 12 de abril de 1977 con la Nouvelle Orchestre Philharmonique dirigida por Jorge Rotter. La obra está escrita en un solo movimiento, en el que pueden detectarse varias secciones pero siempre relacionadas en una forma superior y no susceptibles de ser consideradas movimientos autónomos. Esta forma se basa radicalmente en el material empleado que, a su vez, es el resultado de un estudio previo de ciertos elementos articulatorios de ataques, ritmos y timbres derivados del folklore navarro. El hecho de que mi padre era navarro, con una familia afincada allí desde el siglo VIII y

de que yo mismo viví mucho tiempo de pequeño en los valles pirenaicos me llevó a plantearme esta obra que se subtitula *Aralar* por suponer el Santuario de San Miguel de Aralar, en la sierra mítica y simbólica del mismo nombre, como la cuna del reino de Navarra. No se trata de una obra folklórica ni nacionalista y no se pueden encontrar referencias al folklore directas, sencillamente porque no las hay. Pero los resultados de la investigación sobre el mismo me sirvieron para la creación del material de la obra y para su ulterior desarrollo formal que es completamente abstracto y basado en materiales muy concretos. La misma orquestación de la obra dimana no sólo de la plantilla con la que el encargo se planteaba sino del propio material empleado. Los vientos son a dos como regla general, pero en realidad sólo hay una flauta mientras que los clarinetes son tres para incorporar al requinto y al bajo. En cambio la pareja de oboes y fagotes se desdoblan con un corno inglés y un contrafagot; los metales observan sólo una trompeta mientras la trompas y trombones van por tríos; la percusión tiene una composición muy estudiada derivada tanto de su función métrica como de su empleo tímbrico; la cuerda posee un modo de manifestarse muy preciso y se incorporan un piano, una celesta, y un órgano electrónico (hoy podría ser un sintetizador) que, aunque se tocan por el mismo instrumentista, tienen papeles autónomos. Quizá llama inmediatamente la atención el uso de modelos métricos característicos que van reapareciendo a lo largo de la sinfonía alternando con momentos de rítmica suspendida y características predominantemente tímbricas. Yo llamaría la atención sobre el hecho de que son dos manifestaciones de un continuo donde el aspecto de la percepción temporal es muy importante para la homogeneidad de la forma y el juego de densidades un criterio eminentemente estructurador. Como en muchas otras obras mías, la aparente sencillez es el resultado de un proceso altamente depurador de reducción a los elementos esenciales que se complica por la existencia de varios planos conceptuales que acaban por afectar a la consideración de la forma misma y, desde luego, a su percepción. De tal manera que la obra tiene una dificultad, desde el punto de vista de la ejecución

material, sólo de tipo medio y es accesible a cualquier formación mínimamente profesional. Pero necesita de un criterio interpretativo que es más difícil, no porque no admita variantes personales, sino porque exige un pensamiento unificador que convierta toda la estructura y sus elementos en una única forma sensible y comunicativa.

Independientemente de cuál sea su resultado artístico, cada obra musical tiene un resultado particular para el compositor cuya búsqueda no se limita a la obra en concreto sino que cada una es un eslabón en una cadena creativa. Puede haber obras menores o incluso fallidas que para el futuro del autor sean más importantes que otras que tienen mayores aciertos o aceptación. No digo esto porque crea que la *Sinfonía n.1, Aralar* no sea un logro o no haya tenido buena acogida. Al contrario, creo que en ambos aspectos fue satisfactoria. Lo comento porque para el futuro de mis sinfonías fue un punto de partida importante y sus resultados, a nivel de mi experiencia compositiva, me animaron a seguir ese camino. Puede parecer rara esta afirmación si se tiene en cuenta que son nada menos que nueve años lo que separan a esta obra de las dos sinfonías siguientes. Pero eso tiene una explicación.

La realidad es que, inmediatamente después del estreno parisino de la primera sinfonía, me planteé la composición de otra segunda que debía ser un amplio fresco sonoro muy superior en medios y dimensiones. Como no corría ninguna prisa y tampoco tenía una demanda concreta para ella, fui componiendo tranquilamente y acumulando una buena cantidad de material. Lo hacía en ratos libres e interrumpiendo para escribir otras obras que resultaban más urgentes por derivar de un encargo o razones similares. Debo señalar, que en los años que separan la primera de la segunda sinfonía no hay en mi catálogo ninguna obra orquestal pura. Hay algunos conciertos con solistas y un ballet que, aunque hasta ahora no se ha interpretado como tal y sí en versión sinfónica, no se puede considerar como una composición orquestal en sentido estricto.⁵

De cualquier manera, creo que, en la carrera de un compositor en activo, nueve son mucho años para poder mantener una unidad conceptual en una obra eminentemente formal. Al final, había acumulado tanto material que posiblemente no hubiera tenido salida, pese a que cada vez tenía más gana de hacer una nueva sinfonía, por lo menos en una unidad. Así las cosas, creo que la solución adoptada fue la mejor y no me he arrepentido de ella: posponer la realización de una gran sinfonía y, en cambio, sacar del material dos de tipo medio. La ocasión se produjo a principio de 1985 cuando recibí simultáneamente dos encargos para hacer obras orquestales con condicionantes distintos. En vez de renunciar a uno de ellos e intentar hacer para el otro esa macrosinfonía que se estaba revelando imposible, decidí seleccionar dos sectores distintos del material ya compuesto para crear dos sinfonías a la vez que parten de las mismas bases para ser radicalmente distintas aunque una puede considerarse como el negativo de la otra.

