



26 FESTIVAL DE MÚSICA
DE CANARIAS

Laura Vega:
El siglo XXI en la
creación canaria

Guillermo García-Alcalde

26 FESTIVAL DE MÚSICA
DE CANARIAS

Laura Vega:
El siglo XXI en la
creación canaria

Guillermo García-Alcalde

No muy numerosa, la obra catalogada de Laura Vega presenta un desarrollo reflexivo y sólido en el espacio de una década. Desde la primera, fechada en 1998, hasta la última de 2008, se suceden con notable coherencia alternativas de lenguaje diversas pero no contradictorias. Ninguna queda al albur de la curiosidad o el capricho efímero, sino al contrario: el conjunto da testimonio de un inquieto espíritu de búsqueda y experimentación, al tiempo que señala la continuidad de un proyecto más o menos subrayado, pero inconfundible. De manera deliberada, o por hallazgos derivados del trabajo mismo de la escritura, esta música descubre voluntad de estilo, personalidad diferenciada y lo que en términos genéricos se denomina *voz propia*. No será justo entender en ello un prurito de originalidad sino un ideal sonoro asentado en la individualidad, que avanza desde el dominio de la herramienta técnica hasta el despeque de la expresión. Todo un perfil siglo XXI.

La compositora se muestra segura de su escucha interior y se somete a una extrema exigencia para encontrar su forma de expresión sin dispersarse en probaturas contingentes. Esa seguridad asoma en la sustancia intrínseca de las piezas y en signos explícitos como el de absorber citas de otros autores sin tratar de solaparlas, antes bien haciéndolas constar como incitación de sus elaboraciones autónomas; en la reescritura de las propias formas, que observan un itinerario de crecimiento sin abdicar de la literalidad de la primera; o en la decantación gradual del discurso, primero en progreso desde lo académico a lo libremente expresivo, y después en la

ascesis de los grandes efectos, depurados hasta la quintaesencia.

Aunque no únicos, los ejemplos de la primera actitud están en los tres *Homenajes* y en el *Concierto para oboe y dos grupos instrumentales* y en el *Concierto para piano y orquesta 'In Paradisum'*, encargado por el Festival de Música de Canarias para su estreno en la edición de 2010. De la segunda, en los mismos *Homenajes*, en la relación de la *Sonatina para oboe y piano* y el *Concierto* citado, en las dos plasmaciones de *Tytlak*, en el vínculo de *Lothar collage* y *Lubricaciones monotemáticas* o en las dos cristalizaciones de los *Poemas de Elvireta Escobio*. Y de la tercera, en el tratamiento del piano, desde la *Fuga a cuatro manos* que abre catálogo hasta *Homúnculo*, pasando por la violencia neorromántica de los *Homenajes*.

Además de imaginación e instinto, esos linajes evolutivos denotan una vigilante investigación de los recursos idóneos para definir el *klangideal* del propio lenguaje. Es la actitud característica de los creadores individualistas, y de ella deriva, en muchos casos, el dominio de una forma de expresión que hace detectable la música de un autor, sea cual fuere el género, el momento histórico, la elección de los agentes sonoros y el propósito de cada obra. En otras palabras, la música de Laura Vega tiende a fijar su naturaleza como hecho único y como sonoridad diferenciada desde los primeros títulos de catálogo, nacidos muchos de ellos como ejercicios académicos.

En un contexto tan coherente no deja de sorprender la libertad del

posicionamiento estético. La actualidad de los signos lingüísticos, de estirpe atonal, ilustra un camino de autognosis sin estorbar propuestas de recuperación, tendencialmente más conservadoras cuando un proyecto lo requiere. Es notable, por ejemplo, el aparente paso atrás de la segunda de las obras sinfónicas, *Imágenes de una Isla*, respecto al *Concierto para oboe*, escrito un año antes y estrenado un año después. La compositora personaliza las bases formales que entiende adecuadas a cada escritura, tomando a su arbitrio las bases estructurales y las plantillas que la motivan. Y no es adicción al "sincretismo" definitorio de gran parte de la música creada en el siglo XXI, sino sinceridad en la adopción de los elementos formales y del *humus* estilístico, asumidos como herencia sin prejuicios excluyentes. Del rigor contrapuntístico de las primeras piezas pasa a las coloraciones impresionistas, las atmósferas expresionistas o la pura objetividad atonal sin otro mandato que el de la necesidad expresiva de la escucha interior. Más que una porosidad acomodaticia, revela un adensamiento cultural en los criterios selectivos. Curiosamente, la primera pieza catalogada, *Fuga para piano a cuatro manos*, trabajo juvenil de clase, juega con una serie dodecafónica, recurso que vuelve a utilizar en piezas posteriores más como ambiente que como sistema.

Otra noción destacable en el catálogo de Laura Vega es la investigación del timbre instrumental y de la tímbrica global en los conjuntos camerísticos o sinfónicos. A medida que avanza son más específicas y complejas sus prescripciones de ataque, pulsación o embocadura,

así como los signos escriturales y la descripción de las sonoridades deseadas. Estos códigos, proliferantes en algunas partituras, imponen ejecuciones difíciles y limitan los márgenes interpretativos a pesar de la importancia que concede a la libre aportación de los intérpretes. Sin concesiones aleatorias, todo está en un grafismo manual exhaustivo cuyas indicaciones de ataque, entonación y fraseo no dejan espacio a la arbitrariedad ni a la duda. No se sirve del ordenador para escribir la partitura, tan solo para editarla una vez concluido el trabajo manual en todos sus detalles. Pero, una vez conseguido el rico panel acústico, las últimas obras tienden a relajar la prescripción y, por contra, implicitan menos proscripciones. Cabe deducir de ello una mayor seguridad en los elementos de lenguaje, que ensancha paralelamente la cuota confiada a los intérpretes. Digamos que la escritura ha conseguido definir el sentido y garantiza la forma sonora. Es un dato de madurez. Del estreno del *Concierto In paradisum*, escrito en 2009, será posible extraer nuevos datos de maduración escritural.

Tampoco es baladí la total ausencia de electroacústica en su catálogo. Estas experiencias, exentas o asociadas a otros agentes sonoros, pregrabadas o en tiempo real, son muy importantes en el círculo profesional de la compositora. Casi todos sus compañeros de generación y de trabajo en el Conservatorio Superior de Música de Canarias han hecho y hacen electroacústica, lenguaje por el que ella no se siente atraída, al menos hasta hoy. Lo mismo cabe decir de las tendencias del acontecimiento, la performance o la improvisación,

también vivas en su entorno pero ajenas a su proyecto.

A excepción de los sinfónicos, la mayoría de los títulos de Laura Vega tuvieron estreno en los conciertos de la Asociación para la difusión de la música en Canarias, PROMUSCAN, que ella preside desde enero de 2008 y cumplió en noviembre de 2009 los primeros diez años de existencia pública: prácticamente los mismos que suma el catálogo de la compositora. Buena parte de sus grabaciones han sido editadas por el Proyecto discográfico RALS "La creación musical en Canarias". Ambas iniciativas, de origen y desarrollo insulares y amplia proyección exterior, constituyen una aportación decisiva a la renovación y puesta al día de la cultura musical del Archipiélago, así como un estímulo a la creación y la interpretación que está consiguiendo resultados muy valiosos. La mejor prueba es la propia obra de Laura Vega, cuyos contenidos de calidad y modernidad han crecido al calor de aquellas iniciativas.

Para un contorno aproximado de la personalidad de su música es obligado referenciarla en el siglo XXI, cuyas definiciones siguen avanzando más por exclusión que por afirmación, cuando no por etiquetas abusivas: sincrético, nueva consonancia, neorromanticismo, etc. La paradoja de Ligeti, la "no-atonalidad", que ni de lejos significa tonalismo, es la que mejor describe lo que va de siglo. El maestro húngaro lo vivió escasamente pero fue preclaro anticipador en su música y en una conferencia de 1993: "Cuando eres aceptado en un club, sin querer o sin darte cuenta adoptas ciertos hábitos de lo que está de moda y de lo que no lo está.

Definitivamente, la tonalidad no lo estaba. Escribir melodías, incluso melodías no tonales, era absolutamente tabú. Ritmo, pulsación periódica, era tabú, no era posible. La música tenía que ser *a priori* [...] Esto funcionó cuando era nuevo pero se volvió trascripto. Ahora no hay tabúes; todo está permitido. Pero no puede volverse sin más a la tonalidad, no es el camino. Debemos encontrar un modo de ni volver, ni continuar con la vanguardia. Estoy en una cárcel: una pared es la vanguardia, la otra pared es el pasado. Y quiero escapar". En el libro musical de moda en 2009, *El ruido eterno*, del crítico norteamericano Alex Ross, puede leerse: "György Ligeti, en sus últimos tiempos, adoptó un lenguaje idiosincrático que él llamó *no-atonalidad*, una suerte de caleidoscopio armónico en el que acordes tonales, melodías cuasifolclóricas, afinación natural y otras reliquias del pasado, giraban unas alrededor de otras en un contrapunto fracturado".

Con todas las diferencias que sea menester, ese espacio de libertad es el de Laura Vega. Antes de conversar con ella y de analizar su inequívoco perfil siglo XXI, queda aquí ubicada, quizás gratuita o abusivamente, bajo la advocación ideológica del genial Ligeti, por el que dice sentirse apasionada.

El mal del siglo

Intérprete primero, y en la actualidad compositora, pedagoga y gestora, es pertinente consignar el pensamiento de Laura ante la enseñanza y el alumnado de hoy, que trasluce en buena medida el nivel de compromiso de su propia formación.

La problemática económica y social de estos años la mueve a interrogarse sobre el papel de los compositores pedagogos en un mundo complicado. En primer lugar, le preocupa conseguir el lenguaje más cercano al oyente. Conoce las tendencias que buscan la inteligibilidad del mensaje musical y valora la nueva complejidad heredera del serialismo. Personalmente ha optado por las primeras, persuadida de que el artista debe entregar "amor y belleza". La sociedad, acosada por la maldad y la corrupción, es cada vez más egoísta, y esto le pide un lenguaje de proximidad, que comunique sin barreras con los intérpretes y los públicos, y aportar así una cuota de espiritualidad compensatoria. En sus notas para el estreno de *In paradisum* afirma que quiere ser más intuitiva y menos intelectual.

Le es difícil hablar de la evolución de sus obras, demasiado cercanas a la joven vida propia, pero es consciente del deseo de comunicabilidad. Lamenta la falta de valores en los jóvenes y observa en sus clases un cambio generacional radical. Aunque apenas haya distancia de edad, no ve la disciplina y el sacrificio de sus tiempos de estudiante. Ella se propuso un objetivo y buscó el camino para alcanzarlo. Podía lograrlo, o no, pero la vida y el trabajo estaban encauzados. "Los chicos de hoy no tienen ideas claras, nada les importa, se lo han dado todo y carecen de un mínimo espíritu de sacrificio". Este es el mal del siglo XXI. En su opinión, la sociedad yerra el camino y se pregunta hacia dónde empuja a la juventud. Se apasiona por la enseñanza y siente un doble compromiso como creadora y educadora.

En el aula considera prioritario establecer un nivel suficiente de respeto y confianza. Aunque parezca paradójico, la música va en segundo lugar. "Intento inculcar los valores que recibí". Por eso habla tanto de Paco Brito, que le enseñó cuanto pudo en lo musical y en el valor del trabajo, el afán de crear y enseñar con honradez y el poner todas las castañas al fuego para obtener lo mejor. "Lo intento ahora con mis alumnos, partiendo de un clima de confianza y *buen rollo* en las clases". Hablan de sus problemas en el *feeling* de la edad cercana, pero también tiene alumnos mayores. Desde la complicidad personal se adentran en el territorio de la música, pero es penoso el nivel siempre descendente. Por esa peor base, en ocasiones hay que empezar desde cero y reexplicarlo todo. La indefinición de los conceptos básicos puede obedecer a causas diversas: o algunos jóvenes no dan para más, o no recibieron la formación correcta. "No se cuestionan nada y absorben pasivamente lo que escuchan, como si se sentaran ante la tele". Esa actitud les hace porosos a las grandes mentiras, y esto inquieta seriamente a Laura. Intenta fomentar una autocrítica que permita evaluar el proceso de aprendizaje anterior y superar sus errores o carencias. "Han de pensar que serán los futuros profesores y deben proponerse una enseñanza de la música más justa y menos burocrática. Su proyecto no puede limitarse a cumplir un programa, aprobar asignaturas, repetir si suspenden y, en definitiva, almacenar información sin cuestionarse nada".

Lo inquietante es que accedan al nivel superior con esa falta de interés por el verdadero conocimiento. Pero las carreras académicas están así establecidas, y los profesores se ven forzados

a bajar el listón, pues de lo contrario no habría alumnos. Está convencida de que la pérdida de valores aqueja a la sociedad en general. “Es un problema social. Se pierden los valores familiares, no hay amor por la cultura y en ello influyen paradójicamente la TV e Internet; o sea, las grandes ventajas del siglo XXI en su vertiente negativa, que en lugar de enriquecer, empobrece la mente y el espíritu. Al final caemos en la sospecha de la política: ¿es eso lo que interesa? Cuantos más gregarios, mejor para la manipulación sin que nadie se meta con los que mandan. Esto pesa mucho en mi previsión del futuro cercano”.

Una esperanza está en el carácter cíclico de los fenómenos sociales. Lo que ahora baja, volverá a subir. Lo cierto es que en el núcleo docente del Conservatorio Superior de Música de Canarias, donde Laura Vega imparte enseñanza, hay numerosos jóvenes de gran valía que no pueden considerarse “la generación anterior” respecto a sus alumnos. De ello se deduce que los males del siglo no afectan a toda la juventud. “No sé en qué vamos a acabar. Hay poca gente con ganas de luchar, y me refiero a mi propia generación. No entiendo por qué se sienten tan quemados. Cuando luchan, que ya es algo, lo hacen exclusivamente por sí mismos”.

Apología del maestro

En su discurso de recepción del Premio Ateneo del municipio de Santa Lucía de Tirajana (4 de diciembre de 2008) aparece descrita la noción del maestro:

Estoy convencida de que no son las instituciones las que dejan huellas

en el camino, sino las personas que las han conformado y que con su esfuerzo y buen hacer han conseguido dar lo máximo de sí mismas. En este sentido quiero recordar a una persona y a un gran profesional que tanto hizo por la música en nuestro municipio. Esa persona es Paco Brito.

Su paso por la Escuela de Música de Vecindario en la década de los noventa, fue decisivo para la cultura musical de un pueblo aún joven, nacido y desarrollado principalmente en el sector de la agricultura y el comercio, sin apenas tradición musical. El nivel de exigencia y disciplina que estableció en sus clases era digno de admiración: llevó a la escuela a un nivel musical sorprendente, con propuestas pedagógicas novedosas que eran llevadas a cabo con rigor y entusiasmo. Allí, los chiquillos no aprendían solamente música sino toda una serie de valores relacionados con el respeto a los demás y el buen compañerismo. Estoy convencida de que con ello nos enseñó una importante tarea para nuestras vidas futuras: el sentido de la responsabilidad. Fue una gran suerte tenerle en mi vida durante esa etapa de infancia y adolescencia, siendo para mí un referente único a nivel social y humano. Esa vivencia compartida fue sin duda de gran importancia para ser la persona que hoy soy, con mis virtudes y mis defectos, pero, como él siempre me decía, valorando nuestros orígenes y manteniendo los pies en la tierra.

