

*REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL*

MI PENSAMIENTO MUSICAL FRENTE A SU MARCO HISTÓRICO (1968 - 2002)

Discurso del Académico electo
JUAN JOSÉ FALCÓN SANABRIA
leído el día 8 de noviembre de 2002
con motivo de su recepción.

Y contestación de
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ



SANTA CRUZ DE TENERIFE

2 0 0 2

J. J. FALCÓN:
MI PENSAMIENTO MUSICAL
FRENTE A SU MARCO HISTÓRICO
(1968 - 2002)

*REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL*

MI PENSAMIENTO MUSICAL FRENTE A SU MARCO HISTÓRICO (1968 - 2002)

Discurso del Académico electo
JUAN JOSÉ FALCÓN SANABRIA
leído el día 8 de noviembre de 2002
con motivo de su recepción.

Y contestación de
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ



SANTA CRUZ DE TENERIFE

2 0 0 2

© Copyright: Juan José Falcón Sanabria y Lothar Siemens Hernández, 2002
De la edición: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Impreso en España
Printed in Spain
I.S.B.N.: 84-607-5964-4
Depósito Legal: GC. 605 - 2002

LITOGRAFÍA GRÁFICAS SABATER, S.L. - ISAAC PERAL, 5 - POLÍGONO INDUSTRIAL SAN ISIDRO
38108 EL ROSARIO - TENERIFE

DISCURSO
DE
JUAN JOSÉ FALCÓN SANABRIA

SEÑORES ACADÉMICOS:

Es para mí un gran honor comparecer hoy en este acto para ocupar una plaza como miembro de número de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Por ello, deseo dar las gracias más expresivas, no sólo a los académicos en pleno, sino especialmente a aquéllos que me propusieron pensando que yo podría contribuir con mi presencia y colaboración a los fines artísticos de esta institución, expectativa a la que espero corresponder con todo mi entusiasmo.

El reconocimiento de esta ilustre corporación, al recibirme como académico numerario, lleva implícita en cierta medida la consideración de la comunidad donde he nacido y vivido día a día. No seré yo quien diga si ha sido grande o pequeña mi aportación al patrimonio de nuestra cultura, pero aseguro que, como profesional y como hombre de esta tierra, he intentado en todo momento, desde mi humilde condición, contribuir con mi trabajo a la transformación de la vida en común, procurando para nuestro entorno social una opción

más de mejora espiritual y de cualificación de la convivencia.

Quisiera centrar este discurso en el marco de una reflexión sobre el proceso evolutivo de la música canaria desde 1968 hasta hoy. Aquel año permanece en mi memoria lleno de significación. Por una parte, tras realizar en Madrid mis estudios de composición, participo entonces como director en la fundación de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros y doy comienzo a mi andadura como compositor de más ambicioso calado. Las Juventudes Musicales ponen en marcha también ese año los Conciertos Escolares, y empieza la lucha por la emancipación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica que culminaría cuatro años después. Lothar Siemens acaba de regresar de Alemania, donde había realizado sus estudios de musicología. También se afinca entre nosotros el bailarín rumano Gelu Barbu, interesante artista huido de la órbita soviética, quien crea el Ballet Las Palmas como escuela y cuerpo de danza contemporánea de lenguaje innovador. Fue, sin duda, un profundo revulsivo para la danza insular y para otros lenguajes, en permanente correlación creativa con los pintores, músicos y poetas de nuestra comunidad. Guillermo García-Alcalde, quien en los años precedentes había generado una honda renovación en el mundo musical como crítico de conciertos, no tardaría en regresar como director de “La Provincia”, y al reubicarse en Las Palmas en 1972 renueva su larga trayectoria como crítico musical de gran altura, que, de forma rotunda y veraz, pone de relieve el sentido de la proporción en los parámetros del

arte contemporáneo, además de relacionarlos con la actividad, la inquietud y el crecimiento que comenzaba a fraguarse en las Islas.

Esta significativa conjunción de acontecimientos y coincidencias en un solo tiempo, sirvió para catapultar el sentir de nuestra cultura en un contexto europeo hasta entonces distante por causas políticas de todos conocidas.

Aproveché la novedad y pujanza de la Coral Polifónica para trazar una línea de actualización del canto coral despegada del sentido nacionalista popular en que estaba anclada la polifonía española de la época, y conecté progresivamente con la filosofía del movimiento "Europa Canta" en vínculo permanente, durante las décadas de los 70 y 80, con el Día Internacional del Canto Coral convocado anualmente en Barcelona. En este evento se daban cita los mejores coros de Europa, sirviéndonos de referente aclaratorio de los valores exactos del momento y del punto hacia el que deberíamos avanzar. Aquellos encuentros participados por la Coral Polifónica nos pusieron en comunicación con países como Polonia, Letonia, Bélgica, Grecia, etc, que nos mostraban tanto las tendencias innovadoras de la música como la forma de interpretarla.

No quiero dejar de mencionar a Carmen Cruz Simó, quien a corta distancia del camino emprendido por nuestra Coral se incorporó a su ideología, emprendiendo una labor espléndida y eficaz a la que no se ha hecho la justicia que merece, quizás porque los profesionales íbamos entonces en

busca del arte y la superación del conocimiento, mientras que ahora, en la mayoría de los casos, parece darse prioridad al cartel, la propaganda y el éxito.

Las aportaciones de Lothar Siemens fueron definitivas no solo para la cultura musical de Las Palmas sino para la cultura general de las islas. Siemens responde a la infrecuente figura del hombre que, además de conocer en profundidad el material con que trabaja, posee un espíritu emprendedor que enciende en torno suyo el entusiasmo con las ideas que desarrolla. Se volcó desde muy joven en la labor de Juventudes Musicales, en el estudio del folklore y en la música artística, siguiendo también los pasos de Lola de la Torre y Gabriel Rodó en la investigación del trascendental legado de los Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas. No sólo consolidó los trabajos de sus predecesores, sino que, con la disciplina musicológica recibida en Alemania, transfirió a la recuperación patrimonial el rigor de un pensamiento de verdadera altura científica. Su labor fue igualmente decisiva en las mejoras, el enriquecimiento de los fondos y la apertura social del Museo Canario, por él dirigido y presidido durante más de una década. Últimamente, con el mismo entusiasmo y tenacidad, aglutina a nuestros jóvenes compositores en el caldo de cultivo de Promuscán, asociación presidida por el compositor Daniel Roca, uno de nuestros nuevos valores. Así pues, considero a Lothar Siemens como figura excepcional y entregada generosa e incondicionalmente a la cultura canaria, actitud en la que continúa dando frutos impagables.