Las sinfonías dos y tres pueden tener una consideración muy distinta si se ven desde su resultado o desde la mente del compositor. De la primera manera, son obras bastante diferentes en todos los aspectos que tienen una configuración propia. Pero desde el punto de vista en que están compuestas no hay duda de que para mí son como dos partes de un díptico teórico que compuse a la vez. Incluso su numeración obedece más al orden en que fueron estrenadas que a ninguna precedencia en la composición. De cualquier manera, y dejado esto bien sentado para que pueda conocerse el origen, lo mejor es tratarlas a partir de ahora por separado.

La *Sinfonía n.2, Espacio cerrado*, fue compuesta por encargo del Festival de Ravenna, Italia, y se estrenó en el Teatro Mediterráneo de aquella ciudad con la Orquesta Sinfónica de Berlín bajo la dirección de Klaus Peter Flor. Se trata de una obra muy compacta, en un solo movimiento seguido que recurre continuamente sobre sí mismo. Esta es una de las razones que llevan al subtítulo de *Espacio cerrado*.

Como saben bien los que conocen algo mi música, desde hace bastantes años las relaciones con el tiempo han formado parte principal de mis preocu-

⁵ Se trata del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* compuesto en 1985.

paciones compositivas. Tiempo y percepción son pilares de muchas, por no decir todas, composiciones a partir de Aura.⁶ Pero está claro que cualquiera que trabaje con el tiempo acaba topándose con el espacio puesto que desde Einstein sabemos no sólo lo relacionados que están sino que probablemente son dos aspectos de la misma cosa.

La música ha trabajado muchas veces con el espacio, incluido el espacio físico en que se desenvuelve y desde los *cori spezzatti* de los venecianos para el espacio de San Marcos, hasta una multitud de modernas experiencias, el espacio en que la música se produce ha sido usado compositivamente. Sin embargo no es a este espacio al que me refiero, independientemente de que pueda haberlo usado en alguna obra concreta. Ese es el sitio físico pero la música crea además su propio espacio formal y perceptivo y una pieza musical acaba por ser la creación de un espacio sonoro por medio del tiempo. Ya en una obra inmediatamente anterior a esta sinfonía, *Espacio sagrado (Concierto coral n.2)* para piano, coro y orquesta, la creación y destrucción de espacios que se concatenan para crear un espacio superior es la base de la composición junto con otros elementos que no son ahora pertinentes para las sinfonías.

El título de *Espacio cerrado* dado a la segunda sinfonía hace referencia tanto a su forma como a su expresión. Se trata de una forma cerrada, un objeto musical autónomo por sí mismo, un espacio completamente cerrado. Y por otro lado, intenta crear una atmósfera particularmente obsesiva de contenido casi asfixiante en cuanto a su expresividad. Está escrita para una orquesta sinfónica grande aunque no excesiva con maderas a tres (la tercera respectivamente piccolo, corno inglés, clarinete bajo y contrafagot), cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales y tres percusionistas, arpa y cuerda. Esta última está tratada de manera compacta como compactas son las sonoridades en que la sinfonía se desenvuelve. La cuerda es quien conduce toda la obra desde un acorde inicial que reaparece periódicamente y la idea

musical, aunque es única, se expone en dos formas muy diversas de manera contrastante lo que, sin tener nada que ver con la tonalidad, recuerda un poco el principio del conflicto bitemático de la forma sonata tradicional. Pero aquí no hay conflicto sino sucesiones o yuxtaposiciones y, por tanto, no hay desarrollo del mismo sino una traslación continua de variaciones sobre un *status* determinado siempre recurrente.

La atmósfera formal y expresiva de la obra y el tratamiento en bloques de la orquestación se presta mucho a que sea la favorita de los directores habituales al repertorio tradicional ya que no les exige una técnica muy diferente a la usual y el contenido expresivo les permite, si lo desean, una especie de efusión parecida al de la música romántica que da como resultado, posiblemente sin que ellos lo deseen, un mayor subrayado de la opresión de ese espacio cerrado. Creo que desde ese punto de vista, la sinfonía es un logro total en cuanto a un tiempo circular que genera un espacio significativo y concluso.

Mientras, como ya queda dicho, se iba perfilando la tercera sinfonía que es la única hasta ahora que no lleva subtítulo de ninguna clase posiblemente porque es la más puramente abstracta de todas. La *Sinfonía n.3* se escribió durante el año 1985 y obedece a un nuevo encargo de Radio France. Fue estrenada en París el 5 de abril de 1986 con la Nouvelle Orchestre Philharmonique bajo la dirección de Luca Pfaff.

El material de origen es el mismo de la segunda seleccionado de otra manera para llegar a un resultado sonoro completamente distinto. Para empezar, su orquesta es muy diferente pues los vientos están a uno salvo dos oboes (la flauta lleva piccolo), no hay trompas y sólo dos trompetas y dos trombones, timbales, dos percusionistas y una cuerda que debería ejecutarse con solistas o, como mucho, por atriles pero en ningún caso con grandes masas. La ejecución es pues de carácter mucho más virtuoso y solista pero no me gustaría que se tomase como una escritura de cámara. Al contrario, es música muy directamente orquestal lo que pasa que no tiene nada que ver con la escritura de la orquesta clásica. Incluso podría convenirle una cierta espacialización separando las dos

⁶ Compuesta en 1968 para cuarteto de cuerda.

percusiones y colocando el arpa en primer plano.

El resultado sonoro es muy ágil, de carácter más bien alegre y, en todo caso, vivo, que contrasta fuertemente con la segunda sinfonía. Importante es la construcción tímbrica que elude los conglomerados de masa⁷ y se basa en la mezcla de elementos solistas con resultados espacio-temporales que en algunas ocasiones se acercan conscientemente a procedimientos y resultados más propios de la música electroacústica. Si la segunda sinfonía puede describirse, de hecho quiere serlo, como un objeto, la tercera cobra su dimensión formal si se le considera más bien como un proceso. Su mundo sonoro es de nuevo un caso particular y por eso mismo muy alejado del otro caso particular que es la segunda. Incluso se ha querido ver alguna relación con la primera sinfonía que, en mi opinión, no existe más que como posibles rasgos estilísticos derivados de que son obras del mismo autor. Nuevamente debo declararme satisfecho con el resultado obtenido desde el punto de vista de la realización de la idea propuesta. Y con ambas sinfonías me encontré resolviendo una asignatura pendiente de nueve años y de paso como autor que salta de repente de una a tres sinfonías.

