

cultura viva de canarias

FALCÓN SANABRIA  
COMPOSITOR  
GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE



edirca



Nacido en Luarca (Asturias) el 22 de octubre de 1940, Guillermo García-Alcalde hace estudios universitarios y musicales en Oviedo y periodísticos en La Laguna y Madrid.

En 1962 comienza a escribir crítica musical en prensa diaria, dedicándose profesionalmente al periodismo tres años después. A finales de 1966 se incorpora a la redacción con que reaparece el diario «La Provincia», de Las Palmas de Gran Canaria. Posteriormente trabaja en «La Nueva España», de Oviedo, y en la revista «Asturias semanal». Vuelve en 1972 al periódico canario como director, función que cumple durante cinco años. Desde 1978 es consejero y director general de Editorial Prensa Canaria, S. A., cargos igualmente ejercidos desde 1984 en Editorial Prensa Asturiana, S. A. (de la que es actualmente consejero delegado), y desde 1986 en Faro de Vigo, S. A.

Su actividad en la crítica y el ensayismo musical se extiende a numerosos periódicos, revistas y publicaciones especializadas. Compositor no profesional, cuatro de sus obras han sido estrenadas en Las Palmas de Gran Canaria y Madrid.

Es miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y San Miguel Arcángel (Canarias), así como socio de número de El Museo Canario.

FALCON SANABRIA



Ensayo

cultura viva de canarias

FALCÓN SANABRIA  
COMPOSITOR  
GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE

edirca

cubierta: javier cabrera  
contracubierta: cartel del 8.º festival de música de  
canarias, por jose román  
© guillermo garcía-alcalde, 1991  
© de la presente edición: edirca, s.l.  
avda. escaleritas, 39  
las palmas de gran canaria:  
ISBN: 84-85438-82-5  
depósito legal: GC-1895-1991  
foto cubierta: rojas farinas  
imprime: gráficas mae  
ingenieros hermanos granda, 30  
madrid

A la memoria de mi madre.

*G. G.-A.*

## FUENTES UTILIZADAS

Los análisis y puntos de vista sobre Falcón Sanabria que no citan fuentes expresas son del autor de esta obra. Proceden en parte de notas para programas de concierto y de artículos publicados en los periódicos «La Provincia» y «Diario de Las Palmas», refundidos en el estudio sistemático de la producción del compositor.

# Cronología

- 1936.** El 11 de febrero nace Juan José Falcón Sanabria en Las Palmas de Gran Canaria.
- 1953.** Concluye el bachillerato universitario.
- 1954.** Recibe de José Moya, director de la Banda Militar del Regimiento de Las Palmas, lecciones de Armonía, Contrapunto y Fuga que se prolongan hasta 1956.
- 1956.** Concluye en Las Palmas los estudios de Piano con Luis Prieto, en los que también toma lecciones de César Morales. Obtiene en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife el Premio Extraordinario Fin de Carrera.
- 1958.** Finaliza los estudios oficiales de Composición, con nota de sobresaliente en el Conservatorio tinerfeño, presentando como fin de carrera un «allegro» de sinfonía.  
Fundó en Las Palmas el Coro de Juventudes Musicales.  
En noviembre se traslada a Madrid para seguir estudios privados de Composición con Ricardo Dorado.

- 1959.** Vuelve a Las Palmas por unos meses, y prosigue por correspondencia los estudios de Composición con el mismo maestro.  
Inicia su catálogo de composiciones con *Capricho canario* y *Juguete-rondó*, ambas para banda, y con el ballet *Tauriagua*.  
Recibe del maestro alemán Steinkopf, residente en Gran Canaria, lecciones de dirección orquestal.
- 1960.** Se presenta en Las Palmas como director de banda con obras propias y de José Moya, en concierto de Juventudes Musicales.  
Vuelve a Madrid para proseguir estudios con Dorado.
- 1961.** Decide orientarse profesionalmente como director de banda, pero no obtiene plaza en oposiciones de la Armada.  
En Alhama de Aragón, donde actúa con un trío, conoce a Blanca Millán Cueva, con la que contrae matrimonio en 1964.
- 1963.** Se instala definitivamente en Las Palmas, una vez concluidos sus estudios con Dorado. Comienza a enseñar Armonía en el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica.
- 1964.** Profesor titular del Conservatorio de la Filarmónica, que en 1970 pasa a ser Municipal de grado profesional y finalmente superior. Durante su vida docente impartirá en diversas etapas Solfeo, Piano, Conjunto Coral, Contrapunto, Composición y Armonía Analítica.
- 1968.** Funda la Banda Juvenil de la Caja Insular de Ahorros, presentada al público a finales de 1970 y en actividad hasta 1977.  
Funda la Coral Polifónica de la Caja Insular, des-

pués llamada Coral Polifónica de Las Palmas, que sigue dirigiendo en la actualidad. El primer concierto público tuvo lugar el 31 de octubre y el repertorio practicado cubre los siglos XV al XX.

- 1969. Comienza la composición de su primera obra de amplia difusión, el *Poema Coral del Atlántico*, concluida en 1971.
- 1970. Primer registro discográfico con la Coral Polifónica.
- 1971. Funda la Coral femenina «Alba Vox» en el Instituto Isabel de España. Agregado a la cátedra de Música del centro.
- 1972. Primeras salidas de la Coral Polifónica a la Península, con éxitos en conciertos y premios en certámenes.
- 1973. Primera presencia internacional de su obra de creación, con la interpretación del *Poema* en Helsinki, el 19 de octubre, por el Coro de Cámara de la RTV de Finlandia.  
Segundo registro discográfico con la Coral Polifónica.
- 1976. Ingresa como socio de número en El Museo Canario en reconocimiento de sus méritos como compositor y por la divulgación en conciertos, radio y televisión del Archivo de Música de la Catedral de Palmas.
- 1977. Carlos Cruz de Castro y Alicia Urreta programan sus obras para voz y piano y para conjuntos de cámara en ésta y otras ediciones del Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, Ciudad de México. El Coro de Cámara de la RTV de Finlan-

dia interpreta y graba en Helsinki *Chácaras blancas*.

Miembro de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

Gana con *Diridín Tam, Tan* el Primer Premio Nacional de Villancicos del Ministerio de Educación y Ciencia.

- 1978.** Con asesoramiento de Lothar Siemens, dirige la grabación del disco «Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas, Siglos XVII y XVIII», editado en 1979 por el Ministerio de Educación y Ciencia en la colección «Monumentos Históricos de la Música Española».

Gira en Polonia con la Coral Polifónica de Las Palmas, a invitación de la Universidad Técnica de Szczecin.

Decide ampliar el repertorio de la Coral Polifónica a las estéticas del siglo XX, encargando obra nueva a diversos compositores.

Comienza una fecunda amistad con el compositor Tomás Marco, del que recibe su primer encargo como compositor: un cuarteto vocal para Radio Nacional de España, *Cum palmis et ramis*, estrenado el siguiente año.

- 1979.** Representa con la Polifónica a todos los coros españoles en el concierto de clausura del XV Día Internacional del Canto Coral (Barcelona, agosto/septiembre), habiendo participado antes en el encuentro de 1975 y volviendo en 1981.

La flautista Wiltrud Bruns estrena *Ibalia* en Bad-Homburg (Alemania) y la lleva después a París.

- 1981.** Promueve e institucionaliza los encuentros regionales de directores de coros, desarrollando y editan-

do un método didáctico de «Prácticas de conjunto coral».

La Coral Polifónica inicia su colaboración con la Orquesta Filarmónica en importantes programas sinfónico-corales.

- 1982.** Gana, con *Canarias canta*, el Primer Premio Nacional de Composición de Música Coral a Cappella. Concluye el ballet sinfónico *Iguaya*, abocetado en 1973, tras ser becado el proyecto por el Ministerio de Cultura.  
Tomás Marco le encarga una obra sinfónica para la Orquesta Nacional de España.
- 1983.** El estreno de *Kyros* por la ONE en el Teatro Real de Madrid, le atrae la atención de la música viva española y abre su definitiva etapa creativa.  
El Gobierno de Canarias le encarga un himno de la Autonomía, estrenado el año siguiente, que por controversias políticas no llega a la proclamación institucional.  
Presidente de la Federación de Coros de Las Palmas y vocal de la Confederación Española.
- 1984.** Asume la dirección del Aula de Música de la Universidad Politécnica, después Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, orientando sus actividades hacia las formas experimentales y la informática musical.  
Funda la «Schola cantorum» de la Universidad.
- 1985.** Conciertos con la Coral en Letonia y actuación en la Fiesta de Canto y Danza de Riga.  
Invitado por el Gobierno de Suecia, visita las instituciones docentes, corales, sinfónicas y operísticas de Estocolmo.  
La Coral es seleccionada para representar a Espa-

ña, junto a otros coros, en Europalia-85 de Bruselas.

El Gobierno de Canarias le encarga una obra sinfónica para la celebración autonómica del siguiente año, que será *Aleph*.

Número uno de su promoción en las oposiciones para agregados de Música de Instituto.

Desarrolla para la Consejería de Educación el programa escolar «El lenguaje de la música en vivo»

Forma parte del comité ejecutivo del Congreso de la Cultura de Canarias.

- 1986.** Invitado por la Unión de Compositores de Bulgaria al Festival «Días musicales de marzo» en Ruse. Asesora en fase de proyecto la Ley de la Música en Canarias, como miembro del Consejo para la Planificación de la Enseñanza Musical de Canarias. Presenta la ponencia «Planificación de la Enseñanza Musical en las Comunidades Autónomas» en los cursos de verano de la Universidad Vasca.
- 1987.** Interviene con la «Schola cantorum» de la Universidad en la Muestra Internacional de Polifonía para Coros Jóvenes (Cuenca).
- 1988.** El Gobierno de Canarias auspicia la grabación de *Kyros*, *Aleph* y *Agáldar* por la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por José Ramón Encinar. El compacto consigue una gran acogida crítica y llega con otros registros a la semifinal del Premio Internacional de Montreux 1989.  
Con la Coral Polifónica es invitado al VI Encuentro Coral del Mediterráneo (Málaga).
- 1989.** La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria le encarga una cantata académica, y la Orquesta Sin-

fónica de RTVE una obra orquestal. Ambas serán estrenadas en 1990.

La segunda incursión en la música cinematográfica, con la banda sonora de «Guarapo», de los Hermanos Ríos, proyecta su popularidad.

La Orquesta NDR de Hamburgo interpreta *Aleph* dirigida por Heinz Fricke.

- 1990.** Rafael Nebot le encarga una obra sinfónico-coral para el Festival de Música de Canarias de 1992, sobre texto del poeta José Otero.  
El Gobierno de Canarias decide liberarle de otras tareas profesionales, facilitando su trabajo creador. Tomás Marco le encarga una obra orquestal para el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante de 1991.  
Invitado al Festival de Música contemporánea «Otoño de Varsovia», numerosos programadores le requieren obra.
- 1991.** Viaja a Kichinev, capital de Moldavia, invitado por la Unión de Compositores, para la interpretación de *Itálica* por la Orquesta Sinfónica de la Filarmónica Estatal.  
Viaja a La Habana, invitado por la Unión de Compositores de Cuba.  
Presenta en Viena una versión de la *Sinfonía urbana*, computerizada y con sonido sintético, dentro del Congreso Europeo de Microelectrónica y Computación EUROMICRO 91, que preside el profesor de la Universidad de Las Palmas Antonio Núñez.
- 1992.** Jiri Behlolavek dirige en Las Palmas de Gran Canaria el estreno mundial de *Atlántica* con la Orquesta Filarmónica Checa y el Coro Filarmónico de Praga.

# Contorno vital

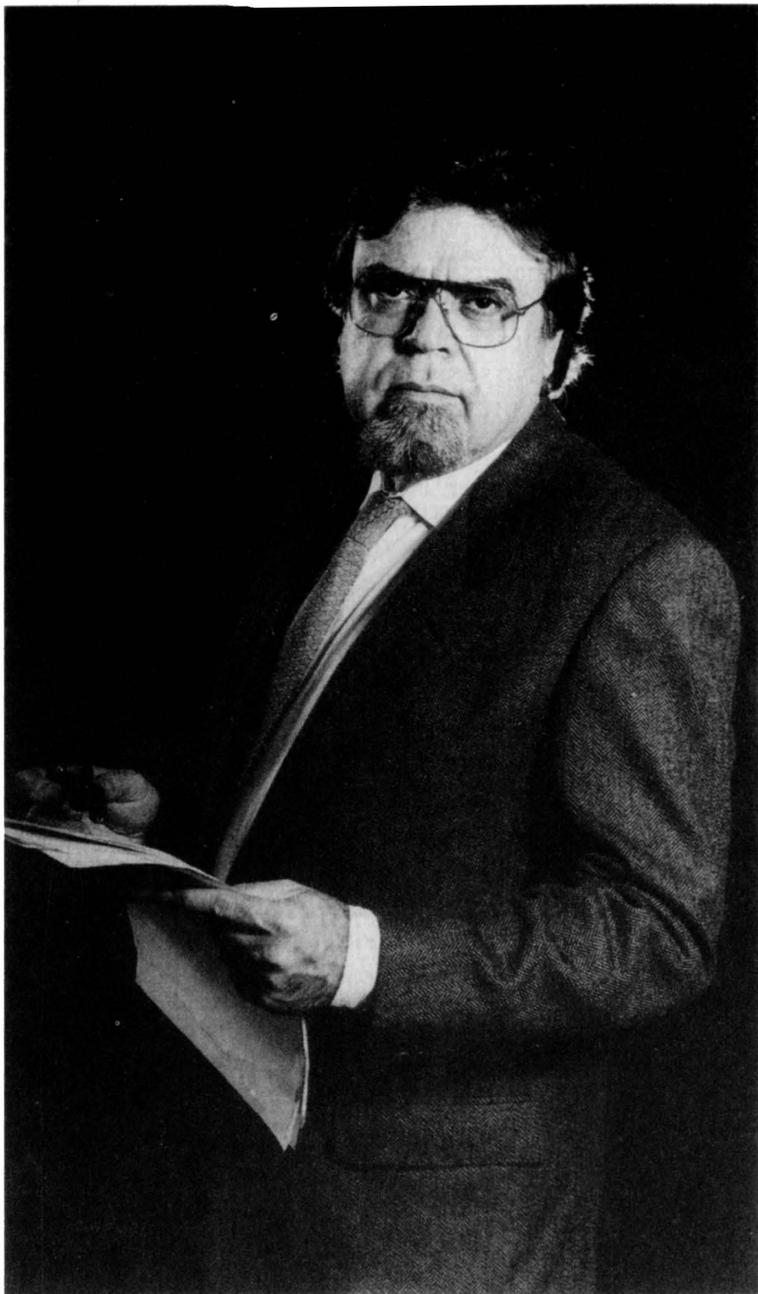
El 19 de abril de 1991 fue un día de emociones para Juan José Falcón Sanabria. No había estrenado ni dirigido un gran concierto, ni grabado un disco, ni recibido una buena crítica. Todo en su familia y en su mundo personal marchaba con normalidad. Concluía la obra encargada por el VIII Festival de Música de Canarias. Su salud era excelente, como también la de su esposa y los tres hijos, por otra parte buenos estudiantes a punto de concluir o de iniciar sus carreras universitarias. Con cincuenta y cinco años cumplidos, y en pleno vigor, los encargos y proyectos creativos cubrían su agenda por largo tiempo. Estaba en vísperas de estrenar una sinfonía dedicada a su ciudad y había entregado otra obra solicitada por el festival internacional de Alicante. Dos centenares de amigos le acompañaban aquel día, y no hay nada que le ponga de tan buen humor como la amistad próxima y en vivo. Bromeó mientras pudo, articuló algunas de sus genialidades —con ese hablar calmo y castizo que no pasa el umbral de la tartamudez, aunque lo roce— y, en el momento más inesperado, todos advirtieron que lloraba.

No había sucedido antes con los bravos en sus conciertos, las ovaciones de sus estrenos o la noticia de los premios otorgados a su obra y la de sus discípulos. La vena socarrona y el quiebro humorístico solapaban siempre las emociones, como si la norma fuera relativizar el éxito o no

creer en él. Ese día concluía en Las Palmas de Gran Canaria una semana de homenaje a su persona y trabajo, ofrendado por los coros de la federación que titulariza. Hablaron el presidente del Gobierno de Canarias, representantes de centros académicos, instituciones, municipios y amigos. Los obsequios y recordatorios se acumulaban sin alterar su compostura. Tampoco le afectaba el hecho de que el agasajo, en principio estrictamente privado, hubiese salido del ámbito de intimidad que le movió a aceptarlo.

Fue algo muy concreto lo que le hizo perder el control. La única soprano fundadora de la Coral Polifónica de Las Palmas que permanece en sus filas —casi veinticinco años después—, acababa de entregarle, en nombre del grupo, un diapason de oro. Lo llevó al oído y lo hizo vibrar. El diáfano *la* natural despertó las imágenes de media vida de ilusiones y luchas volcadas en el trabajo creador, la dirección coral y la docencia. Ensimismado en la resonancia del pequeño artilugio y completamente ajeno a los aplausos, cayeron las defensas sociales y se impuso el sentimiento. Miles de veces había pinzado otros diapasones para apoyar la entonación de los ensayos y conciertos corales. En su homenaje, sin embargo, funcionó el *flash-back* de la memoria y pasaron por su mente, acumuladas y vertiginosas, las vivencias próximas y remotas de una aventura humana entregada a manos llenas.

Ni aún en tales momentos podría constatarse en Falcón Sanabria la consciencia real de su plenitud como artista. De talante proclive a la cordial ironía, somete de buen grado su experiencia al visor de lo relativo y contingente. Si se permite en ocasiones una cierta vanidad —de sobra incentivada— no tarda la chanza en revertir el «ego» en el caudal de un vitalismo contagioso, capaz de interesarse por todo y trabar apasionada conversación sobre los asuntos menos relacionados con su trabajo. Aunque la apariencia sea otra, vive su tiempo y su mundo con el interés posesi-



*Imagen reciente del compositor (1991).*

vo del que reconoce en ellos la fuente nutricia de una creatividad que no cesa. Sabiéndose protagonista en una parcela de la cultura, no reduce a ella el territorio del conocimiento. Puede hacerse irritante su capacidad de abstracción en las muchas reuniones a que es aficionado. Si llega con una idea en desarrollo es difícil desviarlo de la especulación interior. No se suma a la conversación general hasta que consigue expresar su pensamiento, que es una manera de articularlo y completarlo. Cede la voz a otros pero retoma en cada pausa el hilo argumental desde el punto exacto en que fuera interrumpido. Pero sólo es apariencia. Ni un detalle escapa a su percepción, y, concluido el propio discurso, sorprende a todos con la agudeza de sus aco-taciones a lo hablado, o los divierte con la extravagancia de unas consecuencias nada rebuscadas.

Hasta en el enfado, ocasional y efímero, hay algo inconfundiblemente adolescente que disuelve las tensiones y despierta mala conciencia en quienes lo enojan. Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, proclama con ufanía su ascendencia teldense y advierte, en términos difusamente amenazadores, del mal genio de «los falcones de Telde» si son provocados. No es cosa de echarse a temblar. Amigos de toda la vida aseguran no haberle visto crispado, aunque sí disgustado por el impacto de los sinsabores propios y ajenos. Por falta de intencionalidad, no repara fácilmente en que sus palabras o conductas puedan enojar a otros. Cuando eso ocurre es que ha olvidado un compromiso, incurrido en grandiosos despistes o llevado demasiado lejos la crítica de lo que, a su juicio, sobrepasa en otros los límites tolerables de indolencia o dejadez.

Anfitrión nato, reserva a sus amigos el halago de una cálida cortesía, tan distante del estereotipo social como de la excesiva familiaridad. Esa condición sociable se erige en una de las señas más llamativas por estar en engañosa contradicción con su capacidad de abstraimiento. Los encuen-

tros informales con intelectuales y artistas, los debates ca-  
seros con miembros del equipo rector de la Universidad y  
su asequibilidad como partícipe en consejos y comisiones  
culturales de toda índole conviven con el placer de lo di-  
rectamente popular. En su «refugio» de trabajo y reposo  
de la Punta de Gáldar puede abandonar un cálculo de pro-  
porciones en el ordenador para dedicarse de inmediato al  
que llega a visitarle. Siempre hay en esas ocasiones un vino  
especial, un excelente licor de artesanos o un cigarro de  
buena hoja.

Su mujer, Blanca Millán, y cualquiera de los tres hi-  
jos, respaldan y suplen la hospitalidad de Juan José Fal-  
cón en los detalles que, llevado de su llaneza y bonhomía,  
puede omitir. Es Blanca compañera idónea del artista. Se-  
rena y paciente, asume con naturalidad absoluta el desor-  
den doméstico sobrepuesto en muchos casos al orden casi  
espartano de la producción musical, los conciertos y los  
desplazamientos. Se conocieron en Alhama de Aragón,  
adónde él había viajado con un trío para conciertos bal-  
nearios. Eran los años de estudio en Madrid, sostenidos  
por trabajos de ocasión en orquestas de baile, giras con  
compañías de revistas o actuaciones selectas de menor de-  
manda. Se casaron en 1964, tras fracasar el proyecto de  
profesionalizarse como director de banda militar y decidir  
el regreso a Las Palmas de Gran Canaria. Trabajaron am-  
bos durante años. Pasados casi treinta desde el matrimo-  
nio, reciben hoy el éxito espontáneamente y sin sorpresa,  
conservando las pautas invariables de su profunda compe-  
netración en la vida y las ideas. Es el cumplimiento natu-  
ral del «estadio ético» de Kierkegaard.

También el estadio estético fue vivido a fondo por Fal-  
cón Sanabria en sus años de estudiante, rebelde al dirigis-  
mo oficial durante el bachillerato y muy activo en el acce-  
so inividual al conocimiento de la Filosofía y las Huma-  
nidades. Esa disciplina autodidacta determinó en el futuro

la permanente inquietud del cambio, la investigación y la búsqueda. También una vocación fundadora traducida en la tesonera creación de entidades como el Coro de Juventudes Musicales, la Banda Juvenil de la Caja Insular de Ahorros, la Coral Polifónica de la misma entidad, después llamada de Las Palmas; el Coro femenino «Alba Vox», la Cátedra de Música del Instituto Isabel de España, de cuyo alumnado nació aquél; el Aula de Música y la Schola Cantorum de la Universidad de Las Palmas, la Federación de Coros y tantas otras realidades. No menos creativa fue su actividad en el Conservatorio, comenzando por el modesto centro que sostenía heroicamente la Sociedad Filarmónica bajo dirección sucesiva de Enrique García Asensio y de Marçal Gols; municipalizado después, y ya hoy con rango superior. Falcón Sanabria explica solfeo, forma pianistas, dirige el conjunto coral y acaba impartiendo las enseñanzas para las que está más vocado: la armonía analítica, el contrapunto y la composición. Puesto que la metodología oficial no satisface su instinto didáctico, altera los dogmas, escribe música atonal para los estudiantes y configura las clases como abierto debate sobre los principios constituyentes y expresivos de la música. Algunos compositores incipientes que han salido de su aula garantizan ahora la continuidad creativa en una región tan generosa en intérpretes como escasa en compositores.

Con las primeras ejecuciones de obra propia fuera de España adquiere conciencia de su carrera de compositor, como si lo hecho hasta entonces fuese un entrenamiento; pero sigue compatibilizando la escritura con la promoción, la dirección y la enseñanza. Es justo afirmar que, sin su obra y presencia, la vida musical de Canarias hubiera sido pobre y menesterosa. En la base de toda iniciativa se instala el sentido crítico heredado del padre. Instrumentista profesional de agudo instinto, y miembro de una familia con numerosos desempeños musicales en España y Amé-



*Juan José Falcón a los dos años de edad.*

rica, Juan Falcón Suárez consolida en el hijo la exclusividad vocacional y una exigencia selectiva que casa fácilmente con el inconformismo innato. La sólida escuela pianística de Luis Prieto, las lecciones esporádicas de César Morales y las clases de composición de José Moya cierran el arco nada desdeñable de la academia local. A partir de ahí se impone la ampliación, y es Ricardo Dorado el maestro que le abre sus conocimientos. Pero hay que vivir en Madrid y los recursos escasean. El joven estudiante no hace ascos a las canijas opciones laborales de la música y compatibiliza el adiestramiento de la inteligencia —que sueña grandes formas— con la práctica ligera que cuadra a la chatez de la cultura española durante el tramo central del franquismo.

La vivencia intelectual de la libertad y la fe pluralista pulsan en Falcón Sanabria desde los años del bachillerato, balanceados entre la represión de la enseñanza y el voluntarismo de las lecturas prohibidas. Obviamente, es el sustrato de esas lecturas lo que forma el carácter y orienta las ideas; también un precoz escepticismo frente a la dogmática oficial. Aún hoy sigue pendiente el estudio sociocultural e ideológico de la *Iglesia cubana*, autodesignación desenfadada del colectivo en que acertaron a reunirse los inconformistas ansiosos de respirar en libertad. Fuese mayor o menor la articulación de las ideas, tuviese o no contextura de movimiento intelectual, lo cierto es que, sofocada por la dictadura toda tendencia pluralista, ejerció funciones insólitas en la época: incitar la conciencia crítica, fomentar el pensamiento individual y estimular una iconoclastia juvenil que mitigaba el agobio ambiental. En una ciudad como Las Palmas de Gran Canaria, privada de estructuras universitarias, fue caldo de cultivo de inquietudes y vocaciones que salvarían a una generación de la estéril sumisión al sistema. En ese marco atípico, pero paralelo de los que en la Península perseguían el mismo efecto

—conjurar, en definitiva, el parón histórico de toda una «generación del silencio»— fraguó en buena parte el carácter de Juan José Falcón.

Demócrata convencido, no está muy seguro de que el sistema de las artes haya de ser democrático, ni mucho menos la génesis y el valor de la obra artística, producto individual que nace en soledad sin perjuicio de la sustancia temporal e histórica que lo contextualiza. Idóneo sería el acceso común a todos los bienes de la cultura, y no cabe reputar de escasas las horas de su vida dedicadas a hacerlo posible en la enseñanza y el concierto. Pero al tiempo que abre caminos a esa utopía, defiende la radicalidad de la obra como resultado de un proceso interior que no debe ir al encuentro de todos, si con ello sufre rebaja, sino instituirse en referente de superación colectiva. Y predica con el ejemplo. Su catálogo de compositor no delata una sola concesión, sea cual fuere el valor final de cada obra. Incluso aquellas que convienen funciones menos restringidas que la del concierto formal absorben con rigor las disciplinas del tiempo en que son escritas. Intransigencia llamativa en una sensibilidad porosa a las expresiones populares, en las que explora un instinto de la felicidad ni excluyente ni aristocrático. A ello se añade, como muy significativa, la evidencia de que en su recorrido analítico y práctico a través de los sistemas compositivos de la segunda mitad del siglo —base formal de su producción de los años setentas— pase de largo por las músicas sociales, políticas o panfletarias que trataron de encontrarse con ‘el pueblo’, abstracción rebelde a cualquier experiencia dirigista, que ha inutilizado muchas composiciones y desalentado a algunos compositores.

El sentimiento de lo popular y el gusto de encontrarse ‘entre la gente’ no han rebajado un solo compás de Falcón Sanabria, que recela de sus formas si facilitan la receptividad inmediata de los auditorios convencionales o de deter-

minados músicos profesionales. El ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, proclamaba lo contrario en una carta abierta al director de orquesta Wilhelm Furtwängler: «El arte no sólo debe ser bueno; debe estar condicionado por las necesidades del pueblo o, para decirlo mejor, sólo un arte que surge del alma integral del pueblo puede ser, al fin, bueno y significativo para el pueblo para el que fue creado. El arte en sentido absoluto, como lo conoce la democracia liberal, no tiene derecho a existir». Ideas que coinciden exactamente las de los burócratas del realismo soviético, probablemente inspirados en el rechazo de Lenin: «No puedo escuchar música con demasiada frecuencia. Me afecta los nervios, me mueve a decir estupideces y halaga la mente de quienes podrían creer en su belleza en medio de este vil infierno».

Repudiar esa concepción «popular» del arte nada tiene que ver con el desdén de la comunicación en el nivel que la música exige. Falcón Sanabria es la contraimagen del compositor que fetichiza su obra hasta el punto de sentirse indiferente a que llegue o no al público. Muy al contrario, tiende con frecuencia a valorar las propias composiciones en función de su éxito en concierto, sin descuidar el análisis de los factores que movilizan el aplauso. La conciencia autocrítica actúa sobre lo propio con mayor rigor que sobre lo ajeno, y es el primero en relativizar el premio si lo cree basado en el posible «facilismo» de ciertos pasajes o efectos traicioneramente infiltrados en la obra contra su voluntad de forma. En definitiva, el ‘pacto’ de complicidad con el oyente ha de consumarse sobre el plano de exigencia aplicado a la composición misma y no por el encuentro fortuito en un nivel de comunicación inferior.

Es expresivo su comportamiento en los conciertos que dirige. Ya el coro en el estrado, sale con pasos lentos, la cabeza doblada hacia el suelo y el aire de hallarse en otros mundos y circunstancias. Ordena los papeles en el atril,

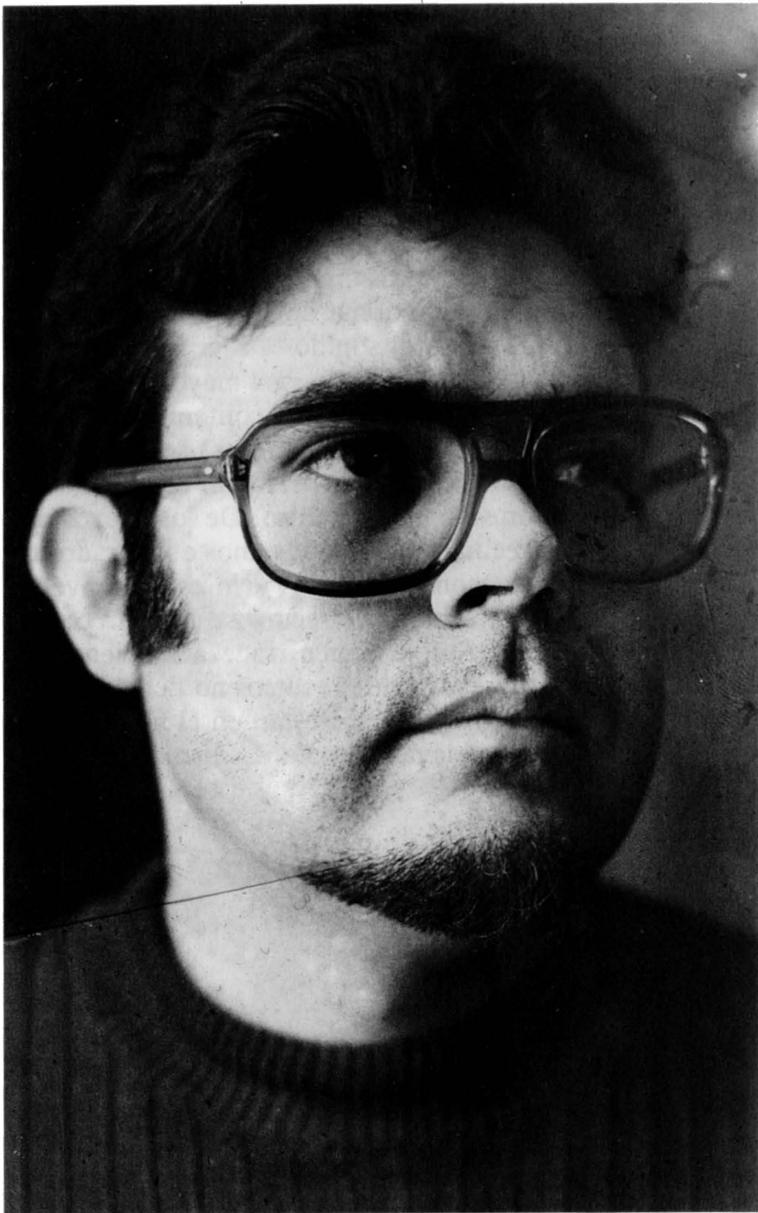
hace sonar el diapasón y, de pronto, se vuelve al auditorio y habla. No importa cuál sea la ocurrencia, ni la naturaleza del mensaje que en ese preciso instante le parece ineludible. En rigor está afirmando la absoluta presencia del público en la interpretación y tendiendo un puente entre los que la realizan y los que la escuchan. Escribió Levi-Strauss que «gracias a la potencia de una lógica interna y siempre nueva, toda obra arrancará al oyente de su pasividad y lo hará solidario del propio impulso, de modo que la diferencia entre inventar y escuchar la música no será ya de naturaleza sino de grado». Esa lógica interna y esa solidaridad dinámica nuclea el instinto de Falcón como intérprete, incluso más posesivo que el instinto del compositor. No es banal el dato de que, tras un concierto bien logrado, sea mayor su entusiasmo que en el estreno de las propias obras: como si en este caso menguaban su solidaridad de oyente las cargas críticas adicionales. En cuanto autor estrenista, su imagen ante el público que aplaude es, simplemente, de aturdimiento. Parece más absorto en la duda y el extrañamiento que satisfecho o agradecido.