De estos acontecimientos y personajes que confluyen en Las Palmas de Gran Canaria en torno al 68, nació un nuevo camino en que la música, la danza, la musicología y la crítica planificaron y consiguieron una nueva visión cultural del Archipiélago y una proyección exterior cada vez más respetada. Había efervescencia, ilusión y auténtica vivencia del sentir cultural. Hago mención aparte de Guillermo García-Alcalde, siempre amigo incondicional y gran animador de actividades. Ha volcado continuamente su energía en el crecimiento no sólo de la vida musical sino de todos los aspectos de nuestra cultura. Recuerdo, por ejemplo, que en ese espacio de descanso que todos tenemos después de comer, era raro el día que no iba a casa de Lothar o a la de Guillermo. Nos reuníamos para hablar, planificar o hacer música, desde el impulso incontenible de quien vive algo que le grita irremediabilmente desde el tuétano de sus sentimientos, ese estado vivencial que se llama vocación y que en nosotros fue y sigue siendo nuestra forma de vida.

En cuanto a mí mismo, puedo fechar en 1968 el nacimiento de mi propio lenguaje musical, que afronto tras los estudios realizados abordando diferentes técnicas de la composición. Vivo, poco después, una etapa de meditación y replanteamiento, como si dijéramos la confrontación de mis conocimientos con un mundo sonoro virgen y lleno de posibilidades, al que me dirijo para plasmar la sensación más íntima de mi sentir. Quería encontrar intuitivamente los objetos sonoros que hablasen de mi identidad, tal como

bullían en el subconsciente. Era ir al encuentro de las fuerzas misteriosas y extrañas que traducen en nuestro interior las abstracciones del pensamiento, y hacerlas realidad sonora desde la pureza de aquella energía. Nunca fue la técnica el punto de partida para llegar a la obra, sino la sensación interna con que se nos manifiesta una idea, su decantación gradual como objeto sonoro y la nítida precisión del conjunto de elementos susceptibles de tensión artística. Éste, al menos, es mi proceso creativo. El resultado lo definirá la infalible selección de la perspectiva histórica.

La primera obra concebida desde ese proceso fue el **Poema Coral del Atlántico**, y evoco aquí necesariamente a mi primer profesor de composición, don José Moya Guillén. En 1959, al terminar un concierto de Navidad en el Gabinete Literario, en el que dirigí al Coro de las Juventudes Musicales de Las Palmas, se acercó y me dijo: *Juanito, tienes que escribir una obra coral sobre el “Poema del Atlántico” de Néstor. Es un tema fascinante y creo que tienes imaginación y conocimientos para ello.* Nunca olvidé aquel encargo, que me impresionó por la ilusión y la fe que un profesor depositaba en su discípulo. Si hay cosas que se graban en la memoria de forma vinculante y para toda la vida, ésta es, en mi caso, una de ellas.

El **Poema Coral del Atlántico** fue la puerta que abrió la técnica adquirida a una percepción sonora inherente al sentir estético. La música dejó de ser para mí un trabajo de aprendizaje, un mirar a lo que ya estaba escrito, para dejar

fluir el mundo sonoro desde la sensación, desde esa tensión emocional que misteriosamente nos llega a través de un lenguaje abstracto de sensaciones, un código que, brotando de lo casi irracional, toma forma en la racionalidad del procedimiento. A partir del "Poema", mis obras más importantes han nacido siempre de un embrión en el que va implícita la "sensación" de la obra. Después viene el trabajo, el desciframiento de los contenidos de un pequeño universo que pide concreción sonora en una forma siempre insuflada por la naturaleza estética de la propia idea.

Es curioso: tardé unos dos años en acabar el "Poema Coral" porque, además de la elaboración en sí misma, significaba un nuevo camino, un cambio de actitud ante el fenómeno sonoro que comenzaba a fluir libre de ataduras convencionales y reducía el procedimiento técnico de la categoría de directriz a la de utensilio. No obstante, el procedimiento fue el de la atonalidad mediante acordes enriquecidos con notas añadidas que rompían por sorpresa las leyes de la tonalidad. A partir de este momento, y siguiendo en la nueva actitud, utilicé uno tras otro los sistemas que hicieron evolucionar la composición durante el siglo XX, haciéndolo desde una perspectiva más afín a la ubicación de mis ideas en cada nuevo lenguaje, que a través del análisis de los compositores del momento y su diferente experimentación.

El **Poema Coral del Atlántico**, compuesto entre el 69 y el 71, y **Cantus Hesperidum Testi** para coro y grupo

instrumental, obra del 72 y estrenada en el 75, son composiciones que, aún distanciadas de la tonalidad, siguen heredando de ella el sentido gravitatorio de verticalidad, sea mediante las estructuras de acordes del "Poema", sea por la concepción politonal sobre estructuras atonales del "Cantus".

Del estreno de **Cantus Hesperidum Testi** sobre magistral versión latina del profesor Juan Marqués del fragmento dedicado al Teide por Verdaguer en su "Atlántida", tengo en la memoria otra anécdota. Lothar Siemens, siempre al pie del cañón e implicado en el montaje de la obra, me cogió de un brazo y, apartándome un poco del conjunto, me dijo: *Falcón, éste es el momento de abordar los nuevos lenguajes de la actualidad. De lo contrario, quedarás anclado.* Medité aquellas sabias palabras del viejo amigo y decidí comenzar por una incursión en el dodecafonismo. Me bastó leer cuatro páginas de una guía para estudiantes denominada "El contrapunto del siglo XX", de Humphrey Searle. Contenía un capítulo dedicado a Schoenberg, con una síntesis completa y muy lograda de la técnica en doce tonos. Aquellos párrafos fueron suficientes para desvelarme los principios fundamentales de esta escritura, y una vez captado el procedimiento y la teoría del sistema, cerré el libro y me puse a trabajar.