Si con esas sinfonías me había librado de un cúmulo de obsesiones sonoras que se habían ido acumulando durante años, lo que no se resolvía era mi interés por abordar una sinfonía de mayor envergadura y medios más complejos. Pero la ocasión se produjo enseguida, de hecho durante la terminación de las anteriores sinfonías. En marzo de 1985 dejé la dirección del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España (que de hecho sería suprimido tres meses más tarde) para encargarme de poner en pie el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Como durante el tiempo que había estado al frente de aquel organismo no había permitido la inclusión de mis obras en los programas de la Orquesta Nacional, su director titular de entonces, Jesús López Cobos, creyó que era de justicia que la ONE me hiciera un encargo y me propuso la composición

de una obra amplia para estrenar en la temporada 1987-1988. Inmediatamente decidí que era la ocasión para la gran sinfonía que durante años me había estado rondando. Dedicué el final de 1986 y todo 1987 a la composición de la nueva obra que, de hecho, estaba prácticamente lista a finales de ese último año. El estreno de la *Sinfonía n. 5, Espacio Quebrado* tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid el 18 de Abril de 1988 con la Orquesta Nacional de España dirigida por Jesús López Cobos.

Esta sinfonía se distingue claramente de las anteriores por varios aspectos entre los que no es el menor sus propios efectivos. La segunda ya pedía una orquesta grande pero esta la exige aún mayor. Las maderas están escritas a cuatro y doblan cuando es necesario los instrumentos correspondientes (dos piccolos, flauta en sol, clarinete requinto, clarinete bajo, contrafagot), las trompas son cinco, cuatro las trompetas (incluida la trompeta piccolo y la baja), hay trombones y tuba, cinco percusionistas, dos arpas, piano, celesta y la cuerda al completo. También la duración es mayor que la de las anteriores aunque hay que señalar que las tres últimas sinfonías no son de proporciones temporales inmensas sino que se sitúan alrededor de la media hora.

La obra se desarrolla sin interrupción e incluso sus secciones están conceptualmente unidas por la conducción que las arpas hacen entre los distintos movimientos, ya que se pueden distinguir netamente cuatro. Como el segundo es lento y el tercero rítmico, la obra se acerca con cierta claridad al modelo de la sinfonía tradicional. Hasta el punto que Harry Halbreich ha escrito que *"es una sinfonía negativa que liquida el modelo heredado por la gran sinfonía tradicional"*. Dice que *"el buen viejo ciclo de los cuatro movimientos se muestra imposible y es, en consecuencia, ridiculizado. De las ruinas de esta tabla rasa surge una obra maestra que demuestra que, en condiciones radicalmente cambiadas, la sinfonía en el sentido más elevado y universal del término permanece no sólo posible sino indispensable"*.

El planteamiento de Halbreich es agudo y no creo que sea incompatible con que yo prefiera ver la obra como un gran espacio unitario seccionado en

⁷ Si ocurren alguna vez, son sólo el resultado de superposiciones heterofónicas.

otros cuatro individualmente coloreados. De ahí el subtítulo de *Espacio quebrado* y también la analogía pictórica que alguna vez he usado al compararla con la división del espacio de ciertos cuadros de Rothko o de Gustavo Torner. Por su lado, Agustín Charles dedica un análisis muy agudo sobre la sinfonía y se detiene en aspectos armónicos y de material ya que para él la obra recupera elementos armónicos, melódicos, etc. Yo hablaría más bien de una reutilización en un nuevo contexto, pero no por ello está mal visto lo que describe Charles que siempre ha sido un agudo analista.

Desde siempre me han interesado los problemas de la cosmología y la astrofísica así como los de la matemática y la física que tienen una obvia relación con la música. Una sinfonía tan ligada al espacio no es de extrañar que emplee también elementos del espacio cósmico. Incluso no deja de ser interesante señalar que la obra orquestal inmediatamente anterior a la cuarta sinfonía es *Pulsar*, una obra que trata como una metáfora musical el comportamiento de esos objetos celestes que llamamos pulsares. Y el primer movimiento, o más bien sección del todo unitario, de la sinfonía se titula *Quasi star* y naturalmente se relaciona conceptualmente con los quásares astronómicos. No hay nada de descripción sino de sugerencia de un mundo altamente energético donde los acontecimientos pasan rápidamente y las sonoridades se mueven en los límites de lo agudo con un empleo privilegiado de los piccolos, la celesta, la trompeta aguda, etc. Un mundo tímbricamente muy selectivo donde la velocidad acentúa ese corrimiento al agudo como si se tratara de un empleo consciente del efecto Doppler.

Por otro lado, convendría decir que este movimiento y el resto de los de la sinfonía cuarta (ocurrirá lo mismo en otro contexto con los de la sinfonía quinta) proceden por una creación, acumulación y disolución de espacios con un procedimiento que se usa muy generosamente, pero con una única estructura, en una obra anterior como es *Espacio sagrado*. Eso permite que el motivo conductor de las arpas (como el "erese una vez" de la quinta) actúe como una auténtica semilla que genera esas explosiones y recibe los restos de las implosiones.

