

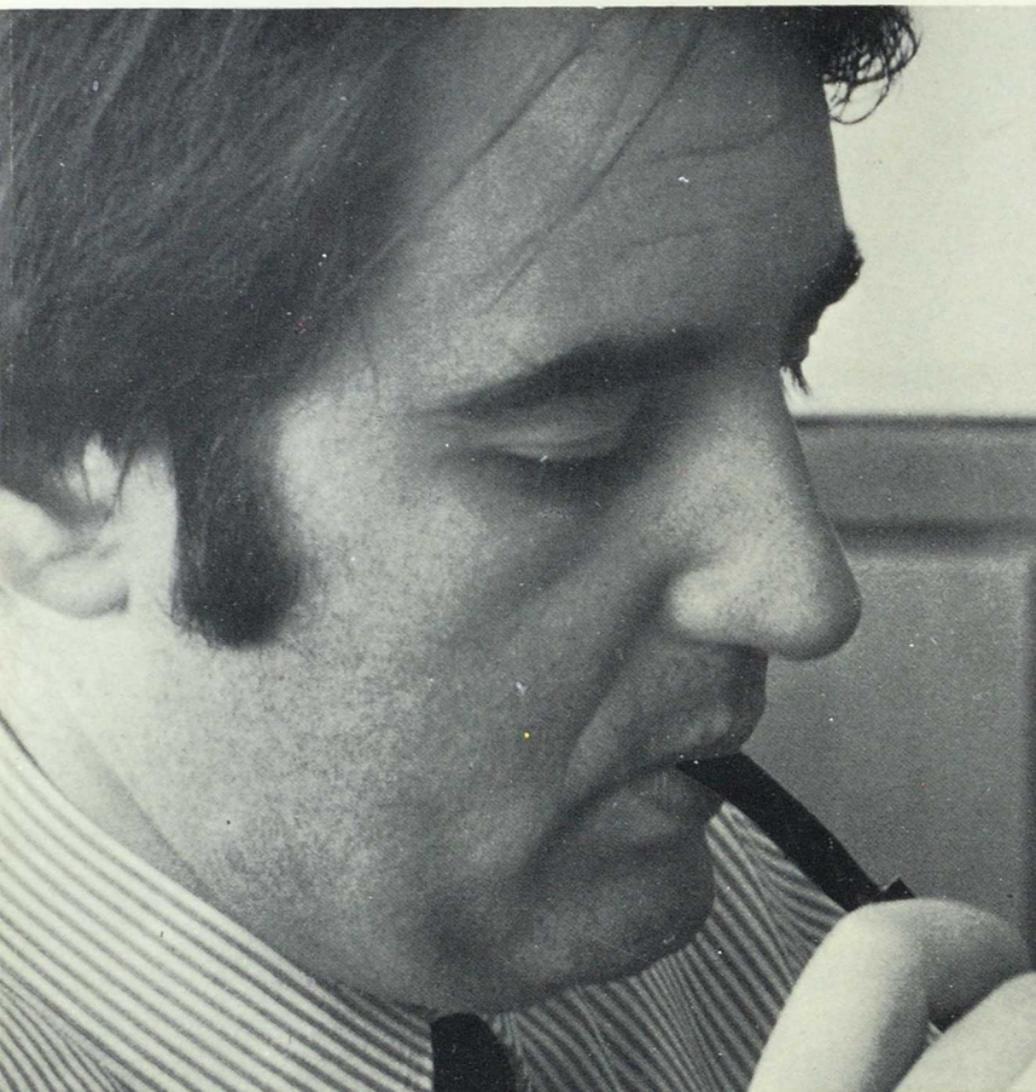


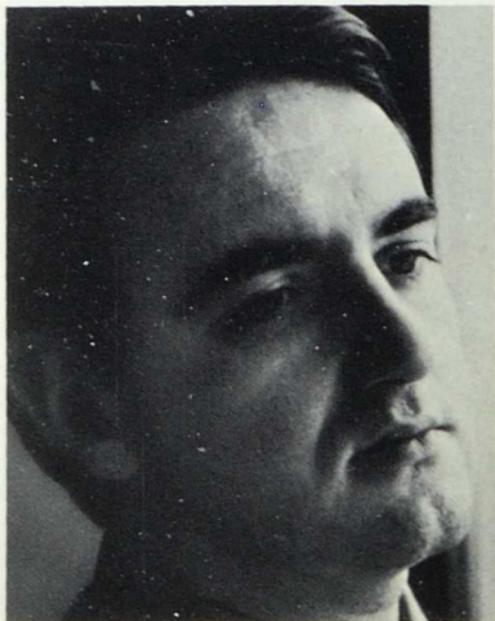
CARLOS GOMEZ AMAT

e398/13

omá's Marco

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Se debe pensar que un artista de treinta y un años tiene todavía mucho tiempo por delante para hacer nuevas cosas. Pero, en el caso de Tomás Marco, es muy importante lo que ha hecho ya, tanto en el campo de la creación sonora como en el de la literatura o la crítica musicales. Tomás Marco apareció muy pronto en el ambiente musical español y hoy está, dentro de él, como una figura significativa, un poco aislada, original, personal y, desde luego, ya imprescindible. Hace unos diez años que el compositor se presentó por primera vez al público, pero este tiempo ha sido bien aprovechado, por lo que ya es hora de estudiar su personalidad y su obra.

Las más nobles características del arte de nuestro tiempo están en íntima relación con la sociología y la psicología. Tomás Marco es hombre de formación humanística,

omás Marco

CARLOS GOMEZ AMAT

Escritor y crítico musical



DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

C 398/11



Tomás Marco

R36-105

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA, 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación
y Ciencia.

Imprime: ASTYGI. Coslada-Madrid

I. S. B. N. 84-369-0336-6 - Dep. Legal M. 21.939-1974

Printed in Spain

SIGNIFICACION DE UN ARTISTA

El propio Tomás Marco, en algunos de sus escritos, ha señalado las grandes dificultades de enfrentarse con la personalidad y con la obra de un compositor contemporáneo. Estas dificultades aumentan y disminuyen al mismo tiempo cuando el compositor es joven. Disminuyen porque la carrera se condensa en un tiempo mínimo, y casi no hay lugar para grandes cambios, sino sólo para encontrar un estilo que puede ser o no ser definitivo. Aumentan paradójicamente por las mismas causas, puesto que no se puede estudiar a un artista que cuenta poco más de treinta años, sin sospechar que su producción, por muy importante y madura que sea, representa un «gran principio».

Marco no es sólo un músico de vanguardia. Para él la vanguardia no significa una forma de expresarse artísticamente, sino algo que da forma a su propia vida interior y exterior. El compositor-escritor penetra en la esencia de la vanguardia, la estudia, la desarma como un hábil relojero o la diseña

como un cirujano. Por eso en la personalidad de Tomás Marco es tan importante el aspecto de escritor y estudioso, lo que llamaremos «crítica musical», aunque no se limite a eso. Con la base de unos conocimientos que sólo pueden alcanzarse a través de una profunda vocación y con el instrumento de un espíritu lógico, medio natural, medio adquirido, Marco —a pesar de ese «temor» a encararse con lo contemporáneo— ha analizado, a través de libros y de artículos, la música española de vanguardia. El espíritu lógico del que hablamos le ha llevado a extremos casi imposibles de superar a la hora de clasificar los «ismos» y tendencias. Pero lejos de encuadramientos caprichosos, tanto como de listas de nombres que nada significan, ha visto claramente hasta qué punto cada obra de un compositor se acerca o se aleja de un origen o de una línea.

Es justo que se trate a Tomás Marco con rigor crítico y procurando no quedarse en la superficie. Pero entonces nos encontramos con una serie de hechos, con un núcleo de interrogantes que posiblemente no tengan respuesta hasta dentro de algún tiempo. Por lo pronto, se nos aparece el tema de las generaciones, al que tan aficionado es todo el que escribe sobre música. Pero casi siempre, cuando se habla de «generaciones», en lo que se piensa, en realidad, es en «grupos», cuya cohesión viene tanto dada por la edad como por la identidad de ideas o de propósitos. Esta es la causa de que sea relativamente fácil poner el sello a una generación, pero muy difícil demostrar que ese sello sea indeleble y ni siquiera que esté bien colocado.

La última generación musical española de que se habla, con más o menos convencimiento, es «la del 51», que incluye nombres como los de Juan Hidalgo, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Ramón Barce,

Carmelo Bernaola, Mestres-Quadreny y varios otros. Resulta indudable que esos hombres de cuarenta y tantos años constituyen lo que podríamos llamar «vanguardia estabilizada» —lo que no quiere decir quieta o inmóvil— y que continúan, sobre todo en algunos casos, tan en primera línea, que buena parte de sus obras siguen siendo rechazadas por el público normal de conciertos, que entre nosotros se sigue encontrando cómodo —relativamente— sólo hasta «La consagración de la primavera». Pero también es verdad que los orígenes, la evolución, la formación, los convencimientos y hasta la adhesión a la vanguardia de esos músicos son muy diferentes y se producen de muy distinta manera. Eso sí, les une a todos ellos la gran responsabilidad de haber abierto las puertas de España a unos aires renovadores que forzosamente tenían que llegar y, por tanto, haber soportado, casi siempre con buen humor y sonrisa en los labios, los escándalos públicos que eso suponía. Ello ha significado unas veces sacrificios y renunciaciones. También, pasado el tiempo, algún triunfo indiscutible en ciertos nombres y ciertos casos. Pero lo cierto es que, a pesar de la mayor información del público y de que el tiempo suaviza, naturalmente, las cosas, además de la constante llegada de nuevos oyentes jóvenes, esos artistas maduros continúan, en muchos aspectos, su lucha. Contra la hostilidad o, peor aún, contra la indiferencia de quienes se amoldan a escuchar sin protestas una «obra horrible» —y casi siempre telonera—, con tal de que luego el concierto discurra «por sus cauces normales».

La inclusión de Tomás Marco en una verdadera «generación» es, por ahora, imposible. Quizá algún musicólogo del futuro descubra las afinidades profundas —pues las superficiales son fáciles de advertir— entre él y los músicos que ahora tienen su

misma edad, año más, año menos. La verdad es que Marco, porque empezó muy joven y por las propias inquietudes de su espíritu, parece estar más cerca de algunos de los que formaron la «generación del 51», que le llevan de diez a quince años, que de sus estrictos coetáneos. Luego se hablará de formación y de influencias, pero la realidad principal es que el compositor se unió al principio, más o menos conscientemente, a un grupo —o a unas personas a las que luego se ha agrupado— que ya «funcionaba». Aunque sus inquietudes fueran ya otras, Marco se incorporaba a la vanguardia como un soldado más, y su ambiente universitario, humanístico y artístico, tan independiente, no le había permitido, por ejemplo, formar conjunto con la gente de sus años. Esto sólo sucede cuando hay un compañerismo de clase en un centro de enseñanza, o por algún otro motivo, que en este caso no se dio. Por eso hoy vemos a Marco como a una figura en cierto modo aislada, como un eslabón suelto en una cadena, que, sin embargo, existe y continúa. Esto se demuestra no sólo por el parentesco inevitable de algunas obras suyas con otras anteriores, sino también porque su influencia ya se ha dejado sentir en los más jóvenes, en los recién llegados al mundo musical.

Podríamos preguntarnos cuál es el secreto de este creador que ha llegado a imponer su nombre tan rápidamente. Es cierto que empezó muy joven, como ya se ha dicho, pero también lo es que otros, partiendo de bases aparentemente parecidas, no han logrado nada semejante. Un hecho que parece trivial, como figurar entre los «populares del año» del diario «Pueblo», tiene un especial significado. En algún artículo periodístico de profanos en música que se referían a la vanguardia hemos visto citado su nombre. Desde eso a la concesión de la Medalla de Plata al Mérito

en las Bellas Artes hay un abanico de motivos de «conocimiento». No puede deberse esto a la simple realidad de que Marco es un publicista, un hombre que escribe sobre su arte, un escritor que puede manifestarse a través de tan gran medio de difusión como es la radio o un conferenciante de singular amenidad. Las razones profundas tienen que estar en su misma música. Este es un arte que «ha llamado la atención». Las causas quizá necesiten un largo análisis, pero pueden resumirse. Las primeras obras de Tomás Marco que prendieron nuestro interés eran aquellas no estrictamente musicales, en las que la libertad creacional y la variedad de elementos sonoros y visuales, además de chocar con la pared de una sensibilidad media, consiguiendo derribarla, eran posiblemente las más cercanas a lo que han hecho otros músicos de la misma «generación» en el sentido cronológico de la palabra. Revisando críticas de la época, no lejana, puesto que no hay años para ello, y dejando aparte el mayor o menor acierto de las páginas comentadas, el autor de estas líneas encuentra varias constantes que, si no alcanzan la demasiado seria calidad de profecías, sí tienen un valor indudable para estudiar la evolución del músico. Siempre hemos reconocido en Tomás Marco el talento, la formación humanística, la inquietud, la imaginación y la fantasía. Y, sobre todo esto, algo muy importante: a él se le ocurrían cosas que no salían de otras mentes, no por eso más o menos dotadas. De esto al verdadero hallazgo de un lenguaje personal hay un paso, que ya se ha dado indudablemente. Y lo más importante es que Marco ha ido prescindiendo cada vez más de elementos extramusicales. No es que no los necesite o que no los vaya a utilizar cuando le venga en gana, pero es muy significativo que las últimas obras de Marco sean «musicales» en el sen-

tido más puro de la palabra, es decir, son producto de una arquitectura sonora que no nace más de sí misma y, desde luego, del pensamiento estético-psicológico del autor. El que las obras con elementos visuales: actores, movimiento, objetos luminosos, etc., sean de más difícil montaje y, por lo tanto, de rara «representación» en este ambiente nuestro, en el que la vanguardia sigue teniendo que superar toda clase de dificultades económicas y comunicativas, no es probablemente fundamental en esta evolución, aunque sea un factor más a tomar en cuenta. La base del asunto está en que Tomás Marco ha ido concentrándose más y más en la «música», en los puros valores sonoros de su obra. Es muy significativo que algunas composiciones pensadas en principio como audiovisuales no pierdan absolutamente nada si se ofrecen en concierto o en disco.

Ricardo Wagner murió con el convencimiento de que su música era una parte —esencial, eso sí— del drama lírico, y en una ocasión aseguró que sus obras no podían gustarle del todo a quien no entendiese el alemán. Estaba equivocado. La música de Wagner nos emociona por sí misma y todo lo demás, desde los truenos de Wotan y las habilidades acuáticas de las hijas del Rin hasta las historias de los aprendices de Nürenberg, nos parecen cosa secundaria, a pesar de su valor poético, exceptuando quizá el volcán amoroso de Tristán e Isolda, sobre el cual se pudieron escribir unos compases tan importantes para el futuro. Por otro lado, nuestro Manuel de Falla indicó alguna vez que su «Retablo» debía oírse en ocasiones sin escena, para que muñecos y personajes no distrajesen al público de la esencia musical. Por tan distintos caminos llegamos a una gran conclusión: que la música no ha renunciado, ni probablemente renunciará nunca, a su calidad de arte gran-

de e independiente. Esto no quiere decir nada contra el teatro musical ni contra ninguna forma pasada, presente o futura de unir la música a otros elementos. Pero cuando repasemos las obras de Tomás Marco intentaremos demostrar —y si no lo conseguimos peor para nosotros— que sobre la base de sus producciones audiovisuales, el autor podía haberse quedado en un creador de talento, con un sutil ingenio y un grande e intencionado sentido del humor. Al recogerse en el mundo de la música «pura» se ha convertido en algo muy superior: en un artista auténtico, un hombre que «engendra» algo —socráticamente— gracias al amor espiritual a la verdad. En plena juventud, Tomás Marco es un claro elemento en la evolución del arte sonoro español.



LA VIDA

No había en la familia de Tomás Marco ningún antecedente musical de tipo profesional, pero sí de afición y hasta de práctica. El contacto con la música —aunque fuera una música muy distinta a la que luego había de dedicar su atención— se dio, pues, en Tomás Marco desde sus primeras impresiones infantiles. El abuelo era regidor; el padre magistrado. Pero dentro de ese ambiente jurídico había tiempo para la música. La abuela paterna tocaba bien el piano; el padre, apasionado de la zarzuela, se atrevía incluso a cantarla. Y, sobre todo, como un tesoro inapreciable, el viejo gramófono de manivela y la gran colección de discos de 78 revoluciones. Todo resultaba favorable para que Tomás Marco llegase a ser, al menos, un buen aficionado. La llama, sin embargo, prendió con más fuerza.

El 12 de septiembre de 1942 nace Tomás Marco en Madrid, en la calle de Lista. Hasta los diez años reside en la capital, pero con largas temporadas, en época de vacaciones, en Pamplona y

Ochagavía, pueblo del Pirineo Navarro, donde se conserva muy bien la esencia folklórica a través de txistularis y dantzaris. Precisamente están en Ochagavía los primeros recuerdos musicales que, en realidad, se mezclan con los primeros recuerdos infantiles. El primer signo de independencia se produce muy tempranamente, tanto que sucede todavía en el cochecito de niño: es el rechazo airado de cierta niña desconocida. Otro recuerdo —ya posterior— es un viaje en avión a Valencia, realizado a los tres años. De la misma época es la impresión del piano de la abuela en Ochagavía, de los discos antiguos y también de una actuación de los dantzaris delante de la puerta de la parroquia. La viveza en la memoria de esta demostración folklórica, propia de las fiestas anuales, nos da idea de la atención de un niño hacia algo que empieza a interesarle.

Primero en el colegio de las Madres Mercedarias, en la calle de Lista; después en el de la Sagrada Familia, discurre la primera enseñanza. A los seis años, en la primavera y el verano, cambia el panorama del extremo norte por el extremo sur: estando el padre destinado en Jerez, el niño permanece en Rota. Con los comienzos del bachillerato empiezan a alternar las visitas veraniegas a Navarra con estancias en el pueblo cordobés de Aguilar de la Frontera, de donde procede la familia materna. Transcurre el bachillerato normalmente en el citado colegio de la Sagrada Familia y, por fin, a su tiempo, llega la época de los estudios universitarios. Por tradición familiar y también porque es una carrera «que tiene muchas salidas», se elige el Derecho, y Tomás Marco ingresa en la correspondiente facultad de la Universidad de Madrid. El mismo reconoce que los estudios le resultaron fáciles y que, además, consideró conveniente entonces hacer una licenciatura. No por las mencio-

nadas «salidas», pues el camino definitivo estaba ya prácticamente marcado, sino por lo que la Universidad supone para la formación del individuo. No es sólo lo que se pueda aprender de los profesores, sino el trato con gentes de un cierto nivel intelectual, que no puede dejar de agujonear el propio espíritu. Es aquello que decía el viejo maestro: «Los que nos hemos sentado en los duros, pero honrados bancos de la Universidad...» El compositor reconoce que también hubo aquí algo de «tratado». La familia exigía los estudios de Derecho como una especie de garantía o reserva para dejar continuar el impulso de la verdadera vocación. Los principios universitarios coinciden con el primer viaje fuera de España: a Italia y Francia. Tal viaje se aprovecha no para estudios musicales, pero sí para el conocimiento de músicas, sobre todo de la ópera, tan pobre en Madrid. El mismo año de 1959 empieza Marco a asistir a las conferencias del grupo «Nueva Música», aquel esfuerzo en el que tanto tuvieron que ver Enrique Franco y la hospitalidad de Fernando Ruiz Coca, y que, con la perspectiva de los años, viendo los nombres que allí figuraban, nos muestra clara la causa de su dispersión, por la absoluta heterogeneidad de sus elementos. Conoce entonces Marco, con una diferencia de sólo unas horas, a Carmelo Bernaola y Luis de Pablo. El SEU encarga a ambos sendas óperas y Marco escribe los libretos, pero al final esas obras no llegan a componerse. Año fundamental, pues entonces comienza el jovencísimo músico su primera obra apreciable, aunque ahora figura fuera de su catálogo definitivo. Es un «Cuarteto con clave».