En 1975 realicé los primeros experimentos con la pieza pianística **Doce notas para Luja**, e **Integración** para flauta, oboe y fagot. En 1976 consolidé el sistema en **Tres Canciones** para voz y piano, a las que siguieron **Dodeca**, **Vibración**,

y **Ananke** para piano solo, **Uraniornis** para 2 trompetas, trompa y piano, y **Diridín Tam-Tan** para coro de voces blancas, que obtuvo en 1977 el Primer Premio Nacional de Villancicos del Ministerio de Educación y Ciencia. Las tres canciones citadas, **Piedra y nada**, **Isla de los valientes** e **Isla de San Borondón**, fueron escritas sobre textos de los autores canarios Luis García de Vegueta, Agustín Millares Sall y José Quintana, siendo llevadas por Carlos Cruz de Castro y Alicia Urreta al IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea. **Vibración** y **Ananke** fueron estrenadas por Pedro Espinosa en la Fundación Juan March, en Madrid, en noviembre de 1979.

Esta primera experimentación con piezas cortas de cámara me permitió trabajar con una disciplina más austera, sobre todo en las primeras obras sujetas a un dodecafonismo riguroso. Después apliqué una visión más libre y personal, como fue el caso de **La primera estrella de la noche**, sobre un texto de Justo Jorge Padrón, y en mayor proporción en **Ibalia**, para flauta y piano, estrenada en Bad Homburg (Alemania) en octubre de 1979 por Wiltrud Bruns y Angelika Nebel. Posteriormente, esta obra fue llevada al ballet por Lorenzo Godoy y estrenada bajo esta forma por el Ballet Contemporáneo de Las Palmas en el VIII Festival Hispano-Mexicano celebrado en la ciudad de México.

El año 1978 marca una nueva etapa en mi trayectoria. Tomás Marco, por entonces responsable del Programa Musical de Radio Nacional de España, me hizo el encargo de una

obra religiosa para estrenar en la programación de la Semana Santa de 1979. El móvil de este encargo tuvo mucho que ver con el **Poema Coral del Atlántico**, que había sido interpretado en Radio Nacional de Finlandia en octubre del 73 por el Kamarilkuoro de la emisora finesa. A Tomás Marco, a quien no conocía entonces, le llegó la grabación, se interesó por mi música y me hizo el primer encargo de importancia: la obra coral **Cum Palmis et Ramis**, que fue estrenada en Radio Nacional de España por el cuarteto vocal “Tomás Luis de Victoria”. Esta segunda etapa dodecafónica culminó pues, en polifonía vocal, con tres obras de cierta envergadura y duraciones de entre 5 y 6 minutos. Hablo de la citada **Cum Palmis et Ramis**, **El Mar** (1981) sobre texto de Justo Jorge Padrón y la antífona mariana **Salve Regina** (1981), pensada para una escolanía. Aunque todavía no se ha estrenado, quizás sea junto a **Cum Palmis et Ramis** mi obra de polifonía más elaborada de este periodo dodecafónico.

En 1982, el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura me encargó una obra para cerrar en Cuenca el IV Encuentro Nacional Juvenil de Polifonía. Escribí entonces **Psalmus Laudis** para coro mixto, cuatro trompas y timbal, y la cantaron unas trescientas voces de los coros juveniles que participaban en el encuentro. Creo haber acertado con esta pieza, tal vez por el momento y las características del acontecimiento juvenil. En el libro que escribió sobre mí, destaca García-Alcalde las palabras de Pilar Tortosa sobre **Psalmus Laudis**: *Al gran público le traía esta obra tradición*

y modernidad, hondura religiosa y brío humano, temperamento y contención. A mi alrededor se escuchaba hasta con los ojos. Al final han sido tan abundantes los bravos como los aplausos.

Quiero hacer un paréntesis sobre el ambiente que se vivía en España en aquellos momentos. Pensemos en un Encuentro Juvenil como aquél, al que concurrían la Coral Universitaria de La Laguna, la Polifónica de Las Palmas, el Coro San Ignacio de Euskadi y otros muchos conjuntos peninsulares, en su mayoría formados por jóvenes universitarios que unían sus voces para cantar una obra nada fácil por sus procedimientos contemporáneos, en un clima de inquietud y entusiasmo... y preguntémosnos qué pasaba entonces, qué pasó después y qué pasa ahora. Por qué sucedían estas cosas en la década de los 70 y por qué nos encontramos ahora ante un estudiantado universitario que en su mayoría tan solo parece interesarse por el Gran Hermano y la Operación Triunfo. Creo que estos interrogantes deberían salir a debate, y sugiero la iniciativa a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, ya que, siendo uno de los principales entes con altura y responsabilidad de la Comunidad Autónoma de Canarias, tiene autoridad para promover y coordinar un debate cultural en el que tomen parte tanto personas de relieve como estudiantes universitarios. Es necesario analizar las causas políticas y sociales que han llevado nuestra cultura al grado de empobrecimiento en que se encuentra, y tenemos el deber de analizar los motivos y buscar salidas. Me gustaría que

este paréntesis se entienda como propuesta a una toma de conciencia y a una reflexión crítica. El proceso histórico-cultural de las últimas décadas debe ser cuestionado en profundidad si queremos salvar un desarrollo espiritual consecuente con nuestra historia.

