Crítica, público y problemas de recepción en la nueva música española

ANGEL MEDINA
Musicología
Universidad de Oviedo (España)

Si consultamos los índices de la revista *Ritmo* correspondientes a su primer medio siglo de vida (1929-1979) encontraremos un buen número de artículos y editoriales dedicados a reflexionar en torno a los comportamientos del público. Según el momento, las preocupaciones se orientan hacia la función social del concierto y hacia la necesidad de ampliar, casi de masificar, la vida filarmónica española. Otras veces parece inferirse un loable interés por incrementar la asistencia a los conciertos del público joven, cuando no se sondea el gusto musical de los famosos. Pero apenas hay aportaciones que nos iluminen acerca del público en su relación específica con la nueva música. También los responsables de actividades culturales en ayuntamientos y comunidades autónomas de España se han preocupado en los últimos años por los comportamientos del público. Había que ponderar o justificar las inversiones realizadas, máxime desde que los aires liberales de la actual política española limitaron las subvenciones oficiales que, a decir verdad, se gastaban en ocasiones demasiado alegremente. Se hicieron encuestas, se confeccionaron cuadros estadísticos, se publicaron memorias de teatros y auditorios, incluso se detectó el resurgir de géneros concretos como la zarzuela, pero siempre queda un poco entre sombras el caso particular de la música contemporánea. No pretendemos tanto aclararlo aquí como apuntar algunos de los condicionantes y circunstancias del asunto.

Parece claro que los problemas intrínsecos de la nueva música en cuanto a su recepción por parte de los melómanos se vieron agravados por las propia realidad histórica que padecía España tras el resultado de la Guerra Civil. El exilio o la muerte de músicos y críticos dejó a España en una situación de penuria intelectual de la que tardó décadas en recuperarse. Además, el tradicionalismo recalcitrante del régimen franquista tuvo también sus ecos en el terreno de la creación artística. En los duros años de la postguerra autores como Bartók o Strawinsky podían parecer demasiado modernos para los gustos dominantes del público. La germanofilia de los primeros años cuarenta fue un hecho palpable en todos los frentes, no siendo la programación de la Orquesta Nacional una excepción en este sentido.

Tampoco la crítica musical fue lo mismo tras la Guerra Civil (1936-1939). El exilio voluntario de Falla en Argentina motivó innumerables páginas casi melodramáticas, entre los mandatarios musicales del régimen, como el P. Sopeña muy significadamente. Esos cantos de ausencia no se entonaron por otros músicos ni por críticos cuyo exilio no había sido precisamente voluntario. Pero es innegable que la orfandad casi freudiana que se sentía por Falla tendría que haberse repartido un poco más ecuánimemente para lamentar ausencias como

las de Adolfo Salazar, cuyo peso en la crítica, nivel de información sobre la música de su tiempo y agudeza de criterios no volvieron a darse nunca más en España. Asombra hojear el diario *El Sol* y comprobar el amplísimo espacio dedicado a la música y el interés de los artículos allí publicados por Salazar. Si el actual y veterano diario *ABC* no resiste la comparación con *El Sol*, si aún es peor el caso de periódicos de tanta solera como *La Vanguardia*, la cima de la amusicalidad periodística española la encontramos en el influyente diario *El País*, mezquino hasta la avaricia en este terreno.