La redacción de esos dos libretos de ópera nos presenta ya a un Tomás Marco literato. Pero, naturalmente, esta afición a la creación literaria —que posiblemente ahora mismo es la segunda pasión de Mar-

co— había empezado mucho antes. A los cinco años, fuera del colegio —o paralelamente a él, para no dejar mal a sus maestras—, Tomás Marco aprende a leer y a escribir. A los diez comienza su interés por la literatura. No es raro que un chico de esos años se lance a escribir algún poema, pero éste no sólo escribe poemas largos y en endecasílabos, sino complicadas obras de teatro, con muchos encuentros, casualidades, entradas y salidas, y novelones románticos de capa y espada, con dramáticas aventuras y emocionantes pasajes. Sin embargo, no todo va a ser exaltación creativa. El espíritu lógico de Tomás Marco, que es una de las cualidades que siguen adornándole, se manifiesta en un «diccionario de rimas consonantes». Durante todo el bachillerato, al mismo tiempo que se afirma el interés por la música, continúa la pasión por la literatura. Las lecturas son numerosas y de ninguna manera siguen un orden. Al lector le interesa todo. La biblioteca de su padre y la heredada de su tío-abuelo Tomás Garmendía, nutren su espíritu del más variado material. Continúa la producción de obras teatrales, quizá ya menos melodramáticas, e incluso llega —también aquí— el interés por la experimentación. Un Tomás Marco de dieciséis años escribe un poema que pretende ser lo contrario de un poema sinfónico, pues trata de reproducir con palabras un fragmento musical. También sale de su pluma un ensayo sobre el pintor Van Gogh, que le interesa especialmente. En la misma época llega una penosa y gran impresión: la muerte de Juan Ramón Jiménez, que es en aquel momento poeta preferido. La inquietud continúa y viene el descubrimiento de la obra de poetas tan poco conocidos en España como Saint John Perse, que había de alcanzar el Premio Nobel en 1960, y del extraño, autodesplazado y perseguido Ezra Pound. Algo de lo anterior

sigue habiendo, pues cuando se trata de escribir una ópera es sobre el tema de «Cyrano de Bergerac», y, efectivamente, nace la escena final. Falta poco ya para la Universidad y el primer viaje. También para la impresión producida por una audición de «El martirio de San Sebastián», de Debussy.

Pero ya es hora de hablar de los estudios musicales, puesto que de un compositor estamos tratando. Algunos miembros de la familia son los encargados de las primeras nociones. La «música en serio» llega a los trece años. Quizá un poco tarde para una afición tan decidida, pero seguramente esto se debe a que, como es imposible prever el futuro, se considera suficiente una formación no muy profunda, buena para un simple aficionado. El padre era un ejemplo, tocando la sonata «Patética» al piano y equivocándose siempre en los mismos pasajes. Sin embargo, cuando se da el salto desde los discos y el piano familiar, desde los principios solfísticos aprendidos como de pasada, hasta un estudio serio de la música, el choque es importante. Sólo con una profesora de solfeo que le ayuda, Marco realiza sus estudios, que entonces se extendían a cuatro años, en sólo uno. Empieza también el conocimiento de la armonía y el estudio del violín. Es curioso: cuando se emprende el estudio de un instrumento, lo normal es empezar con maestros menores y continuar luego con otros más importantes, que puedan perfeccionar técnica y estilo. En Tomás Marco resulta lo contrario. Quien le dice como ha de coger el arco con la mano derecha, la posición de la izquierda y la manera de sostener el violín, es nada menos que Luis Antón. La cosa se interrumpe y continúa con ese autodidactismo, fundado en tratados, libros sobre música de todas clases, análisis y asistencia a los conciertos, que caracteriza la formación del compositor. El dice que

quizá esos principios tan «librescos» hayan influido luego en su gran afición a escribir sobre su propio arte y el de los demás.

Un inteligente guía en estos principios musicales es un buen aficionado francés llamado Jacques Dubois, con estudios muy serios, ya que fue discípulo en París de Charles Koechlin. Aunque en punto a tratados quizá no estuviera muy acertado, pues, naturalmente, recomendaba el de su maestro, demasiado avanzado para un simple principiante, sí establece un método profundamente artístico que ha de orientar a Tomás Marco de una forma muy eficaz. Se trata del análisis de la armonía sobre las partituras de los grandes maestros, con el complemento de los discos, cuando los hay, y si no, de alguna lectura al piano. Al mismo tiempo que descubre los libros sobre música de Juan Carlos Paz, Messiaen, Rufer y otros, Tomás Marco realiza incansables análisis armónicos y formales de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven. De entonces viene su admiración sin límites hacia Haydn, maestro de la forma, al que considera superior al propio Mozart. Naturalmente, esto no representa un definido estudio de la composición en sí, pero no hay duda de que con este sistema, más la asistencia a los conciertos provisto de la partitura, el estudiante va desentrañando los secretos de la técnica musical. Es todo lo contrario de una seca clase de vieja escuela, donde se hablaba mucho y no se oía música, donde la armonía se enseñaba como si fuera un problema matemático o un crucigrama. Marco se acostumbra a conocer la música desde dentro de la misma música, y seguramente ahí nace su preocupación por la forma, que aún rige su producción.

Con los primeros balbuceos compositivos, hoy olvidados, llegan también algunos intentos de estudiar canto, que no pasan de eso. Mientras sigue el trabajo

con el violín, que llega a un estado bastante avanzado. Pero Marco estudia el violín, como los demás aspectos de la música, no haciendo ejercicios, sino aprendiendo páginas más o menos fáciles al principio, que luego se van haciendo más complicadas, hasta, por ejemplo, el primer tiempo del «Concierto número 1», de Max Bruch. En ningún momento intenta el músico ganarse la vida como intérprete. El violín queda abandonado. Luego, por sí solo también, adquiere un conocimiento del contrabajo, que le resulta más divertido. En ese aspecto sí le hemos visto alguna vez, pero como lo que hacía eran diabluras con el grandísimo instrumento, no podemos saber cómo se las arreglaría con una página de Dittersdorf o Bottesini, aunque realmente las producciones contrabajísticas del pasado se supone que no le interesan mucho. También ha dirigido Tomás Marco la orquesta, y quizá no le falten dotes para ello, pero confiesa que es un trabajo que le aburre. El cuidadoso y necesario ensayo parece no estar de acuerdo con su temperamento.

Al segundo año de Universidad —la época en que estudió su carrera fue fecunda para Tomás Marco, pues tenía tiempo de leer, de viajar, de documentarse y comunicarse— termina su «Cuarteto con clave», y, siguiendo su sistema de análisis, se mete en la intrincada selva, como decían los antiguos tratadistas, de la obra completa de Antón Webern y algunas páginas de Edgar Varèse. Puede suponerse que este trabajo, junto al primer concierto de David Tudor, que le enseña los caminos sorprendentes de la música abierta, representan para el compositor un momento muy importante en su carrera. La visita del pianista David Tudor, colaborador íntimo de John Cage y responsable de muchos hallazgos, había sido posible gracias

a Juan Hidalgo, precursor en España de tantas cosas y al que parece no hacersele la justicia debida.

La tertulia musical de Luis de Pablo en la cafetería «Chócala» es también importante, por ser fuente de conocimiento e impresiones. Marco conoce a Ligeti y Stockhausen. Compone varias obras experimentales, luego destruidas, quizá porque los problemas que planteaban e intentaban resolver no eran los que luego han interesado al autor. En esta época llega el primer dinero conseguido «alrededor de» la música, ya que no «por» la música. Luis de Pablo encarga a Tomás Marco unos artículos musicales para publicarlos en la revista «Acento». Los trabajos no llegan a ver la luz, pero se cobran. Es, por tanto, una fecha digna de recordarse.

El año 1962 quizá marca una época en la carrera de Tomás Marco. Sigue componiendo obras que no le satisfacen, pero estudia a fondo «Le marteau sans maître», de Boulez, y asiste a todos los ensayos con motivo de su estreno en Madrid. Se produce algo que ha sido fundamental no sólo en el aspecto musical, sino también en la propia vida de la mayoría de nuestros compositores de vanguardia. Es el acercamiento a Gerardo Gombau; la amistad con aquel gran maestro, de técnica poderosa e inquietud constante, que en su madurez supo seguir los vientos de las nuevas épocas e incluso adelantarse a los músicos que, por la edad, podían ser sus hijos. Se intenta también la creación de un grupo de trabajo en el Aula de Cultura del Ateneo y empieza ya, sistemáticamente, la labor crítica. Marco entra como crítico en la revista «SP», puesto que ha de ocupar hasta que desaparece esta publicación, once años después. Un comité para la concesión de becas en el Estado de Hesse anuncia sus cursos de Wiesbaden, Frankfurt y otros lugares. Marco elige el curso de Darmstadt,

y antes de llegar allí estudia durante un tiempo psicología en Estrasburgo. En Darmstadt asiste a las clases de Pierre Boulez —de dirección, no de composición—, de Stockhausen y de Ligeti. Este primer contacto serio con gente tan significativa produce sus frutos, entre ellos, el deseo de retornar. Marco vuelve a Darmstadt en 1965, 1966 y 1967. Estudia con Mauricio Kagel, Maderna, Koenig en la electrónica; Boulez en composición, y, sobre todo, con Ligeti, que ha sido seguramente su maestro más «asiduo». Pero lo que más ha de influir es la colaboración con Stockhausen en el último año citado. El compositor alemán le elige, con otros varios, para componer en Colonia y Darmstadt la obra colectiva, de cuatro horas de duración, titulada «Ensemble». Este largo contacto con Stockhausen y un curso de sociología con Theodor Adorno marcan ese año en lo que se refiere a la actividad de Tomás Marco fuera de España.

También en 1962 es Marco vocal de Juventudes Musicales de Madrid, de las que será vicepresidente cinco años después. Dimite en 1970. Este trabajo con Juventudes Musicales está relacionado con la creación de actividades como «Problemática 63», que dura dos años; la revista «Sonda», junto a Ramón Barce, y el «Estudio Nueva Generación». Marco ve claramente que los problemas de los jóvenes recién llegados a la música no son ya los mismos que los que preocupan a la generación del 51. Por eso se ocupa de organizar y animar una nueva vida artística. Quizá los resultados de todo esto no fueran tan brillantes como hubiera sido de desear, pero esto nos llevaría a largas digresiones. El caso es que, como ya hemos indicado al principio, Marco se nos presenta como figura aislada, en cierto modo ligada a las anteriores, pero muy poco a las de su edad y algo más a las últimas, por razones de influencia.

En los primeros años de carrera es cuando llega el convencimiento de la dedicación total a la música. El violín fue abandonado porque necesitaba demasiado tiempo. Las cosas se disponen de tal manera que hay lugar para la composición, para escribir y hasta para intentos de organización. Llegan los primeros estrenos: «Trivium» y «Tensiones» —la segunda destruida; la primera en trance de reconstrucción—; se crea «Problemática 63», donde Marco realiza ciclos de conferencias y otras actividades de difusión. Son de esa época también las primeras músicas para teatro. Las dos temporadas de campamento en La Granja, en la Milicia Universitaria, sirven también para el trabajo. Hay un intento de creación de una revista artística con Julio Campal. Un viaje a Italia. Llega la licenciatura en Derecho, que ya no tiene realmente ningún carácter profesional. Marco colabora en la creación de la Bienal de Música Contemporánea y comienza a escribir en «Aulas». Conoce a Juan Hidalgo, que, si no ha de influirle en su manera de hacer, sí lo hará en la forma de situarse ante la creación artística. Son importantes los contactos en la Bienal con Earle Brown, del que Marco ha tomado un principio que encierra una gran verdad: «Quizá se puede aprender, pero no hay nadie que pueda enseñar nada.» Manuel de Falla dijo algo muy parecido en abril de 1917, cuando escribió su breve, pero interesantísimo prólogo a la «Enciclopedia abreviada», de Turina: «Creo que el arte se aprende, pero no se enseña.» Unas líneas antes se encuentra una frase que también debe citarse aquí, pues tiene relación con cosas que luego veremos: «La música no se hace, ni debe jamás hacerse, para que se *comprenda*, sino para que se sienta.»

Las prácticas militares como alférez en La Seo de Urgel, con un mes en Talarn para la clasificación

psicotécnica de los reclutas, representa una nueva experiencia psicológica y deja mucho tiempo libre para la composición. Hay un nuevo y largo viaje a Alemania, con curso en Darmstadt, y se establece contacto —primero epistolar— con Lutoslavski, al que Marco admira profundamente, sin que eso constituya ninguna clase de influencia. Comienza la colaboración con «Zaj», grupo del que es alma Juan Hidalgo y que representa un gran esfuerzo de libre imaginación y clara fantasía, en relación con un especial humorismo. Es difícil saber si «Zaj» se adelantó o supo acertar. La verdad es que removió el ambiente, aunque quizá en círculos muy limitados, y luego se vio ahogado por la indiferencia.

En 1966, Marco continúa su actividad, que cada vez resulta más internacional. Marcha a Italia como miembro de un jurado de música ligera. Pronuncia conferencias sobre temas variados y en sitios distintos. Realiza sus primeras colaboraciones con Radio Nacional de España, hace un ciclo sobre John Cage y viaja dos veces a Alemania: la primera para estudiar la cultura alemana en la Universidad de Freiburg. La segunda va con Juan Hidalgo, visita Berlín y actúa en la antigua capital, en Aquisgran y en Frankfurt. «Roulis-Tangage» ha sido estrenada un año antes, y éste se empieza a crear otra página fundamental en la breve historia del compositor: «Jabberwocky».

Un año después hay otro intento fallido: la creación de una editora musical con Rodrigo Royo y un homenaje de Juventudes Musicales y el Instituto Italiano a Luigi Russolo, el precursor «ruidista», creador de los «intonarumori». En un concierto «Zaj», celebrado en el teatro Beatriz, el escándalo es mayúsculo. Tomás Marco, entre otras actuaciones, pela una manzana y se la come en público, lo que gran parte de los espectadores considera una gran tomadura de

pelo. Aún otro intento, éste con Cristóbal Halffeter: una «Asociación de Compositores», que no llega a ser autorizada. Ya hemos hablado de la colaboración con Stockhausen en «Ensemble». Estreno de «Jabberwocky», que sorprende por su fantástica riqueza de elementos, aunque hay mucha gente que no entiende a qué viene todo aquello. Composición y estreno de «Anna Blume». Creación de la revista «Sonda», con Ramón Barce, y del «Estudio Nueva Generación», para dar paso a los más jóvenes. Aquí Marco realiza una excelente labor de presentación y difusión. Hace crítica en «Informaciones» y luego en el recién nacido «Diario SP», que muere pronto, en 1969. Asiste a un nuevo curso de sociología, dictado por Theodor Adorno.

Desde aquí el trabajo de Tomás Marco como compositor, ensayista y conferenciante es incansable. Además de los países ya visitados, va a Suiza, Holanda, Yugoslavia, Portugal, Argentina, Bélgica, Grecia, Turquía, Polonia e Inglaterra. Es miembro del Comité Español de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

En 1969 le es concedido el Premio Nacional de Música por su obra «Vital», lo que dice mucho en honor de la flexibilidad del jurado para un premio tradicional. Una obra que quizá marca una época en su vida, «Aura», consigue en Holanda el Premio Gaudeamus y el Premio de Honor de la VI Bienal de París. Se estrena «Rosa-Rosae» y el 27 de diciembre el músico contrae matrimonio con la destinataria de esta obra: María Rosa, a quien ha conocido en su propio ambiente musical de vanguardia y que es desde entonces su más eficaz auxiliar.

Las colaboraciones en Radio Nacional dan como fruto una importante jefatura en la Red de Emisoras, la de Programas Sinfónicos, de Cámara y Líricos. En

años sucesivos Tomás Marco participa con ponencias o comunicaciones en el Congreso sobre Nueva Música de Rotterdam, el Congreso de Gante, el de Grafía Musical de Roma y, en 1973, en el Primer Congreso de Estudios de Radiodifusión en Tenerife. Sigue practicando la crítica en «Arriba», con Enrique Franco. Llega de nuevo el Premio Gaudeamus para su obra «Mysteria» en 1971. Ese mismo año hay un viaje a Méjico de gran significación, con conciertos y cursos sobre música española. Es nombrado adjunto de Cristóbal Halffter en la Universidad de Navarra, como después lo será, en condiciones semejantes, en la Universidad a Distancia.

En 1972 recibe el Premio Nacional de Radiodifusión por sus programas musicales y es nombrado «Popular de Pueblo», junto al escultor Chillida y otros más populares en el sentido «popular» de la palabra.

La trágica muerte de su padre, en abril de 1973, representa un tremendo choque dentro de esta sucesión de hechos afortunados. Pero Tomás Marco es hombre de gran espíritu que, sumergiéndose en el trabajo, es capaz de superarlo todo. Recientemente se ha reconocido su esfuerzo en favor del arte con la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes.

Sigue su labor fecunda. Es miembro del Consejo Permanente de la Música. Colabora en revistas españolas y extranjeras y publica de una manera fija en «Gentleman». Junto a Cristóbal Halffter y Carmelo Bernaola, desarrolla una serie de lecciones sobre las técnicas contemporáneas de la composición. Mientras tanto, continúa la creación. Ha terminado «Esorial» para gran orquesta.

Fuera de las consideraciones sobre influencias y estilo, que llegarán en el capítulo dedicado a la obra,

hay varias particularidades que conviene señalar en la personalidad de Tomás Marco.

El músico ha tenido la suerte de poder dedicarse a su arte, aunque haya sido en actividades paramusicales. El caso es que ni el esclavizado mundo de la interpretación ni esa «profesión diferente» de la que algunos tienen que vivir, le han obstaculizado a él. Esto ha dado como resultado un sentido de la libertad y también eso tan importante que es poder trabajar en lo que a uno le gusta. Antes de terminar Derecho, ya había estrenado. Naturalmente, los ingresos por la música propia han llegado después y, en primer lugar, por los encargos, no por los derechos de autor, que tardan en hacerse estimables. Marco ha recibido encargos de la Orquesta de RTV., de la Orquesta Nacional, de la Comisaría General de la Música, de la Semana Internacional de Orleans, de la Radio de Bremen, de la Fundación March...