La segunda sección, movimiento o, mejor aún, espacio, procede por exacto contraste con la primera, un poco como las sinfonías segunda y tercera realizaban entre sí. *Hiperbórea* es un estudio sobre las sonoridades lentas y graves en torno a modelos de ostinato y, aunque el contraste con lo anterior es máximo en los aspectos tímbrico y de velocidad, el comportamiento formal es muy similar al de todos los movimientos con la estructura globular que explosiona e implosiona. La tercera por su parte ha causado cierto pequeño revuelo totalmente injustificado. Se titula *Almost a rock* y es realmente un movimiento basado en elementos del rock. No creo que haya que justificarlo recordando que la sinfonía tradicional fue incorporando diversos movimientos de danza de cada tiempo histórico (minueto, scherzo, vals...). En realidad es que no se trata de eso ni tampoco de otorgar ninguna carta de naturaleza sinfónica especial al rock que, sin necesidad de despreciarlo, es una cosa que no me importa ni mucho ni poco sino que pertenece a otro orden de cosas de las que yo no me ocupo. Quería sacar únicamente una experiencia de esta forma de música comercial y, más que todo, desarrollar desde el punto de vista de un ritmo regular y constante lo mismo que con otros elementos había hecho en los movimientos anteriores. No creo tampoco que el movimiento se pueda confundir en modo alguno con un verdadero rock de los que nos ofrece el uso diario.

La cuarta sección es quizá la más discutida de la obra pero la que, a mi juicio, deja más clara la relación de liquidación de que habla Halbreich con la sinfonía tradicional a partir de sus esquemas aparentes. Y también la que justifica la apelación que esta sinfonía y la siguiente han tenido como "Sinfonías de Zaratustra". La sección se llama *Solaris* y apela a una sensación de sonoridad de luz solar. Para ello me baso en uno de los arquetipos sonoros de la música occidental, el comienzo del poema de Richard Strauss *Así hablaba Zaratustra* que es una evocación del ama-

⁸ Si para el conocedor musical esos sonidos estaban asociados a la luz solar, esto acaba haciéndose un tópico general con el empleo que de esa música hace Stanley Kubrick en su film *2001, una odisea del espacio*. De ese modo queda no sólo asociada a la luz y al Sol sino también a la inteligencia.

necer, es decir de la aparición de la luz del sol.⁸ Sólo empleo la primera parte del tema sin su resolución, es decir, el largo espacio tenido con el acorde de do mayor suspendido del fagot y la tuba más el redoble del timbal y el ascenso (do, sol, do) de las trompetas. Evidentemente se echa de menos la conclusión en el acorde mayor-menor que Strauss usa y que yo cerceño, lo que permite suspender eternamente la cadencia perfecta y desarrollar múltiples derivaciones. Esta cabeza de tema será repetida también con trompas y trombones, con tonalidades diferentes, y acabarán superponiéndose. Mientras, se van creando episodios derivados de manera que esa sola célula podría haber generado toda una obra larga y única. De hecho lo hizo, ya que el primer aspecto del movimiento era abrumador y enorme y tuve que reducirlo progresivamente a los límites formales que me interesaban, sobre todo porque, además de su problemática específica lleva una recapitulación interna de todo lo ocurrido en los movimientos anteriores.⁹ En realidad todo ese proceso de sonoridades lumínicas, debía desembocar en un proceso cadencial continuo nunca resuelto que directamente caricaturiza los finales bombásticos de las sinfonías posrománticas. Seguramente es a eso a lo que se refiere Halbreich cuando habla de ridiculizar la forma de la sinfonía tradicional. Ciertamente este final es una caricatura (más que una ridiculización) pero acaba por cobrar una dimensión propia de tiempo suspendido por la invasión total de un espacio absoluto. La sinfonía podría acabar en múltiples lugares pero termina en el menos espectacular, pero que es el que yo quiero.

Creo que esta sinfonía resultó ser una obra importante en mi catálogo y es una obra bastante personal que ha circulado más de lo que su longitud y amplios medios hacían presagiar. También parece que ha interesado bastante a públicos y críticos. Como autor me declaro plenamente satisfecho porque creo que alcancé casi todo lo que quería lograr y eso es lo más que puede hacer un creador. El interés in-

trínseco que la obra pueda tener o el que extrínsecamente tenga para los demás son aspectos en los que él no puede intervenir ya.

Que lo expuesto en la *Sinfonía n. 4, Espacio Quebrado* debía tener una réplica y continuidad en otra sinfonía, era algo que yo tenía claro. La oportunidad no se iba a hacer esperar. Por los tiempos en que se estrenaba la cuarta, el Festival de Música de Canarias me estaba proponiendo la composición de una obra encargada para la edición de 1990. El éxito y aspecto de la cuarta sinfonía llevó a Rafael Nebot, el director del festival, a plantearme la composición de mi quinta sinfonía, lo que evidentemente acepté encantado.¹⁰ La obra surgiría con toda naturalidad y celeridad entre finales de 1988 y mediados de 1989. Y la *Sinfonía n. 5, Modelos de Universo* se estrenaría el 24 de enero de 1990 en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria el 24 de enero de 1990 con la Orquesta Filarmónica Checa bajo la dirección de Jiri Belohlávek.

Varias cosas tenía claras ante la composición de la quinta sinfonía. Por un lado, que su esquema formal debía ser diferente del de la cuarta. También que la cuenta pendiente con la segunda parte del tema de Zarathustra había que saldarla y que mi continuado interés por los temas cosmológicos tenía que conciliarlo con mi intención de que la sinfonía estuviera muy directamente relacionada con las Islas Canarias. Por un lado, la estructura formal quedó fijada a priori en siete movimientos o secciones que obedecían a un doble y muy diverso origen: el dedicar uno de ellos a cada una de las siete islas canarias que conozco muy bien y el tratar en cada movimiento una de las muchas teorías (científicas o incluso poéticas) sobre el origen del universo, teorías que dan origen a un modelo, de ahí lo de *Modelos de universo*. Naturalmente los modelos podían ser siete o más o menos, pero las islas sí tenían ese número¹¹ y nunca lo había

⁹ Lo que, de nuevo, subraya-distancia la relación con la sinfonía tradicional.

