

COLECCIÓN ANÁLISIS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Edición a cargo de
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ

15 Compositoras españolas de hoy

MARÍA JOSÉ ARENAS MARTÍN
ANNA BOFILL LEVI
INMACULADA CÁRDENAS
TERESA CATALÁN
CARME FERNÁNDEZ VIDAL
CRUZ LÓPEZ DE REGO FERNÁNDEZ
MARISA MANCHADO
SONIA MEGÍAS
ELENA MENDOZA
ROSA M^a RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
DOLORES SERRANO
LAURA VEGA
CARMEN VERDÚ
MARIONA VILA
MERCEDES ZAVALA


piles
editorial de música, s.a.

© Copyright 2012. Rosa María Rodríguez Hernández. VALENCIA.
© De los textos e imágenes, sus autores.

Colaboradores:

María José Arenas Martín para *Análisis H's Project*
Anna Bofill Levi para *AIRES (2008), quinteto de metales*
Inmaculada Cárdenas para *Análisis de la obra electroacústica Mosteiro Suite*
Teresa Catalán para *Música somos todos*
Reynaldo Fernández Manzano para *Introducción*
Carme Fernández Vidal para *La Cuarta Elegía de Catalán*
Alicia Díaz de la Fuente para *Apuntes analíticos sobre la pieza para piano Eguzkilore de Carme Fernández Vidal*
Cruz López de Rego Fernández para *VITAL Flauta, clarinete, saxo, piano y percusión*
Marisa Manchado para *Un análisis poco ortodoxo. El concierto para guitarra y grupo de cámara. "Pour le plaisir du son"*
Sonia Megías para *Procesos y reflexiones en torno a 25 Ciudades 50 Calles*
Germán Gan Quesada para *Apuntes sobre Gramática de lo indecible (2008/09), de Elena Mendoza*
Rosa M^a Rodríguez Hernández para *Presentación*
Rosa M^a Rodríguez Hernández para *Deambular de la palabra: ENVOI para flauta y marimba*
Dolores Serrano para *Taller 3332. Flauta, clarinete, saxo barítono, timbales, violín, viola y violonchelo*
Laura Vega para *Una propuesta analítica de Homenajes*
José Luis Castillo para *Otro punto de vista: la visión del intérprete*
Carmen Verdú para *Recursos técnicos, motivicos y formales, en la génesis de una composición dirigida a sordos*
Mariona Vila para *Instrucciones para subir una escalera. Sobre un texto de Julio Cortázar*
Mercedes Zavala para *Qué fue de "Cómo es"*

Ilustración de portada: Pepe Romero "Diario de Lidiana Cárdenas"
Diseño y maquetación: Carolina Vallejo Martínez

Edición autorizada en exclusiva para todos los países a
PILES, Editorial de Música, S. A. VALENCIA (España).

All rights reserved

Depósito Legal: V-1079-2012
I.S.B.N. 978-84-96814-85-1

Está legalmente prohibido fotocopiar o escanear este libro o partitura sin el permiso correspondiente. Si necesita fotocopiar o escanear esta obra o algún fragmento de la misma, dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org), para obtener la autorización correspondiente.

It is legally forbidden to photocopy or scan this book or score without permission. If you need to photocopy or scan this publication or any part of it, contact CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) for authorization.

Printed in Spain / Impreso en España
PILES, Editorial de Música S. A.
Archena, 33 - 46014 VALENCIA (España)
Tel. 96 370 40 27 - Fax: 96 370 49 64
www.pilesmusic.com

Presentación

Forma, infinito, que viven en armonía con el análisis y con su razón poética

Luciano Berio¹

La colección que aquí comienza implica ciertas particularidades. Ante todo, quiero manifestar que el principal interés de esta colección viene dado por la escasa atención que se le ha prestado, en general, al análisis de la música contemporánea, y en particular, a aquellos análisis presentados en primera persona. Comparto la idea de Luciano Berio acerca de que “en el caso del compositor-analista, al menos podemos estar seguros de que el análisis tendrá algo que decir acerca de la *poiesis*, la realización específica y concreta del proceso de composición y de muchos de sus elementos, y su segmentación”².

Algunos analistas pueden dar un giro negativo en vez de buscar el significado de una obra, debe darse prueba de la garantía objetiva y de la bondad de sus instrumentos. Así, en el presente libro, varias de las obras analizadas no son redactadas en primera persona (Teresa Catalán, Carme Fernández Vidal y Elena Mendoza) sino por un investigador e investigadoras –que a su vez son compositores-, (Carme Fernández Vidal, Germán Gan y Alicia Díaz de la Fuente), sus ensayos son confirmados por la compositora estudiada, ya que, como bien sabemos, el análisis implica creatividad y puede desarrollarse como experiencia autónoma y diferente a la intención del compositor o compositora y de la obra en sí misma.

El análisis musical es una disciplina variada, difícil de acotar, puesto que cada obra es única. Se puede utilizar para el estudio de una obra dada. Los resultados de todos los métodos disponibles, ofrecen tan sólo parte del conocimiento. No existe una metodología estándar que pueda aplicarse a cualquier obra. Por eso, el planteamiento metodológico desde el que abordamos nuestra colección de análisis surge de la fusión de distintos procedimientos de trabajo utilizados por varios autores y autoras, que nos sirven como fuente de estudio. Y cuyo valor testimonial acrecienta el interés de la presente colección de “Análisis de la Música Contemporánea”. A partir de sus experiencias reunimos una serie de instrumentos y técnicas alrededor de las cuales construir nuestra propia metodología.

El impulso de la creatividad debe hacerse con profundidad en los estudios y los análisis para establecer las relaciones que conecten unos conceptos con otros, probando

¹ Véase BERIO, Luciano: *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, p. 110.

² *Ibid.* p. 102.

la eficacia de las relaciones y la eficacia creativa de las estrategias, optimizándolas o creando nuevas a través del ejercicio artístico, porque ejercitar es crear, y en la práctica se renuevan los conceptos y se descubren nuevas relaciones entre los elementos de creación.

La profundización en cada uno de los análisis sería el objetivo de muchas búsquedas. El valor que pueda tener este libro es el de ofrecer una percepción del conjunto, proponiéndose como punto de encuentro de otros más detallados y profundos.