El mismo compositor considera que hasta el año 69 hubo en su obra oscilaciones estéticas y formales. Es natural, puesto que un artista no puede encontrar su camino de repente, sino sólo tanteando. Sin embargo, hay que advertir que antes del citado año existen ya obras de Marco que continúan siendo cimeras en su producción. Será quizá exagerado, pero se puede afirmar que la problemática fundamental en la obra del músico es la de la forma. Todo lo que se plantea en su pensamiento, y que luego veremos, a la hora de ponerse a escribir se reduce a términos formales. Como cada vez existe una coincidencia mayor entre los datos formales y los datos estilísticos, pues el estilo se va asegurando, las páginas más actuales resultan por eso más lógicas para el público. En música, la comprensión resulta como un elemento auxiliar de la propia sensación. La música de todos los tiempos hay que «sentirla», no «entenderla», con-

tra lo que muchos creen; ¿quién podría explicar, como no fuera por medios técnicos, una sinfonía de Beethoven? El caso es que, fuera de los escándalos de los espectáculos «Zaj», Marco no ha sufrido protestas muy ruidosas, si exceptuamos el estreno de «Los caprichos». Lo demás han sido, o éxitos claros, o no muy acusada y simple «división de opiniones». Pero, en general, el público normal ha acogido al compositor con más agrado que a otros, incluso mayores que él, y cuya música no era más avanzada. Esto se explica hasta cierto punto por ese espíritu lógico del que hablamos y también, cada vez más, por un fenómeno que puede considerarse tanto de educación como de información. Pero sobre todo se debe recordar que nunca ha dicho nadie que las obras de Marco resulten aburridas. Al oyente poco avezado podrán parecerle —sobre todo las de cierta época— simples «experimentos» con posibilidades en el futuro, sin darse cuenta de que la obra de arte, sea cual sea, es siempre actual y va ligada con su tiempo. La imaginación y la fantasía de Marco siempre han prendido el interés de los oyentes. El mismo autor se ha visto sorprendido a veces por el éxito en obras que él consideraba peligrosas, como, por ejemplo, «Los cantos del pozo artesiano», pero lo explica por la preocupación que ha tenido siempre por que sus obras sean comunicables y por plantearse los problemas de la lógica de la escucha. Otros descuidan esto. Tomás Marco siempre lo tiene presente y con seguridad esa es la causa de su mayor comunicación con el público. Se habla, desde luego, de un público suficientemente preparado, y aquí volvemos al tema de la comprensibilidad, porque ese público quizá lo que hace es «sentir» de manera más directa lo que se le presenta, advirtiendo que no es algo caprichoso, sino pensado en su estructura. Lo ideal es que el

oyente «entienda» intelectualmente, pero lo primordial es que la sensación que recibe sea lo suficientemente fuerte para considerar que aquello que escucha despierta en él algo, que aquello, en fin, «sirve para algo». Esto tiene relación con la incapacidad del compositor de concebir una obra musical con un punto de partida abstracto. Considera Marco que la música responde siempre a una serie de pensamientos y de ideas, y se pone en marcha por un impulso cultural, filosófico, estético y vivencial.

Esto nos lleva a un Tomás Marco interesado por casi todo. Es hombre de curiosidad universal, aunque haya temas, como, por ejemplo, la Historia, en los que fije más su atención. La literatura está un poco abandonada desde que la música es ocupación primerísima, pero cuando hay momento para ello siguen naciendo cuentos y poemas. De preferencias literarias que han podido influirle citemos a Lewis Carroll, por el que siente un especial interés; poetas españoles, como Juan Ramón Jiménez o Guillén; franceses, como Saint John Perse y Eluard. Un narrador: el fundamental Kafka, y también algunos del movimiento hispanoamericano: Vargas Llosa, Cortázar... Tomás Marco relee a los clásicos: Homero, Dante, Tasso —en algunos fragmentos de la «Jerusalén liberada»—, Góngora, la divertida prosa de Quevedo, y Cervantes, en el que siempre se encuentra algo nuevo. De los grandes poetas le atraen Shelley, por su perfección, y Goethe, no por el pensamiento, sino por la forma y el manejo del lenguaje.

Las lecturas pueden hacerse en cualquier idioma culto, ya que el músico domina el francés, el italiano y el alemán, sin haber estudiado sistemáticamente más que este último. Conoce bien el inglés, se defiende en portugués, holandés y catalán y ha dado clases de ruso. Esto de los idiomas es para él un

auténtico «hobby», algo que le divierte, le gusta y le resulta fácil.

No se considera Tomás Marco popular, a pesar del título de «Pueblo». Hay materias en que la popularidad siempre es relativa, pero resulta simpático que se reconozca de esa forma una labor.

Si hemos visto que la formación del compositor ha sido fundamentalmente alemana, no debemos suponer por ello una germanofilia especial, sino sólo el convencimiento de que en Alemania podía encontrar lo que le interesaba. Aquí quizá ciertos maestros pudieran servirle para muchas cosas, pero no para ayudarle a resolver sus problemas ante la música. Por otra parte, Marco se considera, cada vez más, un compositor español. En sus principios pudo haber cierta duda, después esa duda desaparece, aunque el resultado, como es natural, no tenga nada que ver con el tradicional nacionalismo. Es curioso advertir, por ejemplo, los elementos de carácter español en «Anábasis» y otras páginas posteriores.

En cuanto a la enseñanza de la música, Marco considera el autodidactismo como un mal menor. Lo ideal sería que los conservatorios procurasen renovarse, como ahora en muchos aspectos lo hace el de Madrid, dando entrada a nuevas tendencias. Marco cree excesivo y poco práctico el tiempo que se dedica a la armonía, y según su propia experiencia, ve fundamental el análisis, la práctica y la audición. El impulso, según la frase ya citada de Earle Brown que Marco hace suya, ha de venir del que quiere aprender.

No se siente ligado a ninguna escuela, ni siquiera a la polaca, con la que los españoles tienen una especial relación. Sí tiene una buena amistad con Lutoslawski, Penderecki y Kotonski.

De sus viajes, primero semiturísticos, luego de aprendizaje y, por fin, profesionales, guarda especia-

les recuerdos del estreno por Boulez del «Wozzek» en París; un «Lohengrin» contemplado hace muchos años —Wagner le impresiona siempre—; el estreno de la «Segunda sinfonía», de Lutoslawski... Del primer viaje a Italia, Pompeya y los Boticelli de los Uffizi, en un día lluvioso. De Méjico, sobre todo el Yucatán, con sus rastros de antiguas culturas. Una obra, «Kukulcan», nace de esa experiencia.

La crítica musical es considerada por Tomás Marco sobre todo como una labor que pueda acercar la música al público, informar y situar. En cuanto a la organización, en la que ha obtenido muy buenos éxitos, la considera casi una obligación, dadas las deficiencias indudables que existen en este aspecto. Pero lo suyo es componer y escribir.

Tomás Marco físicamente es como un niño visto con una lente de gran aumento. Disciplinado y con gran capacidad de trabajo y de concentración. Ordenado y lógico. Con una colección de instrumentos musicales populares y exóticos, y otra de pipas, una de ellas casi siempre en la boca. Una casa moderna, con muchos libros y arte actual, en el ambiente popular del viejo Madrid. Desde allí, desde la Universidad, desde los conciertos, artículos y conferencias, Tomás Marco influye en la vida musical española y contribuye a que nuestra música sobrepase las fronteras.



Festival de Varsovia 1972. Tomás y M.^a Rosa Marco
con Renard Czajkowski y Alfonso Aijón.



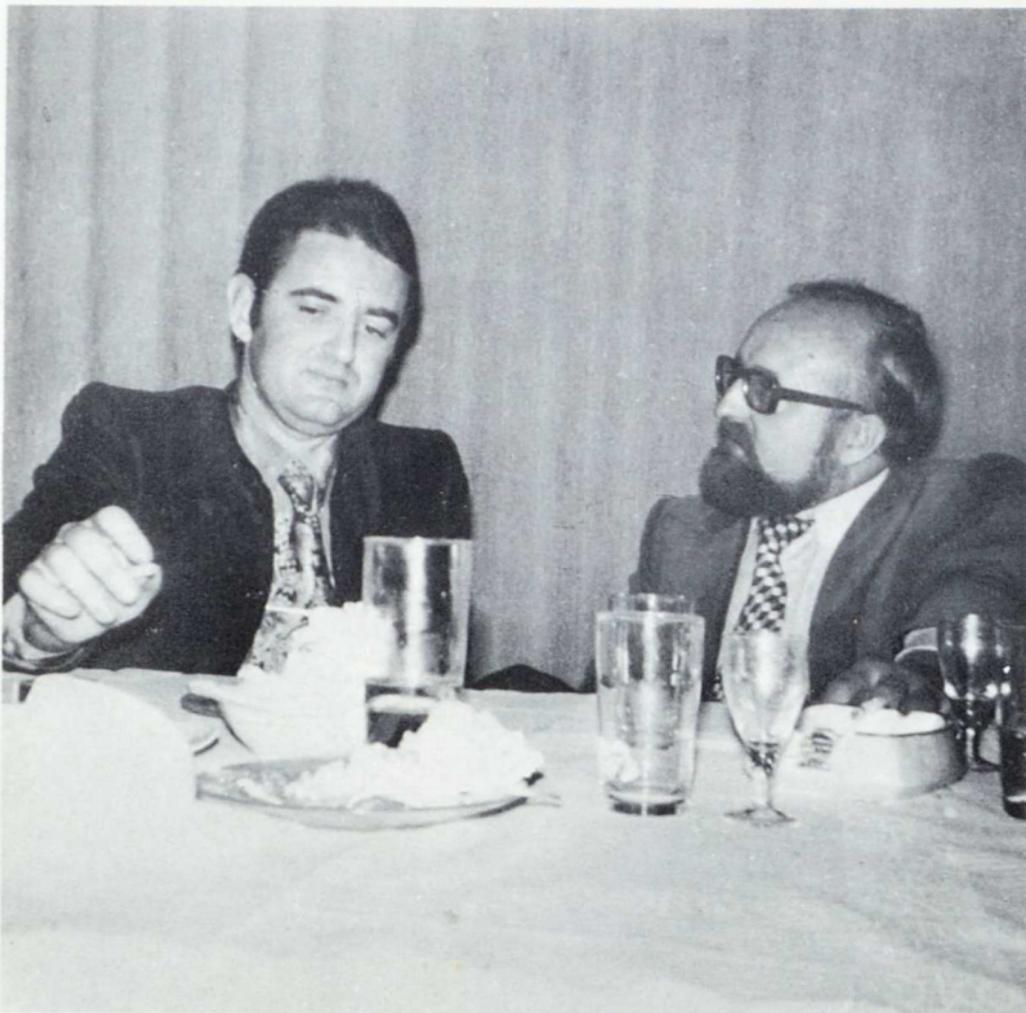


Entrega de los premios
"Populares de Pueblo 1972"
Madrid, 1973.





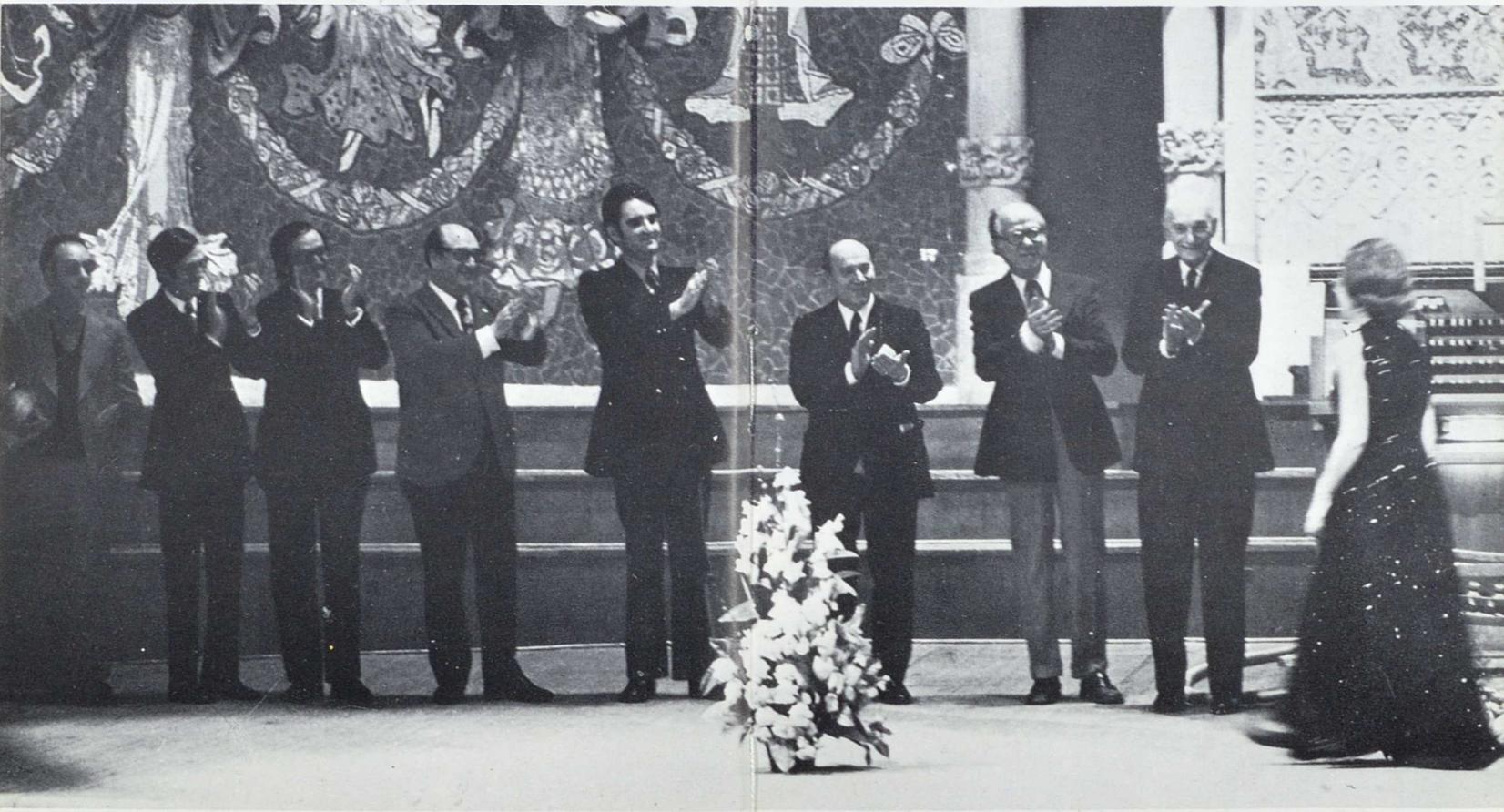
Conferencia en México. 1971



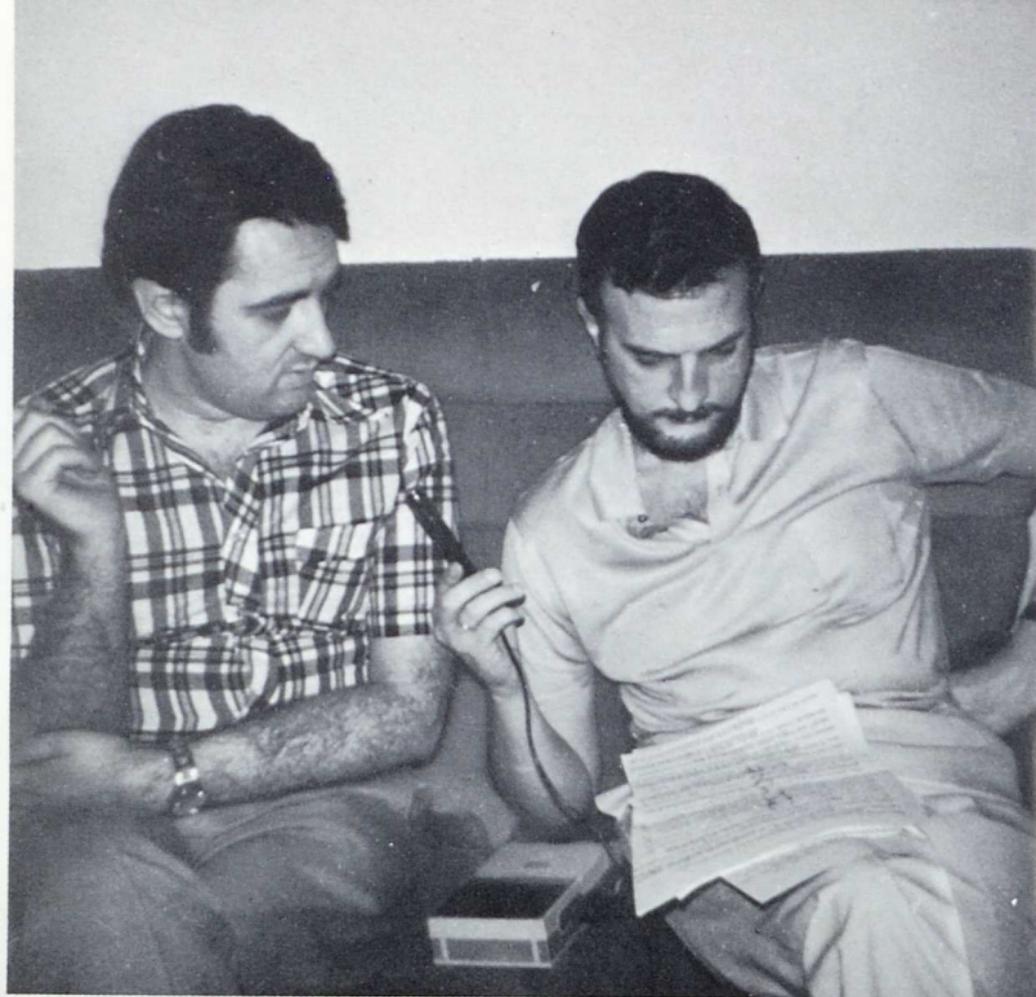
Festival de Varsovia 1972.
Con el compositor polaco Krzystof Pendereck.



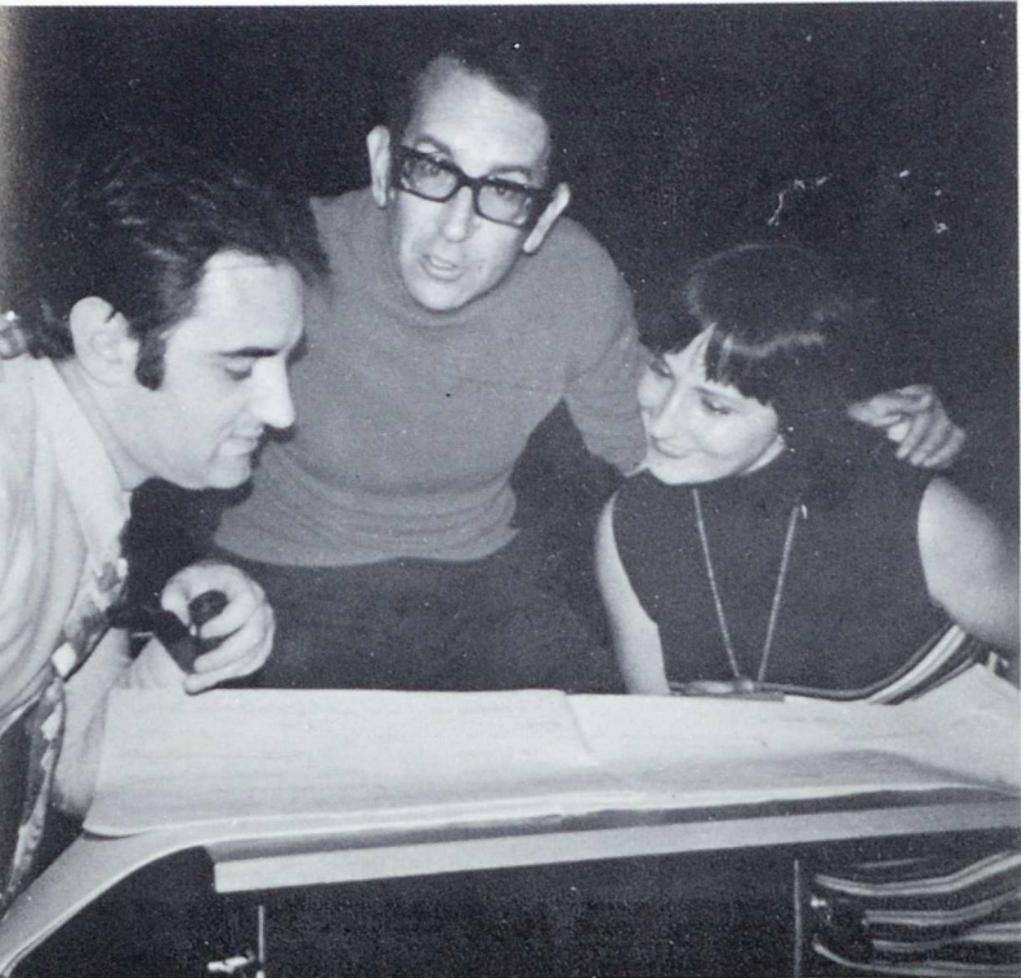
Festival de Granada 1971
Con "Les Percussions" de Estrasburgo.