¹⁰ Incluso en el contrato no sólo figuraba que debía ser una sinfonía sino que sería la quinta de las mías. No daba opciones a hacer otra cosa.

¹¹ Se trata, claro está, de las siete islas principales. Podrían haberse añadido las menores o islotes como Graciosa, Montaña Clara, Alegranza, Lobos y los dos Roques. De alguna manera las seis secciones de enlace las representan aunque no individualizadas.

tratado pese a que no sólo es un número históricamente mágico sino también importante en mi vida junto con el tres y el cinco, que también han figurado como base de algunas obras, y el once, todavía no usado.¹² Además, una isla en sí mismo es un modelo de universo propio y bastante cerrado y quien conozca Las Canarias sabrá lo variadas que pueden ser unas islas con respecto a otras. Pero siete islas se integran en un modelo superior que es un archipiélago de la misma forma que siete movimientos pueden integrarse en la estructura superior de una sinfonía. La sinfonía oscila así entre lo universal y abstracto y lo concreto canario en una dialéctica que se me antoja muy fructífera. Ni que decir tiene que no cometí la indelicadeza de usar folklore canario, un recurso fácil y oportunista y también una especie de profanación que no iba a hacer bien ni al folklore ni a la propia sinfonía. Los siete movimientos llevan el nombre mítico, histórico o guanche¹³ de cada una de las islas, lo que les da concreción pero también un cierto distanciamiento y abstracción que no hubiera conseguido con los nombres actuales.

La necesidad de crear un modelo por movimientos (esto es, siete modelos) y estructurarlos en una forma única me hizo desistir de la apariencia global de los movimientos de la cuarta y del procedimiento que había explotado con éxito desde *Espacio sagrado*. En la quinta, los movimientos tienen una estructuración distinta y propia para cada uno y la unificación se hace no tanto por un motivo conductor (como el de las arpas de la cuarta) sino por la inserción de las secciones en una estructura narrativa, algo que rara vez había usado antes. Por estructura narrativa entiendo, incluso en una obra abstracta, la forma de ir exponiendo los objetos sonoros a la manera de una narración continuada. Para ello compuse unas transiciones que son todas iguales

¹² Se trata de números primos. Alguna obra orquestal de mis principios —*Los caprichos* y *Anábasis*— usaban cribas de Eratóstenes sobre números primos.

¹³ No hay un criterio unitario porque en ninguna de las opciones los siete están igualmente documentados, por lo que opté por alguna de las versiones más difundidas en cada caso. Necesitaba hacerlo así para obtener un cierto distanciamiento del nombre moderno.

y todas diferentes, seis en total, (que pueden representar a los islotes menores sin movimiento propio pero también puede ser el mar unificador-separador de las islas) que funcionan a modo del “erese una vez” de las narraciones y que se sitúan entre movimientos de muy diversas maneras. Por ejemplo, la primera aparición es indisoluble del primer movimiento e igual ocurre con la última. En estas transiciones uso la segunda parte del tema de Zaratustra escamoteado en las sinfonías anteriores. De hecho, la alternancia (o superposición) del acorde mayor-menor o menor-mayor, es lo que estructura las transiciones y el primer movimiento. También hay citas de diversas quintas sinfonías de otros autores. Una muy clara es la que realiza el timbal con la quinta beethoveniana. Pero es una cita que tiene que ver con Canarias ya que ese motivo en timbal era la sintonía de guerra de la BBC y es sabido el papel jugado por esa emisora en Canarias durante la II Guerra Mundial. Podría decirse que son motivaciones bastante personales y que no hay necesidad de conocerlas para apreciar la música. Es exactamente lo que pienso pero un autor tiene obligación, si intenta explicar algo de su obra, de contar estas vivencias personales que no interesan a los demás pero sí tienen que ver con su resultado creativo. Y es que, como en la cuarta sinfonía, aquí hay guiños dialécticos que pueden entenderse como una ironía. No es que no haya que tomarse la creación en serio pero sí que el gesto creativo debe llevar implícito en sí mismo la autocrítica.

La sinfonía lleva una orquesta grande pero normal, con maderas a tres, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones y tuba, timbales y tres percusionistas, arpa, celesta y cuerda. Arranca con el “erese una vez” que se adentra en el primer movimiento, *Achinech* (Tenerife). Aquí se emplea profusamente la cita de Zaratustra, según Halbreich depurada de toda ironía destructiva pues el ajuste de cuentas se había realizado en la cuarta y aquí queda sólo la grandeza épica. Para mi uso interno, la estructura musical partía de una cúspide (=Teide) representada por el momento álgido de Zaratustra, que se desparrama para todos los lados. *Ferro* (Hie-