Prosigo con el esbozo resumido de mi trayectoria compositiva hasta la actualidad. Junto a **Psalmus Laudis** debo citar **Iguaya**, un ballet para coro y gran grupo instrumental, becado en 1982 por el Ministerio de Cultura, cuya música se estrenó en 1984 en el Teatro Pérez Galdós por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria bajo la dirección de Max Bragado-Darman. Fue luego coreografiado por Gelu Barbu con su ballet y exhibido con éxito en diversos teatros, incluso en Rumanía. En esta pieza experimenté a fondo y corregí mucho para darle coherencia, ya que a medida que iba avanzando en su escritura me venían nuevas ideas que se apartaban de los primeros esbozos. Es, sin duda, desde el punto de vista musical, una obra de transición hacia la nueva etapa sinfónica para gran orquesta con la que se abre el año 1983.

Del 75 al 82 di un salto en la ordenación sonora, y en 1983 entré de lleno en el gran lenguaje sinfónico. El primer encargo de esta nueva etapa, **Kyros**, también nacido por iniciativa de Tomás Marco como director gerente de la Orquesta Nacional de España, dura 10 minutos y fue estrenado en el Teatro Real de Madrid por la citada Orquesta, bajo la dirección del ya fallecido Werner Torkanowsky. Esta nueva

faceta sinfónica consolidada en la gran forma musical mi visión del sistema dodecafónico e inaugura mi incursión en las directrices estructuralistas. Expongo a grandes rasgos cómo se formó y creció mi lenguaje en las tres piezas principales de este periodo: **Kyros** (1983), **Aleph** (1985) y **Agáldar** (1987).

Desde las más tempranas obras de mis tiempos de estudiante, todavía tonales, queda implícito el sentir de la pluralidad en la forma. Al principio aparece quizás solamente en gestos imperceptibles, que poco a poco se van confirmando y toman fuerza cuando, a través del dodecafonismo, prescindo del principio de la tonalidad, diluyendo primero el sentido de la jerarquía tonal y liberando más tarde la forma con un estructuralismo de concepción modular. El criterio modular, que da un sello propio a mi ideario musical, se manifiesta como el vehículo por el que me llega el sonido. De una manera o de otra, concreta la imagen formal de mis ideas en buena parte del catálogo. A partir de este momento, planifico los motivos en un lenguaje de elementos de polifonía. Incluso cuando trabajo las texturas lineales hago girar su temática entre diferentes tímbricas, de manera que la línea melódica no permanezca en una voz o en un instrumento, sino que serpentea entre varios, entrelazándose en un magma sonoro para formar a su vez bloques de sonoridades. Estos bloques se configuran con determinadas notas que, una vez insertas en el desarrollo melódico, permanecen quietas y constituyen sonoridades determinadas. Al extenderse a todo el espacio,

crean las tensiones y densidades para constituir los diferentes climas.

Planifico este mismo objetivo a través de los módulos, cuyos impulsos vienen insuflados desde el color para formar conjuntos de elementos que se perfilan como ideas, las cuales, a su vez, se combinan entre sí tensionadas en el espacio-tiempo como concomitancias sonoras complementarias. De esta manera, mis últimos títulos han ido cambiando de fisonomía en armonía con las ideas sucesivamente agregadas. En mi actual etapa utilizo con frecuencia una amalgama de procedimientos que incluso forman la estructura de la obra. A partir de la **Sinfonía Urbana** de 1990, incorporo con frecuencia elementos melódicos de tinte modal, e incluso progresiones seriales construidas expresamente para el tema principal, a su vez arropadas por sonoridades y procedimientos sin nada que ver con la envolvente derivada de la construcción del tema digamos “melódico” o de la línea serial. Por el contrario, son elementos que acompañan la idea como objetos sonoros contrastantes y con fisonomía propia. Esto puede observarse en la citada **Sinfonía Urbana**, o en otras incursiones orquestales y de cámara de sabor hispánico como **Itálica** (1990), **Cante** (1990), **Alhama** (1992), etc.

Como capítulo aparte merece mencionarse mi dedicación al mundo coral tanto en mi faceta de director como en la de compositor. Aunque el instrumento de mi primera juventud fue el piano, el de mi madurez ha sido el coro, y a él he dedicado gran parte de mi vida profesional. Él ha sido el

principal instrumento con el que he experimentado en vivo ideas e incluso innovaciones de mi lenguaje.

El mundo coral es un mundo a caballo entre lo profesional y lo amateur; la voz es el instrumento musical que todos poseemos, y por esta razón es el primer instrumento musical con el que conectamos; de aquí que en torno a la voz haya surgido una gran proliferación de actividades en todos los órdenes, y de entre ellas siempre han jugado un papel importante las agrupaciones corales. En el mundo coral hay agrupaciones de todo tipo, y algunas de ellas, que incluso comenzaron sin grandes pretensiones, han ido poco a poco encontrando su ubicación en la música de alto rango. En este cometido juega un papel de vital importancia la profesionalidad de la figura de su director, y de él depende el camino en el que se realicen estos conjuntos. No obstante, debido al carácter aficionado de sus componentes que, sin embargo, operan en un mundo de profesionalidad, el coro suele crear problemas a la hora de realizar su actuación como entidad artística, y aunque es un mundo difícil, son más las veces en que da grandes satisfacciones que las que crea problemas insolucionables, y ello es debido, sin duda, al entusiasmo que caracteriza a los componentes en su labor.

A este respecto, la Coral Polifónica que dirijo desde su fundación en el 68 ha sido mi gran compañera de trabajo. Mis obras corales no son nada fáciles, pero con ellas les di la oportunidad de familiarizarse desde sus comienzos con los grandes problemas de afinación y ritmo que tiene la

música contemporánea, pudiendo abordar con el trabajo de esta disciplina otras muchas obras de la música de nuestro tiempo. Y sería ingrato por mi parte no reconocer la abnegación y el cariño que siempre me han mostrado estos componentes y entrañables amigos de la Coral Polifónica, que durante más de treinta años han caminado a mi lado siguiendo pacientemente, con ilusión y respeto, la dura labor que les he ido trazando durante su larga trayectoria.

Como fruto de esta estrecha convivencia, se fraguó gran parte del considerable repertorio coral y sinfónico-coral de mi producción. Entre las obras a capella más destacadas encontramos algunas de las ya citadas: el **Poema Coral del Atlántico, Cum Palmis et Ramis** y **Salve Regina**, u otras más recientes como **Laten los Corazones**, compuesta sobre texto de Juan Ignacio Oliva y estrenada en el año 95 para conmemorar el 25 aniversario de la Coral Universitaria de La Laguna, o como mi última creación a capella, el tríptico **Entre Luz y Tiniebla**, sobre textos de Gonzalo Angulo, encargo de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, que se estrenó este mismo año de 2002 dentro del ciclo de conciertos que esta Fundación realiza anualmente por Semana Santa. Esta difícil obra fue interpretada por el coro sueco Rilke bajo la dirección de Gunnar Eriksson.

Entre Luz y Tiniebla es uno de los proyectos más ambiciosos de mi producción coral, ya que al ser un encargo para ser interpretado por un coro profesional de vanguardia, como es el conjunto Rilke, me permitió realizar con más

libertad una concepción de música coral a diez voces, dentro de un lenguaje de experimentación que por su dificultad de realización sólo lo había tratado hasta el momento en el género sinfónico.

En cuanto a mis obras de coro con acompañamiento instrumental, podemos decir que parten desde mi época de estudiante. En el 59 hice un paréntesis de mis estudios en Madrid y estuve varios meses en Las Palmas, donde retomé la dirección del coro de Juventudes Musicales, y aprovechando las prácticas de dirección que mi primer maestro don José Moya me permitía con la banda militar, escribí un ballet para grupo instrumental de viento y coro titulado **Tauriagua**, que versaba sobre un texto de Luis Hernández Crespo en el que se relataba un episodio de la conquista de Canarias con ubicación en la Isla de La Palma, centrandó su argumento en la muerte del histórico personaje Guillén Peraza. De esta obra se hizo una grabación en cinta magnetofónica que se emitió como estreno en 1969 por la entonces llamada Radio Atlántico, y a esta obra siguieron en el 72 las ya citadas **Cantus Hesperidum Testi e Iguaya**.

En la década de los noventa aparecen tres considerables obras de mi quehacer sinfónico-coral: **Atlántica**, **Hesperidum** y la **Misa Gloriosa**. **Atlántica**, para recitador, coro y orquesta, fue escrita en 1991 y estrenada en el 92, como composición encargada por Rafael Nebot para el VIII Festival de Música de Canarias, y ha sido, sin duda, la obra de mayor ambición dentro de mi repertorio sinfónico-coral. Fue estrenada en

enero de dicho año por la Orquesta Filarmónica Checa y el Coro Filarmónico de Praga bajo la dirección de Behlólávek. Escrita sobre texto de José Antonio Otero, es toda una evocación a la gesta atlántica de Cristóbal Colón. Sinceramente creo que Guillermo García-Alcalde, en sus notas de la obra en el programa, captó el sentido de su contenido estético al describir la sensación de esta composición como la del hombre ante lo ignoto, misterioso y legendario, que en este caso relata la historia no escrita del mar. Aunque más mítica entonces, esa sensación pudo ser la que hoy recibimos de las estrellas y los espacios ignorados. Navegar como finalidad, sin el objetivo de la posesión, puede ser el sentido simbólico de esta música.

En 1994 escribo las otras dos obras relevantes de mi repertorio sinfónico-coral. Una fue **Hesperidum**, con texto de don Cristóbal del Hoyo y Solórzano, como encargo del patronato de cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife con motivo de la conmemoración del quinto aniversario de la fundación de dicha ciudad. Fue interpretada el 3 de mayo de 1994 por la Orquesta Sinfónica de Tenerife y los Coros del Conservatorio de Música de Tenerife y la Coral Reyes Bartlett, bajo la dirección de Víctor Pablo. Me había impresionado el "Soneto al Pico de Teide" de don Cristóbal del Hoyo, porque captaba la sensación del hombre que pasa y se diluye en el tiempo frente (en este caso) al indestructible dedo de hierro del Teide, que le conduce en la historia sin participar en ella. Es como el contrapunto del

hombre frente a una naturaleza que teme, admira y adora, y que en este caso viene representada por nuestro poderoso volcán, que con su vértice de piedra nos señala el misterio y la incógnita de otros mundos. La interpretación de este soneto de don Cristóbal del Hoyo me llevó a sentir la obra como la expresión de un canto hierático al Teide, ese nuestro gran volcán que sigue inalterable en el tiempo mientras los pueblos y las razas evolucionan en su entorno, permaneciendo siempre como el inmutable testigo de nuestra historia.

La otra obra relevante de este género fue la **Misa Gloriosa**, obra encargada de don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande, y su estreno tuvo lugar en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria el 6 de abril de 1995, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, la Coral Polifónica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, y el coro cubano “Entrevoques”, todos ellos bajo la dirección de Adrian Leaper, y grabada en CD por el sello Arte Nova Classics.

A estas dos obras le sigue **Canto a tu Nombre**, sobre texto de Justo Jorge Padrón, un encargo del empresario Antonio Cruz Prendes y su esposa Elsa Suárez Vega, dedicado a sus hijas Silvia y Elsa Cruz Suárez.

Llegados a este punto pasamos al último capítulo de mi trayectoria actual, comenzando por un comentario curioso que no quiero omitir. En la Sociedad General de Autores de España hay una clasificación un poco atípica sobre obras de pequeño derecho y obras de gran derecho. La obra de gran

derecho es la ópera, y todo lo demás está encuadrado en el pequeño derecho, incluso el género sinfónico y sinfónico-coral. Este modo de entender la importancia de las obras es posible que tenga su origen en el siglo XIX y que arrastre la idea desde el barroco, cuando el compositor se liberó del lastre de lacayo y comenzó a vivir como hombre libre gracias a su derecho de autor, lo cual sucedió en el ambiente burgués cercano a la Venecia de los comerciantes, donde justamente tuvo su aparición el teatro como sala independiente de la aristocracia y donde a partir de entonces la obra iba a vivir del resultado de la taquilla. Y es en esta faceta de la historia en la que justamente la ópera fue pionera de este salto cualitativo, comenzando una consideración distinta de la obra y del compositor ante un público nuevo, el gran público de la naciente burguesía.

Así pues, la ópera fue el primer género que comenzó a desligarse de la obra de encargo del sector aristocrático y eclesial, para pasar a depender de un público más generalizado. Desde su nacimiento hasta nuestros días, la ópera ha llenado de obras los espacios de nuestra historia, y es raro encontrarnos con un compositor que no haya al menos acariciado la idea de crear cuando menos una en su catálogo de composiciones. Es como un reto en su vida profesional. La ópera es, usando la expresión de Calderón de la Barca, como el gran teatro del mundo, donde de una forma o de otra todos nos sentimos identificados. Yo diría que es el teatro haciendo tangencia al mundo de lo mágico, donde la palabra se escapa de su

contexto y busca su realización en la abstracción sonora de su sentir más hondo.

Hecho este pequeño preámbulo del género más controvertido y prolífico de la historia de la música, quiero decir que yo también siempre tuve el gusanillo, que por lo menos una ópera tenía que existir en mi repertorio compositivo, y justamente hace sólo unas pocas semanas, y después de tres años de trabajo, he concluido mi primera ópera: **La Hija del Cielo**.

En la decisión de abordar esta obra tuvo mucho que ver mi querido amigo el empresario Antonio Cruz Prendes, quien me sugirió la idea y me propuso el encargo de la misma, tras algunas conversaciones en las que fueron decisivas las sugerencias del maestro Roger Rossel. Decidimos el proyecto y convinimos en la idea de que el libreto debería hacerlo alguien que supiera música y que tuviese habilidad profesional con la pluma. Sugerí que la persona idónea era Guillermo García-Alcalde, quien aceptó el reto con entusiasmo y escribió un texto muy sugerente. Atadas estas primeras iniciativas me decidí a abordar esta ópera canaria con tema prehispanico, planteándome desde el primer momento la intención de cubrir una laguna histórica en la que podríamos llamar nuestra música sinfónica nacionalista. A este respecto, creo que el sentir canario de nuestra música no estaba expresado en el marco del sinfonismo, y cuando digo el sentir canario no me refiero al que se entiende desde su música popular o folklórica, sino a lo que podríamos llamar la cadencia sentimental del

canario expresada desde su idiosincrasia más profunda, o sea, no desde la *folía*, la *malagueña* o la *isa* como tales, pero sí desde su cadencia y desde las tensiones que guardan sus sensaciones. Con ello me refiero al sentir de ese cantar auténtico del canario que parece tener como marco nuestras montañas y la magia de nuestros impresionantes riscos, desde donde siempre se pierde la mirada en una mar que se funde con el cielo desde todos los horizontes.

El momento actual es un momento muy propicio para abordar un proyecto de este tipo, ya que en la actualidad están superadas las barreras de la tonalidad e incluso de todos los “ismos” que nos atenazaron en la primera mitad del siglo XX, y creo que es el momento más apropiado para hacer una ópera canaria en la que tengan cabida las sensaciones del canto nostálgico y profundo de nuestro sentir, arropado indiscriminadamente por todo tipo de procedimientos de composición, para de esta forma poder elegir el material adecuado que sirva como soporte a la idea que me sugiere el evento. Estamos en un momento de libertad absoluta, y creo que contamos con una riqueza de ideas, técnicas y procedimientos capaces de poderse fusionar dentro de un nacionalismo de ambición universal. O sea, de un nacionalismo que, partiendo del lenguaje abstracto del sinfonismo, sea capaz de evocar y hacer vibrar la sensación particular, en este caso de nuestro latir canario.

Bajo este punto de vista, la ópera está inspirada en personajes y situaciones de los últimos momentos de la

conquista de la isla de Gran Canaria por la corona de Castilla. Consta de dos actos, el primero de ellos con dos escenas y el segundo con dos escenas y un epílogo. Los personajes elegidos son el Guanarteme de Gáldar Thenesor Semidan (barítono), llamado Fernando Guanarteme tras su bautizo por el cardenal Mendoza en la catedral de Toledo; su hija la princesa Guayarmina (soprano), llamada “la hija del cielo” por los canarios de su tiempo; el príncipe Bentejuí (tenor), hijo y heredero del fallecido Guanarteme de Telde, sobrino de Thenesor y esposo de Guayarmina; la esposa de Thenesor, Abenchara (mezzosoprano); el faicán de Telde Tazarte (barítono), amigo y camarada de Bentejuí; el traicionero faicán de Gáldar Aytamy (tenor); y el general de las tropas castellanas Pedro de Vera (bajo), así como varias formaciones corales.

El conflicto dramático está en el dilema de los canarios prehispánicos entre la defensa numantina de la independencia de su pueblo, aún a costa de su propia inmolación, y el horizonte de fusión cultural abierto por la incorporación a España y, con ella, la participación en la cultura de la Edad Moderna europea. Bentejuí simboliza la primera opción en términos heroicos, y Thenesor la segunda, aunque una parte de su pueblo lo rechace como traidor. Guayarmina es el nexo moral entre ambas opciones. Su trayectoria parte de la identificación con Bentejuí y desemboca, tras la inmolación del amado, en la comprensión del ideal de Thenesor, su padre.

Las propuestas implícitas de la ópera, como fruto artístico que es del siglo XXI y no mera mitificación de acontecimientos de hace más de quinientos años, radican en la fecundidad del mestizaje entre razas y culturas, el ideal de un solo mundo para un ser humano único en sus valores e igual en sus derechos, y la nostalgia del pasado, primordialmente motivada por la memoria de la paz y los valores ecológicos.

En cuanto al lenguaje que utilizo, es un lenguaje de música universalista, válido en cualquier escenario y circunstancia del mundo actual, aunque desde sus parámetros de construcción intento plasmar la sensación de un sentir canario. Aunque los elementos de la música tradicional que vibran en algunas escenas son igualmente inspirados, no son testimoniales y se diluyen en un discurso que creo original en el conjunto de su estructura.

Ya termino. Creo que lo expuesto es suficiente como pauta para comprender la evolución que conduce hasta los parámetros definitorios de mi estilo y de mi progresión como compositor. Entiendo que cada creador debe tener ante sí toda la información de la herencia histórica. Su labor consiste en transformarla. Si el resultado de esa transformación tiene la suerte de alcanzar la categoría de obra de arte, y el devenir del tiempo la hace suya, sólo entonces el compositor permanecerá vivo en ella y será recordado. El resto es tan sólo el caldo de cultivo en el que late el pensamiento universal y donde la perspectiva histórica señala las obras percederas.

CONTESTACIÓN
DE
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

SEÑORES ACADÉMICOS:

A raíz del estreno en Las Palmas de Gran Canaria del **Poema Coral del Atlántico** de Juan José Falcón, hecho acaecido el 7 de febrero de 1973, publiqué en la revista “Aguayro” de la Caja Insular de Ahorros (promotora del acontecimiento) un artículo, en el que llamaba la atención sobre la nueva trayectoria creadora emprendida por nuestro músico. Abogaba allí por el estreno de su ambicioso **Cantus supremo Hesperidum testi**, que así es el verdadero título de la siguiente composición suya, obra que él mismo acaba de citar varias veces en su discurso, y vaticinaba una trayectoria importante de este creador, por quien la cultura oficial debería apostar apoyando de manera decidida el estreno y la difusión de sus obras. La Caja de Ahorros había sido pionera en esta política; pero piénsese que la producción finlandesa del **Poema Coral del Atlántico**, así como el hecho decisivo de su gran difusión desde el país escandinavo, ocurrió porque el director del Coro Nacional finlandés se encontraba como turista en Gran Canaria y acudió, a título privado y movido de su curiosidad

personal, al estreno de la obra en el Teatro Pérez Galdós.

Falcón era para muchos amigos del entorno musical un valor reconocido e indiscutible, surgido en un ambiente que era un verdadero páramo estéril, en el que no existía ninguna demanda para la creación por compositores locales desde las organizaciones musicales ni desde la política oficial, y donde el hecho de componer parecía una extravagancia, dado que se pensaba que eso era algo reservado a grandes y muy escogidos talentos foráneos. La propia voz musical de nuestros cultivadores de música artística no interesaba. Cualquier audición de un compositor de la tierra era considerada por el público y la crítica como una mera anécdota intrascendente. Hoy vamos examinando la producción de muchos creadores solitarios de entonces, que produjeron en silencio y sin eco social, y nos convencemos de que nuestra historia musical no fue en absoluto un páramo yermo. Fue más bien una dispersión de voces aisladas clamando en un territorio poblado por sordos, que es lo mismo que clamar en el desierto.

Así que el “aggiornamento” de Falcón a partir de 1968 fue una opción personal estimulada por pocos amigos de su entorno y abonada, como él mismo nos ha explicado, por una serie de circunstancias externas que confluyeron entonces y que fueron determinantes para un cambio radical en las apetencias de la sociedad. Pero también se tuvo que trabajar en ello con empeño, reuniéndonos, hablando, informándonos, leyendo... Entre las lecturas que en aquellos días manejábamos, y que transmitimos a nuestro compositor,

figuraba el libro “Música española de vanguardia” de Tomás Marco: una clarificadora síntesis de la reciente actividad creativa de los más jóvenes compositores españoles, en la que se explicaban los nuevos lenguajes, los nuevos sistemas de organizar los sonidos, otras muchas maneras nuevas de pensar la música...

Ésta y otras muchas lecturas, audiciones e intercambios, hicieron posible la apertura de una nueva era en la que Falcón fue punta de lanza, secundado por algunos otros que, con menos capacidades técnicas, veníamos acompañándolo y apoyándolo. Porque sabíamos de su andadura anterior, que él apenas ha mencionado en su discurso. Y por la importancia de tal andadura para entender su trayectoria, me permitirán que me refiera ahora a ella, siquiera brevemente.

* * *

Conocí a Falcón desde sus juveniles años del bachillerato. Ambos orbitábamos en torno al maestro don Luis Prieto, yo como niño cantor del coro escolar y él, cinco años mayor, como uno de sus discípulos predilectos de piano que a veces lo sustituía en las ausencias y lo ayudaba ocasionalmente en su labor docente. Pocos años después confluimos Falcón y yo como fundadores, en el curso 1956-57, de la delegación grancanaria de las Juventudes Musicales Internacionales, promovida y organizada en Las Palmas por Lola de la Torre

con un grupo de jóvenes de ambos sexos de aquel entonces, todos entusiastas de la música e iniciados en ella. De aquellas Juventudes Musicales fue nuestro primer presidente el barítono Francisco Kraus. Allí se organizó un pequeño coro polifónico bajo la dirección de Juan José Falcón, bien aconsejado por Luis Prieto, y ese coro fue sin duda el germen de toda su futura labor coral hasta hoy. Fue una época en la que, sin dejar de mantenerse en contacto con este movimiento entusiasta e independiente, Falcón se ausentó varias veces de la Isla para realizar sus estudios musicales y perfeccionar sus conocimientos en tierras continentales, habiéndose valido principalmente de muy sabias enseñanzas de orquestación e instrumentación con el maestro Ricardo Dorado en Madrid.

Aparte de algunas pequeñas piezas primerizas para coro que entonces cantamos bajo su dirección, recuerdo que a principios de los sesenta compuso algunas llamativas obras con banda y, particularmente, una obra de piano, brillante y de amplio aliento, llamada **El despertar de un fénix**, que fue programada para ser tocada por toda Europa por la joven pianista Margarita de Jeneffe, elegida por la junta europea de las Juventudes Musicales Internacionales para una tournée por el continente. A esta joven artista le oímos la pieza de Falcón en el Teatro Pérez Galdós, y supimos además del amplio periplo europeo que realizó con la misma. Esto constituyó para nosotros un triunfo y un orgullo, pues nos sentimos partícipes de haber aportado a Europa, en aquellos difíciles tiempos, algo valioso desde nuestro rincón insular.

Sentíamos ya que nuestro Falcón estaba en cierto modo predestinado; predestinado por su clara condición de compositor vocacional, mostrándose ya como un creador exuberante, imaginativo y capaz de realizar aportaciones valiosas y de signo diferente y muy personal.

Así pues, cuando en 1968 confluyen en Las Palmas de Gran Canaria una serie de circunstancias, por él aludidas al principio de su discurso, que favorecerían la quiebra del inmovilismo musical en nuestro ambiente, todos los implicados pusimos los ojos en Falcón y lo sacamos de su estado natural de abstracción casi a empujones, por decirlo de una manera tan gráfica como exagerada. Porque Falcón no era sólo un músico y sólo eso, sino que además poseía una estimable cultura humanística, era aficionado a la lectura y al pensamiento filosófico y mantenía una mirada abierta, sensible y receptiva frente a los destellos de las otras artes. Falcón asumió el reto, y en un ejercicio cuidadoso de permanente reconversión interna, tomándose su tiempo, respondió de manera satisfactoria a las exigencias de aquel momento histórico. A partir de entonces dio un salto cualitativo que le ha situado, a la postre, en un plano mucho más allá de lo local.

El discurso de Juan José Falcón que acabamos de escuchar, esta suerte de confesión íntima de su andadura artística a partir de 1968, tiene el gran valor de ofrecérsenos como un testimonio directo de su pensamiento musical en el marco de su tiempo de madurez, un tiempo también nuestro, aunque

visto, entendido y vivido por él a través de su particular dimensión. Desde el fondo de su pensamiento, nos ha declarado sus preocupaciones estéticas, su filosofía del arte musical, su confrontación con el momento histórico del fin del segundo milenio en el que nos ha tocado vivir, y, en suma, su respuesta a los retos de cada momento, pero sin someterse nunca a los dogmas más o menos efímeros que tanto daño han hecho a muchos artistas. Falcón no se ha querido doblegar jamás ante ningún dictado ajeno, sino que se ha trazado su propio camino de manera independiente, viendo y conociendo con respeto lo que hacían los demás, renovando su espíritu creador con los estímulos del pensamiento circundante, pero siempre fiel a las exigencias de su propia lógica, a su intuitiva andadura, a su búsqueda personal.

Esta fidelidad a sí mismo le ha conferido a su arte una personalidad propia, un lenguaje musical muy suyo y diferenciado, con el que ha ido construyendo, de manera ascendente, el monumento de un valioso y original legado artístico que, en el transcurso del tiempo, ha alcanzado ya una dimensión considerable, trascendiendo desde hace bastantes años, como ya he dicho, nuestro estrecho ámbito geográfico. No se trata, a nuestro entender, de un cúmulo de obras, sino de un solo pensamiento acumulativo que, como un ser cambiante, se ha ido enriqueciendo y engrosando hacia la perfección en una trayectoria dinámica creciente, en la que los presupuestos artísticos que el compositor posee

se han ido modelando y forjando en busca de unas dimensiones cada vez más ambiciosas. Con ilusión esperamos ver y escuchar la ópera finalizada que nos anuncia, y deseamos sinceramente que en su producción no se escamoteen medios, para que tanto afán y tanto trabajo obtengan la recompensa de la más digna interpretación y puesta en escena, y la proyección merecida.

* * *

En su entrada en esta Real Academia Canaria de las Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Juan José Falcón no ha querido dejar de expresar una preocupación y lanzar un reto. Su preocupación se centra en el desplome de la curiosidad y del esfuerzo participativo entre la juventud actual con respecto a la de hace veinte años. Su reto va dirigido a esta Academia en que ingresa, proponiendo un debate crítico todo lo amplio y profundo que sea necesario para procurar la superación de tal empobrecimiento cultural, que alcanza no sólo a Canarias, sino a toda la Nación española. Debo decir desde aquí que apoyo sin reservas la propuesta de Falcón, y no dudo que esta Real Academia, preocupada desde sus orígenes por el fomento y cultivo de las Artes y de su utilidad social, asumirá el debate que el recipiendario sugiere, y que desde nuestra institución se aportarán ideas y soluciones, llevándolas incluso al seno de la Federación

Española de Academias de Bellas Artes que se ha organizado para tratar los problemas comunes, una feliz iniciativa promovida a partir de la primera reunión de las Academias españolas, que fue convocada precisamente por ésta de Canarias y celebrada hace tres años, con amplia participación, en Santa Cruz de Tenerife.

Al ingresar Juan José Falcón Sanabria en nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, debemos congratularnos de que lo haga quien no sólo ha dedicado su vida por entero a la más difícil faceta del arte musical, sino también quien ha consagrado sus afanes a una docencia y una práctica ejemplares, tanto en el campo de la música coral como en el de la sinfónica, fomentando constantemente nuevas iniciativas y nuevos talentos, descubriendo repertorios, abriendo caminos. No puedo olvidar que Falcón fue pionero al colaborar con nuestra musicología en el estudio y difusión de nuestro patrimonio musical del pasado, especialmente en el de los fondos preservados en la Catedral de Las Palmas.

La Sección de Música de la Academia se verá muy enriquecida con su presencia, y esperamos que, desde este foro, sus iniciativas sigan siendo un ejemplo de estímulo y de progreso para la sociedad en general y para las nuevas generaciones de compositores y amantes de la música en particular. Por mi parte, me alegro y me honro por haber sido designado para contestar a su discurso de ingreso en nombre de los señores Académicos, pues ello me ha brindado la ocasión de exponer, aunque sea en breves términos, los

méritos que conozco de quien no sólo es un gran creador y un excelente profesional, sino también un entrañable amigo y un fiel compañero de siempre en muchísimas tareas culturales. Muchas gracias.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE DISCURSO
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICAS SABATER, S.L.
DE SANTA CRUZ DE TENERIFE,
EL 4 DE NOVIEMBRE DE 2002

LAUS ✠ DEO