Inauguración del Organo del Palacio de la Música de Barcelona, 1973. De izquierda a derecha: José Soler, Carlos Guinovart, Manuel Cástillo, Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Francisco Escudero, Xavier Montsalvatge, Federico Mompou y Montserrat Torrent.



Con Carlos Gómez Amat, 1973.



Festival de Barcelona 1972.
Con la Soprano Jane Manning y el Director Jpsé María Franco Gil.



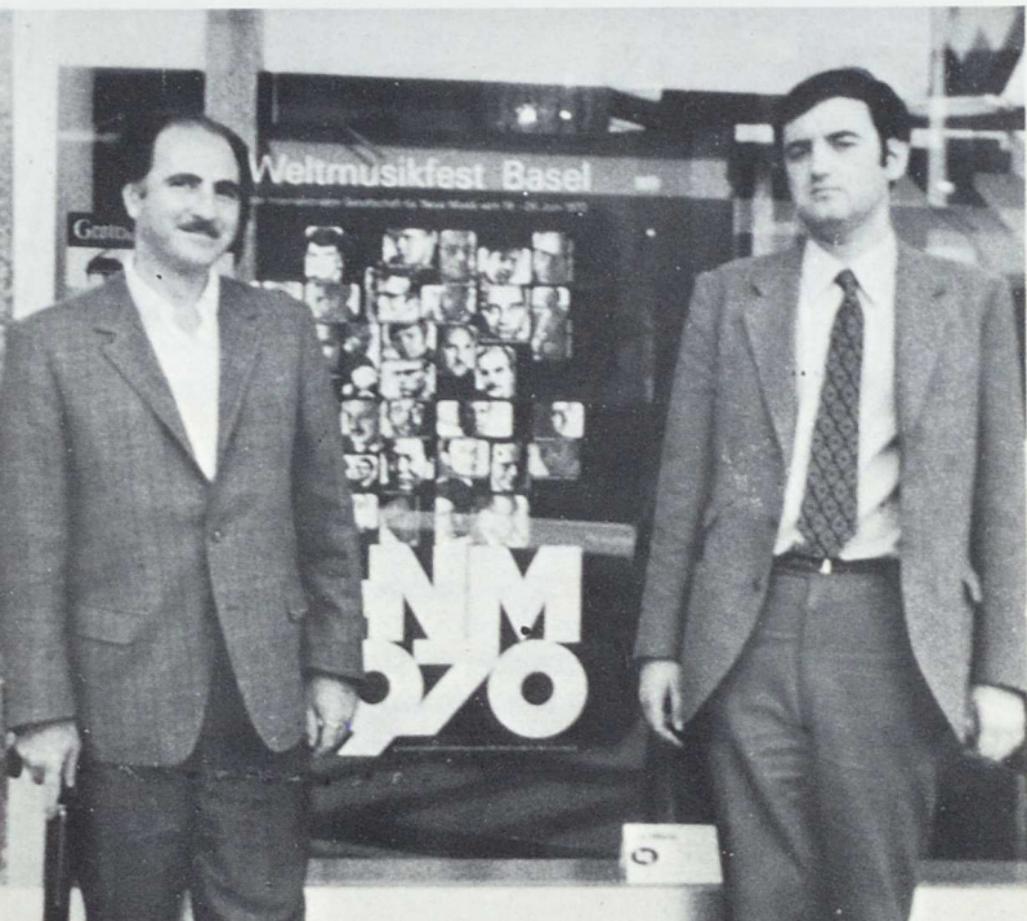


Festival de Royan - 1970.
Con Michel Tabachnik, Claude Samuel y Gilbert Amy.

Con el compositor bilbaíno Antón Larrauri y el compositor mexicano Manuel Enríquez, Bilbao 1971.



Festival de la SIMC, Basilea 1970.
Con el compositor argentino Antonio Tauriello.





Con el compositor alemán
Günther Becker. Madrid 1971.

LA OBRA

Si repasamos la producción de Tomás Marco, no muy extensa en términos absolutos, pero sí en relación con la edad del autor, encontraremos varias constantes, no pocas diferencias y, sobre todo, una notable variedad. El mismo compositor habla de obras con una dirección de teatro musical, de otras en las que lo primordial es la búsqueda psicoacústica y de una etapa de considerable libertad formal. En los medios, desde la orquesta a la música electrónica. Quiere configurar la música, más que como una arquitectura, como un arte en el tiempo, e investigar el desarrollo temporal de cada obra. También una preocupación por los aspectos sensoriales del sonido, y no sólo los físicos, además de un entendimiento de la música como método de comunicación y, por consiguiente, gran atención a la psicología de la audición y al logro de una escucha activa. Un empleo de la armonía como color tímbrico. Cierta afán dramático o teatral en las obras incluso estrictamente sonoras. Más interés por encon-

trar en cada momento un camino propio de expresión que por descubrir a ultranza cosas nuevas. Una tendencia a simplificar lo más posible. Una consideración de la música como un arte a la vez muy lógico y estructurado y muy intuitivo y mágico.

Hemos citado casi textualmente las propias opiniones de Tomás Marco que publica Fernández-Cid en su libro «La música española en el siglo XX». En casi todo, el compositor sabe conocerse a sí mismo, según el viejo principio; pero hay una afirmación que debe ser aclarada, pues puede estar influida por cierta ambigüedad en los conceptos. Cuando Tomás Marco habla del sentido dramático o teatral de sus obras, incluso las que no tienen elementos visuales, se puede admitir lo de «dramático», pero no lo de «teatral», que podía dar lugar a equívocos. La música de Marco es dramática en cuanto no parte nunca de puntos abstractos, sino de ideas, de pensamientos y de vivencias; pero ya hemos afirmado que Tomás Marco está en su mejor momento de artista, precisamente ahora en que lo que hace es más «musical», sin que eso quiera decir que no haya obras recientes con acción o con elementos visuales. Enrique Franco dice: «Ha cultivado diversas técnicas y tendencias; pero, tras los períodos que podríamos denominar ensayísticos, se inclina y decide por una vía puramente musical. Estamos, pues, ante una música expresiva, quizá no precisamente dramática.» Escribe Federico Sopena: «Viendo como difunta la vieja distinción entre contenido y forma, es plenamente de hoy ver cómo en estas obras se supera una estructura anterior, manca, porque quería ser experimental y no expresiva... Un músico como Marco hace música situándose en la misma actualidad cultural.»

De labios de Tomás Marco hemos recogido aún algunas nuevas consideraciones que pueden aclarar

más su posición ante el arte. En primer lugar —y dentro de su estilo actual, que es, por ahora, el definitivo—, la concepción de la materia sonora como un continuo, como un arco o un círculo. Confiesa el músico que no sería capaz de escribir una suite o cualquier clase de obra en varios tiempos, pues para él la obra es una unidad indivisible, en lo cual no deja de coincidir en cierto modo con Schönberg, cuando veía la pieza musical no como una idea desarrollada, sino como una idea total: nunca «motivos» a desplegar, sino página completa, unitaria. Insiste Marco en la consideración sensorial del sonido, que debe llegar a lo intelectual, pero a través de los sentidos; de aquí la preocupación por el tiempo y por la manera como recibe la música el oyente, lo que tiene mucho que ver con la memoria. Recordemos que una de las composiciones más recientes de Tomás Marco lleva como subtítulo «Los mecanismos de la memoria».

Quien esto escribe —perdón por la autocita— ha dicho en otra ocasión: «El oyente ingenuo puede calificar las obras de Tomás Marco —o cualquier otra producción de vanguardia— de “experiencias”. Pero estas obras son “obras de arte” y corresponden a nuestro contorno espiritual. El creador que se lanza a expresar lo que cree o siente, sin poner trabas a su imaginación ni a su fantasía, no tiene la culpa de que el reloj de las artes no sea tan exacto como el de las ciencias. Si Copérnico desplaza a Ptolomeo, Beethoven no desplaza a Palestrina; ambos hacen obra que sigue subsistiendo. Tomás Marco no desplaza, sustituye ni supera a los grandes compositores españoles. Simplemente continúa marchando. Alguien —el oyente ingenuo— se podrá escandalizar si se dice que un compositor de extrema vanguardia hace algo «bello»; pero, tal como diría Sócrates en “El banquete”, de Platón, se “engendra” cosas bellas por el amor espi-

ritual a la verdad. La belleza no se puede limitar a un estilo ni a una época. Es siempre lo que el arte persigue, pues, tal como debe ser entendida, es una cualidad superior a la del tradicional y estrecho goce estético. No, no podemos prescindir de la palabra belleza, sobre todo en un país como el nuestro, donde un hombre la creó pintando enanos deformes y otro, ya en nuestro siglo, jugando a su capricho con los elementos del cuerpo humano. La belleza, considerada con amplitud socrática, resulta ser la verdad artística. Y el arte será tanto más humano cuanto menos imite las cosas "bellas" de la Naturaleza, cuanto menos "bonito" sea, porque quizá la mayor gloria de los hombres es el ser capaces de crear algo que antes "no estaba" en la materia o en el espíritu.»

Todavía otra autocita: «Es fácil para un artista seguir caminos trillados. Pero también lo es deslumbrarse con el último que se conoce, con lo que han hecho otros en cualquier sitio y emprender esa senda, sin pensarlo, sólo por estar al día. En los dos casos, el peligro es evidente: si no se hace más que imitar la labor que otros emprendieron, lo más probable es que se resulte una especie de fantasma, una sombra artística sin nada dentro, pues es imposible expresar ideas nuevas en una lengua vieja. Por otra parte, los que reflejan simplemente lo recién llegado nos cuentan muchas veces cosas viejas en ese idioma nuevo. El resultado será igual o peor, pues aquí habrá como un brillante ropaje puesto sobre un carcomido maniquí. Sólo el artista verdadero puede tener ideas propias, sólo él es capaz de un lenguaje para expresarlas. Contenido y forma se funden en una unidad indivisible. Tomás Marco es un artista auténtico, un creador, y, por ello, un hombre de su época. Resulta vano —ya se ha dicho— hablar de los que hacen arte del futuro.»

La mayor virtud de Marco, desde sus primeros tiempos, es la independencia, la libertad. No se encuentra en él ya ni rastro de serialismo, y ha llegado a un momento en que no le tiene miedo a nada, ni siquiera a la tonalidad, que hasta ahora ha sido tan perseguida. En su libro «Música española de vanguardia», Tomás Marco advierte cierto afán constructivista, mezclado a preocupaciones de flexibilización del discurso en su obra «Glasperlenspiel» (1964), para doble coro instrumental, en que dos estructuras independientes van jugando un contrapunto de tiempos y densidades; objetualismo en «Car en effet...», para tres clarinetes y tres saxofones, por un empleo hasta cierto punto contemplativo del propio material usado; aleatoriedad en «Trivium», en la que los tres instrumentistas se ordenan mutuamente según reacciones de uno a otro, y en «Roulis», donde se presenta una problemática móvil; en «Tangage» hay un continuo flexible, prácticamente abierto; una etapa predominantemente gráfica hacia 1965, donde hay obras como «Piraña», que es un gráfico circular donde se insertan dieciséis posibilidades sonoras; indica la utilización de la grabación, sin entrar propiamente en el terreno electrónico en «Réquiem», «Jabberwocky» y «Anna Blume», páginas en las que la cinta magnetofónica es necesaria, bien por utilizar textos diferentes, bien por jugar con fragmentos de textos, bien por hacer simultáneo un texto en cinco idiomas; señala los aspectos de teatro musical en «Réquiem», «Jabberwocky», «Anna Blume», «Cantos del pozo artesiano» y «Küche, Kinder, Kirche»; el «collage» en «Piraña» y los «Caprichos», así como la cita o la caricatura en «Octavario» y «Fetiches», y, por fin, una preocupación criticista en «Aura», en la que el autor toma posición frente a la consideración magicista de la obra de arte.

El compositor, pues, se estudia a sí mismo perfectamente, como si de otro se tratara. Pero fuera de los «ismos», siempre poco seguros y discutibles cuando no están muy, muy claros, se puede dividir la obra de Tomás Marco, general y poco exactamente, en una época de iniciación, otra de búsqueda y hallazgos, otra de afirmación estilística y una última, por ahora, de segura síntesis. Esto no quiere decir nada respecto a la calidad de las obras, y, sin duda, en cada una de estas pretendidas épocas encontramos páginas que podrían colocarse en otra. Este asunto de las etapas es muy querido de los musicólogos, que lo emplean, en cierto modo, para facilitar su labor, buscando una manera de orden. Pero en ningún caso resulta exacto.

La fecundidad bastante acusada que caracteriza a Tomás Marco se explica por el músico de una manera muy sencilla. Dice que hay quien quiere hacer una obra maestra de cada composición. El no. En su producción hay obras grandes y obras menores, y, sobre todo, hay páginas clave, alrededor de las cuales existen otras que a veces son como ensayos para conseguir, en las importantes, lo que se perseguía. La música de tipo tradicional, a veces necesaria para cine o teatro, está hecha casi mecánicamente, pues no es esto lo que el autor persigue. Cuando le dejan hacer lo suyo, la cosa marcha perfectamente. Por eso está satisfecho de la música para una película experimental de Javier Aguirre, que dejó libre su imaginación. En teatro se ha llevado muy bien con Lope-rena y algo peor con otros, seguramente por incomprensión. También ha compuesto Marco música para producciones radiofónicas.

Un importante capítulo, el de influencias, que son inevitables al principio, aun en un artista de tan hondo sentido de lo personal. En las obras anteriores a la

iniciación del catálogo, y en las demás hasta «Jabberwocky», Marco reconoce cierto influjo de Luis de Pablo —del que se ha sentido seguidor también en el sentido de organización—, con sus «módulos» y «formas móviles». Sin embargo, Marco se dio cuenta de que corría el peligro de convertirse en un epígono y de que los problemas que a él le interesaban eran otros. Admira profundamente a Carmelo Bernaola, pero dándose cuenta de que su forma de componer no le ha afectado en ningún sentido. También hay en la primera época cierto rastro de Cristóbal Halffter, que luego desaparece. Después está Juan Hidalgo, que no influye con su música o con su arte especial —poco importa como se le llame—, sino con su posición mental de libertad y apertura, que Tomás Marco considera una lección para todo creador. De los extranjeros reconoce su deuda con todos los que ha estudiado, en grado distinto, por supuesto. Stockhausen le impresionó por su manera de ver la música y por su estímulo de curiosidad hacia ciertos elementos, no por sus obras en sí; Ligeti, por su preocupación hacia el devenir temporal y por su arte de colorear el sonido; Cage, por su propia mentalidad, por su libertad de creación, por su fantástica inventiva, por su ingenio. Luciano Berio le gusta mucho, pero no se siente emparentado con él.

INICIACION

Tomás Marco inicia la lista de sus obras con unas cuantas anteriores al auténtico catálogo. Este comienza con «Trivium», obra que no conserva, pero que considera lo suficientemente interesante para que esté en proceso de reconstrucción. Por lo demás es natural que estas primeras páginas no satisficieran a su autor por su sentido ni por su técnica. Sin embargo, algunas de ellas, luego destruidas, llegaron

a estrenarse, y, si bien existe un nivel más bajo, por ejemplo, en los poemas sobre textos de Baudelaire, el primer tiempo del «Cuarteto con clave», que data de 1959 y es la primera producción seria del músico, no resulta inferior a otras obras del catálogo. La música destruida lo fue porque tenía defectos fundamentales, de concepción o de factura, y no merecía la pena volver sobre ella.

Durante bastante tiempo, el autor pensó que «Roulis-Tangage» era su primera obra realmente digna de figurar al principio de su producción. Rompió la partitura de «Trivium» y luego se arrepintió. Ahora, cuando está reconstruyendo «Trivium» partiendo de la grabación, considera que es tan importante o más que «Roulis-Tangage», por su concepción tímbrica y formal. No es que el compositor revise mucho sus obras, es que, de cuando en cuando, puede cambiar de opinión, cosa de sabios, como dicen por ahí. Considera que cuando una obra está hecha en un momento, corresponde a ese momento, y si se la modifica, será otra música hecha sobre el mismo cañamazo.

A pesar de todo esto, «Roulis-Tangage» significa una serie de conquistas instrumentales y formales. De ahí hasta «Jabberwocky», el autor está satisfecho de «Glasperlenspiel», que no se ha interpretado nunca y que quizá sea retocada. Todas estas obras tienen virtudes y defectos, pero Marco, en algún sentido, no las considera demasiado «suyas», con plena razón.

Hay, desde luego, títulos que son importantes como posición y como estructura; pero, en general, todo este sector es una especie de preparación a algo que vendrá en seguida. Hay que tener en cuenta que desde el «Cuarteto con clave» hasta la iniciación de «Jabberwocky» pasan sólo siete años. El músico se está «haciendo la mano», y no sólo la mano, sino la mente.

HALLAZGOS

«Jabberwocky» (Antecedentes para la caza de un «snarck») no es la primera obra audiovisual, pues está primero el «Réquiem», sobre doble texto de Rilke, e incluso con «Piraña» se puede hacer una versión de este género, pero sí fue la primera estrenada en ese sentido. Recordamos la presentación en «Alea», el grupo dirigido por Luis de Pablo, que tanto ha hecho por la música contemporánea y que ha desaparecido recientemente. Marco calificaba su producción de «galimatías vocal a 29 partes». Está hecho sobre un texto de Lewis Carroll, de «Alicia en el país de las maravillas». Hay una cinta grabada con anticipación, en que las voces dicen el texto camelístico al mismo tiempo en cinco idiomas. Piano, saxofón, cinco platillos suspendidos, varios transistores que funcionan al mismo tiempo sintonizando distintas emisoras, diapositivas en color y otros elementos, además de una deliciosa actriz y varias linternas eléctricas que buscan entre el público al «snarck», al bicho imaginario al que se trata de cazar. También hay un metrónomo. Marco dirigió entonces con gestos muy personales y el efecto, dada la fantasía y la novedad, fue favorable. El público se divertía, aunque no llegase a comprender.