ro), segundo movimiento, tiene una estructura que me fue sugerida por la visión de la isla de altas cumbres que caen a plomo sobre el mar. El movimiento se mueve en las regiones sobreagudas de una manera completamente distinta que el *Quasi star* de la cuarta. Aquí no hay movimiento frenético sino clusters agudos y estáticos con los que pretendo crear sensaciones de sonidos diferenciales. El tercero es *Auaria* (La Palma), una especie de danza exhuberante en la que se intenta la sensación de lleno y de esplendor por lo uniformemente abigarrado. El cuarto movimiento, *Maxorata* (Fuerteventura) es para Halbreich el corazón de la sinfonía y una de las páginas más penetrantes salidas de mi pluma. Fuerteventura, es cierto, era mi isla favorita y en la que pasé muchas temporadas y compuse muchas obras hasta que su imparable destrucción turística me hizo no regresar. Hice aquí un movimiento lento de amplio poder expresivo capaz de llegar a la desolación (en el terreno de los modelos de universo representaría la caída hacia el cero absoluto). Desolación que es paisaje, que es modelo de término universal y que es incluso elegía actual por la caótica destrucción de un paraíso. La quinta estructura, *Tyteroygatra* (Lanzarote), ha sido relacionada por el analista belga con el *Almost a rock* de la cuarta sinfonía pero como una contrapartida concentrada y despojada (toda la quinta sinfonía es más despojada). Se trata de un ostinato vivo y decidido que seguramente —al menos sabiendo su origen y la isla a la que se refiere— no es difícil relacionar con el parque volcánico de la isla en cuestión. *Amilgua* (Gomera) es una especie de miniatura evanescente en su nervioso y fugaz transcurrir mientras que *Tamarán* (Gran Canaria) cierra la sinfonía con un movimiento amplio como el primero, equilibrando no sólo las dos islas mayores sino la narración que aquí vuelve a integrarse dentro de la orgía agógica para acabar imponiendo el "erese una vez" y acabar la sinfonía sin énfasis, como un espejo antagónico de la cuarta, deslizándose, como toda narración, hacia el silencio. Halbreich dictaminó que la sinfonía representaba la cima de mi obra compositiva y profetizó que alcanzaría un sitio propio en la vida musical. En todo caso, estoy contento con la obra y

ha circulado bastante, sobre todo teniendo en cuenta sus medios y duración en un mundo que pide al compositor actual, como mucho, obras breves, y lo menos complicadas posible, para empezar un concierto. Solamente deberíamos componer oberturas o bises.¹⁴

Para solaz de analistas, que hasta ahora no parecen haberlas relacionado, diré que esta sinfonía se compuso a la vez que otra obra más breve, *Campo de estrellas*, que sin embargo tiene mucho que ver con ella aunque formalmente acaba por ser muy distinta pero que tiene materiales muy relacionables.

Con la cuarta y la quinta sinfonía concluía un ciclo como si fueran dos partes de un díptico unido claramente por la utilización del tema de Zaratustra pero creo que por muchas más cosas. Hay quien ha dicho que podrían tocarse juntas en el mismo programa. Desde luego se podría aunque no es obligatorio y, desde luego no se ha hecho hasta ahora ni creo que se vaya a hacer. Si acaso se acuerda alguien de mí con motivo de mi centenario puede ser el tipo de cosa que se le ocurra a alguien.

No obstante lo anterior, no me encontraba plenamente convencido de que el ciclo acabara aquí. Era como una tesis y una antítesis a las que faltaba una síntesis superadora. En mi cabeza rondaba una nueva sinfonía, alejada de Zaratustra, que emprendiera nuevos rumbos partiendo de las dos anteriores y cerrara de verdad un ciclo de tres como ocurría con las tres primeras. La ocasión surgió poco después de estrenada la quinta, cuando Edmon Colomer me propuso escribir una obra-encargo para la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) y me estimuló además a usar una orquesta tan grande y compleja como quisiera, ya que la JONDE no tenía ningún problema de ese tipo. Fue entonces cuando me decidí a darme una satisfacción de esas que los compositores se permiten rara vez por motivos puramente prácticos. Dado que por lo menos el estreno estaba asegurado, me animé a escribir una obra que por su plantilla y complejidad sabía que se tocaría muy pocas veces

¹⁴ Consciente de eso, una obra orquestal posterior lleva el título de *Bis, Encore, Zugabe, Propina*. Es decir, cuatro bises juntos.

pero con la que podía realizar lo que de verdad estaba buscando. La obra *Sinfonía n. 6, Imago Mundi* fue compuesta entre 1990 y 1992 y lleva una orquesta gigantesca con madera a cuatro (incluyendo mutaciones a piccolo, flauta en sol, corno inglés, clarinete requinto, clarinete bajo y contrafagot), cuatro trompas, cuatro tubas wagnerianas (dos tenores y dos bajas), tres trompetas más trompeta baja, cuatro trombones, dos tubas (un bombardino y una tuba baja), dos juegos de timbales con un ejecutante cada uno, cuatro percusionistas más (con un amplio arsenal en el que juegan un papel importante los inusuales Plattenglocken¹⁵), dos arpas, piano, celesta y la más amplia cuerda posible. La obra se estrenó finalmente en un concierto organizado por el Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura¹⁶ que tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Madrid el 28 de octubre de 1992 con intervención de la JONDE dirigida por Edmon Colomer.

El subtítulo de *Imago mundi* alude claramente a la idea de dar una visión del mundo que nos rodea, pero una visión que parte de la aplicación sonora de los últimos descubrimientos científicos sobre la realidad que nos rodea. Las proposiciones cosmológicas son distintas de las de las sinfonías anteriores pero están muy presentes. Y en los procedimientos compositivos hay un uso bastante generalizado de la moderna física del caos y también de los fractales, muy usados ya por diversos músicos especialmente en electroacústica. Evidentemente se impone una comparación irónica ya que esta sinfonía es una sexta y trata sobre la naturaleza. Hay otra celeberrima sinfonía que también es sexta y también quiere ser una visión de la naturaleza, la *Pastoral* de Beethoven. Difieren, claro está, en que el concepto de naturaleza usado en ambas es muy distinto, uno procedente de la visión naturista de la Aufklärung y otra de la apli-

cación tanto cosmológica como cotidiana de la física del caos (y no sólo ella sino las implicaciones generales de la física moderna y sus conceptos del espacio-tiempo). Pero en ambos casos son hipótesis de trabajo que por sí solas no salvan la obra. Está claro que la *Pastoral* no es buena música porque evoque o describa la naturaleza sino por su valor musical intrínseco. El valor de la mía será también musical y no por su aparato teórico. Pero todo compositor necesita hipótesis de trabajo y puede que conocerlas le sirvan para algo al oyente. O le confundan más, nunca se sabe.