Por otra parte, algunas personas pueden opinar que los agrupamientos son demasiado reductores. A mi juicio, se limitan a indicar una orientación y ayudan al lector a apreciar el significado global de esta colección de análisis, un significado que no debe pasar inadvertido y que, empleado de forma inteligente, puede ayudar a una mejor comprensión de cada caso individual.

Todas las compositoras que conforman el contenido de este libro tienen una amplia y dilatada carrera y son significativas en el panorama artístico, por lo que no me voy a extender en elogios a cada una de ellas, hemos preferido el criterio objetivo de incluir el curriculum de las mismas. Este volumen representa una selección, por motivos de espacio físico, y no puede incluir a todas las compositoras que realizan una labor meritoria, significa una muestra del variado y rico panorama creativo en nuestro país.

María José Arenas nos introduce en una de las formas de poesía tradicional japonesa, el haiku, con tres piezas para piano bajo el título *H's Project*.

El quinteto de metales *Aires* ocupa el análisis de Anna Bofill donde une a la música conceptos como arquitectura, urbanismo, matemática, lógica, feminismo, conocimiento, en definitiva, Arte.

Inmaculada Cárdenas, bajo una mirada estética, ahonda en las relaciones entre la música y la arquitectura con la obra electroacústica *Mosteiro Suite*.

Música somos todos, declara Teresa Catalán, nos ofrece su singular punto de vista en el que expone sus argumentos en contra del autoanálisis. Por este motivo, su obra para piano *Elegía nº 4*, es analizada por la compositora Carme Fernández Vidal, discípula y gran conocedora de todas las líneas de trabajo de Teresa Catalán.

Alicia Díaz de la Fuente nos proporciona un profundo estudio de la obra para piano *Eguzkilo*, compuesta por Carme Fernández Vidal, en homenaje a su maestra Teresa Catalán.

Cruz López de Rego analiza su quinteto *Vital*, obra que combina los movimientos de reposo con los rítmicos y rápidos, dando a la obra un aire muy vital.

Pour le plaisir du son es el Concierto para guitarra y grupo de cámara que Marisa Manchado dedica a su amiga la guitarrista Avelina Vidal Seara. La exploración del timbre y la memoria se convierten en sus principales elementos.

La obra experimental de Sonia Megías *25 Ciudades 50 calles*, se muestra como obra abierta en proceso para toda una vida. Seguidora de los *etcéteras* de Zaj, selecciona una serie de estudios gráfico-sonoros sobre la distribución del espacio en calles largas y bulliciosas de algunas ciudades.

“Apuntes sobre *Gramática de lo indecible* (2008/09), de Elena Mendoza” es la disertación que el musicólogo Germán Gan Quesada nos ofrece. Obra escrita para septeto (flauta, clarinete, saxofón contralto, piano, violín, violonchelo y percusión), apoyada en un conocido aforismo de Ludwig Wittgenstein manifiesta una de las principales intenciones de la compositora, la *Estética de la integración*: sonido y narración.

El último poema escrito por Samuel Beckett *Qué Palabra* cimienta la obra *Envoi* de Rosa M^a Rodríguez, profundiza en la relación texto/música y estética, examinando, dentro de ésta, la memoria y el silencio.

La necesidad de expresar los sentimientos ante la tragedia que aconteció en Madrid el 11 de marzo de 2001, se ven reflejados en la obra *Taller 3332* de Dolores Serrano. A lo largo del análisis se podrá comprobar el uso simbólico de este número.

Laura Vega nos describe los principales procesos compositivos –aspectos formales y melódicos (armónico-contrapuntísticos)- de su obra *Homenajes*. Nace siendo una obra para piano con referencias a Isaac Albéniz, pasando por diferentes plantillas instrumentales, para acabar siendo una obra orquestal titulada *Viaje al interior de tu voz*. El análisis de Laura Vega queda ampliado con el texto del pianista José Luis Castillo, éste nos ofrece otros puntos de vista de esta obra en base a la experiencia que le ha aportado su estudio e interpretación en numerosos conciertos.

Carmen Verdú nos expone todo el proceso –práctico y creativo- de una obra destinada a un público con deficiencias auditivas graves. *Concierto de los Sentidos* supone una importante experiencia para la obtención de significativas mejoras para el campo de la educación especial.

Un texto de Julio Cortázar sirve de base a Mariona Vila para su cuarteto vocal a capella *Instrucciones para subir una escalera*.

Qué fue de Cómo es nos ofrece la reflexión que Mercedes Zavala plantea 20 años después de haber compuesto la obra: nacimiento, interpretaciones, aspectos técnicos, explicación del origen literario y teatral de la idea y cómo se incorporan musicalmente y, para finalizar, su revisión.

Los materiales que aquí se recogen son parte de una apuesta reflexiva y crítica sobre diferentes aspectos de obras compuestas, en su mayoría, en la primera década del siglo XXI. Con nuestros testimonios directos, rigurosos e imaginativos, invitamos al lector a tomar uno de los caminos, que como el prisionero de Platón, nos ayude a escapar de la oscuridad. Sirva esta colección de nexos entre el trabajo creativo que la música proporciona con los estudios específicos de la disciplina analítica. Mi objetivo final es el de esclarecer la realización artística en su máximo nivel de expresión.

A mi querido y admirado amigo Pepe Romero –artista plástico y performer- quiero agradecerle muy especialmente que nos haya cedido de forma gratuita la imagen de la portada del libro, se trata de una de sus obras pertenecientes a la colección “Del Diario de Lidiana Cárdenas”, personaje de ficción que dedica su vida a investigar y componer Música Contemporánea.

A las compositoras del presente libro, a la editorial Piles y a Reynaldo Fernández Manzano mi sincero agradecimiento.

Rosa M^a Rodríguez Hernández
Valencia, 2011

15 *Compositoras*
españolas de hoy

LAURA VEGA

LAURA VEGA



Nace en 1978 en Vecindario, Las Palmas. Inició sus estudios musicales a la edad de cuatro años. Estudió piano, oboe y composición en la Escuela de Música de Vecindario, en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas y en la Academia de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Amplió estudios de composición con José Luis de Delás en la Universidad de Alcalá de Henares y con José M^a Sánchez Verdú en la Escuela Soto Mesa de Madrid. Como oboísta fue miembro de diversas agrupaciones (Banda Juvenil de Vecindario, Banda Profesional de Las Palmas, Joven Orquesta de Canarias, Orquesta Sinfónica de Las Palmas, etc.). Ha obtenido cuatro titulaciones: Título Profesional de Oboe, Títulos de Profesor Superior en las especialidades de Piano, Solfeo y Composición, obteniendo por esta última especialidad el Premio Fin de Carrera bajo la tutela de Daniel

Roca. Actualmente realiza el doctorado en la Universidad de La Laguna con la Dra. Rosario Álvarez. Entre su producción orquestal destaca el *Concierto para oboe y dos grupos orquestales*, *Imágenes de una isla* para orquesta y silbo gomero, *In Paradisum*, concierto para piano y orquesta y *Pater Noster* para coro mixto y orquesta de cuerda, obra con la que obtuvo Mención de Honor en el IV Premio Internacional de Música Sacra Fernando Rielo en 2011. Varias de sus obras han sido grabadas para la colección *La creación musical en Canarias* del sello *RALS*, para el sello *Piccolo* y para la *Fundación Autor*. De 2008 a 2011 fue Presidente de PROMUSCAN, Asociación de Compositores de Las Palmas y en su representación fue miembro de la Junta de Gobierno de la FAIC (Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores). Desde 2010 es miembro de la Junta Directiva de El Museo Canario. Desde 2003 es profesora en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. Recientemente ha sido elegida como Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

www.lauravega.es

Una propuesta analítica de *Homenajes*

Laura Vega

Consideraciones previas. Génesis de la obra

Antes de comenzar el análisis de la partitura describiendo en detalle algunos de los procesos compositivos llevados a cabo, parece conveniente enmarcar el contexto general en el que nace la obra. *Homenajes* fue compuesto en 2005 a petición del pianista Albert Nieto para un concierto homenaje al compositor catalán Isaac Albéniz. Su estreno tuvo lugar el 29 de octubre de 2005 en la Fundación Juan March de Madrid. El proyecto ideado por Nieto consistía en la creación de un programa de concierto que incluyera obras creadas para la ocasión por varios compositores del panorama actual español. En concreto, la petición consistía en crear una pieza para piano que tuviera de alguna manera referencia a Albéniz.

La obra fue concebida inicialmente como parte de una creación *in progress* y a modo de colección pictórica. Como si de un cuadro se tratara, la idea primera fue partir de un *lienzo* original (piano) al que se le fuera superponiendo capas de pintura (otros instrumentos) de manera que los lienzos resultantes pudieran observarse desde diferentes perspectivas, creando nuevas texturas y ofreciendo visiones variadas de una imagen en continua transformación. Por lo tanto, uno de los principales objetivos era crear un trabajo que pudiera ir creciendo según una plantilla instrumental que iría en aumento: *Homenajes* para piano, *Homenajes II* para dúo de violonchelo (o viola) y piano y *Homenajes III* para trío de trompeta, violonchelo y piano. Asimismo, la obra fue llevada posteriormente a la plantilla orquestal, que bajo el título *Viaje al interior de tu voz*, configuró el cuarto movimiento de *Imágenes de una isla* para orquesta y silbadores gomeros, encargo del Cabildo de la isla de La Gomera en el marco de las iniciativas llevadas a cabo para la difusión del característico silbo de esta tierra, hoy considerado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. La grabación de esta obra está publicada junto a otras obras orquestales de mi autoría en el CD nº 54 de la colección *La Creación Musical en Canarias* del Proyecto RALS¹. Se trata de un proyecto de recuperación del patrimonio musical canario dirigido por los musicólogos Lothar Siemens y Rosario Álvarez.



Portada del CD 54 del Proyecto RALS

¹ <http://www.elmuseocanario.com/index.php/es/publicaciones/la-creacion-musical-en-canarias/44-la-creacion-musical-en-canarias>

Influencias

En el día a día recibo muchas influencias musicales gracias a la actividad que desarrollo como docente en la especialidad de armonía y contrapunto en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, especialmente a través de las propuestas que analizamos con el alumnado, siendo más abundantes quizás las influencias recibidas del repertorio tonal de los siglos XVIII y XIX, que de otros tipos de lenguajes más propios de los siglos XX y XXI. Por esa razón centraremos nuestro análisis en aquellos parámetros que han sido significativos a la hora de crear la obra *Homenajes*. En nuestra exposición analítica hablaremos principalmente de aspectos formales y melódicos (armónico-contrapuntísticos). Posteriormente, el pianista José Luis Castillo ofrecerá otros puntos de vista de esta obra en base a la experiencia que le ha aportado su estudio e interpretación en numerosos conciertos.

Elementos macroestructurales

No existe una idea de macroestructura formal previa a la creación de *Homenajes*, aspecto que, en muchas ocasiones, suelo tener en cuenta antes de comenzar a escribir una sola nota de una nueva creación. En este caso concreto, *Homenajes* nace con una gran libertad formal, sin tener de antemano ningún esquema preestablecido dado que inicialmente sentía una mayor preocupación por la textura a trabajar que por la forma en sí misma. El principal objetivo al inicio de la composición era poder obtener variedad de planos sonoros superpuestos, generando texturas de cierta complejidad por medio del uso de los diferentes registros del instrumento, dinámicas, formas de ataque, uso de los tres pedales, etc., de manera que en cierta medida pudiera encontrar un modo de trasladar la tradición histórica de la escritura pianística a la práctica de nuestro presente.

No obstante, pese a no partir de estructuras formales previas, en un análisis a posteriori podemos afirmar que la obra se desarrolla muy tradicionalmente en forma de arco, de manera que, conforme avanza la obra, la textura, la densidad, la dinámica y la tensión armónica van en aumento, alcanzando su punto culminante tras pasar la barrera de la mitad de la obra para volver poco a poco a un estado de reposo similar al inicio de la misma. La duración aproximada ronda los siete minutos. Se desarrolla en 80 compases con numerosas indicaciones de cambio de *tempo* entre las diferentes partes o subsecciones en las que podríamos articularla. Una propuesta de esquema formal podría ser la siguiente:

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN (cc. 1-19)		A (cc. 20-28)			DESARROLLO (cc. 29-74)		CODA (cc. 75-80)
SUBSECCIÓN	Intro.	Desarrollo de la Intro	a 1	enlace	a 2	Des. 1	Des. 2	
INDICACIÓN DE TIEMPO	♩ 50	<i>Piu mosso</i> ♩ 60-66	<i>Meno mosso</i> ♩ 60-72	<i>Meno mosso</i>	<i>Muy lento</i>	<i>Muy lento</i> ♩ 60 ♩ 60 <i>Agitato...</i> ♩ 120-132	♩ 80 <i>Con calma</i> ♩ 60 <i>Lento</i> ♩ 50	Tempo I ♩ 50
EXTENSIÓN (nº de compases)	6 (1-6)	13 (7-19)	5 (20-24)	2 (25-26)	2 (27-28)	30 (29-58)	16 (59-74)	6 (75-80)

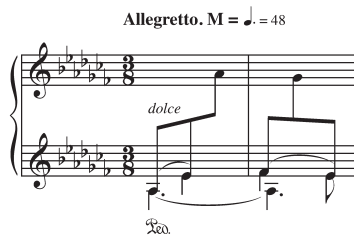
Elementos motivicos

El trabajo motivico constituye en esta obra uno de los planos más importantes del proceso constructivo, siendo quizás desde nuestro punto de vista el parámetro más destacable para proporcionar unidad estructural.

Es evidente, y especialmente a nivel motivico, la relación del título *Homenajes* con los fines compositivos de la obra. Para llevar a cabo este homenaje a algunos de los compositores más grandiosos que ha dado la historia de la música, el material germen es obtenido a través de diversas modificaciones de motivos extraídos de obras pianísticas del repertorio tradicional. Las obras seleccionadas, de especial significado para mi, fueron las siguientes: *La Vega* de Isaac Albéniz, el segundo movimiento *Andante sostenuto* de la *Sonata en Si bemol mayor D. 960* de Franz Schubert y el primer movimiento *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* de la *Fantasia en Do mayor op. 17* de Robert Schumann. Por otro lado, y quizás desde un punto de vista más textural que motivico, se pueden apreciar ciertas influencias de obras pianísticas de Toru Takemitsu, como *Rain Tree Sketch II - In Memoriam Olivier Messiaen* - y del estudio para piano nº 5, *Arc-en-ciel*, de György Ligeti. Asimismo, en el compás 74, existe una cita literal del tercer movimiento, *Adagio ma non troppo*, de la *Sonata Op. 110* de Ludwig van Beethoven, insertada en el discurso musical como si de un paréntesis se tratase.

A continuación se tratará en detalle los motivos y texturas seleccionadas así como sus procesos de adaptación y transformación.

El primer motivo seleccionado (Ejemplo nº 1) es extraído de los primeros compases de *La Vega*, primera pieza de la suite para piano *La Alhambra* de Isaac Albéniz compuesta en 1897, y que rara vez se encuentra en la programación de recitales pianísticos.



Ejemplo n^o 1: Motivo extraído de La Vega de I. Albéniz (cc. 1-2)

El siguiente fragmento seleccionado (Ejemplo n^o 2) pertenece a los primeros compases del segundo movimiento *Andante sostenuto* en do sostenido menor de la Sonata D.960 de Franz Schubert compuesta en 1828. Según Brigitte Massin² “El primer gesto es para delimitar el espacio: do sostenido percutido sobre cuatro octavas desde los graves hasta el registro intermedio. Esta fórmula *ostinato* del acompañamiento crea un efecto de alucinación o de hipnosis que nos vuelve a sumergir en el clima trágico de ciertos lieder del *Viaje de invierno*.”



Ejemplo n^o 2: Motivo extraído del movimiento II. *Andante sostenuto* de la Sonata D.960 de F. Schubert (cc. 1-2)

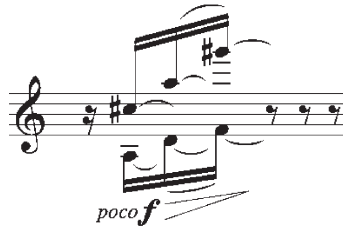
El tercer motivo seleccionado (Ejemplo n^o 3) coincide con el tema principal del primer movimiento de la *Fantasia en Do mayor Op. 17* de Robert Schumann, compuesta en 1836 y dedicada a Franz Liszt. El motivo se elabora a partir de una escala de cinco notas descendentes (La-Sol-Fa-Mi-Re) que Schumann asociaba al nombre de Clara Wieck, su futura esposa.



Ejemplo n^o 3: Melodía inicial de la *Fantasia en Do mayor Op.17* de R. Schumann (cc. 2-6)

El siguiente motivo destacable se extrae de la pieza para piano *Rain Tree Sketch II* de Toru Takemitsu (Ejemplo n^o 4). Esta idea motivica con interválicas diferentes se utilizará como gesto recurrente a lo largo de *Homenajes*.

² MASSIN, Brigitte: *Franz Schubert: Obra*. Editorial Turner, 1997 pág. 1374.



Ejemplo nº 4: Motivo extraído de *Rain Tree Sketch II* de T. Takemitsu (c. 11)

Por último se seleccionó un fragmento del tercer movimiento en si bemol menor de la *Sonata Op.110* de Ludwig van Beethoven (Ejemplo nº 5). Este motivo se utilizará en *Homenajes* de forma más literal que los anteriores, a modo de cita, siendo fácilmente reconocible por el oyente conocedor de la obra beethoveniana.



Ejemplo nº 5: Motivo extraído del movimiento III. *Adagio, ma non troppo* de la *Sonata Op. 110* de L. v. Beethoven (c. 1)

Ahora bien, estos motivos no aparecen tal cual, sino que son modificados rítmicamente y en alturas, siendo transportados, enarmonizados y/o adaptados en su perfil melódico con el fin de obtener una especie de escala común que permita en determinados momentos la superposición de los mismos, tanto a nivel melódico como armónico. Para ello, se optó por tomar las alturas originales del motivo de Schubert en do sostenido menor (ver Ejemplo nº 2) con las notas Do#, Re#, Mi, Fa#, Sol#, dado que enarmonizando el motivo original de Albéniz (Ejemplo nº 6) obteníamos notas comunes al de Schubert (notas: Re#, Mi, Fa#, Sol#).



Ejemplo nº 6: Motivo enarmonizado de *La Vega* de I. Albéniz (cc. 1-2)

De esta manera, adaptando todos los motivos seleccionados a estas alturas, teníamos la opción de establecer una especie de nexo “tonal” entre ellos. El motivo de Schumann quedaría transportado un intervalo de segunda menor descendente (Ejemplo nº 7), el motivo de Beethoven se transportaría de la tonalidad original de si bemol menor a do sostenido menor (Ejemplo nº 8) y el diseño de Takemitsu se adaptaría usando las mismas notas (Re#, Mi, Fa# y Sol#) que el motivo de Albéniz (Ejemplo nº 9).



Ejemplo nº 7: Motivo transportado de la *Fantasia en Do mayor Op.17* de R. Schumann



Ejemplo nº 8: Motivo transportado de la *Sonata Op. 110* de L. v. Beethoven



Ejemplo nº 9: Motivo adaptado de *Rain Tree Sketch II* de T. Takemitsu

Sin apartarnos totalmente del sistema tonal gracias a estas adaptaciones melódicas asociadas a la sonoridad de do sostenido menor, los procesos de armonización se desvinculan completamente de la funcionalidad propia de dicho sistema, debido quizás a una visión más contrapuntística que armónica. Esta visión se ejemplifica en el uso constante de superposiciones de materiales diferentes a los ya mencionados, que generan texturas estratificadas que alcanzan hasta cuatro planos distintos superpuestos. Veremos ejemplos de este tipo de texturas más adelante (Ejemplo nº 13).

Una vez conocidos los materiales motivicos seleccionados, pasaremos a detallar algunos de sus usos a lo largo de las diferentes secciones que conforman la pieza.

INTRODUCCIÓN cc. 1-19

La obra comienza con la nota *La*, nota a la que no hemos prestado especial interés en las explicaciones motivicas previas. Esta nota será un elemento insistente e importante al principio de la obra y anticipa uno de los momentos más importantes a nivel expresivo en la obra: la cita beethoveniana que aparece hacia el final, exactamente en el compás 74. Se trata de la nota más aguda del perfil melódico del motivo de Beethoven (ver Ejemplo nº 8). Este *La* convive con el motivo de Schubert y con el gesto recurrente de Takemitsu.

The musical score for the introduction of 'Homenajes' (measures 1-6) is presented in a four-staff format. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The piece begins with a piano introduction marked 'poco riten...' and 'ppp (perlado)'. The left hand features a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a vibrato (*lvibr.*) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ejemplo nº 10: *Homenajes*. Introducción, cc. 1-6

El motivo de Albéniz (Ejemplo nº 11) aparece por primera vez en la mano izquierda del compás 19 tras haberse insinuado a través de una progresiva presentación de las notas que lo conforman, en los diferentes grupos repetidos en forma de anillos que transcurren desde el compás 7 hasta el 14.

The musical score for the development of the introduction of 'Homenajes' (measures 18-19) is shown in a two-staff format. The left hand (bass clef) plays the main motif, starting at measure 18 with a piano (*p*) dynamic. The right hand (treble clef) provides accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *mf*, along with performance instructions like 'poco a poco ritardando...' and 'molto retenuto'. The piece concludes with a *mf* dynamic and a 'cresc.' marking.

Ejemplo nº 11: *Homenajes*. Desarrollo de la Introducción, cc. 18-19

SECCIÓN A

La línea melódica descendente de Schumann aparece por primera vez en el compás 20 en la mano derecha. Simultáneamente en la mano izquierda se deja ver el motivo completo de Albéniz formando parte a su vez de un patrón de acompañamiento. Este primer diseño concluye con el gesto recurrente de Takemitsu (Ejemplo nº 12).

Meno mosso ♩ = 60-72 ca. (tempo fluctuante)

20

mp

L.vibr.

f

mp

sempre legato molto espressivo

L.vibr.

L.vibr.

L.vibr.

8va

8va

(3" aprox.)

Ejemplo nº 12: *Homenajes*. Sección A, cc. 20-21

DESARROLLO

Al inicio de esta sección se pueden apreciar ejemplos de texturas estratificadas con varios planos o voces superpuestas que se representan en un conjunto de cuatro pentagramas (Ejemplos nº 13a y 13b). Las voces superiores desarrollan dos motivos simultáneos de Schumann: el más agudo aparece en el primer pentagrama y se presenta armonizado con acordes en bloque constituidos por terceras superpuestas. El otro motivo aparece desplazado rítmicamente en el segundo pentagrama (línea formada por la última corchea de cada compás, marcada con plica hacia arriba y subrayado) formando una especie de canon. Un plano intermedio, escrito también en el segundo pentagrama, es elaborado mediante un patrón de acompañamiento en semicorcheas que se desarrolla con cierta libertad armónica, mientras el siguiente plano presenta en el tercer pentagrama un *continuum* sonoro en base a los diseños en anillos procedentes de la introducción. Por último, en el cuarto pentagrama y en el registro más grave del instrumento se puede escuchar, a modo de campanas resonantes, el motivo de Albéniz en una transposición diferente a la del original.

a tempo *molto rit.* **Muy lento (tempo poco rubato)**
♩ = 60 ca.

28 *sub. pp* *stringendo y cresc.* *f* *sub. pp* *pp (murmurando)* *mf*

♩^{8va} (ad lib.) (con pedal)

30 *sostenuto* *mp* *simile* *loco* *marcato*

4

Ejemplo nº 13 (a): *Homenajes*. Desarrollo, cc. 28-32

33 *poco a poco stringendo y crescendo...* *Lyibr.*

♩^{8va} (ad lib.) *sub. pp* *mf*

Ejemplo nº 13 (b): *Homenajes*. Desarrollo, cc. 33-35

Tras un largo proceso de acumulación de tensión, el punto culminante de esta sección llega en el compás 58 con un gesto violento del pianista que, mediante *clusters* en teclas blancas con los puños cerrados, recorre el teclado desde su registro medio hacia los extremos (Ejemplo nº 14).

Ejemplo nº 14: *Homenajes*. Desarrollo, c. 58

Nos parece interesante destacar la sonoridad que se consigue en el pasaje de los compases 66 - 73. Al tocar en el compás 65 un acorde que contiene las notas Re#, Mi, Fa# y Sol# (mano derecha) a la vez que se acciona el pedal tonal, se puede escuchar el motivo de Albéniz que se genera gracias a la resonancia de las cuerdas (Ejemplo nº 15). Esto ocurre justo antes de la cita beethoveniana (Ejemplo nº 16).

Ejemplo nº 15: *Homenajes*. Desarrollo, cc. 66-70

Ejemplo nº 16: *Homenajes*. Cita Motivo de Beethoven c.74

CODA

La obra concluye con la misma sonoridad que comenzó (Ejemplo nº 17). El gesto recurrente de Takemitsu se disuelve poco a poco, junto al Do# grave de Schubert y la insistente nota *La* beethoveniana que parece llamar a su destino.

Tempo I $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$

75 8^{va} $(4^{\text{a}} \text{ aprox.})$ 8^{va} $(3^{\text{a}} \text{ aprox.})$

(l.v.) p sotto voce *L.vibr.* *quasi campanas p dolciss.* *pp* *ppp* *(hasta extinguir sonido)*

(una corda)

Ejemplo nº 17: *Homenajes*. Coda, cc. 75-80

Conclusión

Con esta propuesta analítica hemos pretendido dar a conocer algunos de los planteamientos llevados a cabo durante el proceso compositivo. Evidentemente, por las características propias de este trabajo, no se ha podido realizar un análisis en profundidad, dejando totalmente al margen aspectos como la armonía, la rítmica, las dinámicas, la agógica, la articulación, la grafía, etc. Tan solo hemos querido llamar la atención del lector en lo que al análisis motivico se refiere, acercándonos al objeto sonoro por uno de sus múltiples lados.

Homenajes ha sido interpretado en varias ocasiones por diversos intérpretes, tanto por profesionales como por alumnos del Conservatorio Superior de Música de Canarias, quienes la han incluido en sus recitales de fin de carrera, resultando sin duda una experiencia muy enriquecedora para mí. Existe una grabación de la obra, interpretada por la pianista Esther Ropón, publicada en un CD que lleva por título *Mujeres del XXI*³. Ha sido grabada también por el pianista José Luis Castillo para publicarse en la colección de CDs *La creación musical en Canarias* del proyecto RALS. Actualmente esta grabación, así como la de *Homenajes III*, se encuentran en proceso de edición.

3 *Mujeres del XXI*. 2010 Ultramarinos Música. Depósito Legal: 2160-2010.

Durante la elaboración de este artículo hemos creído conveniente abordar no solo aspectos del proceso puramente constructivo, sino aspectos generales relacionados con la interpretación. Para ello hemos contado con la colaboración de uno de los pianistas que mejor conoce esta obra, habiéndola interpretado en numerosas ocasiones, tanto en la versión para piano solo como en la versión de dúo y trío. Deseando que su experiencia pueda complementar de alguna manera la aproximación que hemos realizado mediante este análisis (abordado por cierto de la forma más objetiva posible si eso cabe en palabras del propio compositor), les dejo ante otro punto de vista, el del pianista José Luis Castillo.

Otro punto de vista: la visión del intérprete

José Luis Castillo¹

Mi relación con *Homenajes* se remonta al mes de diciembre de 2005: en esa fecha tuve la oportunidad de estrenarla en Canarias tan sólo dos meses después del estreno absoluto en Madrid por parte de Albert Nieto. El marco de mi interpretación fue un concierto organizado por la asociación canaria Promuscan, celebrándose el mismo en el Salón de Actos del Museo Canario. En aquel momento tuve que preparar la obra de Laura Vega en un plazo de tiempo muy corto, contando para ello con unos pocos días en los que me “sumergí” en ella todo lo que el tiempo y mis posibilidades me permitieron. Posteriormente la interpreté en varias ocasiones más, recordando especialmente su interpretación dentro del XXIV Festival de Música de Canarias en el año 2008, en la que formaba parte de un programa de música española que realicé por las islas del archipiélago no capitalinas. Fue especialmente a partir de ese momento cuando pude *convivir* con *Homenajes* y asimilarla de una manera más profunda, hasta encontrarme suficientemente cómodo con ella para grabarla en un cd. Dicho cd, producido por el sello RALS para la colección *La Creación Musical en Canarias*, incluye obras de otros tantos compositores canarios y se encuentra actualmente en proceso de elaboración. Por otra parte, también he tenido la oportunidad de interpretar *Homenajes II* (tanto en su versión de viola como la de violonchelo), *Homenajes III* (también grabada por el *Trío Chromos* para el sello RALS y actualmente en proceso de edición), y de escuchar la versión orquestal de la misma, por lo que creo que mi visión de la obra se ha completado bastante desde el momento en que la toqué por primera vez. Por último, el trabajo de esta pieza musical con varios de mis alumnos de piano en el Conservatorio Superior de Música de Canarias ha sido bastante ilustrador, (¡me temo que mucho más para mí que para mis alumnos!), ayudándome igualmente a evolucionar en su interpretación.

Lo primero que me llamó la atención de la obra no tiene relación con la versión para piano: se trata de la capacidad de la misma para adaptarse o transformarse en otras obras diferentes, dependiendo de la plantilla instrumental para la que esté destinada. No es mi intención aquí profundizar en ese aspecto aunque no puedo evitar pensar en el *elastic scoring* (expresión que podría traducirse como *orquestración flexible* o *elástica*), acuñada por el compositor y pianista australiano Percy Grainger (1882-1961), haciendo referencia a la capacidad de adaptación en la orquestración de la obra dependiendo del instrumento o instrumentos disponibles en ese momento. Por otro

¹ Pianista nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1976. Actualmente es Profesor de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. Asimismo, es miembro académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Para mayor información:

<http://www.csmc.es/departamentosProfesoradoFicha.php?id=31>

<http://www.racba.es/index.php/correspondientes-en-las-islas/335-castillo-betancor-jose-luis>

<http://www.promuscan.es/index.php/interpretes/250-castillo-jose-luis-piano>

lado los temas y motivos que Laura Vega seleccionó para la composición de *Homenajes* me son muy cercanos y queridos, ya que se trata de repertorios que he estudiado y tocado durante varios años, haciendo todo esto que la obra me resulte especialmente atractiva. En ese sentido no quiero dejar de señalar la especial importancia que tiene para nosotros, los intérpretes, el conocimiento detallado de todos los temas y motivos de los que hace uso Laura Vega para la creación de la obra. El conocimiento de la sonoridad, el fraseo y las articulaciones específicas de los mismos, así como su contextualización dentro de las obras en los que están enmarcados, son esenciales para acercarnos al amplio abanico de *nuances* que podemos encontrar en las páginas de *Homenajes*. En ella, y sin dejar de mantener su carácter original, la interacción entre los mismos, así como la transformación que experimentan a lo largo de la obra (ya sea motivica, en cuanto a articulación, de sonoridad, etc.) configuran un crisol emocional, y lógicamente también sonoro, muy particular.

Otro de los aspectos que me resultaron llamativos cuando comencé a preparar *Homenajes* fue la gran cantidad de indicaciones que la compositora había escrito en la partitura: dinámicas, articulaciones, *tempi*, uso de los pedales, agógicas, tipos diferentes de ataques y toques, etc. Acostumbrado a encontrar en numerosas ocasiones pocas indicaciones en partituras de compositores actuales, fue para mi una grata sorpresa descubrir la claridad y rigor que mostraba la autora en su concepción de la partitura, teniendo en cuenta que, al igual que pasa con el resto de obras de otros autores y/o estilos, son siempre eso: indicaciones susceptibles de ser modificadas dependiendo de las características específicas del instrumento así como de las cualidades acústicas de la sala donde vaya a interpretarse. No obstante, y siempre hablando desde un punto de vista absolutamente personalísimo, es algo que agradezco y que paradójicamente a medio y largo plazo me ofrece muchísima “libertad” en el proceso interpretativo.

Ejemplos de esto lo podemos encontrar desde el principio mismo de *Homenajes* (ver Ejemplo nº 10), donde la distribución de la escritura hasta en tres pentagramas nos sugiere una *espacialización* sonora muy sugerente, puesto que para la realización del texto podrían emplearse perfectamente dos pentagramas. Sin embargo la propuesta de edición de la autora en la presentación de los distintos temas y motivos clarifica enormemente no sólo la sonoridad y ataque de cada uno de ellos sino que además nos ayuda a definir el gesto físico necesario para obtener dichos aspectos, incluyéndose en estos también la digitación. Para ilustrar esto, podemos escoger los primeros compases del mencionado ejemplo:

Ejemplo nº 10: *Homenajes*. Introducción, cc. 1-3

Las notas del pentagrama superior (nota *la*), con la articulación de subrayado o *tenuto* y la indicación de *piano dolcissimo* y *quasi campanas*, requieren un acercamiento físico a la tecla y una sonoridad muy concretas. Al mismo tiempo se expone en el pentagrama central un tema en terceras marcado *pianissimo* (*ppp*) y *sotto voce*, para el que de nuevo es necesario una aproximación y sonoridad bien definidas y diferentes a las del pentagrama superior. Por último, en el tercer pentagrama se presenta en *pianissimo* (*pp*) una nota pedal (*do* sostenido). Las indicaciones mencionadas, así como el uso de los pedales propuestos (tanto el pedal *sostenuto* como el pedal *una corda*) ayudarán enormemente a la realización sonora del material presentado. Sin embargo, si queremos preservar en la medida de lo posible la sonoridad y carácter original de los temas expuestos, delimitando y separando al mismo tiempo cada plano sonoro, podemos tocar el pentagrama central con las dos manos, esto es, empleando una mano para cada una de las voces del intervalo de tercera (*mi-sol* sostenido), y mantener esa misma distribución en las octavas del pentagrama superior (una mano para cada voz). Con esto no solo conseguiremos por un lado un mayor control de la bajada de la tecla en la sonoridad *ppp* del segundo pentagrama; por otro lado obtendremos, casi por inercia, la sonoridad de *quasi campanas* indicada en el pentagrama superior, ya que la velocidad requerida para que los brazos recorran el espacio físico y sonoro necesario para posicionar las manos en el *la* octavado, producirán el nuevo efecto tímbrico de una manera más natural que si tocásemos cada pentagrama con una sola mano. Lo mismo puede aplicarse a la relación entre el segundo y tercer pentagrama.

Por supuesto, todo esto son consideraciones extraídas de mi propia experiencia en la interpretación de la obra, después de probar varias disposiciones y/o digitaciones. Consideraciones que siempre son susceptibles de modificación y ajuste dependiendo de las particularidades de cada pianista, instrumento y acústica, como hemos indicado anteriormente.

En la Coda de la pieza (ver Ejemplo n^o 17) encontramos otro fragmento donde son igualmente aplicables las consideraciones prácticas ya expuestas.

Debido a las dimensiones de un análisis de estas características únicamente me limitaré a comentar, de manera breve, dos ejemplos más. El primero pertenece a la Sección A, compás 20 (Ejemplo n^o 12). En este caso la autora distribuye el material sonoro en 4 pentagramas:

Meno mosso ♩ = 60-72 ca. (tempo fluctuante)

Ejemplo n^o 12: *Homenajes*. Sección A, cc. 20-21

Tampoco puedo evitar pensar aquí en las texturas del compositor, pianista y profesor polaco Leopold Godowsky (1870-1938), conocido por los pianistas sobre todo por sus 53 arreglos o estudios sobre los estudios de Frédéric Chopin. En esas partituras podemos observar música de una complejidad muy pocas veces vista en la historia del piano. Frecuentemente en estos estudios encontramos dos o tres líneas contrapuntísticas escritas al mismo tiempo, cada una con su propia personalidad y que requieren una sonoridad y fraseo particular que necesita ser claramente diferenciada de las otras. La música de Laura Vega no llega a este nivel de complejidad, pero sí necesita de un estudio absolutamente concentrado por parte del intérprete para prestar atención a todos los detalles que de manera explícita o implícita, (por ejemplo a través de las connotaciones que conlleva cada tema en sus propias obras), se representan en la partitura.

En este fragmento el contenido emocional aumenta progresivamente en densidad, de la misma manera que lo hace la escritura. Así, la mano derecha debe tocar al mismo tiempo el tema completo de la *Fantasia* Op. 17 de Robert Schumann (en el segundo pentagrama), que como indica la autora en su comentario analítico, aparece completo por primera vez. Para realizar este cometido el intérprete debe emplear todo su brazo, en la medida que le sea posible, con el fin de obtener la sonoridad, declamación y proyección que este tema demanda. Inmediatamente después debe tocar el gesto recurrente de Toru Takemitsu, que si bien no aparece indicado en esta

ocasión, necesita de un toque, sonoridad y articulación completamente diferenciados. Por si esto fuera poco, en la primera parte del compás la mano derecha debe ejecutar, en una mínima fracción de tiempo, dos acordes completamente distintos en cuanto a altura, ataque y sonoridad, armonía y topografía del teclado. Para realizar esta acción el brazo debe realizar un rápido aunque sereno desplazamiento lateral con el fin de obtener las dos sonoridades deseadas. Se trata de una repetición del gesto del segundo compás de la obra, comentado anteriormente, pero inverso en esta ocasión desde el punto de vista dinámico, y por ello más difícil de realizar. En el comienzo de la obra sugeríamos efectuar el movimiento lateral con las dos manos con el fin de pasar de una sonoridad en *pianissimo* (ppp), *sotto voce*, a una sonoridad en *piano* y *quasi campanas*. Como consecuencia, la rapidez del gesto favorecía el consiguiente incremento en volumen. En esta ocasión, sin embargo, la dinámica resultante del gesto de traslación horizontal es considerablemente menor, por lo que se hace necesario frenar el movimiento para disminuir la velocidad de bajada de la nueva tecla y conseguir no solo la sonoridad sino el carácter, a modo de reminiscencia, requerido en ese acorde. Pero esto no es todo, ya que de manera casi inmediata (con tan solo una semicorchea de tiempo) la mano derecha debe volver a su posición original para tocar el segundo acorde perteneciente al tema de R. Schumann, situado una octava por debajo y de nuevo con dinámica y fraseo diferentes. Para acometer este gesto el brazo debe volver a recuperar la aceleración inicial con el fin de bajar las teclas siguientes (fa sostenido en octava) con la velocidad necesaria requerida. Sin embargo, un exceso de la misma produciría un acento involuntario en la nueva octava, desfigurando el fraseo inherente al tema, con el consiguiente deterioro en la *nuance* global del fragmento.

A todo esto se une el hecho de que ahora, además, es únicamente la mano derecha la que debe realizar esta acción, puesto que la mano izquierda debe también tocar otros dos planos completamente diferentes en fraseo y sonoridad: por una parte el motivo de *La Vega* de Isaac Albéniz (tercer pentagrama) y por otro un acompañamiento que debe ayudar al fraseo y sonoridad no sólo del motivo anterior sino del resto de la textura. Un ejemplo de concepción *polidinámica*, citando un término de Leopold Godowsky, reflejo de un contenido igualmente *poliemocional*.

Otra ejemplificación de este tipo de texturas lo podemos encontrar en la sección de Desarrollo (ver Ejemplo nº 13, cc. 29-41), donde la dificultad se ve incrementada notoriamente con respecto al fragmento anterior. Aquí los cuatro sistemas desarrollan también hechos sonoros completamente diferenciados, presentando ahora unas figuraciones más rápidas en el tercer pentagrama (mano izquierda). Estos planos necesitan, además, ser intensificados progresivamente en volumen y rapidez hasta el compás 42, aunque manteniendo cada uno su carácter y sonoridad correspondiente. Al igual que sucedía con el fragmento anterior, el intérprete debe estar completamente concentrado en el estudio de esta sección con el fin de construir el clímax de la obra (compás 58) de la manera más arquitectónica posible, sin menoscabo de opacar la claridad textural. Para ello, la audición de la versión orquestal de la pieza (cuarto movimiento de *Imágenes de una isla*) de la misma autora puede ayudar considerable-

mente a la concepción sonora no sólo de este fragmento en particular, sino de toda la obra en general. En mi caso particular como pianista, la escucha del documento sonoro perteneciente a la versión sinfónica de *Homenajes* enriqueció considerablemente la paleta sonora de mi interpretación. Y es que el piano, aunque presenta un gran abanico de posibilidades en cuanto a la dinámica, adolece de la gran variedad y riqueza tímbrica que presentan otros instrumentos. Por ello, en nuestra misión como comunicadores del mundo inefable de la música, deberíamos tratar de enriquecer con todos los medios posibles la innata *neutralidad* sonora de nuestro instrumento, y sugerir al oyente la ilusión de escuchar a una orquesta cuando recreemos la obra de Laura Vega. El estudio detallado y escrupuloso de todos los elementos que conforman la totalidad de la pieza podrá, al menos en cierta manera, acercarnos a esta quimera. Si tenemos en cuenta el ímprobo trabajo que realizan muchos compositores para con la creación de sus obras, es un esfuerzo que realmente merece la pena.



José Luis Castillo

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1976, estudió piano en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal con Esperanza Estades. Entre 1996 y 1999 estudió en la Escuela Reina Sofía de Madrid con Dmitri Bashkurov, Galina Eguiazarova y Marta Gulyas. En 1999 fue designado alumno más sobresaliente de la Cátedra de Piano, recibiendo el galardón de su Majestad la Reina. Entre 1999 y 2001 realizó un Master de Interpretación pianística en la Manhattan School of Music de Nueva York con Solomon Mikowsky, gracias a la ayuda económica de D.

Alejandro del Castillo. A lo largo de su carrera ha obtenido diversos premios y galardones. Como solista ha actuado en numerosos lugares del Archipiélago Canario así como en Madrid, Barcelona, Albacete, Granada, Almería, Lille (Francia), Düsseldorf (Alemania), Dublín, Buenos Aires, Filadelfia y Nueva York. En el campo de la música de cámara hay que señalar sus actuaciones en una gran diversidad de salas del panorama musical español. Interesado por la creación actual, colabora asiduamente con la Asociación de Compositores Promuscan y con el proyecto musicológico RALS de Canarias. En la actualidad es miembro del Trío Chromos junto al trompetista Ismael Betancor y el violonchelista Carlos Rivero, con los que ha grabado un disco de obras de compositores americanos para el sello Crystal Records y otro con obras de compositores canarios para el proyecto RALS. Además ha grabado un cd con obras de compositores andaluces de los siglos XIX y XX para la colección *El patrimonio musical hispano* de la Sociedad Española de Musicología. En el 26 Festival de Música de Canarias llevó a cabo el estreno absoluto de *In paradisum*, concierto para piano y orquesta de Laura Vega junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife bajo la batuta de Lü Jia. Ha realizado para diversas instituciones un ciclo de conferencias-conciertos que, bajo el título *Les Rarisimes*, explora repertorios y autores no habituales en las salas de conciertos. En la actualidad está realizando estudios de doctorado en la Universidad de La Laguna y desde 2002 es profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. En 2011 fue nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.