A propósito de lo que antes hemos dicho sobre épocas y evolución, impresiona ver la partitura de indicaciones de «Jabberwocky» y compararla con las actuales para gran orquesta, plenas tanto gráfica como sonoramente, de «Anábasis», «Angelus Novus», «Los mecanismos de la memoria» o «Escorial». Estas diferencias de grafía no son en modo alguno caprichosas. Responden siempre a lo que se quiere conseguir en el mundo sonoro. No abusa el músico de los signos no tradicionales, sobre todo en sus obras

de mayor volumen. De esa forma consigue dos cosas importantes. Es la primera una máxima comprensibilidad para el ejecutante y la segunda un control siempre seguro sobre la actuación de éste. Las grandes partituras últimas se parecen cada vez más, en lo visual, a una partitura sinfónica de repertorio. Sin embargo, basta comenzar un superficial análisis para darse cuenta de que el lenguaje es personal cien por cien. Los gráficos, «que hacen bonito» en el papel, no han sido nunca característicos en la escritura musical de Marco, aunque alguna vez se haya lanzado a experiencias que, sin duda, le han servido en su formación.

El mismo año que se estrena «Jabberwocky» se escribe y se presenta también «Anna Blume», en una sesión dedicada a la vanguardia, dentro del «II Festival de América y España». Se trata de una obra eminentemente vocal, con texto, bilingüe en esta ocasión, del dadaísta Kurt Schwitters, que se desarrolla sobre una cinta magnetofónica fonética, en la que se utiliza la «Ursonate» del poeta. En el estreno, como en interpretaciones posteriores, las palabras fueron recitadas por el propio Tomás Marco y Ramón Barce. Los instrumentistas utilizan toda clase de recursos, al servicio de lo que allí se dice, y la obra representa una muestra del curioso interés por la palabra hablada, que distingue al autor. Este considera con justicia a «Anna Blume» como una composición importante en su período y, además, plenamente lograda. En ella el compositor consiguió lo que se proponía, haciendo algo que no resulta mejorable desde ningún sentido. «Anna Blume» es lo que es, y está entre las obras que el autor ni pensaría revisar. La primera obra para gran orquesta de Tomás Marco es «Los caprichos». Su gestación fue larga: unos cuatro años. Se compone de pequeñas células sonoras, pero hay

a lo largo de su desarrollo una continuidad que se manifiesta sobre todo en la diferencia de tensiones. Las continuas interrupciones del discurso musical lo hacen entrecortado y algo fatigoso, pero hay un ritmo interior que no se manifiesta, desde luego, en procedimientos trillados. Acostumbrados entonces a las fantasías de Marco con variedad de elementos, tanto artísticos como técnicos, «Los caprichos», siendo una obra considerable, nos pareció menos personal, pues estaba más emparentada con lo que hacían otros músicos de diversas nacionalidades. Quizá se notaban en ella las vacilaciones en su elaboración, pues fue empezada como un concierto para piano y orquesta, se rehizo varias veces, se le suprimió el piano, y al final, en una última revisión, recibió su título, no porque el autor quisiera describir o seguir de alguna manera «Los caprichos» de Goya, sino porque encontró una cierta relación, de explicación difícil, con los famosos aguafuertes.

Los «Cantos del pozo artesiano» fueron compuestos el mismo año y estrenados el siguiente. Representan, dentro de su línea, quizá la obra mejor de Tomás Marco, por lo que se refiere a su estupendo efecto. Tiene una actriz, conjunto instrumental y elementos escenográficos, entre los que son fundamentales seis candeleros, que la actriz enciende y apaga mientras dice el final del absurdo e ingenioso texto de Eugenio de Vicente. Toda la intervención de la actriz, por las palabras y por las actitudes, es de un estupendo humorismo. La actuación de los instrumentistas está perfectamente controlada. Estos originales «Cantos» nos parecen todavía más logrados que «Anna Blume» y son importantes como posibilidad de un teatro musical. Si Tomás Marco tuviera que citar tres o cuatro obras de especial importancia dentro de su producción, una de ellas sería ésta, y asegura, con razón,

que es ya «plenamente suya». No se parece a lo que hacían por aquella época otros autores, ni en España ni fuera de ella. «Kuche Kinder Kirche», en cambio, es obra que no llegó a lograrse plenamente, a pesar de que fue bien acogida cuando la hizo, con plenitud de facultades y conocimientos, Anna Ricci. Al autor le fue impuesto el texto alemán de Günther Grass, con el que jugó libremente. Actualmente, el autor revisa la partitura, incluso suprimiendo el texto. Hay que confiar en el resultado, pues había base para desarrollar unas notables ideas sonoras.

AFIRMACION ESTILISTICA

Un verano en los Alpes Bávaros sirve a Tomás Marco para reflexionar sobre su obra pasada y sobre el camino futuro. Entonces comienza la gran preocupación por encontrar algo que no sólo sea personal, sino que aporte alguna cosa nueva al gran problema de la relación entre el creador y quien recibe el producto de su imaginación. Marco piensa en los límites de la comprensión auditiva y en cómo esos mismos límites pueden ser fijados con la máxima economía de elementos. En esa época se plantean obras, cuya realización será más o menos inmediata. Se trata de «Aura», «Vital», «Maya» y «Rosa-Rosae». Una línea nueva que después se realizará de otras formas, pero que marca una gran estabilización en el pensamiento y en las realizaciones de Marco. De estas obras, la primera es quizá la más redonda y conseguida. En el reducido ámbito del cuarteto, con sólo la adición final de unos címbalos utilizados por los mismos ejecutantes, el autor pone en práctica sus ideas, que resultan de una sorprendente y difícil sencillez. Aquí está ya eso que hemos llamado «nueva tonalidad» en la música de Marco, y que depende

de una cosa aparentemente tan simple como la insistencia sobre la misma nota. Pero ahí está precisamente el secreto. Ese sonido se percibe y se «entiende», pero variará según la intensidad, el momento o el timbre. El fundamento de la psicología de la audición y de lo que el oyente pone de su parte, es decir, la escucha activa, se nos presenta aquí de una forma clara, y existe una perfecta unión entre la obra de arte como tal y la obra de arte como experiencia. De «Aura» se ha dicho que la representación gráfica corresponde exactamente con la imagen sonora, lo que es muy difícil.

«Aura» y «Vital» representan algo nuevo, porque introducen un nuevo concepto del desarrollo temporal de la música, de la consideración sensorial del sonido, del concepto psicológico del sonido mismo dentro del fenómeno de la escucha y una serie de elementos que estaban olvidados no sólo en la música de Marco, sino en la música en general, siendo, sin embargo, importantes e incluso fundamentales para la comunicación de la obra de arte. La simplificación del material sonoro se busca para conseguir el efecto psicológico. El autor considera que la música opera con una matemática y una serie de elementos físicos que pueden ser manipulados con una complejidad mayor de la que el oído y la inteligencia son capaces de percibir y comprender. Aquí está la frontera máxima de comprensibilidad con el mínimo de elementos. Ambas obras fueron galardonadas: «Aura» con el premio «Gaudeamus» y el de Honor de la VI Bienal de París; «Vital» con el Premio Nacional de Música. Esta última, sin excluir la ironía, se subtitula «Música celestial núm. 1» y fue estrenada en la correspondiente Semana de Música Religiosa en Cuenca con Ramón González de Amezúa al órgano. Eligió Marco la cuerda y el órgano seguramente porque son

los instrumentos donde se puede mantener una nota sin necesidad de respirar. Es sorprendente la variedad y la fantasía de lo que el músico hace sin salir de tan reducido ámbito. Sólo al final se permite un ligero juego sonoro. El lenguaje es ya fácilmente reconocible, lo que no es pequeño mérito en una época en la que hay mucha monotonía y muchos compositores que se parecen demasiado los unos a los otros.

«Maya», para violoncello y piano, tiene una especial intención lírica. Huye de la sequedad y también de los sonidos extranaturales en ambos instrumentos. Marco escribió para el violoncello una parte virtuosa llena de efectos; el piano, si no simple acompañante, está tomado al menos como una especie de fondo armónico. En «Rosa-Rosae» hay una especie de ambiente obsesivo. El autor, además de los motivos de dedicatoria, indica para explicar el título que se trata de una primera aproximación a un nuevo lenguaje, un comienzo, una primera declinación. Concebida como un espectáculo audiovisual, con aparatos luminosos del escultor Lugán, estos elementos funcionaban según la tímbrica y la dinámica de la música, lo que limitaba en cierto modo las posibilidades de Marco. Sin embargo, creemos que la partitura no pierde absolutamente nada en su versión puramente sonora. «Rosa-Rosae» tiene algo de hipnótico, como la repetición incesante del mismo movimiento o la rotación ante nuestra vista de una rueda de colores. Sólo sorprenden algunos fragmentos de «melodía» en el sentido tradicional.

La cantata «Tea-Party» puede montarse escénicamente, pero no tiene argumento fijo. El argumento, en realidad, corresponde al título y se funda en la incomunicación de un grupo de gentes que hablan todas a la vez sin atender a lo que dicen los demás.

Es la soledad dentro de la colectividad. Marco se sitúa en esta ocasión en un terreno parecido al de ciertos poetas y dramaturgos. Las voces se añaden, pero no se responden ni se conjuntan. Sin embargo, en este tejido desordenado, en esta conversación sin sentido para el espectador, hay una cohesión que se advierte fácilmente por la indudable inclinación de Marco a la estructura lógica. El desorden no está en el propio desarrollo de la música, sino en su intención expresiva. Quizá estos dos aspectos pudieran diferenciarse claramente en una puesta en escena. Endiablada es la parte de la soprano.

En «Anábasis» se trata de llevar todas las preocupaciones citadas, desde «Aura» hasta «Tea-Party», a la gran orquesta sinfónica, cosa que se consigue plenamente. Un material simple, relativamente obsesivo, amplía su ámbito. Es obra que curiosamente ha despertado el entusiasmo o la repulsa. Eso sí, nunca la indiferencia. Hay algo más. El autor escribe ya sin miedo a nada, ni siquiera a la tonalidad, y por eso su página resulta tan personal como bella. Son muy curiosos ciertos elementos de carácter español que se advierten sobre todo en la primera parte. Por su estructura y por su misma concepción, «Anábasis» está en cierto modo más cerca de la música tradicional, no en la intención, pero sí en el resultado. Hace aquí Marco una música «metatonal», en la que alguien podía encontrar un impulso semejante al de un fragmento del «Amanecer», del «Dafnis», de Ravel. La obra se mantiene por la interesante sucesión de episodios, es rica y variada. Hay siempre ritmo, un ritmo esencial. En la carrera del compositor, «Anábasis» es obra significativa por muchos conceptos. La fuerza sonora del final, que llega a hacerse casi insoportable, es quizá lo que puede dividir la impresión en los oyentes.

«Mysteria» plantea por primera vez al compositor los problemas históricos. Además, el título alude a numerosas relaciones no fácilmente explicables que se dan en la creación musical: el propio impulso compositivo, las que se establecen entre el compositor, el director, los músicos y el público; la relación que nos une con nuestros contemporáneos, con el pasado y con el futuro; las oscuras conexiones con una serie de compositores de lo más variado, a los que se rinde escondidos homenajes y a los que el autor admira por diversos motivos: Scriabin, Mahler, Varese, Monteverdi, Haydn, Debussy, Falla, Satie, etc. Por fin, la propia idea musical que estima la creación compositiva como un proceso temporal, en el que se cruzan el pensamiento lógico y el pensamiento mágico. Estas son, resumidas, las ideas del propio Tomás Marco. El problema de la Historia se ve, naturalmente, como subtrato de lo que hoy somos y hacemos. En «Mysteria», el ritmo es como un latido natural y la música resulta una tendencia hacia algo también misterioso que no «termina», sino que se pierde en el silencio.

Después de «Mysteria» llegan una serie de páginas, quizá algunas menores, pero todas cumplen su función en la natural evolución del músico. Señalemos entre ellas «Jetztzeit», por su interés instrumental y virtuosístico; «Necronomicon», al que quizá ha perjudicado la abundancia de obras en el repertorio de los percursionistas de Strasburgo, lo que hace que destaque menos en el sentido de la originalidad, y, sobre todo, «L'invitation au voyage», que creemos debe incluirse ya en otro apartado.

SINTESIS

Con esto entramos ya en una época que no dudamos en calificar de plenitud. Es verdad que a To-

más Marco le falta probablemente mucho por hacer, pero ya ha logrado una clara síntesis de la problemática general que, como compositor, se ha ido planteando a través de su corta historia. En las obras de su última época, recientes, encontramos como una madurez que destierra completamente la vacilación o la desviación. Tomás Marco ha llegado a ser él mismo y construye, desde hace tres años, una música que podrá gustar o no, según sea el público, pero que ha resuelto lo que en páginas anteriores resultaba a veces «experimental». Aquí están, por tanto, las mejores, las más perfectas obras de Marco, lo que no quiere decir que sean absolutamente distintas a las anteriores, sino que han alcanzado su auténtico valor personal, a través de una técnica mucho más segura. Es significativo que estas obras sean estrictamente «musicales», lo que demuestra algo que ya decíamos al principio. La madurez y la mejor expresión sonora han sido en Tomás Marco simultáneas. Sin nada que pueda distraer la impresión auditiva, el compositor se nos presenta, a cuerpo limpio, como «músico» en el más puro sentido de la palabra, y entonces vemos que lo visual, aunque no haya sido sólo un juego de ingenio, podría haberse quedado en eso y haber perjudicado a la música. Hay que esperar ahora la evolución del concepto audiovisual en la creación de Marco.

«L'invitation au voyage», escrita para la radio en 1971 y adaptada a petición de la cantante Jane Manning, refleja en su título, que procede de Baudelaire, algo de lo que Marco intenta siempre en sus obras: una invitación a cierto viaje psicológico que se puede interpretar de maneras diferentes. La soprano vocaliza sin texto su difícil papel y hay algunas citas a cargo de una voz, que puede ser la de un recitador o a veces la de la propia cantante. Son citas tópicas

de Rimbaud, Lewis Carroll, Jorge Manrique, Goethe y Dante, en sus idiomas respectivos. El que la última cita sea la de la renuncia a la esperanza en el Infierno de Dante hace pensar forzosamente en un viaje al más allá, como antes el «Nuestras vidas son los ríos», de Manrique. La grafía de «L'invitation au voyage» vuelve a ser de una gran libertad, sin que eso quiera decir que no sea perfectamente inteligible y que mantenga un control bien determinado sobre el resultado sonoro.

Todo lo contrario resulta la partitura de «Angelus Novus», normal —o tradicional—, si no fuera por las típicas líneas de las notas tenidas y algún otro detalle. «Angelus Novus» es un homenaje que sirvió para abrir el gran ciclo Mahler realizado en la temporada 1971-72 por la Orquesta Nacional. Esta «Mahleriana» —tal es su subtítulo— es una obra importante desde su mismo título principal, de verdadero alcance filosófico, ya que a través de Walter Benjamín recuerda el cuadro de Klee, en el que el ángel se ve arrastrado por el viento. Así es el arte efectivamente. Los artistas, aun con las alas que les da la tradición, no pueden resistirse a ese huracán psíquico que es el continuo cambio. Decimos cambio en vez de avance por evitar el significado de «superación». En el arte no hay superación. Esa frase tan corriente, «eso ya está superado», es siempre falsa. Lo que sí hay es cambio, y éste resulta inevitable, nos guste o no. En nosotros está, como meros espectadores, poder pararnos al final de una etapa. Pero el artista que hace eso puede convertirse en un mero imitador de sí mismo. Tomás Marco sabe muy bien que los homenajes se deben hacer en el lenguaje del que los hace, no en el del que los recibe. Por eso, al recibir el encargo de homenaje a Mahler, trató de ser más él mismo, precisamente por su admiración indudable

hacia ese compositor. «Angelus Novus» es una obra perfecta y cuidadosamente construida, que deja poco al azar, fuera quizá de la velocidad a la que el director pueda llevarla. Marco demuestra en esta ocasión de nuevo que no teme ni siquiera a la tonalidad, que era una especie de «coco» para los compositores de vanguardia hace muy poco tiempo. No sólo es un músico, sino un humanista que quiere mostrar su propia técnica y su propio lenguaje, aludiendo sólo a Mahler en algo que podríamos llamar «citas intencionales», muy lejos de la cita temática. Tales citas no se fundan en la imitación, sino en la similitud a través de los cambios que el tiempo ha efectuado en el arte de los sonidos. La de «Angelus Novus» es una música con profundo significado.

«Quasi un Requiem» (Música celestial núm. 3) no es una revisión, sino una recomposición de una obra compuesta en 1965 con el título de «Paon». Su nuevo nombre se refiere a la entonces reciente muerte de Gerardo Gombau, y su grafía es libre, con buen número de signos particulares. En su primera versión era una música eminentemente gráfica. Trabajando sobre el material del quinteto de viento, el compositor escribe, después del ya citado viaje a Méjico —el título alude a la pirámide del dios maya, del viento y el tiempo—, «Kukulcan». No debe creerse que esta página es un mero ejercicio de estilo sobre medios limitados que han dado hasta ahora resultados muy semejantes, sino un nuevo esfuerzo dentro de la línea de lo expresivo y de lo formal. En «Kukulcan» los cinco instrumentos están tratados no ya con libertad, sino con un verdadero empeño en lograr nuevos timbres.

El «Concierto para violín y orquesta (Los mecanismos de la memoria)» representa un gran éxito internacional de Tomás Marco. En el subtítulo no debe

buscarse ningún sentido surrealista, sino todo lo contrario, más bien realista, pues la obra, cuya grafía es en la orquesta semejante a la de «Angelus Novus» y más fantástica a primera vista en el violín solista, aunque luego vemos su gran rigor, es una nueva reflexión —suprimamos todo lo que eso pueda tener de experimento y recordemos que se trata de una «obra de arte»— sobre los mecanismos de la escucha y de la percepción temporal del sonido, cosa que en último término es una facultad de la memoria, puesto que la música sólo existe como una sucesión en el tiempo y si puede darse como unidad es precisamente por la memoria humana. Esta «explotación» de los mecanismos de la memoria no es exclusiva del «Concierto para violín», sino que también aparece en otras obras del autor, pero aquí está tomada como punto de partida. Marco piensa que el «Concierto» es su mejor obra, pero también teme que ese hecho pueda no ser reconocido, ya que esta música puede resultar sorprendente para muchos, incluso dentro del panorama actual de la música contemporánea. En la escritura para el violín influye, como es natural, un conocimiento del instrumento. Debe recordarse que el violinista Agustín León-Ara, que estrenó la obra, introdujo al primer momento ciertas modificaciones, pero renunció a ellas antes de interpretarla en público.

El título «Recuerdos del porvenir» sí tiene algo de surrealista, aunque también establezca relación con la memoria. Se utilizan como punto de partida algunos elementos, también presentes en el concierto de violín, con cierto carácter hispánico, que para algunos autores estaban muertos y sepultados y que Marco pensaba volver a usar en obras posteriores, como, por ejemplo, «Escorial». Se vuelve al dispositivo luminoso, ahora de Juan Giralt.

«Retrato del poeta» se refiere a Gerardo Diego. Es obra de circunstancias, pero pierde este carácter, ya que se funda en una verdadera relación de admiración. No se utiliza un texto determinado, sino frases y metáforas características como texto hablado. La obra musical en sí carece de texto.