Formalmente, la sexta sinfonía es muy clara y muy compleja. No se estructura en movimientos separados ni tiene una condición narrativa. Es un todo en tres partes, cada una de las cuales es un díptico de dos movimientos. En total, seis movimientos en tres partes con un aparente desequilibrio entre algunos que es debido a la distinta aproximación teórica que cada cual tiene. Hay un claro comportamiento fenomenológico y la obra se puede describir como una continua alternancia de movimientos lentos y rápidos (con aceleración constante y progresiva en ambos aspectos) y un continuo ascenso del grave al agudo. Y un sutil y continuo flujo del tempo que obliga a una interpretación muy cuidada para lograr la flexibilidad que la partitura exige.

La primera y más amplia parte se titula *Atractor* y trata de la generación de atractores que es una de las piezas fundamentales en la teoría de los procesos caóticos. Los dos movimientos de esta parte se titulan respectivamente *La configuración de las nubes* y *Stellaria*. El primero podría describirse como un inmenso canon analógico, no literal, que va disparando por crecimiento fractal un proceso caótico imparables que crea un atractor. Son contornos fluctuantes, siempre similares, nunca idénticos, que hacen honor —pienso— al título que llevan. El segundo, crea el atractor por conductos diferentes ya que se trata más que nada de un proceso de distribución estadístico, el tratamiento de conjuntos sonoros en el tiempo-espacio como si nos halláramos ante un caso particular —que se generaliza— de un mapa estelar.

La segunda parte se titula *La lógica de los fluidos* y

¹⁵ Tan inusuales que hasta ahora no he podido conseguirlos en las audiciones de esta obra, habiendo sido sustituidos por diversos gongs afinados.

¹⁶ Aunque agradezco el que el estreno se insertara en ese contexto es de justicia aclarar que el encargo era en origen sólo de la JONDE y destinado a ser estrenado por ella en sus ciclos habituales.

estudia dos diferentes fenómenos de distribución sonora según el comportamiento caótico de determinados fenómenos físicos. Su primer movimiento, *La dispersión de la lluvia*, es muy claro sobre el proceso estadístico que se refleja. El segundo, *La persistencia de la marea*, acaba creando un atractor espontáneo no a través de cánones que funcionan fractalmente sino por la aplicación de un principio fractal al ostinato-ritornello.

La tercera parte se titula *Las moradas del caos* y es una especie de resumen sonoro de la situación de la física del caos. Quizá por eso la dediqué a mi sabio amigo el profesor Manuel García Velarde, catedrático de física y la persona que desde hace algún tiempo me hizo interesarme por estos fenómenos. El primer movimiento de esta parte, *El aguzado borde del universo* introduce sonoridades hasta entonces cuidadosamente evitadas en la obra y tendentes a crear una tensión en el borde mismo de ciertos límites sonoros que serían una imagen de los límites conocidos o intuitos del propio universo (el sonoro en mi caso). El segundo, último de la parte y de la sinfonía, es *Los pliegues del tiempo* que se presenta como una especie de anillo sin fin en el que se integran elementos del resto de la obra no tanto como un resumen sino como una especie de túneles temporales que acaban desplomándose en el silencio, auténtico agujero negro que se traga finalmente toda obra sonora.

Ciertamente, la sexta sinfonía es una obra más compleja y abstracta que las dos anteriores a las que debe mucho pero desde otro plano. Posiblemente, y aunque su longitud no es sensiblemente mayor que la de ellas, es también más difícil de escuchar. Pese a que en ocasiones puede alcanzar sonoridades gigantescas, en general está instrumentalmente tratada con gran parquedad de medios y distribuye su amplio efectivo instrumental a través de los distintos movimientos. Desde luego es una síntesis de lo anterior y un resultado notoriamente nuevo que –me parece– no deja ninguna cuestión no resuelta para el futuro.

Dicho lo anterior, parecería que a mi juicio mi ciclo sinfónico se ha acabado. No se si es así. En todo caso sí se ha acabado un segundo ciclo sinfónico. De hecho, en los casi cuatro años que han transcurrido

desde la composición de la sexta, no me he planteado la composición de una sinfonía nueva. Ciertamente tampoco he tenido ninguna solicitud concreta para ello ni siquiera no tan concreta pero que pudiera adaptar. También podría decirse que hay que dejar que las anteriores vivan y que, dado lo limitado de la difusión de creaciones nuevas de este tipo, otras sinfonías estorbarían la carrera de las anteriores. Naturalmente, si de verdad quisiera componer una nueva sinfonía no necesitaría de un encargo ni me detendrían consideraciones de difusión de las obras anteriores que en general preocupan a los compositores mucho menos de lo que la gente cree. Pero lo cierto es que en ese tiempo me he interesado por otros problemas compositivos y no sólo no he compuesto ninguna sinfonía sino que no hay ningún proyecto ni material previo acumulado para una de ellas como ocurrió en otro tiempo. Sí, en cambio, he compuesto dos sinfonías de cámara tituladas respectivamente *Recóndita armonía* y *E un passo sfiorava l'arena*. Creo que tratan una problemática diferente y además son por ahora casi desconocidas en España,¹⁷ así que son una referencia a otro tipo de obras.

Desde luego no excluyo la posibilidad de escribir nuevas sinfonías en el futuro. Incluso creo que lo más probable es que lo haga aunque también estoy casi seguro de que partiré de presupuestos diferentes de los de los dos ciclos anteriores. No puedo tampoco saber si será una o varias sinfonías ni si se configurarán como obras sueltas o también como un ciclo de tres. La numerología influye bastante en mi manera de crear pero no pienso que pueda determinar tanto. Puede incluso que ya haya completado mi ciclo sinfónico. Pero sea así o no, creo que las seis sinfonías forman ya un cuerpo importante en mi producción, tanto como para poder tratarlo como un tema unitario. Eso es lo que he tratado de hacer en estas líneas.

¹⁷ La primera, un encargo del Festival Castello de Rivoli, en Turín, se ha tocado en España sólo en Barcelona. La segunda, que es encargo de la Ciudad de Halle, en Alemania, no ha sido aún dada a conocer en ningún lugar de España. Ambas se han tocado varias veces en distintos países y existen grabaciones radiofónicas de las mismas aunque no han llegado todavía al disco. Su problemática es totalmente distinta de la de las sinfonías orquestales y por ello no deben ser tratadas en el presente trabajo.



Apéndices

1. Fichas técnicas

a) Sinfonía n. 1, Aralar

Compuesta: 1976
Encargo: Radio France
Dedicada: A José María Franco Gil
Plantilla: 1, 2(c. i.), 3(cl. req., cl. bj.), 2 (ctfg.) - 3, 1, 3, 0 -Timp-Perc. Org. elect.-c.
Estreno: París (Auditorio de Radio France) 14-4-1977. Orchestre Philharmonique de Radio France. Dir. Jorge Rotter.
Edición: Editorial Alpuerto (Madrid)
Disco compacto: Discobi D-2005 (Orquesta Filarmónica de Poznan. Dir. José Luis Temes)

b) Sinfonía n. 2, Espacio Cerrado

Compuesta: 1985
Encargo: Festival de Rávena
Dedicada: A Menri y José María Cervera
Plantilla: 2(picc.), 2 (c. i.), 2 (cl. bj.), 2 (ctfg.) - 4, 2, 3, 0- Timp, 2 Perc. -arp.- c.
Estreno: Rávena (Teatro Mediterráneo) 5-11-1985 Orquesta Sinfónica de Berlín (DDR). Dir. Klaus Peter Flor.
Edición: EMEC (Madrid)
Disco compacto: Discobi D-2005 (Orquesta Filarmónica de Poznan. Dir. José Luis Temes)

c) Sinfonía n. 3

Compuesta: 1985
Encargo: Radio France
Dedicada: A María, Guille y José Luis García del Busto
Plantilla: 1(picc.), 2, 1, 1 - 0, 2, 2, 0- Timp. 2 Perc. -arp. -p. -c.
Estreno París (Auditorio de Radio France) 5-4-1986. Orchestre Philharmonique de Radio France. Dir. Luca Pfaff.
Edición: Éditions Salabert (París)

Disco compacto: Discobi D-2005 (Orquesta Filarmónica de Poznan. Dir. José Luis Temes)

d) Sinfonía n. 4, Espacio Quebrado

Compuesta: 1986-1987
Encargo: Orquesta Nacional de España
Dedicada: A Jesús López Cobos
Plantilla: 4(2 picc. fl. sol), 3 (c. i.), 4 (cl. req. cl. bj.), 4 (ctfg.)-5, 4(trp. picc., trp. bj.), 3, 1- Timp. 4 Perc. - 2 arp. -Cel. -c.
Estreno: Madrid (Teatro Real) 15-4-1988. Orquesta Nacional de España. Dir. Jesús López Cobos
Edición: EMEC (Madrid)
Disco Compacto: Col Legno AU 31812 CD (Orquesta Sinfónica de Tenerife. Dir. Victor Pablo Pérez)

e) Sinfonía n. 5, Modelos de Universo

Compuesta: 1988-1989
Encargo: Festival de Música de Canarias
Dedicada: a mis amigos canarios Guillermo García Alcalde, Lothar Siemens y Rafael Nebot.
Plantilla: 3 (2 picc.), 3 (c. i.), 3 (cl. bj.), 3 (ctfg.) - 4, 3, 3, 1 - Timp. 3 Perc. -arp.-cel.-c.
Estreno: Las Palmas de Gran Canaria (Teatro Pérez Galdós)
Orquesta Filarmónica Checa. Dir. Jiri Belohlávek
Edición: EMEC (Madrid)
Disco Compacto: Col Legno AU 31812 CD (Orquesta Filarmónica Checa. Director: Jiri Belohlávek)

f) Sinfonía n. 6, Imago Mundi

Compuesta: 1990-1992
Encargo: Joven Orquesta Nacional de España
Dedicada: A Edmon Colomer. La tercera parte a Manuel García Velarde
Plantilla: 4 (2 picc. fl. sol), 3 (c. i.), 4 (cl. req. clbj.) 4 (ctfg.)-4, 4 W-T, 4(trp. picc. trp.

bj.), 4, 2 - 2 timp. 4 perc. -2 arp.-p.-cel.-c.
Estreno: Madrid (Auditorio Nacional) Joven Orquesta Nacional de España. Dir. Edmon Colomer.
Edición: EMEC (Madrid)
Disco Compacto: Hyades Arts SGAE 0010 (Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Dir. José Ramón Encinar)

2. Bibliografía específica

CHARLES, Agustín. "Tomás Marco: Análisis del lenguaje musical empleado en las sinfonías 4 y 5." *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología Zaragoza*, 1994

GARCÍA-ALCALDE, Guillermo. Tomás Marco, palabra y obra. Programa general del VI Festival de Canarias (Las Palmas, 1990)

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Tomás Marco*. Ethos-Música (Oviedo, 1986)

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. Textos del folleto del disco Hyades Arts SGAE 0010 (Madrid, 1993)

HALBREICH, Harry. "Tomás Marco, un sinfonista español". Folleto del Disco Col Legno AU31812 CD (München, 1991)

MARCO, Tomás. "La Sinfonía hoy". En *Temporadas* n. 19 (Madrid, 1988)

MARCO, Tomás. "Sobre mis tres primeras sinfonías". Folleto del Disco Discobi D-2005 (Bilbao, 1989)

MARCO, Tomás. "Modernidad y Postmodernidad en la composición musical". En *Coloquio-Artes* n. 81 (Lisboa, 1989)