Los críticos que habrían de dar cuenta de la renovación musical española, desde bien entrados los años cincuenta, tuvieron la relevancia artística ni la influencia ideológica y estética de un Salazar o del Julio Gómez anterior a la guerra. Antonio Fernández Cid, crítico durante largas décadas en el *ABC* por ejemplo, reconocía en los preámbulos de sus conferencias que no sabía música. Un crítico tan *impresionista* no era el más adecuado para ejercer dicha función en cuanto a la nueva música. Como muestra verdaderamente significativa de cómo se cruzan y se interrelacionan los caminos de creadores, público y crítica, transcribimos las opiniones de Fernández Cid sobre un concierto del Grupo Koan dentro del Estudio Nueva Generación. La crítica se publicó el 10 de mayo de 1968 y es de las que podrían pasar a una antología, por su enorme valor como reflejo de las transformaciones de la sociedad española de esos momentos. Tras reconocer su falta de sensibilidad hacia las nuevas músicas, aun admitiendo el esfuerzo organizativo y la necesidad de su existencia, ofrece esta pincelada sobre el público de fines de los sesenta: "Se trata de audiencias diferentes en todo, hasta en el vestir; audiencias en su mayor parte juveniles, en las que no faltan los asistentes de atuendo informal, donde la corbata no se juzga imprescindible ni aún para los autores; audiencias que aplauden y hasta dan ¡bravos! a músicas que públicos normales, de taquilla, no aceptarían; audiencias minoritarias pero fercorosas." Afortunadamente, Leopoldo Hontañón se ocupó con más interés, esmero y conocimiento de la música contemporánea como segundo crítico del mismo medio periódico. En honor a la verdad hemos de decir que el propio Fernández Cid alude en su crítica a Hontañón, en quien reconoce una "más aguda comprensión de estas creaciones".

Enrique Franco fue crítico del diario *Arriba*. Este era un periódico falangista desde el que, sin embargo, pudo desarrollar una crítica extremadamente atenta a la nueva música. Recordemos que el Grupo Nueva Música (1958) se crea en Madrid como homenaje a este crítico, por iniciativa de Ramón Barce. Del mismo modo que Salazar tenía una especial reverencia y admiración por Falla, E. Franco ha sido un auténtico mentor para Cristóbal Halffter. Su trabajo en la organización del canal clásico de la radio nacional española —a donde llamó como colaboradores a numerosos compositores— no ha de desestimarse. Como tampoco ha de sobrevalorarse, según hacen sus detractores, el hecho de que E. Franco haya sido el autor de la canción falangista *Montañas nevadas*, un símbolo del régimen franquista. Actualmente Enrique Franco es crítico de *El País*.

Ya hace muchos años que destacamos la significación crítica de Fernando Ruiz Coca. Desde el diario *Ya* y desde las páginas de *La Estafeta Literaria* realizó una

labor discreta y decisiva de apoyo a la nueva música española. Pero sin duda ninguna su gran aportación fue la dirección del Aula de Música del Ateneo de Madrid, centro en el que consiguió crear un público interesado verdaderamente en las últimas tendencias de la música internacional. Un sistema de trabajo en equipo para el estudio previo de lo que se iba a programar, la inclusión de las actividades en el marco de cursos monográficos sobre temas diversos, como la música electrónica, la obra abierta, el objeto sonoro, etc., explican la decisiva significación del Aula en la formación de los jóvenes compositores y en la aparición de un público receptivo, inquieto, abierto y entendido, aunque sin duda alguna todavía demasiado minoritario.

Críticos como Xavier Montsalvatge, de gran prestigio en su faceta principal de compositor o Manuel Valls Gorina, igualmente compositor y ensayista, son los nombres más significativos en esta tarea para el ámbito catalán. Posteriormente Ramón Barce, Tomás Marco, Víctor Burell, en Madrid, o César Calmell, entre otros, en Barcelona, conforman una pléyade de músicos vinculados a los medios que también ha ido contribuyendo a la elevación del nivel musical en España. Desde los años setenta, numerosas capitales de provincia se suman a Madrid y Barcelona en cuanto a la recepción de la nueva música, surgiendo críticos y espacios periodísticos que en nada tienen que envidiar a los de las dos grandes ciudades antes citadas.

Si el testimonio anteriormente citado de Fernández Cid parece testimoniar la existencia de un público joven, escaso y fervorosa en relación con la nueva música en el Madrid de 1968, lo cierto es que la creación de ese público arrancaba de una década atrás. Cierto es que los primeros aires renovadores surgen en el Círculo Manuel de Falla de Barcelona (1947). Pero la incidencia de esta agrupación en cuanto al público fue muy limitada. Las cosas se agravaban en Cataluña por las sospechas de actividades catalanistas que recaían en cualquier entidad cultural. Fue el caso, por ejemplo, de las actividades musicales del Club 49. Por eso había una cierta cerrazón, un cierto hermetismo que dificultó e impidió una mayor difusión de las ideas y actitudes más renovadoras de esos años difíciles. Por el contrario, de 1958 a 1968 la música española asiste a una intensa sucesión de novedades. Podemos tres grandes líneas estéticas que se abren paso durante esos años en la música española y que podrán servirnos de base para relacionar las cuestiones de recepción en relación con la crítica y el público. Los datos se refieren a Madrid y Barcelona, las dos únicas capitales en las que había una actividad relevante en torno a la nueva música.

La primera de esas líneas tiene que ver con la tradición serial. Es sabido que el compositor catalán Robert Gerhard fue discípulo de Schoenberg, pero también es conocido que su exilio en Cambrigde impidió la creación de una escuela serial española, algo que tampoco pudo hacer Joaquim Homs, discípulo y amigo de Gerhard por tener otras dedicaciones profesionales. Con la llegada de Cristòfor Taltabull a Barcelona —tras sus años europeos formándose con Max Reger y colaborando con otros maestros de prestigio— la situación cambia radicalmente. Este compositor fue capaz de orientar y formar a lo más granado de la nueva música catalana, entre cuyos nombres destacan los de Joan Guinjoan, Josep María Mestres Quadreny y Josep Soler. Este último, por su parte, ha tenido y tiene un magisterio que permite hablar de una escuela catalana de composición. Lo interesante es que, hasta el año 75 Josep Soler trabaja dentro del sistema serial de una manera que permite considerarle como el gran heredero de la tradición serial en España. Adviértase de paso que en Madrid las cosas fueron mucho peor en cuanto al serialismo, puesto que, como en Barcelona, las enseñanzas oficiales iban por otros derroteros pero además no se dio en Madrid la presencia de alguien como Taltabull, el "hombre providencial" para la música en Cataluña, por emplear la expresión utilizada por el propio Josep Soler

para referirse a su maestro. No olvidemos de todos modos el paso del compositor chileno Pablo Garrido por Madrid porque tuvo sus consecuencias en cuanto a la recepción del serialismo en España. Un compositor que luego sería tan relevante por su radicalismo vanguardista como es Juan Hidalgo recibió formación serial con Garrido. Un amplio artículo del chileno en la revista *Música* (1952) nos sugiere que sabía muy bien en qué terreno se movía, por más que no gozase del máximo respeto en su propio país.

La música serial no gustaba al público de aquellos años. Lo atestiguan numerosas críticas periodísticas. Veamos un ejemplo. El 17 de enero de 1960 se estrenó en Barcelona *Danae*, de Josep Soler. Fue un fracaso. Una de las escasas críticas positivas se debió a Sebastià Benet, crítico de *El Correo de las Artes*, quien en el número de febrero de 1960 escribía: "La obra de Soler, *Danae*, no tuvo el más mínimo éxito, lo cual es sensible por varias razones. La obra es puramente dodecafónica y, por la tanto, de difícil captación por el público en una sola audición". Y continuaba así: "No obstante, el noble empeño de José Soler, su inquietud actual, su honestidad artística, al mismo tiempo que su habilidad técnica, no merecían la *acogida un tanto de estupefacta ironía que le dispensó el auditorio*" (el subrayado es nuestro).

La segunda línea estética con la que proseguimos nuestro muestreo tiene que ver con las músicas abiertas. Cuando ya los críticos y un público curioso y minoritario se habían acostumbrado más o menos a la música atonal y a saber que los jóvenes compositores no se iban a contentar con ofrecer una sonoridad simplemente post-fallesca, los acontecimientos se disparan. Los conciertos del pianista David Tudor (cuyas reflexiones sobre Cage son de tanto interés) en las dos grandes capitales españolas, se celebraron por las gestiones de la Asociación de Diplomados del Instituto de Boston en noviembre de 1960. Los conciertos causaron un gran revuelo en el mundillo musical. Hubo muchos recelos y no poca violencia dialéctica. Enrique Franco, desde el diario madrileño *Arriba*, (12-XI-1960) asesta un duro golpe al experimentalismo propuesto en el concierto, en el que se incluían obras de Nilsson, Marchetti, Wolft, Hidalgo, Bussotti, Ichiyanagi y Cage. Por su parte, Manuel Valls, primero en la prensa barcelonesa y posteriormente en su libro *La música española después de Manuel de Falla* (Madrid, 1962) se hace eco de los comentarios jocosos del público asistente y se toma el evento en clave de chirigota: dice haber asistido a "un acto anunciado como concierto", describe los accesorios de David Tudor con asombro ("pito, silbato y aparato de radio"), menciona la consideración "como mueble" del piano, para concluir: "Al igual que Monsieur Jourdan, el famoso personaje de Molière, nos enteramos ahora que cualquier iracundo vecino que pega un puñetazo sobre la mesa por la inverecundia de los programas radiofónicos, lo que hace realmente es interpretar una composición musical".

Lo mismo le ocurre a Alfonso Sánchez, desde el diario *Madrid* (11-XI-1960) pues entre las diversas "impresiones" que recoge "la primera fue la de que David Tudor estaba afinando el piano. Lo recuerdo bien de cuando estudiaba piano mi hermana la mayor". También alude - ventajas de la música moderna, viene a decir - a un "pollo", vecino de silla, que estaba leyendo el periódico y a la desazón característica del oyente ante el final de la pieza, en el sentido de si habrá llegado en verdad dicho

final o si estamos ante uno de esos silencios habituales en la tradición postweberniana. Y concluye: "Uno se entera de que la pieza ha terminado porque el pianista recoge los papeles y los guarda".

No faltaron críticas negativas a obras españolas de carácter abierto escritas en este período. Fue famoso el caso de *Espacios variados*, una obra de Carmelo Bernaola con determinados elementos flexibles y combinatorios, estrenada en Barcelona en noviembre de 1962. No tuvo una mala acogida en términos estrictos, pero se vio en la picota por una sediciosa nota de prensa de la agencia oficial Cifra en la que se insultaba personalmente al compositor -llamándolo "gamberro, vividor y caradura"- como recoge su biógrafo Antonio Iglesias.

La tercera orientación estética que comentaremos en relación con la crítica y el público es la que sintetizamos bajo el rótulo de "música de acción" o "teatro musical". Zaj - algo más que el Fluxus español - fue el nombre y el emblema de la música de acción es España. Un *cartón* zaj de Juan Hidalgo, cuyo texto fue luego reproducido abundantemente, nos informa de la génesis y miembros del grupo: +"ZAJ, que fue siempre una posibilidad omnidireccional en el INTEMPORAL, se TEMPORALIZO en Madrid como tal - en julio de 1964- a través de Walter Marchetti y de mí mismo bajo la inteligente sonrisa y el sutil destello de Ramón Barce". Si en los párrafos anteriores hablábamos de recelos y de escándalos dialécticos, con Zaj se operó una especie de fenómeno revulsivo que clarificó un tanto las posturas estéticas. Por eso, con Zaj encontraremos reacciones entusiasmadas de ciertos sectores del público junto a pateos y tensiones que requirieron la intervención policial. Zaj revive en España los accidentados estrenos de las vanguardias clásicas, como los de los futuristas italianos por ejemplo, sin que el lado agresivo sea ni mucho menos característico en Zaj. A Zaj le gustan los objetos cotidianos y la descontextualización. El público de Zaj puede estar en los andenes ferroviarios, en las cafeterías, en la calle. Los seguidores de Zaj se sienten como partícipes de una risueña y poética iniciación. Zaj envía mensajes imposibles por correo, edita sus libros y *cartones* con mimo especial y consigue interesar a los críticos literarios y teatrales tanto como a los críticos de música.

El año de Zaj es justamente famoso en la música española por otros motivos. La Bienal de Música Contemporánea y el Festival de Música de España y América nacen ese año. Los medios periodísticos incrementan la información sobre estos eventos, al tiempo que comienza a afianzarse un tono de una cierta normalidad en la (aún escasa) programación de música contemporánea. Con todo, el público seguía fallando. "La falta de éxito -dice el escritor Umberto Saba en uno de sus *Atajos*- equivale a la absolución negada". Y añade: "Imagine lo que sigue". Al hilo de este pensamiento pudimos escribir en un trabajo titulado *Futuro anterior y otros tiempos improbables en la música del fin de siglo* esta valoración: "Los compositores más inquietos de la Generación del 51 habían renunciado a la confesión ante el público, eran fríos y antirretóricos, y el público les dio la espalda. Pero en lugar de ponderar ese hecho con la flema de los vanguardistas clásicos, procedieron a quejarse amarga e inútilmente o a marcar distintos cambios de rumbo en su obra. Habían trastocado el orden del ritual: renunciaron a la confesión, mas no les faltó penitencia, y, al cabo, buscaron la absolución, que siguen sin lograr del todo".

Tras consultar sobre extremo a varios de los más relevantes del período podemos certificar que, a diferencia de ciertas vanguardias históricas, el afán de provocación era mínimo y que *el deseo de que sus obras gustasen al público* primaba sobre otras consideraciones, por más que algunos de ellos no estuviesen dispuestos a demasiadas concesiones. Probablemente este mismo deseo haya motivado los sistemáticos giros estéticos detectables en la música española precisamente a partir de esos años centrales de la década de los sesenta, tan llena de interés en todos los

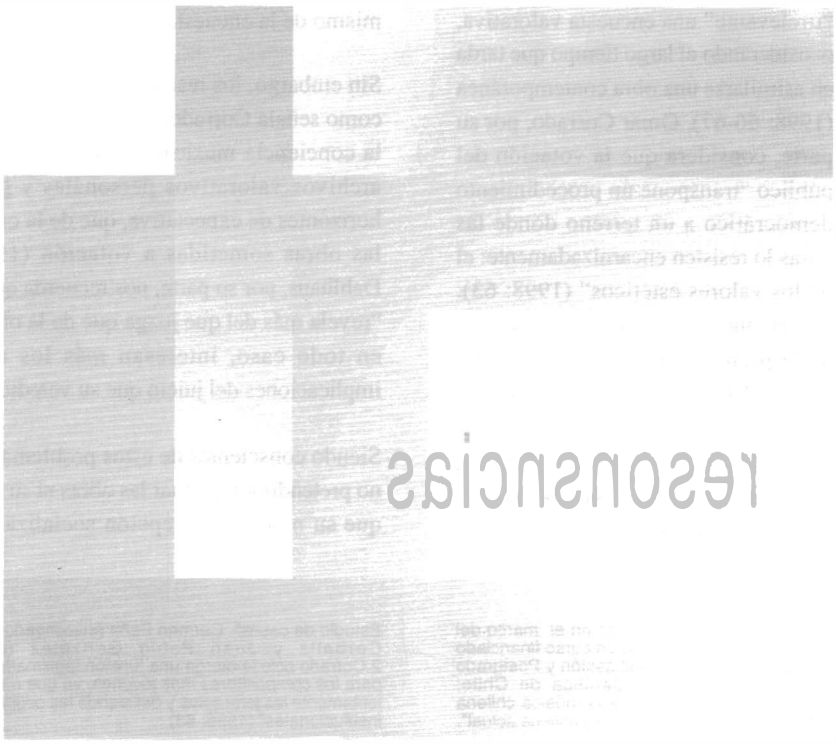
sentidos. Además, la llegada de nuevas promociones más eclécticas, desinhibidas y, todo hay que decirlo, con más medios a su alcance para formarse de manera integral como compositores, coadyuva a ese mismo cambio de derrotero estético. En realidad, los compositores buscan el reencuentro con el público y para ello tienden el puente de la comunicabilidad. Bien mediante sistemas de polaridades (Luis de Pablo), niveles (Ramón Barce), hiperactuado monográficamente sobre un determinado parámetro (concretismo de Carlos Cruz de Castro), o mediante la utilización de sonoridades algo más complacientes y eufónicas, reflexionando desde su propia música sobre los *mecanismos de la memoria* (T. Marco), recuperando el pasado mediante citas, parodias, paráfrasis, *collages* y reelaboraciones estilísticas varias, ya mirando a la historia de la música universal con admiración y respeto (Josep Soler) o a la española (Francisco Cano, Cristóbal Halffter...) con ojos menos críticos y distantes, dialogando con la tradición popular (Claudio Prieto) antes tan denostada por un cierto simbolismo de pseudo-patriotismo que el régimen franquista había cultivado con cierta insistencia, lo cierto es que la nueva música española trata de reconciliarse con un público para cerrar por fin el eterno ciclo entre los planos de la poiesis y las inesperadas realidades que a veces se producen en los niveles de la estesis del mensaje musical.

En la década de los setenta empiezan a aparecer nuevas líneas de fuerza en la creación musical. El voluntario eclecticismo de algunos autores (como el del ya fallecido Juan Briz) el hedonismo dionisíaco y mediterraneísta de Francisco Cano corren paralelos a un mayor interés del público en este tipo de lenguajes. Las tendencias minimalistas y repetitivas —anteriores a los años ochenta, pero muy aceptadas en esta década— se hacen un lugar entre los gustos del público. Un pionero e ideólogo de estas corrientes es Llorenç Barber, cuyos conciertos de campanarios -conciertos transitables según el itinerario del ciudadano/oyente por las calles de su ciudad son conocidos en todo el mundo- expresaba muy bien la nueva situación, no sin una severa crítica a sus mayores:

> Tras demasiados años de apatía, de epigonismos falsamente vanguardistas que ofrecian una música esclerotizada y oficializada.Tras demasiadas distancias, pretensiones y tecnicismos, que ahuyentan un público cuyo alimento sonoro lo constituyen cómodos y vasectomizados productos "standars".Vemos nacer hoy, por contra, vestigios de algo "otro", todavía informe, que preludia un mundo nuevo: Actum, Ensems, taller de Música Mundana, Festival de la Libre Expresión Sonora, Glotis, Piolín, Eco-Grupo, Nutar o Elenfante son algunos de los muchos vestigios que se vislumbran. Entre ellos aparece la húmeda y cálida sombra del ZAJ.Distintos y diversos, todos participan de una perversa y polimorfa actitud post-moderna: LA MUSICA, O (EN)CANTA O NO ES.Esta llamada obsesiva por retormar la sensualidad de la música, por postular una música que levite (frente a la grave música de nuestros mayores), corre pareja con una intencionada pobreza (minimalismo le llaman algunos), que busca despertar fecundos ecos interiores.
> BARBER, Llorenç: *Texto para un festival* (Programa, XI-1980).

Por no hablar de un caso como el de Carles Santos, pianista-actor-compositor, cuyos éxitos de público reflejan muy bien el delicado equilibrio que ha sabido obtener entre sus cualidades técnicas y el lado comercial y comunicativo de la música. Santos enlaza con los gustos de la *new age* internacional que se acomoda en España con solidez en los años noventa. "La nueva música de los tiempos que corren -escribe Francisco Ramos en el segundo número de la revista *Nueva Música* (1991)-prohibe el desorden, la crispación. El confort en que se halla el receptor proscribe todo abuso sonoro". Ramos no tiene empacho en añadir: "ya no importa tanto para el nuevo público que algunas de las propuestas insertas en la Nueva Música adolezcan del más mínimo sentido del rigor y la armonía. El culto a la banalidad también parece ser un síntoma inequívoco de MODERNIDAD". Pero lo cierto es que no hay *una* nueva música ni *un* nuevo público, y menos tan acomodaticios. Desde aquella miseria intelectual de los años cuarenta, cuando conseguir una partitura de Schoenberg era toda una odisea y cuando la radio podía ser como una cátedra para el compositor y el melómano, hasta el presente estadio de la música española, inserta en una sociedad de *primer mundo*, en el sobran tantas cosas inútiles, donde el *bricolage* técnológico parece querer difuminar el lado trascendental de la obra de arte, han pasado muchas cosas y el público de la música contemporánea ha crecido y se ha hecho plural. Hemos comprobado incluso que la discrepancia del público ya no se establece entre detractores y defensores de las nuevas músicas, sino que, cada vez con mayor frecuencia, el público se manifiesta celebrando o repudiando unos u otras de las variadas tendencias que pueden ofrecérsele a sus oídos. Las tensiones estéticas que se viven en Barcelona, algunas veces reflejadas en los medios de comunicación, entre los seguidores de las líneas más experimentalistas y tecnológicas (con Mestres Quadreny y el chileno Gabriel Brncic como referentes ideológicos) y los partidarios de una línea de actuación en la que los valores morales, el oficio, la función sacralizadora y trascendente del arte son determinantes (con el magisterio de Josep Soler al fondo) nos parecen positivas y alentadoras. El público actual parece haber adquirido la capacidad para el matiz, tras décadas en las que se hacía necesario el apoyo incondicional y el entusiasmo derivado de un cierto sentimiento de autodefensa. El público español de hoy -arrinconado todo prejuicio fundamentalista, abierto y plural ante las nuevas músicas, capaz al tiempo del confort y del esfuerzo- también empieza a *sonar* mejor.

COMENTARIO BIBLIOGRAFICO

Una visión general en MARCO, T.: *Música española de vanguardia*. Madrid, 1970, Ed. Guadarrama. Del mismo autor, el artículo "Los años cuarenta", *Actas Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Salamanca, 1985, Vol. II, Madrid, 1987, INAEM, pp. 399-411. Sobre la ausencia de Falla, MEDINA, Angel: "Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes", en *Manuel de Falla a través de su música* (1876-1946). A Coruña, 1996. Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa. pp. 7-29. Sobre la recepción de la tradición serial CASABLANCAS, B.: "Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)", *Actas Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Salamanca, 1985, Vol. II, Madrid, 1987, INAEM, pp. 413-432, Amplia información sobre el Aula de Música del Ateneo de Madrid, la década de los sesenta y una síntesis sobre Zaj en MEDINA, Angel: "Crisis o reafirmación en la nueva música española". *Actas Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. Salamanca, 1985. Vol. II, Madrid, 1987, INAEM, pp. 369-397. En torno a la música

abierta, MEDINA, Angel: "Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España", *Anuario Musical*, nº 51, Barcelona, 1996. pp. 217-232. Una aproximación a la década de los setenta en CURESES, Marta: "Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: el camino hacia Europa", *Miscel-lània Oriol Martorell*. Xosé Aviñoa, editor. Barcelona, 1998, Universitat de Barcelona, pp. 205-221. Las tendencias desescolarizadas de los ochenta en: MADERUELO, Javier: Una música para los 80. Madrid. 1981. Ed. Garsi. Col. Metaphora/2. Las músicas "new age" de los años noventa tuvieron uno de sus más importantes voceros en la revista *Nueva Música*. Véase en particular RAMOS, Francisco: "Nuevas músicas", *Nueva Música*, nº 2. Sevilla, 1991. Algunos de los problemas del compositor ante el fin de siglo en MEDINA, Angel: "Futuro anterior y otros tiempos improbables en la música del fin de siglo". *Actas II Congreso sobre el Discurso artístico*. Oviedo, 1996. Luis Caramés, ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 425-443.