«Nuba» significa en alguna medida algo nuevo, puesto que ya el propio nombre está extraído de la música clásica arábigo-andaluz. Es un homenaje a ese rico mundo musical, aunque —recuérdese lo que hemos dicho sobre los homenajes— no tenga nada de cita o imitación. Es un homenaje de tipo abstracto. En cierto sentido se juega también aquí con un elemento hispánico, puesto que la vieja música de los musulmanes españoles es tan española como la que entonces hacían los cristianos. Dentro de la última obra camerística de Tomás Marco, «Nuba» es interesante, con la utilización de un percusionista que sirve como una especie de eje. El resultado, según el autor, quiere ser un continuo temporal de calidad tímbrica susceptible de varias lecturas diferentes. Continúa aquí la especial preocupación por la percepción. En cuanto a «Hoquetus», título que se refiere a cierta técnica musical medieval, es una página de virtuosismo que quiere poner de manifiesto las conquistas que se han hecho en la técnica de los instrumentos de viento.

Recién terminada está «Escorial» para gran orquesta, que seguramente ha de ser una de las obras de mayor efecto entre las escritas por Tomás Marco. La utilización de la gran orquesta, muy completa, tiene algo que ver con la monumentalidad del título, pero en éste no hemos de encontrar sólo un sentido histórico, aunque eso sea importante. La palabra «escorial» se utiliza a varios niveles: en primer lugar, algunos materiales sonoros empleados son conside-

rados como «escorias» por la actual música y aquí son utilizados conscientemente como base; en cuanto se refiere a lo histórico, la música es una reflexión sobre el pasado español, representado por el Escorial en su aspecto negativo y positivo a la vez, desde el símbolo inquisitorial al de la expansión hispánica. Se encuentra aquí bastante claro el matiz «español» que caracteriza la última producción del compositor desde hace unos dos años.

«Selene», ópera en un acto, comenzada en el 67, terminada en el 72 y revisada en el 73, está escrita sobre un texto del autor que no es precisamente abstracto, pero tampoco tiene un argumento definido. En un principio fue una especie de derivación de «Jabberwocky», en el sentido de ampliar una idea de teatro musical («La caza del "snarck"»). También se usaba un texto de Lewis Carroll, que por fin fue abandonado por no estar muy de acuerdo con la cultura española y ser, por tanto, difícilmente comprensible. Gracias a una beca de la Fundación March se volvieron a utilizar algunos materiales para una ópera que al ser terminada se llamaba «La Luna». El título de «Selene», que es el mismo, quizá intente redondear el sentido de la obra y advierta sobre su ámbito cultural. El tema es astronáutico y particularmente se refiere a la conquista de la Luna por el Apolo XII en el año 69, aunque no trata particularmente de esa aventura, sino que procura realizar una especie de alegoría sobre su significado para la humanidad. Ya que se trata de una ópera, es especialmente interesante aquí algo que ha aparecido en páginas anteriores. El autor considera que existe una discrepancia entre la palabra hablada y el canto. Tradicionalmente se ha utilizado un texto cantado, pero Marco divide la comprensibilidad de las palabras y el material musical. En esta ópera, las palabras nunca van cantadas

y el canto nunca lleva palabras —sistema, como decimos, ya utilizado en otras ocasiones—, pero aquí con más profundo significado. Esto permite al músico jugar con el texto sin sentirse obligado a una determinada línea vocal. Además, hay una ventaja práctica: si la obra se vierte a otro idioma, el traductor no se verá obligado a las ridículas deformaciones que a veces resultan del acoplamiento a lo musical.

Por la importancia que tiene en la obra de Tomás Marco la relación entre música y palabra debe esperarse un resultado feliz en el género «ópera», o como se le quiera llamar, ya que el término, como «sinfonía» o «concierto», lleva una carga tradicional de la que es difícil librarla.

EPILOGO PROVISIONAL

Porque Tomás Marco es «actualidad», en cuanto su irrupción y ascenso en el mundo cultural español han sido rápidos, estas líneas forzosamente han debido estar planteadas a manera de un amplio reportaje. La vida y la obra del músico pasaron un poco como en una rápida película cinematográfica. Pero quizá falta una reflexión final, con cierto sentido de interinidad.

En un mundo en que anda tan traída y llevada la libertad es bueno encontrar a alguien que la practica sin hablar de ella. Ni en los textos escogidos para sus obras, ni en declaraciones, ni en artículos, Marco reclama nada que no tenga ya plenamente en su interior. Por eso se expresa de verdad, libremente, pero a través del fruto de su trabajo. Lejos de esa absurda idea —no por absurda menos generalizada en todos los tiempos— de «escribir para sí mismo», el compositor busca lo que debe, es decir, «escribir para los demás». Aquí están sus mayores preocupaciones, pues a partir de la comunicabilidad se plantea una

serie de problemas psicológicos y sociales que trata de resolver. Puede asegurarse que su estética está basada en fundamentos éticos, pues su pensamiento socio-psicológico no es en el fondo otra cosa, sino un comportamiento ante la sociedad. No por muy citada es menos bella y esclarecedora la página del gran Manuel de Falla: «Por convicción y por temperamento soy opuesto al arte que pudiéramos llamar egoísta. Hay que trabajar *para los demás*: simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Sólo así puede el arte cumplir su noble y bella misión social.»

No es creíble que lo que llamamos «estilo» cambie de forma fundamental en el futuro de Tomás Marco, pues el artista ha entrado ya en su primera madurez. Además, esa forma de hacer no está relacionada sólo con problemas técnicos, como tratar armonía y dinámica en una función tímbrica o utilizar los instrumentos de nuevas maneras. El autor plantea ya su obra desde una hondura sociológica que está plenamente de acuerdo con el tiempo en que vivimos. Si trata el tema de la comunicación no es sólo para denunciarlo, como han podido hacer ciertos dramaturgos, unos con humor y otros con amargura.

Es posible que varíe ese curioso sentido de la escritura —y, por tanto, la sonoridad— horizontal. De hecho, esto ya se nota en su última obra importante. Pero tengamos en cuenta que eso no ha sido más que el intento de una sencillez y una economía, muy pensadas, que han dado resultados sobresalientes.

Debemos pensar que Marco no puede estar de acuerdo con las estructuras de todo género que nos rodean y configuran nuestro mundo, cuyo final puede venir no por el fuego o el diluvio, según antiguos cánones, sino por ese ilimitado «progreso» que nuestros abuelos adoraron como a un becerro de oro. Pero tampoco se trata de un «artista rebelde», de uno de

esos cuya acción no hace más que empeorar las cosas. Como hombre de estudio y de trabajo, Tomás Marco pone su esfuerzo al servicio de la comunidad. Con lo que ha vivido no ha podido conseguir mucho aún en ese aspecto. Sufrirá todavía mucha incompreensión. Pero probablemente —y esto es lo importante— su nombre va a quedar unido a una gran etapa de la música española, precisamente en una de las épocas en que ésta se ha hecho más universal.

EL MUSICO ANTE LA CRITICA

ENRIQUE FRANCO

La misma preocupación ha hecho nacer «Anna Blume» sobre poema del dadaísta Schwitters. Delicioso poema, por cierto, sin cuyo conocimiento se hace casi imposible comentar la nueva página de Marco. El juego de los únicos idiomas —alemán y castellano— empleados por los recitadores otorga mayor precisión a «Anna Blume», que, todavía en medida más exclusiva que «Jabberwocky», es una composición vocal o, si se quiere, fonológica. El camino emprendido por Marco, o uno de ellos para ser más exacto, es extraordinariamente atractivo e interesante y supone una de las búsquedas más válidas en la corriente innovadora no sólo de la dialéctica, sino de la misma materia musical. La vuelta a la fuente inagotable de la palabra no deja de ser —para tranquilidad de muchos— un «torniamo alla antica». Verdi «dixit».

ARRIBA.
Madrid.

JUANA ESPINOS ORLANDO

También Tomás Marco fue escuchado con particular interés. Sus «Caprichos» constituyen su primera aportación al género sinfónico. Gran orquesta sin arpas ni percusión, con un original predominio de los registros graves de aquélla, acusa una evidente personalidad que pronto, dentro de la nueva música, ocupará lugar destacado.

MADRID.
Madrid.

FERNANDO RUIZ COCA

Pero el acontecimiento de la tarde, trascendiéndola ampliamente, llegó con los «Cantos del pozo artesiano» (anotaciones para un drama imaginario), que Tomás Marco —de cuya personalidad hemos hecho recientemente el elogio— ha compuesto sobre un poema de Eugenio de Vicente. Marco ha conseguido plenamente dar dimensión sonoro-escénica al texto que, concebido en la línea de la literatura del absurdo, se transforma, por obra del compositor, en pieza teatral importante de este género. La música, en esta novísima ópera de cámara, no es fondo ni ilustración, sino activa participante de lo que en la escena sucede. El éxito fue muy grande, como lo será, estoy seguro, más allá de nuestras fronteras.

EL ALCAZAR.
Madrid.

PAUL HUME

«Car en effet», de Tomás Marco, usa dos clarinetes, clarinete bajo, dos saxofones y saxofón bajo. Marco ha conseguido encontrar timbres que son nuevos para mis oídos. No paran; hay, sin embargo, las novedades por él introducidas, ya que ofrece los ins-

trumentos en todas sus combinaciones posibles en una plena demostración de admirable oficio.

WASHINGTON POST.
Washington.

H. v. W.

El Cuarteto Gaudeamus interpretó «Aura», del español Tomás Marco, un intento de llegar a un proceso esencial de expresión. El compositor lo consigue a través de una cuidadosa selectividad de sonidos, intervalos y gradaciones, que son combinados con gran sabiduría hasta conseguir nuevas relaciones de escucha. Se trata de una vuelta hacia la naturaleza del sonido, sin renunciar por ello a todas las gradaciones desde el ruido a los armónicos. Por su resultado sonoro, «Aura» fue la obra más conseguida del concierto.

UTRECHTS NIEUWEBLAD.
Utrecht.

JORGE PEIXINHO

Tomás Marco en esta obra nos revela un dominio virgen e inexplorado de posibilidades expresivas, así como un gran poder creador, a través de una forma extremadamente bien articulada, con un dominio de la nueva materia sonora que se integra en un contexto directamente accesible, un punto de su estética (también conscientemente de su ética artística) que no conviene en modo alguno despreciar. El resultado es que «Rosa-Rosae» es una pequeña obra maestra, una obra de rara calidad, reveladora de una nueva belleza inequívocamente actual, dicho de otra forma y por ello mismo, una gran lección práctica del hecho de componer.

DIARIO DE LISBOA.
Lisboa.

JACQUES LONCHAMPT

«Cantos del pozo artesiano», del español Tomás Marco, nos dio un ejemplo de verdadera música de acción. Un poema fantástico, aparentemente gratuito, que vive de repente milagrosamente por una inexplicable coherencia interna a través de la exquisita presencia de Bulle Ogier, como un hada de Lewis Carroll, con una música trazada con tanta poesía como humor.

LE MONDE.
París.

ANTONIO IGLESIAS

«Necronómicon» se divide en cuatro secciones, la primera de las cuales utiliza el metal (llegando a introducir algunos instrumentos en el agua, obteniendo así un nuevo color cuando vibran de tal suerte), culminando en la segunda una alternativa de líneas y un sensible puntillismo, para contrastar la tercera con la madera y añadir en la cuarta múltiples elementos —dos sirenas serían la excepción de los percutidos—, hasta un total de 157. Sus veinte minutos de duración no pesan, lo que dice mucho de su interés positivo desde los climas delicados del comienzo hasta el esplendor final interrumpido por los aplausos del público.

INFORMACIONES.
Madrid.

GERHART ASCHE

El joven español Tomás Marco trabaja en su «Tea-Party», un cuidado material armónico, con base al cual el sonido se articula y se distancia de muy diversas maneras. A través de él se desarrollan los complicados ornamentos vocales, con los que los cuatro solistas se enfrentaron victoriosamente.

BREMER NACHRICHTEN.
Bremen.

OSCAR ESPLA

Me es grato señalar, en primer lugar, la del joven compositor español Tomás Marco: un cuarteto de cuerda con unos puntos de percusión. Obra con sentido musical en su concepción dinámica instrumental; de acertada ponderación de efectos y limpia técnica. Dice su autor que rehuye lo funcional —supongo que aquí «funcional» significa lugar común compositivo— y consigue así una partitura expresiva, de acuerdo con su título, «Aura», de sutil resonancia espiritual. Es una de las mejores obras programadas.

ABC.
Madrid.

JACOBO ROMANO

La jerarquización sensorial de la materia sonora, integrada —entre otras— por un sutilísimo repertorio tímbrico, formas de ataque y la incorporación de sus propias voces, por parte de los instrumentistas, otorgan a «Aura» un ámbito extraño y quizá algo inquietante por su pureza. Este calificativo, pienso, es el que más corresponde a la obra de Marco. Una especie de «naivfismo» —inexistente en el repertorio musical contemporáneo— habita en él con una singular imaginación. Quizá es éste su principal patrimonio y «Aura» otro de sus exponentes.

BUENOS AIRES MUSICAL.
Buenos Aires.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

En todas las obras que componen su ya no corto catálogo se aprecia una rara claridad mental, un rigor expositivo grande y una calidad musical cierta. De las tres características participa la página estrenada («Anábasis»). Iniciada en la región vecina del silencio por la cuerda grave, llega pronto, en sonoro crescen-

do, a un hermosísimo pasaje, en el que sutiles, variados y muy breves diseños esparcidos sobre un severo fondo proporcionan la súbita impresión de que el músico madrileño, ya en su segunda obra orquestal, es un dominador pleno de los mil y un secretos que guarda la escritura sinfónica.

ABC.
Madrid.

MASSIMO MILA

Como todos los compositores de hoy, Marco está enamorado del timbre, pero no lo concibe aislado, sino en función de un discurso rítmico y armónico. Marco cree en la intervención constructiva de la persona en la obra de arte y no hay peligro de que se ahogue en el mar de la objetividad. «Anábasis» es una pieza orquestal de gran efecto, consistente prácticamente en un gran crescendo. Como dice el título, es una progresión, una marcha hacia alguna cosa, como un paisaje que emerge poco a poco, lentísimamente de la niebla. Como una ciudad que surgiese con sus torres, sus campanarios, sus palacios. Pero junto a la forma viene también algo terrible: un golpe regular de tam-tam y bombo, que en la primera parte de la obra pasaba inadvertido, se vuelve cada vez más obsesionante, torvo y cruel. Con el último tremendo mazazo se asiste casi a la decapitación de una criatura que se resiste a la agresión. Todo es muy español, tanto en la crueldad como en la presencia de ciertas atmósferas musicales, apenas esbozadas, que bastan para evocar aperturas brevísimas sobre la atmósfera familiar a los admiradores de la aguda grandeza de Manuel de Falla. «Anábasis» es una obra que no puede dejar indiferente.

LA STAMPA.
Torino.

ANTONIO FERNANDEZ-CID

Su partitura para gran orquesta de composición normal —incluido piano y con sólo el empleo de arcos sobre los platos en busca de particular sonido— es de andadura grata, sin extravagancias, y en cierta forma, en lo que se refiere a unas preocupaciones por la novedad de los timbres y la variedad sonora, puede ser continuidad en 1971 y con la estética de hoy, de las inquietudes que en su día sintió Mahler. Intensidades, acordes que se desvanecen, utilización expresiva del pedal en los timbales, sugerente empleo de las escobillas sobre él, tenues panderetas, cascabeles de clima irreal, hallan contraste en los orientalistas diseños del clarinete, la participación directa del trompeta, los glisandos y arpeggios del arpa. No hay propiamente línea melódica o temática, pero no se peca por dispersión y la obra se escucha sin problemas.

ABC.
Madrid.

JOSE RAMON RODRIGUEZ LAFUENTE

Un desarrollo prolongado en el que predomina la visión horizontal es distintivo de «Anábasis». Dentro de la línea que podemos llamar expresiva —pensemos en términos clásicos—, el sobresalto, en paso adelante, viene dado por las intervenciones de los distintos grupos instrumentales, que en rápidos diseños dan unión a un contexto general equilibrado. Dentro de las insinuaciones hasta se percibe en cadencias oportunas la herencia de los Falla y sus continuadores. En «Anábasis» todo es ascensión. Y también dentro de una inquietud personal por sonoridades y coloraturas se consigue, con resultados positivos, la confluencia, el intercambio de pareceres entre un pen-

sador que evoluciona y otro que respeta la tradición lógica.

EL CORREO ESPAÑOL.
Bilbao.

ERIC DECHAMPS

Así, «Rosa-Rosae», del español Tomás Marco, donde la extrema complejidad de relaciones tímbricas, la sutileza de la arquitectura y la alteración de la noción temporal constituyen un lenguaje original. Esta obra es probablemente la mejor y, en todo caso, la más acabada, escuchada en Royan este año.

LE SOIR.
Bruselas.

GILBERTO MENDES

Dejamos para el final las dos obras más interesantes de este festival, una de ellas también interpretada por el Cuarteto de Filadelfia. Se trata de «Aura», del compositor madrileño Tomás Marco, uno de los más jóvenes y más brillantes de la actual música española. Marco está haciendo una carrera vertiginosa en Europa. «Aura» tal vez sea la obra más importante para cuarteto de cuerda en los actuales momentos de búsqueda por parte de la música de vanguardia. De excepcional importancia por su invención, por su nuevo lenguaje que Marco consigue extraer de uno de los más manidos medios de expresión musical: el cuarteto de cuerda.

O ESTADO DE SAO PAULO.
Sao Paulo.

FEDERICO SOPEÑA

Para mí «Mysteria» es especialmente significativa: viendo como difunta la vieja distinción entre contenido y forma es plenamente de hoy ver cómo en obras

como ésta se supera una estructura anterior, manca porque quería ser experimental y no expresiva. «Mysteria», recordando al famoso libro de Rudolf Otto, presenta sin «programa», sin argumento esos dos polos de lo fascinante y de lo tremendo, de lo dulce y de lo hiriente que son el misterio como preámbulo presentador de esencias. Lo más notable de la superada etapa «experimental» era su afán de lógica. Pues bien, en esta obra de Marco lo abierto va conducido de manera implacable, y así, la intensa expresividad, la que sube por encima de los contrabajos conductores, aparece no como «concesión», sino como exigencia misma de la música. Un músico como Marco hace música situándose en la misma actualidad cultural: el éxito de «Mysteria» coincide con la vuelta a Rilke, cuya obra entera en verso, prosa y cartas podría tener el mismo título.

HOJA DEL LUNES.
Madrid.

JUAN GUINJOAN

Aunque Tomás Marco no ha usado ningún tema mahleriano, la esencia del célebre compositor y director de orquesta se halla en esta partitura, que no vacilamos en catalogar entre las mejores de Marco. Con una total superación de conceptos de lenguaje tonales, atonales o seriales, Tomás Marco nos propone una sugestiva pieza impregnada de clima irresistible y ambiente mágico. Largos pedales, sonoridades diáfanas, timbres transparentes y grandes crescendi, sin olvidar el empleo de determinados instrumentos de percusión, son algunos de los elementos fundamentales de la obra y que han sido felizmente coordinados y fusionados por el compositor.

DIARIO DE BARCELONA.
Barcelona.