En mi quehacer diario, Paco Brito es un auténtico padre musical



1. Tras recibir el Premio Ateneo otorgado por el Ayuntamiento de Santa Lucía, Laura Vega posa con el cuadro del pintor grancanario Juan Cabrera, que simboliza el galardón.
2. Con Francisco Brito.



y por lo tanto ejemplo a seguir. Aprendí con él los entresijos de las labores profesionales que actualmente desempeño, la docencia y la composición musical, enseñándome solfeo, piano, conjunto coral y armonía. Desde mis nueve años, Paco estuvo siempre presente en mi vida, primero como maestro y después compañero en la Escuela de Música y en el Conservatorio Superior, en el que compartimos magisterio en el departamento de composición hasta el curso pasado [...] Por todas estas razones, quiero dedicar este premio a Paco Brito.

Hermosa definición del maestro. Laura Vega tuvo después otros como intérprete de oboe y piano o como compositora. De todos ellos quiere hablar, pero Francisco Brito Báez, fallecido el 28 de septiembre de 2008, queda fijado como paradigma de las actitudes que ella prima en la enseñanza.

Su ámbito pedagógico en el Conservatorio Superior de Canarias es la especialidad de Armonía y Contrapunto, que engloba varias asignaturas. Lo que antes eran esas disciplinas específicas se une ahora para los estudiantes de pedagogía de los instrumentos y los de interpretación. Todos tienen asignaturas vinculadas. Ella imparte Práctica Armónica Contrapuntística como suma de dichas especialidades para los que no son compositores. También Composición aplicada a la Pedagogía, de manera que aquellos que serán profesores dispongan de herramientas para componer. Y, finalmente, Armonía para los estudiantes de Composición. Materias complejas que Laura considera

sumamente interesantes. Son muchos los que pasan por su aula. A veces ha tenido alumnos fijos durante todos los cursos de la carrera, empezando por Práctica Armónica y Contrapuntística y concluyendo con Armonización y Arreglos, que también ha explicado. En ese tiempo llegan a conocerse muy a fondo. Durante el curso 2009-2010 enseña a casi medio centenar de alumnos.

Gradus ad Parnassum

Su propio proceso formativo fue intenso y plural. Nacida el 18 de abril de 1978 en Vecindario –Santa Lucía de Tirajana, Gran Canaria–, inició estudios a la edad de cuatro años en la villa natal, donde residía con su familia. No había en ella antecedentes musicales, pero su madre amaba la música y observaba en la pequeña un gran interés como oyente, así como en su afición a los juguetes musicales. Habló la madre con un vecino ex-sacerdote que daba clases particulares de solfeo y órgano. Con él estudió Laura hasta los siete años, en que la introdujo en la banda juvenil. Eligió el oboe y fue la más chica entre compañeros que llegaban hasta los veinte después de haber empezado de niños. El director, Juan Truyol, ex-militar, tocaba la flauta y el clarinete. Muchos aprendieron estos instrumentos y por eso eligió el oboe. En 1986, cuando contaba ocho años, aparecieron las Escuelas Municipales. Su madre la inscribió y allí comenzó su aprendizaje del solfeo y el piano con un profesor, Alberto Martínez –“una barba impresionante, a lo Brahms”– que tocaba en la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Un año después abordó los estudios de oboe en el Conservatorio

de Las Palmas, compaginando horas lectivas con las de la Escuela de Música de Vecindario. En ésta siguió hasta los dieciocho años, donde hizo, dirigida por Francisco Brito, los cinco cursos de Solfeo, cuatro de Armonía y dos de Contrapunto. Cuando vieron que el plan de la Escuela le quedaba corto, siguió el resto de las asignaturas en el Conservatorio de Las Palmas: oboe con Francisco Crespo, piano con Sergio Alonso –actual director del centro superior– y las vinculadas a Composición con Xavier Zoghbi y, sobre todo, Daniel Roca.

Concluido el Conservatorio, con el título profesional bajo el brazo empezó a enseñar en la Escuela de Vecindario, compartiendo docencia con su maestro Francisco Brito. En el Conservatorio se había centrado en las carre-

ras de Solfeo, Piano y Composición, dejando la de Oboe para proseguirla, desde los dieciséis años, en la Academia de la Orquesta Filarmónica, con Salvador Mir, solista de la misma y profesor. Con esa edad ingresó como oboísta en la Banda Municipal de Las Palmas, entonces dirigida por Felipe Amor. Tan solo fueron seis meses, porque, además de la música, hacía el bachillerato estudiando por la noche. En tercero de BUP llegó al punto de saturación. Los trabajos retribuidos aportaban medios a las necesidades familiares, pero era demasiado para los dieciséis años.

No es huérfana pese a figurar en su catálogo el *Canto a la muerte de un padre* para mezzosoprano y flauta (2002). Pero perdió a su padre tras la separación matrimonial. Contaba catorce



Con Daniel Roca.

años y ya nunca mantuvo contacto con su progenitor. "Vinculé el texto de Bécquer a la experiencia de los padres que, una vez divorciados, olvidan a sus hijos. Mi madre, mi hermana y yo vivimos tiempos económicamente complicados y por eso decidí compaginar estudio y trabajo. Cuando me sentía más agobiada con tantas cosas a la vez. Comprendí que debía dejar algo para no acabar con mi vida. El primer abandonado fue el oboe. Una vez con el título de profesora superior de Piano, también dejé el estudio pianístico por tener muy claro que quería dedicarme a la composición".

Creación como descubrimiento

Brito fue el primero en llevarla a ese terreno. Era muy importante para la niña tocar sus piezas –algunas dedicadas a ella misma–. El trato asiduo y directo con un compositor pedagogo la ayudó a elegir su carrera central y su vocación docente. "Siempre me había gustado mucho eso de componer, sumergida en los entresijos de la Armonía". Las últimas dudas decayeron por completo cuando conoció a Daniel Roca, compositor y maestro muy influyente en su trayectoria creadora. Tenía dieciocho años y trabajó cinco con él, hasta que el propio Roca la incitó a salir de Las Palmas. "Me estoy repitiendo –insistía él– y sabes de antemano todo lo que voy a decirte". Las circunstancias familiares la aconsejaron no abandonar la ciudad, pero supo compaginar su tiempo lectivo con dos cursos en Alcalá de Henares dirigidos por José Luis de Delás. "Daniel es muy buen profesor, disciplinado, gran teórico, analítico y estructuralista, inmejorable para un periodo crucial de aprendizaje, pero en un momento dado

me vino bien explorar otro camino. Me orientó él mismo hacia el contraste, y así llegué a De Delás, compositor de mucha más edad, que desde el franquismo había vivido en Alemania: una mentalidad muy germánica pero muy abierta". Con él aprendió a extender la mirada hacia otras disciplinas, sin constreñirse a la música. Le pedía que leyera, visitara exposiciones y participara de todas las expresiones de la cultura. Del estricto método de Daniel Roca pasó con José Luis de Delás a la dilatación humanística.

"Me gustaba mucho enseñar en la Escuela y el Conservatorio, pero nunca estoy quieta y me desplazaba a cursillos de verano". En uno de ellos conoció a José María Sánchez Verdú, clave de acceso a nuevos paisajes. A lo largo del curso académico concertaban tres o cuatro encuentros de fin de semana en grupos de diez compositores. Entre una y otra cita creaban piezas que revisaba el maestro. "De Sánchez Verdú destacaría su sencillez y calidad de persona, su enorme cultura y la riqueza humanística que nos animaba a incorporar a nuestra obra". En ese aprendizaje siempre afirmó su individualidad, mientras que otros trataban de imitar al maestro sin pasar de la superficie. "El tiene muy claro lo que quiere hacer con su música, pero esa chispa no está al alcance de sus imitadores. Insiste en que no hagamos lo que él hace. Da ideas y transmite lo que piensa cuando escribe, pero si le tomas al pie de la letra la cosa no funciona. Hemos tenido algún choque. Por ejemplo, rechaza de plano una consonancia de tercera o una octava: le dan como grima. Y yo me

pregunto por qué no puedo trabajar con una determinada intervállica cuando me apetece. En estas cosas no acabamos de encajar, pero en otros aspectos he aprendido muchísimo de él: experimentar con masas, explorar otras sonoridades, privilegiar el timbre...”

Los maestros estimulan su imaginación aún cuando rehúsa copiarlos o llevar a sus obras lo que ellos dicen hacer con las propias. Cuando transmiten una idea, intenta Laura llevarla a su manera de ser, su pensamiento y preocupaciones. “Con Verdú he aprendido a jugar con las masas sonoras como un todo. Con Roca y Delás no había hecho esto de buscar la variación y el fluir de la música a través de los contrastes tímbricos, o hallar estímulo en otros lenguajes. Tal vez sea lo que marca un paralelo entre Delás y Verdú, debido a la mentalidad alemana de una gran parte de su vida y trabajo”.

Otras tendencias valoran con reservas el exceso de literatura en la música, pero Laura Vega considera movilizadora la inspiración de origen literario. En definitiva, su formación como compositora asimila cuatro etapas dirigidas por maestros tan poco afines como Brito, Roca, Delás y Verdú. ¿Algún otro? “No especialmente. Cuando asistí a conferencias, clases magistrales o cursos de análisis y composición –con Molina, Balada, Ferneyhough, Sciarrino o Hidalgo– retuve ideas que no tuvieron tanto peso en mí por el escaso tiempo de trabajo. Recuerdo en especial un ciclo con Luis de Pablo que me gustó muchísimo por su espiritualidad. Me dejó moralmente marcada, pero no influyó en mi obra”.

Individualidad contra inmovilismo

La vida de nuestra compositora es una constante toma de decisiones en pos de la individualidad creadora. Desde el punto de vista técnico, toda su obra reivindica una clara personalidad. Puede asimilar una influencia, incluso un tic, pero Laura siempre suena a Laura. “Me lo dicen a veces. Sin embargo, en mi corta producción creo haber experimentado cambios y probado lenguajes muy diferentes. Me llama la atención esa imagen identificadora, porque con cada obra me planteo un mundo nuevo”. Sí, es obvio, pero con un fondo de individualidad que se aprecia mejor desde fuera. “Tal vez yo misma lo aprecie, aunque no hasta el punto de creer que todo lo mío sea inconfundible. Lo creo porque no lo dicen tan solo los que me siguen, sino incluso personas sin vinculación a la música que han escuchado cosas mías. Es muy curioso y no deja de sorprenderme, ya que cada obra me suena muy distinta a las demás. Parece evidente que *Homúnculo*, inspirado en la pintura de Millares, nada tiene que ver con el *Concierto para oboe* y menos aún con las piezas de mis comienzos...” El pensamiento es distinto, pero las identifica, precisamente, una respiración de individualidad en los antipodas del inmovilismo. La mención a las piezas de los comienzos sugiere interrogantes sobre composiciones anteriores a las catalogadas. “Te vas a reír. Lo único que no está en catálogo es un pasodoble para banda, escrito a los catorce años en colaboración con un compañero. Salvo esto y los ejercicios de armonía, todo está en catálogo, empezando

por la *Fuga para piano a cuatro manos* que lo abre. Fue un trabajo de clase concebido con la libertad que Daniel Roca nos daba. Estudiaba la asignatura de Fuga y el profesor, en lugar de exigirnos armonía tonal o estructuras escolásticas, nos retaba a dar forma a aquello que quisiéramos hacer. Incluso me permití en esa pieza una serie de doce tonos, diciéndome: allá voy, a ver qué sale. Hoy no siento para nada ese lenguaje, pero fue un punto de partida y por eso abre el catálogo”.

De alguna manera queda aquí detallada la ficha formativa de Laura Vega, cuya lealtad a la escuela local, modesta y fecunda, es muy notable a pesar de la intensa trayectoria posterior. Hay en ello una profesión de fe más profunda que la meramente sentimental. Por ello es pertinente traer a colación otra parte de su discurso cuando recibió el Premio Ate-neo de Santa Lucía:

En mi opinión, la labor que desempeñan las escuelas artísticas municipales es fundamental para el enriquecimiento intelectual. Gracias a dichas escuelas, mucha gente sencilla y modesta de nuestros municipios puede acceder a diferentes artes, tales como la pintura, el teatro, la danza o, como en mi caso, la música, adentrándose con ello en un mundo que combina el disfrute y el ocio en convivencia pacífica, con el aprendizaje de la cultura y de un arte, hecho que desafortunadamente escasea tanto en la sociedad individualista y egocéntrica de nuestros días. Es obligatorio que nuestros políticos apuesten por la cultura y tomen interés en todo tipo de iniciativas culturales, dado

que son éstas las que ayudan a subir escalones en la educación socio-cultural de un pueblo.

Después de la Escuela, tres títulos de profesora superior de Piano, Solfeo y Composición, con el Premio Fin de Carrera en Piano. Título profesional de profesora de Oboe y trabajos o colaboraciones como oboísta con dos bandas de música, tres jóvenes orquestas, la Sinfónica de Las Palmas y la Filarmónica de Gran Canaria. Desde 2003, profesora de Armonía y Contrapunto del Conservatorio Superior de Música de Canarias. Desde 1998 hasta hoy, autora de veinticuatro obras musicales de formato sinfónico, cámara o solístico. Actualmente realiza su doctorado en la Universidad de La Laguna, donde obtuvo en 2008 el Diploma de Estudios Avanzados. No es mal balance para treinta y un años de vida.

La pasión extenuante

En Laura Vega sorprende su madurez, la seguridad de sus criterios y la buena avenencia entre lo que piensa y lo que hace. Se expresa con voz fuerte y resuelta, sin titubeos ni dudas notorias. Es un talento forjado en incontables horas de trabajo y casi implacable exigencia. El tiempo que dedica a la composición es variable y tiene altibajos. “He pasado encerrada este último verano, sentada a la mesa y el piano desde las ocho de la mañana hasta las once o doce de la noche”. Escribía *In paradisum*, cuya mayor parte la ocupó de junio a septiembre. Su esposo, el pianista José Luis Castillo, “alucinaba” al verla trabajar con aquella intensidad. Tan solo hacía pausas para las comidas.

"El organismo me pasó factura, con lumbalgias y dolores cervicales que desembocaron en una baja médica. Me encontraba muy mal y comprendí que ese ritmo de trabajo es imposible. Lo malo es que, si no lo sigo, todo se complica. El curso académico me resta mucha energía. Con toda la mañana dando clases y la tarde-noche compartida entre la preparación de las siguientes y la composición, la fecha concreta de entrega de un encargo se convierte en un sinvivir por falta de reposo. Así llevo muchos años".

La pasión de componer también puede marcar una entrega compulsiva al trabajo. Es realista y cree que sin esfuerzo no hay suerte. Ha batallado mucho. Aunque agobiada, sin lapsos de descanso para refrescar la mente y reflexionar, se siente afortunada de tener siempre algo que componer. En estos diez años no ha parado. "Pero al sentirme físicamente mal, decidí pensar un poco en mi salud para no acabar enferma". Dice tener altibajos en la intensidad de la escritura, con fases menos creativas. "Nunca estuve quieta, pero rechazo que se trate de un afán compulsivo. Lo cierto es que siempre tengo compromisos, trabajos de clase, cursos, estrenos. Todo es enriquecedor, pero a veces necesito un paréntesis". Se había propuesto parar un poco tras la última obra, pero le cuesta decir no y ya ha aceptado el encargo de un guitarrista americano que prepara un disco de mujeres españolas compositoras. "La guitarra es una asignatura pendiente, nunca hice nada para solo ni cámara. Me pidió una pieza de cuatro a seis minutos y me sentí muy motivada".

Escrituras como la del *Concierto para oboe*, con dos orquestas paralelas, *divisi* en toda la cuerda y un solo de extraordinaria complejidad, exigen no solo tiempo sino una concentración agotadora en casi sesenta pautas de notación. Hablando de ello, despliega Laura la partitura. Es casi inverosímil su grafismo a lápiz de la primera a la última nota. "Nadie me lo cree, pero jamás acudo a los programas de ordenador, salvo para editar". Cuando acabó el manuscrito se puso a la tarea de *Imágenes de una isla*, sin tiempo para editar la anterior. Encargó la tarea a un compañero que invirtió año y medio, mientras que ella concluyó en un año el manuscrito de la nueva obra sinfónica.