De ahí que sus expresiones, por lo general sosegadas y amables, se apasionen francamente en el comentario del trabajo interpretativo. También explica su fervorosa dedicación a los coros que dirige y, de manera especial, la Coral Polifónica de Las Palmas, instrumento tallado pacientemente durante casi veinticinco años con todos los problemas de la eventualidad no profesional, las incorporaciones y los abandonos, los recomienzos desde cero y las ayudas irregulares; pero espléndido en las crestas alcanzadas con Vivaldi, Bach, Mozart, Schubert, Dvorak y los maestros de capilla de la Catedral de Las Palmas.

Inmerso en la atmósfera armónica y tonal que informa en su mayor parte el repertorio de los coros, es aún más significativa la orientación de la propia música. Como el

«Jean Christophe» de Romain Rolland, podría decir que «la dificultad comenzó cuando quiso meter sus ideas en los moldes musicales comunes. Descubrió que ninguno de los moldes anteriores se adecuaba a ellas, y si quería fijarlas con fidelidad, tenía que olvidar toda la música que había oído, toda la que había escrito, hacer tabla rasa con todo el formalismo que había aprendido, con la técnica tradicional, arrojar a la basura esas muletas de la impotencia, ese lecho preparado para la pereza de los que, huyendo de la fatiga de pensar por sí mismos, descansan en el pensamiento de otros». Así lo hizo como compositor y como didacta, conservando en paralelo, como director, la familiaridad y la disciplina de los antiguos ideales sonoros. Tensión dialéctica resuelta para bien en la contextura de un músico completo, cultivado; conocedor pragmático, desde el contacto con los públicos, de la psicología de la percepción; y hábil transformador de esa energía comunicativa en los procedimientos formales y esquemas expresivos de su obra de creación, que puede provocar rechazo en el oído conservador, pero nunca indiferencia. Es más: podría hablarse de una singular empatía —atribuida por Falcón a sus ritmos definidos y tensos— que induce a amar, o a respetar al menos, aquello que en primera instancia se rechaza.

«Abismo siempre futuro», según la expresión de Paul Valery, el Falcón-hombre vuelca su atención primordial en los retos por venir del Falcón-artista. Hay en su conducta una elevada cuota de desinterés por lo ya hecho, y la capacidad de ensimismamiento en lo que está por hacer lleva sus vacíos memorísticos al límite de lo irreal. Un suceso verídico, que trasciende la esfera del despiste —también famoso por su desmesura—, ilustra esa actitud: recibido en cierta reunión con una de sus composiciones reproducida a toda potencia, pasó no menos de quince minutos preguntándose de quién era aquella música que ‘tanto le sonaba’. Y era el registro de una obra reciente.



*Una imagen de juventud.*

La creación en soledad es, para concluir, lo que ha modelado la personalidad artística de Falcón Sanabria. Ajeno a círculos, tendencias, escuelas y ambientes, la doble insularidad física y psicológica consiguió defenderlo de dogmas e influencias. Del copioso árbol estético de su siglo tomó exclusivamente los frutos apetecidos después de observarlos en conjunto y desde la distancia. Experimentó con lo que quiso, partiendo del axioma de Varese: «El material en bruto de la música es el sonido». Y no se dejó cegar por las corrientes dictatoriales que, con mayor o menor vigencia en el tiempo, prescribieron lo contemporáneo y lo extemporáneo. En esa independencia y esa selectividad se basa una producción coherente y personal, reconocible en su lenguaje y sin un solo paso en falso. De los nuevos medios y los nuevos recursos, adoptados unos e ignorados los demás, puede decir, con Stravinsky: «No estoy convencido de que hagan falta mayores recursos. Me parece que las posibilidades actuales ya tienen riqueza suficiente, incluso demasiada. La escasez de recursos no detendrá a un buen artista, porque los recursos están en el hombre mismo y el tiempo los renueva cada día. La llamada crisis de medios es interior».

# Introducción a la obra

Juan José Falcón Sanabria representa el prototipo europeo del artista contemporáneo, con toda su conflictividad ideológica pero con ideas muy claras acerca de la propia evolución. Comienza su obra creativa sobre valores académicos sometidos a la pedagogía de los conservatorios de hace tres y cuatro décadas, aún vigente en algunos casos. De nuevo en Las Palmas de Gran Canaria, después de cinco años de estudios de composición en Madrid, su equipaje teórico es tan sólido como conservador.

Cuando opta por la contemporaneidad se impone como imperativo la experimentación de los procesos y estructuras del siglo XX, si bien transformados por la propia invención e imbuidos de la tangencial resonancia académica. A partir de su ruptura con la tonalidad, en los primeros años setentas, se propone recorrer, sentir, poseer y traducir en escritura las etapas y procedimientos básicos de la modernidad. Y lo hace en solitario, sin guía ni consejo de nadie.

Anuncia la ruptura con *Poema coral del Atlántico*, transfiriendo un sello personal a la estética impresionista. Desde entonces pasa por el abandono consciente de las polaridades tonales para llegar, entre 1974 y 1976, a un conjunto de breves composiciones que son el banco de prueba de la técnica serial y la melodía de timbres. Sus páginas pianísticas de 1976, que utilizan las series más allá de la lite-

ralidad del sistema dodecafónico y transforman la mecánica giratoria en libre experiencia rítmica o en juegos tensionales independientes de toda rigidez codificada, representan la definitiva emancipación de la academia y la entrada franca en la experimentación contemporánea.

Es ahí donde empieza a sedimentar el signo ideológico de Falcón Sanabria entendido como necesidad de interrogarse sobre el arte, no sólo hacerlo, utilizando a tal fin el método dialéctico para el análisis del lenguaje. Su búsqueda tiende a englobar consideraciones que van más allá de la escritura específica y constituyen una realidad situada fuera de ella. En este sentido es revelador el ensayo dialéctico que sobre su obra publicó el crítico José Luis Gallardo en el diario «La Provincia».

Falcón introduce citas históricas, elementos incluso autobiográficos, referencias a la naturaleza y latencias antropológicas en los motivos y los ritmos, pudiendo hablarse de difusas intenciones programáticas en las páginas orquestales de gran forma. Artista europeo típico, no contempla la historia, ni la naturaleza, ni la antropología canarias como espacios incontaminados sino ya confiados a la historia de la cultura. Una historia que deja su huella sobre toda realidad y toda entidad, sea física o abstracta, expresada en las formas que toma de la crítica del mito y, de manera más general, de la observación de los elementos naturales y la reflexión sociocultural.

Para *Iguaya*, título más representativo de esa ideología por condensar ideas e intuiciones latentes en cuantos lo preceden, toma la referencia natural e histórica en la doble polaridad de su espesor psíquico y de su realidad culturizada. Los materiales 'naturales' son restituidos de manera indirecta con el fin de representar su tensión y energía típicas, o bien se hacen cita para remitirse a una representación fabuladora y mágica de la naturaleza y del hombre pretérito en cuanto mitos. Con esa idealización busca



*En abril de 1960 dirige el Coro de Juventudes Musicales de Las Palmas y un grupo instrumental, en el estreno de «Las campanas», obra de su primer maestro de composición, José Moya.*

un equilibrio en cuyo interior vive cada elemento de su propia posibilidad simbólica, de su potencialidad mítica y de su valor como arquetipo susceptible de recuperación.

En línea con la modernidad europea, asume la necesidad de operar en el área experimental y decide que el objeto de su búsqueda sea el lenguaje, pero tiende a proponerse ideológicamente como consciencia de su propio avance y, por ello, como consciencia del avance de la historia.

La obra de Falcón Sanabria trasciende al exterior tardíamente, a excepción de algunas presentaciones esporádicas relacionadas con su faceta de director de coros. El estreno de *Kyros* en el Teatro Real de Madrid, en 1983, le atrae el interés de la contemporaneidad española. Las tres obras orquestales grabadas por José Ramón Encinar con la Orquesta Sinfónica de Londres son tarjeta de visita ante foros europeos que reconocen en el artista canario los signos de la modernidad continental.

*Kyros* se desenvuelve sobre citas históricas, culturalistas y autobiográficas, proyectadas en un movimiento de ob-

jetos sonoros que apuntan referencias al inconsciente entre sabores arcaicos y turbulencias rítmicas. La conciencia histórica sigue siendo referente primario en *Aleph* (1985), aunque en valores estructurales más abstractos: series y proporciones áureas que se remontan a la tradición medieval y a las raíces helenísticas de la cultura europea. *Agáldar*, de 1988, recupera los elementos naturales y consigue hacer ‘paisaje’ sin abandonar la proporción áurea en módulos de ritmo, anillos, series y procedimientos combinados que testifican una actitud tan europea como es la coexistencia de la investigación lingüística y la ideología de la naturaleza. A partir de ahí, la identidad se hace inconfundible.

Aunque a grandes rasgos, quedan esbozadas tres etapas en treinta y tres años de actividad. Con tanteos lógicos y ambigüedades fronterizas, cada una de ellas se extiende más o menos a lo largo de una década. La primera, entre 1959 y 1971, se entretiene en merodeos juveniles de escritura, forma y expresión, bajo el ala de la tradición recibida. La segunda, de 1972 a 1982, es ruptura consciente, viaje en soledad a través de la sistemática de la segunda mitad del siglo y fijación lingüística desde los destellos intuitivos de la propia identidad. De 1982 a hoy, la tercera ya es consciencia plena y desarrollo progresivo del lenguaje. Muy generalistas, las indicaciones estéticas que se consiguan en la anexa relación de obras —primer catálogo de Falcón Sanabria por él contrastado y autorizado— describen esa progresión.

El mismo artista aludió a esos tres momentos en la ponencia presentada al Congreso de la Cultura Canaria (1986):

«Como compositor fui formado en los estrictos lenguajes de la armonía y el contrapunto tradicionales, tratando mis primeras escrituras en el mar-

co del concepto tonal. Una vez terminados los estudios inicié en solitario una larga andadura desde el atonalismo a las estructuras y concepciones más recientes, realizándome en varios lenguajes hasta encontrar la forma de expresión personal. Actualmente, la elaboración del propio lenguaje creo que ha dado a mi obra un sello peculiar que la define y la hace reconocible».

El propósito, aquí, es comentar las tres etapas de la producción falconiana. Pero hay aspectos introductorios de carácter general en los que conviene detenerse brevemente.

1. La ambición de la gran forma es presencia temprana y, consecuentemente, inmadura. Balbucea en la primera etapa y define por completo la tercera. De la intermedia está ausente casi por completo, circunstancia que se explica en las preocupaciones experimentales de esa década, más viables y seguras en la maleabilidad camerística, las páginas breves y el trabajo sobre sonoridades exentas.

2. Aunque flexibles y adaptadas a la necesidad formal de cada propuesta, las exigencias de método son más radicales en la etapa central por la aludida voluntad probatoria. Ello no obstante, la música de Falcón se comporta expresivamente en todos los casos, ajena al imperativo de objetividad estructural que es axiomático en la mayoría de los procesos seriales europeos.

3. De los cuarenta y siete títulos catalogados, la mitad exacta requiere voces humanas. Solos, coros e incluso fonaciones incorporadas sin texto a los grupos o masas instrumentales, marcan la necesidad del más expresivo de los agentes sonoros. Esa fijación se relaciona con la «materia» que el compositor tiene ante sí de manera permanente en cuanto educador de voces para los coros que dirige. De hecho, los mayores logros en el campo instrumental de cá-

mara y en el orquestal no dilatan por mucho tiempo su exclusividad en la imaginación del artista, que retoma invariablemente el hilo sinfín del vehículo vocal aunque sólo sea en tratamientos de «color» no encontrados en la paleta instrumental.

4. Salvo excepciones poco significativas, los conjuntos orquestales y camerísticos de Falcón no utilizan arcos hasta la tercera etapa de su producción. Los títulos sinfónicos de esa fase ilustran un proceso de gradual familiaridad con las cuerdas, desde el tanteo colorístico hasta la plena identificación con sus funciones y posibilidades. El instrumental del músico evidencia signos biográficos. Las lecciones de composición y orquestación de sus maestros se reflejan con cautela en las piezas de juventud; básicamente, los sorportes de la escritura son el piano, los alientos de madera y metal y las percusiones. Hijo de un clarinetista notable, su formación de conservatorio fue pianística y sus primeros recursos laborales —como los de tantos otros compositores españoles— provinieron del piano y de las bandas. Los arcos fueron territorio a conquistar durante dos décadas. Una vez poseído, no implicó abandono de las maderas/metales ni las percusiones, siempre determinantes, ni tampoco del piano, prescrito en la totalidad de las obras sinfónicas en tratamientos nada ajenos a Bela Bartok.

5. Es escasa la variedad de género. Piano solo, voz acompañada, coros ‘a cappella’ o con instrumentos, grupos diversos de cámara —con predominio de alientos—, orquesta y coro-orquesta han bastado para estimular la creatividad de Falcón. Pluralista en estilos, se concentra en áreas muy concretas y no siente la tentación cuartetística, ni la concertante, ni la escénica, por citar las más notorias ausencias de catálogo. Cabría pensar en la experiencia cinematográfica como aproximación a la escena, pero también en este campo escribe de manera que la música sea

directamente ejecutable en concierto sin necesidad de reelaboración en *suites*.

Esquematizadas en una cronología y un contorno vital, las referencias biográficas del compositor se reducirán a su influencia directa en el *estilo*. En línea con la glosa de Umberto Eco a la estética de Pareyson, el proceso de formación y la personalidad del formador (o del artista) conciden en el tejido objetivo de la obra sólo como estilo. El estilo es el «modo de formar», personal, inimitable, característico; la huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra; y coincide con el modo en que se forma la obra. La persona, por lo tanto, *se forma* en la obra. Comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del formador hecha *objeto físico*.

# Primer tiempo

De *Tauriagua* (1959) al *Poema coral del Atlántico*  
(1969/71)

## El pre-Falcón

Falcón Sanabria se refiere con frecuencia al *Poema coral del Atlántico* como título inaugural. Descatalogar la producción anterior en aras de su sentido autocrítico mutilaría la perspectiva histórica y los orígenes de un estilo, así como la presencia de unas constantes en la evolución técnica y estética del lenguaje. Esos caracteres, unas veces como mero grafismo y otras como algo más orgánico, están presentes en los diez años de escritura que preceden al *Poema*. También el compositor duda de la descatalogación en bloque cuando evoca la pieza pianística *El despertar de un fénix*, en la que reconoce significaciones concretas como punto de partida de rumbos futuros.

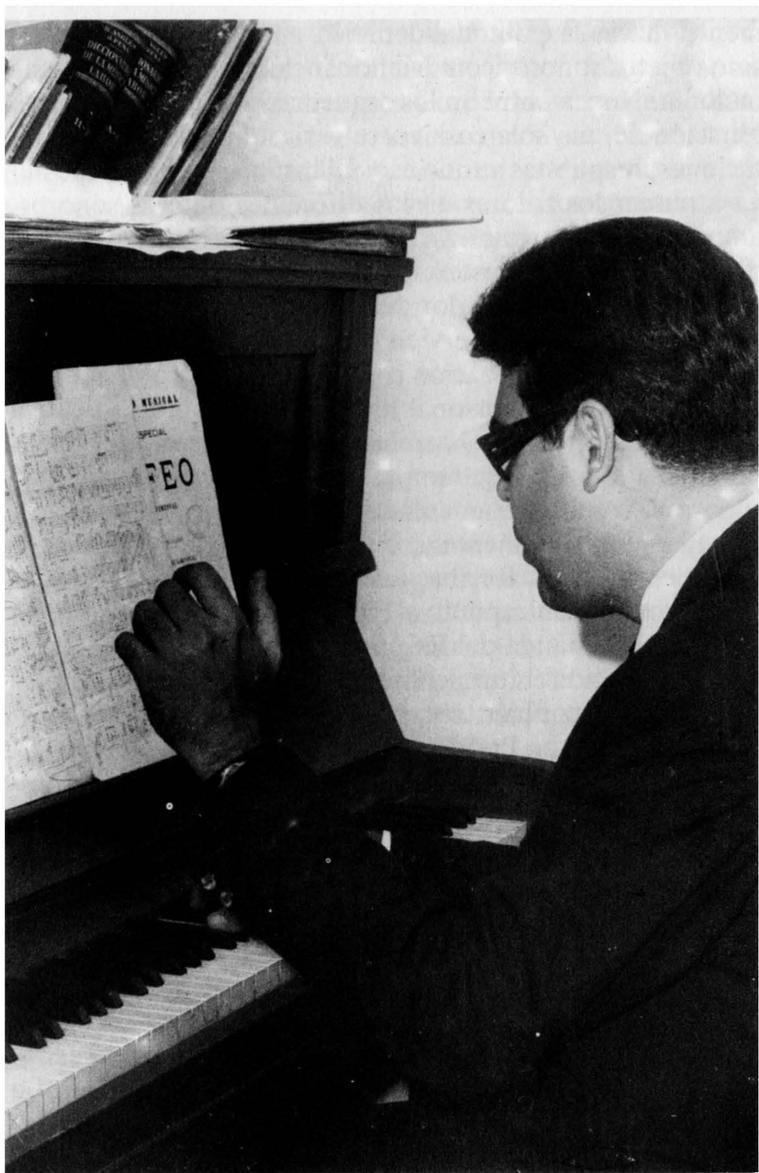
Un examen de los títulos anteriores al *Poema* aconseja obviar únicamente aquellos cuya finalidad se reduce al ámbito práctico de la enseñanza y las piezas de ocasión requeridas en círculos locales al joven aprendiz de composición. Tales son un *Allegro sinfónico* presentado al Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife como trabajo final de la carrera de Composición y los numerosos arreglos para una Banda Juvenil por él fundada y dirigida bajo los auspicios de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria.

De 1958 a 1963 reside principalmente en Madrid, con frecuentes estancias en Las Palmas de Gran Canaria. En

Madrid trabaja la Composición con Ricardo Dorado, y son de esos años las primeras composiciones válidas. Baste el dato para situarlas en la etapa juvenil de formación, expresiva de su naturaleza. Pero sólo hasta cierto punto. Falcón recibe provechosamente la enseñanza del maestro, de quien guarda inmejorable recuerdo sin perjuicio de las diferencias de pensamiento frente al método académico. Los procesos tonales, por ejemplo, distan de ser escolásticos en la escritura de aquellos años, decantándose desde los primeros ensayos en la búsqueda de una dimensión armónica menos convencional: la tonalidad ampliada y el cromatismo impresionista están en la base de la personal ruptura falconiana con la educación recibida. Ese instinto de investigación a partir de metodologías más o menos codificadas será norma invariable del compositor. De él extrajo curiosidad y energía al proponerse, en la década de los setentas, recorrer en soledad —y con producción artística válida— los principales sistemas del siglo XX.

Recibe de Dorado el gusto de las formas ambiciosas, precozmente manifestado en bocetos programáticos y en el sueño de un cierto wagnerismo transferido a los mitos y leyendas de las Canarias prehispanicas. El estudiante se gana la vida y sufraga sus clases en Madrid tocando el piano en orquestas de baile y ocasionales grupos de cámara.

«Trabajaba en una sala de fiestas hasta las cuatro de la mañana», relata Falcón. «En los descansos del baile salía a encontrar en el paisaje nocturno ideas para mis composiciones. Cuando andaba de «turné» con compañías de revistas no me sentía de aquel mundo. Veía los castillos de las rutas y se me iba el pensamiento a otras esferas. Sentía un impulso hacia lo enorme que se desparramaba en páginas y páginas de música. Siempre supe que escribiría música grande, y se insinúa en los títulos de entonces. *El despertar de un fénix*, que escribí durante los años rupturistas de la «Iglesia cubana», ya muestra cómo voy, inevitable-



*Instantánea de 1967, ya reinstalado en Las Palmas.*

mente, hacia la politonalidad. No hay líneas imperantes, sino objetos sonoros conviviendo incluso cuando surge una melodía. Nunca entré en los esquemas románticos de combinación de una sola cosa entre varios partícipes, con imitaciones, respuestas y todo eso. El instinto politonal me lleva a buscar los colores en los diferentes objetos sonoros, a separarlos y singularizarlos para que la obra viva en la diversidad y el contraste».

Hay un dato revelador del gusto inicial del compositor por los instrumentos de viento y las percusiones en detrimento de su familiarización con las cuerdas, problema pendiente de solución personal hasta la tercera etapa creativa de los años ochentas. La relación paterna con las bandas de música le introduce tempranamente en esa sensibilidad sonora y, como instrumentista, hace colaboraciones vacacionales para incrementar los recursos que le permiten estudiar en Madrid. Recibe, además, las lecciones privadas de Armonía, Contrapunto y Fuga que imparte José Moya, director de la banda del Regimiento de Las Palmas y compositor de sólida cultura conservadora. Compañero de esas clases fue el también compositor canario Blas Sánchez, quien, afincado en París, seguirá otra dirección estética. El servicio militar dio a Falcón la oportunidad de proseguir estudios con Moya liberado de servidumbres laborales. Poco más tarde fundará una banda juvenil, escribiendo arreglos para sus marchas y conciertos.

Esas fuerzas germinales irrumpen en *Capricho Canario*, *Juguete-rondó* y *Tauriagua*, títulos que abren el catálogo finalmente aprobado por el compositor, todos ellos de 1959. No precisan de comentario las dos primeras, para banda, porque es en la tercera donde cristalizan resueltamente los elementos embrionarios de una personalidad. Lo más interesante de aquéllas es que su estreno marcó el debut de Falcón como director, en concierto de Juventudes Musicales de Las Palmas (abril de 1960). Un músico ale-

mán afincado en Gran Canaria, el mastro Steinkopf, que reunía a instrumentistas locales para hacer música de cámara, le enseñó a batir tiempos y ordenar ritmos, así como la inducción gestual de los matices expresivos: enseñanzas de gran utilidad para el compositor en su dilatada trayectoria como director coral y en sus conciertos como invitado al podio de la orquesta de Las Palmas, que ha tenido varios nombres en las últimas décadas.

### «Tauriagua» en los orígenes

Así, pues, el estudio comienza por *Tauriagua* (1959), un ballet en cuatro escenas que nunca llegó al teatro. Su vida sonora se reduce a una audición de 1960 en Radio Atlántico (Las Palmas de Gran Canaria), de la que no queda registro. La mítica guanchista y el precoz sentimiento de «lo enorme» dejan huella en los títulos de las tres piezas que suceden a la introducción instrumental: «Danza exultante», «Danza del hechizo» y «El grito de la muerte». Está escrito para coro mixto, instrumentos de viento, piano y percusiones.

No se conservan testimonios de la música canaria prehispanica y Falcón desarrolló una obra puramente imaginativa. «La concebí traduciendo en música mis impresiones sobre la historia guanche y sobre los paisajes donde se desarrollaron los episodios de la conquista. El poeta Luis Hernández Crespo me escribió un argumento sobre la leyenda del conquistador Guillén Peraza y compuso un texto poético para los coros. El ballet se desarrolla sobre un ritual pagano, una danza guerrera y una elegía amorosa. Sus protagonistas son la princesa Tauriagua y el conquistador. Los coros entonan un gran ceremonial de imprecación a los dioses. Su armonía cromática, impresionista, anda a caballo entre Debussy y Ravel. Particularmente

evoca el «Dafnis» raveliano en contextura rítmica, compleja y efectista».

*Tauriagua* fue por entonces la única obra concebida en grandes proporciones sobre tema histórico canario. El hecho de quedar en el olvido después de la primera y única audición radiofónica (con los Coros de Juventudes Musicales e instrumentistas de las bandas militar y municipal) evoca la precariedad del ambiente ciudadano para la innovación cultural. Falcón y sus amigos habían «instituido» la *Iglesia cubana*, movimiento crítico y lúdico que, aparentando bromear con los inamovibles dogmas del régimen, ejercía a ciertos niveles un influjo intelectual rupturista. Precisamente Luis Hernández Crespo, autor del argumento y los versos de *Tauriagua*, era el «papa» de la Iglesia Cubana, en cuya jerarquía ostentaron otros órdenes Falcón Sanabria, Matías Díaz Padrón, Arturo Cantero Sarmiento y varios compañeros de generación. Hay, en declaraciones periodísticas del músico, algunas referencias de interés para caracterizar el ambiente de adolescencia y juventud en Las Palmas de Gran Canaria y la tendencia existencialista de los amigos más inquietos: «Todos tuvimos que ver con el existencialismo. Asfixiaban demasiado el franquismo y el catolicismo oficiales, y buscábamos la liberación intelectual con aquellas ideas que llegaban difícil y tardamente, en libros clandestinos filtrados entre amigos. Todavía en el bachiller, teniendo 17 años, recuerdo una clase de filosofía en que dije haber leído en el Museo Canario un libro muy interesante de Kant, los «Prolegómenos a toda metafísica futura». El cura estalló furioso, diciendo que eso no lo había escrito Kant. Yo lo tenía en el pupitre, prestado por un amigo que se lo quitó a su padre cuando éste lo iba a quemar. Lo saqué, y el cura enrojeció hasta los pelos. Otra vez me preguntó qué opinaba no sé quién sobre Kant, que era aquella manera hipócrita de enseñar las ideas desde su crítica sesgada. Respondí que no me in-



*Concierto de presentación de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros, hoy Coral Polifónica de Las Palmas (30 de octubre de 1968).*

teresaba, pues lo realmente importante era lo que opinaba Kant. Hay que imaginárselo en un colegio de curas de aquellos tiempos. Otra vez contesté a un examen desarrollando el gran silogismo de negar la existencia del infierno con las premisas de un Dios infinitamente bueno y un hombre limitado y falible. El examen iba de otros temas, pero me entretuve sacando unas conclusiones enormes y provoqué el escándalo del cura ante el daño que podían ocasionar las «lecturas impías». En un contexto tan represivo, la llegada a Las Palmas de los primeros libros existencialistas ejerció en nosotros una enorme influencia».

También evoca sus muchas escapadas al Museo Canario con Jerónimo Saavedra, compañero de colegio, para leer apasionadamente a Descartes y Kant. El compositor conoció en su etapa estudiantil de los Jesuitas al profesor de latín Juan Marqués, que redactaría posteriormente los textos latinos de algunas obras corales. Gran aficionado a la música y wagnerista militante, hizo conocer a Falcón to-

dos los dramas de Wagner en discos de pianola y reducciones pianísticas. Poco después, con la llegada de los primeros discos de pasta, organizó el profesor audiciones caseras no solo wagnerianas sino extendidas a lo más contemporáneo del mercado. De ahí deviene igualmente el conocimiento falconiano de Stravinsky, poderosamente instalado en el estudio incesante del ritmo como apoyatura básica de los saltos evolutivos en toda su obra de creación. Las tertulias de Juan Marqués daban lugar a febriles debates entre los asistentes, retrógrados unos y rupturistas los más.

No es fácil leer las primeras partituras de Falcón, manuscritas a lápiz con un grafismo infernal y aún sin limpios de copista. Pero su instinto rítmico pulsa ya en *Tauriagua*, incontenible en células de intrincada complejidad. Ese impulso, junto al de dilatación cromática, convive aún con los escrúpulos de la etapa escolástica. Hay notas marginales, de puño y letra del compositor, en las que se pregunta: «¿Son lícitas estas quintas?». Y aparecen en tinta roja correcciones de otra mano, tal vez la del maestro Dorado, que introducen alteraciones omitidas o aconsejan detalles de orquestación: «Este motivo del bombo resultaría pesado. Mejor así...»

De la misma partitura se extraen con dificultad los versos de Hernández Crespo, confiados al coro en la «Danza exultante» y en «El grito de la muerte». Con posibles errores de transcripción (es muy probable que no quede vestigio del original literario) dicen así en el primer caso:

*Idafe.*

*Pon orden, dios terrible.*

*Haz que todo suceda cuerdamente:*

*que el rayo no nos mate los ganados,*

*y la lluvia no arrastre las cosechas,*

*y la lava, si no, corra hacia el mar*

*que apaga el fuego.*

La «imprecatio» de ese segundo movimiento se hace «lamentatio» en el cuarto:

*El dios es implacable.  
Ha matado al guerrero.  
Belleza y juventud han sido rotas  
como débiles juncos.  
Ya no podrá el azor volver al puño,  
ni la boca gustar la fruta fresca,  
porque la muerte es irremediable.*

### **Un cierto esoterismo**

También es de 1959 el *Himno a la vida*, coro «a capella» para cuatro voces mixtas nacido, sin duda, del apremio de algún programa local. Merece figurar en el catálogo de la «arqueología» falconiana por desviaciones armónicas muy ligeramente disonantes que siguen testimonian-do la presión interior hacia categorías menos escolásticas que las trabajadas en Madrid. Hay un «conductus» de las voces corales que augura la futura vocación de ese medio sonoro. El manuscrito denota la urgencia, ratificada en un dato curioso: hasta el texto hubo de escribir Falcón, discutible depositario del don de la palabra poética aunque gustase de juveniles escapes filosofantes:

*El fuego se siente.  
El aire penetra en la vida.  
El amor hierve en la sangre.  
Mira al hombre, hecho de tierra,  
y aprecia el temple de la vida  
con los ojos levantados,  
mirando al sol. Entonces,  
te sentirás más humano.*

El año siguiente, 1960, escribe para piano *El despertar de un fénix*. Es la primera pieza para el instrumento básico de su educación musical, en cuya práctica alcanzó niveles importantes y fue durante años su asignatura como profesor del Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria. La pianista Margarita Degeneffe hizo el estreno en la ciudad para un concierto de Juventudes Musicales en marzo de 1962. Falcón aún recuerda la magnífica lectura de su *Fénix*, que le descubrió contenidos orquestales en potencia. Dedicó algún tiempo a instrumentarlo y dejó el trabajo a medias; pero la intuición no era errónea. La escritura de octavas y acordes busca la total extensión del cordaje, la plenitud armónica. Muchos compases aparecen escritos en tres pautas que casi abarcan la tesitura íntegra, y hay momentos en que la limitación percusiva del piano resulta insuficiente. Los acordes tremolados en ambas manos, tan frecuentes en Liszt, verifican un concepto querencioso de la continuidad sonora de la orquesta. Lo curioso es que, en esa estética y con esas influencias, *El despertar de un fénix* no tienda al juego virtuoso sino a las densidades armónicas: otro rasgo pre-falconiano, anticipador de los perfiles futuros. En cualquier caso, la pieza es hoy audible sin excesivo esfuerzo de acomodación historicista.

La orquestación del *Fénix* cedió plaza a un proyecto de mayor envergadura, fechado en 1962: *El misterio del abismo*, para orquesta completa. Acaso sintiera Falcón una timidez relativa ante el reto sinfónico afrontado por vez primera, al encarar la escritura de todas las familias instrumentales. Lo cierto es que abdicó momentáneamente de sus búsquedas y rupturas para ampararse en la herencia tonal de sus maestros.

Aunque instrumental y sin textos, es la tentativa más decididamente programática. El «argumento» estriba, según el compositor, en que «la Verdad, la Razón y la Fe son raptadas por las brujas. La Humanidad despierta y



1971. Presentación de la Coral «Alba Vox» del Instituto Isabel de España.

siente su ausencia. Los hombres pierden entonces la noción del ser y el estar». Pese a cierta truculencia en sus tres partes (subtituladas *El rapto de las brujas*, *Carnaval y llanto* y *La constelación maldita*), sería superficial considerar la obra en términos exclusivamente «arqueológicos». Aún con todo su academicismo, patentiza la voluntad de llenar el espacio acústico, incluso en texturas saturadas que no incurrir en borrón ni en manchas espesas. También están ahí los *ostinati* en las maderas y los enérgicos cortes verticales del *tutti* en motivos de ritmo que serán distintivos casi ineludibles del lenguaje orquestal. No es menos característica la nervatura percusiva y la ciclicidad de la idea fija, transformada en el futuro mediante procedimientos variados pero ya intuida como principio constructivo. Esos tempranos formantes apoyan la tesis de que «todo Falcón» comparece embrionariamente en el primer Falcón, lo cual estaría probando la evidencia de una personalidad diferenciada que conserva sus señas en el desarrollo formal de

treinta años. Junto a ello, pretenciosas ingenuidades como los *glissandi* ascendentes y descendentes de la cuerda y un «horror vacui» —visual y sonoro— que se vuelca en el grafismo acumulativo, confirman las inseguridades del instante.

*El misterio del abismo* no llegó a la doble barra y permanece inédita. Su interés primordial es el de ser intuitivo depósito de unas constantes de lenguaje que configuran al Falcón maduro.

No puede faltar en esta etapa la referencia a uno de los géneros desplegados en la siguiente. Con un salto temporal considerable, *Qué alma es ésta*, de 1970, abre el catálogo para voz y piano. Los años transcurridos desde la última pieza se explican en el cambio vital del compositor. El matrimonio, la conclusión de su etapa madrileña, el regreso a Las Palmas de Gran Canaria, los comienzos como profesor del Conservatorio —entonces dependiente de la Sociedad Filarmónica— la fundación de la Banda Juvenil y de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros, con los intensivos ensayos para el montaje de los respectivos repertorios y presentaciones públicas, la escritura de arreglos para la banda..., son las tareas intensivas que le alejan de la composición. Comienza en 1969 la escritura del *Poema Coral del Atlántico*, cuya gestación de más de dos años se refleja en las diferencias estéticas de sus cuatro partes.