JUAN ARNAU

Construida en un bloque sonoro homogéneo, con ideas que se definen sin retórica en un lenguaje directo, conciso y sustancioso, «Angelus Novus» es una obra sincera, con ideas de interés permanente llevadas al universo sonoro con armonías atractivas y diversidad tímbrica que acreditan el sólido oficio del compositor. Sin duda, es una composición importante; quizá la más decisiva de la personalidad de Tomás Marco.

TELE EXPRES.
Barcelona.

JOSE CASANOVAS

Nos pareció una realización que descuella inmediatamente por su virtuosismo técnico y por la gran fuerza de coherencia que mantiene con su idea generatriz. Por una parte, la estructura mental que deriva del «ángel» de Klee, «aterrorizado, mirando hacia atrás, pero arrastrado por un viento que no le deja retroceder», y, por otra, dominada por un inteligente propósito de recrear una atmósfera mahleriana, huyendo por lo demás de la simple anécdota del compositor. Entendemos que en ambas variables la obra es un éxito; la primera le infunde una clara dimensión formal, cosa nada frecuente en una obra de nuestro tiempo. La segunda es muestra de la sagacidad y oficio de Tomás Marco, implantando aquella atmósfera mahleriana muy perceptible por cualquiera de los más breves detalles, a una sintaxis típica de nuestro tiempo.

DESTINO.
Barcelona.

ANGEL DEL CAMPO

Marco sí habló con el cielo; le hizo hablar; ha estudiado sus recursos propios. Y los ha puesto, con su

poquito de piano, al servicio de «Maya». Una obra frutal, la más jugosa que conozco de Marco. ¿Una obra de ida o de vuelta? Como las puertas giratorias, «Maya» puede llevar a Marco al sitio de donde partió o enfrente. «Maya» es muy clara; está compuesta al sol. Atrae, gusta; gustaría seguir oyéndola; no parece completa; podría prolongarla sin cansar; desarrollarla. ¿No es ése su escaso desarrollo, su manquedad? Pero chorrea ilusiones y melodías reprimidas como vergonzantes suspiros. Trabajada con artesanía amorosa, «Maya» es redonda y frutal.

PUEBLO.
Madrid.

LARS HEDBLAD

Con una sugestiva sonoridad oriental, así como con un clima sugerentemente místico, se desarrolla «Recuerdos del porvenir», del español Tomás Marco. Sobre un continuo sonoro en permanente crecimiento, formado por unos grados cromáticos descendentes con intensidades en aumento, la cantante Meg Shepard desarrolla una acción musical que va hasta un despliegue de medios casi inconcebible. El desarrollo llega hasta la histeria con el auxilio de los ritmos y las luces, logrando un clima tenso de gran habilidad que impresiona por su fuerza expresiva.

SVENSKA DAGBLADET.
Estocolmo.

KLAUS STAHLER

En la obra de Marco no debe buscarse ninguna cita, tal como las usa Berio en sus collages. Como máximo, el uso de los cascabeles de la «Cuarta», de Mahler, o en el gusto de los mordentes, es la literalidad de acercamiento al modelo. La obra implica reflexiones sobre el historicismo y Marco comparte

con Mahler el sentido del colorido total en el gran aparato orquestal. La sonoridad se hace aquí componente de la forma, en la cual Marco introduce una cierta «belleza» en el sentido del sonido puro, continuamente derivado hacia una totalidad en la que ya no se oyen las particularidades. Lo bello es aquí símbolo de lo histórico y, por así decirlo, consigue un acoplamiento hasta alcanzar el resultado de un sonido moderno.

MELOS.
Mainz.

RAMON BARCE

Hay también en «Angelus Novus» un aspecto que lo emparenta con la música de cámara y que revaloriza los timbres puros y evita la gran masa orquestal, buscando con buen tino el equilibrio entre dos concepciones sonoras. Esa doble faz de la escucha de la obra es, sin duda, una de las razones del título, que se refiere a un pasaje en el que Walter Benjamín recuerda un cuadro de Paul Klee y ejemplifica con él un tipo de contemplación histórica. Este trasfondo de «Angelus Novus» está patente a lo largo de la obra y es muy perceptible intuitivamente: una música que mira hacia atrás (incidentalmente a través de Mahler) y hacia adelante. El objetivo está perfectamente conseguido y con un atractivo resultado sonoro.

YA.
Madrid.

DETLEF GOJOWY

Las superficies sonoras hasta sus límites podría ser la definición del tema y su problemática. Menos por el material que por su personal, estático y fresco bien sonar, el ágil desarrollo recuerda por su tipología constructiva los modelos del futurismo y el cubismo,

por ejemplo, «La fundición de acero», de Mossolow. Esta manera de construir por bloques es ya apreciable en otra obra de Marco, «Anábasis», pero aquí sobresalen aún más sus mecanismos.

FRANKFURTER ALLGEMEINE
Frankfurt.

ESQUEMA DE SU VIDA

- 1942. El 12 de septiembre nace en Madrid Tomás Marco Aragón.
- 1945. Primeras impresiones musicales: el piano de la abuela, el viejo gramófono y una actuación de los dantzaris en Ochagavía.
- 1946. Comienzo de la enseñanza primaria.
- 1948. Aprende a leer y escribir.
- 1949. Traslado de colegio (Sagrada Familia).
- 1952. Comienzo del bachillerato.
- 1952-55. Interés por la literatura y asistencia a los primeros conciertos.
- 1955. Primeros estudios serios de música. Descubrimiento de libros sobre música y análisis de partituras.
- 1955-59. Continúan los estudios musicales y la producción literaria. Obras teatrales.
- 1958. Primeros intentos compositivos. Escribe poemas y ensayos. Descubrimiento de nuevos poetas.

1959. Comienza los estudios universitarios. Primer viaje a Italia y Francia. Impresión de una audición de «El martirio de San Sebastián». Asiste a las conferencias del grupo «Nueva Música» en el Ateneo. Conoce a Bernaola y De Pablo. Empieza el «Cuarteto con clave».
1960. Concluye su primera obra. Análisis de Webern y Varèse. Escucha a David Tudor. Muerte de la abuela paterna.
1961. Primeros artículos musicales. Tertulia de Luis de Pablo. Conoce a Ligeti y Stockhausen. Composición de varias obras experimentales.
1962. Estudio de «Le marteau sans maître», de Boulez. Crítico de la revista «SP». Amistad con Gombau. Curso de psicología en Strasburgo. Primera beca en el extranjero: curso en Darmstadt. Vocal de Juventudes Musicales de Madrid.
1963. Primeros estrenos («Trivium», «Tensiones»). Creación de «Problemática 63». Primeras músicas para teatro. Campamento de Milicias en La Granja. Viaje a Italia.
1964. Segundo campamento en La Granja. Licenciado en Derecho. Conoce a Juan Hidalgo. Colabora en la creación de la Bienal de Música. Contactos con Earle Brown.
1965. Alférez en La Seo de Urgel. Muchas composiciones. Largo viaje a Alemania: curso en Darmstadt. Contactos con Lutoslawski. Colaboración con «Zaj». Estreno de «Roulis-Tangage».
1966. Ciclo sobre Cage. Festival Zaj 2. Viaje a Italia. Primeras colaboraciones en Radio Nacional de España. Estudios de Cultura Alemana en la Universidad de Freiburg. Visita a Darmstadt. Nuevo viaje a Alemania con Juan Hidalgo. Estreno de «Schwann».

1967. Concierto Zaj en el teatro Beatriz. Crítico de «Informaciones». Estreno de «Jabberwocky» y «Anna Blume». Colaboración con Stockhausen en Colonia y Darmstadt. Creación de la revista «Sonda» con Barce. Curso de sociología con Adorno. Crítico del «Diario SP».
1968. Estreno de «Los caprichos» y «Cantos del pozo artesiano». Viaje a Suiza, a Alemania y Holanda. Numerosas conferencias y escritos. Miembro del Comité Español de la SMIC.
1969. Viajes a Suiza y Yugoslavia («Cantos del pozo artesiano» en la Bienal de Zagreb). Premio Nacional de Música («Vital»). Viaje a Holanda. Premio Gaudeamus («Aura»). Premio de Honor de la VI Bienal de París («Aura»). Desaparece el «Diario SP». Viaje a Portugal y estreno de «Rosa-Rosae». Matrimonio con María Rosa Cepero el 27 de diciembre.
1970. Viajes a Alemania, Suiza, Francia, Holanda, Argentina, Grecia y Turquía. Jefe de Programas Sinfónicos, de Cámara y Líricos en Radio Nacional de España. Participa en el Congreso sobre Nueva Música de Rotterdam. Dimite en Juventudes Musicales. Fin de «Estudio Nueva Generación».
1971. Viajes a Bélgica y Holanda. Participación en el Congreso de Gante. Críticas en «Arriba». Premio Gaudeamus («Mysteria»). Viaje a Méjico. Profesor de la Universidad de Navarra.
1972. Viajes a Francia, Polonia e Inglaterra. Participa en el Congreso sobre Grafía Musical de Roma. Premio Nacional de Radiodifusión 1971. «Popular de Pueblo». Miembro del Consejo Permanente de la Música.
1973. Viajes a Francia. Muerte del abuelo paterno en marzo y del padre en abril. Profesor de la

Universidad a Distancia. Curso en el Real Conservatorio de Madrid sobre nuevas técnicas en la composición, junto a Halffter y Bernaola. Medalla de Plata del Mérito a las Bellas Artes.

ESQUEMA MUSICAL DE SU EPOCA

1942. Messiaen publica «Técnica de mi lenguaje musical». Schönberg: «Oda a Napoleón». Orff: «La sabia». Rodrigo: «Concierto heroico». Muere Weingartner.
1943. Bartok: «Concierto para orquesta». Strawinsky: «Sonata para dos pianos». Petrassi: «La follia de Orlando». Strauss: «Capriccio». Del Campo: «En la pradera». Rodrigo: «Concierto de estío». Blacher: «Romeo y Julieta». Hindemith: «Ludus tonalis». Muere Rachmaninoff.
1944. Messiaen: «Visiones del amén». Strawinsky: «Babel» y «Escenas de ballet». Del Campo: «Concierto para violoncello».
1945. Strawinsky: «Sinfonía en tres movimientos». Britten: «Peter Grimes». Honegger: «Sinfonía litúrgica». Bartok: «Tercer concierto para piano». Esplá: «Sonata del sur» (última versión). Strauss: «Metamorfosis» y «Sonatina». Nace José Luis Téllez. Mueren Mascagni, Bartok y Webern.

1946. Schönberg: «Trío». Shostakovich: «Novena sinfonía». Boulez: «Sonatina». Honegger: «Juana de Arco en la hoguera» (versión definitiva). Guridi: «Sinfonía pirenaica». Copland: «Tercera sinfonía». Nace Arturo Tamayo. Muere Manuel de Falla.
1947. Schönberg: «El superviviente de Varsovia». Prokofieff: «Guerra y paz». Cage: «Sonatas e interludios». Se institucionalizan los cursos de verano de Darmstadt. Rodrigo: «Cuatro madrigales amorosos». Mueren Alfredo Casella y Reynaldo Hahn.
1948. Strauss: «Cuatro últimos lieder». Dallapiccola: «El prigionero». Messiaen: «Sinfonía Turangalila». Boulez: «Sonata II» y «Le soleil des eaux». Strawinsky: «Misa». Hartmann: «Simplicius Simplicissimus». Egk: «Circe». Hindemith: «Marienleben II». Rodrigo: «Ausencias de Dulcinea». Homs: «Entre dues linies». Pierre Schaeffer inicia sus experiencias en música concreta. Serio conflicto en la Unión Soviética entre el Estado y los más destacados compositores. Mueren Giordano, Wolf-Ferrari, Lehar y Ponce.
1949. Schönberg: «Fantasía para violín y piano». Messiaen: «Modos de valor e intensidad». Del Campo: «Lola la Piconera». Rodrigo: «Concierto galante». Orff: «Antígona». Remacha: «Vísperas de San Fermín». Egk: «Abraxas». Jelinek publica «Obra dodecafónica», primer método práctico del sistema. Theodor Adorno publica «Filosofía de la nueva música». Mueren Richard Strauss, Pfitzner, Novak y Turina.
1950. Petrassi: «La morte dell'aria». Cage: «A flower». Schaeffer y Henry: «Sinfonía para un hombre solo». Menotti: «El cónsul» y «El telé-

- fono». Britten: «Billy Budd». Mueren Jacques-Dalcroze, Kurt Weill, Koechlin y Miaskowski.
- 1951.** Strawinsky: «The rake's progress». Boulez: «Polifonía X» y «Estructuras para dos pianos». Nono: «Polifonía-monodia-rítmica». E. Halffter: «El cojo enamorado». Rodrigo: «Cinco sonatas de Castilla». Orff: «Trionfi» (versión definitiva). Honegger: «Quinta sinfonía». Milhaud: «Bolívar». Krenek: «Doble concierto para piano y violín». Muere Schönberg, dejando incompleta «Moisés y Aarón».
- 1952.** Stockhausen: «Kontrapunkte». Earle Brown: «Folio». Montsalvatge: «Cuarteto indiano». Dallapiccola: «Cuaderno de Annalibera». Rodrigo: «Concierto-serenata». Castro: «Proserpina y el extranjero». Frank Martin: «Concierto de clave». C. Halffter: «Antífona pascual». Muñoz Molleda: «Miniaturas medievales».
- 1953.** Henry: «Orfeo». Stockhausen: «Estudios 1 y 2». Montsalvatge: «Concierto breve». Rodrigo: «Música para un código salmantino». C. Halffter: «Concierto para piano y orquesta». Mueren Prokofieff, Conrado del Campo y García Leoz.
- 1954.** Strawinsky: «In memoriam Dylan Thomas». Varèse: «Deserts». Rodrigo: «Fantasía para un gentilhomme». Milhaud: «David». Liebermann: «Concierto para orquesta sinfónica y banda de jazz». Mueren Charles Ives y Furtwängler.
- 1955.** Strawinsky: «Canticum sacrum». Boulez: «Le marteau sans maître». Nono: «Incontri». Pousseur: «Quinteto a la memoria de Webern». Xenakis: «Metástasis». Gombau: «Siete claves de Aragón». E. Halffter: «Fantasía galaica». C. Halffter: «Tres piezas para cuarteto de cuerda». Muere Arthur Honegger.

1956. Stockhausen: «Canto de los adolescentes». Nono: «Il canto sospeso». Homs: «Vía Crucis». Remacha: «Concierto para guitarra». Luis de Pablo: «Elegía». C. Halffter: «Misa ducal», «Concertino» y «Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda». Mueren Kleiber, Giesecking y Pérez Casas.
1957. Dallapiccola: «Concerto per la notte di Natale». Villa-Lobos: «Sinfonía 12» y Cuarteto 17». Stockhausen: «Gruppen». Remacha: «Rapsodia de Estella». Kagel: «Anagrama». Juan Hidalgo: «Ukanga». Poulenc: «Diálogos de carmelitas». Rodrigo: «Música para un jardín». Mueren Sibelius, Toscanini y Cantelli.
1958. Strawinsky: «Threni». Copland: «Noneto». Berio: «Homenaje a Joyce». Nono: «Cori di Didone». Lutoslawski: «Música fúnebre». Hidalgo: «Caurga». Barce: «Cuarteto núm. 1». De Pablo: «Sonata». Miguel Alonso: «Cántico espiritual». Arteaga: «La mona de imitación». Nace el «Grupo Nueva Música». Mueren Rodzinsky, Argenta y Adolfo Salazar.
1959. Homs: «Sexteto». Muñoz Molleda: «Sinfonía en La menor». Stockhausen: «Refrain» y «Zyklus». Ligeti: «Apariciones». Bussotti: «Cinco piezas para David Tudor». Raxach: «Metamorfosis». Benguerel: «Cantata d'amic e d'amat». Se crea Tiempo y Música. Mueren Martinu, Villa-Lobos y Wanda Landowska.
1960. Boulez: «Pli selon pli». Berio: «Cercles». Kagel: «Sur scène». Messiaen: «Cronocromía». Cage: «Cartridge music». Stockhausen: «Carré» y «Kontakte». Barnaola: «Superficie núm. 1». De Pablo: «Radial». Mestres-Quadreny: «Música de cámara 1». C. Halffter: «Cinco microformas». Mueren Mitropoulos, Clara Haskil y Arámbarri.

1961. Lutoslawski: «Juegos venecianos». Strawinsky: «A sermon, a narrative, a prayer». Penderecki: «Trenos por las víctimas de Hiroshima». Ginastera: «Concierto para piano». Gerhard: «Cuarteto II». Brown: «Available forms I». Ligeti: «Atmósfera». Raxach: «Fases». De Pablo: «Glosa» y «Libro del pianista». Prieto: «Cuarteto». Mestres-Quadreny: «Música de cámara 2» y «Tramessa a Tapies». C. Halffter: «Formantes». Mueren Julián Bautista y Beecham.
1962. Homs: «El caminant i el mur». Cage: «Atlas eclipticalis». Ligeti: «Aventuras». Bernaola: «Espacios variados». Barce: «Estudio de sonoridades». Raxach: «Estrofas». De Pablo: «Polar» y «Prosodia». Arteaga: «Cuevas de Nerja» y «Kontaktion». C. Halffter: «In expectatione resurrectionis Domini». Mueren Guridi, Pahissa, Kreisler y Bruno Walter.
1963. Strawinsky: «Abraham e Isaac» y «El Diluvio». Ligeti: «Concierto para violoncello». Lutoslawski: «Tres poemas de Henri Michaux». Feldman: «De Koenig». Barce: «Parábola». Bernaola: «Superficie núm. 3». García Abril: «Homenaje a Miguel Hernández». De Pablo: «Tombeau» y «Cesuras». Gombau: «Texturas y estructuras». Coria: «Extensión refleja». C. Halffter: «Codex» y «Homenaje a Ramón Gómez de la Serna». Mueren Hindemith, Poulenc, Bacarisse y Friscay.
1964. Esplá: «Sinfonía Aitana». Mompou: «Improprios». E. Halffter: «Canticum in P. P. Johannes XXIII». Remacha: «Jesucristo en la Cruz». Ginastera: «Don Rodrigo». Ligeti: «Lux aeterna». Penderecki: «La pasión según San Lucas». De Pablo: «Escena». Bernaola: «Mixturas». Brown: «Corrobboree». Barce: «Abgrund-Inter-

- grund». García Abril: «Concierto para piano» y «Cántico delle creature». C. Halffter: «Espejos» y «Secuencias». Fundación del Grupo Zaj. Se crea el Festival de Royan. Muere Monteux.
- 1965.** Strawinsky: «Introitus». Stockhausen: «Microphonie». Messiaen: «Los colores de la ciudad radiante». Donatoni: «Per orchestra». Rodrigo: «Himno de los neófitos de Qumran». Homs: «Polifonía para once instrumentos». Berio: «Bird Girl». Raxach: «Sintagma». Barce: «Nueve preludios». De Pablo: «Módulos 1». Schat: «Laberinto». Mestres-Quadreny: «Conversa». Balada: «Concierto para guitarra». González Acilu: «Estructuras 24 sonidos». C. Halffter: «Brechtlieder». Fundación de Alea. Mueren Albert Schweitzer y Edgard Varèse.
- 1966.** Strawinsky: «Cánticos de réquiem». Homs: «Cuarteto» y «En la meva mort». E. Halffter: «Dos salmos». Stockhausen: «Telemusick». Boulez: «Eclat». Bernaola: «Heterofonías». Barce: «Objetos sonoros». De Pablo: «Iniciativas» y «Módulos II». Hidalgo: «Los holas». Guinjoan: «Células 1». C. Halffter: «Symposion». Mueren Scherchen, Schuricht, Marguerite Long y Casadó.
- 1967.** E. Halffter: «Concierto para guitarra». R. Halffter: «Sonata III». Penderecky: «De natura sonoris». Stockhausen: «Hymnen». Ligeti: «Lontano». Rodrigo: «Concierto andaluz». Barce: «Las cuatro estaciones». De Pablo: «Módulos III», «Módulos V», «Imaginario I» e «Imaginario II». Gombau: «3 + 1». González Acilu: «Dilatación fonética». Olavide: «Indices». Mestres-Quadreny: «Música per a Anna» y «Engidus». Castillo: «Cuatro invenciones». Bonet: «La pell de brau». C. Halffter: «Líneas y pun-

tos» y «Antiphonismoi». Creación del «Estudio Nueva Generación». Mueren Kodaly y Malcolm Sargent.