También despliega las hojas del concierto para piano *In Paradisum*. "Ya lo ves: papel, lápiz y goma, sentada a la mesa y el piano sin abrir el ordenador". Probablemente sea la única que en el siglo XXI conserva la más antigua tradición de la escritura musical. Esta rareza puede relacionarse con el desinterés creativo por la electroacústica. "Es un terreno que nunca voy a abordar. Daniel Roca y otros compañeros me lo echan en cara y tratan de incitarme, pero hay cosas con las que no me identifico". Insiste en la importancia del intérprete para una comunicación completa. "Todo lo que escribo tiene, al menos mentalmente, un destinatario en el campo de la interpretación. Pensar en él o ellos, en cómo pueden entenderlo y tocarlo, me es imprescindible. La falta de ese vínculo intersubjetivo hace que no me sienta llamada por la electroacústica". Pero el esfuerzo adicional del clarísimo manuscrito es un verdadero "trabajo de chinos"...

Luz y sombra del intérprete

La compositora ha vivido su primera década creativa como una cadena de retos. Parece insólito que su primera obra orquestal sea el Concierto de oboe, de estructura tan compleja y arriesgada. “Sí, soy valiente. Me tiro al agua para obligarme a mí misma. Podía haberme propuesto una cosita sencilla y recibir igualmente el premio del concurso al que la presenté. Sabía, además, que me esperaba el grave problema de los ensayos. El hecho de tener que mover a toda una orquesta dividida en dos grupos, auguraba el malhumor del director. Pero me lo pedía el cuerpo y asumí el desafío”. Se queja de la “burocracia” actual de las orquestas. Cuando el director recibió la partitura, todo fueron quejas: decía no poder leerla con comodidad, exigía un formato mayor y le enviaron una copia tamaño sábana. Laura es positiva y pensó que aquellas quejas traslucían la voluntad de estudiar bien la obra. “Finalmente, la experiencia con Mikhail Jurowsky fue magnífica. Tan solo hubo tres días de ensayo pero quedé agradecida porque otras veces reservan dos al estreno, incluso una sola lectura rapidita antes del general. El maestro trabajó algunas cosas en detalle para tan poco tiempo, y otras no salieron porque exijo mucho a la orquesta, con *divisi* en todos los arcos”. La partitura superpone nada menos que cincuenta y tantas pautas. “Ni yo misma las he contado. Con el completo *divisi* pudieron matarme. Mejor o peor al no haber dispuesto de al menos seis ensayos individuales y concienzudos, las cosas salieron. Lo tenía muy claro y me arriesgué porque mi divisa es poder trabajar cuanto sea menester para que las cosas salgan. Hasta ahora me

han ido bien, tengo la suerte de que a los intérpretes les gusta lo que hago y se muestren muy colaboradores. No hablo del formidable trabajo de mi maestro Salvador Mir en el solo, sino de todos, director, timbalero y atriles”.

El oboe es muy ingrato y ella misma lo dejó después de obtener el título profesional. “Es verdad, creo que es de los peores. El que lo toca siempre está preocupado con las cañas, toda la vida pendiente de las dichas cañas: si cambia el tiempo, si varía la temperatura, la humedad... Salvador es magnífico y quise dedicarle mi primera obra sinfónica. La conoce mejor que yo”.

Con la decantación de medios en *Imágenes de una isla*, el resultado sinfónico parece mejor logrado, o más asequible a una buena ejecución. La anterior sería más ambiciosa y ésta más realista. La compositora supo hacer de la necesidad virtud, procesando con pragmatismo una serie de premisas restrictivas: plantilla reducida, estreno en fiestas populares, silbadores gomeros sin experiencia de algo ni remotamente parecido, etc. Ella asimila esas premisas sin supeditar la libertad de lenguaje. Es así como, en una obra de treinta minutos, integra momentos de máxima exigencia formal –por ejemplo, el trabajo con las masas sonoras del cuarto movimiento– y distiende el discurso en el sexto con temas del romance-gomero y danzas populares, todo bien secuenciado para su mejor comunicación. “Me pongo en la piel del intérprete y la del oyente. Creo haber desarrollado el don de situarme en el contexto de cada asistente a un concierto e intuir lo que espera, desde lo popular a lo más especializado.

Intento dar algo a cada uno". Un don envidiable, sin duda. Pero una cosa es no querer militar entre los compositores solipsistas, únicos que gustan de su música; y otra hacer complacencias. "No me veo en ninguno de esos perfiles. Insisto en la importancia que para mí tienen la expresión y la comunicación, que descansan en tres pilares; el creador, el intérprete y el oyente. Me encanta oír una pieza mía interpretada por artistas distintos, porque de todos aprendo, ven algo que me pasó inadvertido y hacen cosas que no esperaba. En ese vínculo, el intérprete descubre a veces facetas de mí que no conocía".

Precisamente *Imágenes de una isla* puede ser otro paradigma de comunicación con el intérprete, en este caso el director Gregorio Gutiérrez. "Sí, la composición creció en conexión constante con el maestro. Cuando daba fin a un movimiento se lo entregaba para que fuera estudiándolo y diciéndome sus puntos de vista. Fue un trabajo en el tiempo que considero ideal, aunque muy raramente sea posible: irnos encontrando, tenernos en cuenta y construir el estreno en condiciones idóneas. Fue una experiencia diferente y muy satisfactoria".

Arquitectura de tu pensar introduce la voz en una ideación puramente instrumental. Es una especie de recitado de dos versos que la compositora no pide a los intérpretes sino a un narrador situado entre el público. Cuando buscaba inspiración en la poesía de Pedro García Cabrera para la obra con silbadores gomeros, le gustó el poema de este título y lo dejó en reserva. La frecuencia de la noción arquitectónica en las obras de Sánchez Verdú le pareció un

buen motivo para utilizar el término en la pieza para flauta y violonchelo que le dedicó. Su apariencia es más esteticista que otras coetáneas, con contenidos menos subjetivos y tendentes a la pura belleza. "Puede percibirse algo así, porque sin duda es menos intuitiva o emocional. Pero a mi juicio refleja un momento racionalista, muy investigativo con los instrumentos".

Pasa el diálogo por *Más allá de los sueños*, pieza de 2008 que, como *Homenajes*, ha tenido tres versiones. Por cierto que estos pasos sucesivos en torno a un original fijo parecen propender a la dialéctica orquestal. Laura Vega asegura que los tres *Homenajes* ya han llegado a la orquesta, aunque muy transformados, en el cuarto movimiento de *Imágenes de una isla*. Es interesante constatarlo como signo de una reiterada *work in progress*. "A veces es resultado del contacto con los intérpretes y sus lecturas. Por eso doy tanta importancia a esa comunicación, que actualmente vivo muy intensamente con José Luis Castillo. No es lo mismo el compositor que no ha sido intérprete y vive alejado de ellos, que el que los trata a diario".

El diálogo recalca en *Homúnculo*, una visión alucinante. No está satisfecha de la versión del estreno, una lectura superficial del Trio Dhamar. "Hace falta meterse en el drama de la pintura y el pensamiento de Millares; de lo contrario, no funciona. De la exposición antológica en el CAAM que me inspiró la pieza, salí revuelta y con ganas de vomitar. No era náusea sino una convulsión total del espíritu, tal vez por haber conectado con su mensaje. Años después encontré a Elvireta Escobio, viuda

de Millares y autora de los poemas que musiqué para el disco de María Orán. Conectamos a fondo, le expliqué mis sensaciones ante la pintura de Manolo y de ahí surgió el deseo de componer. Lo hice para trío de violín, violonchelo y piano, pero ahora quiero adaptar el violín a la viola para que lo toque Adriana Ilieva, buenísima violista”.

Siempre la obra abierta y en progreso, siempre la fecunda relación con los intérpretes...

Enseñanzas del vivir

La obra de Laura ha evolucionado desde el procedimiento estructural a lo expresivista. Lo atribuye al exceso de estructuralismo de su etapa académica, bien visible en las primeras piezas del catálogo. “Sentí la necesidad de otros caminos, y fueron Delás y Verdú quienes me volvieron hacia mí misma y mi propio sentir. Soy extravertida, me gusta hablar y tratar a la gente de tú a tú. Necesito esa expresión y debo añadir que José Luis Castillo también ha influido mucho. Él es mucho más introvertido, pero compartimos el principio de expresar con la música. Creo que se iba perdiendo la necesidad de comunicar, que es uno de los primeros valores sociales, y me siento cada vez más llamada a la vía expresiva. ¿Es mi evolución como persona lo que anima la evolución del lenguaje musical? Tal vez sí, no lo descarto”.

Vida y arte indivisibles. Entre las personas más influyentes, su madre ocupa el primer lugar. “Es una mujer muy luchadora, que lo ha pasado mal desde niña. Lo ha dado todo por sus dos hijas y ahora se siente

muy recompensada por ambas. Mi hermana trabaja en servicios sociales, es ocho años mayor y no tiene inclinación artística pero es casi mi segunda madre. Se ha sacrificado cuidándome, llevándome a las clases, esperándome todas las tardes... Ambas son muy importantes en mi vida, como lo son mis dos sobrinitos, a los que quiero con locura. Más que profesor, Paco Brito ha sido un padre. Daniel Roca y Salvador Mir me han enseñado y también ayudado a extender mis perspectivas humanas. Lothar Siemens, desde luego, es otra presencia esencial, no como profesor musical sino como maestro en innumerables aspectos de la vida e incansable estimulador a través de PROMUSCAN. Actualmente, José Luis centra mi existencia personal y me ayuda a evolucionar artísticamente. Ese es mi entorno humano, la familia y los maestros que han sido y son mucho más que maestros. Tengo otros familiares y muchísimos amigos, pero si empiezo a nombrarlos me haría interminable”.

La existencia de Laura Vega no ofrece material para un gran relato biográfico más allá del estudio y el trabajo. Después de hablar de las personas que han influido en su crecimiento interior, se impone la mirada sobre los hechos externos que hayan podido impactarla. Ha tenido muy poco tiempo para el ocio y el disfrute propios de su edad, pero no lo echa en falta. “José Luis y yo nos decimos a veces que parecemos viejos. Vivimos en Moya, donde tenemos una casa estupenda en pleno campo, rodeados de bosques de eucaliptus. Nos encanta la vida sencilla del pueblo, la intimidad, la distancia del corre-corre urbano. Estamos en un verdadero paraíso,



Con su marido José Luis Castillo y uno de sus perros (foto de Fernando Pérez).

con nuestros perros y magníficas vistas de barrancos, pinos y atardeceres. No todo el mundo sabe disfrutar de esas cosas en el nivel de los valores. Pocos se detienen a ver el entorno, los colores cambiantes del día y los matices del paisaje. Todo esto entra en mis composiciones. En el segundo movimiento de *In paradisum*, titulado "Nubes que navegan apaciblemente hacia lo desconocido", juegan muchas visiones, la cita de Jacobsen, la sociedad que se mueve en un rumbo desconocido, los colores del cielo, el día a día en Moya; en fin imágenes literarias y visuales que llevo a la música. Quizás en otro entorno y con otra manera de vivir no recibiría esa influencia".

Entre los hechos significativos cita Laura la no-relación con su padre. "La separación no fue traumática, sino liberadora. Lo traumático fue lo vivido antes. No tuvimos una vida familiar fácil, pero mi madre nos resarcía con creces. En realidad creo haber aprendido muchas cosas no habituales a

los trece o catorce años que me hicieron mayor siendo niña. Compañeros de estudios me ponían veinte años cuando tenía catorce y siempre me relacioné con gente mayor, más cercana que muchos de mi generación con los que no comparto estilo de vida ni aficiones. Un chico de quince años está deseando el fin de semana para irse a la discoteca. Yo me encerraba en casa desde el viernes hasta el lunes, y seguía estudiando mis instrumentos, componiendo. Me sentía bien sin echar nada en falta; al contrario, lo pasé mal las pocas ocasiones en que salí 'de copas'. ¿Es una diversión estar bebido desde las nueve de la noche? Me da mucha pena, me pone enferma. No entiendo el camino que llevan, echados a perder sin ilusiones ni objetivos de vida. Me entristece muchísimo".

Las creencias no parecen decisivas en su ética y estilo. "Es un capítulo pendiente. He cambiado en planteamientos religiosos y no sabría definirme

ahora mismo. Creo que hay algo más, pero ignoro qué es. No creo en el Dios católico pero siento algo en mi interior y confío en el proceso de la vida. Las cosas no fluyen porque alguien las controle, sino por la percepción mística de ese algo más. He vivido etapas de no creer en nada y otras de pasar a lo opuesto. En definitiva creo en algo que guía mi vida, pero de momento no siento la necesidad de profundizar. Lo que importa es hacer el bien, intentar llevarse bien con los demás en un día a día pacífico. Lo que haya por encima ya se verá. Pero comparto una visión no religiosa de la figura de Jesús como modelo de entrega solidaria”.

El espíritu de la “Gran Fusión”

Volviendo a la obra creada, es muy valioso conocer las motivaciones, actitudes y problemas analizados y resueltos por el compositor. La lucidez de Laura Vega lo hace fácil por su franqueza y entusiasmo, ajenos a cualquier estrategia de conveniencia. Ha pensado mucho todo lo que lleva escrito y su espontaneidad facilita el conocimiento aún cuando los criterios no sean coincidentes con el análisis de terceros. Pasando página de las obras “de clase” y pequeñas piezas como *Canto a la muerte de un padre* o *Nacimiento de la pintura y la danza*, recae la atención en dos obras dedicadas al compositor y musicólogo Lothar Siemens. “La primera, *Lothar collage*, de 2004, fue un regalo de dos minutos de duración para el homenaje que le tributó el Museo Canario. Rosario Álvarez me llamó cuatro días antes y me puse a la obra: un puzzle de seis fragmentos muy breves –tantos como letras en el nombre del destinatario–, y el encargo quedó cubierto”. Fue la base

de las *Lucubraciones monocromáticas* para violín, violonchelo y piano de un año después, escritas durante los seminarios con Sánchez Verdú. Entra de lleno en su propósito una especial sensibilidad pictórica, latente desde que, como hobby infantil, asistió durante un año a las clases de la Escuela Luján Pérez con el pintor y profesor Juan Cabrera. La intuición sinestésica aflora a sus palabras: “Pienso mucho en colores, masas y materiales que me atraen especialmente, no por concretar una pintura realista, un bodegón por ejemplo, sino las masas: ‘amasar’ físicamente la pintura para crear una imagen plástica. La música carece de esos materiales tangibles y me animaba el desafío de representar en sonidos la sensación de tocar con las manos un cuadro y sus materias”.

Lo más cuajado de esa sensación está quizás en *Homúnculo*, inspirado por la pintura de Millares, pero comenzó con las *Lucubraciones* dedicadas a Siemens en 2005. “Con Verdú me decidí a incorporar elementos extramusicales. Vi en el Museo Reina Sofía de Madrid una enorme exposición de varios pintores con el denominador común de la monocromía. Cada sala albergaba un solo color en todas sus gamas y transparencias. Me atrajo singularmente la diversidad de texturas partiendo de ese único color, y la pieza para Lothar fue el primer reto de trabajar con masas, concibiendo el sonido como un lienzo al que voy superponiendo capas de óleo, trozos de saco, hierros y todo lo que me inspiraban las monocromías. Traté de hacerlo con los instrumentos del Trío y dio ese resultado”.