El original de la canción *Qué alma es ésta* también acusa en su escasa inteligibilidad una escritura nerviosa y peyoratoria. Pero el piano es ya decididamente impresionista en su motivo arpegiado, y la voz apoya en una «atmósfera» —más que en referentes armónicos— la melodía de relajada interválica. En todo caso hay una armonía flotante que colorea la línea de canto sin condicionarla.

Solicitada con premura por la soprano Feny Sánchez para un concierto insular, el compositor no encuentra a mano un texto avenido con su idea musical y aborda por

segunda vez el oficio poético con más voluntad que resultados. He aquí una muestra, inundada de «qués» relativos e interrogativos:

*Qué alma es ésta  
que siento flotar  
al viento que viene del mar.  
Qué clamor es el que surge  
de las aguas,  
que hace enmudecer el alma.*

*Canta la espuma de las olas  
que elevan sus crestas a lo alto.  
Y su canción es blanca.  
Suena en las rocas la canción,  
lenta y heroica,  
que viento y agua  
plañen en armonía de sol...*

Etcétera. Falcón Sanabria no volverá a asimilar a su música unas dotes poéticas tan peculiares, salvo en el caso de *Diridín Tam Tan* (1977), montado sobre onomatopeyas con un texto sumario de carácter navideño.

### «Poema coral del Atlántico»: la divisoria

Al concluir en 1971 el *Poema coral del Atlántico*, estimulado por el crecimiento de la Coral que dirige, es consciente de haber tendido una frontera entre el pasado y el futuro. Hasta que le fue propuesto el catálogo aquí utilizado situaba esa obra en el comienzo de su trayectoria como compositor. Exhumando y criticando algunas partituras anteriores llegó a aceptar su significación referencial y, lo que es más importante, la evidencia de que el *Poema* no inicia una etapa sino que cierra las probanzas estéticas de la anterior.

Falcón habla de un lenguaje post-impresionista para

subrayar el ambiente atonal de la partitura y sus distancias —por demás evidentes— del mundo debussysta. Ello no obstante, la fecha de composición no ilustra pecisamente la modernidad de la obra, aunque sí un desarrollo personal del autor. En un lúcido comentario, advierte el musicólogo Lothar Siemens ciertas determinantes de estilo: «La iniciativa y demanda del *Poema coral del Atlántico* obedece a la aspiración de un círculo de intelectuales anclados en el modernismo. Nos ocupamos, pues, de la génesis de un problema artístico según la concepción de una mentalidad estética propia de los años veinte. La obra pictórica de Néstor se constituiría en fuente inspiradora. Cada uno de los cuadros sería motivo de una pieza coral diferente, trenzada la música sobre textos «ad hoc» de cuya confección se ocupó Orlando Hernández. Se trata de unos poemas de inspiración lorquiana que buscan la belleza a través de imágenes muy coloristas, con impresiones esenciales perfectamente captadas del cuadro y revestidas de una gran imaginación, procedimiento que poco se diferencia del de los autores barrocos cuando componían letras para ser cantadas en las iglesias... Orlando Hernández contrasta la dinámica de colores, detalles y conceptos con el estatismo del metro vulgar, lo que da al conjunto un efecto marcadamente «naiv», y en esto se hermana también su estilo al de las antedichas letrillas barrocas. Enfrentarse a unos textos de esta índole tiene que conformar necesariamente la música. Representa, con otras palabras, someterse a una disciplina tan austera como la de inspirarse en el lenguaje de un cuadro modernista. Algo ideal, en suma, para un músico de oficio de los que piensan que las limitaciones son excelentes puntos de partida».

Incidía el propio Falcón en el influjo de la mirada de los cuadros de Néstor: «Va implícito en el *Poema* el concepto impresionista del color, como es lógico en correlación con la pintura de Néstor, pero me sirvo del gran di-

bujo stravinskyano. Parto de un engranaje armónico de sonoridades. Si coinciden en acorde habrá consonancia; de lo contrario será disonante sin perder la lógica constructiva. Sonoridad, ritmo y color están puestos al servicio de un lenguaje descriptivo. Cada poema representa una forma diferenciada y original... Mi mayor reflexión se ha producido ante los cuadros. No hay mediatización de la palabra, porque no sigo el espíritu de la letra sino el del momento en que la pintura fue creada. *El amanecer* es un tema melódico desarrollado sobre disonancias rítmicas muy ténues. *El mediodía*, más descriptivo, nace de acordes de séptima y novena y progresa hacia una exaltación rítmica que refleja la luminosidad de la hora. *La tarde* es un trabajo contrapuntístico muy elaborado y *La noche* es un «ostinato» de tenores y bajos mientras las sopranos despliegan un acorde en pedales tenidos».

El 7 de febrero de 1973 tuvo lugar el estreno del *Poema*. Se había montado un homenaje al pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, ilustre nombre del Modernismo español. Además de la placa descubierta en el Teatro Pérez Galdós y de las palabras oficiales, estrenó el Ballet Gelu Barbu la coreografía «Poema del mar», montada sobre páginas de Debussy y Ravel, dirigiendo después Falcón su propio *Poema* a la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros. El pintor Sergio Calvo diseñó los decorados y los trajes de los coristas. No había precedentes de una «producción» semejante para un estreno musical y todo adquirió el sesgo de lo extraordinario.

Dos años después de concluir esa escritura transitaba Falcón otros territorios sonoros sin reincidir en los del *Poema*. La experiencia quedó cerrada como culminación de una etapa. Pero la solemnidad y el éxito del estreno tuvieron continuidad en la feliz proyección de la obra, contribuyendo a fijar en la estimación del autor una singular preferencia.

El mismo año 73 fue interpretada y registrada en Helsinki por el Coro de Cámara de la RTV de Finlandia. Hubo en España versiones discográficas, entre ellas la de la Coral de Cámara de Pamplona. La primera partitura que Falcón vería impresa y ampliamente difundida también sería su homenaje al gran pintor modernista y el recorrido en concierto habría de prolongarse, en niveles de importancia, hasta 1985 en que fue cantada en Bruselas dentro de la programación Europalia. En menos palabras, se trata del primer éxito.

La lectura de Siemens, publicada como prólogo a la edición del *Poema*, sigue siendo definitiva:

*«Su frecuente alusión al acorde de quinta aumentada con una «nota extraña» añadida, generalmente la segunda, la cuarta aumentada o la séptima disminuida, nos enfrenta a unos efectos que rememoran la escala hexatónica de Debussy; por eso hablamos de un regusto impresionista. Pero, en todo caso, se trataría de un impresionismo cargado de experiencias atonales muy posteriores, una regresión con nuevos efectos, lo cual se pone especialmente de manifiesto analizando las obras horizontalmente. A pesar de cuantos atrevimientos usa Falcón, la estética de su obra es esencialmente una estética de lo bello, por lo cual mira más hacia atrás que hacia adelante, y puede decirse que se sitúa con pleno acierto en el momento espiritual de los cuadros y de los poemas.*

*«El amanecer» surge serenamente a partir de un motivo cromático de los tenores. Las demás cuerdas se incorporan con independencia melódica, aunque, cuando conviene, apuntan una imitación del motivo de entrada. El proceso, a base de negras y corcheas en toda la obra, es dilatado y perseverante, muy bien tramadas las voces sobre un esquema armónico que luego se transportará a otras tesituras.*

*Continúa un episodio que encabeza en sólo la cuerda de sopranos, para entrar las demás por incorporación suce-*



# POEMA CORAL DEL ATLANTICO



Música:  
Juan J. Falcón Sanabria

Letra:  
Orlando Hernández

(I)

Portada de la edición del «Poema coral del Atlántico».

*siva (un clásico crescendo) sin recurrir a imitaciones y sobre esquemas armónicos nuevos, aunque en el estilo arriba citado. Hay un bello episodio corto en los bajos y otro crescendo por incorporación, para desembocar en la tensión final tratando el texto homofónicamente en las voces. Termina la pieza en un acorde en posición abierta con una incisiva disonancia en los tenores. El efecto de la cadencia, y puede decirse que de toda la obra, es el de un rayo de luz que sale de la penumbra para convertirse en una explosión cegadora, pero bien controlada.*

*«El mediodía» es un recitativo silábico. En él las pausas efectistas, los cambios de compás y de tempo y los «crescendi» por incorporación sucesiva aparecen distribuidos a lo largo de una concepción armónica sumamente bella, que casi roza el «kitsch». Es una pieza de sorprendente elasticidad. Algo dinámicamente muy distinto al «Amanecer» y a «La Tarde», obra ésta que recuerda en su tono sereno a la primera y que se afana en presentar una exposición homófona del texto literario, aunque siempre hay una voz que, en logrado contrapunto, tiende a distorsionar el propósito de las otras tres.*

*«La tarde» está concebida sobre un problema armónico que estriba en dos grupos de quintas paralelas en pugna. Las voces tienden a comportarse con arreglo a las leyes tradicionales, cambiando los acordes de posición cuando conviene, y haciendo el autor uso de anticipaciones, retardos, apoyaturas y de un revestimiento melódico justo para evitar efectos burdos que pudieran derivarse de interpretar este esquema llanamente. La cadencia final, con una intromisión inesperada de la cuerda de bajos, es muy lograda.*

*«La noche» se ambienta con un tema «ostinato» a cargo de bajos y tenores. Sobre esa base recitan el texto las contraltos y sopranos, dividida cada cuerda en dos grupos, montando y desmontando un acorde de carácter impresionista.*



*Dirige en 1972, por primera vez, a la entonces Orquesta Sinfónica de Las Palmas.*

*Se produce un «tenuto» y el recitativo del texto continúa, repitiéndose todo el esquema transportado a una segunda superior. Este aumento de tensión desemboca en un episodio dramático, iniciado con una explosión de semicorcheas que montan, por incorporación sucesiva de voces, un acorde de quinta aumentada con cuarta aumentada añadida, sobre el cual siguen recitando las voces entrecortando el texto con pausas efectistas. Cambia este acorde de posición en las voces y se abre hacia el agudo, para alcanzar una tensión máxima, y a continuación inician los bajos el montaje de otro acorde extraño a aquél, pero de igual naturaleza (esta vez la nota añadida es la séptima disminuida), que expuesto en forma abierta deriva hacia la posición cerrada en el grave. Luego vuelve el motivo «ostinato» y la reexposición de la primera idea, para cerrar la obra sobriamente sin romperse el clima oscuro y medroso que se ha conseguido.*

*Es ésta una de las piezas más simples y hermosas de cuantas ha compuesto Falcón, y tal vez la más puramente «impresionista» de las cuatro. Es cierto que, como obra fi-*

*nal, carece de esa garra efectista que acalora al público y lo predispone para el gran aplauso: es una piecita extremadamente delicada, que más bien invita a su término al recogimiento sereno, al silencio contemplativo. Es evidente que Falcón es un compositor intuitivo, gran conocedor del oficio y que emplea su lenguaje armónico peculiar como si de su natural manera de expresión se tratase».*

Cuando Siemens escribió este análisis ya estaba el compositor completamente embebido en nuevas experiencias. La página de su primera etapa había sido vuelta y se abrió su imaginación a un largo recorrido de búsquedas y novedades.

# Segundo tiempo

De *Cantus Hesperidum Testi* (1972) a *Iguaya* (1982)

## Canto rezagado

El *Cantus Hesperidum Testi* aparece cronológicamente en la segunda etapa compositiva de Falcón Sanabria, pero aún contiene supervivencias de la primera. El tiempo más concentrado de su escritura se localiza en 1972, iniciado ya el estudio del sistema de doce tonos y los diferentes desarrollos de las técnicas seriales. El estreno en 1975, con la Orquesta Sinfónica y la Coral Polifónica de Las Palmas, dirigidas por Crescencio Díez de Felipe, fue posterior a la audición pública de otras composiciones formalmente más avanzadas.

Representa sin duda un progreso sobre el *Poema Coral del Atlántico*, que aún consiente el análisis acordal. A grandes rasgos, el *Cantus* enfoca prioritariamente las sonoridades. El sistema es politonal, partiendo de cuatro tonalidades trabajadas en canon. Cada voz sigue una línea diatónica horizontal y el efecto tonal multiplicador se produce verticalmente. Las tensiones están controladas del primero al último compás y derivan en gran parte de un hiperromatismo que ya no es de raíz post-impresionista sino producto de la reflexión en la *zwolftontechnik* schoenbergiana. Esa progresión cromática asciende lenta y constantemente hacia la culminación de un *la* agudo. Flautín, cuatro oboes, cuatro fagotes, dos pianos a cuatro manos, me-

tales y percusión integran el instrumental junto a un coro a cuatro que plantea el comienzo en estilo declamatorio. Juan Marqués García, el profesor latinista que facilitó a Falcón y a muchos otros estudiantes los primeros contactos gráficos y discográficos con Wagner «et alea», suministra al compositor su primer texto latino: un desarrollo personal del mito de las Hespérides. Es un canto al Teide, como último testigo de la Atlántida, inspirado en los pasajes del poema de Verdaguer que utilizó Falla para la obra homónima. Resultan notorios la resonancia espiritual y el sabor gregoriano, compatibles con el apoyo global de la escritura en la célula rítmica que asciende como la misma progresión cromática.

El hecho de que Falcón complete esta forma ambiciosa cuando ya no está en correlación con sus preocupaciones estéticas se explica en parte por el momento en que es concebido y abocetado el proyecto, anterior al tiempo de la escritura; pero, fundamentalmente, por la costumbre de ensayar en formas menores lo que ha de constituirse en desarrollo de lenguaje. El *Cantus* no es excepción a la regla, sino supervivencia rezagada de una fase de ruptura con la tonalidad, a la que da culminación. El compositor afianza cautelosamente cada paso, y tan sólo coge rumbo cuando el resultado sonoro de lo escrito le convence de lleno y llega a constituirse en *klangideal* de una determinada etapa. El pequeño formato es el banco de pruebas y la mayor dimensión constituye el punto de llegada, que puede prolongarse en derivaciones o bien desaparecer a impulso de nuevas inquietudes.

El final del *Cantus Hesperidum Testi* está fechado en noviembre de 1972 y pasaron casi tres años hasta el estreno. Su imagen desactualizada era engañosa y de ahí la necesidad de situarlo en su contexto. La perspectiva del tiempo confiere a la obra su exacta ubicación. Si en anteriores experiencias se registra una salida de la tonalidad por ex-

Handwritten musical score for "Cantus Hesperidum Testi". The score is arranged in a grand staff format with multiple parts. The instruments listed on the left are: Fl<sup>1</sup>, Cl<sup>1</sup>, Oboe, Fl<sup>2</sup>, Tr<sup>1</sup>, Tr<sup>2</sup>, Tuba, Timb., Xyl<sup>o</sup>, Cym, Snr, Bzabo, S, C, T, B, P, P, and CB. The score shows a rhythmic canon where a melodic motif is distributed across different measures for each instrument. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano) sing the lyrics "NIC TI-TA-NES PUS-NA-DANT". The score is written in a clear, legible hand with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

**Canon rítmico en «Cantus Hesperidum Testi», con resultados diferenciados por la distribución del motivo en distintos compases.**

tensión o ampliación cromática, asume ésta el método politonal. El compositor se encuentra a las puertas de otra sistemática y agota los recursos expresivos que había probado. En un sólo movimiento, con cerca de trescientos compases, se suceden sin solución de continuidad episodios diferenciados en «tempo» y carácter. Los dos pianos a cuatro manos condensan la nervatura rítmica, sumándose a ella las frases del canto y el resto de los efectivos sonoros, con intervenciones básicas del timbal. Hay pasajes de timbal como único acompañamiento del coro, que buscan sonoridades de concentración extrema, sin barroquismo ni exuberancias tímbricas. El tema no es religioso, aunque el texto latino favorezca el automatismo mental; pero la austeridad de la escritura, la alternancia de bloques exentos con episodios sobrecargados y la economía de los recursos instrumentales inducen la evocación de ciertas músicas del siglo nacidas con inspiración espiritual.

La memoria de Stravinsky y Messiaen es inevitable, por más que Falcón no haya confundido nunca la admiración con la mimesis, y así lo ratifica la singularidad de su estilo. Esa atmósfera, menos religiosa que metafísica, «podría tener relación con mi pensamiento agnóstico», comentó años más tarde. «Hay dos fuerzas contrapuestas, tierra y cielo; también las preguntas de qué somos, dónde estamos, la interrogación del infinito. Cuando concluye en *Kyros* el tema gregoriano, queda el infinito abierto y suspendido en la incógnita. Esa incógnita siempre me ha atormentado. Ya menos, pero en esa época sí. Quizás sean reminiscencias de mi generación, que vivió mucho el existencialismo, la tragedia de vernos lanzados en el mundo sin una idea clara de lo que nos rodea». Palabras no referidas al *Cantus* pero aplicables a su imagen sonora como trasunto de preocupaciones espirituales que asaltaron muy tempranamente el pensamiento del autor.

## Entorno de una evolución

Centrando el análisis en la dirección estética de esta etapa, conviene enfocarla por conjuntos de género y no avanzar de obra en obra. Su rasgo dominante es la búsqueda de un método serial personalizado. El primer vestigio dodecafónico se localiza en 1974, con la pieza pianística *Doce notas para Luja*. Después del estreno del *Poema coral del Atlántico*, en 1973, adopta Falcón el sistema de doce tonos. Partituras, audiciones y textos teóricos ocupan su imaginación y son objeto de apasionados debates con algunos amigos, en particular Lothar Siemens y Guillermo García-Alcalde, quienes, persuadidos del talento de Falcón y de su fácil pregnancia de las formas del siglo, participan en el proceso de convencimiento —siempre hipercrítico— que el compositor necesita para asomarse a nuevos paisajes. Su oficio es tan evidente como la sensibilidad; curiosidad y cultura crecen paralelas, y el último tercio del siglo ha comenzado: nada justifica que esas condiciones permanezcan rezagadas, eludiendo el fruto que corresponde a un artista de su tiempo.

El aislamiento cultural de Canarias es un «handicap» para el seguimiento de la última hora, compensado con la ventaja de acumulación histórica de los resultados. La música contemporánea lo ha probado todo, escindiéndose en movimientos, corrientes y técnicas innumerables. No hace falta repetir lo que está hecho sino contemplar selectivamente lo que permanece y tomar con liberalidad aquello que case de manera óptima con la propia imaginación. Las técnicas heredadas, de Schoenberg a Boulez, son fermento del nuevo sentido estructural pero no modelos a seguir literalmente. Su simbiosis en el instinto creativo de cada compositor es lo que, en última instancia, producirá repetición o novación, obra inútil u obra válida.

En ello trabaja Falcón y vuelve a ser característica la

cristalización de su búsqueda en dos obras de pequeño formato: *Vibración*, para piano, y el villancico coral *Diridín Tam Tan*, de 1976 y 1977. Adviértase que su instinto de seguridad confía la especulación sobre el procedimiento a las dos fuentes sonoras más próximas y familiares. Pero hay otro género —u otro medio expresivo— que aparece en esta etapa y alcanza en su contexto intelectual los mejores logros: la música instrumental de cámara. En todos los casos es clara la relación con la docencia en el Conservatorio de Las Palmas y con la dirección coral.

### El único bloque pianístico

Comenzando por las cuatro piezas pianísticas de la década, todas ellas seriales, la que abre fuego, *Doce notas para Luja* (1974), proclama el procedimiento desde el título mismo. Fue escrita para los alumnos de piano del Conservatorio y estrenada en el concierto fin de curso de aquel año. La partitura expone en cabeza la serie básica para facilitar su seguimiento en la rotación de la obra, desplegada sobre los artificios de inversión y retrogradación, aumentaciones y disminuciones más claramente comunicables al estudiante y, por consecuencia, más directamente asumibles en la ejecución. La finalidad didáctica no neutraliza el aliento musical; por el contrario, es patente el ingenioso sesgo de la escritura en orden a producir una «consecuencia» serial del pensamiento falciano. Y sorprende, particularmente, el hecho de que la elaboración escolástica no guarde semejanza con las primeras piezas dodecafónicas de Schoenberg para piano, manifestando, por el contrario, las posibilidades personalistas de un lenguaje objetivamente codificado.

Dos años después, en 1976, vuelve el compositor al piano para consumir en tres obras, *Vibración*, *Dodeca* y *Ananke*, la posesión del credo serial. No sólo alturas, tam-

"Doce notas para Luján" - *talco* ①

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Serie generadora: b<sup>0</sup> a<sup>1</sup> b<sup>2</sup> c<sup>3</sup> d<sup>4</sup> e<sup>5</sup> f<sup>6</sup> g<sup>7</sup> a<sup>8</sup> b<sup>9</sup> c<sup>10</sup> d<sup>11</sup>

Serie derivada: b<sup>0</sup> a<sup>1</sup> b<sup>2</sup> c<sup>3</sup> d<sup>4</sup> e<sup>5</sup> f<sup>6</sup> g<sup>7</sup> a<sup>8</sup> b<sup>9</sup> c<sup>10</sup> d<sup>11</sup>

Allegro  
♩ = 120

Primera escritura dodecafónica, con la serie especificada en cabeza («Doce notas para Luján»).

bién otros formantes aparecen serializados. De Vibración ha escrito el autor:

«Está rigida por un módulo rítmico constante de tres partes, que se presenta en un compás de cuatro. De esta forma se alterna la colocación de las células en el compás, rom-

*piendo la posible simetría de tiempos fuertes y débiles. El ritmo queda liberado del tradicional sentido de medida. El módulo rítmico presentado en la mano izquierda se va sucediendo en el desarrollo de una escala hexátona, mientras la derecha hace girar la serie de manera que nunca aparezca la nota que suena en el bajo. Sólo al final, cuando el desarrollo de la escala tonal vuelve a la tónica, el diseño rítmico pasa a la mano derecha y la serialización a la izquierda, para terminar en sonoridades opacas del grave, en juego con las del registro medio. Ambas sirven como elementos giratorios de atracción para concluir descansando en la primera nota de la exposición serial que cierra la obra. Las combinaciones seriales no están estructuradas como frases, sino como tensiones y distensiones de elementos sonoros».*

«Puedes hacer una estructura previa de proporciones, pero lo fundamental es cómo metes dentro los objetos sonoros y cómo los tensionas», comentó el autor en otro momento. Y suministraba un símil pintoresco: «Si dominas el arte de la tensión, tu música será viva. Es como la piel de dos focas, una viva y otra disecada. Aunque ambas sean muy brillantes y permanezcan inmóviles, la viva resulta inconfundible».

Tras una primera lectura local de Francisco Martínez Ramos, *Vibración* fue estrenada en Madrid, por Pedro Espinosa, en 1979. El ilustre pianista canario la mantiene en su amplísimo repertorio de vanguardia, y otro pianista especializado, Joaquín Parra, la ha llevado al disco en excelente versión.

*Dodeca* vuelve a anunciar desde el título su intención exponencial. El compositor la describe como concepción dodecafónica cerrada. Interesa por el uso claro y estricto de los procedimientos tradicionales del sistema en su forma contrapuntística y armónica, sirviendo como estudio analítico para la iniciación del estudiante: prima, por tanto, la finalidad didáctica aunque no sea expresamente una

*«Vibración»* — Música: Juan José Falco

Handwritten musical score for «Vibración» by Juan José Falco. The score is written on ten staves, alternating between treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p.p.p.', 'p', 'mf', and 'p.p.'. The notation includes various accidentals and articulation marks, characteristic of a serialist style.

Con «Vibración» cristaliza una personalidad serial.

pieza de Conservatorio y espere tres años hasta su estreno en 1979. Lo que explica la coexistencia temporal del escolasticismo de *Dodeca* y la creatividad de *Vibración* —donde el pensamiento serial se aplica a las tensiones—, es que su función pedagógica tiende a dilatar el ámbito expresivo

de la primera experiencia, *Doce notas para Luja*, en prueba de la elasticidad del sistema y como propuesta de concierto más que de aula.

Esa dilatación expresiva adquiere en *Ananke*, también estrenada por Espinosa en Madrid (1979), una cierta función retadora. Falcón parece resuelto a desmentir la presunta rigidez y la fría objetividad del sistema serial y anuncia escuetamente que el nombre elegido designó en la antigua Grecia el destino que rige a los dioses y los hombres. En declaraciones posteriores descubrió su propósito ideologizador del sistema serial: «Cambié mucho cuando leí “Mi visión de la vida”, de Albert Einstein, que me enseñó a adorar la incógnita. Lo más interesante de la vida es la incógnita, levantarte por la mañana y tener algo que descubrir. Lo contrario es el drama del que cree saberlo todo. Desarrollo esta idea en *Ananke*, un dios griego del destino al que temen los demás dioses; sereno pero irónico, cansado de sí mismo, de saberlo y tenerlo todo. Se desintegra en la no conciencia para evolucionar y convertirse en otro dios». Y añade: «Esas cosas me ayudan a trabajar».

*Ananke* comienza estructurando un *ostinato* rítmico en la izquierda sobre las cinco primeras notas de la serie, y cambia de color al presentarlas repartidas en una sencilla combinación de ritmo dácilo. El resto de la serie se presenta en la derecha y su objetivo es el color y la fuerza. Fantasea sobre el *ostinato* con sonidos sueltos y células fugaces, intentando flexibilizar e incentivar el carácter casi estático del *ostinato*. En la parte final esas cinco notas componen un diseño rítmico que, a su vez, forma canon de ritmo por movimiento retrógrado con las notas restantes de la serie. Este canon reduce los valores a medida que progresa, hasta desintegrarse en tres sonoridades serializadas que, superpuestas, van al encuentro de la última nota de la serie para quedar flotando en ella.

Las intenciones del compositor en estas piezas fueron

bien comprendidas y asimiladas por la crítica madrileña a raíz del estreno por Pedro Espinosa. Merece destacarse el dato de que el piano ha mantenido una presencia constante en la escritura faconiana, pero no a solo. Las piezas de 1976 son las últimas de su catálogo pianístico. Cuando vuelve a él con fines experimentales (en *Cante*, de 1990), lo mezcla a una voz soprano y a varias percusiones.

### **El coro «a cappella», material predilecto**

La materia coral responde dócilmente al requerimiento del artista en su segunda etapa creativa. Coincide con frecuentes salidas al exterior al frente de la Coral Polifónica de Las Palmas, siempre favorecidas con el aplauso y los premios. También influye el entusiasmo con que el repertorio de los maestros de capilla de la catedral de las Palmas, exhumado y clasificado por la profesora Lola de la Torre Champsaur y transcrito por Gabriel Rodó y Lothar Siemens, es incorporado a los programas de la Polifónica y recibido por el público. El Ministerio de Educación y Ciencia desarrolla en el país la colección discográfica «Monumentos Históricos de la Música Española» y decide la producción de un disco dedicado a los maestros de capilla de Las Palmas. Siemens y Falcón se ponen a la tarea, que culminará con el registro de 1978. Desde años antes se está «rodando» el repertorio en las salas de concierto y no es gratuito situar en ese tiempo uno de los mejores momentos de Falcón como director.

La incidencia en su inspiración no se hace esperar. Tres años después del *Cantus* nacen las *Chácaras blancas*, un villancico de ambiente canario. Orlando Hernández redacta un poema de verso y musicalidad pintiparados para las necesidades del compositor. Escribe éste en diciembre de 1975, como presionado por la proximidad navideña, pero la pieza no es estrenada hasta 1977. Una vez más la Coral

de Cámara de la RTV de Finlandia hace en Helsinki la primera audición y un buen registro. El sistema no es literalmente dodecafónico por la voluntad de montar el cantable sobre *ostinati* rítmicos que imitan el tañer de las chácaras, grandes crócalos de hueca sonoridad en el instrumentario popular de Canarias. La sensibilidad de la obra sí es de estirpe serial y su mayor valor reside en la plasticidad extrema del canto *a cappella*, plenamente liberado del estatismo del *conductus* escolástico: móvil, animado, luminoso y ágil en sus pulsaciones *staccato*.

*Diridín Tam Tan*, de 1977, escrito para voces blancas con finalidades navideñas consigue hábilmente la imitación de los ritmos y sonos instrumentales de la tradición popular que aparecen en el anterior, pero las relaciones de alturas se someten al rigor de la dodecafonía. Cantan tres voces femeninas, dividiéndose alternativamente en algunos compases. El texto dimana casi enteramente del título, cuya fonación es onomatopéyica. Falcón añade de su cosecha unos versos sobre los lugares comunes de la Navidad. Con elementos sencillos, pues va destinada a un coro de estudiantes de bachillerato (el «Alba Vox» del Instituto Isabel de España, que Falcón ha fundado y dirige) consigue una pequeña obra maestra por la eficacia y limpidez del trazo y el ingenio combinatorio de lo popular y lo sofisticado. Es, por tanto, uno de los mejores puntos de encuentro de la voluntad y el procedimiento, que se somete por entero a la idea y casi desaparece en la percepción oyente como código cerrado. El 14 de diciembre de 1977, casi un año después de la escritura, recibió Falcón una carta del Ministerio de Educación y Ciencia notificando que *Diridín Tam Tan* había ganado el I Concurso Nacional de Villancicos. Pocos días después fue estrenado en Las Palmas de Gran Canaria.

Falcón acepta en diciembre de 1978 el primer encargo exterior. Le es formulado por Tomás Marco, a la sazón di-



*Dirigiendo un pasacalle a la Banda Juvenil de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, por él fundada.*

rector de los programas musicales de Radio Nacional de España y da comienzo a una relación de amistad y un entendimiento profesional muy importantes para la estimulación del canario en varios momentos de su catálogo. La obra encargada se destinaba a la programación de Semana Santa del año siguiente y debía ceñirse a la forma del cuarteto vocal, con duración no superior a diez minutos. El verbo polifónico de Falcón, más proclive al canto de alegría y alabanza que a los oficios de tinieblas, elige el Domingo de Ramos y, consciente de la oportunidad que se le abre, resuelve escribir algo importante. Su imagen exterior progresaba con la grabación del disco de la Catedral, el estreno en el Festival Hispanomexicano de Música Contemporánea de algunos de sus títulos camerísticos y canciones para voz acompañada, las audiciones finlandesas y la gira de conciertos corales en Polonia.

Pide el texto a Juan Marqués, que le escribe treinta y dos versos latinos de buena prosodia y musicalidad. Nace

así *Cum palmis et ramis*, remitida a Tomás Marco en enero del 79. En el acuse de recibo manifiesta Marco que «la obra es magnífica por su espléndido contenido musical, su maestría de escritura y su novedad. Te felicito muy sinceramente y nos felicitamos a nosotros mismos por poder contar con ella». Aunque encargada para cuarteto vocal, Falcón escribe desde la sensibilidad coral y así lo advierte a Tomás Marco. Pero la programación de Semana Santa ya estaba cerrada y sería el Cuarteto «Tomás Luis de Victoria» el encargado del estreno en abril de 1979.

«Bellísima página», escribe Enrique Franco en «El País», donde comenta que «la combinación de procedimientos tradicionales y actuales sirve un expresivismo escultórico que podría tener sus raíces en los viejos «laudados» italianos del Medioevo». No se equivoca el ilustre crítico al detectar la habilidad de Falcón en el contraste de procedimientos antiguos y actuales, basados estos en el dodecafonismo libre y ya muy personalizado. Pero no son los «laudados» medievales el punto de referencia, sino las leyes del «ars nova» y sobre todo la sensibilidad sonora de Machaut. Hay connotaciones simbólicas en el retroceso al «ars nova» bajorrenacentista, que el autor investiga con cierta voracidad actualizadora, extendiendo las formas históricas de expresión musical. El fruto no es imitativo, ni siquiera «retrospectivo» —actitud hoy tan de moda— sino musculación cultural de la propia obra en un poderoso esfuerzo de síntesis.

*Cum palmis et ramis* presenta procesos rítmicos y de «tempo» definidos por la elasticidad de las aumentaciones y disminuciones, y encuentra el sabor monodial que permanece en la polifonía machautiana. El recurso al recitado seco no es mera referencia expresionista, sino otra vía de incursión monódica que enriquece por contraste las líneas del discurso musical. Aunque explícitos en la partitura, estos rasgos pueden permanecer ocultos en la escucha



si se excluye la textualidad de la frase gregoriana. El compositor penetra los artificios contrapuntísticos, de suyo estáticos, con la verticalidad cortante de una constelación de figuras rápidas en la voz tenor. Y modifica el sabor diatónico de las secuencias horizontales con tensiones cromáticas que están a veces en la fugacidad de los valores breves, dejando suspendida la sugestión colorística; y otras veces presionan desde un punto de fuga que parte del paralelismo de las voces hacia graves y agudos atonales.

Con sus acumulaciones rítmicas, esos cortes verticales que frenan imprevistamente las progresiones a «cadenza», y con la oblicuidad que ensancha el ámbito cromático de una escritura engañosamente lineal —o inciden acremente en correlaciones falsas— consigue Falcón el «expresivismo escultórico» de que habla Enrique Franco, pero va más allá para fundir en crisol contemporáneo las esencias de la vieja música de iglesia.

A instancias del Cuarteto Tomás Luis de Victoria se anima Falcón a duplicar la experiencia y escribe *El mar* en 1981, otro cuarteto nacido del pensamiento coral. Para el autor, las dos piezas son corales al margen de que sus estrenos tuvieran versión cuartetística. La nueva escritura es dilatación de la anterior en estilo profano, sin resonancias «da chiesa» y con un gran poema del libro «El abedul en llamas», de Justo Jorge Padrón, en el que encuentra el músico correspondencias con su sentimiento del paisaje marino y su vena panteísta. Pensado igualmente en dodecafonía libre, desarrolla un brillante discurso horizontal sin las interpolaciones de *Cum palmis el ramis* aunque reiterando brevemente la incidencia del coro declamatorio como alternativa a la línea de canto.

En la presentación del estreno (Sala Fénix de Madrid, 30 de marzo de 1981) dijo Tomás Marco de Falcón que «es uno de los compositores canarios más sobresalientes, no sólo de la actualidad sino, creemos, de toda la historia del

41

VI PER TE SU - MUS HO - MO - SAL - VUS  
 HO - MO - SAL - VUS EST A TE  
 EST A TE  
 SU - MUS HO - MO - SAL - VUS EST  
 EST A TE  
 SIT - LA - US TI BI SIT - LA - US CHRIS - TE  
 SIT - LA - US TI BI SIT - LA - US CHRIS - TE  
 SIT - LA - US TI BI SIT - LA - US CHRIS - TE  
 A TE CHRIS - TE TE  
 SU  
 JE  
 CHRIS - TE FRA - TER  
 TU QUI NO - BIS SPEM DE BIS - TI TU

*Tema gregoriano desarrollado polifónicamente en «Cum palmis et ramis».*

Archipiélago. A pesar de su juventud, ha destacado en una serie de composiciones que le colocan entre los mejores autores de su generación en toda España». Y Enrique Franco: «La vena lírica de dos excelentes creadores canarios —el poeta Justo Jorge Padrón y el compositor Juan José

Falcón— se fusionan en *El mar*, de cargado dramatismo en sus diversas combinaciones: recitado, melodía, fondo armónico y soluciones rítmicas. Estilo que cultiva Falcón con ideación de imaginero musical... a través de un lenguaje actual, incisivo y conmovedor» («El País», 1 de abril de 1981).

Prosigue la indagación autónoma en el sistema serial con la *Salve regina* de 1981, que no tendrá estreno público pero sí edición reprográfica en un cuaderno dedicado a su polifonía coral. Es el tiempo de los encuentros regionales de directores de coros y de los debates sobre carencias y proyectos para articular el espontaneismo pluriforme de la actividad coral en la región. Interesado en esa faceta y en la necesidad de proveer instrumentos para el aprendizaje y adiestramiento de jóvenes directores, dentro y fuera de los centros escolares, redacta y edita un método didáctico de «Prácticas de conjunto coral». En ese marco de actividad piensa la *Salve regina* quizás como extensión artísticamente significativa de los debates teóricos entre colegas de la dirección y las sesiones magistrales dirigidas a estudiantes. Está escrita para cuatro voces blancas pero es fácilmente transferible al coro mixto. La transparencia de la textura vocal surge de una urdimbre compleja. Aún con el pensamiento de los cantores jóvenes, no puede evitar la primacía de un tratamiento cada vez más rico, que se manifiesta en la acumulación del grafismo, muy contrastada con el trazo limpio de las piezas anteriores. Quizá explique esa dificultad el que permanezca inédita en el plano sonoro; pero el compositor siente por esta *Salve* una predilección singular, persuadido de que culmina su dominio serial en el campo de las voces. Y es, ciertamente, la última obra dodecafónica para coro «a cappella», tal vez por contener el mejor estadio cualitativo y técnico en la elástica manipulación del sistema. Todo lo que nace después se subordina a nuevos órdenes de procedimiento.

Hay otra pieza posterior en fecha, *Canarias canta*, escrita en 1982 para coro mixto. Su relieve no se conjuga en términos de contemporaneidad sino en la apelación a la motivica tradicional del Archipiélago, de tan escasa presencia literal en el catálogo falconiano. Es digno de atención el fenómeno de su relativa incidencia en el repertorio folclórico pese al interés intelectual manifestado por la historia prehispánica y su permanente proximidad, por razones de residencia y desempeño profesional, a las fuentes de la tradición. El nacionalismo falconiano es más conceptual que sonoro, primando en el segundo aspecto la originalidad de su estilo cultivado. Puede tomar ocasionalmente un ritmo, imitar un «son» o citar un instrumento; pero tan sólo a instancias concretas transita abiertamente la temática tradicional, sea en músicas cinematográficas, en el *Himno* de 1983 o en este *Canarias canta*, compuesto con la finalidad concreta de concurrir al I Certamen Nacional de Composición de Música Coral «a cappella» sobre temas canarios, convocado por la Asociación de Coros de Tenerife. De la inteligencia y el acierto del tratamiento da prueba el primer premio otorgado a la obra. Difundida entre todas las federaciones corales de España, en su momento fue alegato simbólico contra las rivalidades y enfrentamientos entre canarios. La entidad convocante comunicó el premio al compositor «esperando que su música sirva de envolvente abrazo para todos los canarios. El título ha sido un acierto por la sugerencia de unidad. Coincimos en que una de las más importantes fórmulas para la unión de las gentes y los pueblos es la cultura y, especialmente, el canto común». Falcón prescindió de la tonalidad «por su carácter dominante y acaparador», lo que no deja de ser un indicador elocuente. Y desarrolló la idea en «un noble acorde ambiental» que define adecuadamente la estética de *Canarias canta*.

Los siete años cubiertos por estas partituras corales

ilustran los grados sucesivos de una investigación formal y lingüística, pero también de una inquietud creadora necesariamente volcada en el material sonoro más próximo. Son de la misma etapa dos títulos básicos del catálogo polifónico, pero la mixtura instrumental u orquestal los hace objeto de otro epígrafe.

### **Canciones para voz y piano**

Cinco canciones para voz y piano se ubican en la segunda fase creadora de Falcón Sanabria y todas, salvo una, fueron escritas entre 1976 y 1977. Con *Qué alma en ésta*, de la anterior (1970), suman seis las piezas del género, abandonado hasta el presente.

Es revelador el correlato de estilo y lenguaje con la música coral e instrumental de esos años. Pensadas las tres primeras (*Piedra y nada*, *Isla de los valientes* e *Isla de San Borondón*) en estricta dodecafonía, fueron llevadas por Carlos Cruz de Castro y Alicia Urreta al IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea como si formasen un tríptico unitario. Si no era esa la intención del compositor, se hizo realidad en el estilo común y la temática canaria. El estreno, en Ciudad de México, tuvo lugar en diciembre de 1977 en la voz de la soprano mexicana Margarita González, con Urreta al piano. El azar quiso que la cuarta, *Hay más*, fuera estrenada en Las Palmas el mismo mes y año. Finalmente, *La primera estrella de la noche* fue escrita en 1980 y ofrecida en público en 1981. Esta última se interna en la franja fronteriza del cambio estético, con procedimientos seriales flexibles.

Al margen de las circunstancias de estreno, las canciones tienen por lo regular finalidades de uso inmediato en conciertos y veladas de la proximidad del compositor. Ello implica, de paso, la escritura dirigida a cantantes concretos, que son, por lo común, solistas de la Coral Polifónica



*Estreno del «Poema Coral del Atlántico» en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas (7 de febrero de 1973).*

de Las Palmas. Las tesituras corresponden a sopranos y mezzosopranos. Cuando el compositor avanza en el registro agudo piensa probablemente en Maribel Cabrera, soprano lírica educada en Las Palmas y Londres, que desempeñó durante algunos años los solos de la Polifónica.

Abre el bloque *Piedra y nada*, fechada el 20 de enero de 1976. El texto de Luis García de Vegueta es un planto por la muerte de la princesa guanche Guayarmina. Ella y Doramas, los roques totémicos de la isla de Gran Canaria y el tono quejumbroso de las arcaicas endechas sugieren al compositor un canto a medias expresivo y desgarrado en caídas de recitado seco. El piano juega con la serie en nerviosos dibujos de semicorchea, cortes de silencio y acordes muy abiertos que se repiten lastimeramente. En la prime-

ra sección, la voz se presenta con un tema pausado y evocador, acompañada por el diseño principal del piano. La segunda sección transporta la serie única a la quinta superior y evoluciona a un tratamiento vertical de sonoridades que abre paulatinamente el espacio sonoro hasta alcanzar el clímax. Este planteamiento de tensiones conduce la línea vocal desde la inicial serenidad hasta el grito. Finalmente retorna al punto de partida en movimiento retrógrado.

Para *Isla de los valientes*, fechada el 11 de febrero del mismo 1976, toma Falcón un poema de Agustín Millares Sall que exalta en tono épico la aspereza volcánica del suelo canario y el valor esforzado de sus hombres. La escritura musical ordena rítmicamente las notas de la serie arracimadas en sugerencias de «cluster» que nunca enturbian la claridad de la pulsación. La exigencia acústica experimenta una ampliación progresiva y el piano acaba amasando verdaderos «clusters» en los acentos fuertes del ritmo. La voz se mueve en los registros central y grave, recitando broncamente y cayendo o ascendiendo en portamentos expresionistas. Claramente, la escritura musical intenta la identificación sensible con la dureza del poema.

*Isla de San Borondón*, concluida en febrero de 1977, ilustra una estrofa del poeta José Quintana rememorable de la mítica isla de los visionarios. Difícil para la voz por los saltos de registro ya apuntados en la precedente, extrema la estilización serial en un grafismo pianístico de pocas notas que va creciendo al agudo y desciende al grave hasta abarcar la práctica totalidad de las octavas. El clima es íntimo, y lírico el carácter.

Estas canciones tienen el denominador común del clarscuro, contraste subrayado que las hace expresionistas. Los poemas canarios movilizan la imaginación de Falcón y estimulan pequeñas joyas del género. Pero no le inducen a una musicalización basada en el patrimonio popular. Su

mundo sonoro es privativo. Otra cosa son las ensoñaciones que le asaltan a la hora de escribir, y también las preferencias, llevadas a la música instrumental pura, por nombres y títulos de raíz canaria.

Una prestigiosa cantante sueca afincada en Las Palmas, Henriette Guermant de la Berg, organizó en diciembre del 77, en El Museo Canario, un homenaje a los premios Nobel y en particular a Vicente Aleixandre, galardonado aquél año. Dos compositores canarios, Lothar Siemens y Falcón Sanabria, escribieron canciones para ese acto, que fueron estrenadas por el tenor Mario Guerra y la pianista Lola Guerra. El texto de Aleixandre elegido por Falcón es *Hay más*, poema de «La destrucción o el amor». Aquí utiliza dos diferentes series, una en la voz y otra en el piano, unificando los contrastes de forma y contenido en un criterio de tensión/distensión. Supone un avance formal respecto a las canciones precedentes, que desarrollaban una sola serie, pero la voluntad expresiva sigue dominando la mayor dificultad de la propuesta. Como «traducción al lenguaje sonoro de la sensación anímica del verso» describía el compositor su propósito, y es una definición exacta.

El 22 de diciembre de 1980 fecha Falcón la doble barra de *La primera estrella de la noche*, última de sus canciones de concierto. Estrenada dos meses después por la soprano Maribel Cabrera, es el segundo título compuesto sobre un poema de Justo Jorge Padrón (suyo es también el texto del coro *El mar*, del mismo año). Coincide con el momento en que han caído las posibles limitaciones del código serial y es franca y confiada la libertad de su manejo. La obra falconiana ratificaba su modernidad y cosmopolitismo con un título de cámara, *Ibalia*, aplaudido por auditorios alemanes y franceses. Seguro de sí mismo y de haber encontrado su estilo en la estela del dodecafonismo, compone un «andante» de gran efectividad sonora, en el que insiste en los procedimientos anteriores para la línea vocal y la am-

plitud tesitural del piano sin dejarse atar por las leyes del sistema. El resultado es una pieza maestra, de gesto abierto y admirable disposición al lucimiento de una voz bien conocida. Como es su costumbre, cierra el bloque con la muestra más redonda y completa: la que resume y condensa todos los grados de experiencia. De entonces a hoy han pasado once años sin una nueva canción en catálogo.

### La colección de cámara

De 1973 a 1979 se extiende el periodo dedicado por Juan José Falcón a la música de cámara. Seis títulos reflejan el progreso de su lenguaje, desde el atonalismo del primero, *Juguete español*, hasta la dodecafonía libre de *Ibalia*. En todos menos uno interviene el piano y, salvo el violonchelo de *Abora*, ninguno incluye arcos. La elección de los medios sonoros sigue condicionada por el grado de familiaridad, siendo predilectos las maderas y los metales. Rara vez despliega el piano líneas melódicas, permaneciendo por lo general en funciones de base armónica y rítmica. Es mayoritaria la práctica del pequeño formato hasta que sobreviene la confianza en el dominio de la sensibilidad camerística. Y es común a todos la escritura de un solo movimiento.

Al principio tienen destino pedagógico en el Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria. *Juguete español*, *Coleóptero* y *Uraniornis* responden a esa finalidad y presentan, consecuentemente, una escritura abordable a ciertos niveles estudiantiles, sobre todo en los instrumentos de aliento. Ello no obstante, su interés artístico trasciende de las prácticas didácticas y toman el camino de los festivales hispanomexicanos de música contemporánea como ya había sucedido con tres de las canciones para voz y piano. Falcón no escribe en ningún caso partituras funcionales para

una vida efímera, sino obras con voluntad de permanencia. Por otra parte, el conjunto puede ser estudiado como colección o continuo, porque cada página deriva de la anterior a modo de «progressus» de la concepción unitaria y coherente.

Pasando de las generalidades a los títulos concretos, *Juguete español*, de 1973, es para trompa, dos trompetas y piano. Desarrolla un movimiento de danza popular en que la pareja de metales agudos traza el ritmo básico de dos breves y una larga con sus derivaciones, en tanto que la trompa canta una copla de notas tenidas. El piano da contrapunto al tiempo del baile y asume en ocasiones el papel cantable, trenzando los cuatro instrumentos las alternativas de ritmo en sabrosa disonancia. Ejercicio sin pretensiones, evoca procedimientos neoclásicos.

*Coleóptero*, de 1974, también para dos trompetas, trompa y piano, complica relativamente la escritura con el estímulo de una serie dodecafónica. El piano plantea sus cinco primeras notas en progresión cromática ascendente y descendente de la mano izquierda, con una octava «ostinato» en la derecha. Las trompetas, en do y en si bemol introducen sucesivamente sus llamadas temáticas para ir urdiendo un tejido sonoro con las intervenciones vivaces de la trompa en fa. Cambia el ambiente para concentrar la serie en el piano y avanza el conjunto, intensamente ritmado, hacia un final *fff* de acumulación de valores y brillante resolución. El cuidado de las tesituras, tanto para fundir el sonido de los metales como para subrayar la línea principal de cada episodio, connota el entendimiento de la acústica instrumental.

*Uraniornis*, de 1976, completa el tríptico escrito para el Conservatorio. El grupo instrumental es variable, pudiendo ejecutarlo el mismo de las obras anteriores (dos trompetas, trompa y piano) u otro de clarinete, oboe, fagot y piano, que desdobra la aleatoriedad tímbrica. Hay un

pulso pianístico mantenido sobre el que juega la ideación melódica de los alientos en intervalos abiertos, extendiéndose en notas repetidas el desarrollo de los grados de la serie. El compositor aplica con desenvoltura lo que ya es en ese momento una técnica propia: el uso lúdico de la dodecafónica en texturas instrumentales de línea plural. De manera análoga a la evolución del bloque pianístico, prueba la facilidad de mano en la creciente elasticidad sistemática y no se da por satisfecho hasta que «escucha» la idea musical completamente asimilada.

De un año antes, 1975, es *Integración*, cuya génesis resulta curiosa. Desde hacía algún tiempo, convocaba Lotmar Siemens en su casa reuniones musicales dedicadas al repertorio barroco. Un pequeño grupo constituido a medias por «amateurs» y profesionales de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas leía y preparaba sonatas y tríos con más entusiasmo que ambición, entregando a la tarea las tardes de los sábados y alguna víspera de festivos. El propio Siemens a la flauta travesera, Peter Rendle con el oboe, Colin Wilson al fagot —después reemplazado por Liliana Barreto— y Guillermo García-Alcalde a la espineta, con prestaciones ocasionales del violonchelista Gabriel Rodó (hijo), mantuvieron unos años aquella actividad privada, gratificante para ellos y los amigos más íntimos. Cuando decidieron salir del barroco y extender las veladas a estéticas más actuales, el primer impulso fue componer pequeñas piezas para el grupo. Así lo hicieron Siemens y Wilson. Falcón Sanabria aportó una obra para flauta, oboe y fagot, dejando aparte el teclado —único caso en su producción de cámara— porque el preceptivo en casa de Siemens es la espineta barroca y su acústica no parece avenirse con las ideas del compositor. Así nació *Integración*. Cabe añadir que a ello se contrajo su existencia, porque nunca fue interpretada.

Comienza con tres compases de exposición serial y des-

pliega a continuación tres estructuras basadas en aquélla. El ardor escritural sobrepasó muy largamente las posibilidades interpretativas, no tanto del oboista y el fagotista, excelentes profesionales, como del flautista «amateur», justamente alarmado por una parte repleta de notas, rápidas figuras, alteraciones y valores irregulares discutiblemente previsores de la necesidad biológica de respirar. Aunque halagado por la confianza del compositor en su destreza, declinó Siemens el honor de estrenar la obra, que aún permanece inédita en espera del «traverso» virtuoso.

Flauta, clarinete, corno inglés, trompeta, violonchelo, xilófono con dos timbaletas incorporadas, batería (con plato, caja y bombo) y piano son los instrumentos requeridos por *Abora*, de 1977. Rubrica la culminación del catálogo camerístico de Falcón Sanabria, aunque no lo cierre. Escrita «a la memoria de Manuel de Falla», tuvo un estreno tardío (1983) pero meticulosamente cuidado por José Ramón Encinar con instrumentistas de la Orquesta, que por entonces ya se llamaba como hoy: Filarmónica de Gran Canaria. El procedimiento es poliserial y la forma sugiere la mentalización del autor en el retorno a la orquesta, después del fecundo recorrido por la música de cámara.

Se trata de un solo movimiento en tempo lento (negra a 60) con ciento cincuenta y tres compases. La dedicación a Falla no es casual: si hay que buscar un precedente de refinamiento, sobriedad y escritura de lo estrictamente necesario, el *Concerto para clavicembalo* se viene de inmediato a la memoria. Explora Falcón las posibilidades de registro y color de los instrumentos de aliento; confía al violonchelo un nivel de largos pedales, trémolos y trinos para enfocarlos en la última parte hacia el diseño interválico; trata el piano como inductor de atmosferas, controlando mucho los pedales y prescribiendo «clusters» secos o trinados, ataques con la palma de la mano o con los dos antebrazos sobre blancas y negras; y aplica a las percusiones los va-

riopintos artificios de la contemporaneidad mediante golpes de mazas o baquetas, frotación con arco, etc.

El todo sucede engarzado en el procedimiento de líneas y puntos del movimiento estructuralista, con exacerbadas alternativas de «legatura» y puntillismo en los alientos, tan pronto empleados melódicamente como en «staccatti» rítmicos de notas aparentemente dispersas. Es fácil deducir de lo dicho la súbita coloración del universo acústico falconiano, el encuentro con la melodía de timbres y, en definitiva, la llamada de la orquesta desde una síntesis de sus familias y la articulación de un amplio efecto percusivo. Falcón declara en ciertas circunstancias que «la música de cámara no es mi fuerte. Tal vez necesito decir demasiadas cosas que no caben en esas formas tan depuradas y exentas. Me gustaría que no fuera así, pero los géneros camerísticos me resultan estrechos». Opinión discutible a tenor de los resultados, pero expresiva de la necesidad orquestal.

Hay otras palabras del compositor muy reveladoras del momento crítico que está atravesando, a caballo entre el rechazo de los formantes tradicionales y el deseo de concretar un pensamiento distinto de la melodía: «Cuando hago en *Abora* figuraciones rápidas con los «ostinati» en módulos no melódicos, sale un momento tan romántico que me parece una traición». ¿Por qué reprime esos escapes, siendo evidente que las vanguardias están por el eclecticismo y la recuperación?. «Intento absorberlos en mi lenguaje, pero no dejarlos tal cual. No hay en ello nada de artificial, porque es el propio embrión de la obra el que los rehusa. En *Abora* sólo son cuatro compases pero al escucharlos siento un malestar, y no por rechazo de la melodía. La melodía que yo trabajo es muy extensa. En la era espacial no contemplamos el espacio desde la Tierra, nos hemos metido en él. La Tierra se ve desde el exterior y esto convulsiona el sentido de la dimensión y de la exten-

1400

ANTE BRAZO DERECHO, TECLAS NEGRAS GRAVES  
CON PALMA MANO IZQUIERDA TECLAS BLANCAS

1401

CON LA PALMA DE LA MANO A PARTIR DEL DO MAS GRAVE A TECLAS BLANCAS Y TECLAS NEGRAS  
2. PEDAL + CELESTA

MAZA PLATO  
mf PEDAL

Puntillismo y masa de clusters en «Abora».

sión misma. Tendemos a lo amplio, e intuyo que mi próxima música irá por ahí. Huyo del mundo exterior, que percibo cada vez más a través de mis sensaciones, y espero una etapa de gran paz en mi mismo. Las nuevas generaciones han nacido en la paz y se nota en sus gustos, su música y su carácter. Esto augura quizás una paz para el mundo, pero cuidado: que no se traduzca en estatismo y pasividad, que también son peligrosos. La paz excesiva tampoco es humana»

Parecía innecesaria, en la idiosincrasia del compositor y según la configuración usual de sus etapas creativas, una nueva experiencia instrumental de cámara interpuesta entre lo anterior y la orquesta. Sobreviene, sin embargo, a instancias de un encargo. Manuel Ruano, promotor canario en Alemania, ha organizado un «Homenaje a Antonio Soler» en dieciocho naciones de tres continentes, que se extenderá entre los años 1979 y 1980. Quiere dar contenido dinámico a la programación y pide obra a varios compositores. Falcón escribe en 1979 *Ibalia* para flauta y piano. Su estreno tiene lugar en la ciudad alemana de Bad Homburg por la flautista Wiltrud Bruns y la pianista Angelika Nebel. Muy receptivas a la partitura, que elogian por la «suggestiva finura y el buen gusto», encontrándola «muy sentida y elaborada con mucha inteligencia», la llevan posteriormente a París y a otros puntos del itinerario de conciertos solerianos. La prensa alemana aplaude el estreno y el compositor queda satisfecho de la grabación recibida. Cuando en cierta ocasión le comentan que su presunta incomodidad en los límites de la música de cámara queda desmentida por el logro de *Ibalia*, responde que tal vez sea así «pero llega un momento en que el piano no suena a piano, se transforma en una serie de cosas muy distantes del clásico acompañamiento». Presiona, pues, el instinto de dilatación de la materia sonora que habrá de llevarle a su gran etapa sinfónica.



KULTURKREIS  
TAUNUS-RHEIN-MAIN e.V.  
BAD HOMBURG V. D. H.

# Duo-Konzert

Mittwoch, 31. Oktober 1979, 20.00 Uhr,  
Gartensaal, Kurhaus, Bad Homburg

**Wiltrud Bruns, Flöte**  
**Angelika Nebel, Klavier**

spielen

**Reger, Schumann, Debussy, Juan José Falcón,**  
**Brahms, Bartók**

Eintritt: 8,— DM

5,— DM für Mitglieder, Kurkarteninhaber, Studenten und Schüler

Karten erhältlich im Vorverkauf, Verkehrsamt (Kurhauskolonnaden)  
und an der Abendkasse

«Affiche» del estreno de «Ibalia» en Bad Homburg (Alemania), el 31 de octubre de 1979.

*Ibalia*, cuyo estilo define el autor como «dodecafónico con sonoridades independientes», es una refinada especulación sobre la pura esencia del sonido instrumental. Nada falta ni sobra en su decurso, ni siquiera en pasajes saturados que transforman la esbeltez de línea en acaloradas sugerencias dionisiacas. No es obra de silencios prolongados, sino de alternancia discursiva de los dos instrumentos en la voluntad de enfrentarlos y espolearlos recíprocamente. La latencia del ritmo es, como casi siempre, sustrato y basamento de la escritura, a la manera del bajo en el procedimiento barroco. Ese pulso, que hace inmediatamente danzables la mayoría de las obras de Falcón, sugirió un ballet a Lorenzo Godoy, gran artista canario que en una vida efímera y apasionada fue capaz de crear más de medio centenar de coreografías y llevarlas al público con su Ballet Contemporáneo de Las Palmas. Gelu Barbu, por su parte, seguiría haciéndolo con las obras sinfónicas de la tercera etapa.

### **Primera mirada cinematográfica**

El pintor canario José Dámaso aborda el cine por primera vez con *La umbría*, inspirándose en la pieza teatral homónima de Alonso Quesada. Guioniza para ello su propia historia, transfiriendo fantasías oníricas y referentes míticos al drama rural del poeta. La realización persigue sobre todo resultados plásticos en un juego de metonimias entre palabra e imagen que transubstancian la dimensión visionaria de la villa natal del pintor (Agaete, Gran Canaria). La producción es inevitablemente artesanal, pero no participa literalmente de los supuestos del «arte povera». Falcón acepta el encargo de la banda sonora y escribe en 1975 su primera música cinematográfica para un conjunto instrumental de alientos, percusiones y dos pianos a cua-

tro manos, con voces corales incorporadas que no desarrollan una parte propiamente polifónica sino que aportan su color a la imaginería del filme en base a palabras y frases repetidas (que tampoco constituyen un texto autónomo) y niveles de altura generalmente fijos. La obra ofrece partes completas y cerradas que se ajustan a las del filme pero no ilustran episódicamente tales o cuales momentos de acción.

Tampoco hace falta añadir, teniendo presente la época de composición, que absorbe la sensibilidad atonal ensayada anteriormente en conjuntos vocal-instrumentales, ni que los elementos formales sobre los que trabaja el autor tienen clara presencia. No es explícita la voluntad de crear forma nueva ni avanzar en procesos de lenguaje. Trata de propiciar en el espectador una identificación lírica o dramática entre sonido e imagen, y desde ese punto de vista parece suficiente el grado de pregnancia filmica por parte de Falcón, acaso más desarrollado en su segunda incursión cinematográfica, *Guarapo*, de 1988, que comporta resultados gratificantes por los medios profesionales de producción y la amplia exhibición en España e Hispanoamérica.

Lo curioso es que en ambos casos escribe el autor como si el destino fuese el concierto, función cumplida en el segundo caso pero no en *La umbría*, cuyas limitaciones presupuestarias influyeron inevitablemente en la realización de la banda sonora y tal vez condicionan el valor que Falcón Sanabria reconoce a la obra. Queda, sin embargo, como interesante experimento de dos artistas canarios coetáneos, en la común investigación de un lenguaje que no es directamente el suyo propio.

### **Tradición y modernidad en «Psalmus laudis»**

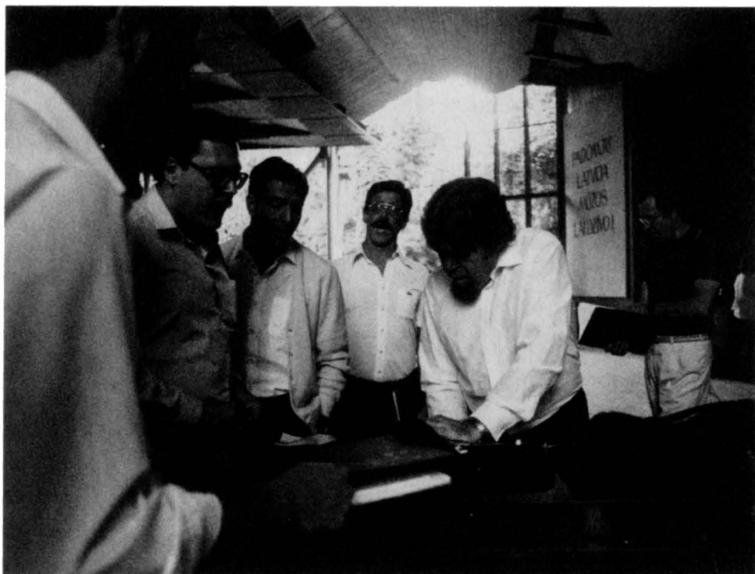
Concluye Falcón su segunda etapa creadora con dos composiciones de 1982. La primera, *Psalmus Laudis*, está

fechada en octubre, y la segunda, *Iguaya*, en noviembre. La realidad es que esta última remite sus primeros bocetos al año 1973 y sufre varias modificaciones hasta encontrar la forma definitiva.

El Instituto de la Juventud, del Ministerio de Cultura, encargó al compositor una obra para los actos finales del IV Encuentro Nacional Juvenil de Polifonía, coordinado por Pablo López de Osaba en Cuenca en 1983. De ese encargo nace *Psalmus laudis* para coro mixto, cuatro trompas y timbal, estrenado el 10 de abril en la antigua iglesia conuense de San Pablo. El éxito es inenarrable, en una asamblea polifónica que reúne a ochenta y cuatro coros con más de cuatro mil voces juveniles. Falcón dirige el estreno con unas trescientas voces de los coros invitados a las celebraciones de clausura, entre ellos la Coral Polifónica de Las Palmas

*Psalmus laudis* toma el texto latinizado del Salmo 148, «Caelum et terra laudent Dominum». Es un canto de alabanza sobre versículos de metro irregular, desarrollado como letanía de loas con un aleluya de entrada y otro conclusivo. Se omite el inicial, reservando al último la función de coda. Su carácter afirmativo propicia el estilo himnico de la composición.

Trabaja Falcón sobre una secuencia muy arraigada en la tradición: A-B-A-C-A, o sea cinco bloques de material caracterizados por la simetría exposición-afirmación-conclusión del primero, el tercero y el quinto. Esos tres bloques tienen en común el «tempo» (*allegro*), el valor metronómico de la negra (132), el compàs (7/8), el sentido ascendente del movimiento melódico y el carácter afirmativo de los materiales. En el bloque central son una variación del de apertura y el «aleluya» de cierre presenta diferencias por reducción a cinco de las siete notas que forman la célula rítmica vocal de los anteriores, pero surge de un espíritu muy similar.



*Ensayo en Riga con un grupo de cantores de la Coral Polifónica (1985).*

Esa simetría, ún cuando la duración de los tres periodos sea dispar (75, 65 y 25 barras, respectivamente) confiere a la obra la solidez de las tradiciones. Quizás en ello resida el gusto goticista citado por el compositor con evidente intención metafórica, si bien hay motetes arcaicos que discurren sobre el mismo esquema y podrían constituir el precedente estilístico.

Los bloques B y C, sendos «andantes» de velocidad casi idéntica, enriquecen la obra con la introducción de materiales diversos y la propia alternativa de movimiento. En B aparece un tema secundario, de carácter introspectivo y a tres partes, que en 38 barras desarrolla el material principal en inversión enigmática muy elaborada y sin aparente relación. El sentido ascendente de las tres secciones simétricas no deriva simplemente a la marcha contraria sino a diseños vocales ascendentes/descendentes en valores irre-

gulares, que alcanzan efectos de ingenioso contraste. El sabor atonal es común a toda la obra, y viene subrayado no sólo en las voces corales sino en el cuarteto de trompas.

En *C* se encuentra, muy concentrado en sólo 15 compases, el bloque más disidente y heterodoxo. El verso «*Laudent nomen Domini*» aparece en escritura renacentista muy pura, con un transparente «divisi» de las dos cuerdas femeninas; pero la antigua cita es abolida de inmediato —cumplida su función sorpresa— por las cuatro cuerdas en el enérgico declamado de «*Maiestas eius*», que está en los antípodas y cambia el encanto en aspereza preparando el ambiente acústico a la luminosidad del «*Aleluya*» de cierre. Las dos frases de este bloque, a cuatro partes, reafirman la horizontalidad de la escritura y traducen un peculiar manierismo. Si bien el clima es atonal y el procedimiento poliserial, se siente una apoyatura modal en la afinación de los timbales, que viene a significar el gusto de la tradición y, al propio tiempo, una austeridad muy compacta. Sin embargo, las tres alturas del timbal rompen paradójicamente la simetría, pues se reiteran en los bloques primero, cuarto y quinto, semitonando en el segundo para recobrar seguidamente el inicial; y afinando en el tercero medio tono alto para regresar al de partida. Estas modulaciones se producen, no obstante, en intervalo de tono y medio, lógicamente austero en un instrumento como el timbal, centrándose el «color armónico», por así llamarlo, en las tensiones de las líneas vocales y en la difícil entonación de las cuatro trompas que entran sucesivamente en el primer bloque para producirse en sextas y séptimas, cuartas y segundas disminuidas (novenas en el segundo bloque, etc.) Acido bisbiseo, de muy interesante cromatismo.