1968. Homs: «Presencias». Stockhausen: «Aus sieben Tagen». Globokar: «Traumdeutung». Bernaola: «Músicas de Cámara». De Pablo: «Heterogéneo» y «Protocolo». Muñoz Molleda: «Concierto número 2 para piano». Rodrigo: «Concierto-madrigal». González Acilu: «Aschermittwoch». Téllez: «Noticias y comentarios». Oliver: «Riflessi». Soler: «Salmo 87». Angulo: «Siglas». Barce: «Canadá-trío». Prieto: «Solo a solo». Ramírez: «Pieceoneju». Cano: «Cuarteto». C. Halffter: «Anillos» y «Yes speak out» (Cantata de los derechos humanos). Muere Charles Münch.

1969. Ligeti: «Ramifications». Penderecki: «Misa rusa». Kagel: «Unter strom». Berio: «Sinfonía» (versión definitiva). Boulez: «Domaine». Lachenmann: «Air». Bernaola: «Polifonías». Barce: «Música fúnebre». De Pablo: «Quasi una fantasia». Homs: «Heptandre». Muñoz Molleda: «Concierto para trompa». Villa-Rojo: «Música para obtener equis resultados». Cano: «Diferencias agógicas» y «El pájaro de cobre». Téllez: «Concierto de mayo». Ramírez: «Y no llueve si no diluvia». C. Halffter: «Cantata de los derechos humanos» (versión definitiva), «Oda» y «Fibonacci». Mueren Ansermet y Bakhaus.

1970. Penderecki: «De natura sonoris II». Homs: «Impromptu para diez». Cage: «Music circus». Stockhausen: «Mantra». Amy: «Cette étoile enseigne à s'incliner». Kagel: «Klangwerhr». Lutoslawski: «Concierto para violoncello». Bernaola: «Oda für Marisa». Coria: «Lúdica III». De Pablo: «Por diversos motivos» y «We». Prieto: «Al-gamara». Cruz de Castro: «Menaje».

- Ginovart: «Amalgama». Miroglio: «Extensión II». Mestres-Quadreny: «Doble concert». C. Halffter: «Noche pasiva del sentido» y «Cuarteto Memoria 1970». Muere Roberto Gerhard.
- 1971.** Gombau: «Pascha nostrum» y «Grupos tímbricos». Montsalvatge: «Laberinto». Kagel: «Stadt-teather». Stockhausen: «Trans». Ligeti: «Melodías». Benguerel: «Concierto para órgano». Barce: «Nuevas polifonías». Bernaola: «Relatividades». De Pablo: «La libertad sonrío» y «Comme d'habitude». Penderecki: «Utrenya». González Acilu: «Oratorio panlingüístico». Olavide: «Cuarteto». Cano: «Vocum» y «Şoçk». Angulo: «Tres rosas de Aranjuez». García Abril: «Hemeroscopium». Prieto: «El juego de la música». Villa-Rojo: «Obtener variantes». Larrauri: «Contingencias». C. Halffter: «Planto por las víctimas de la violencia» y «Réquiem por la libertad imaginada». Mueren Strawinsky, Gombau y José María Franco.
- 1972.** Penderecki: «Partita». Escudero: «Sinfonía sacra». Bernaola: «Impulsos». Larrauri: «Espadantza». Miguel Alonso: «Tensiones» y «Nubemúsica». Homs: «Quinteto de viento». Rodrigo: «Con Antonio Machado». Oliver: «Interpolaciones». Escudero: «Sinfonía sacra» y «Concierto para violoncello». García Abril: «Cadencias». Prieto: «Nebulosa» y «Libertas-libertatis». Villa-Rojo: «Formas y fases». González Acilu: «Hymne an Lesbierinnen». Bussotti: «Lorenzaccio». Xenakis: «Persépolis». Shostakovich: «Sinfonía 15».
- 1973.** Montsalvatge: «Homenaje a Manolo Hugué». Angulo: «Loores del Ave María». Barce: «Estructura mixta cruzada a cuatro voces», «Sonata Kupelwieser», «Cuarteto Gauss» y «Lamen-

tación de Jerusalén». C. Halffter: «Concierto para órgano» y «Gaudium et Spes». De Pablo: «Elephants ivres I». Cruz de Castro: «Sincrónico». Arteaga: «Irradiaciones». Prieto: «Reflejos». Berio: «Concierto para dos pianos». Penderecki: «Primera sinfonía». Desaparece Alea. Mueren Casals, Malipiero, Maderna, Klemperer, Klecki, Schmidt-Isserstedt, Horenstein, Kertesz y Julio Gómez.

CATALOGO DE OBRAS

Anteriores a la iniciación:

- «Cuarteto con clavecín» (1959), «La muerte» (tres poemas para canto y piano sobre textos de Baudelaire), «Antigualla» (para cuerda), 1959-60, ambas; «Tensión» (para cuatro instrumentos, estrenada en 1963, destruida luego). También destruidas: «Transición», «Figuraciones», «Laberinto», «Calígrama» (estrenada).
- TRIVIUM (1962).—Piano, percusión y tuba. Estreno: Madrid, 21-III-63. Director: Autor.
- ROULIS-TANGAGE (1962-63).—Trompeta, piano, cello, guitarra, guitarra eléctrica, vibráfono, percusión. Encargo «Tiempo y Música». Estreno: «Roulis», Madrid, 13-VI-1963. Completo: Madrid, 14-XII-65.
- VOZ (1963).—Recitador y 13 instrumentos. Texto de Ungaretti. Mención de honor en el concurso del Aula de Cultura. Sin estrenar.
- GLASPERLENSPIEL (1964).—Doce instrumentos. Sin estrenar.
- ALBAYALDE (1965).—Guitarra. Estreno: Nürenberg, X-69. Siegfried Behrend. Ed.: Zimmermann.
- PIRAÑA (1965).—Piano. Estreno: Madrid, 6-XII-65. Juan Hidalgo.
- REQUIEM (1965).—Tres intérpretes-actores, dos cintas magnetofónicas y elementos auxiliares. Texto: Rilke. Sin estrenar.
- CAR EN EFFET... (1965).—Tres clarinetes y tres saxos. Estreno: Washington, 27-VI-68. Director: García Asensio. Ed. Salabert.
- SCHWANN (Ein Liebeslied) (1966).—Seis instrumentos. Encargo: Ateneo. Estreno: Madrid, 23-XI-66. Director: Gombau.

- JABBERWOCKY (1966-67).—Actriz, cuatro percusionistas, seis radios, piano, saxa tenor, diapositivas y luces. Texto: Lewis Carroll. Estreno: Madrid, 23-II-67. Director: Autor.
- ANNA BLUME (1967).—Dos recitadores, cinta y conjunto instrumental. Texto: Kurt Schwitters. Estreno: Madrid, 22-X-67. Director: Tamayo.
- OCTAVARIO (1967).—Flauta con o sin percusión. Estreno: Darmstadt, 28-VIII-67. Laszlo Shoka.
- LOS CAPRICHOS (1959-67).—Orquesta sinfónica. Encargo de RTVE. Estreno: 23-III-68. Director: García Asensio.
- CANTOS DEL POZO ARTESIANO (1967).—Actriz, conjunto instrumental y escenografía. Texto: Eugenio de Vicente. Estreno: Madrid, 25-III-68. Director: Hilmar Schatz. Ed. Salabert.
- FETICHES (1967-68).—Piano. Encargo intérprete. Estreno: Amsterdam, 31-III-68. Pedro Espinosa. Ed. EMEC.
- PASO A DOS (1968).—Dos pianos. Estreno (con título «Juegos nocturnos»). Madrid, 17-I-68. Carlos Santos y autor.
- KUCHE KINDER KIRCHE (1968).—Mezzo-soprano y cinco ejecutantes actores. Encargo del Instituto Alemán. Estreno: 16-V-68. Anna Ricci, director-autor. Texto: Günter Grass. En proceso de revisión.
- AURA (1968).—Cuarteto de cuerda. Estreno: Utrech, 7-IX-1969. Premio «Gaudeamus». Premio de Honor VI Biental de París. Ed. Salabert. Disco Hispavox.
- VITRAL («Música celestial» núm. 1) (1968-69).—Organo y cuerda. Estreno grabación: Madrid, III-70. Estreno público: Cuenca, 28-III-72. Director: Franco Gil. Premio Nacional de Música. Ed. Salabert.
- MAYA (1968-69).—Violoncello y piano. Encargo intérpretes. Estreno: La Haya, 27-X-70. Corostola-Rego. Ed. Moeck. Disco RCA.

- ROSA-ROSAE (1968-69).—Cuatro instrumentos con o sin elementos luminosos de Lugán. Estreno: Lisboa, 29-X-1969. Director: Autor. Ed. Salabert. Disco Hispavox.
- FLOREAL («Música celestial» núm. 2) (1969).—Un percusionista. Encargo intérprete. Estreno: Nürenberg, VI-1969. Siegfried Fink. Ed. Simrock.
- TEA-PARTY (1969).—Cuatro cantantes y cuatro instrumentos. Encargo Radio Bremen. Estreno: Bremen, 27-V-70. Director: Klaus Bernbacher. Ed. Salabert. Disco Hispavox.
- ANABASIS (1968-70).—Orquesta sinfónica. Estreno: Madrid, 13-I-71. Director: Odón Alonso. Ed. Moeck.
- MYSTERIA (1970).—Orquesta de cámara. Estreno: Hilversum, 16-IX-71. Director: Roelof Krol. Premio «Gaudeamus». Ed. Salabert. Disco Hispavox.
- EVOS (1970).—Piano. Encargo intérprete. Estreno: Bremen, 1970. Alexandre Hrisanide. Ed. Alpuerto.
- MIRIADA (1969-70).—Guitarra y percusión. Encargo intérpretes. Estreno Darmstadt, 28-III-71. Behrend-Fink. Ediciones Zimmermann. Disco Edigsa.
- ALBOR (1970).—Cinco instrumentos. Encargo: «Diabolus in Música». Estreno: Barcelona, 19-XI-70. Director: Guinjoan. Ed. EMEC.
- ASTROLABIO (1969-70).—Organo. Encargo de la Comisaría General de la Música. Estreno: Barcelona, II-73. Montserrat Torrent. Ed. Salabert.
- RELOJ INTERIOR (1971).—Contrabajo con o sin electrónica. Estreno: Madrid, 24-II-71. Autor.
- NECRONOMICON (1971).—Seis percusionistas. Encargo Comisaría General de la Música. Estreno: Granada, 7-VII-1971. Percussions de Strasbourg. Ed. Salabert.
- JETZTZEIT (1971).—Clarinete y piano. Encargo intérpretes. Estreno: Bremen, 1-XI-71. Deinzer-Heider. Edita Moeck. Disco RCA.

- L'INVITATION AU VOYAGE (1971).—Soprano, tres clarinetes, piano y percusión. Encargo RTVE. Estreno: Grabación Madrid, VI-71. Esperanza Abad, Odón Alonso. Estreno público: Méjico, 29-IX-71. Larios-autor. Encargo versión de concierto: Jane Manning. Textos: Carroll, Rimbaud, Manrique, Dante, Goethe. Ed. Moeck. Disco RCA.
- ANGELUS NOVUS («Mahleriana») (1971).—Encargo de la ONE. Estreno: Madrid, 15-X-71. Director: Frühbeck de Burgos. Ed. Moeck.
- QUASI UN REQUIEM (1965 con el título de «Paon», revisión 1971).—Cuarteto de cuerda y orquesta de cuerda. Encargo: Semana de Música Contemporánea de Orleáns. Estreno: Orleáns, 27-II-72. Director: Vandenberg. Ed. Alpuerto.
- KUKULCAN (1969-72).—Quinteto de viento. Encargo intérpretes. Estreno: Madrid, 8-III-72. Quinteto Koan. Edita Moeck. Disco RCA.
- CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA («Los mecanismos de la memoria») (1971-72). Estreno: Royan, 19-IV-1973. León-Ara. Director: Zender. Ed. Moeck.
- RECUERDOS DEL PORVENIR (1972).—Cinta magnetofónica con dispositivo de plástico luminoso de Juan Giralt o con soprano y acción. Encargo Alea. Estreno: Pamplona, 26-VI-72.
- RETRATO DEL POETA (1972-73).—Canto y piano. Texto: Gerardo Diego. Encargo: RTVE. Estreno: Madrid, 22-II-73. Penagos-Carra.
- NUBA (1973).—Seis instrumentos. Encargo, Filarmónica de Lisboa. Estreno: Santiago de Compostela, 25-III-73. Director: Guinjoan. Ed. Moeck. Disco RCA.
- HOQUETUS (1973).—Uno, dos o tres clarinetes en vivo o grabados. Encargo intérprete. Estreno: Roma, 2-IV-73. Villa-Rojo. Ed. EMEC. Disco Movieplay.

ESCORIAL (1973).—Orquesta sinfónica. Sin estrenar.

SELENE.—Estreno: Madrid, 14-V-1974. María Orán, Ana Ricei, Julián Molina, Antonio Blaneas. Director: Odón Alonso.

Música para varias obras de teatro, dos cortometrajes, una película experimental («Innerzeitigkeit») de Javier Aguirre, un guión radiofónico sobre «El Cid» y una producción radiofónica sobre «Las Siete Palabras».

ESCritos

Libros:

- «Música española de vanguardia». Guadarrama, 1970.
- «La música de la España contemporánea». Publicaciones Españolas, 1970.
- «Luis de Pablo». Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- «Cristóbal Halffter». Dirección General de Bellas Artes, 1972.
- «La España ausente». Gadiana, 1973. Libro colectivo.
- «Metempsícosis». Poemas para una colección de serigrafías de Abel Martín, 1968. Gráficas Pérez.

Monografías:

- «Erik Satie, músico gótico».
- «Igor Strawinsky».
- «Haydn y la creación de la Escuela Vienesa».
- «Debussy en blanco y negro».
- «El exotismo francés de Claude Debussy».
- «Debussy: preludes».
- «Maurice Ravel o la paradoja creativa».
- «La crisis del pensamiento europeo en el piano de Ravel».
- «La música de cámara de Mauricio Ravel».
- «Beethoven: sus conciertos».
- «Mussorgsky y sus cuadros de una exposición».
- «Mendelssohn, músico de cámara».
- «El violín italiano del siglo XVIII».
- (*Todos para discos «Ensayo» entre 1969-71.*)
- «El pensamiento técnico y estético de la música contemporánea» (separata de «Altántida», 1971).

Diarios:

- «Informaciones».
- «Diario SP».
- «Arriba».

Revistas españolas:

- «SP».
- «Aulas».
- «Imagen y Sonido».
- «Serra d'Or».
- «Sonda».
- «Tele-Radio».
- «Cuadernos para el Diálogo»
- «Hilo Musical».
- «España, Hoy».
- «Bellas Artes 70».
- «Gentleman».

Revistas extranjeras:

- «Melos» (Alemania).
- «Interface» (Bélgica).
- «The world of music» (Alemania).
- «Prismen» (Alemania).
- «Dé-collage» (Alemania).
- «Osterreichische Musikzeitschrift» (Austria).

DISCOGRAFIA

- «Aura». Cuarteto de JJ. MM. (Hispavox).
- «Tea-Party». Carmen Torrico, Alicia Nafé. Ramón Regidor, Jesús Zazo, conjunto instrumental. Director: José María Franco Gil (Hispavox).
- «Mysteria». Orquesta de Conciertos de Madrid. Director: José María Franco Gil (Hispavox).
- «Rosa-Rosae». Conjunto instrumental. Director: José María Franco Gil (Hispavox).
- «Jetztzeit». Jesús Villa-Rojo, clarinete; Francisco Guerrero, piano (RCA).
- «L'invitation au voyage». Jane Manning, soprano; conjunto instrumental. Director: José María Franco Gil (RCA).
- «Kukulcán». Quinteto de viento Koan (RCA).
- «Nuba». Conjunto instrumental. Director: José María Franco Gil (RCA).
- «Maya». Pedro Corostola, cello; Luis Rego, piano (RCA).
- «Miriada». Siegfried Behrend, guitarra; Siegfried Fink, percusión (Edigsa).
- «Hoquetus». Jesús Villa-Rojo, clarinete (Movieplay).



BIBLIOGRAFIA

- MARCO, Tomás: «Música española de vanguardia». Guadarrama, 1969.
- MARCO, Tomás: «La música de la España contemporánea». Temas Españoles, 1970.
- FERNANDEZ CID, Antonio: «La música española en el siglo XX. Publicaciones de la Fundación Juan March. Río Duero, 1973.

INDICE

	<u>Pág.</u>
SIGNIFICACIÓN DE UN ARTISTA	7
LA VIDA	15
LÁMINAS	33
LA OBRA	49
EPÍLOGO PROVISIONAL	73
EL MÚSICO ANTE LA CRÍTICA	77
ESQUEMA DE SU VIDA	91
ESQUEMA MUSICAL DE SU EPOCA	95
CATÁLOGO DE OBRAS	105
ESCRITOS	111
DISCOGRAFÍA	113
BIBLIOGRAFÍA	114

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorino Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.

- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
- 57/Fernando Delapuenta, por José Luis Vázquez-Dodero.
- 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
- 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/Zacarias González, por Luis Sastre.
- 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
- 62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
- 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
- 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
- 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
- 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
- 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó
- 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
- 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
- 71/Piñole, por Jesús Baretini.
- 72/Joan Ponç, por José Corredor-Matheos.
- 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
- 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.

En preparación:

Juan Garcés, por Luis López Anglada.

Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González.

*Esta monografía de Tomás Marco, ha
sido realizada en Coslada - Madrid
en los talleres de Artes Gráficas
Astygi, S. L.*

y, por tanto, hombre de ideas, que basa su arte en raíces profundas: no sólo en las consecuencias de la música más avanzada de nuestra época, sino en la búsqueda constante y en la misma Historia, que le proporciona infinitos materiales para la reflexión.

El arte de Marco es significativo en nuestro país, pero también se ha extendido rápidamente hacia todos los puntos del globo donde se presta atención a la vanguardia. Esto quiere decir que esa proyección se debe al propio valor de la obra realizada, y responde a una honda preocupación por la comunicabilidad y el misterio de las relaciones entre el autor, los intérpretes y el público, que permanecen como constantes en el pensamiento del creador.

SERIE MUSICOS