Este tipo de escritura también aparece en la serie de tres *Homenajes*, todos

con la escritura pianística original y sucesivas “capas superpuestas” en el segundo y el tercero. Además de esto. La primera nació de una invitación de Albert Nieto. Para un aniversario de Albéniz organizaba un recital de estrenos de compositores actuales que tuvieran algo que ver con el autor de *Iberia*. “Durante su primera llamada telefónica no solo tuve que aceptar sino darle el título. Propuse *Homenajes* por ser ese el motivo en torno a Albéniz. Por entonces ya daba clases de Armonía y dedicaba mucho tiempo a la armonía funcional tonal y el análisis de obras tonales. Impregnada de los maestros de la Historia de la Música, no cesaban de asombrarme las grandes obras maestras del sistema tonal. Siempre me ha gustado transformar motivos, y estudié los de Albéniz en busca de materiales para mi pieza. Pero tenía la cabeza poblada con otras músicas magistrales y me era difícil quedarme solo con Albéniz. Mis homenajes, en plural, evocan a otros grandes, como Schubert, Beethoven y Schumann. En el ‘puzzle’ fui metiendo contrapuntos de motivos previamente transportados a la misma altura para conseguir la unidad de obra. Por otra parte, desde que empecé a relacionarme con José Luis mi visión del piano cambió sustancialmente y de ahí las notorias diferencias en el tratamiento instrumental. Con él he aprendido musicalmente muchísimo. Es introvertido y exquisito, con una cultura musical asombrosa. He conocido con él muchas obras y revisado otras, analizado intérpretes... Me ha enriquecido tanto que creo que mi música va por donde va gracias a lo que José Luis me aporta. Por eso contiene guiños que sólo ambos entendemos. En nuestro día a día hablamos y escuchamos muchísimo juntos. La cita de Beethoven en *Homenajes*, tan

explícita y sin elaborar, es uno de esos guiños. A partir de esta pieza los hay en todas, sean temas transformados o materiales de clase que permanecen fijos en mí. En definitiva, las obras de los grandes compositores me dicen mucho a la hora de crear mi propio lenguaje. Unas veces son citas literales y otras aparecen tan dentro de mi metabolismo sonoro que nadie las capta si no lo digo. Es una actitud anterior a esta obra. Por ejemplo, en mi *Cuarteto de cuerda* hay una cita muy breve al *Requiem* de Mozart. No me preocupa tomar materiales ‘prestados’; al contrario, me impulsan y soy la primera en decirlo”.

Con plena legitimidad. También lo hicieron algunos de los más grandes, empezando por J. S. Bach. “No es que me falten ideas y necesite ‘copiar’, por así decirlo, sino que me siento en deuda con esa gran tradición. Es mi forma de homenaje, pero como un punto de partida para las transformaciones articulan mi voz personal”.

En las *Sensaciones discursivas* dedicadas a Falcón Sanabria también hay citas que denotan el respeto de Laura por el gran maestro canario, de quien, sin embargo, no recibí enseñanzas directas. “Sí, hay ideas de *Luz de aura* y del *Adagio Sinfónico*. La de la primera obra, pianística, es muy explícita, y la de la orquestal mucho más transformada”.

Tres paraísos

In Paradisum es el fragmento para voz soprano del *Requiem* de Gabriel Fauré. ¿Por qué ese título para el Concierto de piano? “Planteé la obra en tres movimientos, a modo de símil

de distintos paraísos. Primero, el de la literatura religiosa. Poco antes y durante la composición murieron personas muy queridas y esto me llevó al deseo de un más allá. La interrogación sobre el sentido de la vida terrenal me llevó a un estadio místico, puramente espiritual. Otro nivel sería el de un paraíso social concebido como utopía en plena crisis de los valores, paraíso de convivencia en paz, solidaridad y armonía. Ese sería el paraíso terrenal. Y no se olvide que es un concierto dedicado a mi esposo. Nuestra relación es como un paraíso compartido, personal y familiar. Pensé mucho el título cuando ya estaba compuesta una gran parte de la obra. Un día, hilando cosas, recordé la obra de Fauré y me pareció adecuado tomar ese título”.

En la decisión sobre el orgánico pesó la extenuación sufrida con la escritura del *Concierto de oboe*. El Festival de Canarias da libertad en términos de orquestación, pero la primera idea de Laura, cuando Juan Mendoza le hizo el encargo, ya fue una orquesta reducida con coro infantil. Le aconsejaron olvidar el coro por razones presupuestarias y prescindí de las voces blancas a pesar de que pensaba en el Coro Infantil de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, tan próximo y asequible. En cualquier caso, “venía muy quemada de la obra con oboe y quería sonoridades mucho más íntimas en el de piano. No me pedía gran orquesta de corte romántico, ni me costó centrarme en un orgánico más selectivo, similar al de *Imágenes de una isla*”. Es curiosa esta sobriedad cuando lo habitual es que los compositores aprovechen las facilidades del Festival para explayarse

en la gran orquesta. “Lo han hecho muchos, pero siempre intento ser yo misma, consecuente con lo que deseo en cada momento”.

La intimidad con José Luis Castillo, excelente pianista romántico y consumado lector del piano contemporáneo induce a imaginar una importante colaboración para la escritura del solo. “Es toda mía. Cuando le pido que pruebe tal cosa, me responde que escriba lo que quiera y ya lo discutiremos cuando lo estudie. Escribí un piano muy tradicional, sin manipular dentro del arpa ni crear efectos violentos. Hay una sola cosa en que manipulo el arpa, pero la sonoridad global que llevaba dentro no pedía experimentalismo. Sólo en ciertos momentos hay masas orquestales trabajadas con esa óptica”.

En el *background* literario de *In paradisum* aparecen Andrés Sánchez Robayna, Rilke, Tagore, Jacobsen, etc. ¿Son lecturas conjuntas del joven matrimonio? “Si no conjuntas, sí mutuamente recomendadas. Si hablamos de Rilke, que a él le gusta muchísimo, leímos los mismos textos en diferentes tiempos. A Rilke empecé a conocerlo con Delás y supe después que José Luis era un apasionado de su obra. Como en las *Cartas a un joven poeta* le recomiendo leer a Jacobsen, me fui a Jacobsen, una literatura mas *lighth*. José Luis y yo nos recomendamos lecturas y de ahí surgen algunas de las asociaciones que transformo en guiños musicales”.

Después de conocer lo que interesa o no interesa a Laura Vega como compositora es obligado indagar

en su proyecto creativo hacia el futuro. Asegura no tener ninguno inmediato. Le pasaron muchas cosas en poco tiempo, ha cumplido su sueño infantil de ser compositora, tiene en catálogo sendos conciertos para sus instrumentos, oboe y piano, y considera una suerte que todas sus obras estén estrenadas, algo inusual en los creadores jóvenes. Nada tiene ahora sobre la mesa, salvo una breve pieza para solo de guitarra, y prefiere huir de la ambición como prisa. "Elegiré lo más interesante que surja, pero ahora necesito una pausa. Empiezo a pensar en la posibilidad de ser madre. Tengo treinta y un años y me quedan varios para la maternidad, pero ambos la deseamos ya. Conociéndome, sé que aparcaré un poquito la composición. Otros me dicen lo contrario: que el embarazo estimula la creatividad. Dependerá de las circunstancias, pero no será problema abrir un paréntesis en la composición. Si tengo hijos es para criarlos, educarlos y darles lo mejor de mi misma, auténticos valores familiares que cuajan mal si de continuo necesitas que los cuiden otros".

Los imprescindibles

Con cada tema ratifica Laura Vega su maduro pensamiento, lucidez y calidad humana. ¿Hay modelos de comportamiento entre los personajes de este tiempo que influyan en sus valores? ¿Y cuáles los compositores de los que nunca prescindiría? La respuesta opta de inmediato por la temática musical. "¡Me gustan tantos compositores y son tantos los que me falta conocer...! Escucho menos de lo que quisiera e intuyo la magnitud de lo que aún tendría que

aprender. Decididamente: prescindir, de ninguno.

Bach, Beethoven, Mozart, Schubert. Schumann, Chopin, Listz, Rajmaninof, Scriabin, Ravel, Debussy, todos ellos y muchos otros me son imprescindibles. Por si fueran pocos, con José Luis he aprendido a conocer verdaderas rarezas, él siente una curiosidad universal y tiene una fonoteca enorme. Apenas podía sospechar lo que estoy descubriendo a su lado. Es una lástima que se programe siempre lo mismo, cuando hay tanto que conocer de primera categoría".

Resulta llamativo que todos los citados sean de principios del siglo XX hacia atrás. "A ver: hay una larga e importantísima etapa del siglo XX con la que no me identifico, y es la del Schönberg dodecafónico, Boulez y el serialismo integral, el estructural de Stockhausen, etc. Ligeti me apasiona y me gustan mucho algunos escandinavos y finlandeses como Magnus Lindberg, Salonen, Kaija Saariaho y otros. Me enriquecen a la hora de trabajar las sonoridades. Tengo cosas que recuerdan a Takemitsu, con el telón de fondo del impresionismo. Tiendo más al color sutil que a lo complejo del tipo Ferneyhough o Lachenmann. No me identifico con esos lenguajes. De ellos sí podría prescindir, sin dejar de valorarlos culturalmente porque han sido necesarios en un momento histórico". Sin embargo, no todo en Laura Vega es asequible. También hay complejidad y hasta hermetismo. "Sí, por eso digo que puede no interesarme un contenido musical pero sí un procedimiento. Si hablo de masa sonora, me refiero a imagen visual, como puede apreciarse en *Homúnculo*, y también a lo que quiero hacer 'amasando' el sonido.

Partir de un elemento extramusical y adaptar el lenguaje a lo que quiero transmitir". Tal vez por ello siente la necesidad de insistir en las diferencias entre sus propias obras. "Soy muy maleable para ajustarme a las circunstancias. Si alguien me dice: quiero una obra así y así, puedo complacerle en sentido técnico y de conocimiento. Otra cosa es que me motive. Y si sugieren limitaciones, también me adapto. Por ejemplo, en las canciones de Elvireta Escobio escritas para María Orán, tuve muy en cuenta la voz de la soprano, con la que me siento muy identificada, y su gusto estético. En la parte de piano hay citas de Debussy, y también de Ravel, siempre presente en mi música. Mi *Sonatina* se parece a la suya. Y el tan quemado *Bolero* es magistral. La tensión que crea con un solo motivo recurrente me parece asombrosa. Ya me gustaría hacer algo así, con una única cosa, pocos elementos en una construcción tan perfectamente organizada y tan grandiosa en el tiempo. Lo he intentado alguna vez pero no sale. Necesito más contraste".

No es justo. Los procesos de tensión también resultan espectaculares en la música de Laura Vega. "Tal vez, pero no con un solo elemento. Busco la tensión conscientemente, y también el reposo como dicotomía esencial. Mis tensiones se apoyan en parámetros y elementos de contraste porque me aburre escuchar una obra de veinte minutos que evolución a más de lo mismo. Puede interesarme un detalle, una sonoridad, un hallazgo de orquestación, pero llega el momento en que no me dice nada. Repito a mis alumnos que lo importante de un compositor es tener algo que decir. Sin un mensaje, sea el que sea, no me interesan".

Con la creación, la gestión

¿Es consciente un compositor de sus etapas de maduración y de las que aún le quedan? "Como persona me he sentido madura desde muy joven. Como compositora soy consciente de que entre la *Fuga a cuatro manos* y el *Concierto para oboe* media un abismo. He madurado con rapidez en diez años, pero no sé qué pasará en los próximos diez y siguientes. ¿Tendré una evolución tan rápida? Creo que no. Me quedan muchísimas etapas y presiento que el recorrido será cada vez más lento. También dependerá de los acontecimientos de mi vida personal..."

No sería razonable cerrar este ejercicio de *selbesteinung*, o autognosis, eludiendo algo que Laura Vega también vive con creatividad y esperanza: la Asociación para la Difusión de la Música en Canarias, PROMUSCAN, que ha cumplido sus diez primeros años de brillante existencia teniendo a ella como presidenta. "No fui fundadora. Aún estudiaba cuando se creó, y ni siquiera sabía si iba a ser compositora. Daniel Roca, primer presidente, nos animó a Bonino y a mí a colaborar. Como dato curioso, años antes organizaron Lothar Siemens y Xavier Zoghbi un Foro de Nuevos Creadores (1994) con obras de alumnos de composición del Conservatorio. Participé entonces como oboísta en un trío de Siemens, *Lucubraciones sobre el la*. Ni me imaginé que llegaría a componer. Conocí a Lothar en aquella ocasión y, andando el tiempo, titulé *Lucubraciones monocromáticas* la obra que le dediqué, con la misma recurrencia en la nota La. Volviendo a PROMUSCAN, es sumamente importante en mi vida, me ha

dado posibilidades que, de no existir, nunca tendríamos los jóvenes aquí, entre ellas el encargo que te hace trabajar y el estreno público, más allá del ámbito académico. Es fundamental para el joven creador que se valoren sus potencialidades y pueda escuchar su música para saber cómo funciona. La asociación te libera de pedir oportunidades, convencer intérpretes y convocar al público. Es un lujo para los compositores. En los dos años que llevo en la presidencia he aprendido mucho de gestión, sobre todo con Lothar, un maestro a la manera griega. Él habla, echa su discurso y los que estamos alrededor vamos aprendiendo. Daniel Roca cita a Lothar en su currículum. Yo no lo hago, pero le reconozco como un maestro no académico que enseña cuestiones musicales en general, musicológicas, culturales, empresariales o de gestión. Es una cabeza tan bien organizada que resulta fácil aprender de él, auténtico creador de PROMUSCAN entre otras cosas”.

¿Planes y proyectos? Después de celebrar en 2009 el décimo aniversario,

“con un ciclo de cinco conciertos y una exposición que se me metió en la cabeza y montamos en tiempo record con la generosa Fundación Mapfre-Guanarteme, los planes son muchos, siempre en torno al patrimonio musical canario de nuestros días, el afloramiento de nuevos compositores, los estrenos públicos. Lothar sigue, por suerte, en la junta directiva y siempre aporta ideas y entusiasmo. Otros se limitan a criticar lo que entienden negativo, lo que a su juicio no salió o no va a salir bien. Prefiero hacer oídos sordos y tirar adelante, porque al final las cosas salen. Cierto que consumo mucha energía, y en los últimos meses, con el intenso trabajo de *In paradisum*, los dolores físicos en septiembre, el comienzo de las clases y todos mis frentes de trabajo, me vi en un agobio para organizar el X Aniversario de PROMUSCAN, los cinco conciertos, la exposición cuyos paneles hube de redactar además de buscar las fotografías... Empezando el curso me sentí desbordada, pero recompensa ver que las cosas funcionan. Me gusta organizar, mover a la gente. No puedo negarlo”.



Con Lothar Siemens.

LA OBRA DE LAURA VEGA

Primera década creativa de una personalidad "in progress"

Escribe Alex Ross en el epílogo de su libro *El ruido eterno*, ya citado, que "aunque la composición del siglo XXI parezca tener una personalidad escindida –a veces decidida a abarcarlo todo, a veces deseosa de estar perdida para el mundo– su ambivalencia no constituye nada nuevo. El debate sobre los méritos del compromiso y la retirada ha perdurado durante siglos [...] La composición sólo gana fuerza cuando decide mantenerse al margen de ese eterno dilema. En una cultura desprovista de centro, tiene la posibilidad de representar una especie de figura reverencial, capaz de asimilar cualquier cosa nueva porque ya lo ha asimilado todo en el pasado".

Es un prisma adecuado para observar la ambivalencia de Laura Vega en su espacio de libertad, fuera de la cárcel con las paredes de la vanguardia y el pasado que describía Ligeti en la metáfora que dio pórtico a este texto.

El comentario pormenorizado de su catálogo aparece aquí dividido en tres grandes bloques, no siempre exactos en la definición de género, debido a la transformación de estructuras o plantillas instrumentales que dan nexo a determinados títulos.