La escritura se hace más compleja, alternando niveles fijos y fluctuantes en la marcha horizontal de voces e instrumentos. Hay efectos curiosos, como el declamado coral del cuarto bloque combinado a una floritura polifónica de



*En Bruselas con la Coral Polifónica: Europalia 85.*

las trompas. Y todo concluye en el «aleluya», sabio tejido de síntesis con seis líneas vocales y una luz instrumental que cuanto más se afirma mejor transmite la libertad de forma.

Rítmicamente, la obra es elaborada. El coro hace ritmo de continuo y se cruza con las variaciones métricas de las tres notas del timbal en urdimbre de fuerte aroma falconiano, con un control secuencial que no se diluye en los cambios de compás.

El estreno tuvo en Cuenca una crítica afectuosa. «Al gran público le traía esta obra tradición y modernidad, hondura religiosa y brío humano, temperamento y contención», escribió Pilar Tolosa. «A mi alrededor se escuchaba hasta con los ojos. Al final han sido tan abundantes los bravos como los aplausos».

Y son de Rafael Pérez Rodríguez estos peculiares comentarios: «La obra, maravillosa mezcla armónica de

ritmo africano, merced a la feliz intervención del timbal; clásica en su dicción, resultó grandiosa teniendo en cuenta el corte moderno, libre y a la vez conjuntado de trescientas voces, con una sensación — diríamos — extraterrestre en algunos momentos, y un final de trompas, coro y percusión de auténtica «zozobra» y construcción musical, magníficamente resuelto para tanta voz».

### «Iguaya» como final de etapa

Abocetada desde 1973, la trayectoria del ballet sinfónico *Iguaya* es única en las costumbres de Falcón. Ningún otro título permanece tanto tiempo en su taller ni es objeto de tan numerosas transformaciones. El compositor escribe en 1984 (poco antes del estreno) una nota al autor de este trabajo que merece reproducción literal: «Bajo mi punto de vista, *Iguaya* queda atrás y eso me alegra. Experimenté muchos procedimientos (date cuenta de que la comencé en 1973), y aunque conseguí después muchas cosas hay visiones de forma que son de otra época. Es curioso: a los músicos les gusta más que *Kyros*, y de ello deduzco que *Kyros* es mejor. Al menos, los procedimientos son mucho más míos. Diría que *Iguaya* es la transición experimental en busca de una personalidad propia, que comienzo a encontrar en piano con *Vibración*, en coros con el *Diridín Tam Tan* y en lo instrumental con *Abora*. A partir de estas obras creo que mi lenguaje ha tomado el sello falconiano. Tenemos que mirar esta obra como algo experimental. Será de éxito público, ya lo verás, porque es como mi *Carmina burana*. Entusiasmará a las masas y por tanto huiré de todos sus procedimientos. «Si es bueno no es para todos, y si es para todos no es bueno» (Schoenberg)».

Recelar del gusto mayoritario es una coquetería relativamente sincera en Falcón, que ante el aplauso oscila en-

tre la duda de haber acertado y el halágo puro y simple. Es cierto que *Iguaya* gustó a los músicos durante los ensayos iniciados por José Ramón Encinar (de los que queda grabada una interesante «maqueta») y al público del estreno (Las Palmas de Gran Canaria, 10 de octubre de 1984) dirigido por el sucesor de aquél en la titularía de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Max Bragado-Darman. El compositor es sincero en el reconocimiento de un desfase estético respecto a sí mismo, y más aún cuando ya afianza su tercera etapa creativa tras el éxito de *Kyros* en Madrid.

El factor que activó la decisión de concluir la obra fue una beca concedida por el Ministerio de Cultura en abril de 1982. Para justificar la beca, escribió el autor un comentario:

*«Se trata de una composición sinfónica con coros integrados y duración aproximada de treinta minutos. Elaborada sobre sistemas de ordenación dodecafónica y con un sentido espacial de sonoridades en extensión, esos sistemas, animados por ritmos irregulares, están, a su vez, integrados en volúmenes cambiantes de intensidades sonoras.»*

*Basado en estos principios, he concebido la obra como un ballet sinfónico, quedando así evocada la presencia mágica de las islas. No obstante, y según mis concepciones musicales, me aparto por completo de toda temática folklórica insular, llevando para ello a la estructuración musical el exultante expresionismo que se respira en nuestros elementos naturales: los volcanes, los dragos y el desolado paisaje pétreo, junto a una historia casi legendaria.*

*Está contrastada por cinco grupos instrumentales y uno de voces integradas:*

1) *Viento-madera: flauta-flautín, oboe, clarinete bajo (en si bemol).*

2) *Viento-metal: 3 trompas en fa, 3 trompetas en do, tres trombones y tuba en do.*

3) Xilofón y 2 pianos a cuatro manos.

4) Cuerda: 8 violines, 4 violas, 3 violonchelos y 2 contrabajos.

5) Percusión: timbal, triángulo, pandero, claves, látigo, caja china, caja y tambor, plato y bombo, placa metálica o gong en su defecto.

6) Voces: 6 sopranos, 6 contraltos y barítono solista.

La idea principal de esta distribución tiende a diferenciar los armazones sonoros en juego, bien sea como planteamientos de carácter temático, bien por el resultado de sonoridades ambientadas como atmósferas. Todo ello en orden a un colorido orquestal de contraste.

Grafía tradicional, con signos especiales en los pianos para facilitar la lectura de los «clusters» y también en determinados efectos del viento-metal, como soplos sin sonido o percusiones en la boquilla.

Primero expongo un motivo rítmico del que parte el desarrollo de una sección. Ese motivo pasa al metal y desemboca en un tema serial que desarrollo después en melodía de timbres con dimensión espacial de color cambiante. Uniendo todos estos elementos obtengo el clímax final de la sección a la vez que el motivo se va ampliado, especialmente en el viento-madera. Los pianos se incorporan con diseños «ostinato» formando atmósferas.

La obra se divide en tres partes, más diferenciadas por el carácter que por el «tempo». La primera recibe una inspiración ancestral: ritmos irregulares muy marcados señalan su carácter temático. La segunda se desarrolla en un clima esotérico con protagonismo de los coros integrados. Las voces femeninas crean una ambientación no temática.

En la tercera, el protagonista es el ritmo, con personalidad de objeto sonoro. Su poder de atracción hace girar los demás elementos en torno suyo. Por otra parte aparece una célula compacta de tres sonidos a distancia de semitono, preferentemente en el metal, que se expande de inmediato ha-

34

FLAUTA  
OBOE  
CLARINETE  
BASSON  
FAGOT  
CORO I  
CORO II  
CORO III  
CORO IV  
TROMBONES I  
TROMBONES II  
TROMBONES III  
TROMBAS I  
TROMBAS II  
TROMBAS III  
TUBA  
TIMBAL  
XLF  
VIOLINES I  
VIOLINES II  
VIOLINES III  
VIOLINES IV  
VIOLA  
VIOLONCHELO  
CONTRABAJO  
PIANO I  
PIANO II  
HARP

*flautista*

*TRAMPAS*

*PIANO*

*GOVIA*

**Formación de bloques sonoros en «Aguaya», por integración de sus partes en orden serial.**

*cia el agudo y el grave para crear una sucesión en cadena de los mismos sonidos en diferente altura. Tanto el concepto rítmico como este último procedimiento juegan un papel importante en la tercera parte, desembocando el todo en una coda final con cita de los elementos básicos de la obra. La conclusión es la sacudida en bloque de un diseño rítmico irregular: la inestabilidad, estudiada y calculada por procedimientos de aceleración y desaceleración, da el clímax final. Cada una de las partes está dividida en secciones que fijan los contrastes de tiempo y tensión.»*

La definición de ballet sinfónico cuadra perfectamente a la obra, que es la más neta incitación coreográfica del catálogo de Falcón y fue llevada a los escenarios por el Ballet Gelu Barbu. Bragado-Darman lo entendió en el estreno de 1984. Más lineal que conceptual, la versión alcanzaría el grado máximo de eficacia en la globalidad del aparato tímbrico y el planteamiento de un tiempo muy vivo.

Todo sucede en *Iguaya* de un solo impulso, sin ruptura del flujo sonoro, trabando con claridad el plan de los ritmos en una arquitectura unitaria. Aún pensada para la danza, no es obra rapsódica ni construida a modo de «suite» con partes autónomas. Presenta motivos recurrentes, ideas fijas que rotan de manera cíclica bajo distintas configuraciones, pero dispuestas en continuo. También denota la intuición del teatro la espacialidad de cinco grupos instrumentales y un sexto coral. El potente dispositivo rítmico no es sólo base o nervatura sino protagonista del espacio acústico; se comunica con riqueza el papel caracterizador de las percusiones, punteando las células o saturando la masa instrumental: y los dos pianos a cuatro manos movilizan la entrada secuencial o aportan en «cluster» las manchas de un plan cromático casi visual. Funciona bien el encañamiento de alturas en los vientos, que suenan en pedales paralelos, y trasciende la intencionalidad también espacial de los extremos de la escala, con frecuente recurso

simultáneo al flautín y la tuba o los contrabajos como abarcadores del cosmos sonoro. Las voces humanas empastan en el flujo rítmico o le oponen contraste mediante una técnica de notas largas y ligadas en niveles y alturas fijas. Y completan las cuerdas el marco sinfónico con la misma dialéctica de pedales dilatados, en frote seco, vibrado o tremolado.

La huella de las sonoridades autóctonas, más imaginaria que literal, se expresa en el figurativismo rítmico y en nada más. Falcón asegura que en esta obra «fue experiencia consciente la «sensación» de nuestra antigua raza, pero llevando los temas concretos a abstracciones. Más adelante puede haber huellas, pero ya no son deliberadas».

Fuera de tiempo en su terminación y estreno, pero reveladora de un proceso, *Iguaya* abre definitivamente las compuertas del gran desarrollo orquestal de la última etapa.

# Tercer tiempo

De *Kyros* (1983) a *Atlántica* (1991)

## La especial significación de «Kyros»

A finales de noviembre de 1982 recibe Falcón una carta de Tomás Marco como director gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España, confirmando el encargo de una obra sinfónica, sin coro ni solistas, de una duración no superior a quince minutos. La partitura debía entregarse en junio de 1983.

El compositor tiene la inmediata sensación de que el encargo estimulará el paso definitivo hacia un lenguaje de plena madurez. Sedimentado ya en su pensamiento a lo largo de la década anterior, la exteriorización dependía de un reto importante y, por supuesto, ajeno al ámbito cotidiano. La invitación de Tomás Marco fue catalizadora en doble sentido, pues había que volcar el nuevo pensamiento en forma sinfónica; no en un conjunto más o menos nutrido —pero dispuesto según las preferencias habituales de paleta— sino en la gran orquesta al completo. Y nada menos que para la Nacional, por entonces la más prestigiosa del país.

Consciente de la múltiple significación del encargo, deja el compositor toda otra tarea y pone manos a la obra. Entregada en el plazo convenido, entró *Kyros* en la programación 83/84 de la Orquesta Nacional de España, teniendo su estreno absoluto el 25 de noviembre de 1983.

Tanto ese día como los dos siguientes, en que se repite el programa bajo dirección de Werner Torkanowsky, aparece repleto el Teatro Real de Madrid. Así fue la nota escrita por el compositor para el programa de mano:

«En «Kyros» se estructura la forma en base a la tímbrica. Los diferentes grupos orquestales, partiendo de su propia identidad, surgen como células sonoras con personalidad propia. Así, pues, la concepción orquestal se apoya en un polimorfismo tímbrico del que nacen objetos sonoros *independientes*. *Diversificados totalmente en color, se dibujan esos objetos no como líneas temáticas, sino como pequeñas masas sonoras de carácter singular: ritmo, verticalidad y horizontalidad se complementan y transfiguran a su vez un material temático reconocible.*

*Los objetos sonoros se suceden a partir de los fagotes-oboos, apareciendo gradualmente la percusión (con piano y xilófono incorporados), los clarinetes, las flautas, el piano, la cuerda y el metal. Todos estos elementos se combinan entre sí, coloreados a su vez por diseños independientes, hasta ensamblarse en clímax: atmósfera que se distensiona rápidamente hasta desembocar en un tema gregoriano que aparece en la última parte de la obra. No surge como deducción estructural de lo anterior, sino como elemento sorpresa de contraste, quedando fuera las formas tímbricas precedentes como atmósferas envolventes de la nueva idea.*

*La exposición gregoriana se presenta unas veces en forma monódica en las trompas y otras integrando «organum» con diferentes grupos orquestales para, ya al final, volver al juego de los objetos sonoros y hacer clímax sobre el ritmo del primer tema de fagotes, integrado en este caso en el metal e irradiando su personalidad sobre el resto de los formantes tímbricos que le acompañan hasta el fin de la obra».*

En el plano lingüístico se advierte la plenitud del procedimiento de un título emblemático de la etapa anterior, *Abora*, desplegado en *Kyros* mediante una reflexión con-

ceptual extendida a diversos formantes: condensación de las ideas, que aparecen exentas de retórica, imprecisiones o desarrollos innecesarios; utilización expresiva, no simplemente constructivista, de los elementos de estructura, en este caso células temáticas presentadas libre y ampliamente sobre una técnica de yuxtaposición y rotación de *objetos sonoros*, que genera en sus presentaciones, mezclas, colisiones y retornos, una dinámica de transformación progresiva o, dicho de otro modo, una secuencia estructural en la que descansa la coherencia del todo; un atonalismo muy personal, entre la serialización como impresión acústica —no como código cerrado— y la formación de atmósferas peculiares y diferenciadoras; y una investigación exhaustiva de las texturas rítmicas, que constituyen no sólo armadura esencial sino decisivo elemento de lenguaje en la obra falconiana.

Pero si las zonas comentadas son, lógicamente, tributarias de pautas más o menos comunes a la música viva, es en el pensamiento estético de *Kyros* donde se despliega la originalidad. El influjo de las técnicas de vanguardia, que habían introducido en otras páginas cierto acento de sequedad, rudezas incluso, se transforma aquí en generoso barroquismo, «facilidad de mano» que busca y logra ambientes acústicos ricamente coloreados y de expresión densa. Falcón vuelve a exteriorizar su lirismo, latente pero no explícito en obras instrumentales anteriores, religando estéticamente la contemporaneidad orquestal con sus mejores composiciones corales. En otras palabras, la seguridad en el control de los medios le permite expresarse libremente sin menoscabo de las premisas formales del tiempo histórico.

Las cuerdas están dispuestas con transparencia y, dentro de lo que es posible en este cosmos conceptual, presionan a veces al *cantabile*. El desafío de la escritura de arcos se añade a todos los implícitos en el encargo, y Falcón sal-

ta el foso con notorias cautelas. Aún no está seguro del discurso propio de esa privilegiada sección orquestal, pero es la primera obra en mucho tiempo, quizás en todo su catálogo, que denota la voluntad de vencer una escritura antes tratada con rigidez académica o evadiendo su esencia estructural y colorística.

La textura de las maderas presenta difíciles tejidos acumulativos, muy eficaces en la configuración estética. Tal es el caso de los *objetos* para cuatro clarinetes y las irisaciones tímbricas que aportan a solo o en conjunto los tríos de flautas (con flautín), oboes (con corno inglés) y fagotes. Los metales inciden en la investigación del color, con sordinas o sin ellas, musculando a su vez el trío de trompetas y los cuartetos de trompas y de trombones las progresiones a clímax. Piano, xilófono y timbal sobre todo, pero también plato, caja, bombo, triángulo y pandero, puntúan ritmos, inciden en característicos cortes verticales y crean una atmósfera de destellos acústicos realmente sabrosa, en la que destacan las resonancias de la celesta como relampagueo distante y apenas sugerido.

El canto llano, que venía siendo como un guiño de identidad de la producción última, tiene en *Kyros* un trato diferenciado. No suena en primer plano y, aún tratándose de una cita textual, queda envuelto en la dinámica giratoria de los objetos precedentes, de modo que actúa sobre el oyente como referencia inconsciente y opone una imagen de solidez histórica a la turbulencia tímbrica. Efecto no exento de humor —tal vez contra la intención misma de Falcón— que conduce al final de masas con corte en *fff*, tras del cual sigue vibrando en el silencio el último acorde del piano y el último golpe del plato.

Sucede esto en poco más de diez minutos, con un *tempo* de negra a sesenta, claves fijas, sin alteraciones en la armadura y compás invariable a cuatro partes: sencillez que refuerza la clara definición escritural, desdeñosa de com-

« KYROS » J. J. FALCÓN SANABRIA

♩ = 60 Partitura en "Do" (como antes).

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds and strings are on the left, and the brass and percussion are on the right. The percussion section includes Triángulo, Panderillo, Caja de China, XLF, and Piano. The string section includes Violines I and II, VLA., VLC., and C.B. The woodwind section includes Flautas I, II, III, Oboes I, II, Cor. Ingl., Clarinetes I, II, III, Cl. bajo, Fagotes I, II, Trompas I, II, III, Tbnes., and Tuba. The Celesta part is marked 'Sonido real B♭ alto'. The C.B. part is marked 'Sonido real B♭ bajo'. The score shows the beginning of the piece, with measures 5 to 7 highlighted. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'MEHA PIANO' and 'caca'.

*Integración serial de las partes de los bloques sonoros en «Kyros» (inicio del proceso, compases 5 a 7).*

plejidades añadidas. Anecdóticamente, el motivo gregoriano ha sido objeto de divergencias entre el compositor y algunos de sus críticos e intérpretes: del relieve que los directores le dán en sus versiones se deduce el juicio estético que les merece. Falcón quedó muy satisfecho de la versión

del estreno, pero otras, no inferiores, solaparon la importante función que él atribuye a ese tema.

El estreno de *Kyros* fue un éxito. Falcón había dado un paso de gigante en técnica y lenguaje, seguro de haber encontrado el camino de su madurez como autor. «Ya estoy tranquilo», decía tras el último de los conciertos de la ONE. «Había vivido una etapa de gran inquietud desde que concluí la obra hasta el estreno, dudando de haber sabido expresar claramente el pensamiento musical de esta etapa de mi vida, que creo que es la de una primera madurez. Me había trazado caminos diferentes a escala mental y de concepto. Necesitaba escucharlos realizados, sobre todo en lo que atañe a la técnica de combinación de diferentes objetos sonoros entre sí. Ensayaba igualmente una nueva sonoridad, un sentido tímbrico y colorista que inicié con *Abora* pero llega con *Kyros* a su máximo desarrollo en dispositivos instrumentales. La realización de la ONE y Torkanowsky ha sido perfecta y me convence de algo para mí importantísimo: es el camino que buscaba, y lo he encontrado. Ahora sé que es por ahí por donde debo seguir, pues la realidad acústica responde a lo que perseguía mi experimentación conceptual».

El maestro Torkanowsky hizo unas observaciones curiosas: «*Kyros* está admirablemente escrita, con varios niveles de imaginación que retornan circularmente y se interrelacionan entre sí. Es muy rica de colorido instrumental, resulta incitante para el director y para la orquesta. Pero lo más interesante es la fragmentación de la forma y los tiempos, que se cohesionan en una unidad conceptual muy inteligente. Me hace recordar un film de Resnais, *El año pasado en Marienbad*». La rotación de «objetos visuales» en el cine es lo que pareció ver el director en los objetos sonoros de *Kyros*.

La crítica madrileña coincidió en el aplauso. Comenzaba Enrique Franco ubicando a Falcón Sanabria en la ge-



*Con José Ramón Encinar, durante las sesiones de grabación de tres obras sinfónicas en los estudios «Henry Wood», de Londres.*

neración de Cristóbal Halffter, García Abril, Enrique Raxach y José Luis de Delás, «pero, como este último, y aún más desde el punto de vista de las identificaciones estéticas, la figura y la obra de Juan José Falcón se acercan acusadamente al espíritu de la generación siguiente y forma —por decirlo a lo Marías— constelación con sus primeros representantes en el tiempo». Centrado en *Kyros*, habló el crítico de «una orquesta rica y sencilla a la vez. Son muchos los recursos y variadas las coloraciones, pero todas ellas no sólo están perfectamente definidas sino que juegan con matices violentos. Las islas enfrentan dos fuerzas enormes: el océano y la dureza del paisaje, que dulcifican jardines y valles. Sin renunciar a un componente lírico, se inclina por la expresión concisa y violenta, pacificada al final de la pieza en el grave jardín del gregoriano» («El País», 27-XI83)

Destacó Antonio Fernández-Cid en el «ABC» de la misma fecha «la variedad rítmica de intensidades y plentudes, aunque el interés mayor, en los poco más de diez minutos de duración, surge del empleo de un tema gregoriano que presentan las trompas y que ilumina y ennoblece las postrimerías».

En «Diario 16» calificó Tomás Marco la obra de «muy buena». Y decía: «Falcón posee una naturaleza musical de primer orden y es un verdadero artista. *Kyros* revela esa naturaleza musical y un oficio impecable. Obra de timbres y climas que no excluye una soterrada violencia colorística, de curso muy actual, funde admirablemente con un tema gregoriano final que presta empaque a la interesante atmósfera».

A raíz de la primera audición en Las Palmas de Gran Canaria escribió Agustín Quevedo: «Se evidencia que el músico no sólo está buscando ese valor absoluto que determine la actitud de sus renovaciones —siempre, aclaramos, respecto a su obra— en cuanto a desintegración de

The image shows a page of a musical score for the piece 'Aleph'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: TIMBAL, ARPA, CELESTA, PIANO, VIOLIN I, VIOLIN II, VIOLA, V.C. I & II, and C.B. The ARPA part is particularly prominent, featuring a complex, polyrhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The CELESTA part has some markings like 'arr. al. baja'. The PIANO part includes markings for 'Dinamica' and '(Ped. sosten.)'. The string parts (VIOLIN I, VIOLIN II, VIOLA, V.C., C.B.) are mostly blank, indicating they are silent or have very light parts in this section.

«Ostinati» rítmicos en «Aleph». Desarrollo polirrítmico para crear una sonoridad ambiental que en este caso prepara la entrada del motivo principal en los violines.

la tonalidad, por una parte, y la acentuación discursiva —si así puede decirse— de las sucesiones interválicas y los efectos tímbricos por otra; está buscando una simultaneidad entre esa urdimbre de concepciones y recursos y la plenitud sensual que recorre la obra y que, acaso, no haya sido propuesta intencionalmente sino impuesta por el talante de Falcón Sanabria. De ahí, de ese impulso, la emotividad que se expone y reexpone en los sucesivos encuentros de cada uno de los grupos expresivos, de cada uno de los *objetos sonoros*, bien se generen en una zona u otra de las distintas familias instrumentales» («Diario de Las Palmas», 7-XII-83).

## Avatares de un himno

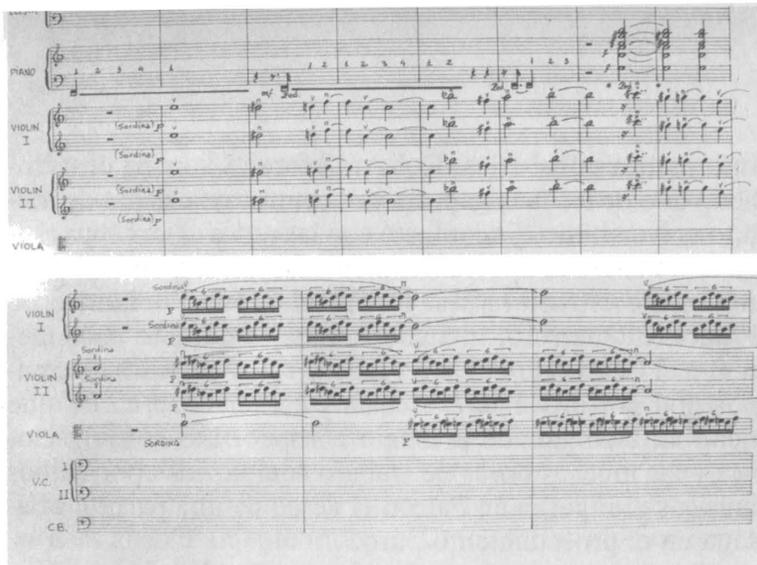
Tras el éxito de Madrid, casi toda la producción falcónica nace de encargos. Su tiempo creativo se distribuye en razón de los compromisos asumidos, con breves repo-

sos aprovechados para pensar y probar nuevos modos de composición. Su vida profesional sigue repartida entre el Conservatorio, los coros y el aula musical de la Universidad: demasiada tarea para atender en la medida de sus deseos la demanda de que es objeto.

El Gobierno de Canarias, en los comienzos de su primera Legislatura, se propone institucionalizar determinados símbolos autonómicos. Por discrepancias dentro y fuera del Parlamento, la carencia de un himno regional no se resuelve apelando a los temas populares más representativos. El presidente Saavedra decide encargar a Falcón un Himno de Canarias que, por diversos avatares, no llegará a ser oficial. De ahí la retirada de la preposición «de» y la edición de la pieza como *Himno a Canarias*. Aún hoy, desde aquella iniciativa de 1983, carece de himno la Comunidad Canaria, utilizando cada institución en sus solemnidades la música que entiende más «vernácula»: fragmentos de los «Cantos canarios» armonizados por Teobaldo Power, o el pasodoble «Islas Canarias» de Tarridas.

Lo cierto es que, aceptado el encargo, se vuelca el compositor en la selección de un tema y un ritmo tradicionales. El primero será el llamado «romance de Sildana», compilado por el filólogo Maximiano Trapero y el musicólogo Lothar Siemens en el sureste de Gran Canaria; el ritmo básico se engarza en el tajaraste gomero o danza del tambor; y el texto es confiado al poeta y escultor tinerfeño Fernando García Ramos.

Consigue el compositor un himno muy atractivo, combinando todos los elementos deseables: viveza y gravedad, precisión de acento en una tesitura cómoda, cierto énfasis solemne y, sobre todo, la armonización emotiva de canción y danza hábilmente ensambladas. El Gobierno regional edita un disco con dos versiones: la original de concierto para coro y orquesta, y otra para voces e instrumentos populares arreglada por Rafael Lorenzo para el grupo ti-



*En «Aleph», planificación serial en los violines de una constante rítmica (arriba); y la misma constante presentada en un bloque sonoro que desenvuelve la serialización en alternancia de voces que cambian a su vez el color armónico (abajo).*

nerfeño «Los Majuelos». José Ramón Encinar dirige el estreno de la primera en el Teatro Pérez Galdós, el «Día de Canarias» de 1984, con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y la Coral Polifónica de Las Palmas. Es, literalmente, una apoteosis y los intérpretes la repiten hasta tres veces. Pero se politiza la controversia, y el Himno queda —sin oficialidad— en el gusto y la preferencia de quienes lo conocen.

Irónicamente, ha sido y es más utilizado en audiovisuales extranjeros que tratan de Canarias que en la propia Comunidad Autónoma.

### «Aleph» como prueba del procedimiento

El año 84 es improductivo en composiciones, pero muy intenso en la gestación del nuevo giro que Falcón desea imprimir a su obra. Como director del Aula de Música de la Universidad Politécnica de Las Palmas de Gran Canaria traba una sólida amistad con el vicerrector y catedrático de

Informática y Robótica, Roberto Moreno, que ha desarrollado uno de los más importantes centros de cálculo de ámbito universitario. El contacto con las redes cibernéticas sugiere a Falcón la oportunidad de ensayar una música rigurosamente estructuralista. Recibe el impulso definitivo de Francisco Guerrero, invitado a trabajar durante unos meses en el Centro de Cálculo y a desarrollar cursillos de composición por ordenador, técnica y especialidad en las que tiene un bien ganado prestigio europeo. Las conversaciones y las muchas horas de trabajo compartidas por ambos músicos prefiguran en Falcón el deseo de una partitura basada en el procedimiento puro.

Recibe oportunamente, a finales de 1984, un encargo del Gobierno de Canarias para el Día de la Autonomía de 1986. Y se concentra durante el año intermedio en lo que será *Aleph*, su mejor logro en el ámbito estructuralista.

*«Influyeron en parte mis conversaciones con Guerrero, un gran compositor profundamente estructuralista. Hablamos mucho de procedimientos matemáticos, tensiones, acumulaciones por aceleración rítmica y nuevos criterios de estructura de la melodía... El ordenador me sirve para convertir el tiempo mental en tiempo real, sintetizando los sonidos en una aproximación muy práctica. Esto no significa que informaticé mi composición, como hacen quienes utilizan el ordenador para desarrollar fórmulas y proporciones matemáticas, que aplican tal cual a la escritura. Esas fórmulas están en la estructura de mis obras, pero salen de mi cabeza porque desconfío de la absolutización del procedimiento. Una composición es artística por su «momento mágico», aunque obviamente tome vida a través del procedimiento. Muchos autores de las últimas décadas experimentalistas se quedaron en el procedimiento y sacrificaron la obra de arte. Yo no estoy con ellos»*

Estas ideas identificaron a Falcón con Guerrero, quien se manifestaba así durante su enseñanza en Las Palmas:

«Por lo general, el músico desconoce la relación entre música y matemática, o simplemente entre música y números, y sospecha que en ese camino hay algo de sacrílego que puede destruir la subjetividad creadora. Es un error, porque entendemos la informática como un medio más. El ordenador no lo hace todo. El compositor controla el proceso y suministra la información precisa, neutralizando así cualquier posibilidad de mecanización en el origen y el fin de la obra. Todo se reduce a un medio que facilita el trabajo, permitiendo la inmediata solución de la idea por acelerar el procedimiento. Y bien sabemos que el hecho estético es absolutamente independiente de los medios que se utilicen. Un buen compositor lo será con o sin ordenador, y al contrario...»

Con otras palabras, decía Falcón algo similar:

*«La inspiración es como una fuerza sobrepuesta al procedimiento. Mi punto de partida es la voluntad de crear una composición. Vas por la calle y, de pronto, captas una sensación, un germen que se te mete dentro, algo vivo. Es embrionario, pero ya no te abandona hasta que logras desarrollarlo en escritura concreta. Un compositor que se sabe todos los procedimientos y empieza a escribir notas sin llevar dentro ese germen no puede concluir una obra artística. Lo llamo «momento mágico», pero puede no serlo y resultar algo mucho más natural, no sé. La literatura romántica sobre el concepto de inspiración se contrae en realidad a esa sensación germinal de la que todo sale, incluido el procedimiento técnico. Privilegiar o absolutizar ese procedimiento no tiene ningún sentido, porque, si bien se piensa, lo que nos queda de la obra de arte es la sensación recibida, que procede directamente de la original, de ese cuerpo extraño que se infiltró en el artista... Primero estructuro temporalmente, pienso una dimensión, busco las relaciones numéricas entre las partes y sus divisiones. El embrión desarrolla sus miembros, brazos, piernas, dedos... De la idea germi-*

*nal nacen otras, y ése es el proceso creador porque no cabe preconcebirlo todo. Por tensiones o contrastes, unas ideas engendran otras, se llaman y atraen entre sí...»*

El 11 de febrero de 1986 concluye la escritura de *Aleph*, que representa otro punto de cristalización del lenguaje sinfónico de Falcón Sanabria. No es una sinfonía en sentido formal, ni tampoco un poema sinfónico, si bien las recurrencias cíclicas de la escritura admiten una asimilación de la segunda de ambas formas, previa exclusión de cualquier elemento literario o extramusical. El título alude, sin textualizar transposiciones míticas, a un determinado criterio de ordenación estructural.

Concebida para un gran colectivo orquestal, exige tres flautas y flautín, dos oboes y corno inglés, tres clarinetes y clarinete bajo, tres fagotes, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, dos arpas, celesta, piano y cuerdas completas con frecuentes «divisi», timbal y un amplio dispositivo de percusiones. A lo largo de 413 barras de compás, más las cinco de cierre batidas en silencio, desarrolla Falcón un lenguaje sonoro de raíz post-serial, adecuando las grandes densidades, las texturas transparentes, los silencios, los colores instrumentales y las complejas ecuaciones rítmicas a una concepción actualizada de las proporciones áureas.

Este esquema de organización y las sucesivas transformaciones del material confieren a la obra una peculiar musculatura como «progressus» sonoro y refuerzan en todo momento la coherencia de un discurso libre en la elaboración de sus objetos, dinámica y «tempo». Se trata de una obra deliberadamente expresiva pero afín a las pautas modulares del estructuralismo del siglo. El propósito es directamente estético desde un pensamiento personal de la belleza del sonido pero, al propio tiempo, organizado sobre un exhaustivo trabajo de estructura y sobre formas complejas bien asimiladas.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written in a complex, rhythmic style, featuring many notes and rests. The instruments listed on the left side of the page are: FLAUTA (Flute), OBOE (Oboe), C. I. (Clarinet in B-flat), CLARINETE (Clarinet), C. B. (Bassoon), FAGOT (Bassoon), TROMPA (Trumpet), TROMPETA (Trumpet), TROMBONES (Trombone), TUBA (Tuba), TIMBAL (Timpani), ARPA (Harp), CELESTA (Celesta), PIANO (Piano), VIOLIN I (Violin), VIOLIN II (Violin), VIOLA (Viola), V.C. (Violoncello), and C.B. (Contrabajo). The score is written in a complex, rhythmic style, featuring many notes and rests. The page is numbered 131 at the bottom right.

