



Música oral del *ur*

Revista Internacional

Nº 7. Año 2006

Enfoques musicales y periodismo flamenco

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA • MARTA CURESES • MOHAMED METALSI • MANUEL LUNA • JOSEP MARTÍ • CARMELO LISÓN • REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO • JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD • MANUEL LORENTE RIVAS • BIBIANA AIDO • OLGA DE LA PASCUA • JUAN MANUEL SUAREZ JAPÓN • RAFAEL INFANTE • JUAN CARLOS MARSET • JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO • TOMÁS MARCO • RICARDO SANMARTÍN • ELSA GUGGINO • STEVEN FELP • DAVID COPLAN • JOSÉ MANUEL GAMBOA • NORBERTO TORRES • MANUEL RÍOS RUIZ • MANUEL MARTÍN MARTÍN • PACO VARGAS • ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO • JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ GAZTELU • ALFREDO GRIMALDOS • EUGENIO COBO • ANGELO PANTALEONI • JAVIER PRIMO • ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO.

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Grabación musical y estructuras de la escucha.

Tomás Marco

Compositor musical.

Resumen

En este artículo se expone el profundo cambio operado en la música por la posibilidad de fijar su sonido en un soporte, algo que se logra por primera vez en mucho siglos e influye sobre su carácter temporal y efímero. Se señala cómo eso ha cambiado totalmente el disfrute y el conocimiento musical pero también las transformaciones realizadas en los mecanismos de la escucha. No se puede rechazar la grabación ni tampoco creer que es un sustitutivo de la música, se trata de un formidable complemento.

Otro elemento nuevo que introduce la grabación es el fenómeno de la escucha débil y la aparición de músicas para oír po no para escuchar así como la museificación no sólo del repertorio musical sino de sus interpretaciones concretas.

Desde finales del siglo XIX la música ha conocido, gracias a las aplicaciones tecnológicas, una posibilidad hasta entonces nunca imaginada que va a incidir revolucionariamente sobre multitud de aspectos. Esta posibilidad es la de poder fijar el sonido en un soporte para poder volverlo a escuchar. Nunca hasta ese momento se había podido conseguir algo semejante y la música siempre había dependido del instante fugaz en que su existencia se concretaba a través de una interpretación. La música era tiempo percepción temporal del sonido a través de la memoria –responsable de la unidad de esos instantes sonoros y de la forma musical – que era irrepetible e irrecuperable al menos de la misma manera. Incluso la fijación de la música en un soporte gráfico no representaba a la música misma sino una manera de condicionar su interpretación¹ de una manera similar –no idéntica– ya que ese era el momento en que la música se producía y se desvanecía.

La evolución técnica de los soportes sonoros evolucionó a gran velocidad puesto que, si los primitivos cilindros del fonógrafo no eran muy perfectos, el camino desde ellos al disco de pizarra, el vinilo microsurco, la alta fidelidad, el estéreo, la cuadrafonía, la cinta magnética, la casete y los sistemas digitales se suceden con rapidez y creciente perfección. Paralelamente, el invento de la radio permite transportar el sonido a distancia con lo que no sólo el concierto se convierte en una materia que excede los límites del local donde se celebra, sino que la radio se erige en el medio ideal para la difusión masiva de discos y posteriormente de grabaciones en cinta magnetofónica o en CD. Mencionaremos también la función coadyuvante de la televisión cuando apa-

1. La evolución de la grafía musical suele ser descrita como un proceso hacia una mayor exactitud de fijación. En realidad hoy se tiende a creer que los sistemas de escritura de cada época obedecen más que a eso a la manera de entender la música en cada momento.

rece, por más que sea un medio de menor incidencia musical que la radio² y más tarde de los ordenadores como difusores y concentradores de música e incluso los sistemas de personalización y asilamiento de la escucha como puedan ser los walkman, portátiles de CD o reproductores de MP3. Quede claro que cuando nos reframos a la música grabada todos esos medios quedan subsumidos en el concepto³.

La grabación musical—recuerde que incluimos siempre la radio—operó una enorme revolución en la propia difusión de la música. Permitió multiplicar de manera exponencial la capacidad humana de consumo musical y acercó toda clase de repertorios a todos los potenciales oyentes de manera que, de una manera casi instantánea, podían convivir todos los géneros musicales, todas las épocas de la música e incluso productos sonoros de las más variadas culturas, algo que ni cuantitativa ni cualitativamente había ocurrido nunca. Ciertamente las posibilidades de conocimiento y de disfrute musical crecían de una manera desmesurada y con ellas el propio negocio musical que se ha expandido hasta convertirse en una de las principales industrias universales. El conocimiento, el disfrute y la explotación de la música han cambiado de manera decisiva con el advenimiento de la música grabada.

La grabación musical influye sobre todos los aspectos de la música, no creo que nadie lo pueda poner en duda a estas alturas y el intentar abarcarlos necesitaría un espacio mucho más voluminoso del que aquí disponemos así que nos vamos a concentrar en cómo la grabación musical ha afectado a los diversos mecanismos de la escucha. Esto se refiere al hecho de la escucha del concierto tradicional, de la grabación por sí misma y también de los métodos de escucharla, pero sobre todo interesa examinar cómo la grabación incide en el propio concierto, en las músicas industriales, en las nuevas música ambientales, en los problemas de las músicas de tradición oral, en la interpretación musical y en la música de carácter improvisado. Y además, en el nacimiento de una música cuyo principal objetivo es el ser escuchada desde un soporte y no en concierto.

Podría pensarse ingenuamente que la existencia de la música grabada influye en la ampliación de las posibilidades de disfrute de la misma pero no afecta a la existencia misma del concierto. Pues sí, afecta y mucho. No tanto porque, como algunos creyeron en algún momento, el concierto vaya a terminarse, al contrario parece que cada vez hay más de todos los géneros⁴, sino porque lo que se ha modificado son las condiciones de la escucha hasta en el propio concierto. Incluso, como veremos más adelante, llega a plantearse un dramático dilema entre concierto y grabación. Oír un concierto con experiencia previa en grabaciones es una cosa diferente a concierto tradicional. Lo contrario no es tan obvio.

Por el momento señalemos que ciertos cambios de la escucha del oyente de conciertos son ineludibles por el simple hecho de que no hay nadie —ni siquiera si alguien lo intentara voluntariamente lo conseguiría del todo— que acuda a conciertos que no tenga ya una experiencia previa de música grabada. Ciertamente, para las obras nuevas (o las que son

2. La vieja distinción de Mac Luhan sobre medios calientes y frío sigue siendo aquí válida. Además el aspecto visual de la televisión entorpece su papel musical no porque la música sea sólo para escuchar sino porque lo que se ve no depende, como en el concierto, de la voluntad del oyente sino de la realización.

3. Y otras más como la cabeza artificial, el 5.1 etc.

4. Aunque no se puede excluir un colapso más o menos súbito en algún momento futuro dependiente de condiciones sociológicas, urbanas y políticas que ahora no podemos exponer, acaso ni conjeturar.

nuevas para el auditor) no hay referencia previa sonora pero, aún así, los mecanismos de la escucha se han modificado, lo queramos o no. Mucho más lo han hecho para aquellas obras realizadas en concierto y que ya han sido escuchadas en grabación.

Desde luego, las grabaciones seguramente han contribuido a elevar el nivel de las audiciones en vivo pero también las han distorsionado. Porque el oyente no puede menos que referirse constantemente a su experiencia previa y el disco acaba convirtiéndose para la mayoría, con diferentes grados de conciencia, en un referente obligado. Se desarrollan así versiones fetiche, las que abusivamente se suelen llamar “de referencia”, que impiden un mejor disfrute de la música que se interpreta en el instante y que es constantemente referida a un nuevo canon caprichoso. Eso sin contar con que la adaptación de la escucha grabada a la escucha en vivo no siempre se hace o se sabe hacer por parte de todos los oyentes⁵.

Otro efecto es que la presencia instrumental o vocal de la grabación suele variar con respecto al concierto ya que obligatoriamente hay que proceder a un sonido de síntesis para la grabación de lo que en el concierto se percibe como un sonido analítico y además individualizado. Por eso existen obras musicales del pasado que, experimentadas primero en grabación, sorprenden en su escucha directa, casi siempre negativamente, por un cambio de los parámetros sonoros. Eso ocurre con muchas músicas antiguas, con las obras para o con clavecín etc. pero también con ciertas obras románticas o modernas como el *Doble concierto* de Brahms o el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, una obra que debe más al disco que al concierto y cuyas condiciones de escucha son muy diferentes en un medio u otro. Para muchos músicos y a lo largo de todo el siglo XX, la grabación fue considerada como un elemento auxiliar interesante como difusión pero de poco valor propiamente musical. Encontramos multitud de testimonios de compositores e intérpretes que piensan sinceramente que la verdadera música es la que se produce en concierto y que la grabación es sólo un medio auxiliar de conocimiento. Un ejemplo espectacular fue el del gran director de orquesta Serge Celibidache que incluso se negaba grabar sus actuaciones aunque, curiosamente, no le importaba que se radiasen (lo que ha hecho que después de su muerte se hicieran docenas de discos de ese material radiofónico). Las razones que se suelen aducir es que la música surge verdaderamente del contacto entre auditores e intérpretes en un tiempo que es irrepetible como lo son las condiciones de una escucha en concreto. Eso es cierto. Incluso es valioso. Pero me temo que no es suficiente para mantener en un lugar ancilar a la grabación que convivirá con el concierto e incluso acabará por ser más importante. Más sería objeción podría ser la de las condiciones de la escucha.

Pero antes, debemos mencionar que la postura contraria también se ha dado y que ha habido quien ha preconizado la muerte del concierto incluso para las obras ya preexistentes. El caso más conocido quizá sea el del pianista canadiense Glenn Gould, bien conocido en un repertorio que va de Bach a Chopin o a Schönberg, que se sintió fascinado por las posibilidades de la grabación y por lo que ello podía hacer para perfeccionar la interpretación hasta llegar a un estado en el que se obtendría la versión ideal y la tendríamos grabada para siempre. Gould renunció al concierto público en sus últimos años y llegó a instalar en

5. Curiosamente, una “buena mayoría de oyentes cree ingenuamente en que es indiferente una escucha u otra.

su propia casa un estudio de grabación desde el que realizaba esos discos presuntamente definitivos. Luego veremos también un caso todavía más llamativo que afecta a al improvisación pero por ahora señalaremos simplemente que los detractores del pensamiento de Gould advierten, creo que con razón, que la interpretación ideal no existe sino que es contingente y pegada a una época. Eso no invalidaría el esfuerzo del canadiense, al menos para su momento, si no volviéramos a encontrarnos para la música preexistente con el problema del tiempo y el instante.

Sin embargo, para ciertas músicas que anteriormente no existían, la grabación es su único medio de vida ya que cobran realidad precisamente porque se puede grabar⁶. Es el caso de toda la música electroacústica, al menos la clásica, tanto si proviene del campo de la concreta como de la electrónica. La música se elabora en un estudio y su difusión se hace por un soporte, sea la radio o haciendo sonar la cinta en un concierto. Incluso más tarde, surgió toda una escuela, la llamada acusmática, que preconizaba la escucha grabada y el fin del concierto.

Sin embargo, el problema resulta ser más complejo porque la música electroacústica ha mostrado en su evolución que su mera existencia en soporte no ha sido enteramente satisfactoria. Para empezar funcionaba mejor por radio o en disco que como música de concierto. Los primeros conciertos de música electroacústica que confrontaban al auditor con una serie de altavoces desconcertaron a mucha gente y súbitamente se empezó a valorar el componente visual del concierto que se había considerado siempre como enteramente secundario cuando no perturbador. Mucha música electroacústica empezó a acompañarse de elementos visuales, surgieron las técnicas mixtas de electroacústica e instrumental o vocal⁷ y desde el advenimiento del sintetizador, la música electrónica en concierto se expande y se llega, con los ordenadores, a la búsqueda de la transformación electrónica de música instrumental en vivo y en tiempo real.

Era como reinventar el concierto y con razón los acusmáticos lo rechazaban y sólo admitían la grabación. Y de pasada digamos que también surgieron las obras especialmente concebidas para la escucha radiofónica que es una manera más de un cierto espíritu electrónico. Y en las técnicas mixtas recordemos las recientes instalaciones sonoras casi siempre mezcladas con componentes visuales.

Gran parte de los problemas que presenta la música grabada vienen de que sus condiciones de escucha son distintas de las de concierto. En teoría, un concierto exige concentración, una escucha atenta y cierta paciencia puesto que la música sucede en el tiempo. En el rato que un espectador medio puede verse toda una exposición de pintura, un auditor apenas escucha una sola obra de un solo autor y además con muchísima más atención y concentración si es que quiere percibirla bien. La música grabada en cambio introduce un especie de “escucha débil” donde los parámetros de atención son diferentes. Por un lado porque durante mucho tiempo los parásitos de la escucha eran una constante (interferencias radiofónicas, rayaduras de los discos de vinilo etc.) pero eso es algo que se ha corregido casi totalmente con los sistemas digitales tanto de radio como de disco. Lo

6. O incluso en la música en vivo pensemos en la microfonización de cosas que al natural no se escucharían.

7. Bruno Maderna lo resolvió muy pronto con *Musica su due dimensioni* para flauta y cinta electrónica de 1958.

que no está tan corregido es que esas circunstancias no hayan dejado una impronta en los hábitos de escucha.

De todas maneras, la escucha débil de la música grabada se ha reforzado por el hecho de que ésta se ha convertido en un acompañante habitual de muchas actividades que son principales. Se escucha la radio, o discos, como algo de fondo, mientras se trabaja o se hacen otras cosas o incluso, aunque se escuchen como actividad principal, la escucha aislada y asocial no contribuye a reforzar la audición sino a debilitarla. Conozco el caso de alguna persona, por otro lado inteligente y muy competente en su trabajo, que ha intentado resolver los problemas casuales de la escucha en casa convirtiendo su automóvil en una especie de auditorio con el que se va a lugares apartados para escuchar sin interferencias música clásica. El intento sólo marca que es consciente de la debilidad de la escucha grabada y no sé si todo el esfuerzo empleado sustituye con ventaja al concierto público. Cuando menos se trata de una cosa casi por completo enteramente distinta. También me parece un espejismo la escucha supuestamente privilegiada e individualizada de la hoy tan difundida moda de ir a todas partes con cascos oyendo CD's o MP3. Ciertamente el oyente se aísla, y podría ser interesante analizarlo sociológicamente desde la perspectiva asocial de los desiertos urbanos aunque aquí nos limitaremos a la música, pero no es menos cierto que lo combina con otras cosas: andar por la calle, hacer footing, transportarse en metro o autobús, conducir un automóvil etc. Sin duda la escucha debilita la atención hacia esas otras cosas⁸ en la misma medida en que esas cosas debilitan la escucha que creíamos tan privilegiada.

La mera existencia de una música funcional que nos ataca constantemente desde los teléfonos, ascensores, tiendas, bares etc. no sólo señala una industria musical para no escuchar sino para amueblar sonoramente, también nos dice mucho sobre la escucha. Es sin duda un caso de creciente contaminación sonora no menos grave que el de las atronadoras discotecas ambulantes que nos agreden desde algunos automóviles o el asalto de los ruidos urbanos⁹ o industriales.

Pero esa escucha débil no es inocente puesto que condiciona a la mayoría de los auditores a la hora de acercarse a un concierto en vivo. Me refiero ahora a la música culta, la que exige más desde el punto de vista de la escucha, y a la que cada vez se concede menos. La cristalización de un repertorio estricto no tiene tanto que ver con una impopularidad de las nuevas músicas como de una general incapacidad para escuchar porque el público se conforma sólo con oír.

Lo anterior es algo que ciertas músicas pop o rock han resuelto para sus propios conciertos donde precisamente no se va a escuchar sino a oír participando a la vez de una fiesta-rito. Incluso incide en la manera en que esa música se compone, con una duración corta que no exceda los umbrales de la escucha débil y una manera de manifestarse con un estribillo o refrán que es el que hay que escuchar y un relajamiento inmediato en puentes que no se escuchan. Podríamos incidir más sobre las relaciones entre forma y escucha en la música industrial pero eso nos llevaría muy lejos y basta por ahora con apuntarlo.

8. Lo que puede ser peligroso en muchos casos a la hora de no oír un claxon o no prestar atención o hacerlo débilmente a una incidencia potencialmente arriesgada.

9. Se trata de una cuestión de pertinencia y de uso adecuado y voluntariedad o no de la escucha, no de que objetivamente los sonidos y ruidos sean buenos o malos.

Pero si las condiciones de escucha que impone la música grabada ha tenido no pocos efectos sobre el concierto, sobre el repertorio y la nueva música culta y sobre la música ambiental y la de entretenimiento, ningún otro aspecto se escapa de los condicionantes omnipresentes de la grabación. Ya hemos hecho una referencia a la interpretación y a la condición falsamente canónica de algunas grabaciones. Pero no es menos cierto que la posibilidad de escuchar toda clase de interpretaciones ha influido y mucho sobre los intérpretes del siglo XX. Un efecto positivo puede ser el acceso a soluciones interpretativas que antes había que buscar por sí mismo así como el mejor conocimiento de las distintas escuelas interpretativas. Pero no cabe duda que la libertad personal del intérprete se ha visto más constreñida por su referencia constante a las grabaciones que le han hecho crecer técnicamente pero que le han cercenado inventiva y personalidad, entre otras cosas porque ya no depende sólo de él sino de los criterios que en el público imponen las grabaciones.

Otros géneros de músicas se han visto completamente sacudidas, para bien y para mal, por las grabaciones y desde luego un campo de los más notables es el de las músicas populares folklóricas y el de las músicas de tradición oral, sean o no populares. No cabe duda de que la grabación ha permitido un conocimiento enorme y variado de muchísimas músicas populares que, de otra manera, estarían constreñidas al simple ámbito de sus lugares de producción. También han contribuido a recoger y preservar un patrimonio sonoro que en muchos casos corría riesgo de desaparecer o que incluso lo ha hecho ya como manifestación en vivo.

Pero, a sensu contrario, el proceso ha introducido un rápido elemento de museificación en esta músicas que han perdido muy rápidamente su capacidad de manifestarse en vivo. Incluso en muchas de las que corrían peligro de extinción no está claro que la propia grabación no haya llegado a acelerarlo. Por otro lado ya resulta incongruente y poco apropiado hablar de una transmisión oral en músicas que la han tenido durante siglos. Ahora, la transmisión y el aprendizaje depende de la grabación lo que no deja de distorsionar la evolución natural de esas músicas que empiezan a ser más canónicas y museificadas y a perder su verdadero sustrato social que es su razón de ser. La oralidad es la grabación y eso es otro tipo de aprendizaje y transmisión¹⁰.

No menos perturbadora ha sido la influencia de la grabación sobre los fenómenos de la improvisación musical. En principio, ya parece una contradicción hablar de música improvisada y, a la vez, de fijarla en un soporte. Sin duda, uno de los géneros más cercanos a las técnicas improvisatorias es el jazz que, paradójicamente es uno de los géneros de música que más debe en su difusión al disco. Sabemos perfectamente que se han grabado sesiones de improvisación y que incluso, para los aficionados al género, existen temas de intérpretes concretos con la grabación de tal sitio o tal otro y enormes diferencias entre una y otra. Está claro que ello convierte a una música improvisada, cuya razón de ser es el instante y que debe perderse en el tiempo en que nace y muere, en una forma cerrada que puede ser permanentemente repetible. No es que eso sea bueno ni malo pero sí incide en la esencia de las cosas mismas y en temas que tienen que ver con la filosofía de la música.

10. La vieja transmisión oral se puede dar por totalmente perdida.

Responsable de todo es el cambio de la escucha musical ya que las condiciones de escucha de una sesión de improvisación de jazz son esencialmente distintas de las que se dan en su escucha (más aún en sucesivas reescuchas) grabada. Eso influye implacablemente sobre la evolución de las improvisaciones.

Lo dicho sobre el jazz vale para otras músicas con componente improvisatorio como pueda ser el flamenco a quien también le atañe todo lo dicho sobre las músicas de tradición oral y de qué manera se van convirtiendo en músicas escritas, no sólo porque se van escribiendo en notación, sino porque la propia grabación es en sí una escritura, en verdad es la verdadera escritura de la música y la que tiene una más absoluta fijación. Hay otras músicas de improvisación pura a las que afecta todo esto. Al hablar de Glenn Gould prometíamos otro ejemplo y éste es el del pianista y compositor balear Antoni Caimari, dedicado desde hace años a la improvisación pianística. Pero son improvisaciones que graba y que difunde grabadas, nunca en concierto público. Lo que abre muchísimo campo de reflexión en torno a la improvisación y el soporte¹¹.

Los soportes también han sido vitales a la hora de expandir los nuevos conceptos de música paisajística, ecológica o natural que introdujera Murray Schaeffer y que tantos han seguido. Fijar sonidos naturales o humanos, dar visiones sonoras de partes de la naturaleza, de una ciudad o de un puerto exigen la grabación. La escucha en cambio de esas grabaciones obliga a una cierta abstracción porque los paisajes, naturales o urbanos no tenemos costumbre de tomarlos como objetos sonoros sino como realidades globales donde lo visual y hasta lo táctil y olfativo tienen una presencia. El mismo paisaje mudo que la pintura tanto ha cultivado es una especie de mutilación y el resultado es el mismo que el de las naturalezas muertas¹². Y los condicionantes de nuestra experiencia visual son tan fuertes que a veces cuestionan los paisajes sonoros como tales.

Lo que es absolutamente incontrovertible es que la música grabada no tiene vuelta atrás y que hay que convivir con ella. Por otra parte, sería estúpido tanto minimizar sus efectos como pretender que estos son todos negativos. Al contrario, la grabación musical representa un enorme avance y una variante muy enriquecedora para el cultivo y disfrute de la música. De lo que sí debemos ser conscientes es de cómo ha variado las condiciones de la escucha y, en los casos en que creamos que ello produce algún efecto negativo, tratar de determinarlo y de subsanarlo puesto que la mejor manera de intentar solucionar los problemas es empezar por detectarlos.

Por más que no todas las variantes de la escucha introducidas por la grabación musical sean negativas, lo que sí es cierto es que casi todas las perturbaciones que la grabación haya podido introducir vienen a incidir en aspectos de la escucha. La solución no me parece que pueda ser otra que replantearse los nuevos vicios de la escucha y tratar de solventarlos. Hay que volver a activar la escucha activa no sólo para los nuevos medios grabados sino para la influencia que la escucha débil ha tenido en el concierto tradicional. Si logramos ir

11. Más que una verdadera improvisación grabada parecería la búsqueda de la forma ideal que acaba fijándose no en papel sino en grabación.

12. Personalmente creo que el género de la naturaleza muerta pictórica no es sino una variante del paisaje.

borrando esa escucha débil y conseguimos implicar al auditor en la nueva escucha activa podremos hacer que la grabación no sea solamente un medio de información sino que esa información pueda convertirse en un medio de conocimiento. A partir de ese conocimiento podríamos intentar dar el paso siguiente que es el del saber. Todo un proyecto que nos lleva hacia un nuevo planteamiento, a través de la escucha musical, de la música misma, de su disfrute, y de la evolución del concepto de concierto, de enseñanza sonora y de transmisión oral.

Nota biográfica

Nacido en Madrid en 1942. Estudios de violín y composición paralelamente con el bachillerato y la licenciatura en Derecho. Amplió estudios musicales en Francia y Alemania con maestros como Maderna, Boulez, Stockhausen, Ligeti o Adorno. También siguió algunos cursos de Psicología, Sociología y Artes Escénicas. En 1967 fue ayudante de Stockhausen. Premios: Nacional de Música en 1969, Fundación Gaudeamus (Holanda) 1969 y 1971, VI Bienal de París, Centenario de Casals, Arpa de Oro, Tribuna de Compositores de la UNESCO. Fue Profesor de Nuevas Técnicas del Conservatorio Superior de Madrid y Profesor de Historia de la Música de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha publicado varios libros y dictado cursos en instituciones y universidades de Europa y América. Ha ejercido la crítica musical en varios medios.

Trabajó 11 años en los servicios musicales de Radio Nacional de España siendo Premio Nacional de Radiodifusión y Premio Ondas. De 1981 a 1985, Director –Gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España y entre 1991 y 1995 Director Técnico de los mismos conjuntos. De 1985 a 1995 Director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea creando su laboratorio de electroacústica y el Festival Internacional de Alicante cuyas primeras 11 ediciones dirigió. Desde 1993 miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De 1977 a 1996 Consejero de SGAE. En 1996 Director de Festivales de la Comunidad de Madrid. De Mayo de 1996 a Julio de 1999, Director General del INAEM. En 1998 Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid.

Como compositor es autor de 5 óperas, 1 ballet, 7 sinfonías, música coral, de cámara etc. En la actualidad se dedica exclusivamente a escribir música y sobre música. En Noviembre de 2002 ha recibido el Premio Nacional de Música por el conjunto de su obra compositiva y en 2003 el Premio de Música de la Comunidad de Madrid.