1. Solos, dúos y dilataciones

El conjunto más numeroso y variado queda expuesto por orden cronológico de la composición exenta o la primera forma de las reescrituras posteriores.

Fuga para piano a cuatro manos (1998)

Fue estrenada en 2002, en un programa con el que PROMUSCAN dio homenaje al consagrado escultor grancanario Martín Chirino. Es un ejercicio académico que la autora considera digno de abrir catálogo. Denota saber, ingenio y desenvoltura en la distribución y el desarrollo del material entre los dos intérpretes. A tiempo constante, *allegro marcato*, despliega un juego de notable agilidad en corcheas y semicorcheas, con ritmo claro, lúdico y bien sostenido. La urdimbre del contrapunto, sobre la transparencia de una serie de doce tonos, juega con la inversión del tema en la tercera voz –grave– y la cuarta –sobreagudo–. Los divertimentos de la sección de desarrollo complican el espectro sonoro por acumulación, sin menoscabo del claro *conductus*. Ya asoma un gusto personal, apenas lastrado por resabios escolásticos. Inteligente *stretta* y final en fortísimos acordes *staccato*. Una agradable carta de presentación, escrita al borde de los veinte años.

Sonatina para oboe y piano (1999)

Con tres movimientos, tuvo estreno en el primer concierto público de PROMUSCAN (29 de noviembre de 1999). De sabor raveliano y stravinskiano, y aún en la esfera de los trabajos académicos, está constituida por tres movimientos. El primero, *Allegro*, es una forma-sonata que arranca del recitativo del oboe tras dos pulsos ff del piano. La célula rítmica a 5/8 aparece en acordes pianísticos y la madera

entona el primer tema en valores iguales de corchea, alternados con semicorcheas como en la pieza precedente. Un tema cantable a 3/8 se repite a dúo o en piano solo, con diferencias y variaciones. Tras un divertimento de desarrollo, la reexposición de ambos temas conduce a una breve coda brillante. El siguiente *Poco andante* es un *cantabile* poético y sensual de movimiento descendente. Sigue un periodo punzante en el que los continuos cambios de compás, los valores irregulares y la nitidez del conducto armónico evocan un flexible post-impresionismo. La caprichosa inestabilidad del *tempo* subraya un certero balance de los dos instrumentos, implicados en el desarrollo melódico. Finalmente, el *Rondó* tritemático a cuatro partes, salvo diseños de paso a dos y tres, requiere el virtuosismo del oboe y sostiene un pulso rítmico y saltarín que ralentiza en el segundo tema con el canto agudo del oboe y la melodía acordal del piano. Recupera el *tempo primo* en una efectista variación de bravura y vuelve a ralentizar para el tercer tema, rubato, que pronto se agita en inversión temática, muy dentro de la mentalidad del contrapunto. Concluye sin coda, de manera súbita y sumaria. En conjunto es una obra de gran vivacidad, alegre, luminosa y de difícil ejecución. La escritura pianística presenta un avance desde la *Fuga* de un año antes y se recrea en momentos de atractivo desenfado. El piano “de” Laura Vega está a punto de eclosión, como también el control de la forma imaginada.

Tytlak, para violonchelo solo (2001)

El nombre corresponde al del profesor y violonchelista de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria a quien está dedicada la pieza. La escritura

primigenia para solo se desplegó en una segunda de 2008 para orquesta de arcos. En la parte de cello queda patente la constante de experimentación sobre la naturaleza instrumental. El intérprete ha de sonorizar desde el comienzo un diseño en doble cuerda, con expandidos *glissandi* de la voz aguda sobre pedal *do grave*. Alterna sordinas y cuerdas libres en transiciones de tres Pes a tres Efes, siempre *molto tranquillo ad libitum*. La batería de efectos incluye vibratos y trémolos en la continuidad sonora, nuevos y diversos tipos de glisado, a veces sobre *pizzicato grave*, figuras veloces o reposadas, notas *spiccato*, puntos de órgano, acordes arpegiados y ataques *sull tasto* o *sull ponticello*, para concluir retrogradando *al niente*, o puro silencio. Todo aparece meticulosamente descrito junto a las notas.

La reescritura para cinco partes de arcos despliega el discurso originario, con algunos añadidos en la distribución del ensemble. Los violonchelos siguen liderando el movimiento en sus figuras privativas. Pero hay saber y fantasía en las sonoridades escritas o sugeridas, así como en los efectos tímbricos que pasan del solo al conjunto. Laura Vega afirma en esta doble versión un pensamiento plural del sonido y la noción de *work in progress* que aplaza el cierre formal definitivo de los materiales.

Cuatro piezas para piano (2000 y 2001, revisadas en 2004)

Ilustran un resuelto despegue formal y armónico desde la grafía pianística anterior y sugieren un sinfonismo implícito en el uso de todo el teclado. La primera pieza, *Lento, molto tranquillo*, explora un abrupto

contraste de las alturas extremas. Son notas aisladas y flotantes, muy ligadas sin perjuicio de los incisos nerviosos y las figuras inesperadas que asoman con fuerza progresiva en el discurso pianístico. El abierto estudio interválico y el ambiente misterioso conforman de nuevo la sensibilidad post-impresionista. Ritmo impreciso y acordes *dolce e perlato* agregan indicios de esa opción estética. La segunda pieza, breve y más viva, introduce notas picadas y solas que desaguan en acordes también picados. Con ritmo paticojo, reduce la extensión del teclado en discurso discontinuo pero siempre imperioso. La tercera, es un *Andantino* igualmente breve y muy ligado. Se advierten ecos de tocata interrumpida con ritmo flexible y densas columnas de armónicos en las notas tenidas. Finalmente, la cuarta pieza, lento a 2/4, parece impregnada de sabor dodecafónico aunque no concreta el tejido serial. Aceleraciones nerviosas, tempo *stringendo* y crecidas a fortísimo denotan una voluntad intencionalmente inestable en la menor extensión del teclado, con tendencia al ataque de *clusters* más insinuados que escritos. El cuaderno completo suena ya claramente a su autora. Su búsqueda articula hallazgos personales que habrán de desplegarse en obras posteriores.

Canto a la muerte de un padre, para mezzosoprano y flauta (2002)

Es una pieza menor, marcada *lento doloroso* sobre rimas de Bécquer. Tiene interés como muestra de la fase hipercromática de la autora y la irrupción expresiva de los *affetti*. "Lamentación" en sentido clásico, muy austera, en clima sombrío y quejum-

broso. Hay desolación en la repetida pregunta que cierra las seis estrofas. La voz se mueve en poco más de una décima, del Re sostenido grave al Sol. Un agudo brillante describe la rebeldía ante lo inexorable pero se repliega en la invocación conclusiva al olvido. Más allá del cromatismo, la línea vocal no busca innovación. La flauta hace su propio discurso, relativamente asociado a la voz.

Nacimiento de la pintura y la danza, para clarinete y percusiones (2003)

Fue compuesta para el espectáculo multiartístico *Sensaciones*, de José Antonio García. Pieza de circunstancias y ajustada a un proyecto ajeno. Aquí es el clarinete el objeto de investigación técnica y tímbrica, analizado y utilizado en toda su tesitura, de la caña al agudo. La introducción se ajusta al modelo de una fantasía *ad libitum*, que avanza en discurso casi exento sobre el rumor constante de dijeridub, campanas y cuencos tibetanos. El final *frullato* funciona como una rúbrica burlesca.

Lothar collage, lucubraciones en torno al la, para violonchelo (2004)
y *Lucubraciones monocromáticas para violín, violonchelo y piano* (2005).

Dos obras dedicadas al compositor y musicólogo Lothar Siemens, fundador de PROMUSCAN y promotor del proyecto discográfico RALS junto a la también musicóloga tinerfeña Rosario Álvarez. Amigo, mentor e impulsor de la carrera creativa de Laura Vega, Siemens es compañía constante de su desenvolvimiento musical y humano. La primera pieza fue escrita con motivo del nombramiento del dedicatario como socio de honor de

PROMUSCAN, y la segunda, estrenada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, como dilatación de los contenidos potenciales de la primera, gesto frecuente en el proceder de Laura. El *collage* primigenio encierra la urdimbre de seis pequeños esbozos y signa un nuevo desafío investigador del alma expresiva y la piel sonora del violonchelo. La autora redacta por vez primera un proemio explicativo de los signos y símbolos de su grafía en relación con las sonoridades y los efectos que desea. El obsesivo La nuclea los dos minutos de duración, con idas y venidas, dispersiones o recurrencias de las que surgen las variables discursivas y acústicas. Sin subestimar motivaciones de orden psíquico, la compositora se enfrenta aquí al desafío reductivo del material y al compromiso con un solo parámetro de altura.

Parece conseguir la ascesis, pero un año más tarde retoma el material para escribir un trío con piano. Las *Lucubraciones monocromáticas* mantienen el violonchelo como animador del juego y despliegan el discurso primigenio en duración triplicada –algo más de seis minutos–. La previa explicación de símbolos se extiende a los dos instrumentos añadidos y, con flexiones incesantes del *tempo*, sumerge el sonido en la decidida rarefacción. En cada monocromía, los timbres “naturales” se distorsionan por presión rascada de los arcos. Hay pulsaciones del teclado sin sonido para liberar las columnas armónicas, glisados con las uñas sobre las cuerdas, cadenas metálicas rozando la encordadura detrás de los apagadores, diferenciación de los niveles de resonancia, colores manipulados, sordinas, pedales pi-

sados sin solución de continuidad y otros artificios indicados con todo detalle. Todo conforma el plan experimental de la pieza, su voluntad meta-tímbrica y la ambición de una acústica exclusiva. De los dos instrumentos añadidos, es el piano el que aporta mayor novedad, alternando ocasionalmente con el protagonismo del violonchelo. Ese piano, que crece en la imaginación de la autora, deja huella profunda en unas lucubraciones no menos obsesivas sobre la nota La y articula la mayoría de las ideas latentes en la pieza anterior para solo, que discurren de manera a la vez vinculada y autónoma respecto a ella. La noción de obra abierta ha transformado el solo en un conjunto, germinado a la par un cosmos pianístico en progreso.

HOMENAJES I para piano (2005) *II para viola y piano* (2007) y *III para trompeta, violonchelo y piano* (2007)

La relación de estas obras deriva de la parte pianística, idéntica en las tres. Están dedicadas a los intérpretes de los estrenos: los pianistas Albert Nieto y José Luis Castillo, la violista Adriana Iliava y el Trío Chromos. Los dos primeros estrenos fueron en Madrid y el tercero en Tenerife. La pieza II quedó adaptada para violonchelo y piano el mismo año de su composición. La autora escribe que “la serie ha sido concebida a modo de colección pictórica, como si de tres lienzos se tratara, en los que, a partir de un lienzo original –piano–, se fueran superponiendo capas de pintura –violonchelo y trompeta– y pudieran observarse desde diferentes perspectivas, creando nuevas texturas y ofreciendo visiones variadas de un mismo lienzo?].” Informa del material generador a partir

de motivos de *La vega* de Albéniz, el segundo movimiento de la *Sonata en si bemol mayor D 960* de Schubert y la *Fantasia Op 17* de Schumann. Estos serían los artistas homenajeados en el desarrollo, a los que se añade al final de la partitura pianística una cita de los primeros compases del *Adagio* de la *Sonata num. 31 Op.119* de Beethoven, "mantra" emotivo cuando decae la violenta expansividad de la pieza.

Es en la partitura original para solo donde eclosiona el pianismo de la compositora, de cuyos grados progresivos se ha hecho mención. "En relación a la textura pianística –escribe ella– hay cierta influencia de obras para piano de Ligeti y Takemitsu y en cuanto a la textura del dúo y trío se pueden apreciar influencias de una obra anterior, *Lucubraciones monocromáticas* para violín, cello y piano. La obra, de gran libertad formal, surge con la preocupación de obtener variedad de planos sonoros mediante el uso de los diferentes registros dinámicos, formas de ataque, resonancias y uso de los tres pedales en el piano, así como por una necesidad emocional de transmitir un estado anímico especialmente sensible, quizás cargado de un cierto aire de nostalgia". Estas palabras no solo ilustran la sinceridad de la compositora en la mención de sus influencias sino que reafirman la legitimidad de la expresión y los afectos en piezas que parecen nacer de posicionamientos menos subjetivos.

El piano explaya su esplendor y grandeza, su personalidad dramática y un gran dominio de los colores, intensidades y efectos. La escritura utiliza cuatro pautas para solo dos manos, tal es la absolutización del teclado

como vehículo de una idea abiertamente sinfónica. El motivo de Schubert abre la pieza pianística base, que se adentra en un impactante estudio de densidades armónicas, acumulativas hasta el doble *cluster* de puño, del centro a los extremos. Aunque no lo cita, también asoma el piano de Scriabin por la poderosa gradación de elementos fantásticos y fantasmáticos que pasa los límites del oído hasta la membrana subliminal. Uno de los rasgos técnicos posteriores de Laura Vega, la claridad en los procesos de densificación armónica y espesamiento del aura acústica, tiene aquí su primer modelo. La complejidad de la escritura y sus problemas de ejecución constituyen un pianismo espectacular pero no hueco, amplio y rico, generoso de medios sin caer en ornamentos de virtuosismo. Este piano paroxístico de los *Homenajes* es un lujo estructural por encima del artificio preciosista.

En los sucesivos hologramas sobre el lienzo del piano, el de viola / violonchelo aporta certeramente la dicción ligada sobre la percutida. Largos pedales en niveles fijos, los muy frecuentes glisados, microdiseños repetidos, expansiones de acusado dramatismo y alternativas del *tempo* que oscilan entre lo muy marcado y lo fluctuante; dinámicas entre la tenuidad del cuasi-silencio y las 3 y 4 Efes cuando la prescripción *agitado nervioso, exaltado* dispara el clímax: todo ello está en el instrumento de arco como intersección orgánica con el piano, no mera yuxtaposición a un texto preconcebido.

El tercer holograma de *Homenajes* añade en transparencia un instrumento de viento-metal, la trompeta.

Si fue sorprendente la medida en que el arco transfiguraba la pieza base, el nuevo agregado la enriquece aún más en un claro impulso que conduce a la orquesta. Tres familias están reunidas en la, por ahora, última reescritura, y no es descartable que concluya su andadura en términos sinfónicos. Las nuevas ideas de la trompeta, como antes las del arco, podían estar contenidas, o no, en la primera escritura. Lo cierto es que la completan, no solo por la coloración tímbrica sino por las variables de estructura. Una personalidad como la de Laura Vega, apasionada y objetiva, idealista y racionalista, intuitiva y metódica, señala en estas tres piezas un tanteo en la oscuridad que se ilumina gradualmente desde la energía del grito original. La composición es "desesperadamente difícil", en palabras de un personaje de Thomas Mann, y mucho más en un momento histórico marcado por el asedio comercial y la proliferación creativa y difusora de la música popular. De los centenares de compositores vivos y en activo que existen en cada país, la cuota de obra que trasciende y circula es ridícula, salvo casos de genio o de suerte. Una obra como estos *Homenajes* descubre quizás el camino por el que una forma rigurosamente culta puede llegar a instalarse en el gusto popular. La puerta está abierta y todo apunta a una meta sinfónica con piano obligado.

Poemas de Elvireta Escobio, para soprano y piano (2006), *ó soprano y orquesta de cuerda* (2008)

Nacen de una iniciativa de la gran soprano tinerfeña María Orán, interesada en aportar al Proyecto RALS una colección de canciones de composi-

toras y poetisas canarias. Este gesto "feminista" impulsa la creación de un interesante repertorio y la recuperación de veteranas artistas ya desaparecidas u olvidadas.