Págs. 131-3: Planificación de la «proporción áurea» en los parámetros rítmicos temporales de «Aleph». Se presenta en las percusiones de la caja y concluye en el silencio expectante de dieciséis partes y media que cierra la obra.

10

420

FLAUTA I  
II  
III

OBOE I  
II  
III

C. I

CLARINETE I  
II  
III

CL. B.

FAGOT I  
II  
III

TRUMPETA I  
II  
III

TRUMPETA II  
III

TROMBA I  
II  
III

TUBA

TIMBAL

TRAMPA

ARPA

CELESTA

PIANO

VOLIN I

VOLIN II

VIOLA I  
II

V.C. I  
II

C.B.

10

20

30

40

50

60

70

80

90

100

110

120

130

140

150

160

170

180

190

200

210

220

230

240

250

260

270

280

290

300

310

320

330

340

350

360

370

380

390

400

410

420

430

440

450

460

470

480

490

500

510

520

530

540

550

560

570

580

590

600

610

620

630

640

650

660

670

680

690

700

710

720

730

740

750

760

770

780

790

800

810

820

830

840

850

860

870

880

890

900

910

920

930

940

950

960

970

980

990

1000

1010

1020

1030

1040

1050

1060

1070

1080

1090

1100

1110

1120

1130

1140

1150

1160

1170

1180

1190

1200

1210

1220

1230

1240

1250

1260

1270

1280

1290

1300

1310

1320

1330

1340

1350

1360

1370

1380

1390

1400

1410

1420

1430

1440

1450

1460

1470

1480

1490

1500

1510

1520

1530

1540

1550

1560

1570

1580

1590

1600

1610

1620

1630

1640

1650

1660

1670

1680

1690

1700

1710

1720

1730

1740

1750

1760

1770

1780

1790

1800

1810

1820

1830

1840

1850

1860

1870

1880

1890

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010

2020

2030

2040

2050

2060

2070

2080

2090

2100

2110

2120

2130

2140

2150

2160

2170

2180

2190

2200

2210

2220

2230

2240

2250

2260

2270

2280

2290

2300

2310

2320

2330

2340

2350

2360

2370

2380

2390

2400

2410

2420

2430

2440

2450

2460

2470

2480

2490

2500

2510

2520

2530

2540

2550

2560

2570

2580

2590

2600

2610

2620

2630

2640

2650

2660

2670

2680

2690

2700

2710

2720

2730

2740

2750

2760

2770

2780

2790

2800

2810

2820

2830

2840

2850

2860

2870

2880

2890

2900

2910

2920

2930

2940

2950

2960

2970

2980

2990

3000

3010

3020

3030

3040

3050

3060

3070

3080

3090

3100

3110

3120

3130

3140

3150

3160

3170

3180

3190

3200

3210

3220

3230

3240

3250

3260

3270

3280

3290

3300

3310

3320

3330

3340

3350

3360

3370

3380

3390

3400

3410

3420

3430

3440

3450

3460

3470

3480

3490

3500

3510

3520

3530

3540

3550

3560

3570

3580

3590

3600

3610

3620

3630

3640

3650

3660

3670

3680

3690

3700

3710

3720

3730

3740

3750

3760

3770

3780

3790

3800

3810

3820

3830

3840

3850

3860

3870

3880

3890

3900

3910

3920

3930

3940

3950

3960

3970

3980

3990

4000

4010

4020

4030

4040

4050

4060

4070

4080

4090

4100

4110

4120

4130

4140

4150

4160

4170

4180

4190

4200

4210

4220

4230

4240

4250

4260

4270

4280

4290

4300

4310

4320

4330

4340

4350

4360

4370

4380

4390

4400

4410

4420

4430

4440

4450

4460

4470

4480

4490

4500

4510

4520

4530

4540

4550

4560

4570

4580

4590

4600

4610

4620

4630

4640

4650

4660

4670

4680

4690

4700

4710

4720

4730

4740

4750

4760

4770

4780

4790

4800

4810

4820

4830

4840

4850

4860

4870

4880

4890

4900

4910

4920

4930

4940

4950

4960

4970

4980

4990

5000

5010

5020

5030

5040

5050

5060

5070

5080

5090

5100

5110

5120

5130

5140

5150

5160

5170

5180

5190

5200

5210

5220

5230

5240

5250

5260

5270

5280

5290

5300

5310

5320

5330

5340

5350

5360

5370

5380

5390

5400

5410

5420

5430

5440

5450

5460

5470

5480

5490

5500

5510

5520

5530

5540

5550

5560

5570

5580

5590

5600

5610

5620

5630

5640

5650

5660

5670

5680

5690

5700

5710

5720

5730

5740

5750

5760

5770

5780

5790

5800

5810

5820

5830

5840

5850

5860

5870

5880

5890

5900

5910

5920

5930

5940

5950

5960

5970

5980

5990

6000

6010

6020

6030

6040

6050

6060

6070

6080

6090

6100

6110

6120

6130

6140

6150

6160

6170

6180

6190

6200

6210

6220

6230

6240

6250

6260

6270

6280

6290

6300

6310

6320

6330

6340

6350

6360

6370

6380

6390

6400

6410

6420

6430

6440

6450

6460

6470

6480

6490

6500

6510

6520

6530

6540

6550

6560

6570

6580

6590

6600

6610

6620

6630

6640

6650

6660

6670

6680

6690

6700

6710

6720

6730

6740

6750

6760

6770

6780

6790

6800

6810

6820

6830

6840

6850

6860

6870

6880

6890

6900

6910

6920

6930

6940

6950

6960

6970

6980

6990

7000

7010

7020

7030

7040

7050

7060

7070

7080

7090

7100

7110

7120

7130

7140

7150

7160

7170

7180

7190

7200

7210

7220

7230

7240

7250

7260

7270

7280

7290

7300

7310

7320

7330

7340

7350

7360

7370

7380

7390

7400

7410

7420

7430

7440

7450

7460

7470

7480

7490

7500

7510

7520

7530

7540

7550

7560

7570

7580

7590

7600

7610

7620

7630

7640

7650

7660

7670

7680

7690

7700

7710

7720

7730

7740

7750

7760

7770

7780

7790

7800

7810

7820

7830

7840

7850

7860

7870

7880

7890

7900

7910

7920

7930

7940

7950

7960

7970

7980

7990

8000

8010

8020

8030

8040

8050

8060

8070

8080

8090

8100

8110

8120

8130

8140

8150

8160

8170

8180

8190

8200

8210

8220

8230

8240

8250

8260

8270

8280

8290

8300

8310

8320

8330

8340

8350

8360

8370

8380

8390

8400

8410

8420

8430

8440

8450

8460

8470

8480

8490

8500

8510

8520

8530

8540

8550

8560

8570

8580

8590

8600

8610

8620

8630

8640

8650

8660

8670

8680

8690

8700

8710

8720

8730

8740

8750

8760

8770

8780

8790

8800

8810

8820

8830

8840

8850

8860

8870

8880

8890

8900

8910

8920

8930

8940

8950

8960

8970

8980

8990

9000

9010

9020

9030

9040

9050

9060

9070

9080

9090

9100

9110

9120

9130

9140

9150

9160

9170

9180

9190

9200

9210

9220

9230

9240

9250

9260

9270

9280

9290

9300

9310

9320

9330

9340

9350

9360

9370

9380

9390

9400

9410

9420

9430

9440

9450

9460

9470

9480

9490

9500

9510

9520

9530

9540

9550

9560

9570

9580

9590

9600

9610

9620

9630

9640

9650

9660

9670

9680

9690

9700

9710

9720

9730

9740

9750

9760

9770

9780

9790

9800

9810

9820

9830

9840

9850

9860

9870

9880

9890

9900

9910

9920

9930

9940

9950

9960

9970

9980

9990

10000

FLAUTA I  
FLAUTA II  
FLAUTA III

OBOE I  
OBOE II

C. I.

CLARINETE I  
CLARINETE II  
CLARINETE III

CL. B.

FLAUTA I  
FLAUTA II  
FLAUTA III

TRUMPETA I  
TRUMPETA II  
TRUMPETA III

TRUMPETA I  
TRUMPETA II  
TRUMPETA III

TUBA

TIMBAL

CAJÓN  
TAMBORES  
CÍMBALOS

ARPA

CELESTA

PIANO

VIOLIN I  
VIOLIN II

VIOLA

V.C. I  
V.C. II

C.B.

EL DIRECTOR MARCARÁ LOS SIGNOS CON ESTE CANTO  
INDICANDO LA POSICIÓN PERMANENTE DE LOS  
TRUMPETAS EN POSICIÓN DE ATACQUE.

22-12-1982

El estreno de *Aleph* por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y su director titular, Bragado-Darman, el 30 de mayo de 1986, evidenció el punto de riqueza, desarrollo y pluralidad de medios tímbricos alcanzado por el compositor, en vías de irrenunciable modernidad sobre grafía académica y completa que nada deja al azar o la indeterminación.

### **Interludio administrativo**

La trayectoria del compositor ya es una «carrera» en términos formales y artísticos. Los dirigentes de la política cultural canaria se preocupan de proporcionarle desempeños profesionales que faciliten una dedicación más desahogada a la creación, pero las primeras fórmulas no tienen éxito. Lo demuestra el que, tras el camino abierto por *Aleph*, transcurra el año 1986 con un sólo título que puede calificarse de menor en el contexto de catálogo en que aparece. *Ergo*, de corte estructuralista, le fue solicitada por el pianista barcelonés Albert Nieto para un programa especial del Año Internacional de la Paz, con estrenos de varios compositores españoles. Tuvo en 1987 un buen itinerario artístico y pasó al registro discográfico. El autor define así la pieza:

*«Elegí el nombre de «Ergo» por su belleza fonética y evocando el cartesiano «Cogito ergo sum», en que la preposición es como un vehículo que conduce el pensamiento estático a la fuerza vital de la existencia.*

*Comienza con el estatismo de un «cluster» que transforma su sonoridad en proporciones áureas cada vez más cortas y ligadas a una temática que se desarrolla sonoramente a través de la exposición serial, tensionando hasta alcanzar la segunda sección.*

*Dicha sección se caracteriza por un «ostinato» rítmico serializado, presentado siempre con diferente color armóni-*

co al coincidir su primera sonoridad con la segunda del anterior. El «ostinato» va envuelto en sonoridades de cinco notas que, unas veces quietas y otras reforzadas en ritmos, dan carácter al episodio.

*En la segunda parte sube un semitono todo el sistema para llegar a climax, a partir del cual comienza la tercera sección. En ella se produce una lenta distensión orientada a una expresión más reflexiva, para concluir en fa sostenido, última nota de la serie que se aleja en cuatro proporciones áureas hasta el final»*

Esta es la única producción de 1986. La solución administrativa que la oficialidad cultural había ideado resultó frustrante en un doble sentido: ni permitía rescatar un tiempo suficiente para la creación ni era intelectualmente satisfactoria para el artista. Intentaba canalizar su instinto didáctico hacia proyectos de enseñanza musical para los primeros niveles educativos, y es valiosa, en efecto, su aportación teórica a *Música en la escuela*. Tarea compartida con la participación en el proyecto de la Ley de la Música en Canarias que, tramitada y aprobada en el Parlamento, sigue sin aplicación.

El ambiente burocrático, incluida una absurda rigidez de horarios, y las dificultades de orden más humano que técnico para llevar a la práctica el plan escolar, desalentaron a Falcón Sanabria. No era precisamente la mejor atmósfera para la imaginación o el sosiego, y la prueba está en la sequía creadora.

### **«Agáldar»: el deseo de «ser» naturaleza**

No es improbable que la decepción burocrática haya influido, junto a otros factores, en su decisión de tomar una casa lejos de la urbe. El impulso de retorno a la naturaleza presionaba de tiempo atrás y se resolvió en el hallazgo de un extraordinario lugar de la costa norteña de

Gran Canaria, la Punta de Gáldar, casi colgada sobre el mar, con el volcán enfrente y tan solo fincas plataneras a la espalda. Ya era 1987.

La fuerza imaginativa se recupera en el medio natural y comienza la composición de *Agáldar*, concluida el 25 de agosto. El nombre prehispánico de la zona traduce el influjo real del escenario elegido. Y el compositor lo notifica en una carta que no puede ser más expresiva:

*«Agáldar» comenzó a existir una tarde de invierno, uno de esos sábados en que escapo a la casa de los acantilados de Punta de Gáldar para vivir y sentir la naturaleza cara a cara.*

*Tenía la necesidad de iniciar una nueva obra y me senté a la mesa de trabajo frente al viejo volcán. La tarde era umbrrosa y un mar gris se elevaba con fuerza, rompiedo en espuma blanca al trepar la dura melena de los acantilados.*

*Dominaba el ambiente el alma serena de la montaña de Gáldar y tuve la sensación de que me contemplaba desde la altura de los siglos. De pronto, en contrapunto dinámico, una gaviota rompió el silencio con su aleteo vibrante. Fue cediendo poco a poco hasta quedar suspendida en el «espacio-tiempo».*

*Minutos después, el corno inglés traducía la sensación del volcán en un tema sombrío, viejo y sereno. La gaviota me dio el segundo objeto sonoro, y el mar una atmósfera en el grave de la cuerda.... Así, sin darme cuenta, comencé a planificar en el tiempo sonoro-espacial lo que sería «Agáldar».*

Es natural que la primera obra gestada en el silencio de su retiro reciba el impacto del paisaje y traduzca en sonidos la huella de unas imágenes grandes e íntimas a la vez. Pero atención: hay una variante significativa en la voluntad del compositor, ya que no en el procedimiento, que si-gué atenido a pautas estructurales y armado sobre la proporción áurea. «En aquellas tardes serenas —dijo en otra

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Agáldar'. The score is organized into several systems of staves. The top system includes staves for Flute (FL), Flute in Tenor (FTN), Oboe (OB), Clarinet in B-flat (CL), Clarinet in B-flat (CL.B), and Bassoon (FG). The woodwind parts are filled with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and some staccato markings. A 'FLAUTIN' part is also indicated. Below this is a system for Trombones (TPAS) with two parts, each marked 'BOUCHE'. The next system is for the Drum (BOMBO). The bottom system consists of five staves for strings: Violin I (VL I), Violin II (VL II), Viola (VL A), Violoncello (VCLS), and Contrabass (CB). The string parts are mostly empty, with some 'UNIS' markings and a few notes, indicating they are without a defined rhythm. The overall style is that of a working manuscript.

*Serialización rítmica en «Agáldar». Cuerdas sin ritmo definido y a velocidad máxima, confrontadas a las células rítmicas del viento-madera.*

ocasión— hice mío el volcán. Los pájaros, el mar y las rocas eran «personajes» y se expresaban como si hubieran tomado vida. Pero una vida no humana, y de ahí que *Agáldar* sea más abstracta, menos «humanista» que mis obras

anteriores. El mismo tema del corno inglés quiere ser naturaleza y no sensación humana... Soy panteísta y la naturaleza me habla». Palabras que se comentan por sí solas...

*Agáldar* inicia un movimiento de alternancia y compromiso entre lo sinfónico y lo camerístico. Dicho de otro modo, trata selectivamente las posibilidades diferenciales de los grupos de la orquesta, vinculando la combinatoria de masas y la personalidad de los timbres a la estricta necesidad del discurso. La presentación y transformación del material observa un cierto paralelismo con *Aleph*: propuesta «temática» en un primer periodo y variaciones en el segundo, igualmente conformado a la proporción áurea. Es evidente el continuo intencional entre las dos obras, cronológicamente consecutivas en el catálogo orquestal, que participan de procedimientos análogos y de los artificios característicos del contrapunto contemporáneo. Lo específico de *Agáldar* es la voluntad de afinamiento de los medios sonoros, la selectividad de los «*tutti*», la abstracción de los ritmos básicos y, en definitiva, la depuración de las sonoridades. El compositor esencializa su paleta y traduce la plenitud lingüística en autonomía de la voluntad expresiva. Lineales o formando conjuntos, los elementos temáticos adquieren carácter en los ritmos, en serializaciones interválicas y en las coloraciones tímbricas.

Arranca la obra de una primera presentación temática del corno inglés, el clarinete, el bombo y las cuerdas, y avanza por un esquema rítmico del timbal, un bloque de viento-madera, de nuevo las cuerdas y, por fin, las transfiguraciones resolutivas en diversos episodios de ampliación o retorno a la serie áurea por módulos de ritmo, anillos y procedimientos combinados que tienden a plasmar, en posible reminiscencia mahleriana, la diversificación de la orquesta en varias pequeñas orquestas que se atraen y engloban o se separan en un refinado juego de atmósferas. Esas orquestas diversas dentro del todo quedarán en

la imaginación del autor como territorio a explorar y tienen presencia obvia en sus últimos títulos, particularmente *Atlántica*.

### **La necesaria liberación**

Con *Agáldar* queda concluida en cuatro años la trilogía orquestal que ha de funcionar como carta de presentación exterior del compositor. Cristaliza en una propuesta de Rafael Nebot, director del Festival de Música de Canarias, inmediatamente secundada por el Gobierno regional: registrar las tres obras en un compacto producido al más alto nivel y confiado a un sello multinacional que garantice la distribución conveniente.

Nebot mismo produce la grabación, invitando a José Ramón Encinar a dirigir las obras con la Orquesta Sinfónica de Londres en los estudios «Henry Wood» de la capital británica. Compositor, director y productor se desplazan a Londres en mayo de 1988. Bastan unas horas de ensayo para poner a punto el registro, que se realiza en dos sesiones. El resultado es óptimo, y grande la satisfacción de todos. Los profesores de la London Symphony aplaudían al compositor durante las tomas de sonido; Encinar declaró a su regreso a España que había sido su más importante trabajo como director de orquesta; y el autor hablaba así: «Los primeros momentos de la grabación supusieron un impacto muy difícil de explicar. Era como ver tu pensamiento tomar forma y vida fuera de tí, algo parecido a una ola del mar. Miras el mar y no te fijas, pero de repente centras la atención y ves nacer las olas. O el volcán apagado que, de pronto, toma vida. Las ideas que permanecen estáticas en tu cabeza se encienden en la dinámica del sonido, y además en una interpretación inmejorable...»

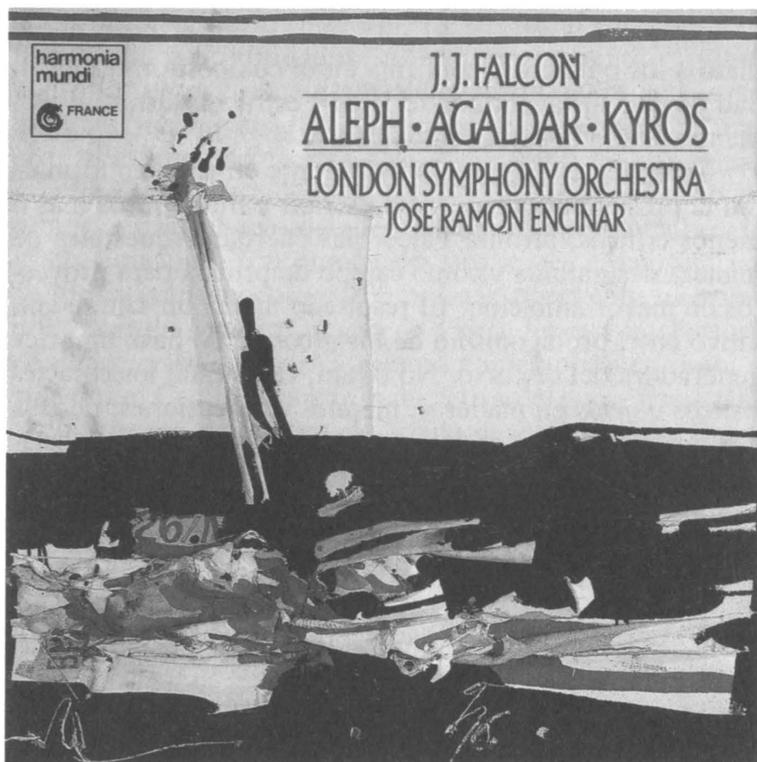
El registro fue distribuido en 1989 con carátula reproducida de «El Muro», de Manolo Millares. Se hicieron dos

presentaciones públicas. La de Las Palmas estuvo a cargo del presidente de la Sociedad Filarmónica, Sergio Pérez Parrilla, que eligió *Agáldar* como ilustración de un comentario inteligente y originalmente enfocado. La de Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, congregó a toda la crítica —entusiasta sin excepción en sus reseñas— y a un buen número de compositores de primer rango. Abrió el acto Carlos Díaz-Bertrana, director general de Cultura del Gobierno de Canarias, y, entre los que intervinieron es justo destacar una vez más a Tomás Marco por la generosidad de sus palabras en el exacto conocimiento y el profundo afecto que manifiesta a la cultura de Canarias y en especial a sus músicos.

La distribución del compacto facilitó la selección para el Premio Internacional de Montreux 1989. Y no quedó en mero gesto, pues se mantuvo clasificado hasta la semifinal en competencia difícil con lo más selecto de la producción discográfica mundial del año.

Curiosamente, el registro discográfico y la presentación fueron anteriores a la interpretación de *Agáldar* en concierto. El estreno público por Víctor Pablo Pérez y la Orquesta Sinfónica de Tenerife tuvo lugar en Las Palmas de Gran Canaria el 8 de junio de 1989.

Los acontecimientos del 88 estimularon al Gobierno de Canarias a proporcionar seriamente a Falcón Sanabria la situación profesional idónea para el desarrollo exclusivo de su obra de creación, con la excepción única de su continuidad en la dirección coral. Carlos Díaz-Bertrana activó los requisitos administrativos con la plena anuencia del consejero de Educación y Cultura, Juan Manuel García Ramos, y del presidente Lorenzo Olarte, cristalizando el proyecto en 1990. Es, por ello, exacto fijar en esos años el definitivo punto de inflexión en la disponibilidad creativa de Falcón Sanabria, que habría de tener reflejo en el acelerado enriquecimiento de su catálogo.



*Carátula del compacto grabado por la Orquesta Sinfónica de Londres.*

En el plano compositivo fue el 88 un año relajado, como de «oxigenación» y divertimento. Dos trabajos diferenciados, pero también menores, salen del taller del artista. Los hermanos Ríos le encargan la banda sonora de su producción cinematográfica *Guarapo*, cuyo planteamiento industrial tienta a Falcón después de la experiencia artesanal de *La umbría* en 1975. Se entrega con entusiasmo y es el primer sorprendido del éxito de su partitura. Concebida en atonalismo suave y sin aristas, para orquesta completa, con notoria inspiración melódica y un cierto acento «figurativo», la música de *Guarapo* llega de inme-

diato a los públicos y confirma en el compositor la seguridad de que sus aventuras seriales y estructuralistas no han menoscabado la vena comunicativa.

Tampoco es un trabajo indiferente en el plano formal. Sin la presión autocensora de escribir para públicos más o menos críticos, afronta Falcón las cuerdas orquestales de manera desinhibida y como campo de prueba para proyectos de mayor ambición. El resultado marca un salto cualitativo en el protagonismo de los arcos como base tímbrica generadora del discurso. No faltan, claro está, los característicos *objetos* en maderas, metales y percusiones, pero la voz dominante está en las cuerdas y el compositor constata que el efecto se ajusta a sus previsiones. La ambientación de la película en los paisajes espectaculares y enigmáticos de La Gomera propicia un cierto nexo con la ideología de la naturaleza que había experimentado en *Agáldar*. Bien puede decirse que *Guarapo* traduce para muchos una parte de las consecuciones más selectivas de Falcón y le sirve de yunque para nuevas forjas.

El otro título del 88 es un encargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife para sus conciertos juveniles de Navidad. Falcón escribe *Campanas a «lo divino»*, divertimento transparente en las texturas instrumentales que se apoya en dos temas tradicionales: el *Frere Jacques* en obstinadas rotaciones canónicas y la noble coralidad del villancico *Lo divino*, de antigua raigambre canaria. En definitiva, un juguete orquestal lleno de frescor y aparente ingenuidad, que apenas disimula la continuidad de ciertas pruebas en mezclas y oposiciones de la materia sinfónica.

## Retorno a la voz

La Universidad Politécnica de Las Palmas cambia su naturaleza después de un memorable proceso de reivindicación popular que culmina legislativamente en el Parla-

mento regional, abriéndose a la docencia científica y humanística. Para conmemorar el comienzo del primer curso de la nueva Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, el rector, Francisco Rubio Royo, encarga a Falcón Sanabria una cantata académica. Su estreno estaba previsto en principio para el acto de apertura de curso, en octubre de 1989. Concluida con antelación suficiente, circunstancias de orden interno aconsejaron aplazar el estreno, que tendría lugar en Madrid (marzo de 1990) durante la clausura de una semana de música canaria contemporánea promovida por el Cabildo Insular, a iniciativa del consejero Francisco Ramos Camejo, en el Círculo de Bellas Artes. El estreno de Las Palmas clausuró, el 7 de junio del 90, el curso que debió abrir.

El encargo llegó también en el momento oportuno. Tras la concentración de varios años en el desarrollo de un lenguaje orquestal de madurez, Falcón Sanabria necesitaba volver a la voz humana, invariable punto de retorno en toda su trayectoria, sean cuales fueren los avances experimentados en otros medios sonoros. El encargo prefiguraba justamente el deseo del compositor, al tratarse de una cantata. Pidió un texto latino al profesor Gregorio Rodríguez y del primer versículo salió el título: *Laudate vitam*. Sería, otra vez, un canto de alegría y alabanza.

Trabajando la obra durante los primeros meses de 1989, le pregunta un periodista por qué los textos y músicas de sus obras corales tienden a la luminosidad, el júbilo y la alabanza, en tanto que las sinfónicas presentan zonas sombrías y ejercen sobre el oyente una presión en ocasiones angustiosa. «También yo me hago esa pregunta. Tengo un carácter jovial, pero hay otro yo en nosotros, el yo neurótico, que exige expresarse. Quizás en la escritura sinfónica vierta lo más oculto de mí, la incógnita, la pregunta. Lo otro es la vida, la luminosidad. Las voces me llevan a un estado más vitalista. Al imaginar la música vocal la

veo más diáfana, como si trabajara con rayos de sol. No sé por qué, pero siento más sombrías las sonoridades orquestales».

*Laudate vitam* está escrita para coro a cuatro voces, ocasionalmente subdivididas por cuerdas, y conjunto instrumental con flauta (y píccolo), clarinete, saxofón tenor, trompeta, trompa, trombón, xilófono, vibráfono, piano a cuatro manos y batería de jazz. Su duración aproximada es de quince minutos.

La vocalidad coral alterna la entonación silábica y el estilo exclamativo del *sprechgesang* con alturas precisas, siguiendo el texto en algunos episodios y oscureciéndolo en otros por *clusters* no pautados. La escritura instrumental tiene un papel inductor de la movilidad de los «tempi», además de las básicas funciones rítmicas, definición del color y contornos de carácter.

El lenguaje elude las técnicas seriales y se desarrolla en atonalismo libre sin evitar sistemáticamente la consonancia. Presenta, por otra parte, un deliberado regusto modal que evoca sonoridades medievales y renacentistas. Pero son meras sugerencias acústicas engarzadas en un flujo personal que escapa de la memoria retrospectiva. El compositor consigue envolver la actualidad del lenguaje en una atmósfera antigua que refleja las tradiciones del hecho universitario asimiladas a su permanente novedad.

No es extraño que una primera audición suscite reminiscencias stravinskianas —e incluso órficas—, y así ocurrió tras el estreno absoluto en Madrid. Sin embargo, el conocedor del catálogo falconiano descubre pronto que su cantata no se remite a referentes neoclásicos ajenos; es, más bien, el «neofalcón» resultante de la contemplación de sí propio y de la producción anterior a la gran trilogía sinfónica, bajo el prisma de las últimas corrientes de recuperación historicista. Lo cual no impide, por supuesto, algunas concomitancias lingüísticas con el Stravinsky de la «Sin-

*Saxofón, piano y batería de jazz en la cantata «Laudate vitam».*

fonía de los salmos», la «Cantata» sobre anónimos del siglo XIII y el «Edipo rey». Es decir, con la esencialización rítmica y colorística del dispositivo instrumental en torno a una música vocal que privilegia la modalidad, el valor expresivo de la homofonía e incluso la espiritualidad de los *neumas* del canto llano, por no hablar de la huella del *jazz*.

Falcón rompe también su típica rotación transfigura-

dora de objetos sonoros autónomos y propone una estructura circular muy cerrada. La cantata nace de tres bloques de material que se ordenan en seis episodios con repeticiones literales. Los materiales se ordenan en la simetría A-B-A-C-B-A, y el compositor logra una vez más la imagen de complejidad rítmica con escasas —y simples— alternativas de métrica y tempo. Los episodios *A*, que abren, centran y cierran la obra, alternan el pulso ternario a  $3/4$  y  $7/8$  con una viveza de negra a 112. Los episodios *B* desarrollan dos velocidades (negra a 112 y a 72) sobre un solo metro  $5/4$ . Y el *C* es un lento a cuatro partes, con negra a 60.

Se añade a ello la ausencia de alteraciones en la armadura, tampoco frecuentes en un desarrollo de gusto diatónico. Estos datos describen la desnudez estructural de la obra, en fuerte contraste con los lujos formales de su apariencia. Prueba de la madurez de oficio, larga y profundamente trabajada.

El primer bloque *A*, que se repite en el centro y al final de la cantata, es de carácter invocatorio. Las palabras «*Omnes una clamabant: laudate vitam!*» motivan la música, sus repariciones y transformaciones. La introducción instrumental domina el espacio acústico (con énfasis especial de vientos y percusiones) a partir de la inestabilidad de los valores irregulares (tresillos de corchea y semicorchea) superpuestos a los regulares en un esquema rítmico que se autogenera en impulsos asimétricos. La invocación germinal no es cantada en este periodo introductorio ni en el intermedio, sino exclamada. En el primer caso precede y remata la cita del himno «*Gaudeamus igitur*», identificable en un curioso efecto de distancia; en el segundo no suena el himno sino un griterío de palabras ininteligibles, emitidas por todos los coristas sin orden alguno y en libertad aleatoria puesto que no hay signos cerrados. Solamente en la tercera exposición, que concluye la cantata, es invocada la alabanza sobre líneas de polifonía y notas largas que di-

latan y proyectan la nobleza del tema hasta el radiante acorde de cierre.

Hay un simbolismo evidente en las tres presentaciones de la gran exclamación vitalista, desde la alegría expansiva y un tanto caótica del primer contacto con la Universidad y sus distintivos (el «Gaudeamus», por ejemplo), hasta la reflexividad de la experiencia y el saber acumulados cuando concluye la vida universitaria, pasando por una etapa central de oscuridad individualista marcada por el desarrollo del sentido crítico.

El bloque *B* tiene dos temas contrastados pero inseparables, y también sugiere un determinado simbolismo en sus dos presentaciones. Ambos temas nacen del verso «Accipe, templum veri luminisque», pero se escinden claramente en la energía del «Accipe», que entra en grandes acordes de vientos y piano (marcando éste el pulso rítmico) y conserva en las exclamaciones enfrentadas de los coristas toda la expansividad de una acogida jubilosa. La música, que había adoptado en el bloque de introducción la perspectiva del estudiante, toma ahora la de una institución que abre sus brazos para recordar de inmediato la misión del «templo de la luz y la verdad» ante los «cándidos espíritus deseosos de nuevas experiencias». Así, el motivo «Veri luminisque» reduce casi a la mitad la velocidad del movimiento y suena contemplativo desde el mismo prólogo instrumental. Crece y acelera poco a poco, preparando la entrada coral, y hay en ésta una doble línea de entonación en las voces agudas y declamación solemne en las graves. El saxofón empieza a individualizarse, y, en discantos con la trompeta o en figuraciones de jazz, está señalizando una ingeniosa descarga de las solemnidades. Los dos motivos se repiten abreviados, con transposición aguda de medio tono y algunas variantes en la distribución de las voces.

Cuando reaparece este bloque, tras la sección lenta central y sin cambios tonales, la fijación de los temas en la

memoria oyente produce paralelamente el reflejo de su función simbólica en la obra. Falcón recapitula para lograr una transición progresiva y equilibrada al gran periodo invocatorio de conclusión.

El tercer bloque *C*, lento y a cuatro partes, desarrolla dos estrofas del texto en sendos motivos musicalmente interconectados. La primera, («Pero, oh ingenuo deseo, escondidos poderes ensombrecieron aquellos sueños de saber y gloria, aquellos sueños de ilusión y gloria») se apoya en una textura instrumental muy transparente y ligera, en la que suena como solista el saxofón de *jazz*. La música urde una trama sinuosa combinando evocaciones del canto llano a síncopas y melismas jazzísticos y cortes rítmicos inquietantes. Cada una de las cuerdas del coro canta a solo y en unísono uno de los versos de la estrofa, comenzando los bajos y acabando las sopranos. La alegre promiscuidad intelectual ha dejado paso a la individualidad y las voces suenan solitarias, ensimismadas en los problemas de una vida en que no todo es alabanza.

La superación de ese estado llega inmediatamente en la estrofa «Hodie umbrae...» («Hoy, las sombras de aquel tiempo antrior ordenan: salid y contemplad el sol, que cubre y hace brillar la vida!»). No cambia el movimiento pero sí la motívica. Sigue el saxofón coloreando la atmósfera sonora, pero las sopranos, dobladas por la trompeta, inician un canto estático y salmodial que preludia la recuperación de la confianza. Contraltos y voces masculinas urgen los ritmos y de pronto vuelven todos a la melancólica estrofa anterior para resolver la soledad en el canto colectivo: aquellos unísonos aislados se ordenan ya en la armonía del conjunto y rematan una vez más en la invocación «Omnes una clamabant: laudate vitam!».

De aquí a la recapitulación gozosa del bloque *B* y a la sección de coda que ratifica la alabanza a la vida, todo es un continuo afirmativo, el proceso de la duda a la claridad



Con Heinz Fricke y la Orquesta Sinfónica NDR de Hamburgo, tras una ejecución de «Aleph».

recorriendo los *ostinati* que tensan la cantata y le infunden su irreductible energía. Cuando el último «laudate» se extingue queda la sensación de haber oído un trasunto de la universidad soñada: maestra del saber y escuela de la vida.

Esta descripción no abunda inocentemente en datos «figurativos». Hay en la cantata elementos que van a seguir sugiriendo ideas al compositor, ya de vuelta de la abstracción pura y retomando formantes armónico-tonales, recursos melódicos y sensibilidades tan identificables como la del jazz.

*Laudate vitam*, dedicada a Francisco Rubio Royo y Roberto Moreno Díaz (por primera vez personaliza el autor una dedicación de su música), fue interpretada en los estrenos de Madrid y Las Palmas por Emilio Tabraue al frente de la Schola Cantorum de la Universidad de Las Palmas y profesores de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

De entre las críticas destaca ésta por su lucidez: «En

un momento en que la ciencia de las computadoras tiene la humildad de reconocer que lo más difícil de imitar del hombre es lo que llamamos su sentido común, la cantata *Laudate vitam* abre a la vez que cierra algunos interrogantes: ¿Constituye o no la Universidad bien entendida un acto revolucionario? ¿Tiene otra justificación que no sea la de revulsivo? El sentido común es el que a través de un tiempo azaroso ha guiado al hombre, eso ya lo decía Balmes de alguna manera. Pero también puede ser, y de hecho lo ha sido, una trampa. La propuesta musical de Falcón Sanabria viene a ser, en definitiva y según nuestra interpretación, un perseguir todas las exigencias del arte con la obstinación de la ciencia, la ironía de lo desconocido y el imperativo del deber. Sin olvidar que toda apuesta de futuro es algo que siempre regresa cargado de sombras. El paisaje del saber académico —en la ejecución de la cantata— queda delimitado como una espera desde la noche para que sea la noche que nos colma» (José Luis Gallardo en «La Provincia», 14 de junio de 1990).

## El referente españolista

Las producciones de 1990 traen otra inflexión. Las dos primeras se relacionan íntimamente a pesar de su diversa factura, actuando la primera como maqueta de lo que habría de desplegarse de la segunda. Lo más acusado es la voluntad de profundizar en el camino inverso de las abstracciones de la década anterior. «Hice un gran esfuerzo lingüístico, pero debo empezar a componer en otro estilo», decía al esbozar el primer borrador de *Laudate vitam*. «Esas obras ya están ahí, ahora siento de otra forma, algo está cambiando. Quiero reflexionar, no apurarme, ser crítico ante el papel».

En silencio, sin responder a ningún encargo, escribe

*Cante* para voz, piano y percusiones. La célula andalucista se enreda por vez primera en su imaginación. La reinventa, la trabaja a su modo y le da las vueltas necesarias hasta dejarla a punto. Poco después, con *Itálica*, ese nuevo paisaje cultural y sonoro cobra vuelo y dimensión.

Son solamente setenta y siete los compases de *Cante*, en tiempo lento (negra a 52) que admite de los intérpretes una lectura liberal conformada a su percepción de la obra. Sin texto, la voz soprano articula varias veces el *¡ay!* característico del flamenco, menos quejumbroso que hierático. Un solo percusionista tañe xilófono, plato y timbal, completando el piano el dispositivo sonoro.

Se eleva lentamente sobre elementos mínimos para liberar la dimensión onírica y especulativa de los posos de una vieja herencia española. No hay citas literales, porque la pieza quiere ser atmósfera y meditar sobre un referente imaginario que crece y se dilata en círculos concéntricos, tan austero en materiales como potente en la constitución de la metáfora sonora. Es el *jondo* sin melisma ni guitarreo, sin zapateado ni castañuelas, sin fiebre ni pasión; armado sobre el tenso dramatismo de una melancolía antigua que proyecta la memoria hacia los perdidos jardines de la fantasía, intensamente perfumados por imágenes que nunca fueron.

Los acordes repetidos y monótonos del piano condensan el referente armónico, cortado en ocasiones por un motivo descendente que hace espejo de la guitarra. En esos acordes se resume la aproximación andalucista de Falcón, y en su interválica la síntesis final de una búsqueda felizmente llevada a término. Puntillistas, xilófono, plato y timbal atomizan las sonoridades nocturnas. Y la voz crea por fin el campo de atracción de todas las sensaciones con fonaciones lineales, reducidas a una sola octava, que desintegran los *ayes* de la noche. Toda una cultura, vieja y superviviente, vibra en ese conjunto de sonidos esquemáti-

cos, casi simbólicos, que el compositor acierta a extraer del tópico nacionalista.

La «maqueta» del experimento se comporta en realidad como una pequeña joya, autosuficiente en su perfecto acabado. Con sobriedad casi ascética y exenta de cualquier apoyatura melódica, traduce *Cante* la plena identidad de idea y lenguaje.

Voz y piano de Lourdes Suárez y percusiones de Lincoln Barceló dieron servicio a las sutilezas de la obra en el estreno del 20 de marzo del mismo año 90, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Queda dicho que, aunque tomase vida propia, nació esa pieza como laboratorio de pruebas para el encargo de la Orquesta Sinfónica de RTVE, aceptado por Falcón Sanabria a primeros de año. *Itálica* fue estrenada el 30 de noviembre en el Teatro Monumental de Madrid, bajo dirección de José Luis Temes. Varios son los afluentes que durante años se aproximan al cauce-síntesis de esta obra. El abandono gradual de los módulos estructuralistas se consume en la rotación de bloques claramente temáticos o secuencias de reexposición de materiales más o menos idénticos; las series y sus manipulaciones son sustituidas por la melodía como tal, franca y sin merodeos; la escritura de las cuerdas brota generosa, potente, dominadora y dominada. Y quizás derive de esa plural aproximación al sintagma cantable el que la sombría orquesta de pasados títulos se haga luminosa, sensual, con momentos radiantes.

Con su acostumbrada sequedad descriptiva, el autor habla así de *Itálica*:

*«La estructura formal descansa en tres secciones temáticas que contrastan en carácter y en color tímbrico.*

*En la primera está la exposición básica. Entre sus diferentes elementos hay dos que van a incidir en el desarrollo posterior de otras secciones. El piano expone el primero en el compás cinco, con la proporción seriada de percusiones*



*Homenaje de la Federación de Coros de Las Palmas.*

que es columna vertebral de la estructura y aparece en disminución o aumentación caracterizando la rítmica.

El otro elemento de esta primera sección, un diseño corto e incisivo del viento-madera (compás doce), es «leit motiv» de la obra. Reaparece casi siempre como diseño-puente ante cualquier cambio decisivo de la escritura.

La segunda sección irrumpe en el compás 68, pasando de 2/4 a 6/8.

El registro grave de clarinetes, fagotes, piano y violonchelos presenta una nueva estructura rítmica que caracterizará de manera predominante esta segunda sección, si bien se mantiene en metales, casi como contrasujeto del nuevo tema, la proporción citada.

La tercera sección temática aparece en el compás 15 con un cambio de tiempo, evidenciándose la constante presencia de un «ostinato» melódico que se extiende en el ámbito de una quinta disminuida (si-fa). El «ostinato» alterna con

*diseños complementarios de ritmos y colores orquestales diversificados, característicos todos ellos. Esta sección es la más larga. Sus nuevos elementos se combinan con los ya oídos a la manera de un desarrollo temático.*

*Termina la obra con el tema principal de la segunda sección en agudo de trompas y fagotes, acompañados por un «tutti» rítmico en la proporción de la sección primera, aunque ahora adaptada a la lógica el 6/8. Esta eclosión rítmica en apoyo del valiente diseño de trompas y fagotes define el clímax final».*

(Merece un comentario la literatura que suministra el compositor a los programas de mano de los estrenos. Esas notas resultan sistemáticamente cortadas o sustituidas por la razón evidente de su aridez para el oyente de un concierto, incluso si es profesional de la música. Obviamente, nadie escucha contando compases para seguir puntualmente las descripciones falconianas. Pero su idiosincrasia de hombre universalmente despistado desaparece en dos momentos: el de creación de obra y el de su montaje para concierto. No hay detalle que consienta omitir y puede irritarse seriamente si el intérprete no sigue con rigor las indicaciones escritas. De ahí la sospecha de que sus notas estén menos pensadas para el oyente que para el ejecutante, sea director o solista, como astuto complemento de lo que las partituras no suelen especificar).

La nota de programa del estreno madrileño de *Itálica*, firmada por Tomás Marco, incluye juicios de indispensable cita: «Falcón Sanabria se ha convertido poco a poco en el compositor más significativo que las islas hayan producido en nuestro siglo. Tan rotunda afirmación, hoy compartida por muchos, tiene su apoyo en una obra original, nueva y exuberante y en una vida dedicada a la música que paso a paso ha ido situándole en su posición actual... Y todo ello desde la perspectiva de rehacer él sólo, en el aislamiento insular, las corrientes de nuestro tiempo con las

que está conectado pero también con una raíz telúrica e intemporal que le ofrece su personalidad»

La síntesis rigurosa de *Cante* —la esencia del acorde *jondo*, la atmósfera sugerida en la voz— es en *Itálica* temperamento y exultación. Los esquemas rítmicos y las estructuras formales más o menos cerradas siguen presentes, pero dejan el primer plano a la expresividad de los motivos. La nutrida plantilla orquestal utiliza mucho el «tutti» sin merma del control de las perspectivas acústicas ni concesión alguna a la acumulación efectista.

Las texturas son luminosas. Toda la sección de cuerda, en permanente «divisi», está tratada como nunca en el catálogo falconiano, con riqueza imaginativa y técnica segura. El motivo central, un diseño ascendente de cinco notas que delimita el sabor andalucista, nace en contrabajos contrastados por violonchelos y violas, es retomado por los violines y desplegado en un ejercicio de dilatación que mantiene fijos algunos niveles de altura como referente de la movilidad melódica.

Esa vieja resonancia arábigo-andaluzá está sugerida desde los primeros «ostinati» del piano (reminiscencia de *Cante*) y se desdobra en las maderas cuando entra el segundo bloque en tiempo lento. Tales presentaciones, como todo el entorno percusivo y los arabescos de los alientos agudos, preparan y rodean el tema principal de las cuerdas, que suena libre y amplio en su engarce orquestal.

Nunca deja el ritmo de latir, aunque el compositor logra efectos de suspensión melódico-armónica muy nuevos en su lenguaje (y también ensayados con *Cante*). La articulación posterior de esa atmósfera en un ritmo percutido con estridencia, que incluso evoca el tiempo de marcha, introduce una coda de gran efecto.

La diversidad de la imagen sonora, la paleta colorista, la nocturna sensualidad del gran motivo central que invierte su carácter en un canto solar, hacen de *Itálica* un logro

de originalidad, aún cuando el autor, fiel a sí mismo, sigue trabajando sobre proporciones matemáticas, procesos de tensión y enérgicos gestos percusivos.

De la crítica madrileña destacan juicios como estos: «Cierto de toda certidumbre que estas tres secciones, que se articulan sin solución de continuidad, son perfectamente identificables y distintas, y que es mérito indudable el que, a través del habilísimo manejo de una suerte de mínima célula conductora, se sepa y se acierte a conformar una propuesta de tan redonda coherencia. Pero creo que el elogio quedaría incompleto si no se destacara, además —junto al jugoso juego que se extrae de la voz orquestal—, que semejante unicidad de formulación se logra pese a tener que concatenar, dentro de cada sección, los numerosos y variados microepisodios internos, no ya diferentes de carácter y de tímbrica, sino de ritmos, densidades, disposiciones armónicas —en el sentido de simultaneidades sonoras— y aún de intencionalidades puntuales. En otras palabras, creo que el importante valor de la nueva obra estriba en la gran capacidad ordenadora que evidencia su autor a la hora de distribuir un muestrario tan sumamente rico y heterogéneo de materiales y de elementos compositivos» (Leopoldo Hontañón, «ABC» 1-XII-90).

«Falcón demuestra aquí su completa madurez. Ha asimilado las vanguardias y las posvanguardias y ha hecho con ellas lo que su impecable instinto musical le ha dictado. Hay en él siempre algo experimental y telúrico, muy ligado a sus orígenes. Y aquí, además, un gran equilibrio formal en una obra que es directa, de gran sonoridad y muy expresiva... Falcón orchestra muy bien, tiene algo personal que decir y sabe decirlo. Esta es una obra importante y el público así lo entendió deparándole un completo éxito» (Tomás Marco, «Diario 16» 1-XII-90)

«En *Itálica* se percibe el dominio de las masas orquestales que ha adquirido Falcón Sanabria y también su evo-

lución. Desarrollada en tres secciones, la obra posee tensión y una construcción formal impecable. Apoyada en dos motivos principales recurrentes, uno a cargo de percusión y piano y el otro de la sección de viento, alterna el desarrollo musical, el dramatismo, con los hallazgos rítmicos, el impacto sonoro con el misterio» (J.A. Vela del Campo, «El País» 1-XII-90).

*Itálica* inició su trayectoria exterior el 20 de junio de 1991, con la versión de Dumitriu Goia y la Orquesta Sinfónica de la Filarmónica Estatal de Moldavia en la capital de esta república, Kichinev, como cierre del concierto conmemorativo del Año Europeo de la Música. El autor fue invitado al concierto, y son de Jon Pacuraru, secretario de la Unión de Compositores, las siguientes palabras: «Su pieza sinfónica consigue felizmente la conexión de los ritmos de raíz española con las más avanzadas técnicas de composición, siendo por tanto una creación profundamente nacionalista. Demuestra que la buena música, aún realizada con los procedimientos más sofisticados, puede llegar al corazón del oyente. Falcón es un gran maestro de la orquestación. Al final de *Itálica*, la sala estalló en aplausos. Puestos en pie, los espectadores aclamaron repetidamente al autor, Todo, en fin, se transformó en un verdadero triunfo del compositor Falcón Sanabria».

*Itálica* está dedicada al musicólogo y compositor Lot-har Siemens Hernández, amigo desde la niñez, generoso mentor y compañero inseparable de su peripecia artística.

## Una sinfonía para Las Palmas

La tercera composición de 1990 es la *Sinfonía urbana*. Falcón recibe de Gonzalo Angulo, en 1989, el encargo de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (sufragada por el Cabildo Insular) cuando ya está embebido en la cantata académica *Laudate vitam*. Proyecta ensegui-

da una obra de varios movimientos, inspirada en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y, por consiguiente, dedicada a su pueblo. De *Kyros* a *Itálica* había dado cuatro pasos consecutivos hacia lo que será su primera sinfonía o, al menos, la primera de sus obras bautizada con ese nombre. El pensamiento está maduro, han sedimentado los rasgos de lenguaje y la técnica se subordina dócilmente a las ideas. Los referentes míticos y espirituales de la producción anterior ceden ante un proyecto *realista*, tanto más distante del descriptivismo cuando más impregnado de la fuerza metafórica del sonido musical. El referente es ahora la ciudad natal y, por decirlo de algún modo, su sonoridad privativa en el correlato marino, la intensidad de los ritmos internos, la inmutabilidad de la zona histórica y la pulsación cosmopolita.

Iniciada muy poco después de la doble barra de *Itálica*, la *Sinfonía urbana* alcanza la suya a finales de agosto de 1990. Cuenta el autor 54 años y, desde el título mismo hasta el último compás, se deja impregnar por dos ideas básicas: la contemplación poética de la realidad entorno y el proceso sinfónico; esto es, no una pieza orquestal autocontenida en el desarrollo de células, objetos o bloques temáticos, sino la red total de significantes que integran en relaciones de forma y concepto la coherencia de una sinfonía en varios movimientos.

Obviamente, esa estructura no es académica en los trectos tonales, ni en las recurrencias temáticas, ni en el carácter de las melodías. Pero tampoco sobra aludir a esos formantes porque, sensible a las últimas corrientes del mundo, no rechaza Falcón —sin buscarlos aposta— ciertos procesos neotonales, ni oculta los bloques de reaparición motivica ni huye de las resultantes melódicas, ya sean tímbricas o de alturas. Justamente como hiciera en *Itálica*, pero traducido aquí al cosmos de la sinfonía.

El clásico armazón de cuatro movimientos queda re-



Con Ernest Martínez Izquierdo durante los ensayos de la «Sinfonía urbana» con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

ducido a tres en homenaje —acaso inconsciente— al maestro de tantas experiencias: Igor Stravinsky. El propósito cuaja en un tiempo de escritura relativamente breve si se compara con obras anteriores. La orquestación no privilegia unas familias sobre otras y utiliza en plenitud de mezclas y «tutti» un instrumentario amplio: cuerdas completas con violines y violonchelos divididos; parejas de flautas, oboes y clarinetes, con flautín, corno inglés y clarinete bajo; fagotes y trompetas a 3, trompas y trombones a 4, tuba, piano, celesta, xilófono, caja, bombo y plato.

El primer movimiento, *allegro*, con valor de negra a 110, es el más vivo. De métrica simple, pero muy cambiante a cuatro y tres partes, formula los numerosos «ostinati» que, más o menos transformados, darán carácter a toda la sinfonía. Las cuerdas tienen doble protagonismo, rítmico y melódico; en el primer caso sustentan la estructura con una célula muy enérgica, y en el segundo presentan temas

entrecortados o continuos en registros radiantes —intensamente contrastados en los graves— o en alturas medias que imitan la monotonía del movimiento perpetuo. Sorprende la sinceridad con que incorpora las alternancias de bloques temáticos en una rotación de aparente identidad textual, personalizando así el mecanismo de un primer movimiento de sonata.

Las maderas fluyentes en niveles fijos y los deslizamientos de los arcos agudos sugieren imágenes lábiles y acuáticas, como las de una presencia marina eternamente móvil, engastada en los pulsos elementales de la organicidad urbana que representan las ideas melódicas de los arcos, los tresillos de metales y la recurrencia rítmica. Desde el flautín a los contrabajos y los grandes cobres, suena la tesitura global en perfecto empaste. Expansiva, esta página recupera todos sus poderes en el espesor y el volumen de la coda. El «tutti» asume el gran ritmo básico en progresión a *fff*.

No es menos sorprendente el segundo tiempo, *moderato*, medido a tres partes con el «tempo» reducido a la mitad. Los «ostinati» se organizan sobre una variante personal de la técnica aditiva del minimalismo, con desplazamiento gradual de acentos y acumulaciones de valores irregulares para significar la quietud o la vivacidad de los diferentes momentos de la vieja urbe, diferencia que no altera la pulsación imperturbable.

El motivo repetitivo aparece de inmediato en la celesta y se suman a él los clarinetes y la flauta. Los arcos presentan una melodía de estilo similar a las del «allegro». Acordes de metales con sordinas y ataques rítmicos del piano completan el material.

Las cuerdas son dueñas del espacio sonoro pero las alternancias temáticas crean un flujo fragmentario que parece privilegiar la presencia de las figuras continuas. Después de un «glissando» a pianísimo hay reexposición semitona-

da del primer periodo. Las duplicaciones irregulares y la disminución de los valores conducen la masa sonora hacia un final punteado por piano y xilófono, que se depura en el adelgazamiento y la suspensión de los últimos compases.

Vuelve la animación al *finale*, todo él a cuatro partes. El comienzo es típico: golpes percusivos, llamada aguda en las maderas y redobles en parches para dar paso un nuevo «ostinato» en segundas inversas del clarinete y el fagot. La estridencia y la excitación de ese pórtico, con reclamos de trompas y trompetas, recobra la energía colorística del autor antes de ceder el primer plano a un tema jazzístico (un puente con la cantata *Laudate vitam*) en clarinete, piano y percusiones, seguidos por trombón y trompeta sobre plato suspendido hasta que diluyen el carácter en el tema otra vez melódico de los violines (claro espejo de la melodía del primer movimiento).

Sobreviene, también en las cuerdas, un *cantabile* desenfadado con interpolación constante de otros materiales. La repetición del pasaje de jazz subraya su discurso improvisatorio y rotan los episodios ya expuestos en una estética de saturación que precipita el final.

Queda flotando una atmósfera abierta y cosmopolita, mixturada de muchas resonancias pero inconfundiblemente falconiana.

El joven director y compositor Ernest Martínez Izquierdo fue invitado por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria para el estreno absoluto de la *Sinfonía urbana* el 7 de junio de 1991.

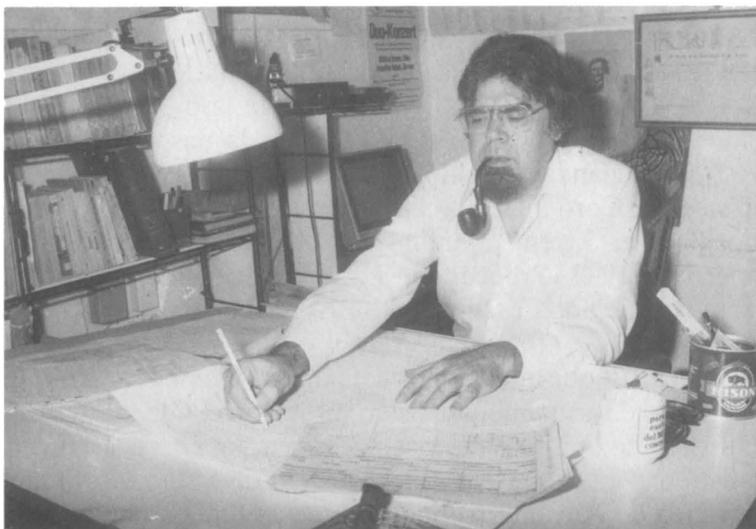
Si contenía *Itálica* un gesto nacionalista, con esta obra vuelve Falcón a esquemas cosmopolitas sin referencias sonoras preexistentes; eso sí, llevando a un nuevo grado de desarrollo todos sus hallazgos de procedimiento.

## Dos encargos comprometedores

Iniciaba Falcón la *Sinfonía urbana* cuando recibe de Rafael Nebot el encargo de la obra de estreno para el VIII Festival de Música de Canarias (1992). La trascendencia del compromiso viene dada por el prestigio del Festival y, sobre todo, el gran nivel de sus estrenos precedentes: la *Quinta Sinfonía «Modelos de Universo»* de Tomás Marco, y *Las Orillas* de Luis de Pablo. A mayor abundamiento, los contactados por Nebot para los encargos de 1993 en adelante son Cristóbal Halffter, Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina y Krzysztof Penderecki. Al aceptar el reto, se hace Falcón el firme propósito de incorporarse a la ilustre nómina festivalera por el mérito de su obra y sin ventajas de paisanaje; prurito que siempre le preocupa aunque esté neutralizado desde hace muchos años por su éxito exterior.

Dicho de otro modo, se propone escribir la mejor música de su vida, programándose para un trabajo exclusivo durante los meses siguientes. Declina compromisos menores y mantiene intensas conversaciones en su proximidad intelectual y artística para orientar el tema y elegir un texto, ya que el encargo exige la forma sinfónico-coral. Nunca sugirió Nebot la temática del Quinto Centenario, pero no sería mal recibida en el Festival de 1992 si por ella se decantaba el compositor. Probablemente es éste el más laborioso de los procesos mentales de Falcón ante el inicio de una nueva obra. Pensando en las históricas escalas de Colón en tierra canaria, rebusca datos y crónicas que puedan motivarle a la composición de una Cantata colombiana, examinando antecedentes con el musicólogo Siemens y, entre otros, la Cantata «Cristóbal Colón» escrita más de un siglo antes en Las Palmas por el Maestro Valle.

Expansivo y aficionado a la conversación amistosa, tanto en la ciudad como en su retiro de Gáldar, discute el artista con sus íntimos algunos bocetos «argumentales» para



*Trabajando en su estudio.*

el texto poético. El referente colombino es abandonado por una idea más abierta, vinculada al Descubrimiento pero de rigurosa vigencia en una de las líneas de pensamiento y acción artísticas de Canarias: el concepto de cultura tricontinental derivado de la posición geopolítica del archipiélago. Durante semanas considera Falcón la oportunidad de un «Simposio de los Tres Continentes», escrito para tres grupos orquestales y tres coros que sean trasunto de la personalidad sonora de Europa, África y América, movidos por el *sprechgesang* de un simposiarca hasta el periodo culminante de fusión simbólica.

A medida que madura, la idea pierde «figurativismo» para ganar en abstracción. Es influyente el papel del poeta José Otero, contertulio del grupo más íntimo del compositor, que acepta escribir el texto. Ambos, músico y poeta, alcanzan felizmente la síntesis: el gran tema será el Océano Atlántico; no el mítico de Verdaguer y Falla sino el mar verdadero, llanura y memoria de las rutas históricas.

Otero termina el texto cuando Falcón ya esta abocando la idea instrumental. Ocurre esto durante el verano del 90. La primera fecha de entrega de la partitura había sido fijada en mayo del 91 y prorrogada después a julio. Así lo exigían Jiri Behlolavek, la Orquesta Filarmónica Checa y el Coro Filarmónico de Praga, contratados por Nebot para el estreno mundial y el registro discográfico en enero de 1992. Preocupado por el compromiso artístico, pero con tiempo desahogado para escribir, Falcón se pone a la tarea...

...Hasta que recibe una llamada de Tomás Marco encargándole formalmente, como director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, una obra sinfónica a estrenar en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (septiembre de 1991). La llamada de Marco, muy temprana, sorprende durmiendo a Falcón. La respuesta de éste es afirmativa pero no exactamente consciente. Una hora después, nervioso y preocupado, localiza telefónicamente a Marco para cancelar el compromiso, pues su aceptación interfiere el trabajo para el Festival de Canarias del 92. Concedor de los grandes embrollos falcónianos —de los que a veces hace insuperable narración en los ambientes de la música—, Tomás Marco recibe las excusas con tranquilidad. Hay tiempo para decidir y sugiere a Falcón que lo piense bien cuando esté completamente despierto.

Finalmente, el compositor confirma su aceptación. No puede eludir ese encargo porque es el de Alicante uno de los grandes festivales europeos en la especialización contemporánea, auténtico foro de las novedades del año dentro y fuera de España, al que asisten críticos, agentes y programadores de varios países. Falcón sabe, como asistente ocasional, que para un creador contemporáneo es valioso presentar allí su música. Además, el programa de 1991 tiene por primera vez como invitada a la Orquesta Filarmó-



*Con Rafael Nebot, director del Festival de Música de Canarias.*

nica de Gran Canaria, con José Ramón Encinar en el podio. Falcón considera a Encinar el mejor director de su música orquestal... Demasiados factores, en definitiva, como para resistir la tentación. Contraviene una de sus posiciones más firmes («Trabajando en una cosa me es imposible pensar en otras») pero también hay, en el tiempo casi plenamente recuperado para la creación y en la seguridad de la edad madura —vital y estética— elementos de garantía que le deciden a asumir simultáneamente dos retos nada fáciles por cuanto suponen para su prestigio.

*Élan* es la obra de Alicante, estrenada en el Teatro Principal (26 de septiembre de 1991) por Encinar y la Filarmónica de Gran Canaria. Falcón escribió con rapidez y el 18 de marzo estaba concluida. Al igual que en *Itálica* y la *Sinfonía urbana*, a las que da continuidad, se mueve en un atonalismo libre que ratifica la superación de las fórmulas estructuralistas. Retoma en parte un procedimiento ensayado en *Agáldar*, que es la identificación estricta de va-

rias orquestas reducidas dentro del gran dispositivo en pausa: cuerda completa con muchos «divisi», toda la madera a tres (con pícolo, corno inglés, clarinete bajo y contrafagot), metales a cuatro (sin tuba), piano arpa, celesta, timbal, vibráfono, campanas y otras percusiones. El «tutti» es un efecto episódico en la mecánica de los grupos diferenciados, generalmente sonorizados sobre «ostinati» —cada vez más diáfanos— utilizados en la coloración más como línea que como mancha.

No hay exposición temática sino un «proceso hacia el tema» desde la presentación fragmentaria de sus elementos constitutivos. Resulta incitante la mezcla —en ese gran pórtico de fragmentos que presagian el todo que va a llegar— de trazos secundarios que enriquecen el proceso en un juego de alternancias —y tal vez una propuesta de adivinación— entre lo que habrá de consolidarse como idea principal y las figuraciones complementarias. El compositor organiza, respecto a sus costumbres sinfónicas, una especie de divertimento inverso. Los apuntes aparentemente inconexos no dejar de desarrollarse en la irisación horizontal de las aumentaciones y disminuciones, aceleraciones y ralentizaciones, variando contrapuntísticamente la atmósfera que ya han establecido las constantes rítmicas e interválicas de la pieza. El motivo de contrabajos, repetido en valores largos, como una melodía de pedales, confiere gravedad al vuelo y la ligereza de aquella motivica contrastada.

Son las trompas las que tensionan al agudo al introducir una inesperada estructura armónica que «verticaliza» la sensibilidad horizontal de lo ocurrido hasta su entrada. Maderas en agudo y el movimiento retrógrado de las cuerdas siguen marcando el doble trazo del discurso. Todos los elementos parciales, variados en sí mismos sin relación a un proceso, se concilian en el bloque final de la pieza con un «tempo» más vivo. Las cuatro voces de tres grupos de me-

tal en canon marcan el punto culminante, pero una vez vivido el clímax que unifica el «elan» —el impulso múltiple en un todo vitalista—, distensionan las fuerzas con unísono de cuerdas diluidas en el canto de la flauta sobre un ritmo expectante de los contrabajos.

*Elan* está dedicada por el compositor a la memoria de sus padres. La pérdida del padre, Juan Falcón Suárez, en marzo de 1988, fue muy dura. Clarinetista cultivado y sensible, profesional de la antigua Orquesta Sinfónica y de la Banda Municipal de Las Palmas, su seguro gusto había orientado certeramente el sentido crítico del hijo, referido a su música y a todas las músicas.

### **La voluntad de la obra maestra**

*Atlántica* es, hasta hoy, la última creación de Falcón Sanabria. Su proceso no se resintió de la interferencia del encargo alicantino, aunque suscitó problemas con la dirección del Festival de Música de Canarias, lógicamente interesada en la puntual entrega al maestro y los colectivos checos. Behlolavek pasó en julio unas vacaciones en Baleares y allí se había convenido hacerle llegar la obra completa, de la que conocía fragmentos acabados. No pudo ser por problemas de copia, y un familiar del compositor la entregó directamente en Praga en los primeros días de agosto de 1991. La premura impuesta por Behlolavek se relaciona con su voluntad de hacer una gran versión y con los problemas del calendario de ensayos de la Orquesta Filarmónica Checa, una de las primeras de Europa y del mundo, afectado por las obras de restauración de su sede praguense.

También hubo diferencias entre el poeta y el compositor, debido a que las necesidades estructurales de la música impedían utilizar la totalidad del original y respetar su propia secuencia. Algunos diseños musicales, sobre todo

en momentos corales declamatorios, no cantados, indujeron a Falcón a superponer versos distintos en voces simultáneas, que dificultan su seguimiento. Esto unido a que los intérpretes del estreno no iban a ser españoles, movió a dudas a José Otero sobre la inteligibilidad de su poema. «Me dan miedo los poetas vivos», explica Falcón justificando su preferencia por los textos latinos. «No comprenden que yo desintegre las palabras para obtener de ellas su abstracción estética. La literalidad se convierte a veces en galimatías, pero eso no importa porque música y palabra se encuentran en otra dimensión. El texto influye en tí y en la concepción de sonoridades relacionadas con el lenguaje poético, pero cuando haces oír la música sin acompañarla del texto, cada cual percibe cosas distintas. Aquello se ha transformado. A través de la sensación, el arte hace abstractas las realidades concretas. Lo importante son esas fuerzas que te conmocionan».

Finalmente, todo queda resuelto en la inteligencia común. Un recitador *sprechstimme*, supervivencia del simposiarca de los primeros proyectos, es, con el coro, traductor oral de buena parte del espléndido poema atlántico de Otero. De la voz del narrador salen las primeras palabras:

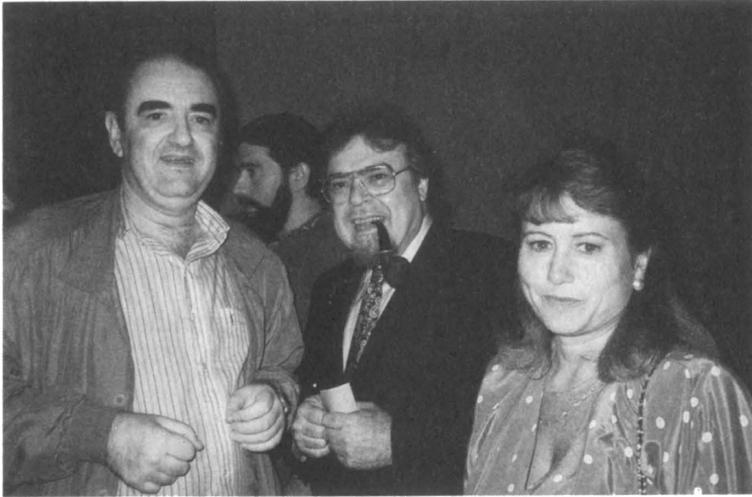
*Y bajamos a la nave para cumplir la tierra  
en las caudas de un viento aromado de hogueras,  
quebrando el Absoluto donde zarpar fue ser.*

Y el coro declama de inmediato:

*Tomando el horizonte  
cuando el sol se anegaba en mares de sal cobre...  
¡Cuánto hallaremos, cuánto, olvidando volver!*

Sigue la misma alternancia voz sola/voz coral, ambas exclamativas:

*Nuestros semblantes torvos, ungidos, de leones,  
enfilan otras tierras ajenas como fauces.*



*El compositor con su esposa, Blanca Millán, y Tomás Marco, tras el estreno de «Elan» en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (septiembre de 1991).*

*¡Alas del vendaval!  
Y un tronar de ganados alarga los senderos.  
¡Páramos! Resplandores donde pacen nopales  
Augurios en los pájaros rapaces de la mar.*

Los versos trasuntan el aliento épico de la obra, escrita para una orquesta muy numerosa pero capaz de escindir-se en pequeños grupos camerísticos para la coloración y caracterización de los distintos episodios. Algunos de ellos están confiados exclusivamente a las voces femeninas, divididas en tres coros y acompañadas de arpas, trompetas-píccolo, trompa y glockenspiel: sonoridad musculada y celeste al propio tiempo. El coro mixto despliega hasta diez pautas simultáneas, y las cuerdas están tratadas con análoga riqueza polifónica. Son impresionantes los cortes verticales del «tutti» ritmando inquietantemente las invocaciones del narrador:

*En vano, en vano, coro,  
hurtaremos su sombra al Fiel, la Encarnadura.  
¡Ah de las velas! ¡Ay de sus vindicadores!*

Del texto derivan dos de los más potentes «leitmotivs» de la obra. Uno de ellos tiene presentaciones muy diversas:

*Tu tierra es toda tierra  
¡Oh expulsado!*

Y el otro, invocatorio, centra el más grandioso clímax:

*¡Sea un Cantar! ¡Sea un Cantar!*

Siempre impotente para describir la música, la palabra discursiva se resigna aquí a la apelación de la palabra poética para dar una imagen de lo que un hombre atlántico, Juan José Falcón Sanabria, ha querido decir como devolución de su deuda al mar familiar. Los oleajes levantados desde el grave profundo hasta el agudo radiante, las tensiones extremas, las suspensiones inesperadas, viento y agua, navegación y zozobra, ambición indomable del camino, instinto de la ruta descubridora y unificadora... todo eso que ha imaginado para concluir su «mejor obra» —y la perspectiva temporal y estética dirá si lo es— exige irrevocablemente la audición.

Pero el verso elegido para hacer estallar las masas instrumentales y corales en llamada única queda como símbolo de un destino y emblema de una vida de artista:

*¡Sea un Cantar...!*

# Catálogo

- CAPRICO CANARIO.** 1959. Tonal. Banda. Estr: 9-IV-60 en Las Palmas de Gran Canaria (Dir: J.J. Falcón Sanabria)
- JUGUETE-RONDO.** 1959. Tonal. Banda. Estr: 9-IV-60 en Las Palmas de Gran Canaria (Dir: J.J. Falcón Sanabria)
- TAURIAGUA.** 1959. Tonalidad ampliada. Ballet para coro, viento, piano y percusiones (texto: Luis Hernández Crespo). Estr: audición radiofónica, 1960, Las Palmas de Gran Canaria.
- HIMNO A LA VIDA.** 1959. Tonalidad ampliada Coro mixto (texto del compositor). Estr: 1959, Las Palmas de Gran Canaria.
- EL DESPERTAR DE UN FENIX.** 1960. Piano. Tonalidad ampliada. Estr: 30-III-62, Las Palmas de Gran Canaria
- EL MISTERIO DEL ABISMO.** 1962. Tonal. Orquesta.
- QUE ALMA ES ESTA.** 1970. Impresionista. Voz y piano (texto del compositor). Estr: 1970, Gran Canaria.
- POEMA CORAL DEL ATLANTICO.** 1969/71. Atonal. Coro mixto (texto: Orlando Hernández). Estr: 7-II-73, Las Palmas de Gran Canaria. Grabs: Coro de Cámara

RTV Finlandesa y Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.

**CANTUS HESPERIDUM TESTI.** 1972. Atonal. Coro mixto y conjunto instrumental (texto latino: Juan Marqués). Estr: 28-X-75, Las Palmas de Gran Canaria.

**JUGUETE ESPAÑOL.** 1973. Atonal. Trompa, dos trompetas y piano (pieza didáctica para el Conservatorio). Estr: junio de 1973, Las Palmas de Gran Canaria.

**DOCE NOTAS PARA LUJA.** 1974. Dodecafónica. Piano (pieza didáctica para el Conservatorio) Estr: abril de 1974, Las Palmas de Gran Canaria

**COLEOPTERO.** 1974. Dodecafónica. Dos trompetas, trompa y piano (pieza didáctica para el Conservatorio). Estr: abril de 1974, Las Palmas de Gran Canaria.

**INTEGRACION.** 1975. Dodecafónica. Flauta, oboe y fagot.

**CHACARAS BLANCAS.** 1975. Dodecafónica. Coro mixto (texto: Orlando Hernández) Estr: diciembre 1977 en la Radio Nacional de Finlandia.

**PIEDRA Y NADA.** 1976. Dodecafónica. Voz y piano (texto: Luis García de Vegueta). Estr: dic. 1977, Ciudad de México, IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea.

**ISLA DE LOS VALIENTES.** 1976. Dodecafónica. Voz y piano (texto: Agustín Millares Sall). Estr: diciembre 1977, Ciudad de México, IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea.

**URANIORNIS.** 1976. Dodecafónica. Conjunto variable de vientos y piano (pieza didáctica para el Conservatorio). Estr: mayo de 1976, Las Palmas de Gran Canaria.

- VIBRACION.** 1976. Dodecafónica. Piano. Estr: 14-XI-79, Madrid (Pedro Espinosa). Grab: Joaquín Parra.
- DODECA.** 1976. Dodecafónica. Piano. Estr: 2-XI-79, Las Palmas de Gran Canaria.
- ANANKE.** 1976. Dodecafónica. Piano. Estr: 14-XI-79, Madrid (Pedro Espinosa).
- DIRIDIN TAN-TAN.** 1977. Dodecafónica. Coro de voces blancas (texto del compositor) Estr: diciembre 1977, Las Palmas de Gran Canaria. Primer Premio Nacional de Villancicos del Ministerio de Educación y Ciencia.
- ISLA DE SAN BORONDON.** 1977. Dodecafónica. Voz y piano (texto: José Quintana). Estr: diciembre 1977, Ciudad de Mexico, IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea.
- ABORA.** 1977. Poliserial. Conjunto de cámara. Estr: 25-I-83, Las Palmas de Gran Canaria (dir: José Ramón Encinar)
- HAY MAS.** 1977. Dodecafónica. Voz y piano (texto: Vicente Aleixandre) Estr: 9-XII-77, Las Palmas de Gran Canaria.
- IBALIA.** 1979. Dodecafonía libre. Flauta y piano. Estr: 31-X-79, Bad-Homburg, Alemania.
- CUM PALMIS ET RAMIS.** 1979. Dodecafonía libre. Coro mixto (texto latino: Juan Marqués). Encargo de RNE. Estr: Semana Santa 1979 (Cuarteto Tomás Luis de Victoria). Grab: RNE.
- LA PRIMERA ESTRELLA DE LA NOCHE.** 1980. Dodecafonía libre. Voz y piano (texto: Justo Jorge Padrón). Estr: 24-II-81, Las Palmas de Gran Canaria.
- EL MAR.** 1981. Dodecafonía libre. Coro mixto (texto: Jus-

to Jorge Padrón). Estr: 30-III-81, Madrid (Cuarteto Tomás Luis de Victoria) Grab: RNE.

**SALVE REGINA.** 1981. Dodecafonía libre. Coro mixto.

**CANARIAS CANTA.** 1982. Temas tradicionales. Coro mixto. Primer Premio de Composición de Música Coral a Cappella. Estr: 1983, Santa Cruz de Tenerife.

**PSALMUS LAUDIS.** 1982. Poliserial. Coro mixto, cuatro trompas y timbal (texto latino: Juan Marqués). Encargo del Ministerio de Cultura para el Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil. Estr: 10-IV-83, Cuenca.

**IGUAYA.** 1982. Estructuralista. Coro mixto y orquesta. Proyecto becado por el Ministerio de Cultura. Estr: 10-X-84, Las Palmas de Gran Canaria (dir: Max Bragado-Darman).

**KYROS.** 1983. Estructuralista. Orquesta. Encargo de la ONE. Estr: 25-XI-83, Madrid (dir: Werner Torkanowsky) Grab: Orquesta Sinfónica de Londres, 1989 (dir: José Ramón Encinar)

**HIMNO A CANARIAS.** 1983. Temas tradicionales. Coro mixto y orquesta (texto: Fernando García Ramos). Estr: 30-V-84, Las Palmas de Gran Canaria. Grab: Gobierno de Canarias, 1984

**ALEPH.** 1985. Estructuralista. Orquesta. Encargo del Gobierno de Canarias. Estr: 30-V-86, Las Palmas de Gran Canaria (dir: Max Bragado-Darman). Grab: Orquesta Sinfónica de Londres, 1989 (dir: José Ramón Encinar).

**ERGO.** 1986. Estructuralista. Piano. Estr: 30-X-87, Vitoria. Grab: Albert Nieto, 1987.

**AGALDAR.** 1987. Estructuralista. Orquesta. Estr: 8-VI-89, Las Palmas de Gran Canaria (dir: Víctor Pa-

blo). Grab: Orquesta Sinfónica de Londres, 1989 (dir: José Ramón Encinar)

**CAMPANAS A LO DIVINO.** 1988. Politonal sobre temas tradicionales. Orquesta. Encargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Estr: 22-XII-88, La Orotava (dir: Víctor Pablo)

**LAUDATE VITAM,** cantata académica. 1989. Atonalismo libre. Coro mixto y conjunto instrumental (texto latino de Gregorio Rodríguez) Encargo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ded: Francisco Rubio Royo y Roberto Moreno Díaz. Estr: marzo de 1990, Madrid (dir: Emilio Tabraue)

**CANTE.** 1990. Atonalismo libre. Voz, piano y percusiones. Estr: 20-III.90, Madrid.

**ITALICA.** 1990. Atonalismo libre. Orquesta. Encargo de la Orquesta Sinfónica RTVE. Ded: Lothar Siemens Hernández. Estr: 30-XI-1990, Madrid (dir: José Luis Temes)

**SINFONIA URBANA.** 1990. Atonalismo libre. Orquesta. Encargo de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Ded: al pueblo de Las Palmas de Gran Canaria Estr: 7-VI-1991, Las Palmas de Gran Canaria (dir: Ernest Martínez Izquierdo).

**ELAN.** 1991. Atonalismo libre. Orquesta. Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea para el Festival Internacional de Alicante. Ded: a los padres del compositor. Estr: 26-IX-91 (dir: José Ramón Encinar)

**ATLANTICA.** 1991. Atonalismo libre. Recitador, coro y orquesta (texto: José Otero). Encargo del Festival de Música de Canarias. Ded: Guillermo Garcia-Alcalde. Estr: enero de 1992 (dir: Jiri Behlolvek).

**CELEBRACION DEL SONIDO.** 1991. Atonalismo libre. Orquesta. Encargo de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

## **MUSICA CINEMATOGRAFICA**

**LA UMBRIA.** 1975. Atonal. Grupo instrumental y voces integradas. Banda sonora para la película del mismo título de José Dámaso, sobre el drama de Alonso Quisada.

**GUARAPO.** 1988. Atonal. Orquesta. Banda sonora para la producción del mismo título de los Hermanos Ríos. Estreno versión concierto: 6-X-88, La Laguna (Dir: Víctor Pablo)

(Quedan fuera de catálogo algunas piezas de juventud para banda y numerosos arreglos o armonizaciones corales sobre temas populares).

# Índice onomástico

## A

- «ABC» (Diario), 124, 156.  
ALEIXANDRE, Vicente, 93, 175.  
ANGULO, Gonzalo, 157.  
AÑO EUROPEO DE LA MUSICA, 157.  
AÑO INTERNACIONAL DE LA PAZ, 134.  
ARCHIVO DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE LAS  
PALMAS, 15, 16, 33, 81, 83.  
ASOCIACION DE COMPOSITORES SINFONICOS  
ESPAÑOLES, 15.  
ASOCIACION DE COROS DE TENERIFE, 89.  
AULA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS  
PALMAS, 17, 28, 126, 127.

## B

- BACH, Juan Sebastián, 33.  
BANDA JUVENIL DE LA CAJA INSULAR DE  
AHORROS, 14, 28, 49, 60, 83.

BANDA MILITAR DEL REGIMIENTO DE LAS PALMAS, 13, 52, 54.  
BANDA MUNICIPAL DE LAS PALMAS, 54.  
BARBU, Gelu, 63, 102, 112.  
BARCELO, Lincoln, 152.  
BARRETO DE SIEMENS, Liliana, 96.  
BARTOK, Bela, 44.  
BEHLOLAVEK, Jiri, 19, 163, 167, 177.  
BOULEZ, Pierre, 75.  
BRAGADO-DARMAN, Max, 109, 112, 134, 176.  
BRUNS, Wiltrud, 16, 100, 101.

## C

CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA, 143, 157.  
CABRERA, Maribel, 91, 93.  
CALVO, Sergio, 63.  
CANTERO SARMIENTO, Arturo, 54.  
CENTRO PARA LA DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA, 164, 177.  
CERTAMEN NACIONAL COMPOSICION MUSICA «A CAPPELLA», 89, 176.  
CIRCULO DE BELLAS ARTES (Madrid), 139, 143, 152.  
COLON, Cristóbal, 162.  
COMUNIDAD AUTONOMA DE CANARIAS, 126, 127.  
CONCURSO NACIONAL DE VILLANCICOS, 82, 175.  
CONFEDERACION NACIONAL DE COROS DE ESPAÑA, 17, 89.  
CONGRESO DE LA CULTURA DE CANARIAS, 18, 42.  
CONGRESO EUROPEO «EUROMICRO 91», 19.  
CONSEJERIA DE EDUCACION DEL GOBIERNO DE CANARIAS, 18, 140.

CONSERVATORIO DE LA SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS, 14, 28, 60.  
CONSERVATORIO MUNICIPAL SUPERIOR DE LAS PALMAS, 14, 28, 58, 76, 94, 126.  
CONSERVATORIO SUPERIOR DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, 13, 49.  
CORAL «ALBA VOX», 15, 28, 59, 82.  
CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA, 63, 174.  
CORAL POLIFONICA DE LA CAJA INSULAR DE AHORROS, 14, 28, 55, 60 a 63.  
CORAL POLIFONICA DE LAS PALMAS, 14 a 16, 18, 23, 28, 33, 71, 81, 90, 91, 105, 107, 127.  
CORO DE CAMARA DE LA RTV DE FINLANDIA, 15, 63, 81, 173, 174.  
CORO FILARMONICO DE PRAGA, 19, 163.  
CRUZ DE CSTRO, Carlos, 15, 90.  
CUARTETO TOMAS LUIS DE VICTORIA, 84, 86, 175, 176.

## D

DAMASO, José, 102, 178.  
DEBUSSY, Claude, 53, 61, 63, 64.  
DE DELAS, José Luis, 124.  
DE FALLA, Manuel, 72, 97, 163.  
DEGENEFFE, Margarita, 58.  
DE LA TORRE CHAMPSAUR, Lola, 81.  
DE PABLO, Luis, 162.  
DESCARTES, René, 55, 134.  
DIA DE CANARIAS, 127, 128.  
DIA INTERNACIONAL DEL CANTO CORAL, 16.  
«DIARIO DE LAS PALMAS», 125.  
«DIARIO 16», 124, 156.  
DIAS MUSICALES DE RUSE (Bulgaria), 18.

DIAZ-BERTRANA, Carlos, 140.  
DIAZ PADRON, Matías, 54.  
DIEZ DE FELIPE, Crescencio, 71.  
DORADO, Ricardo, 13, 14, 30, 50, 56.  
DVORAK, Antonin, 33.

## E

ECO, Umberto, 44.  
EINSTEIN, Albert, 80.  
EL MUSEO CANARIO, 15, 54, 55, 93.  
«EL PAIS», 84, 88, 124, 157.  
ENCINAR, José Ramón, 18, 41, 97, 109, 123, 127, 139,  
164, 165, 175 a 177.  
ENCUENTRO CORAL DEL MEDITERRANEO, 18.  
ENCUENTRO NACIONAL JUVENIL DE POLIFONIA,  
104, 176.  
ESPINOSA, Pedro, 78, 80, 81, 175.  
EUROPALIA 85, 17, 64, 107.

## F

FALCON SANABRIA, Juan José.

Obras citadas:

*Abora*, 94, 97 a 99, 108, 112, 118, 175.  
*Agáldar*, 18, 42, 135 a 142, 165, 176.  
*Aleph*, 17, 18, 42, 125, 127 a 134, 138, 149, 176.  
*Allegro sinfónico*, 13, 49.  
*Ananke*, 76, 80, 175.  
*Atlántica*, 19, 115, 138, 167 a 170, 177.  
*Chácaras blancas*, 15, 81, 174.  
*Campanas a «lo divino»*, 142, 177.  
*Canarias canta*, 17, 88, 89, 176.

*Cante*, 81, 150 a 152, 154, 155, 177.  
*Cantus Hesperidum Testi*, 69, 71 a 74, 81, 174.  
*Capricho canario*, 14, 52, 173.  
*Celebración del sonido*, 178.  
*Coleóptero*, 94, 95, 174.  
*Cum palmis et ramis*, 16, 83, 84, 86, 87, 175.  
*Diridin Tam Tan*, 16, 61, 76, 82, 85, 108, 175.  
*Doce notas para Luja*, 75 a 77, 80, 174.  
*Dodeca*, 76, 78, 79, 175.  
*Elan*, 165 a 167, 169, 177.  
*El despertar de un fénix*, 49, 50, 57, 58, 173.  
*El Mar*, 86, 87, 93, 175.  
*El misterio del abismo*, 58, 60, 173.  
*Ergo*, 134, 176.  
*Guarapo*, 18, 103, 140 a 142, 178.  
*Hay más*, 90, 93, 175.  
*Himno a Canarias*, 17, 89, 126, 127, 176.  
*Himno a la vida*, 57, 173.  
*Ibalia*, 16, 93, 94, 100 a 102, 175.  
*Iguaya*, 17, 40, 69, 104, 108 a 113, 176.  
*Integración*, 96, 174.  
*Isla de los valientes*, 90, 92, 174.  
*Isla de San Borondón*, 90, 92, 175.  
*Itálica*, 19, 150, 152 a 158, 161, 165, 177.  
*Juguete español*, 94, 95, 174.  
*Juguete-rondó*, 14, 52, 173.  
*Kyros*, 17, 18, 41, 47, 108, 109, 115 a 124, 157, 176.  
*La primera estrella de la noche*, 90, 93, 175.  
*Laudate vitam*, 18, 143 a 150, 157, 161, 177.  
*La umbría*, 102, 103, 141, 178.  
*Piedra y nada*, 90, 91, 174.  
*Poema coral del Atlántico*, 15, 39, 47, 49, 60 a 63, 65,  
 71, 75, 91, 173.  
*Psalmus laudis*, 103, 104, 176.  
*Qué alma es ésta*, 60, 90, 173.

- Salve regina*, 88, 176.  
*Sinfonía urbana*, 19, 23, 157 a 161, 165, 177.  
*Tauriagua*, 14, 47, 52 a 54, 56, 173.  
*Uraniornis*, 94, 95, 174.  
*Vibración*, 76 a 79, 108, 175.
- FALCON SUAREZ, Juan, 28, 30, 44, 166, 167.  
 FEDERACION DE COROS DE LAS PALMAS, 17, 23, 28, 153.  
 FERNANDEZ-CID, Antonio, 124.  
 FESTIVAL DE MUSICA DE CANARIAS, 18, 23, 139, 161, 162, 164, 167, 177.  
 FESTIVAL HISPANO-MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA, 15, 83, 90, 174, 175.  
 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE ALICANTE, 19, 23, 164, 169, 177.  
 FIESTA DE CANTO Y DANZA (Riga), 17.  
 FRANCO, Enrique, 84, 86, 87, 122.  
 FRICKE, Heinz, 18, 149.  
 FURTWÄNGLER, Wilhelm, 32.

## G

- GALLARDO, José Luis, 40, 150.  
 GARCIA ABRIL, Antón, 124.  
 GARCIA-ALCALDE, Guillermo, 75, 96, 177.  
 GARCIA ASENSIO, Enrique, 28.  
 GARCIA DE VEGUETA, Luis, 91, 174.  
 GARCIA RAMOS, Fernando, 126, 176.  
 GARCIA RAMOS, Juan Manuel, 140.  
 GOBIERNO DE CANARIAS, 17, 19, 126, 128, 139, 140, 176.  
 GOBIERNO DE SUECIA, 17.  
 GODOY, Lorenzo, 102.  
 GOEBBELS, Joseph, 32.

GOIA, Dumitriu, 157.  
GOLS, Marçal, 28.  
GONZALEZ, Margarita, 90.  
GUBAIDULINA, Sofia, 162.  
GUERMANT DE LA BERG, Henriette, 93.  
GUERRA, Lola, 93.  
GUERRA, Mario, 93.  
GUERRERO, Francisco, 128.

## H

HALFFTER, Cristóbal, 124, 162.  
HERMANOS RIOS, 18, 140, 178.  
HERNANDEZ CRESPO, Luis, 53, 54, 56, 173.  
HERNANDEZ, Orlando, 62, 81, 173, 174.  
HITLER, Adolf, 32.  
HONTAÑÓN, Leopoldo, 156.

## I

«IGLESIA CUBANA», 30, 50, 54.  
INSTITUTO DE LA JUVENTUD, 104. ,  
INSTITUTO «ISABEL DE ESPAÑA», 15, 28, 59, 82.

## J

JORGE PADRON, Justo, 86, 87, 93, 175, 176.  
JUVENTUDES MUSICALES DE LAS PALMAS, 13,  
14, 28, 41, 52, 54, 58.

## K

KANT, Emmanuel, 54, 55.  
KIERKEGAARD, Soren, 27.

## L

- «LA PROVINCIA», 9, 40, 150.  
LENIN, 32.  
LEVI-STRAUSS, Claude, 33.  
LEY DE LA MUSICA DE CANARIAS, 18, 135.  
LISZT, Franz, 58.  
LOPEZ DE OSABA, Pablo, 104.  
LORENZO, Rafael, 126.  
«LOS MAJUELOS», 127.

## M

- MACHAUT, Guillaume de, 84.  
MAHLER, Gustav, 138.  
MARCO, Tomás, 16, 17, 19, 82 a 84, 86, 117, 124, 140,  
154, 156, 161, 164, 169.  
MARIAS, Julián, 124.  
MARQUES GARCIA, Juan, 55, 56, 72, 83, 174 a 176.  
MARTINEZ IZQUIERDO, Ernest, 159, 161, 177.  
MARTINEZ RAMOS, Francisco, 78.  
MESSIAEN, Olivier, 74.  
MILLAN CUEVA, Blanca, 14, 24, 27, 169.  
MILLARES, Manolo, 139.  
MILLARES SALL, Agustín, 92, 174.  
MINISTERIO DE CULTURA, 17, 104, 109, 176.  
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA, 16, 81,  
82, 175.  
«MONUMENTOS HISTÓRICOS DE LA MUSICA ES-  
PAÑOLA», 16, 81.  
MORALES, César, 13, 30.  
MORENO, Roberto, 128, 149, 177.  
MOYA, José, 13, 14, 30, 41, 52.  
MOZART, Wolfgang Amadeus, 33.

MUESTRA INTERNACIONAL DE POLIFONIA  
(Cuenca), 18.  
«MUSICA EN LA ESCUELA», 135.

## N

NEBEL, Angelika, 100, 101.  
NEBOT, Rafael, 18, 139, 161 a 163, 165.  
NESTOR, 62, 63.  
NIETO, Albert, 134, 176.  
NUÑEZ ORDOÑEZ, Antonio, 19.

## O

OLARTE, Lorenzo, 23, 140.  
ORFF, Carl, 144.  
ORGANISMO AUTONOMO ORQUESTA Y CORO  
NACIONALES DE ESPAÑA, 117.  
ORQUESTA FILARMONICA CHECA, 19, 163, 167.  
ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CAÑARIA,  
16, 97, 109, 127, 134, 149, 157, 159, 161, 164, 165, 177,  
178.  
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA, 17, 117, 122,  
176.  
ORQUESTA SINFONICA DE LA FILARMONICA ES-  
TATAL DE MOLDAVIA, 19, 175.  
ORQUESTA SINFONICA DE LAS PALMAS, 67, 71,  
96.  
ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES, 18, 41, 139,  
141, 176, 177.  
ORQUESTA SINFONICA NDR DE HAMBURGO, 18,  
149.  
ORQUESTA SINFONICA DE RTVE, 18, 152, 177.  
ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE, 140, 142,  
177.

OTERO, José, 18, 163, 167 a 169, 177.  
«OTOÑO DE VARSOVIA», 19.

## P

PACURARU, Jon, 157.  
PAREYSON, Luigi, 44.  
PARLAMENTO DE CANARIAS, 126, 135, 142.  
PARRA, Joaquín, 78, 175.  
PENDERECKI, Krzysztof, 162.  
PERAZA, Guillén, 53.  
PEREZ PARRILLA, Sergio, 139.  
PEREZ RODRIGUEZ, Rafael, 107.  
PEREZ, Víctor Pablo, 140, 176 a 178.  
POWER, Teobaldo, 126.  
«PRACTICAS DE CONJUNTO CORAL», 16, 88.  
PREMIO INTERNACIONAL DEL DISCO (Montreux),  
18, 140.  
PRIETO, Luis, 13, 30.

## Q

QUESADA, Alonso, 102, 178.  
QUEVEDO, Agustín, 124.  
QUINTANA, José, 92, 175.  
QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO,  
162.

## R

RADIO ATLANTICO, 53.  
RADIO NACIONAL DE ESPAÑA, 16, 82, 175, 176.  
RAMOS CAMEJO, Francisco, 143.  
RAVEL, Maurice, 53, 63.  
RAXACH, Enrique, 124.

RENDLE, Peter, 96.  
RESNAIS, Alain, 122.  
RIHM, Wolfgang, 162.  
RODO, Gabriel, 81.  
RODO SELLES, Gabriel, 96.  
RODRIGUEZ, Gregorio, 143, 177.  
ROLLAND, Romain, 34.  
RUBIO ROYO, Francisco, 142, 149, 177.  
RUANO, Manuel, 100.

## S

SAAVEDRA, Jerónimo, 55, 126.  
SALA FENIX (Madrid), 86.  
SANCHEZ, Blas, 52.  
SANCHEZ, Feny, 60.  
SCHOENBERG, Arnold, 71, 75, 76, 108.  
SCHOLA CANTORUM DE LA UNIVERSIDAD DE  
LAS PALMAS, 17, 18, 29, 149.  
SCHUBERT, Franz, 33.  
SIEMENS, Lothar, 16, 62, 64, 68, 75, 81, 93, 96, 126, 157,  
162, 177.  
SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS, 139.  
SOLER, Antonio, 100.  
STEINKOPF, 14, 53.  
STRAVINSKY, Igor, 36, 56, 62, 74, 144, 158.  
SUAREZ, Lourdes, 152.

## T

TABRAUE, Emilio, 149, 177.  
TARRIDAS, José, 126.  
TEATRO MONUMENTAL (Madrid), 152.  
TEATRO PEREZ GALDOS (Las Palmas), 63, 91, 127.  
TEATRO PRINCIPAL (Alicante), 155.

TEATRO REAL (Madrid), 17, 41, 118.  
TEMES, José Luis, 152, 177.  
TOLOSA, Pilar, 107.  
TORKANOWSKY, Werner, 118, 122, 176.  
TRAPERO, Maximiano, 126.

## U

UNION DE COMPOSITORES DE BULGARIA, 18.  
UNION DE COMPOSITORES DE CUBA, 19.  
UNION DE COMPOSITORES DE MOLDAVIA, 19,  
157.  
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANA-  
RIA, 18, 19, 27, 142.  
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO, 18.  
UNIVERSIDAD POLITECNICA DE CANARIAS, 142.  
UNIVERSIDAD TECNICA DE SZCEZIN (Polonia), 16.  
URRETA, Alicia, 15, 90.

## V

VALERY, Paul, 34.  
VALLE, Bernardino, 162.  
VARESE, Edgar, 36.  
VELA DEL CAMPO, José A., 157.  
VERDAGUER, Jacinto, 72, 163.  
VIVALDI, Antonio, 33.

## W

WAGNER, Richard, 50, 55, 56, 72.  
WILSON, Colin, 96.

# Indice

<i>CRONOLOGIA</i> .....	11
<i>CONTORNO VITAL</i> .....	21
<i>INTRODUCCION A LA OBRA</i> .....	37
<i>PRIMER TIEMPO</i>	
De <i>Tauriagua</i> al <i>Poema coral del Atlántico</i> .....	47
El pre-Falcón .....	49
<i>Tauriagua</i> en los orígenes .....	53
Un cierto esoterismo .....	57
<i>Poema coral del Atlántico: la divisoria</i> .....	61
<i>SEGUNDO TIEMPO:</i>	
De <i>Cantus Hesperidum Testi</i> a <i>Iguaya</i> .....	69
Canto rezagado .....	71
Entorno de una evolución .....	75
El único bloque pianístico .....	76
El coro «a cappella», material predilecto .....	81
Canciones para voz y piano .....	90
La colección de cámara .....	94
Primera mirada cinematográfica .....	102
Tradición y modernidad en <i>Psalmus laudis</i> .....	103
<i>Iguaya</i> como final de etapa .....	108

<i>TERCER TIEMPO</i>	
De <i>Kyros</i> a <i>Atlántica</i> .....	115
La especial significación de <i>Kyros</i> .....	117
Avatares de un himno .....	125
<i>Aleph</i> como prueba del procedimiento .....	127
Interludio administrativo .....	134
<i>Agáldar</i> , el deseo de «ser» naturaleza .....	135
La necesaria liberación .....	139
Retorno a la voz .....	142
El referente españolista .....	150
Una sinfonía para Las Palmas .....	157
Dos encargos comprometedores .....	162
La voluntad de la obra maestra .....	167
<i>CATALOGO</i> .....	171
<i>INDICE ONOMASTICO</i> .....	179

colección  
cultura viva de canarias

obras publicadas

**Memorial de A.D.**

Luis León Barreto

**Las espiritistas de Telde**

Luis León Barreto

**Cuadros del penal**

Juan Rodríguez Doreste

**A la mar fui por naranjas**

Pedro García Cabrera

**El paraíso de los nudos**

Agustín Millares

**Tristeza sobre un caballo blanco**

Alfonso García Ramos

**El cine en Canarias**

Carlos Platero Fernández

**Doña Lola la del pelo azul**

Luis Ortega Abrahán

**Ensayos sobre cultura canaria**

Ángel Sánchez

**El Barranco**

Nivaria Tejera

**Elementos del gótico en la**

**arquitectura canaria**

Francisco José Galante

**Mararía**

Rafael Arozarena

**Autobiografías**

Cristino de Vera

**Los ingleses en Canarias**

Victor Morales Lezcano

**Sobre el lienzo**

Pedro González

**Perfil del oficinista**

Lázaro Santana

**Visión insular**

Lázaro Santana

**Escrito en el fuego**

César Manrique

**Paisajes y otros cuerpos**

Lázaro Santana

**Manual de 13 muertes**

Luis Ortega Abrahán

**Égloga del agua**

Manuel Padorno

serie

biblioteca de rescate

**Especio de Paciencia**

Silvestre de Balboa

**Memoranda**

Alonso Quesada

**Tirma**

Juan del Río Ayala

**Iballa**

Juan del Río Ayala



Músicos de Canarias I

Edición promovida por:

# Festival de Música de Canarias

**SOCAEM**

SOCIEDAD CANARIA DE  
LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA



VICECONSEJERIA  
DE CULTURA Y DEPORTES  
GOBIERNO DE CANARIAS