Laura Vega produce con poemas de Elvireta Escobio, pintora y poeta, un cuaderno de rara factura: dos canciones separadas por un interludio y dilatadas en postludio. Estos dos momentos no son solos instrumentales porque la soprano debe recitar brevemente en la primera y cantar en la última. El conjunto se presta a lecturas diversas de las partes o de la totalidad. Estéticamente, la primera canción empieza siendo impresionista, con ecos de las *Chansons de Bilitis* de Debussy. El piano conforma en tiempo lento un clima de lírica quietud, con pocas notas y sucesiones acordales muy calculadas. La voz utiliza tenuemente los registros grave y medio, con breves y ocasionales ascensos al agudo que tratan de caracterizar las metáforas amorosas diluidas en el ensueño. El pulso métrico es flexible y "esponjoso", sin merma de la invención del acompañamiento, muy activo en ideas de glosa pero siempre contenido. Lejos de las piezas anteriores, todo en ésta es delicadeza, luces matizadas y sonidos que tienden a flotar, absortos en la armonía acordal. El interludio agota en pocos compases un diseño ascendente en la mano derecha y descendente en la izquierda, *delicatissimo e molto legato*. La segunda canción se eleva desde una idea hipercromática en las octavas extremas del piano que da lugar a un canto aliterado en alturas, siempre *legato* pero silábico. El piano ensancha progresivamente el espectro armónico por acumulación acordal. Es otra manera de otear

el cosmos debussysta, con predominio del grave vocal. Con un verso recitado, invierte el piano el dibujo cromático de la introducción y sube o baja hasta las últimas notas del teclado, *morendo al niente*. El postludio comienza como el interludio, con un recitado tras glisar interiormente las cuerdas, pero desarrolla una melodía descendente hasta desaguar en otra imagen flotante y pianísimo. De todo el cuaderno dimana un aura de lirismo, notable paréntesis en la producción coetánea de la autora.

En 2008, para una gira de la Orquesta Sinfónica de Cámara de Hungría, cuyo director titular es el maestro tinerfeño Alberto Roque Santana, con conciertos en nueve ciudades europeos, reescribe Laura Vega el acompañamiento del cuaderno, que pasa del piano a la orquesta de cuerda. La estructura es análoga y la parte vocal permanece inalterada, pero la parte orquestal no es mera transcripción sino campo de prueba de ideas vinculadas al nuevo agente sonoro. En 2008 ya eran dos las obras sinfónicas concluidas por la compositora, y en ellas trabajó el dominio de los timbres y las texturas, así como la función del color, precedentes muy útiles para transformar el piano en un conjunto de arcos. Las notas sueltas del instrumento original y sus resonaciones armónicas se convierten en diseños de varias notas, ligados o tremolados; los glisados son escalas y la distribución del material responde a un ingenioso criterio del lleno y el vacío sonoros, con hallazgos texturales. Es tanto el equilibrio de la distribución que por momentos remite a la imagen de una orquesta imbuida en el piano, hipótesis normalizada por la procedimiento abierto y plural de Laura Vega, que concibe en varios

casos materiales susceptibles de progreso sin dependencia a las fuentes de generación. Hay en la primera canción instantes orquestales de coralidad implícita en el original de piano. En todo caso, adquieren visibilidad con drástica economía de diseño polifónico. Llama la atención el que los arcos intensifiquen la memoria de los modelos de Debussy con piano. Es ingeniosa la versión en cuerdas de los motivos cromáticos que introducen y rematan la segunda canción.

Para lograr la atmósfera flotante prescinde del ligado y dobla los valores de corchea en semicorcheas ingravidas. El claroscuro gana intensidad y las manchas instrumentales añaden tensión. Tiene razón la musicóloga Rosario Álvarez cuando atribuye a esta escritura orquestal “un tinte expresionista que no tenía la versión de piano, mucho más sosegada”. Por último hay que hacer notar que la escritura vocal sigue siendo conservadora, a despecho de las probaturas instrumentales.

Arquitectura de tu pensar, para flauta y cello (2007)

Se inspira en un poema de Pedro García Cabrera, dos de cuyos versos pueden ser opcionalmente recitados en los compases 32 y 44. El dúo ejecutante no debe recitarlos sino “pensarlos”. Fue escrito durante un seminario de composición con José María Sánchez Verdú, a quien está dedicada la pieza. Verdú titula con la voz “arquitectura” algunas de sus obras, lo cual motiva el título de ésta. Hacia el final, el flautista debe articular por dos veces, de manera marcada, las sílabas Ar-ki-tec-tur como aire en la boca del instrumento. Flauta y cello eran los disponibles durante el mencionado

seminario, y la pieza es un sustancioso trabajo tímbrico nucleado en la nota Sol –otra vez el eje obsesivo– con *scordature* del chelo que completan la sensación de labilidad. El ruido de aire en la flauta, las aspiraciones y espiraciones por el tubo, sin sonido musical, y la alternativa de soplar y hablar, son algunos de los puntos de experimentación con la materia sonora. Con el *meno mosso* central entra la flauta en una pequeña salmodia repetida por el violonchelo. La recurrencia al Sol define el último tramo de la obra y la caracteriza como trabajo objetivo con diversas técnicas de tocar y tañer. Tal vez de manera involuntaria, el agudo refinamiento de la pieza concreta una sombra melancólica, evidente por encima de los pulsos repetitivos y la obstinación de la nota-eje. La tensión expresiva gana terreno...

Más allá de los sueños, para soprano y órgano (2008)

La parte vocal, un vocalise sin texto, fue posterior a las primeras para piano solo y después para órgano. Con una base fija, reitera la autora la aleatoriedad de las plantillas como en *gradus* hacia la forma deseada o, simplemente, por gusto experimental. Cuatro minutos de duración a tiempo lento, sobre el Do grave del pedalero. Acordes desplegados en dos teclados manuales, con tonalidades diferentes en su trayectoria y valores sucesivamente más breves, finalmente ralentados. Esta introducción del órgano a solo mantiene el dibujo de corcheas y tresillos de corchea hasta que entra *legato* la melodía vocalizada, *dolce e cantabile*. Es manifiesta la autonomía de los discursos instrumental y vocal, raramente sumados en impulso común. Durante un interludio, el órgano hace

polifonía mientras calla la voz. Regresa la línea vocal y el órgano recupera los acordes desplegados por grados ascendentes desde el grave. Tras una subida a clímax, el instrumento recupera la melodía en tresillos y se prepara la coda *poco ad libitum*. Los valores desdobl原因 su duración y la voz concluye a boca cerrada.

Austera de medios y muy imaginativa en los rendimientos de las escuestas ideas, esta pieza se propone la belleza como objetivo primordial. La consigue con toda evidencia, fenómeno novedoso en el catálogo más experimental de Laura Vega, que, por otra parte, demuestra los avances de su capacidad técnica en el propósito de hacer siempre más con menos material. El ideal camerístico se esencializa notablemente.

2. Conjuntos de cámara

Aunque en el epígrafe anterior se comentan piezas que en su andadura han rebasado el solo y el dúo primigenios, es en éste donde se agrupan las nacidas para conjuntos.

Suite para quinteto de viento (1999)

Escrita en cuatro movimientos para flauta, oboe, clarinete en si bemol, fagot y trompa en fa. El *Preludio* es un andantino de sabor modal e interválica impresionista, como una solemne cantilena medieval con rico tejido polifónico. Muy ligado y a 3/4, soslaya hábilmente el estatismo con una buena combinación rítmica en la alternativa de valores. En las mezclas de color no elude ciertas acritudes buscadas a propósito. El *Scherzo* es una danza campesina muy vivaz, fraseada en picados y *staccati*. El tiempo a 3 se

desdobra a 6 y destacan los motivos del clarinete y la flauta. Carácter ligero y lúdico. La *Canción* es una melopea simple y popular a 3/8, cantada en principio por el fagot, después por oboe y clarinete y finalmente la flauta. Atractiva urdimbre de contracantos. El *Final* arranca en la flauta con una introducción lenta a 3 y a 4 partes, pronto invertida por el oboe. Tras algunos floreos, entra muy percutido el tema de danza a 8/8 y 7/8. Protagonizan el juego los dos instrumentos agudos, con efectistas progresiones cromáticas al agudo sobre diferentes células de ritmo. Bien calculada intervállica y un final glisado hacia los extremos de la gama de alturas, que reaparecerá en obras posteriores. Es una pieza en general amable, de temática relativamente ambiciosa pero bien escrita en el espíritu de juego de la primera etapa creativa, que irá desapareciendo con el progreso del compromiso artístico.

Cuarteto de cuerda num.1 (2002)

Está dedicado a Daniel Roca, compositor y pedagogo que dio a Laura una parte de su formación y comparte hoy con ella responsabilidades didácticas en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. El Cuarteto, ejercicio académico completamente abstracto, problematiza decididamente los parámetros expresivos. De sus tres movimientos, el primero, legatísimo e hipercromático, se mueve en una gama de alturas muy limitada que va extendiéndose en el frecuente gesto de ir de lo mínimo y escueto a lo expansivo y proteico. Este primer tema en esquema de sonata desemboca en un pasaje percutido y vivo, con pizzicatos y glisados, tras el que aparece un segun-

do tema algo más lento. Se mueve hacia un *lento misterioso e con anima* en el primer violín, que evoca la introducción y da paso al desarrollo. Otro reflejo del cromatismo inicial precede a la sumaria coda. El segundo movimiento, *Adagio sombrío*, es una fantasía de forma libre que preserva la sensibilidad cromática y consigue buenos efectos armónicos en dobles cuerdas de los cuatro instrumentos, largamente sostenidas. La atmósfera se decadentiza en la melancólica elaboración tímbrica. El tema principal está en la viola con un aroma de serie de doce tonos que flota imprecisa. El violonchelo invierte esa célula en la segunda exposición variada mientras el segundo violín divaga en cadencia. El *Allegro* final, con tiempos a 4, 3 y 2 partes, expone tres motivos sucesivos y los desarrolla en contrapunto. La coda cierra el arco citando el tema cromático que abrió el primer movimiento. Hay en toda la obra mucho procedimiento e ideas racionalizadas con lucidez. Parecen desplazados la alegría y el desenfado de los comienzos.

Sensaciones discursivas, para sexteto (2006)

Escritas para clarinete en Si bemol, violín, viola, violonchelo, percusión y piano. El grupo de percusión prescribe vibráfono, tam-tam, 3 platos suspendidos y tres gongs. Fue dedicada al compositor, director y pedagogo Juan José Falcón Sanabria, en el homenaje de PROMUSCAN por su setenta cumpleaños. El ensemble actúa con director y requiere una ubicación concreta. La compositora la plasma en croquis, acompañado en la partitura por las hojas explicativas de símbolos y técnicas. Representa un

salto muy acusado de la sensibilidad camerística. Las previsiones de emplazamiento de los intérpretes denotan una preocupación espacial relacionada con el calado gradual en los problemas del timbre y las transparencias texturales, que tendrá importancia objetiva en la primera partitura sinfónica –Concierto para oboe– fechada el mismo año.

Con citas de Falcón, arranca de un proceso de acumulación que alcanzará la saturación poco antes de un corte súbito. Entran en juego las muecas paroxísticas que dramatizaron las visiones del piano desde el primero de los *Homenajes*. El explícito fraseo *con violencia* es otro signo del cambio espiritual de la compositora. Tras el corte repentino y un largo silencio, un solo de clarinete en sobreagudo parece sosegar el discurso. Pero siguen pugnando el afán de sonidos diferentes y la rarefacción tímbrica. Una sustanciosa intuición de las percusiones resonantes contribuye a dibujar paisajes mágicos con la colaboración de los arcos. La primera parte, de proceso reptante, da paso a una segunda más contemplativa. La retórica de la violencia es reemplazada por la difuminación atmosférica, suspensiva y vagamente poética. Los glisados asumen la función de las distancias, con aproximaciones y alejamientos que traducen la metáfora del extrañamiento espiritual. Ese artificio, el glisado, venía reclamando un papel y es aquí donde lo encuentra de lleno.

Homúnculo, sombra de la redención humana, para violín, violonchelo y piano (2008)

Encargo del Trio Dhamar, que lo estrenó en Almería. La autora se inspiró en la vida y el arte de Manolo Milla-

res, algunos de cuyos textos son susurrados por los intérpretes. Añade una definición del homúnculo –que Millares tomó del psicólogo Viktor Frankl– como fragmentos atroces, mutilados y deformes, de la figura humana. Los exterminios de la conquista de Canarias, los estragos de la guerra civil española, la opresión y la miseria, están en el panel de lo que Millares proclama. “Pero también la grandeza del material humilde”, añade Laura. El soporte de espartos y estameñas y la escasa gama de colores del pintor configuran la visión del pesimismo y el miedo. Es el grito expresionista, la conmoción, la fuerza vital del gran Millares: “Sucesivas miradas de un espíritu siempre insatisfecho con las respuestas dominantes a las grandes cuestiones de la vida y la realidad”.

Laura escribe: “Las ideas generadas adquieren sentido a partir de los elementos extramusicales que ofrecen las obras y los escritos del pintor, ideas que personalmente me sugieren un mundo de desgarradora oscuridad, dolor, penurias, horror, tristeza y pesimismo. Musicalmente estas ideas se manifiestan a través de *ostinati*, cromatismos, *glissandi* de cuartos de tono –simulan gemidos o lamentos–, ruidos, *clusters*, textos susurrados por los intérpretes; un tempo lento, casi fúnebre; los registros graves de los instrumentos que conforman el trío, especialmente en el piano, en el que predominan los graves con empleo de pedal de resonancia, etc.”

En ese clima moral, y en la memoria del visceral impacto recibido en una exposición de Millares, Laura Vega confiesa haber redactado una “obra

oscura". Lo es, sin duda, pero en medio de la opresión y la dureza que conturban a la persona, cesa significativamente la violencia de superficie, aquí suplida por la austeridad de los medios, los exiguos motivos y la objetivación de la tímbrica rarefacta. El crecimiento de la compositora como persona, y sus tomas de conciencia, influyen de esa manera en la música. Sin opacar su mundo acústico, el desahogo dramático cede plaza a la reflexión desde que el piano comienza en el grave un campaneo lúgubre. El pedal armónico, pisado sin pausa, mezcla las columnas de resonación en un caos confuso. Se adhiere el cello con sordina y varios clusters apoyan la entrada del violín, todos en sus registros graves. A partir de ahí, el trío despliega su dialéctica. A tempo *piu lento* el piano pulsa *ostinato*, el violín entona una lamentación y el violonchelo inicia su salmodia. Salen los arcos de la región grave y ascienden. Los intérpretes mascullan palabras de Millares y es entonces cuando todo vuelve a rarefarse, como en busca de ecos metafísicos que no concretan una luz de esperanza ni una respuesta consoladora. Laura Vega se muestra en posesión de los medios sonoros que exteriorizan y describen su propio malestar moral, su problematización de lo mundano. La compositora ha alcanzado la primera madurez plena con un perfeccionamiento escritural que propicia la expresión absoluta.

3. Formatos sinfónicos

Laura Vega suma hasta ahora tres títulos sinfónicos, todos concertantes aunque con planteamientos diferentes. El segundo de ellos, *Imágenes de una Isla*, tiene como solistas, en tres

de sus seis movimientos, a silbadores de La Gomera con acotaciones de tiempo y duración, pero libres en su lenguaje. Cubren un *obligato* sin relación estructural con la orquesta y son teóricamente prescindibles sin que sufra la pieza como sinfonía exenta.

Concierto para oboe, timbal y dos grupos orquestales (2006)

Encargado por la SGAE, la Fundación Autor y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas [Aeos] –Sistema de inventivos a la creación de obras sinfónicas por encargo–. Escrito en 2006, fue estrenado tres años más tarde, tras la presentación de la segunda obra sinfónica, circunstancia que abona algunas observaciones significativas. Está dedicada al oboísta Salvador Mir y a la Orquesta Filarmonica de Gran Canaria, intérpretes del estreno a las órdenes del director Mikhail Jurowsky. Los dos grupos orquestales son, de hecho, sendas orquestas casi completas y escasamente diferenciadas. El primero lleva flauta / piccolo, clarinete en Si bemol, fagot / contrafagot, dos trompas en Fa, trompeta / trompeta piccolo, trombón, tuba, tres percusionistas –uno fuera del escenario– con un orgánico de más de quince instrumentos, arpa, 8 violines primeros, 7 segundos, 6 violas, 5 violonchelos y 4 contrabajos. El segundo grupo exige los mismos arcos y maderas –ésta, con afinaciones diversas–, introduce trompas, excluye la tuba y requiere igualmente tres percusiones y arpa. Los timbales se destacan como solistas y no figuran en la enumeración de los seis grupos de percusiones. El superpoblado orgánico dual tiene, evidentemente, una función espacializadora del sonido y esto impone una

This image shows a page of musical notation, likely a score for an oboe concerto. The page contains multiple staves of music, with various notes, rests, and dynamic markings. The notation is complex, with many notes and rests, and some dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The page is numbered '36' in the bottom right corner.

Última página del "Concierto para oboe"



1. En Budapest, 30 de noviembre de 2008. En primer plano, los compositores Daniel Roca, Laura Vega, Gustavo Díaz Jerez, Dori Díaz Jerez y Emilio Coello. En el escenario, la Hungarian Chamber Symphony Orchestra con el maestro Alberto Roque (segundo por la izquierda).
2. Con el maestro Gregorio Gutiérrez, los silbadores gomeros y la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, en el estreno de "Imágenes de una Isla" (septiembre 2007).
3. Con el oboísta Salvador Mir y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, tras el estreno del "Concierto para oboe y dos grupos instrumentales" (mayo 2009)

ubicación simétrica que se cierra en "uve" desde los lados del podio y en cuyo eje vertical se sitúan los solistas de oboe y timbal.

Escribe el pianista José Luis Castillo, esposo de la compositora: "La idea germen de la obra es visual y se fundamenta en la distribución espacial de la orquesta, quedando ésta dividida en dos grupos similares, A y B. Esta idea visual sugiere una serie de planteamientos musicales, de manera que en algunos casos la orquesta funciona como un todo y en otros casos como grupos independientes. Con ello intenta Laura Vega hacer diálogos, ecos, alternancias, movimientos del sonido en el espacio, etc."

La autora desafía el riesgo de que no todos los espacios acústicos favorezcan la definición multifónica, ni sean precisos en la direccionalidad del sonido y los desplazamientos del timbre. Los resultados del estreno, con momentos abigarrados y confusos, abonan la conjetura de que, en su peculiar filosofía de la obra siempre abierta, llegue a revisar la dotación de las masas instrumentales y su emplazamiento. Acaso sea también previsible un ejercicio expurgo para clarificar el propósito compositivo y reducir los riesgos de una lectura deficiente o una acústica inadecuada.

Llama la atención el que la compositora afrontase su primera escritura sinfónica con este grado de complejidad, obligándose a escribir una enorme partitura de cincuenta y seis pautas. Su lectura ofrece a la vista notaciones masivas que en ocasiones se mueven como dibujos ondulatorios en las entradas o los

periodos repartidos entre las dos orquestas, y reflejan en otras las réplicas especulares. Ciertamente es que el lenguaje de ambición sinfónica venía presionando en obras anteriores para conjuntos de cámara e incluso solos pianísticos, pero el salto a la orquesta, en realidad la doble orquesta, es de tal audacia que patentiza el fuerte temperamento, la voluntad y la capacidad de trabajo de la compositora. En cierto sentido es un "salto mortal" cuyo éxito depende –demasiado– del medio físico y las aportaciones de terceros.

Castillo comenta que "la estructura formal de la pieza toma como modelo el *Concierto para la mano izquierda*, de Ravel, puesto que ambas obras se estructuran en un único movimiento articulado en diferentes secciones contrastantes". El modelo es tan evidente que ratifica el seguro instinto de la compositora en su familiaridad con la música de la que se sabe heredera. "Sin ser una obra tonal –prosigue– usa la nota Re como eje vertebrador al principio y final del concierto. Podríamos dividirlo en dos grandes bloques, a modo de Exposición y Desarrollo, articulándose a su vez la primera en tres bloques temáticos (A, B y C) enlazados por secciones de transición".

Se reproduce aquí en su mayor parte la descripción de Castillo, muy valiosa por lucidez y proximidad a la autora: "Tras un *pizzicato* inicial a modo de llamada, la cuerda grave comienza la introducción en pedal de la nota Re. Con una sonoridad que parece venir de ultratumba, y mediante la espacialización de la citada nota, se inicia un proceso acumulativo de tensión que evolucionará ganando en densidad

e intensidad, como si de una ebullición interna se tratase. Una explosión culminante de la masa orquestal sirve para dar paso al solista, de nuevo con la nota Re en su registro grave, amalgamada con la resonancia del tam-tam. Tras este guiño cómplice al autor de *Daphnis et Chloé*, comienza la primera sección (A), caracterizada por los diálogos constantes, agitados y nerviosos, entre los dos grupos orquestales, con diseños rápidos distribuidos en una imaginativa distribución espacial. Es ahora el oboe, en su papel de solista, el que va guiando a la orquesta a través de una línea cada vez más nerviosa y desasosegada. La sección termina con un *sforzando* del *tutti* en un nuevo punto de inflexión dinámica, más intenso aún que el anterior: la densidad orquestal disminuye aquí súbitamente, dando paso a una nueva sección de transición que nos suspende en un mundo de sonoridades contemplativas y estáticas, a través de acordes de la cuerda mantenida en una dinámica que oscila entre el *pianissimo* y el *mezzopiano*. El oboe participa tímidamente sobre la cuerda, hasta que ésta desaparece. Entonces el solista se manifiesta plenamente con una melodía que nos lleva a la segunda sección temática (B) de carácter lírico y con reminiscencias impresionistas, conseguidas mediante una orquestación sutil en la que destaca la flauta en Sol acompañada por el arpa y pequeñas pinceladas de la percusión. El *tempo* se va acelerando hasta alcanzar la tercera sección (C), marcial y dominada por los timbales, en la que el solista progresa con trinos y rápidas sucesiones de saltos en todo su registro. Es clara en este movimiento la alusión a *La consagración de la primavera* de Stravinski. Los dos grupos

orquestales continúan “peleándose” en una alternancia de participación. Una vez más concluye la sección con la saturación del *tutti* orquestal *in crescendo*, interrumpida inesperadamente. Unos segundos de silencio articulan formalmente la pieza, habiéndonos presentado hasta ahora tres ideas temáticas en lo que tradicionalmente sería la sección de exposición de un concierto clásico”.

Estas notas, publicadas en el programa de mano del estreno, constituyen una pieza rara, casi única en el devenir de Laura Vega, poco dada a las autodescripciones, confiadas en este caso a su propio esposo e íntimo colaborador. De ahí su alto interés. Prosiguen así: “A continuación se sucede la sección de desarrollo, a la manera de un espejo –como no podía ser de otra manera, dado el propósito visual de la orquesta en el escenario– utilizando las ideas previas de la Exposición (C-B-A). La *cadenza* del solista utiliza diferentes recursos aparecidos durante la obra, destacando los desarrollos de diferentes motivos procedentes del *Concierto para la mano izquierda* de Ravel. Poco a poco, el oboe se ve envuelto por otros instrumentos hasta formar un tejido espeso con el *tutti* que conduce a la coda. Sonidos típicos de escalas pentatónicas nos introducen en una nueva atmósfera sonora, que conduce a un triunfante final”.

En el texto citado emergen las citas de otros compositores y su libre uso como ejes del acontecer sonoro, inversiones y artificios especulares, impresionismo, atonalismo, etc., que fueron claves en muchas de las obras anteriores. Laura Vega es completamente fiel a su evolución cuando

salta a la materia sinfónica. Pero la obra orquestal posterior, como se verá, decanta el sonido, lo esculpe en contornos más claros y aligera la masa como aprovechando la enseñanza de lo excesivo.

La parte solista ofrece un abrumador espectro de ideas, extraídas tanto de la física del instrumento como de la gama colorística de su timbre y su bella cantabilidad. Los escollos técnicos tienden al exceso sin cegar la ejecutabilidad –la compositora estudió oboe con el propio solista del estreno, a quien dedica la pieza– ni caer en florituras de virtuosidad gratuita. Pero es tanto lo que el instrumento ha de sonorizar, que los sentidos implícitos –apreciables en la partitura– acaban teniendo más peso que los explícitos, en ocasiones por difícil audibilidad en el cenit de la ola orquestal. La nitidez del oboe en la *Sonatina* de 1998, con la que este Concierto guarda obvia relación, se complica en una urdimbre de poderosa ambición que posiblemente depurarán las futuras miradas de la autora.

Imágenes de una Isla, para orquesta y silbo gomero (2007)

Fue un encargo del Cabildo Insular de La Gomera, dentro de su estrategia para lograr incluir el silbo gomero en el Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, objetivo alcanzado en 2009. Tuvo estreno en la citada Isla en septiembre de 2007, presentándose pocos días después en Las Palmas de Gran Canaria con enorme éxito. La espléndida dirección del maestro Gregorio Gutiérrez al frente de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas pasó fielmente a la gra-

bación distribuida en organismos internacionales.

La obra suma seis movimientos orquestales, los tres últimos con cuatro silbadores gomeros. Uno de ellos, hombre, se sitúa en el escenario junto a los percusionistas; otro, mujer, entre el público, al fondo de la sala; los dos restantes, también entre el público, a mitad de la sala y en los laterales izquierdo y derecho. Con esta ubicación queda la audiencia rodeada por los cuatro silbadores. Laura Vega respondió sin prejuicios a un encargo concreto, planteado con destino finalista en estrecha relación con una Isla. Escribió ella que “con los títulos de los movimientos como punto de partida –cuestión poco habitual en sus hábitos de trabajo– he intentado sugerir una idea o atmósfera determinada. Es una obra de contrastes e imágenes musicales de mi experiencia vital, donde mi visión de la naturaleza, cultura, tradiciones y costumbres de una isla son reflejadas a través del prisma de la imaginación sonora. Por nuestras raíces, orígenes y todo aquello que da sentido a nuestra vida, esta obra está dedicada a mi madre”.

La idea original fue del maestro Gutiérrez durante un viaje a La Gomera. “El silbo –cree él– es un lenguaje mucho más sonoro que el hablado”. Propuso al Cabildo Insular un encargo de obra, la corporación se implicó muy pronto y comenzaron las conversaciones intensivas con Laura Vega sobre un planteamiento nada fácil. Ella se sorprendió en principio, pero pasó varios días en La Gomera, conversó con silbadores, leyó y releó la obra del poeta gomero Pedro García Cabrera, no para

extraer textos sino como inspiración para los títulos y atmósferas de los seis movimientos. También eligió la leyenda popular de Gara y Jonay y decidió utilizar chácaras y tambores, así como un tema folclórico tomado del Romancero de La Gomera. Como explicó Gutiérrez, la partitura sinfónica es explícita y muy clara, en tanto que la parte silbada es semialeatoria y nada cuadriculada. De hecho, la partitura no incluye escritura alguna para los silbadores, salvo pautas de tiempo y duración. Cuatro diferentes de los del estreno darían sin duda otro sesgo a esas partes aunque “narraran” los mismos asuntos.

Los tres primeros movimientos, netamente sinfónicos y titulados con versos de García Cabrera que definen su carácter, desarrollan un refinado descriptivismo en la combinación de observaciones panteístas de la Isla y elementos de su patrimonio sonoro sutilmente diluidos en la selectiva materia orquestal –flauta, oboe, clarinete, fagot, trompetas, trombón, piano, dos percussionistas y 24 arcos–: menos de la mitad del orgánico del *Concierto para oboe*.

El primero, *Espejo de ti misma*, es un *allegro festivo* que resume el saber sinfónico de Laura Vega en el tiempo en que lo escribe, tras la primera aventura orquestal. Muy luminoso y animado, presenta una realización feliz. La autora se distancia de su mundo anterior para concretar un cuadro de embridada excitación. Pasión y orden, turbulencia y control, desaguan en el *meno mosso* de una breve melodía coral antes de la coda, nuevamente viva. Trompas my decidoras y un primer esbozo de danza del tambor configuran una escritura

contemporánea que tiende a la saturación pese a la escogida plantilla, sin someter la plasticidad rítmica a la mancha indiferenciada.

El segundo, *Quién amarró el silencio en el tronco del árbol que plantara*, es lento y cristalino, más próximo a los antecedentes de la autora cuando prioriza la paleta tímbrica desde el estatismo del arranque y progresa a clímax con potentes gestos escriturales. El ritmo en el bombo ya es “gomero” y hay en todas las familias orquestales apuntes de melodías ensoñadoras y nobles.

El tercero, *Llanto de árboles sin hojas*, también lento y paisajístico, asume sin rodeos un ideal de belleza sonora. Destila imaginación atmosférica en el distanciamiento del sueño y los temas populares, admirablemente disueltos en evocaciones barrocas del concertino y los arcos –otra cita literal: el *Lamento de Dido* en la ópera de Purcell *Dido & Aeneas*–. Son retazos de la memoria ensamblados con elegante decadentismo. Se impone después una preciosa especulación tímbrica con trinos en las flautas y glisados en los violines, y el movimiento concluye como empezó, en tono deliberadamente exquisito.

De nuevo lento, en el cuarto, *Viaje al interior de tu voz*, entra el silbo masculino después de preparar el clima de un canto noble y derramarlo en variaciones con creativas mezclas y texturas. Es el momento más ambicioso de la obra, con masas y texturas de gran compromiso en idóneos equilibrios de tensión y reposo. La compositora dice desarrollar en este fragmento la versión sinfónica de los magníficos *Homenajes*, que

tendieron a ella por pasos sucesivos. Sigue vibrando una voluntad de refinamiento que enmarca la aparición del silbo erguido y penetrante cuando modula versos descriptivistas y calla a la orquesta en silencios con calderón. En el contexto divagatorio y poético, esos versos de García Cabrera dan cauce a un final emotivo.

El quinto, *Nacimiento de un amor eterno*, esquematiza a tiempo tranquilo la trágica leyenda de Gara y Jonay en el diálogo de una pareja de silbadores espacialmente posicionados. La glosa orquestal es espléndida. Sin necesidad de descriptivismo, consigue sensibilizar la escucha en el sentido de la leyenda. El trabajo tímbrico vuelve a ser brillante. Un tercer silbador entra en acción para narrar el desgraciado final de los amantes y la eternidad de su vínculo.

El último movimiento, *Ecos en danza*, recupera el tiempo vivo del primero. Sobre un ritmo de tajaraste en piano y tambor gomero, un silbador da entrada a los demás, enarzándose los cuatro en una curiosa conversación sobre asuntos cotidianos. La algarabía de los silbos produce un potente efecto mientras el tajaraste crece a apoteosis. Los silbos cruzados, como de montaña a montaña o de valle a cumbre, envuelven al público. Tambores y chácaras encajan un *ostinato* hasta el final, con la última llamada de los cuatro solistas cerrando el fortísimo del *tutti* orquestal. Los bailes y romances del folclore gomero han vivido en la belleza del silbo como híbrido de la fonación humana y el canto de las aves.

Es muy directo el impacto de esta obra, quizás la más “figurativa” de

Laura Vega, y más condicionada por compromisos de contenido. Proyecta tanta avenencia entre idea y realización como agudeza selectiva en el *klangideal* sinfónico. Da fe de que la compositora está en condiciones de plasmar lo que escucha interiormente y es dueña de su lenguaje. Por ello representa un significativo paso adelante, sin merma de los valores del anterior Concierto, más abstracto y ambicioso pero también más problemático.

In Paradisum, Concierto para piano y orquesta (2009)

Inédita durante la redacción de estos textos, la obra más reciente de Laura Vega, encargada por el XXVI Festival de Música de Canarias (2010) comparece aquí con las notas de la autora, reveladoras de su subjetividad y de la entrega sin reservas al imperio de la expresión:

“*In Paradisum* es quizás la obra más intuitiva que he realizado hasta el momento. Surge más del lado emocional que del intelectual. Es un canto a la vida y a la muerte, al sufrimiento y a la esperanza, al dolor y al amor...”

Inspirada en imágenes y textos literarios, la música se articula en varias secciones contrastantes que fluyen según el material extramusical previamente elegido, textos que van desde el poeta grancanario Andrés Sánchez Robayna –*Más allá de los árboles* y *El resplandor*– y el indio Rabindranath Tagore –*Los pájaros perdidos*– hasta Rainer María Rilke y su admirado Jens Peter Jacobsen.

Los títulos de los diferentes movimientos en los que se estructura el

Full Score
in C

In paradisum

Concierto para piano y orquesta
a José Luis Carrillo

LAURA VEGA
(2009)

I. En los países aparentemente infinitos y eternamente cambiantes de los sueños...

Lento $\text{♩} = 40-45 \text{ ca.}$ *poco rit.* **A tempo** ($\text{♩} = 40-45 \text{ ca.}$) *molto rit.*

The score is written for a piano and orchestra. The piano part is the most prominent, featuring a complex, flowing melody with many slurs and ornaments. The orchestra parts are mostly empty staves with some initial notes. The tempo changes from Lento to A tempo, with a brief 'poco rit.' and 'molto rit.' section. The score is written in C major and 4/4 time.

Primera página de "In Paradisum", Concierto para piano y orquesta.

concierto, *En los países aparentemente infinitos y eternamente cambiantes de los sueños... Nubes que navegan apaciblemente hacia lo desconocido... y Es tan inmisericorde la noche...*, son fragmentos extraídos de la novela *Niels Lyhne* del escritor danés Jens Peter Jacobsen (1847-1885). Entre sus obras más célebres se encuentra *Gurresange*, que Arnold Schönberg utilizó en 1911 para sus *Gurrelieder*. *Niels Lyhne* es la historia de un hombre que persigue una filosofía de vida que le permita superar sus temores, es la lucha del hombre del siglo XIX por hallar una forma de ver el mundo, cuando ya no sirven los principios religiosos. El lirismo de sus descripciones y su estilo impresionista han merecido la admiración de grandes novelistas como el ya mencionado Rilke, Thomas Mann o Stefan Zweig. Este último compara a Niels Lyhne con personajes como Werther, Hamlet o Peer Gynt. Descubrí esta novela a través de *Cartas a un joven poeta* de Rilke, quien curiosamente confiesa: [...] “dos obras son indispensables para mí y están siempre al alcance de mi mano: la Biblia y los libros del gran poeta J. P. Jacobsen”.

Desde el punto de vista musical, en esta obra he mantenido la tendencia que sigo en algunas de mis últimas creaciones: realizar citas y transformaciones motílicas de obras del repertorio de los grandes maestros, que en su tratamiento ofrecen unidad y conexión a toda la obra, a la

manera de *leitmotiven*. En este caso, la influencia viene de la mano de Scriabin –*Preludios*–, Rajmaninof –*Sonata para violonchelo y piano y Momentos musicales*–, Liszt –*Après une lecture du Dante*, Brahms –*Concierto para piano nº 1*–, Beethoven –*Concierto para piano nº 4*–, Fauré –*Requiem*– y Ravel –*Oiseaux tristes*–. Por supuesto, también del canto gregoriano propio del *In Paradisum*, movimiento añadido a la Misa de Difuntos en la liturgia católica. Probablemente haya influencias de otras muchas obras maestras que inconscientemente salen a la superficie durante un proceso creativo que dura tantos y tantos meses.

In Paradisum es una obra espiritual, cargada de “símbolos” que quedan en la intimidad del destinatario del concierto, mi marido José Luis Castillo, y yo. Este concierto para piano es una alegoría al amor, un regalo musical nacido de la experiencia compartida con un hombre de exquisita sensibilidad y grandes valores humanísticos –quizás más propios del siglo XIX– valores que, desgraciadamente, en la sociedad del siglo XXI que nos rodea, escasean cada vez más.

La partitura concluye con una cita de *Los pájaros perdidos* que dice así: “En silencio, la pena va adquiriendo paz en mi corazón, como el anochecer entre los árboles callados” –Rabindranath Tagore–.



Laura Vega (foto de Beneharo Déniz).

CATÁLOGO CRONOLÓGICO

1) Fuga para piano a 4 manos (1998)

Duración: 1:47

Estreno: 8 de febrero de 1999 en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de G.C.

Intérpretes: Sergio Alonso y Manuel Bonino.

Grabación: Sonia Lorenzo y David Crespo CD RALS, Nº 28.

2) Suite para quinteto de viento (1999)

I - Preludio. II - Scherzo. III - Canción.
IV - Final.

Duración: 9 min. aprox.

Estreno: 10 de junio de 1999 en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de G.C.

Intérpretes: Pilar Rodríguez, flauta; Laura Vega, oboe; Joan Querol, clarinete; José García, trompa; Alfonso Bonafont, fagot.

3) Sonatina para oboe y piano (1999)

I - Recitativo - Allegro. II - Poco andante.
III - Rondo.

Duración: 11:48

Dedicatoria: A José Luis Pascual.

Estreno: 29 de noviembre de 1999 en el Concierto-Presentación de PROMUSCAN en el Museo Canario de Las Palmas.

Intérpretes: José Luis Pascual, oboe; Manuel Bonino, piano.

Grabación: Mismos intérpretes. CD RALS, Nº 22.

4) Pequeño rondó para saxofón soprano y piano (1999)

Duración: 2 min. aprox.

Estreno: Audición en la Escuela Municipal de Música de Santa Lucía (2001).

Intérpretes: Jorge Betancor, saxofón; Laura Vega, piano.

5) TYTLAK (2001)

Duración: 5:42

Dedicatoria: A Zdzislaw Tytlak, violonchelo solista de la OFGC.

Estreno: 28 de diciembre de 2002 en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Concierto organizado por PROMUSCAN.

Intérprete: Carlos Rivero.

6) 4 Piezas para piano (2001)

Duración: 7:30

Estreno: 20 de junio de 2001 en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria.

Intérprete: Silvia Castellano.

Grabación: Manuel Escalante CD RALS Nº 32

7) Cuarteto de cuerda nº 1 (2002)

I- (sin indicación). II- Adagio sombrero.
III- Allegro

Duración: 17:00 aprox.

Dedicatoria: A Daniel Roca.

Estreno: 11 de julio de 2003 en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Concierto organizado por PROMUSCAN.

Intérpretes: Cuarteto Contemporáneo de Las Palmas [Mariana Abacioaie (vl. I), Oscar Ptchelnik (vl. II), Patrick Dussart (vla.), Sergei Mikhailov (vc.)]

Grabación: Mismos intérpretes. CD RALS Nº 30.

8) Canto a la muerte de un padre para mezzosoprano y flauta (2002)

Texto: G. A. Bécquer.

Duración: 4 min. aprox.

Estreno: 27 de diciembre de 2003 en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Concierto organizado por PROMUSCAN.

Intérpretes: Raia Lubomirova (mezzosoprano) y Jean François Doumercq (flauta).

9) Nacimiento de la pintura y la danza para clarinete en Si bemol, dijeriduj, campanas y cuencos tibetanos (2003)

Duración: 4 min. aprox.

Estreno: 23 de abril de 2004 en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria.

Intérprete solista: Laura Sánchez (clarinete).

Obra compuesta para el espectáculo multiartístico SENSACIONES "Nacimiento de Tilos" de José Antonio García.

10) LOTHAR COLLAGE, lucubraciones en torno al la (2004)

Duración: 2 min. aprox.

Dedicatoria: A Lothar Siemens.

Estreno: 4 de enero de 2005 en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

Intérprete: Antonio León.

Obra compuesta para un acto de homenaje al musicólogo Lothar Siemens en su nombramiento como Socio de Honor de El Museo Canario.

11) Lucubraciones monocromáticas para violín, violonchelo y piano (2005)

Duración: 6:44

Dedicatoria: Dedicada a Lothar Siemens.

Estreno: 4 de mayo de 2005 en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música.

Intérpretes: Ludwig Carrasco (vl.), Eduardo Soto (vc.) e Isabel Puente (pno.).

12) Homenajes (2005)

Duración: 7:08

Dedicatoria: A Albert Nieto.

Estreno: 29 de octubre de 2005 en la Fundación Juan March de Madrid.

Intérprete: Albert Nieto.

13) Sensaciones discursivas para clarinete, violín, viola, violonchelo, percusión y piano (2006)

Duración: 7:50

Dedicatoria: A Juan José Falcón Sanabria en su 70 aniversario.

Estreno: 14 de junio de 2006 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Concierto organizado por PROMUSCAN, la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y la Sociedad General de Autores.

Intérpretes: Radovan Cavallin (clarinete), Sergio Marrero (violín), José Alvarado (viola), José Pulido (violonchelo), José Manuel Castelló (percusión) y Natalia Falcón (piano). Director: José Brito.

14) Poemas de Elvireta Escobio para soprano y piano (2006)

Canción I: Eres tú quien me inspira – Interludio - Canción II: Si verdaderamente fuera cierto - Postludio.

Textos: Elvireta Escobio

Duración: 11:30

Dedicatoria: A María Orán.

Estreno: 27 de junio de 2007 en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife.

Intérpretes: María Orán (soprano) y Chiky Martín (piano).

Grabación: Mismos intérpretes. CD RALS, Nº 42.

15) Concierto para oboe y dos grupos orquestales (2006)

Encargo de la SGAE, Fundación Autor y la AEOS. Sistema de incentivos a la creación de obras sinfónicas por encargo año 2006.

Duración: 16:30

Dedicatoria: Al oboísta Salvador Mir y a la OFGC.

Estreno: 28 de mayo de 2009. Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas Gran Canaria.

Intérpretes: Mikhail Jurowski, director; Salvador Mir, oboe; Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

16) Homenajes II para viola (o violonchelo) y piano (2007)

Duración: 8 min. aprox.

Dedicatoria: A Adriana Ilieva y José Luis Castillo.

Estreno: 30 de mayo de 2007 en la Casa de Canarias de Madrid.

Intérpretes: Adriana Ilieva (viola) y José Luis Castillo (piano).

17) Homenajes III para trompeta en Si bemol, violonchelo y piano (2007)

Dedicatoria: Al trío Chromos

Estreno: 30 de julio de 2008. Casa del Vino en Tenerife.

Intérpretes: Trío Chromos [Ismael Betancor (trompeta), Carlos Rivero (cello) y José Luis Castillo (piano)].

18) Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero (2007)

I- Espejo de ti misma. II- Quien amarró el silencio en el tronco del árbol que plantara. III- Llanto de árboles sin hojas. IV- Viaje al interior de tu voz. V- Nacimiento de un amor eterno. VI- Ecos en danza. Encargo del Cabildo de la Gomera.

Duración: 29 min. aprox.

Dedicatoria: A mi madre.

Estreno: 6 de septiembre de 2007 en el Auditorio Infanta Cristina de San Sebastián de la Gomera / 11 de septiembre de 2007 en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de G.C.

Intérpretes: Gregorio Gutiérrez, director; Orquesta Sinfónica de Las Palmas.

19) Arquitectura de tu pensar para flauta y violonchelo (2007)

Duración: 8:30

Dedicatoria: A José María Sánchez-Verdú.

Estreno: 18 de diciembre de 2007 en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

Intérpretes: Jean François Doumercq (fl.) y Carlos Rivero (vc.).

20) Más allá de los sueños (2008)

Duración: 4 min.

Existen tres versiones de la obra: 1) para piano, 2) para órgano, 3) para soprano y órgano.

Dedicatoria: A José Luis Castillo.

Estreno:

- Versión para órgano: 23 y 28 de octubre de 2008 en el Ciclo de Órgano Histórico de Canarias 'Ars Organorum' (Iglesia de Puerto de La Cruz, Tenerife, e Iglesia de Sto. Domingo de Las Palmas).

Intérprete: Juan María Pedrero.

- Versión para piano: 8 de noviembre de 2008 en el Club Náutico de Sta. Cruz de Tenerife.

Intérprete: José Luis Castillo.

21) Homúnculo, sombrero de la redención humana para violín, violonchelo y piano (2008)

Encargo del Trío Dhamar

Duración: 9 min. aprox.

Estreno: 24 de octubre de 2008 en el Festival Unicaja de Almería.

Intérpretes: Trío Dhamar [David Santacécilia (vl.), Eduardo Soto (vc.) e Isabel Puente (pno.)].

Grabación: Mismos intérpretes. Sello piccolo.

22) Poemas de Elvireta Escobio para soprano y orquesta de cuerda (2008)

Textos: Elvireta Escobio

Duración: 12 min. aprox.

Estreno: 19 - 30 de noviembre de 2008. Gira de la Orquesta Sinfónica de Cámara de Hungría: 19 nov. Teatro Glazbeni Zavod de Zagreb (Croacia), 20 nov. Universidad de Maribor (Eslovenia), 21 nov. Aula Magna de la Universidad de Milán (Italia), 22 nov. Conservatorio de Música de Berna (Suiza). 23 nov. Hoch's Konservatorium de Frankfurt, 24 nov. Auditorium Freie Waldorf Institut, en Berlín, 25 nov. Instituto Cervantes de Praga, 26 nov. Teatro Odeón de Viena, 27 nov. Templo Franciscano de Bratislava (Eslovaquia) y 30 nov. Instituto Italiano de Budapest.

Intérpretes: Alberto Roque, director; Raquel Lojendio, soprano; The Hungarian Symphony Chamber Orchestra

23) In paradisum, concierto para piano y orquesta (2009)

I- En los países aparentemente infinitos y eternamente cambiantes de los sueños... II- Nubes que navegan apaciblemente hacia lo desconocido... III- Es tan inmisericorde la noche...

Encargo del XXVI Festival de Música de Canarias.

Duración: 23 min. aprox.

Dedicatoria: A José Luis Castillo.

Fecha prevista de estreno: 15 de enero de 2010. Auditorio de Tenerife.

Intérpretes: Lü Jia, director; José Luis Castillo, piano; Orquesta Sinfónica de Tenerife.



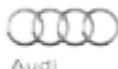
Laura Vega (foto de Nono Castro).



Colaboradores del Veintiseis Festival de Música de Canarias



Miembros del Club de Empresas Protectoras del Veintiseis Festival de Música de Canarias



Los escenarios han sido decorados por cortesía de Floresta en el Auditorio de Tenerife y Los Nopales en el Auditorio Alfredo Kraus.



Las Palmas de Gran Canaria

Avenida de Canarias, 8
Edf. Tucán (trasera)
35002 Las Palmas de Gran Canaria
Tel. 928 247 442/443 Fax 928 276 042

Santa Cruz de Tenerife

Villalba Hervás, 4 - bajo
38002 Santa Cruz de Tenerife
Tel. 922 531 835 Fax 922 242 419

www.festivaldecanarias.com
info.festival@canariasculturaenred.com

Dirección editorial

Cristina López Gevers

Coordinación editorial

Miguel Ángel Aguilar Rancel

Diseño y maquetación

Óptima Publicidad, Marketing y Comunicación, S. L.

© monográfico: Guillermo García-Alcalde



Gobierno de Canarias

CON EL PATROCINIO DE:

