

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

Rosa M. Díaz Mayo



EDICIONES
TAMAIMOS



Cabildo de
Gran Canaria



Ayuntamiento de
Candelaria

Colección Alongues

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

© 1.^a edición, 2019:

Fundación Canaria Tamaimos

Islas Canarias

www.fundaciontamaimos.org

© De los textos:

Rosa M. Díaz Mayo

© De las fotografías y diseños interiores:

Emilio Coello (p. 8)

José Sacramento (pp. 21, 67, 131, 189, 255 y 275)

Sinfónica de Tenerife (p. 382)

Diseño y maquetación:

Sergio Hernández Peña

www.sergiohp.com

ISBN: 978-84-949600-1-7

Depósito legal: GC 256-2019

Impresión:

Gráficas Atlanta

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio actualmente conocido o que se invente en el futuro sin previo permiso por escrito de los titulares del copyright de esta obra.

Sobre la Colección Alongues

De un mirar distinto y un querer conocer y explicar nace la Colección Alongues, pionera en las Ediciones Tamaimos. Así, alongada para otear un Archipiélago que dejar de ignorar. Viene de distintos caminos, pues ni la crítica humanística ni el análisis social le son ajenos; pero nació, sobre todo, para devolver esa mirada sobre Canarias al lector que no deja de buscar comprender los avatares de una tierra que aún rebosa interrogantes. Alongarse con pie firme entre mareas y alisios.

a mi madre



Emilio Coello

Índice

Prólogo	11
Prefacio	17
Orígenes	21
Influencias y confluencias en torno a Emilio Coello.....	23
Los años 60 y 70. El Valle de Güímar, corazón musical de Tenerife.....	27
Los años 80. Ampliando fronteras hasta Madrid.....	45
Última década del siglo xx	57
Siglo XXI: Europa y Estados Unidos	61
Contexto creativo	67
Contextualización en el marco de la cultura occidental.....	69
De la modernidad a la posmodernidad	79
El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Los comienzos compositivos	87
La creación musical contemporánea en Canarias	91
Otros compositores contextuales	120
Emilio Coello en el marco de la posmodernidad	122
Tradición y fe	131
La música religiosa canaria en nuestros días	133
<i>Misa de Conmemoración</i> . Un caso práctico	151
Génesis.....	151
Idiosincrasia	155
Génesis y evolución. Una reconciliación posible.....	157
Análisis musical	171

Identidad canaria	189
La literatura canaria en la obra de Emilio Coello	194
Música, mitología y literatura.....	230
El lenguaje musicoliterario	251
El timbre: entre lo acústico y lo electrónico	255
Génesis de las Islas Afortunadas	275
<i>eCaos</i>	305
<i>eCosmos</i>	311
Introducción	311
Diseño del plan estructural.....	312
Desarrollo del proceso creativo	322
Proporcionalidad espacial y temporal.....	328
Medura	335
Estructura y tempo.....	338
Epílogo.....	347
Catálogo de Emilio Coello	355
Bibliografía	371

Prólogo

Desde la Antigüedad, como nos recuerda Tejera Gaspar, cualquier referencia a las Islas Canarias se ha relacionado con un mundo paradisíaco, fuera del alcance de los mortales; con un territorio más propio para las recreadas hazañas de los dioses, que para las fatigas y desventuras de los hombres. La historiografía canaria ha estudiado a fondo las fuentes etnológicas que permiten conocer la identidad original de este pueblo, un relato que se remonta a la noche de los tiempos, a la creación tal como la refiere Sabas Martín en *Ritos y leyendas guanches*: “En el principio era Achamán, dios poderoso y eterno que se bastaba a sí mismo. Antes de él sólo había la nada y el vacío, el mar no reflejaba el cielo y la luz aún carecía de colores”. Estas y otras imágenes pueblan la espiral de la memoria al sobrevolar Tenerife y divisar la impresionante mole del Teide.

El Gobierno de Canarias, a través de la Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y de la Música, me encargó en el año 2004 un estudio dedicado a Emilio Coello, un joven compositor tinerfeño nacido en Charco del Pino, cuya obra comenzaba a adivinarse más que prometedor. Tras largas conversaciones y alguna entrevista en Madrid *compuse* un texto titulado *Emilio Coello: el compositor como historiador*. Como escribí entonces, en escasas ocasiones te encuentras frente a un creador tan joven —pese a la madurez demostrada ya en sus obras— capaz de construir un lenguaje propio a fuerza de diluir las fronteras entre lo actual y lo histórico, tiempo pasado y tiempo presente. Su música —nada de espíritu centroeuropeo, nada de recursos reconcentrados, nada de excesos tecnológicos— estaba proponiendo una nueva ruta después de haber transitado los itinerarios internacionales hasta llegar a los Estados Uni-

dos, donde en abril de 2003 se estrenaba en Nueva York su magnífica *Soul and Guaya*.

El carácter extraordinario de la obra de Coello ahondaba desde los inicios en las raíces de su cultura, se desplegaba en páginas como su impresionante concierto para tiple y orquesta *Altahay*, en la mitología que refleja la cosmogonía de los antiguos habitantes de las Islas contenida en *Axis Mundi*, *Kanarische Pincelstriche* y en obras que recorren todo tipo de géneros, desde la música escénica a la electroacústica de *Lux* o *Piano Wave*. Era evidente la necesidad de dedicar un estudio en profundidad y extensión suficientes para abordar un catálogo de semejante trascendencia. Pasaron unos años hasta que sucedió el prodigio: en junio de 2010 conocí a Rosa Díaz Mayo, licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense. Creo recordar que se presentó ella misma, con las credenciales de Wade Matthews y de Miguel Álvarez-Fernández —otro de mis antiguos y brillantes doctandos— después de una conferencia en La Casa Encendida de Madrid organizada por el propio Miguel.

Su predisposición y cualidades para llevar a término una tesis doctoral eran evidentes y la propuesta del tema despertó su interés desde el principio, pese al esfuerzo que iba a suponer sumergirse en un ámbito que la obligaría a trabajar con firmeza a partir de una metodología exigente, desde una nueva visión pluridisciplinar como la que quedó ya planteada desde nuestras primeras sesiones de trabajo.

Este nuevo enfoque con el que Rosa Díaz Mayo desarrollaría su trabajo ha contribuido a reorientar el planteamiento de la investigación de rango académico hacia una perspectiva de estudio diferente, guiada desde el prisma de esa óptica que considera a nuestro compositor como historiador y que ella ha sabido inteligentemente transformar en una visión que aborda músico y música como valores representativos de una identidad colectiva traducida a la singularidad de creaciones sonoras individuales en manos de Emilio Coello. Por otra parte, la complejidad del tema requería una persona capaz de dedicarse en cuerpo y alma al estudio del autor y su obra, a la contextualización de sus principios estéticos en un entorno geográfico e histórico, y ese es sin duda el importante papel, la gran labor desarrollada por Rosa Díaz Mayo; su compromiso con la investigación la llevó incluso a desplazarse a las Islas Canarias, donde ha residido durante años clave para su empresa académica.

Como las buenas construcciones arquitectónicas, este estudio monográfico exhibe entre sus valores los más preciados para los antiguos teóricos desde Vitruvio: *utilitas, firmitas, venustas*. Responde con objetividad a la función planteada como hipótesis de trabajo, posee la firmeza que garantiza su perdurabilidad y vigencia en el tiempo, y contiene toda la belleza de la que son portadoras las composiciones de Emilio Coello, recreadas en el estudio realizado por Rosa Díaz a fin de contribuir a situar sus contenidos en un contexto internacional, un marco que permite valorar con objetividad su significación.

Una amplia selección de temas compone este estudio que ahora nos llega en forma de libro y que, a nadie se le oculta, es fruto de esa extraordinaria tesis doctoral defendida por su autora, con absoluta brillantez, en la Universidad de Oviedo y por la que fue premiada con la más alta calificación. De su excelencia da cuenta el hecho de que en un tiempo bien breve haya pasado a convertirse en proyecto editorial, algo que no sucede con todas las tesis. Se nos ofrece, pues, un estudio de gran consistencia articulado aquí en capítulos que anuncian la riqueza y diversidad de los temas de estudio propuestos. Salvo los dos primeros capítulos, que necesariamente informan de las etapas formativa e iniciática de Emilio Coello, los demás pueden leerse prácticamente de forma independiente. Así, el tercero, dedicado a “Tradición y fe”, ofrece un panorama sumamente interesante sobre la situación de la música religiosa actual, sirviendo de marco para recuperar la voz litúrgica y su protocolo en *Misa de conmemoración*, compuesta por Coello para celebrar el 50 aniversario de la consagración de la Basílica de Candelaria, estrenada en Tenerife en 2009 y luego interpretada magistralmente en la Catedral de la Almudena de Madrid. Nos conduce a volver nuestros pasos sobre la singularidad cultural de Canarias, recogida en la memoria histórica de la que son herederos sus habitantes. Su mitología, reconstruida principalmente a partir de testimonios escritos por cronistas e historiadores del siglo xvi desde que el P. Alonso de Espinosa escribiese en 1594 su libro *Historia de Nuestra Señora de Candelaria (Del origen y milagros de la Santa Imagen de nuestra señora de Candelaria, que apareció en la isla de Tenerife, con la descripción de esta Isla)*, ha seguido ofreciéndonos los más variados testimonios que, transmitidos de generación en generación, han ido configurando una historia de trazado más científico, que es la que Rosa Díaz nos presenta en estas páginas.

Nada hay comparable a la magia que rodea la lengua y la cultura de los habitantes prehispanicos de las Islas Canarias. Los capítulos cuarto y sexto, “Identidad canaria”, “Génesis de las Islas Afortunadas”, nos llevan a recorrer un tiempo hecho de sonidos, donde la palabra recupera su valor primitivo, donde los sonidos de las expresiones rituales del guanche, de la lengua primitiva de las Islas, ofrecen una musicalidad que parece sentenciar la solemnidad de un acto de fe. Desde los compases de *Axis Mundi* —“Como lo de arriba es lo de abajo, lo que fue será, lo que ha de suceder ocurrirá”— esta creencia en un mundo sostenido por un pilar, un punto indefinido en el espacio que sirve de soporte a dos realidades físicas que representan la bóveda celeste y la tierra, o lo que es lo mismo, dos mundos, superior e inferior, en los que habitan espíritus bondadosos y malignos, nos traslada de la mano de la autora a la mitología que conformó la tradición e identidad de los guanches, a los mitos que ejercieron una función de primer orden en la concepción que estos tenían del mundo, permitiéndoles explicar mediante ellos cuantos conocimientos del mismo poseían.

Mito y paisaje se entremezclan asimismo en el trabajo de Rosa, conceptos que han proporcionado motivos de especulación, por ejemplo sobre el papel del Teide en la cosmovisión de los habitantes de las islas próximas, de su simbología. De manera que sustraerse a la importancia del símbolo en el pensamiento arcaico es imposible: el símbolo, como la palabra, como la música, es un instrumento de conocimiento que Rosa Díaz Mayo pone sobre la mesa, con esa audacia especulativa, en diálogo con el pasado histórico que da origen a títulos concebidos por Emilio Coello como una reconstrucción del mismo a partir de elementos sumamente estimulantes.

Desde un punto de vista metodológico, y frente a la inconsistencia de procedimientos analíticos estériles que abogan por una visión unidireccional, el análisis que Rosa Díaz Mayo nos ofrece —ahora convenientemente aligerado en este formato— proporciona una visión de amplia vigencia, en consonancia y diálogo con los discursos más novedosos en el ámbito internacional. Introduce nuevos valores de la reflexión sobre el discurso sonoro en nuestros días, tiende puentes entre la historia, el arte, el pensamiento, la lengua insular y su expresión sonora. Y, sobre todo, nos da la oportunidad de compartir este proyecto gracias a una

iniciativa editorial digna de todos los elogios que conducirá, sin duda, a un mayor y mejor conocimiento de la obra de Emilio Coello, sí. Pero también a poner en evidencia la necesidad de programar su música, de propiciar espacios de encuentro donde transmitir los valores que contiene su obra.

A diferencia de otros temas de estudio, que se cierran en el momento en que la tesis es sancionada positivamente, aquí se abre una nueva etapa, pues conviene recordar que Emilio Coello se encuentra en una fase de brillante madurez creadora y que Rosa Díaz seguirá colocando su huella sobre la de los pasos de Emilio. Por mi parte, me siento muy orgullosa de su trabajo, me cabe el placer de haber contribuido a incentivar esos valores que Rosa ya poseía y que son imprescindibles en un planteamiento que no por riguroso nos hurta momentos de verdadera satisfacción ante lo bien hecho.

Es bien conocido el ritual de la coronación del Mencey; lo es sin duda para los historiadores de la Islas e incluso diríamos para aquellos que en algún momento se han aproximado a los principios de una cultura tan fascinante como la de los antiguos canarios. En aquella suerte de rito, un anciano entre los principales y más cercanos al Mencey presentaba al Tagoror con solemnidad cierto hueso del más antiguo linaje, conservado hasta ese momento por los viejos nobles. Juraba entonces el nuevo rey posando sus labios sobre el hueso y, colocándolo acto seguido sobre su cabeza, sentenciaba el juramento: *Por el hueso sagrado de aquel día en que te hiciste grande, prometo imitarte en tus acciones.*

La ceremonia era hasta tal punto de carácter sagrado que, de tener lugar en tiempos de guerra, se determinaba un periodo de tregua para que aquella transcurriese sin incidentes. Las músicas que acompañaban a las celebraciones posteriores a aquel ritual han debido arrullar los sueños de Emilio Coello. Seguramente han quedado grabadas en su memoria, y así ha transcrito muchas de ellas esperando que en algún momento nos fuesen transmitidas acompañándolas de una narración exegética: esta ha sido la principal misión de la autora de este libro.

La antigua ceremonia de los menceyes dejaba para el final un acto colectivo en el que todos los ancianos y nobles posaban sobre sus hombros con gran reverencia aquel hueso sagrado, jurando igualmente por el día memorable de la coronación, convirtiéndose en custodios del reino

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

y de la descendencia del coronado. Rosa Díaz Mayo nos lega ahora este estudio que analiza la identidad de la monumental obra de Emilio Coello, para así compartirla, preservarla y difundirla: *Agoñe Yacoron Yñatzahaña Chacoñamet*.

Marta Cureses

Prefacio

Bajo el reloj de la Puerta del Sol en Madrid me esperaba el compositor Emilio Coello, hace algo menos de una década, con una selección de sus partituras que le había solicitado por teléfono. Por fin conocía al compositor “microhistoriador” de la cultura canaria que tanto había llamado mi atención por su lenguaje, y por esta faceta diferenciadora del resto de los compositores contemporáneos, que hacía de su tradición cultural la fuente de inspiración para sus creaciones. La doctora Marta Cureses me lo recomendó como objeto de estudio y así me decidí a leer su música.

No conocía aún las Islas Canarias, pero su obra ejerció de embajadora y cada composición me hizo recrear una imaginaria construida a base de figuras musicales que me envolvían, y en las que hallé motivación para su estudio y análisis. Inmersa en un concienzudo proceso de investigación fui conociendo un lenguaje musical en el que la tradición y la contemporaneidad convivían en perfecta armonía, como es propio de la transmodernidad que le identifica.

La obra de Emilio Coello retaba mi curiosidad como musicóloga en cada partitura. Si unas suponían una ventana a la mitología guanche desde el concepto sonoro, y me descubrían un mundo de menceyes y princesas, sus deidades, pintaderas, la identidad de una raza que luchaba contra la invasión continuada, etc., otras me transportaban al siglo xx a través del legado de los literatos y poetas canarios, unos ya consolidados y otros emergentes. Algunas partituras me evocaban el paisaje canario, la importancia de la naturaleza como fuente de la que emerge la esencia de todo, los elementos naturales con especial relevancia del

agua que delimita cada isla, y como era de esperar, muchas hacían guiños a la tradición musical más arraigada, el folklore. Este aliña con una identidad propia las partituras de Coello mediante sus ritmos de isas, folías, tajarastes, entre otros, y asimismo, desde el punto de vista sonoro más identitario se incluía en las partituras el icono musical canario, el timple. Emilio Coello es el primer compositor que haciendo gala del título de su obra *Altahay* (El valiente) ha tomado el riesgo de componer un concierto para timple y orquesta.

El interés que despertaron estas composiciones, emisarias de una tradición cultural, me motivó a hacer la maleta, sin más, y a marcharme a vivir al Archipiélago Canario durante seis años. A lo largo de este periodo he podido estudiar la producción *in situ*, cotejar aquella imaginaria paisajística provocada por la música con la real, conocer el folklore interpretado en vivo, con sus chácaras, bucio, tamboras, timple, contra y flauta, en las fiestas de las diferentes islas y pueblos. He vivido en primera persona el fervor de la comunidad canaria hacia su patrona, la Virgen de Candelaria, conocer sus gentes —ahora mis gentes—, beber sus vinos y comer sus papas arrugadas con mojo, el gofio, e incluso probar el famoso queso de la Tomasa en su propia casa, acompañada de su familia y amigos¹, y en maridaje con el vino elaborado por su marido y todo ello tras conocer la fuente principal de este manjar, sus cabras campando en los riscos, etc. Es decir, este libro está escrito desde dentro, como parte integrante de esta comunidad cultural a la que he dedicado mi labor como investigadora, de la que me he convertido a su vez en embajadora fuera de las fronteras nacionales y a la que he dedicado mi actividad también como docente y crítica musical.

El libro toma como eje vertebrador la obra del compositor Emilio Coello para dar a conocer, por una parte, una producción musical que goza de difusión nacional e internacional, cuyo lenguaje ha transitado por diferentes estéticas de signo innovador, en respuesta a un continuo proceso de investigación sonora y en consonancia con la tendencia de la creación del siglo xx y xxi. No obstante, se trata de un compositor en plena madurez compositiva, con buena parte de su carrera aún por

1 Gracias a Wade Matthews, Manolo Rodríguez y Carlos Costa por involucrarme en el proyecto *ÍNSULAS. Siete retratos sonoros de las islas Canarias*. Tenerife: Fundación Caja Canarias (2017), que hizo posible esta visita y otros avatares isleños.

desarrollar, por lo que al realizar este estudio y escribir este libro en este momento de su trayectoria, pongo de relieve mi opinión sobre la relevancia de su obra, tanto en el presente como de cara al futuro.

Por otra parte, el estudio contextual de este trabajo da cuenta de otros agentes de gran interés para conocer la idiosincrasia musical de Canarias, desde los más cercanos al compositor, como son sus maestros, directores de banda y orquesta, las instituciones y agrupaciones en las que ha desarrollado su formación y primera actividad profesional y a todos los que hoy están presentes en relación con sus composiciones, como intérpretes, literatos, artistas, etc., hasta los compositores coetáneos que bien pueden constituir un estudio en sí mismos, dado el relieve cualitativo y cuantitativo de sus catálogos y apuestas innovadoras.

El libro se retrotrae hasta la etapa aborígen de la historia canaria desde la posmodernidad para presentar lecturas y expresiones artísticas de los compositores de hoy desde una faceta micro-historiadora, y para ello aborda la creación musical canaria en general, desde los orígenes del siglo xx hasta la actualidad, a través de diferentes compositores coetáneos a Coello que se han seleccionado según criterios de estéticas, generaciones y orígenes diferenciados.

En los apéndices se incluye el catálogo completo de Emilio Coello hasta la fecha, que para mayor utilidad incluye una relación ordenada cronológicamente, otra alfabética y el catálogo detallado según géneros en el que se incluyen datos tales como el título de las obras, la fecha de composición, estreno, fecha, lugar, grabación, publicación, intérpretes, dedicatorias, y fuentes de los textos, cuando los hay.

El presente trabajo ha contado con un apoyo extraordinario de algunas personas y es por ello que siento la necesidad de plasmar en estas páginas mi más sincero agradecimiento a todas ellas. Un trabajo de este perfil centrado en un compositor vivo hubiera resultado inviable de no ser por la generosidad del autor objeto de estudio, Emilio Coello, quien desde el primer encuentro de trabajo me facilitó el acceso a sus archivos musicales y respondió a cada una de mis llamadas con la amabilidad que le caracteriza. A lo largo de los años de investigación ha significado, además, un soporte importante por sus constantes ánimos, así como por su fe en mi labor como musicóloga.

También quiero agradecer la vital importancia del apoyo y la colaboración por parte de la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento

de Candelaria, y de la Dirección Insular de Cultura, Educación y Unidades Artísticas del Cabildo de Tenerife, así como de la editorial Tamaimos, para llevar a cabo este proyecto de publicación y así dar difusión a la creación musical canaria en la contemporaneidad. También especialmente a la Dra. Marta Cureses por el interés y ayuda en mi investigación y en esta publicación para la que escribe el texto preliminar, así como al Dr. Ángel Medina, por sus aportaciones y consejos.

Por otra parte, quisiera destacar la colaboración y amabilidad de determinadas personas que me ayudaron a conocer al compositor Emilio Coello en etapas previas a la investigación llevada a cabo para esta publicación, gracias a las entrevistas que me concedieron o bien a través de materiales de consulta que pusieron a mi disposición. Al respecto, muestro mis agradecimientos al director de orquesta Víctor Pablo Pérez; al director del Ensamble Vocal Contemporáneo de Tenerife, Antonio Abreu, a la catedrática de la Universidad de La Laguna la Dra. Rosario Álvarez; al ya fallecido compositor el Dr. Juan José Falcón Sanabria; al que fue profesor del Conservatorio Profesional de Música de Canarias, Antonio Sosa Monsalve; al director de la Banda de Música “Las Candelas”, Abilio Alonso y a las compositoras y compositores Gustavo Díaz-Jerez, Dori Díaz Jerez, Samuel Aguilar, Daniel Roca, Miguel Ángel Linares, Rubens Askenar y Ernesto Mateo.

Por último, y no por ello menos importante, quiero agradecer a mi familia y amigos su apoyo incondicional, especialmente a mi madre a quien dedico este libro, porque toda la música que hay en mi se la debo a ella, y a mi padre, mi motor, que siempre está en mi memoria.

Orígenes



Influencias y confluencias en torno a Emilio Coello

Emilio Coello nace en 1964, un momento reseñable para la historia de la música occidental, española y canaria. Juan Hidalgo, Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación 1987 y Premio Nacional de Artes Plásticas 2016, funda en este mismo año de referencia el grupo Zaj junto a Walter Marchetti y Ramón Barce².

De forma sincrónica, el compositor Luis de Pablo interviene como promotor de la que sería la primera y última Bienal de Madrid a cargo del Servicio Nacional de Educación y Cultura, y a su vez está inmerso en la creación del primer laboratorio de música electroacústica en Madrid³. Este autor es uno de los pioneros de la innovación y renovación musical de la capital, en la que el mismo Juan Hidalgo inscribe su propio capítulo con la creación de Zaj tras haber sido personaje principal en la creación contemporánea en Barcelona y ser partícipe de un activismo, en Club 49, a favor de la liberación del arte⁴.

Los artistas empiezan a dar muestras de una necesidad inmanente de innovación, rupturismo y experimentación en torno a 1964. En primer

2 Creado en 1964 por Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti, tiene su origen como movimiento enfocado a la música de acción. John Cage y su inclinación hacia la cultura oriental es una influencia directa de este grupo, a través de Juan Hidalgo.

3 Este laboratorio cuenta con una duración desde 1964 hasta 1972 bajo el mecenazgo de la familia Huarte.

4 En Barcelona, Juan Hidalgo (1927) formó parte del Club 49 y con posterioridad de Zaj.

lugar, a través de la nombrada Bienal y creación de Zaj, y posteriormente con la adición de otros avatares y formaciones como la constitución de *Alea* en 1965, acontecimiento llevado a cabo también de la mano del compositor Luis de Pablo.

En cuanto a creación artística, la actitud innovadora se materializa con ejemplos de propuestas artísticas y estilísticas muy variadas entre los que destacan, *Secuencias* (1964) de Cristóbal Halffter, por representar una síntesis de su aportación a la música dodecafónica; *Ein Wort* (1965), en la que Luis de Pablo alcanza un momento de madurez compositiva con la aportación a su lenguaje musical del procedimiento de articulación formal por módulos; el sistema de armonía de niveles introducido por Ramón Barce en 1967⁵ o, internacionalmente, la eclosión del minimalismo en 1964 con la obra *In C* de Terry Riley y la reutilización del folklore en *Folk Song* (1964), de Luciano Berio. Modelos que se están desarrollando en otras partes de Occidente llegan por primera vez a España, como el dodecafonismo o el minimalismo, pero considerar la producción española como un ejemplo simple de mimetismo sería caer en un error interpretativo de los hechos. Estos artistas comulgan con el carácter y la actitud innovadora que tienen lugar en otros espacios, y empiezan a desdibujar las fronteras del aislamiento cultural en el que estaba inmersa la creación artística española. De hecho, paralelamente a estas incursiones estéticas, otros autores están desarrollando sus propios lenguajes y propuestas que se presentan como alternativas a las que emergen en el resto de Occidente, como es el caso del sistema por módulos de Luis de Pablo o el de niveles de Barce.

La amplitud de miras incluye un incipiente interés por el folklore, como atestigua en Canarias el inicio de los estudios sobre el folklore autóctono llevados a cabo por Lothar Siemens en 1961: "(...) alentados por Lola de la Torre y José Pérez Vidal. En principio pretendíamos hacer un cancionero de todas las islas, pero pronto desistimos del empeño totalizador abrumados por la abundancia del primer material encontrado"⁶. De estos acontecimientos se deduce que en la década de los sesenta,

5 Medina, Ángel. *Ramón Barce en la vanguardia musical española*. Ethos-Música nº 10. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.

6 Siemens Hernández, Lothar. *La música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario (2ª edición), 1977, p. 11.

en España en general, la actividad creativa musical estaba viviendo un renacer con tintes innovadores por un lado y con interés por la tradición más autóctona por otro. Miradas que apuntan hacia líneas creativas y de investigación muy diferenciadas, en las que uno de los mayores artistas de factura rupturista fue el canario Juan Hidalgo.

La vista panorámica presentada pone de manifiesto una disposición de ánimos en *pro* del desarrollo por parte de los creadores, pero el marco contextual que la encierra es precisamente una de las barreras que estos pretenden romper o al menos sobrepasar. España está socioculturalmente inmersa en la dictadura de Francisco Franco y Europa, aunque culturalmente más avanzada, también se halla en un momento de transición no muy favorecedor para las artes. Europa se repone de la II Guerra Mundial y precisamente esta fuerza inmanente al restablecimiento, la idea reanimadora de restauración, de crecimiento y recuperación como estandarte, contagia a los artistas. Es sobradamente conocida la capacidad creativa de estos bajo las peores situaciones sociales y personales imaginables, por lo que un entorno favorable, en este caso, ideológicamente hablando por la reanimación descrita, dio lugar a un desarrollo efervescente en toda Europa.

Según Ulrich Dibelius, “considerando los años en torno a 1965 dentro de un contexto histórico más amplio podría asignárseles una cierta función de bisagra, sin tener en cuenta si en ellos no hizo más que apagarse la energía creativa o si, por el contrario, ya estaba en marcha el proceso de fermentación de algo nuevo. Constituyen un punto de inflexión histórico”⁷. Los acontecimientos señalados dan fe de este mismo efecto en España, e incluso podría ser visto, tal como Ulrich Dibelius señala para Europa, como la “hora cero” occidental y española. Aun más, se podría aplicar ese mismo efecto “bisagra” al momento de tránsito cultural.

También el contexto social general marca el final de la década de los sesenta como un momento transgresor, con el emerger de juventudes que luchan contra las formas de opresión, sexual, económica, política y cultural, mientras Los Beatles cantan *Revolution*. “Mayo del 68 reivindica el acceso de la imaginación al poder. Las concentraciones del movimiento reivindicativo por la consecución de los derechos civiles en

7 Dibelius, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004, p. 309.

Estados Unidos como por el fin de la guerra en Vietnam llegan a las conciencias. A León Barreto, la cantante norteamericana Joan Báez le inspiró el título de su obra, *Estamos abriendo camino en la noche*. La música y las ideas de Joan Báez preocupada por la fraternidad humana universal y la justicia social repercuten con hondo y profundo eco en textos de los 70. (...) El movimiento jipi, la moda de Katmandú, la música *soul* llegan a las islas. Para los jóvenes asfixiados bajo el invernadero franquista, los cabellos largos, las camisas con flores eran más que modas. Significaban inconformismo y búsqueda de libertad⁸.

Las contribuciones del grupo Zaj se prolongan hasta hoy, siglo XXI, en primer lugar, porque Juan Hidalgo ha continuado activo hasta su muerte en 2018, y por tanto, su transgresión artística se puede considerar un *continuum*, y además, porque el carácter experimental de su línea de pensamiento y estética está vivo en 2016, tal como se ha expuesto en páginas anteriores a propósito del premio recibido en dicho año. Al referirnos a un *continuum*, nos queremos apropiiar del significado que el término tiene en el ámbito de la informática, es decir una integración continua en un proyecto creador que pone atención al cambio y exploración de su propio lenguaje, o también como *continuum dialectal*, por constituir su obra un conjunto de variedades artísticas que presentan cambios graduales.

El marco descrito perfila un contexto muy general que influye más o menos directamente en todos los artistas del momento, especialmente en aquellos señalados que están escribiendo la historia del arte con sus propias obras. Los hechos expuestos hacen alusión al año y década de nacimiento de Emilio Coello y, por tanto, distante de su labor profesional, pero indudablemente es el marco del autor desde sus etapas más juveniles hasta las más adultas. Las posibles relaciones entre el contexto próximo y general, por una parte, y su desarrollo como músico y persona por otra, se abordarán por etapas profundizando en su creación musical, así como en todos los hechos colindantes que hayan hecho posible su evolución como músico.

8 Amadou Ndoeye, El Hadj. *Estudios sobre narrativa canaria*. Sevilla: Baile del Sol, 2006, p. 45.

Los años 60 y 70. El Valle de Güímar, corazón musical de Tenerife

Emilio Coello nace en Charco del Pino (Granadilla de Abona, Tenerife) en 1964, en el hogar de su abuela materna al que su madre fue a dar a luz. Con pocos días de vida la familia regresa al que sería su domicilio familiar, sito en Cuevecitas, una pequeña localidad próxima a la Villa de Candelaria. Desde ese momento hasta su marcha a Madrid para estudiar composición, su experiencia vital estaría asociada, sobre todo, al Valle de Güímar.

Juan Ramón Coello Martín en su tesis doctoral *La enseñanza de la música en Tenerife (1857-1991): El caso del Valle de Güímar*⁹, presenta el lugar citado así: “una zona históricamente rural y económicamente deprimida hasta la llegada del turismo, en comparación con el resto de la isla ha sido el Sur de Tenerife. Hasta hace pocos años era la parte de la isla peor comunicada con la zona capitalina y, por tanto, más aislada desde el punto de vista de la vida cultural que se desarrollaba básicamente en la zona Santa Cruz – La Laguna, y del acontecer musical de la isla. No obstante, la actividad musical referida a la formación de agrupaciones musicales y más concretamente a la de las bandas de música, sí ha tenido relevancia, pues en localidades como Arafo, Güímar, Granadilla, Adeje y Guía de Isora, han tenido una gran importancia, asistiendo a los Concursos Insulares o Provinciales que en las Fiestas de la Cruz se celebraban en Santa Cruz de Tenerife, pudiéndolas considerar como bandas históricas dentro del panorama musical tinerfeño y canario”¹⁰. La relevancia de las bandas de esta zona posiciona al Valle de Güímar a su vez como un lugar destacado dentro de España respecto a otras regiones.

La Villa de Candelaria, donde pasará la mayor parte de su tiempo Emilio Coello, es una de las localidades de mayor relieve en este Valle. La descripción que hace Juan Ramón Coello Martín del lugar destaca dos aspectos básicos: por un lado, el aislamiento de la zona y por otro, la gran tradición y actividad musical que se gestaba como un micro-

9 Coello Martín, Juan Ramón. *La Enseñanza de la música en Tenerife (1857-1991): El caso del Valle de Güímar*. Tesis doctoral dirigida por Julián Plata Suárez, y Pío Tur Mayans. La Laguna: (s.n.), 1997.

10 *Ibid.*, p. 174.

cosmos cultural particular, con un *tempo* propio, independiente del acontecer de la isla. Este singular entorno y sus características locales propiciaron la sensibilización del autor hacia la música en particular y el arte en general.

Adicionalmente al papel reseñable que representa este Valle para la tradición e historia de las bandas de música en Tenerife, hay que hacer hincapié en la isla en sí misma por ocupar uno de los primeros puestos en el *ranking* de zonas con mayor número de bandas por habitantes. “Al término del siglo xx existen en Canarias más de sesenta bandas, en su mayoría de carácter municipal que han decidido coordinarse en un ente común, Federaciones Provinciales, para potenciar la formación de los músicos e incentivar la composición y divulgación musical. Destacan las de Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, La Laguna en Tenerife, Santa Cruz de La Palma, San Sebastián de La Gomera, Garachico, entre otras”¹¹. La importancia de este hecho revierte su interés desde una perspectiva sociológica y sobre todo educativa. Una de las misiones de estas agrupaciones consiste en la formación musical, pese a que el papel que ejercen dentro del colectivo cultural al que pertenecen tiene un peso social, y cumplen la función de acercar la música al pueblo, de amenizar las celebraciones más solemnes del lugar o del ayuntamiento al que pertenecen, y en definitiva, son un eslabón más en la estructura de una sociedad concreta.

Desde la perspectiva socioeducativa se subraya la capacidad de divulgación musical que tuvieron estas bandas contemporáneas a Emilio Coello. Fueron una vía de acercamiento y conocimiento de manifestaciones musicales que englobaban desde las melodías más cercanas y propias de la cultura contextual canaria hasta otras más lejanas. En definitiva, se les otorga a las bandas del Valle de Güímar un valor imbricado en la labor de difusión musical, como una especie de ventana cultural por la que Coello en su etapa de infancia accedió a la tradición histórica musical de occidente. Este acercamiento musical no surgió por un contacto pasivo, como habitante del lugar, sino a través de la formación. Nos referimos al desarrollo de un plan educativo y formativo, a la creación de escuelas o academias, a la banda como lugar de contacto musical

11 *La Música Popular Canaria. La Música Tradicional y de Raíz. La Canción de Autor. El rock, El Jazz. La Música Clásica* (s.a.). Arafo, Tenerife: Coeditores, 2001, p. 174.

para el futuro intérprete o como entidad de irradiación cultural, que es verdaderamente la realidad contextual del caso de estudio. Por ello, el Valle de Güímar como hervidero de bandas de música viene a representar una red creciente de escuelas, academias musicales, en definitiva, lugares con proyectos culturales para la transmisión y aprendizaje de la música, en todas las vertientes activas, como son la intérpretes, composición y dirección, así como la de oyente.

La Banda Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife y la Academia de Música, que en el año 2002 cumplieron el primer centenario, serían las únicas profesionales de la provincia. Sin embargo, los orígenes y antecedentes de la tradición bandística de la isla de Tenerife se ubican en otras localidades, más aisladas, con mucha menos población y menor acceso a la cultura en general. Este es el caso de las bandas centenarias de Güímar, Arafo, Candelaria, Los Silos, San Juan de la Rambla y el Puerto de la Cruz, esta última fundada en 1901, o la de Garachico en 1833, Icod de los Vinos y La Orotava, ambas en 1842, entre otras.

La amplitud de la red de bandas tinerfeñas ha ido creciendo por *doquier* con puntos geográficos más representativos como la zona a la pertenece por origen Emilio Coello, que bien puede considerarse una cantera para la música. Concretamente la Banda de Arafo es un ejemplo de ello al contar con un gran número de músicos que se han convertido en los directores musicales de otras bandas o que han formado parte de la nómina de músicos en agrupaciones profesionales. “Se ha dicho en más de una ocasión que cuando un pueblo no tiene banda de música es porque seguramente algo falla en el entramado cultural de la localidad; no en vano han venido siendo las bandas de música, en muchos casos, la única célula que permanece viva en la cultura de varios municipios. (...) Lo anteriormente reseñado nos trae a la memoria el recuerdo de párrafos de Azorín que escribía en 1933 que un pueblo sin banda de música no es un pueblo, porque la banda y su música son pura esencia popular”¹². Según estas afirmaciones se deduce que los entramados culturales de estos pueblos de Tenerife no “fallan”, al menos

12 Hernández Yanes, Álvaro. *Un siglo de Historia de la Banda de Música de la Villa de los Silos (1899-1999)*. La Laguna (Tenerife): Concejalía de Cultura del Ilmo. Ayuntamiento de la Villa de Los Silos, 1998, p. 9.

desde esta perspectiva musical y desde el punto de vista de Azorín y Álvaro Hernández Yanes. En cualquier caso, lo que nos parece de mayor interés para el estudio que nos ocupa es la asociación sociocultural explícita en ambas citas, de aplicación a la Villa de Candelaria y alrededores. Por otro lado, la misión u objetivos esperados de cualquier banda se han cumplido con creces en el Valle de Güímar, tanto por la enorme tradición que se ha generado, la actividad social que desempeñan, como por la cantera de músicos de calidad que han formado.

Esta actividad musical además del interés vinculante desde el punto de vista social y cultural que se viene señalando, así como por su labor de difusión musical y aunamiento social, contempla otro factor relevante como es el carácter público y popular del arte musical. Estas bandas de los pueblos cuyas actuaciones tenían lugar tanto en espacios cerrados como abiertos de acceso libre al público, han dado vida a las plazas de los pueblos del Valle de Güímar y las han convertido en espacios para el encuentro y deleite de un arte social como la música. Coello ha vivido la música como una experiencia social y vital que ha contribuido a construir su identidad personal unida a una cultura y lugar concretos. En otras palabras, las bandas del Valle han estrechado lazos entre sus habitantes y les han otorgado una identidad cultural, tal como muestra el hecho de que la nombrada Villa de Arafo cuente con el título de “ciudad de la música”.

En el caso de la profesionalización musical en Tenerife se presentan como “antecedentes importantes de la Banda Municipal de Santa Cruz, (...) las charangas militares que animaron la plaza del Príncipe o la Alameda del Duque de Santa Elena, en largos paseos que constituían actos sociales en los que la música era simplemente un telón de fondo o una banda sonora para el ocio de la burguesía local”¹³. En el caso del Valle de Güímar la diferenciación social no calaba al respecto, era música para el pueblo en general sin distinción de clases, aunque en ambos casos propiciaron la gratuidad de los conciertos y por tanto el acceso a la cultura para todos.

El aventajado posicionamiento de Canarias en la tradición de bandas lleva asociado otro hecho precursor muy importante. Según Gilberto Alemán, Canarias tiene el privilegio de ser la pionera en la sociedad

13 Alemán, Gilberto. *La Banda Municipal*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2003, p. 4.

filarmónica de carácter público en nuestro país: “Los conciertos públicos eran un hecho en gran parte de Europa desde el último tercio del siglo XVIII, sin embargo esta novedad, como otros muchos adelantos, llegó con retraso a España, siendo en Las Palmas de Gran Canaria donde se impuso por primera vez”¹⁴. Otro aspecto que podría arrojar luz sobre este particular es el hecho de que la actividad musical unida a las bandas se inició en este archipiélago desde tiempos muy remotos, dado que “la utilización de Canarias con fines de estrategia militar ha supuesto el asentamiento de importantes contingentes militares que frecuentemente contaban con bandas de música. Quizás fue por emulación de estas instituciones musicales por lo que se formaron bandas municipales no profesionales, pero sí generalmente dirigidas por un maestro profesional”¹⁵.

Todas estas circunstancias y situaciones relatadas son de aplicación al Valle de Güímar, tal como refleja el estudio sobre la enseñanza de la música en este lugar realizado por Juan Ramón Coello: “En el panorama musical de Canarias, junto a la actividad coral y a las agrupaciones folklóricas, son las bandas de música las que aglutinan en torno a ellas el mayor apoyo de la población. ¿Cuántos profesionales de la música no lo serían hoy si no hubiesen dado el primer paso de inscribirse en la banda de su pueblo?”¹⁶. Esta pregunta es muy oportuna al estudiar la figura de Emilio Coello ya que este es precisamente el entorno que propicia su formación. El mismo autor, Coello Martín, en otro estudio posterior, titulado *El repertorio de las Bandas de Música del Sur de Tenerife* (2002) da respuesta a la cuestión que él mismo planteaba en su tesis doctoral exponiendo que “las bandas de música tinerfeñas han sido el punto de encuentro de aficiones e inquietudes que, tiempo después, se convertirían en generaciones de excelentes profesionales de la música. Han constituido un foco cultural para aquellas personas que no tenían otra oportunidad de acercarse a la formación musical (...). Debemos considerar a este tipo de agrupaciones como verdaderos agentes

14 Alemán, Gilberto. *La Banda Municipal*, op. cit., p. 17.

15 Martínez Berriel, Sagrario. *La Armonía y el Ritmo de una ciudad. Estudios sobre la profesión, la afición y la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993, p. 51.

16 Coello Martín, Juan Ramón, op. cit., p. 166.

dinamizadores culturales y, sobre todo, como un recurso educativo fundamental¹⁷.

Un lugar geográfica y culturalmente aislado, tal como se ha señalado respecto al Valle de Güímar, ha dado lugar a una buena cantera de profesionales de la música a pesar de todos los inconvenientes que se les han presentado, sobre todo económicos y geográficos. La particular fama de este Valle, en cuanto a música se refiere, viene unida a una longeva actividad musical. Es un lugar de ebullición de bandas con cuna en el municipio de Arafo. “La Villa de Arafo es conocida en toda la geografía insular por su afición a este noble arte y se la considera como la «capital musical» de Tenerife. Pese a no contar con una población muy elevada, esa sensibilidad musical hace de Arafo un lugar único al que la música ha dado una idiosincrasia particular, tal como expresó el recordado periodista Ernesto Salcedo: “A Arafo no se le comprenderá nunca, ni nunca se le entenderá, si no hay música por medio”¹⁸.

Las bandas en el Valle de Güímar forman parte no solo de la historia musical sino de la historia de la sociedad de Tenerife y, por tanto, han estado presentes en los acontecimientos más emblemáticos. Con una tradición de más de 150 años, La Sociedad Filarmónica “Nivaria” de Arafo ha contribuido musicalmente en eventos cruciales para la Villa de Candelaria y para las Islas Canarias en general, concretamente por haber participado en momentos históricos en torno a la patrona de las Islas Canarias, la Virgen de Candelaria. Esta Virgen se presenta como un icono cultural y religioso para el Archipiélago en general y reviste un gran interés para la obra de Emilio Coello. En consecuencia, se le dedica una atención particular en el capítulo dedicado a la fe y religiosidad de este libro. No olvidemos que es en la Villa de Candelaria donde se encuentra su basílica, lugar destacado anteriormente como el entorno próximo del compositor, testigo de su infancia, adolescencia y juventud.

Un dato histórico que aúna esos tres aspectos de interés, la Virgen, la villa y la Banda de Arafo, tuvo lugar en 1889 cuando esta agrupación

17 Rodríguez Delgado, Octavio. *La Sociedad Filarmónica “Nivaria” de Arafo (Banda de Música). 150 Años de Historia (1860-2010)*. Villa de Arafo-Tenerife: Sociedad Filarmónica “Nivaria”, 2010, p. 17.

18 *Ibid.*

musical actuó en el recibimiento del obispo y en la Coronación Canónica de la Virgen de Candelaria llevada a cabo por el obispo Torrijos, acontecimiento que fue “considerado la mayor manifestación de Fe católica que había vivido el pueblo canario. Al anochecer del sábado 12 de octubre de 1889, tras la procesión presidida por el obispo por la playa y la calle de la Arena rezando el Santo Rosario y la exhibición de fuegos artificiales en la misma playa: La banda de música del pueblo de Arafo (única que concurrió a la fiesta, no obstante, hablan los programas de músicas) tocó con afinación y gusto, algunas piezas de su repertorio”¹⁹.

Es en la Villa de Candelaria donde tiene lugar la primera formación musical del compositor Emilio Coello. En primera instancia se encontró con la música por azar, y después, guiado por la curiosidad que este hallazgo le generó, comenzó su formación. En su vuelta diaria a casa tras finalizar el colegio solía oír un grupo musical ensayando. Se trataba de una orquesta de baile cuyo líder era el maestro Abilio Alonso, quien también se convertiría en el director de la Banda Municipal de Música “Las Candelas” de Candelaria. Propio de un niño de seis o siete años, Coello se paraba a observar todo aquello que le resultara novedoso, como era el caso de aquella música que dejaba salir y ver una puerta siempre abierta; tal vez esta fuese una razón más para alimentar la fantasía de un joven. El mismo compositor expone que no solo le llegaban los sonidos, sino las mismas partituras que a veces encontraba en el entorno. Escrituras musicales que se pusieron en el camino de Emilio Coello cuando solo era un niño. Él no buscó la música, ni mucho menos las partituras. Estas vinieron a él físicamente y se pusieron en su camino.

No vamos a caer en una interpretación romántica y poética de los hechos sobre la llegada o el llamamiento de la música al compositor, pero sí queremos destacar que el entorno en este caso fue un factor determinante en la formación y vocación musical de Emilio Coello; incluso teniendo en cuenta que la probabilidad de que aquel niño prestara atención o ignorara esos hechos era la misma. Sin embargo, mostró tener una sensibilidad natural hacia la música y se sintió atraído por ella para siempre. Tal vez la grafía de algo desconocido llamó su atención,

19 Rodríguez Delgado, Octavio, *op. cit.*, p. 17.

el no poder entender el significado de aquellas partituras o el mero deleite que genera el observar una escritura ajena a uno, sus trazos, etc. Sea como fuere, aquellas músicas impresas encontradas en su camino se convirtieron en pequeños tesoros infantiles que llevaba a casa. Las discográficas en los años setenta facilitaban partituras de las obras más famosas a las orquestas para favorecer la difusión musical²⁰ y muchas de estas, en lugar de llegar a los atriles de los músicos llegaron a la casa de Coello.

Mientras que estas experiencias casuales con la música tenían lugar en el entorno de Cuevecitas, en la década de los 70 se estaba gestando la creación de la Banda de Candelaria, la que sería su lugar de aprendizaje musical. “En el año 1975, siendo alcalde de la Villa de Candelaria D. Rodolfo Hernández, la Corporación Municipal decidió la creación de una banda de música. El propio alcalde propuso a D. Abilio Alonso Otazo, vecino de Las Cuevecitas (Candelaria), la idea de impartir a los alumnos del Colegio Público de Candelaria unas clases de Solfeo, con el fin de completar la formación cultural de estos y poner así un pequeño grano de arena en esta tarea tan importante como es la educación de los jóvenes del municipio. Dichas clases de Solfeo eran en horario extraescolar y de carácter voluntario”²¹. Como solo el destino a veces sabe hacer, aquel músico que lideraba la primera agrupación que escuchó Emilio Coello de niño, el que fue su primer contacto indirecto con la música, volvería a aparecer por segunda vez en su vida unos años después dado que sería su profesor y director de la nueva banda de música.

El proyecto educativo en cuestión obtuvo gratos resultados por la demanda de enseñanzas musicales por parte de todos los miembros de la comunidad, niños y padres, y asimismo, por la conformidad de las autoridades que lo apoyaron según los resultados. Una vez más, el pueblo en su totalidad y no un estrato social burgués, como se exponía en páginas anteriores, era parte del proyecto en todos los sentidos, incluso en lo que concierne al apoyo económico. Estas familias, entre las que contaría posteriormente la de Emilio Coello, hicieron esfuerzos

20 “La prosperidad de los conciertos públicos va acompañada de un importante desarrollo de las ediciones musicales”. En: Martínez Berriel, Sagrario, *op. cit.*, p. 23.

21 Coello Martín, Juan Ramón, *op. cit.*, p. 301.

económicos para apoyar a sus hijos y también la creación de la banda como actividad social, en segundo lugar. Tanto fue así, que en poco tiempo, tras una etapa de inestabilidad por no contar con sede fija para ensayar, se creó el Centro Cultural y Musical “Las Candelas”, sito en la calle Obispo Pérez Cáceres nº 14 de la Villa de Candelaria, antiguo local del Teleclub, nombrándose oficialmente Director a Abilio Alonso Otazo. Cuando se contaba con una veintena de músicos preparados con sus respectivos instrumentos, se estimó que la Banda “Las Candelas” podía presentarse en público, hecho que tuvo lugar en Semana Santa del año 1976, o sea, unos años después de su creación, en Candelaria. El debut de la agrupación ocasionó un gran regocijo en los vecinos de la villa y tuvo como consecuencia el incremento de jóvenes educados, aumentando rápidamente el número de componentes de la agrupación²². La creación y desarrollo de esta banda tiene una repercusión social muy importante para el Valle de Güímar y Candelaria en particular, es un proyecto musical y social dirigido para todo el pueblo. Dadas las características socioeconómicas del Valle, es necesario subrayar el hecho de que a diferencia de las Sociedades Filarmónicas²³, que sí dirigían sus eventos a la burguesía, las bandas en general han estado siempre más ligadas al pueblo, como es el caso en cuestión.

Según estudios realizados que se irán exponiendo en adelante sobre la importancia e incidencia del contexto familiar y social en los músicos, Emilio Coello no responde a los cánones del tipo de músico “hijo de músicos”, es más, no hay precedentes musicales en su familia. Fue aquel encuentro casual con la música lo que le condujo a este mundo artístico, con el que conectó para siempre de forma natural. El Valle es una zona rica en agricultura y la mayoría de sus habitantes se dedican a dicha explotación económica, como es el caso de la familia de Coello. Mientras su padre y su tío labraban las tierras, los juegos “musicales” con su primo tenían lugar en los aledaños de las huertas familiares, en los que los roles de músicos eran los predilectos a desempeñar entre los dos a modo de fantasía. Ambos jugaban a ser músicos, normalmente

22 Coello Martín, Juan Ramón, *op. cit.*, p. 302.

23 “Las primeras sociedades filarmónicas se crearon en España en la primera mitad del siglo XIX. Concretamente la de Las Palmas data de 1845. (...) Se precia de ser una de las primeras en constituirse en España, y de ser la única vigente de cuantas se formaron a mediados del siglo XIX”. En: Martínez Berriel, Sagrario, *op. cit.*, pp. 51-52.

él cantaba y su primo le acompañaba con toda suerte de cacharrería de diferente tímbrica. Aquellos objetos improvisados se sustituyeron poco a poco por instrumentos musicales, primero fue un teclado electrónico y después una guitarra que le compró su padre como respuesta a las inquietudes del niño.

Dada la dimensión social de todos estos acontecimientos musicales contextuales, se considera importante abordar este estudio también desde una perspectiva sociológica, tan presente en los estudios musicológicos hoy, concretamente desde una sociología empírica que se ocupa de las funciones sociales de la música, así como de los hechos y particularidades que conforman el contexto de la misma. Al respecto, uno de los temas sobre los que nos interesa reflexionar en esta investigación es la vocación de Emilio Coello: ¿qué le motivó a emprender el camino de la música? Desde una perspectiva sociológica “la profesión musical es particularmente considerada una profesión vocacional. En la que no interviene interés económico alguno, y que obedece a un instinto tan primario como el de existir”²⁴. Según un estudio realizado en Gran Canaria, concretamente en el seno de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, “la importancia de la familia en la vocación musical es una constante histórica. (...) en nuestra muestra de músicos actuales veremos que se repiten las tendencias en cuanto a estratos sociales de procedencia (...) e importancia de la familia en el aprendizaje y transmisión de la profesión”²⁵.

Sin embargo, en Coello la influencia musical está determinada por un eclecticismo musical que ha marcado la primera etapa de acercamiento y formación del compositor a esta manifestación artística. Este crisol incluye la música de baile de sus primeras audiciones no públicas tras la puerta de un local de ensayo, o aquella música que le animaba a pararse a escuchar diariamente al volver de la escuela; y por otro lado, la experimentación más básica y sustancial del sonido: la búsqueda o encuentro de objetos improvisados del entorno que produjeran sonidos válidos para él y para sus juegos musicales con su primo, a lo que también hay que añadir la práctica de un par de instrumentos (tecla y cuerda) que tanteaba de oído. Seguidamente se sumaría el contacto

24 Martínez Berriel, Sagrario, *op. cit.*, p. 35.

25 *Ibid.*, p. 62.

con la música clásica y otros géneros, en la primera etapa de formación en banda.

El interés creciente que mostró por la música y aquellos instrumentos musicales que intentaba descifrar de forma autodidacta, fue suficiente para consolidar la idea de estudiar música en la Banda de Música “Las Candelas”. Sus padres no accedieron a sus peticiones en primera instancia, pero gracias a una tía que intercedió a su favor, el niño comienza sus estudios de solfeo a la edad de once años.

Toda la ilusión alimentada por sus propios deseos, la atracción que había sentido hacia la música y la fuerza generada para luchar contra la negativa de sus padres, habían confluído en una idea poetizada sobre lo que significaría estudiar música. Sin embargo, los comienzos se presentan algo diferentes a lo que había imaginado. Lo que había sido un sueño por el que luchar se torna en dificultad al descubrir que las clases de solfeo eran muy duras y el profesor exigente. Coello era un niño tímido cuya educación le había forjado un carácter de absoluto respeto a los adultos, ante los que se mostraba muy prudente, por lo que su forma de resolver el problema hallado con aquellas primeras clases fue la de evasión. Optó por no acudir a sus clases de lenguaje musical e irse a jugar a la plaza del pueblo.

Dada su ausencia constante, el profesor y director de la banda, Abilio, dio cuentas al padre de la situación informándole que hacía dos meses que no sabía de Emilio, “era un poco exagerado, solo se trataba de unas semanas” cuenta el compositor, lo cual arroja un poco más de entendimiento y coherencia a la historia; dos meses de ausencia se plantea más difícil que el par de semanas al que hace alusión el compositor, para pasar desapercibido en el entorno local.

Se trata de un incidente aislado porque en general lo describen como un niño obediente, y tanto es así, que tras la reprimenda que recibió de su padre no volvió a atreverse a repetir la hazaña. Hay que tener en cuenta que aquellas clases suponían un esfuerzo por parte de su familia, y que además, esta no había estado a favor de esa actividad formativa. Tras la vuelta, la siguiente opción que tomó para resolver el problema que tenía con el que fuera su profesor fue la de afrontar y superar el terror que sentía.

Según los estudios sociológicos citados sobre la formación del músico “es la familia quien inculca, y en gran medida impone e inicia al niño en la práctica musical, en particular en aquellos instrumentos que

no forman parte de la tradición local o nacional. (...) Si dejamos aparte factores como la educación escolar y el ambiente musical, el éxito en la educación formal y en la profesión del músico, parece ligado a la influencia de los padres”²⁶. En este sentido, Emilio Coello no es un caso que responda a estas generalidades y tendencias en la formación del músico, más bien presenta una opción contraria. Es un ejemplo de lucha por conseguir lo que le gusta, estudiar música, pese al desfavorable entorno inicial, una familia que no tiene ninguna ligazón con la tradición musical. De hecho, otro aspecto que los estudios contemplan como de gran influencia para el entorno de un futuro músico es el contar con un ambiente familiar con afición a la música, pero tampoco es el caso que nos ocupa. En el único aspecto que sí puede ajustarse un poco a los resultados de los estudios sociológicos respecto a la profesionalización del músico, es el que concierne a la edad temprana en la que tuvo sus primeros contactos con la música y con la formación musical. En su caso, fue temprano el primer contacto y no tanto el inicio en la formación musical por contar con 11 años.

Con este acercamiento sociológico no se pretende mostrar a Emilio Coello como un caso aislado, es más, los estudios realizados sobre estos datos muestran una tendencia creciente de profesionales de la música procedentes de otros entornos familiares no musicales, en la que ubicamos a nuestro autor. Pese a ello, la mayoría de los que forman parte de esta “categoría”, han tenido un profesor de música, bien en los estudios primarios o en otros ámbitos, que les ha motivado. Coello tampoco cumple con este indicador pues su relación inicial fue con Abilio Alonso al iniciar sus estudios en la banda del pueblo, y por otra parte, el primer contacto no fue precisamente motivador hacia la música sino más bien al contrario, tal como hemos expuesto. Un punto en común con la tendencia general de este grupo de clasificación es el hecho de que llegó a la música clásica, tras unos comienzos con otros géneros y tipos de música, como el pop, rock, folklore, etc., y además, por azar. Nuestro compositor accede a una mezcla de tipos de música, desde los más populares hasta los clásicos y desde los grandes maestros europeos hasta los canarios, según el programa que se abordaba en la Banda “Las Candelas” de Candelaria:

26 Martínez Berriel, Sagrario, *op. cit.*, p. 88.

“La Banda «Las Candelas» dispone de un archivo en el que figuran más de 110 composiciones, de las que 11 pertenecen a compositores canarios o afincados en Canarias, o inspiradas en la música popular de Canarias”²⁷, entre estos últimos figuran J. A. Alonso, M. Castillo Alfonso, F. González Ferrera, T. Power y S. Reig; en cuanto al resto de compositores, aparecen las grandes figuras de la historia de la música occidental, como A. Álvarez, Beethoven, Bizet, Cebrián, Copland, Chapí, Chueca y Valverde, Debussy, Dvorák, Giménez, Gounod, E. Grieg, Morricone, Mozart, Offenbach, Schubert, Serrano, Sorozábal, Soutullo y Vert, J. Strauss, Stravinsky, Tchaikovsky, Usandizaga, Vela, Wagner, Williams, entre otros. Como puede observarse en este listado se interpretaban desde obras clásicas hasta bandas sonoras de películas, zarzuelas y otros géneros españoles.

La banda actuaba en muchas localidades del municipio y de la isla en general. También participó en Festivales reconocidos del entorno como el de La Orotava o en los patronales del municipio. Una de las colaboraciones más destacadas fue la del Certamen Internacional de Bandas de Música de Valencia. Esta fue la primera vez que una banda canaria concursaba en dicho certamen y obtuvo Mención Especial y Medalla de Plata, en la Sección II en 1983 y Mención Honorífica en 1985. Un año más tarde, en 1986, le conceden el Primer Premio en el I Certamen de Bandas de Música de Santa Cruz de Tenerife. La trayectoria de esta banda, no tan longeva como otras del Valle de Güímar, se traduce en una intensa actividad y la dirección de un músico, como Abilio Alonso, con muchas inquietudes musicales. Por otra parte, hay que destacar que se ha hecho merecedora del prestigio con el que cuenta hoy y ha logrado uno de sus propósitos, aumentar la plantilla. El estudio realizado por J. R. Coello sobre las bandas en el Valle de Güímar revela una plantilla de 53 músicos en la última década del siglo XX en esta agrupación, y tras realizar el nuestro, a comienzos de la segunda década del siglo XXI, se recogen datos de 90 miembros.

Fueron también las circunstancias de la vida y en particular las necesidades instrumentales de la Banda “Las Candelas” las que determinaron qué instrumento estudiaría Emilio Coello, dado que él lo único que quería era aprender y poder hacer música, por ello le pareció bien

27 Coello Martín, Juan Ramón, *op. cit.*, p. 307.

la propuesta de estudiar clarinete. En cualquier caso, la oferta no era muy amplia y solo incluía instrumentos de viento, pues por aquella fecha aún no habían llegado los de cuerda a la agrupación²⁸.

Su primer profesor de música y director de la banda, Abilio Alonso, le define como una persona extraordinaria y un músico muy bueno. Sus recuerdos de profesor son afables, “Yo le quiero mucho, y es un orgullo como profesor. Siempre fue un buen músico. Era un alumno obediente, yo le decía lo que tenía que estudiar, y todo lo traía. Era un poco tímido, pero muy buen músico (...) Juan Abilio, mi hijo —añade la esposa— fue un gran amigo de Emilio desde su infancia. Ambos compartieron muchos avatares musicales y otros no musicales, durante su etapa de formación. Y recuerdo haber escuchado en muchas ocasiones decir a mi hijo: ... Yo me voy a La Gomera y Emilio se va a Madrid y será reconocida su labor”²⁹. Este profesor, después de sesenta y dos años dedicado a la música, puede decir que de esa banda han salido muchos músicos de calidad y Emilio Coello es uno de ellos. Desde que empezó con la agrupación, lo más importante como profesor ha sido educarles el oído y la entonación.

Esta agrupación musical remonta sus orígenes a 1975³⁰, lo que se traduce en una banda relativamente joven en relación con la tradición cultural musical que se vive en el entorno. En la isla de Tenerife se cuenta con treinta y siete bandas federadas³¹, que a su vez nutren la Banda Sinfónica de Música de la Federación Tinerfeña de Bandas de Música³².

Estas agrupaciones realizan una actividad cultural, musical y social de peso en Tenerife, como puede observarse a través del lema elegido para uno de los Congresos que se realizan periódicamente desde la

28 La Banda Municipal de Música Candelas de Candelaria, dirigida por Abilio Alonso, está constituida hoy día por noventa intérpretes de viento, percusión y cuerda.

29 Entrevista realizada a Abilio Alonso, su esposa y su hija, en La Casa de la Música, Candelaria, Tenerife, sede de la Banda “Las Candelas”, el 29 de julio de 2014.

30 Banda “las Candelas” (en línea): <http://6865.blogcindario.com/2007/03/03006-banda-las-candelas-de-candelaria.html> [consulta: 7 julio 2011].

31 Las agrupaciones existentes pueden consultarse en: “Las bandas de música de Tenerife comienzan su ciclo primaveral con un concierto extraordinario dedicado a Adán Martín”. Diario 20minutos (en línea): <http://www.20minutos.es/noticia/993890/0/> [consulta: 20 marzo 2011].

32 La Banda Sinfónica de Música de la Federación Tinerfeña de Bandas de Música se crea el 4 de diciembre de 2000.

existencia de la Federación Tinerfeña: “Nuestras Bandas de Música, Tradición, Arte y Cultura del Pueblo”³³. Además, la tradición musical en la isla de Tenerife habla por sí sola, con interpretaciones musicales que aparecen *por doquier*. “Aquí todo el mundo toca algún instrumento o canta, muchos entienden de música y otros tocan de oído” dicen los isleños, orgullosos de su hábito musical.

La justificación de esta realidad musical radica en que este arte forma parte de una tradición cultural, sin olvidar que las tradiciones igualmente las mantienen vivas o las entierran los miembros que conforman una comunidad. Por tanto, es oportuno señalar la pasión por la música que se vive en Tenerife y la inclinación que muestran sus habitantes hacia esta práctica, como parte de sus vidas y sus quehaceres cotidianos, como un elemento de valor identitario. Un ejemplo de ello es la historia vivida por Abilio Alonso que cuenta cómo “en unas épocas pasadas, en las que no había dinero para nada —dice Abilio Alonso— yo estuve dirigiendo la banda municipal quince años sin cobrar nada de nada, hasta que el alcalde, un día me dijo que me merecía un reconocimiento y un sueldo por mi labor. Y así fue y aquí sigo”³⁴. Esta no es la única muestra que se encuentra en Tenerife de este “trabajar por amor al arte”; gracias a la vocación musical de algunos profesores y directores con los que Emilio Coello se cruzó en su camino, tuvo lugar la formación de muchos músicos contemporáneos a él.

La situación artística en la segunda mitad del siglo xx, tanto en el ámbito de instituciones profesionales como educativas y sociales, estaba cambiando bastante rápido en las Islas Canarias y sobre todo en las islas capitalinas, Tenerife y Gran Canaria³⁵. En la primera, la Orquesta de Cámara de Canarias se convierte en 1970 en Orquesta Sinfónica de

33 *Cultura en Canarias* (en línea): <http://www.culturaencanarias.com/2/?p=2412> [consulta: 26 septiembre 2010].

34 Cit. nota al pie nº 29. Entrevista a Abilio Alonso.

35 “A partir de 1944 comienza una renovación en la Sociedad Filarmónica y se impulsa su orquesta por medio de directores de gran prestigio llegados de la Península. Se suceden Fernando Obradors, José A. Álvarez Cantos, Juan Pich Santasusana y Conrad Bernahrd hasta llegar a la etapa más estable del compositor Gabriel Rodó (1951-1962), que realizó una importante labor al frente de aquella e impulsó la cantera creando una orquesta juvenil”. En: Álvarez, Rosario. *La Música culta en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme, 2009, p. 28.

Tenerife³⁶, cuando Emilio Coello aún no había comenzado su formación musical. La actividad musical emergió de forma volcánica y de pronto, numerosas asociaciones e instituciones surgieron para conformar la vida cultural y musical de Tenerife hasta nuestros días. Otros acontecimientos relevantes serían la creación de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera (ATAO) en 1970, que ha cumplido hasta la fecha con el objetivo de promover la ópera y asimismo los cambios en torno al Conservatorio de Música.

Las Islas Canarias se renuevan culturalmente en los años setenta. El Conservatorio de Música de Santa Cruz de Tenerife³⁷ pasa a depender

36 “Que después de ser gestionada por el Ayuntamiento pasa a serlo por el Cabildo Insular bajo un Patronato de Música. A la muerte de Sabina en 1966 lo sustituye el compositor Armando Alfonso que dirige sus temporadas hasta 1984”. En: Álvarez, Rosario, *op. cit.*, p. 28.

37 Respecto al origen del Conservatorio: “Al salón Frégoli puede considerársele institución matriz de una serie de realizaciones desarrolladas en Santa Cruz en el presente siglo. El Salón Frégoli, que tenía su sede en la plaza de la Iglesia, donde desarrolló una importante labor en el campo del arte y de la cultura, se traslada al edificio que en la calle del Castillo había ocupado la Santa Cecilia y donde, posteriormente, se establecería el Círculo de Bellas Artes. Allí, un grupo de personalidades isleñas, representativas de las artes y de las letras crean en 1926 esta última entidad, siendo su primer presidente Antonio Lecuona Hardisson. En 1930 Antonio Lecuona es nombrado director de la Academia de Música, que se estableció en el Círculo. Esta academia se traslada posteriormente a la Calle Ruíz de Padrón con la denominación de Conservatorio al que se le concede muy pronto su condición de Provincial. En 1936 se le reconoce la validez académica de sus estudios, siendo el único de este tipo en el archipiélago canario. En 1942, siendo director general de Bellas Artes el marqués de Lozoya, pasa a ser, gracias a las activas gestiones de su director Antonio Lecuona, Conservatorio Superior de Música. En 1930 la Mancomunidad toma el acuerdo de instalar el Conservatorio en su sede, el antiguo edificio de la Santa Cecilia, aunque el traslado no se produce hasta que el 6 de octubre de 1946 se firma el acta de cesión. Queda claro que el Conservatorio y la Mancomunidad compartirán el salón de plenos. Allí permaneció el Conservatorio hasta que la Comunidad Autónoma toma la decisión de destinar el histórico edificio a sede del Parlamento de Canarias. El Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife cede un amplio espacio en el Parque Cultural Viera y Clavijo, al Conservatorio que permaneció en este edificio hasta 1992 en que pasa a la moderna construcción donde hoy tiene su sede definitiva”. En: Alemán, Gilberto, *op. cit.*, pp. 38 y 42.

“En 1931 se crea el Conservatorio Provincial con un primer claustro de profesores constituido por los músicos más relevantes y presidido por el pianista Antonio Lecuona, que formará a profesionales competentes en diversas disciplinas. En

primero del Cabildo y luego de la Consejería de Educación del nuevo Gobierno Autónomo, “en 1972 (...) La Academia se independiza y se convierte por los mismos años en Conservatorio dependiente también del Ayuntamiento hasta que pasa al Gobierno Autónomo y se transforma en una de las sedes del Superior de Canarias”³⁸. Es en 1977 “cuando se convierte en Superior y tras una nueva reorganización, comparte ahora con el de Las Palmas las enseñanzas superiores. Su claustro se amplía considerablemente con el aumento de materias y de alumnos, y en él se van creando distintos grupos corales e instrumentales. La labor de este centro es complementada por varias Escuelas de música en diferentes municipios de la isla”³⁹.

Por otra parte, en ese momento, los poetas y artistas en general se hacen eco del sentir canario y la cultura propia. Es en 1976 cuando un “conjunto de intelectuales mayoritariamente grancanarios (...) promovieron y firmaron el denominado “Manifiesto en Canarias” o “Manifiesto de El Hierro”⁴⁰. El texto que formularon es el siguiente:

Nosotros, artistas, poetas e intelectuales canarios, formulamos inicialmente los siguientes principios de una toma de conciencia de nuestra realidad.

1º) La pintadera y la grafía canarias son símbolos representativos de nuestra identidad. Afirmamos que han sido un estímulo permanente para el arte canario. Reclamamos la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura.

el seno de esta institución se funda en 1935 la Orquesta de Cámara de Canarias dirigida por el añorado compositor Santiago Sabina, que realizará una encomiable labor de conciertos a lo largo de treinta años, difundiendo los repertorios clásicos y fomentando la creación musical autóctona. En este campo de la creación existen muchos nombres ilustres en esta época, como Francisco Delgado Herrera 1875-1936, Manuel Bonnín Guerin 1898-1993, que destacó en la faceta camerística, los hermanos Francisco 1894-1968 y Antonio 1906-1972, González Ferrera, Agustín león Villaverde 1905-1986, Emma Martínez de la Torre 1889-1980 o Juan Álvarez García 1909-1954, que dejó una importante obra lírica y filmográfica”. En: Álvarez, Rosario, *op. cit.*, p. 26.

38 *Ibid.*, p. 28.

39 *Ibid.*, p. 26.

40 Navarro Mederos, Juan Francisco. “El uso de lo indígena y de iconos arqueológicos como referentes de identidad y prestigio en la sociedad canaria actual”. En: Bethencourt Massieu, Antonio de (ed.). *Lecturas de Historia de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2006, p. 58.

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

- 2º) Nunca podrá ser destruida la huella de nuestros orígenes. Ni la conquista, ni la colonización, ni el centralismo, han logrado borrar la certidumbre de esta cultura viva. No negamos los lazos que nos unen a los pueblos de España, pero reivindicamos nuestra propia personalidad.
- 3º) En el proceso histórico, hemos asimilado aquellos elementos que han servido para conformar nuestra peculiaridad, y rechazado los que no se acomodaron a ella. Nuestra universalidad se fundamenta en nuestro primitivismo.
- 4º) Contra el tópico del intimismo, nuestra vocación universal. Contra la pretensión de cosmopolitismo, nuestra raíz popular. Contra la acusación de aislamiento, nuestra solidaridad continental.
- 5ª) Canarias está a cien kilómetros de África. La existencia del canarioamericano es un hecho histórico de gran significación. La presencia de África y América en Canarias es evidente.
- 6º) Nos pronunciamos por una cultura regional, frente a la disgregación y la división fomentadas por el centralismo. Ante las demás nacionalidades y pueblos de España, reclamamos nuestra presencia en un plano de igualdad fraternal.
- 7º) Nos declaramos plenamente solidarios con las reivindicaciones de las masas canarias. No creemos en una cultura al margen de las luchas sociales del pueblo. Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación, y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural.

En la isla de Hierro, a 5 de septiembre de 1976.

En este marco contextual artístico tan proactivo, los estudios musicales de Emilio Coello continuaban ajenos a todo lo que aquellos cambios podrían significar en su futuro próximo. A partir de la década de los años 80 y más aún en los 90, todo este desarrollo y surgimiento cultural incidiría en su vida como compositor de forma más directa.

Emilio Coello, según sus profesores, era un niño obediente y responsable y esto no solo le aportaría una buena acogida desde el punto de vista social, sino que serían cualidades esenciales para su etapa de formación. Era estudioso y como decía su profesor de la banda, siempre hacía lo que se le ponía de tarea de estudio y a ello hay que sumar, que tenía mucho interés por estudiar música y además, tenía buenas cualidades para ello. Una vez alcanzado un buen nivel como intérprete de clarinete, tras las primeras enseñanzas en la Banda “Las Candelas”, el mismo director consideró que necesitaba continuar su aprendizaje con un profesional especialista del instrumento. Así, propone a Antonio Sosa Monsalve —subdirector de la Banda Militar de Santa Cruz de

Tenerife— como su siguiente profesor de clarinete. Abilio Alonso siempre insistió en la carrera musical del compositor: “Yo le decía al padre de Emilio que le dejara seguir con la música, que valía... y ahí está”⁴¹. Sin embargo, la nueva etapa de profesionalización musical era un asunto sobre el que pensar por parte de la familia del compositor, tal como sucedió en sus inicios. Pero una vez más, esta vez mediado por el director de la banda, logra la aceptación y el apoyo de sus padres para proseguir sus estudios con clases particulares, en este caso, con el que fue su profesor especialista en clarinete hasta su marcha a Madrid.

Las clases particulares de música habían constituido “el más grueso pilar de la pedagogía musical”⁴² durante el siglo xx en el entorno, aunque el panorama educativo musical estaba cambiando y desarrollándose a pasos agigantados en la isla de Tenerife. Aún en los años 80 del siglo pasado, los anuncios de los periódicos dan prueba de un significativo movimiento de clases particulares a domicilio, según Sagrario Martínez Berriel⁴³, y entre la oferta destacan las clases de piano especialmente para “señoritas”. Es decir, la tradición romántica del piano perduraba en pleno siglo xx y a pesar de que las primeras instituciones educativas musicales están emergiendo en Tenerife en estos momentos, la tradición de clases particulares conserva un espacio importante. Este es el panorama de esta isla, pero bien puede extrapolarse a muchas otras provincias de la península, como afirma J.R. Coello al subrayar que “en Canarias se han padecido las mismas deficiencias educativas musicales que en resto del Estado, aunque con especificidades derivadas sobre todo de las insularidades”⁴⁴.

Los años 80. Ampliando fronteras hasta Madrid

En la década de los ochenta, como ya se ha mencionado, la Banda “Las Candelas” de Candelaria marcha a Valencia para participar en unos

41 Cit. nota al pie nº 29. Entrevista a Abilio Alonso.

42 Castro Brunetto, Carlos Javier. *La música en Tenerife después de la Sociedad Musical “Santa Cecilia” (1900-1931)*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Rosario Álvarez. Universidad La Laguna, 1990, p. 147.

43 Martínez Berriel, Sagrario, *op. cit.*, p. 55.

44 Coello Martín, Juan Ramón, *op. cit.*, p. 506.

conciertos. El entusiasmo que llevaban todos sus componentes se funde con la impresión que les causa el descubrir el sonido de otras bandas peninsulares, “nos sentimos algo intimidados al principio, pero en lugar de apocarnos, nuestra respuesta fue de crecimiento: a la vuelta nos compramos el bombo más grande que había, y nos pusimos a trabajar para mejorar”⁴⁵.

En la medida que Emilio Coello adquiere más destrezas con el instrumento, descubre y empieza a coquetear con otros tipos de música y por tanto, amplía el catálogo de experiencias musicales. Pronto se suman a la tradición adquirida de banda, la música *pop*, *soft rock*, *balada*, *rhythm & blues (soul y funk)*, *disco y dance*, etc. La adolescencia marca el despertar en otros tipos de música para el tinerfeño y otra etapa de su vida en la que se verá inmerso en varias actividades musicales. Le gustaba escuchar la música de Michael Jackson, los Bee Gees, Robin⁴⁶, etc. En general, seguía la música de moda del momento, como cualquier joven de su edad.

A los dieciséis años, en 1980, es cuando proyecta toda la experiencia y aprendizaje musical adquiridos hacia nuevos derroteros, concretamente hacia una actividad que en principio se planteaba como un *hobby*, puro placer de juventud, pero que sin darse cuenta se convirtió en actividad profesional. Junto a otros amigos crea su propia orquesta de baile, “Los Guanches”⁴⁷. Él era el único que había adquirido una formación académica musical así que sería el encargado de hacer los arreglos para el grupo. Sin ser consciente de lo que le depararía el futuro, Coello iniciaba su andadura en la escritura musical como arreglista y más aún, escribiendo de oídas las canciones famosas para después interpretarlas con el grupo. Aunque “en principio consistía solo en escribir

45 Cit. nota al pie nº 29. Entrevista realizada a Abilio Alonso. Comentario de su hija, profesora de música en la Casa de la Música de Candelaria.

46 Miembro integrante de los Bee Gees, que grabó en solitario en los años 80.

47 “Pero es en la isla de Tenerife donde tiene lugar entre los años 50 y 70 una auténtica época dorada de las orquestas de baile. Había que matar las penurias de esos años de alguna manera y fue la músicaailable el balsámico desahogo de una gran parte de la población canaria, ya que los locales de baile y sociedades de recreo eran los motores sociales de la población adulta en las islas, y, en general, en el resto del país”. En: *La Música Popular Canaria. La Música Tradicional y de Raíz. La Canción de Autor. El rock, El Jazz. La Música Clásica*, op. cit., p. 16.

lo que oía”, como el propio compositor relata, indudablemente se enfrentaba a una actividad que le haría desarrollar facultades para la posterior escritura y composición de obra propia. Esta actividad le aportaría una nueva visión y el desarrollo de unas herramientas musicales relativas a la composición que no había abordado antes y nuevamente comienza como autodidacta en los inicios. El repertorio que tocaban estaba constituido por *música salsa, pop* y todo aquello que se llevaba en el momento para los bailes, pues se trataba de dar al público lo que quería.

Este grupo fue una aventura musical corta y por tanto, tiene la importancia que se le puede otorgar por el mero hecho de ser el inicio de la andadura profesional de Coello en la música, sin más trascendencia. Poco tiempo después, tras la disolución de este grupo, surgió otro proyecto con la agrupación “Maracaibo” formada por bajo, guitarra, teclado, saxo, trompeta, trombón, batería y cantante, en la cual también era él quien tenía más formación musical, aunque según Coello todos eran buenos intérpretes.

El carácter experimental del compositor se hace notar desde su infancia, primero improvisando sonidos con toda suerte de cacharrería, después descubriendo las posibilidades sonoras y tocando de oído los instrumentos musicales que sus padres le compraban, y por último, con la agrupación “Maracaibo” en la que opta por vivir la experiencia de tocar el saxo en lugar del clarinete, instrumento con el que tenía ya destrezas adquiridas. En aquel momento él continuaba estudiando su instrumento principal mientras que emergían sus conocimientos sobre el saxo, que fueron iniciados también por Abilio Alonso en la Banda “Las Candelas”.

El resto de los miembros del grupo musical “Maracaibo” “tocaban de oído, sabían pasar de unos acordes a otros por intuición musical, pero lo hacían muy bien” relata Coello⁴⁸. Presentarse al Primer Concurso de Orquestas Canarias, que tuvo lugar en el Puerto de la Cruz y ganarlo, es garantía de dicha opinión. Este acontecimiento fue un eslabón más dentro de la sucesión de novedades y cambios que estaba viviendo Coello.

De pronto, todo había cambiado en su vida: contaba con su propio grupo de música y comenzaba una verdadera vida profesional, a pesar

48 Entrevista realizada al compositor Emilio Coello en su casa en Madrid el 16 julio de 2014.

de lo joven que era para hablar desde esta perspectiva. Aquellos juegos con su primo cuando era solo un niño y aún no había comenzado a recibir formación musical, se habían hecho realidad: ahora ya no jugaba a ser músico, lo era y además estaba adquiriendo una fama importante con “Maracaibo”. Contaban todos entre dieciséis o diecisiete años solamente, y sin embargo, ya les habían invitado a participar en todos los eventos populares imaginables: carnavales, fiestas de los pueblos, etc. Cuanto más tocaban, más reconocimiento ganaban. La fama subió como la espuma durante los siguientes años y esto les condujo a grabar el primer disco y a ofertas profesionales fuera de la isla de Tenerife. Tenían sobre la mesa proyectos de giras musicales por diferentes lugares de Sudamérica y Estados Unidos, la prensa local se hacía eco del grupo y ellos vivían los acontecimientos sumidos en una nube. Tal vez ni podrían asimilar todo lo que estaba sucediendo en tiempo real, eran jóvenes ilusionados que se alimentaban de los éxitos alcanzados.

Es importante señalar que, pese a la burbuja económica y de éxito que envolvía a Emilio Coello en torno a “Maracaibo”, sus decisiones respecto a la orientación de su vida estaban más unidas a la formación y la tradición clásica, y por ello se marchó del grupo en plena efervescencia. En el momento de mayor gloria de la agrupación él ya había abandonado el proyecto “Maracaibo” por otro muy diferente como era el de marcharse a Madrid para estudiar, tras haber superado una oposición para la Banda Militar. El joven responsable y ambicioso que era necesitaba más y sobre todo, nuevos mundos y otras experiencias, que, aunque en principio estaban guiadas por un objetivo laboral, tenían en el trasfondo la posibilidad de seguir formándose profesionalmente en clarinete y composición y vivir la vida cultural que una ciudad como Madrid le podría ofrecer. A pesar de que ya había tenido un primer contacto con la escritura musical como arreglista, haciendo adaptaciones para sus grupos musicales, la idea de componer *ex novo* y pensar en la música desde el otro lado del atril, como compositor, no había pasado nunca por su cabeza en un plano tan profesional como al que se enfrentaría después. Pero antes de que esto sucediera, aún le quedaban unos pasos por andar en Tenerife.

A la par que descubre la actividad musical profesional con “Maracaibo”, la oferta cultural y sobre todo educativo-musical en la Villa de Candelaria empieza a resultar insuficiente para Coello. Era hora de am-

pliar horizontes, crecer como músico y persona, aunque su afinidad con la actividad musical del pueblo no se perdería. El carácter responsable para con sus estudios desde que era un niño hace que este alumno aventajado requiera en breve una formación más específica y completa, y aunque esta localidad está viviendo una etapa importante de desarrollo, al igual que la banda musical, ni una ni otra cubren las necesidades formativas de Emilio Coello. Esta razón es la que guió al director de la banda a pensar en la posibilidad de asistir a clases de clarinete y solfeo, en Santa Cruz de Tenerife, con Antonio Sosa Monsalve, subdirector de la Banda Militar y Profesor del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, en la especialidad de clarinete. Es decir, cambiaría las clases particulares por la enseñanza reglada.

El marco educativo de Tenerife estaba ya suficientemente desarrollado para realizar tales estudios encauzados hacia la profesionalización de un músico y a la obtención de la titulación correspondiente para acceder a puestos laborales como músico profesional. Fue el “13 de febrero de 1995 (cuando) se firma el convenio de traspaso del Conservatorio Superior de Música a la comunidad Autónoma”⁴⁹, pero en las décadas de los años 70 y 80, cuando Emilio Coello requería profundizar y ampliar su formación musical, Tenerife ya contaba con el Conservatorio Profesional y Superior de Santa Cruz de Tenerife y el resto de Asociaciones e Instituciones, como la Orquesta Sinfónica de Tenerife, entre otras, que habían tenido su origen en estas décadas y desarrollaban proyectos musicales relevantes. Con este entorno, el camino de Coello había partido de la Banda “Las Candelas” para llegar al Profesor Antonio Sosa Monsalve como alumno particular, y después como estudiante oficial de la especialidad de clarinete en el Conservatorio Profesional de Tenerife.

Este contexto confirma la información que arroja el estudio realizado sobre la profesión, la afición y la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria: “la educación musical no solo se circunscribe a la escuela y los conservatorios, o a las organizaciones musicales, como las orquestas y los coros. Otras instituciones, como la familia, la Iglesia y las organi-

49 *Tenerife, isla de cultura: balance de final de siglo. Memoria del Área de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1995-2000*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 2002, p. 57.

zaciones de trabajo o de tiempo juegan un papel de primer orden⁵⁰. En el caso de Coello, la tradición musical de banda y la música *pop* en sus primeras etapas, y la vida cultural de Tenerife posteriormente, constituirán puntos de referencia en su educación musical.

Abilio Alonso Otazo, su primer profesor y director de la Banda de Candelaria, y Antonio Sosa Monsalve, segundo profesor y subdirector de la Banda Militar, eran amigos y por ello el primero propone a Emilio Coello como futuro alumno al profesor Sosa; de esta forma empiezan las clases particulares de clarinete. Por otro lado, el director de la Banda de Candelaria necesitaba buenos músicos y quería que estos se formaran más. Cuanto mejor fuera la formación, los resultados de la agrupación serían más notables. Emilio Coello no era el único que asistía a estas clases particulares con el profesor, sino un pequeño grupo de clarinetistas de la Banda de Candelaria.

Antonio Sosa Monsalve los aceptó a todos, eran alrededor de una docena de chavales que bien habrían llenado un aula en un conservatorio y que, sin embargo, ocupaban el espacio disponible en el salón de la casa del profesor. Todos se sentaban donde podían, hasta en el suelo, para esperar la lección. En una entrevista concedida por el profesor Sosa, este recordaba su conversación con Abilio respecto a la propuesta de las clases de Emilio Coello, de la siguiente manera: “Abilio me dijo que yo era libre de cobrar lo que quisiera, pero que tuviera en cuenta que todos son hijos de gente trabajadora y entonces me acordé de mis inicios, yo soy de Badajoz y cuando empecé allí a tomar clases, tenía 15 años, y mi profesor no me cobró nada durante todo el tiempo que estuve con él. Después en Madrid tuve otros dos profesores de clarinete, Rafael Franco y el otro que era el Catedrático del Conservatorio, y yo no pagué ni un céntimo por dar clases particulares nunca, por algunas circunstancias que se dieron... Mis padres estaban dispuestos a pagarlas, aunque tampoco tenían dinero, pero no me cobraron. Y entonces hubo un momento en que yo me dije ¡no sé qué será de mí, pero yo me comprometo y procuraré no cobrar nunca a nadie por las clases, aunque sean ricos!, y así lo hice⁵¹.”

50 Martínez Berriel, Sagrario, *op. cit.*, p. 109.

51 Entrevista a Antonio Sosa Monsalve en su casa de Santa Cruz de Tenerife, realizada el 28 de julio de 2015.

Su buen hacer pedagógico empezó a darse a conocer a través de los alumnos que hablaban de sus buenas experiencias, estaban contentos con el profesor Sosa y esto hizo que un buen número de alumnos llegaran a sus manos docentes y también a través de referencias de otros colegas profesores, intérpretes o directores de bandas de música. A pesar de que el número de alumnos iba en aumento, ni estos ni el profesor desistían del compromiso enseñanza-aprendizaje. El profesional los atendía con cariño y esmero uno a uno, hasta que el salón se quedaba vacío, circunstancia que en ocasiones obligaba tanto a docente como a discentes a permanecer horas para lograr tener la clase individual de clarinete y solfeo, que este gran pedagogo brindaba con mucho entusiasmo a los alumnos a cambio de estudiar. Ese era el precio de la clase: “estudiar”.

Algunos podrían pensar que trabajaba a cambio de nada, pero Antonio Sosa Monsalve confiesa que ya entonces veía la recompensa y hoy día, aún más. En las fotos que cuelgan de las paredes de su estudio, en su casa de Santa Cruz de Tenerife, aparecen algunos de sus antiguos alumnos que alimentaron su pasión docente y musical porque estudiaban la lección que les ponía cada día, se retroalimentaba a través de ellos, de sus avances, de sus intereses y de las citas constantes a las que no faltaban. Hoy los muestra con orgullo porque muchos de ellos son ejemplos significativos de su buena docencia y han destacado en la vida musical como intérpretes y compositores en el panorama internacional.

“Tengo algunos que son verdaderos artistas (dice el profesor Sosa señalando a la pared contigua y a las fotografías que cuelgan en ella). Esa es mi vida y lo que ellos son hoy día es lo que han hecho por mí. Por ejemplo, ahí tengo dos chicos, uno que terminó la carrera de clarinete y se fue a Austria y está muy bien allí trabajando como músico profesional. Y el otro, en la foto de al lado está de primer clarinete en la Orquesta Nacional de Glasgow. Algunos eran compañeros de Emilio. ¡Tengo una suerte enorme! Por eso yo le llamo a esta pared: la galería de artistas, todos son grandes artistas”⁵². Entre ellos cuenta con profesores de conservatorio, solistas en orquestas importantes de Europa y su gran debilidad, Emilio Coello, para el cual ha dedicado en exclusiva una de sus cuatro paredes del estudio. No comparte muro con el resto, tiene un espacio diferenciado.

52 Cit. nota al pie nº 51. Entrevista a Antonio Sosa.

A todos los adora como alumnos o alumnas, pero Emilio era más que un alumno, según confiesa “como estudiante era maravilloso, no se podía estudiar más. Él no tenía un momento de ocio, él era estudiar y estudiar. Emilio siempre destacaba y cuando le daba clases en el Conservatorio, siempre hacía unos exámenes estupendos con calificaciones sobresalientes. Todos los profesores del Conservatorio de Música de Tenerife sabían de su buen hacer y le conocían por ello”⁵³.

Al respecto cuenta el profesor una anécdota que da cuenta de su visión hacia él: “En una ocasión hizo un examen a final de curso para pasar a Grado Medio de Conservatorio y no tocó bien. Llegó allí e hizo ¡un desastre de examen! Entonces los dos compañeros profesores que tenía en el tribunal conmigo me dijeron: “Antonio, ¿qué le ha pasado hoy a Emilio? Nosotros tendremos en cuenta lo que tu consideres porque entendemos que ha tocado mal hoy, pero es un buen clarinetista y conocemos su trayectoria”. Pero yo dije ¡no!, no hay consideración, ha tocado mal y ¡le vamos a suspender! porque aprobarlo con un suficiente-5, es una mancha en su expediente y eso no lo quiero yo para él. Y efectivamente, en septiembre volvió a repetir el examen y obtuvo sobresaliente. Y yo dije ¡ahora sí puede pasar a Grado Medio!”⁵⁴. El orgullo que desprende este profesor sobre su alumno cuando habla de él no se puede recoger de forma exacta en este texto, porque no hay palabras para describirlo fielmente.

La relación entre ambos como docente-discente se basaba en una exigencia continuada por ambas partes para obtener todo lo que Coello era capaz de dar musicalmente. Desde que empezó la formación musical con Antonio Sosa hasta la fecha, se ha producido siempre un *feedback* entre ellos gracias a la confianza mutua que se tienen como personas y la admiración que se profesan como músicos.

El profesor destaca en la obra de Emilio Coello la inspiración canaria del compositor, la facilidad con la que compone y la diversidad de géneros a los que se ha enfrentado: conciertos para trompeta, timple, misa, obra sinfónica, obra de cámara, música electroacústica, etc. “Él va a escribir lo que él quiera escribir, sea de la densidad que sea, lo puede hacer, eso es lo que yo admiro de él. Y podrá hacer una obra para la eternidad

53 Cit. nota al pie nº 51. Entrevista a Antonio Sosa.

54 *Ibid.*

de aquí porque él tiene mucha inspiración de su tierra, porque lo ha hecho así hasta el momento, y esa gran obra que yo pienso, ¡la tiene que componer!”⁵⁵.

Las raíces de la cultura canaria, desde diferentes ángulos de visión y de inspiración, están inmersas en la obra de Emilio Coello. Se trata de algo inherente a su composición, tal y como ha descrito su profesor y amigo; quien conoce sobradamente la obra, las capacidades y habilidades que tiene y la persona que hay detrás de todo ello. La influencia de Antonio sobre el tinerfeño ha sido siempre muy directa. Todo paso que daba Emilio Coello se lo consultaba a su maestro. “Un día me vino y me dijo: Antonio, le voy a consultar una cosa. Me ha salido una vacante en Madrid y estoy pensando irme. Y yo le contesté: Pues yo te voy a decir una cosa, allí tienes de todo, si te gusta la pintura, el teatro, etc. Todo lo que te guste lo tienes a tu alcance, pero para ti, será como si estuvieras en el último pueblo de Tenerife. Será duro, pero vete”⁵⁶. Es interesante la visión del profesor que traslada al alumno en lo que respecta al acceso cultural que tendría en Madrid y la otra cara de la moneda sobre las dificultades que le esperarían como un recién llegado, desconocido para todos, uno nuevo en la ciudad, experiencia que el propio profesor había vivido tras llegar a Tenerife procedente de Badajoz.

Siguiendo su intuición y aquellos consejos, Coello se marchó a Madrid, aunque para muchos amigos y gente de su entorno, la decisión tomada se veía como una locura porque justo en ese momento el grupo musical “Maracaibo” al que pertenecía, estaba adquiriendo más éxito y contaban con muchas galas. Por otra parte, su actividad profesional no se reducía a este grupo, sino que también formaba parte de la Banda de La Laguna y de la Banda Militar, y todas esas colaboraciones se transformaban en ingresos económicos y experiencias como músico. Con el esfuerzo de su trabajo, estudiando y formando parte de diferentes agrupaciones a la par, fue ampliando sus conocimientos musicales a través de un variado repertorio según la agrupación con la que tocaba. Todo ello sentaría las bases del futuro compositor ecléctico, aunque aún sin sospecha alguna.

La producción musical en Tenerife se sustentaba por una red de espacios e instituciones que estaban surgiendo, sin igual, desde la década

55 Cit. nota al pie nº 51.

56 *Ibid.*

de los setenta. De ahí que Emilio Coello no solo encontrara un espacio profesional con el grupo “Maracaibo”, con programación de música moderna, sino que también desarrollara una actividad profesional en las bandas nombradas. Esta eclosión de espacios e instituciones en torno a la actividad artística vienen de la mano del más importante momento de desarrollo cultural canario en cuanto a infraestructura para las artes escénicas, “en los 80 del siglo xx, con el Estado de las Autonomías, llegó la fiebre de los auditorios, que comenzaron por los de pequeñas localidades como Arafo, El Sauzal o Telde hasta llegar a los grandes monumentos de Óscar Tusquets en Las Palmas de Gran Canaria y Santiago Calatrava en Santa Cruz de Tenerife, que albergan la gran sala de concierto o de ópera, y una sala de cámara”⁵⁷.

Concretamente en este espacio sinfónico, el Auditorio de Tenerife “Adán Martín”, desarrollará su oferta cultural la Orquesta Sinfónica de Tenerife, agrupación que también vive un gran cambio en 1984 con la ampliación y constitución de una plantilla de músicos de una gran variedad de nacionalidades, que pronto ganaría adeptos y un gran reconocimiento tanto nacional como internacional. La Sinfónica de Tenerife se hizo de un nombre y prestigio y se contaba como una de las mejores de España. Esta etapa de ebullición orquestal estuvo bajo la batuta del director Edmon Colomer y después por el director Víctor Pablo Pérez, quien ha permanecido vinculado a esta agrupación hasta hoy como director honorario. Aquel mismo año y desde una perspectiva de trabajo en *pro* de la música, inicia su andadura el Festival de Música de Canarias “a iniciativa de Jerónimo Saavedra, entonces presidente del gobierno canario”⁵⁸, cuyo carácter internacional ha hecho de él una cita musical de las más esperadas en las Islas Canarias y con una proyección que cala en el ámbito internacional. Con “las programaciones del Auditorio de Tenerife, del Casino de Santa Cruz, del Ateneo de La Laguna, de los ciclos de Caja Canarias y de los diferentes Ayuntamientos de la isla, Tenerife se ha puesto al día”⁵⁹.

El marco descrito fue tomando mayor presencia a lo largo de la década de los años 80 y por tanto en el momento que alcanza más relieve

57 Álvarez, Rosario, *op. cit.*, p. 34.

58 *Ibid.*, p. 28.

59 *Ibid.*, p. 26.

musical la isla de Tenerife, por el apoyo institucional, tiene lugar de forma pareja la estancia de Emilio Coello fuera del lugar. Realmente, el proyecto para marcharse era una idea de su amigo Juan Abilio, el hijo del director de la Banda de Candelaria. Este fue el impulsor de los cambios, los dos se prepararon para las pruebas de selección para ir a la Banda Militar en Madrid y aprobaron ambos, pero finalmente solo se marchó Emilio Coello. A pesar de todo lo que dejaba atrás, tanto en el plano personal como en el laboral y a pesar de las resistencias que encontró en su entorno, Coello pone su mirada en Madrid para continuar estudiando y formándose, aunque ello supusiera un gran esfuerzo y empezar de nuevo.

En 1984 prosigue su formación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid como estudiante de clarinete y además, sus intereses en la formación musical se amplían hacia piano, dirección de orquesta y coro, armonía, contrapunto y fuga, composición y orquestación. Su inquietud cultural no tiene solución de continuidad, una vez en Madrid todo lo quería absorber. La adquisición de nuevos y múltiples conocimientos culturales caracteriza este nuevo capítulo de su vida. Anteriormente no había podido pensar en la posibilidad de ser compositor, las “grandes carpetas” que veía en manos de aquellos que se iniciaban en este arte de la escritura musical le llamaban la atención poderosamente, pero le resultaba algo inalcanzable y no pensado para él, según confiesa el propio compositor. Sin embargo, con la llegada a la capital, Coello pasa a otra etapa de su vida totalmente ajena a la anterior, con muchos cambios y nuevas experiencias que favorecen un crecimiento personal e intelectual.

La composición y la dirección musical pasan de ser aquello que otros hacían a algo que él mismo puede y quiere hacer. Coello se obsesiona, en esta etapa, con sus responsabilidades como estudiante y una vez más, finaliza sus estudios de grado superior, con las más altas calificaciones.

La llegada a Madrid en principio se presentaba satisfactoria. Tocaba en la Banda Militar y su tiempo libre lo dedicaba a estudiar, hasta que un golpe de cambio en la vida le pretende llevar en contra de sus intereses: le destinan a Ceuta como militar y no hay ninguna alternativa posible que le permita continuar en Madrid y seguir con su formación. Ante esta adversidad, se crece y decide abandonar la carrera militar cuando apenas había disfrutado de ella. Sin saber cómo podría afron-

tarlo, opta por quedarse en Madrid y seguir estudiando y terminar su formación superior. “En Madrid creo que hizo de mensajero para poder subsistir y poder pagar a los profesores. Lo pasó mal, horrorosamente”⁶⁰, nos cuenta uno de sus profesores y confesores.

Estuvo repartiendo correo durante un mes y medio en Madrid hasta que encontró trabajo en una empresa que se llamaba Adagio, que después pasó a la propiedad de Unión Musical en Madrid y hacía demostraciones de los teclados electrónicos en El Corte Inglés. Así estuvo seis meses y después finalizó contrapunto y tuvo la opción de trabajar en el Conservatorio de Alcobendas. Su proyecto había llegado a buen fin y las expectativas de futuro se presentaban muy positivas también. Estaba recogiendo el fruto de tanto esfuerzo, la recompensa era tanto formativa como laboral. Desde el sosiego que le aporta la estabilidad profesional que vive en esta nueva etapa, el compositor comienza a trazar directrices hacia diversos campos de interés cultural, bien por su afán de conocimiento, bien por nuevas necesidades que emergen tras su formación.

Su capacidad de trabajo y la inquietud intelectual continuaron latentes como en cada una de las etapas precedentes. En este caso, les condujeron a otros maestros de la música que le aportaron nuevas percepciones y conceptos de este arte. Amplió su formación con profesionales de la composición como Javier Darias, Cristóbal Halffter, Jorge Benjamin, Yizhak Sadai, Guy Reibel, entre otros. Asimismo, realizó estudios en el ámbito de la composición electroacústica en el Gabinete de Música Electroacústica (G.M.E.) con Gabriel Brncic y en Hungría con Marco Stroppa, Andrea Szigetvári y David Waxman. En este mismo país llevó a cabo estudios de dirección de coro con Adrienne Vinczeffy.

En pocos años el alumno de clarinete aventajado que salió de Tenerife se había convertido en un compositor inserto en el panorama más actual de la creación artística. Para adquirir la amplitud de miras musicales que había alcanzado tuvo que romper muchas murallas a su alrededor y traspasarlas desde sus inicios. Así, dejó salir y desarrolló su fuero interno, lo que es él, una persona con mucha vida interior y con muchas inquietudes compositivas. En *pro* de comunicar con el público general, Emilio Coello libera la música de marcos concretos y cerrados

60 Cit. nota al pie nº 51. Entrevista a Antonio Sosa.

para dar salida a un estilo ecléctico del siglo XXI, abierto a todo aquello que optimice el resultado sonoro y sirva de vehículo de transmisión de sus expresiones de raíces canarias. Por otra parte, el eclecticismo ha sido un factor inherente a él desde su infancia, tal como se ha señalado en epígrafes anteriores, aunque poco a poco la identidad canaria se impondrá como elemento de cohesión.

Su actividad como compositor ofrece un legado artístico que engloba obra escénica; obra para orquesta sola, con solistas instrumentales y vocales; música coral *a capella* y con orquesta; obras para diversos *ensembles* para instrumentos con o sin voz; música para banda sinfónica y música electroacústica. Sin embargo, destaca la producción sinfónica sobre el resto, aspecto no muy común en un compositor contemporáneo, dada la dificultad que supone el estreno de dichas obras. En su primera fase compositiva se involucra e interesa por la relación y aplicación de las nuevas tecnologías a la música y a causa de ello es invitado por la Universidad Menéndez Pelayo a participar en el III Seminario Internacional sobre Música y Ordenadores bajo el título: “Conversación sobre música. Five minutes about Computer Music”. Por otra parte, le nombran responsable del Departamento de Electroacústica en la Escuela Municipal de Música y Danza de Alcobendas en Madrid y además, imparte cursos y conferencias de especialización en composición para la Comunidad de Madrid, Festival Insónit, ECCA, Conservatorio Superior de Música de Tenerife, Asociación de compositores PROMUSCAN en Las Palmas de Gran Canaria, Universidad Autónoma de Madrid, etc.

La reputación que adquiere como compositor le conduce también a formar parte del jurado del XII Concurso de Composición de Alcoy junto a prestigiosos compositores y directores como Tomás Marco, Liviu Danceanu y Barry Web, así como del Centro Canario para la Música Iberoamericana (CCMI) junto a Juan José Falcón y Roberto Túbaro, entre otros.

Última década del siglo XX

La década de los noventa se presenta con nuevas oportunidades compositivas y premios a las creaciones de Emilio Coello. En 1995 es pre-

miado por la Comunidad Autónoma de Madrid por la obra de cámara para conjunto instrumental *Arba, Amiat, Sat* y un año más tarde, obtiene el Primer Premio de Composición “Ciudad de la Laguna” por la obra *Arroró de mi tierra* para coro a seis voces, con textos del poeta canario Domingo J. Manrique, obra estrenada en 1997 bajo la dirección de Carmen Cruz Simó. Este último premio no es un caso aislado, el género vocal y concretamente el coral será una producción determinante en esta década en consonancia con la tradición cultural de Tenerife. En palabras de Juan Martínez Torvisco, “la música coral, en sus diversas expresiones, ha tenido siempre entre nosotros una atracción especial. Es la música en su estado original, y todo lo concerniente a este arte despierta el interés de los habitantes de esta ciudad centenaria”⁶¹, refiriéndose en este caso a La Laguna, que ha acogido certámenes en torno a esta producción artística coral durante un cuarto de siglo en *pro* de la creación de autores contemporáneos y música canaria. Uno de los objetivos que se pretende con ello es fomentar la producción artística global y dar a conocer el patrimonio cultural de Tenerife. Sobre el Concurso de Composición Coral Ciudad La Laguna 1994/2002, se plantea La Laguna “como ciudad universal y como foro de intercambio cultural (que) apuesta una vez más por la difusión del patrimonio cultural o intangible que supone las obras que a lo largo de estos años han ido presentándose en el concurso de composición coral”⁶².

Desde estos primeros años de reconocimientos la obra de Coello da muestra de su interés en la cultura local como fuente de inspiración. En los años venideros Tenerife continuará reconociendo el mérito artístico del compositor y así, en marzo de 1999 obtiene el Primer Premio de Composición del Centro Canario para la Música Iberoamericana (CCMI) por la obra *Isla y Mujer*, para soprano y orquesta, con textos del poeta canario Pedro García Cabrera, que se estrena el 4 de diciembre del mismo año por la Orquesta Garajonay, bajo la dirección de Roberto Túbaro y la colaboración de la soprano Candelaria González. En este mismo mes obtiene, por segunda vez, el Primer Premio de Composición “Ciudad de la Laguna”, en esta ocasión por la obra *Nana Triste*,

61 *Concurso de Composición Coral Ciudad La Laguna 1994/2002*. Tenerife: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayto. de San Cristóbal de La Laguna, 2003, p. 5.

62 *Ibid.*

para coro mixto a cuatro voces, con textos del poeta canario Emiliano Guillén Rodríguez y estrenada el 17 de diciembre de 2000 por el coro sueco “Amanda”, bajo la dirección de Lars Smedlund.

Tras la convocatoria nombrada del CCMI de 1999 se pone en marcha un proyecto de edición impresa que acogerá las obras premiadas desde 1994 hasta su fecha de publicación en 2003 con el objetivo de promocionar y difundir los valores musicales. Según destaca en el prólogo de esta edición el compositor Miguel Ángel Linares “es motivo de felicidad el conmemorar la XXV edición de uno de los encuentros corales con más arraigo en nuestras islas, El Encuentro Coral Ciudad de La Laguna, que ha sabido mantener viva la llama de nuestra tradición coral, incorporando a partir de 1994 un importante concurso de creación musical”⁶³. Esta edición publicada en 2003 “recoge un variado abanico de obras escritas en diferentes lenguajes y estéticas de prestigiosos compositores del panorama nacional e internacional”⁶⁴, y es muestra de la diversidad estilística que se pone de relieve en esta investigación sobre la creación en el siglo xx y xxi en el marco de la creación canaria. Este concurso que nace en el seno de los encuentros corales supone un gran prestigio para Tenerife y por tanto, para aquellos que optaron a premio, como es el caso de Coello.

La tradición coral en Tenerife viene avalada por la propia historia cultural del Archipiélago en general. “Al término del siglo xx en Canarias hay censadas más de sesenta corales, algunas de altísimo nivel, que han intervenido en certámenes internacionales, siendo las más veteranas la Coral Polifónica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, el Orfeón La Paz de La Laguna, la Masa Coral de Santa Cruz de La Palma, la Coral Universitaria de La Laguna, junto a otras más recientes como la Coral Polifónica de Fuerteventura, la Coral Polifónica San Ginés. A lo largo del año se celebran festivales y encuentros corales en casi todas las islas, destacando por su veteranía el Encuentro Coral de La Laguna, que se desarrolla en el mes de diciembre y que incluye distintos recitales, para concluir en la Iglesia de La Concepción con la intervención de todos los participantes y el estreno de la obra ganadora en el concurso que, con carácter anual, convoca el Ayunta-

63 *Concurso de Composición Coral Ciudad La Laguna 1994/2002, op. cit., p. 7.*

64 *Ibid., p. 7.*

miento de San Cristóbal de La Laguna. También el Gobierno de Canarias convoca los “Premios a la Composición y Expresión Coral”, que han alcanzado un alto prestigio internacional”⁶⁵. Dadas las corales que hemos destacado, la ciudad de La Laguna cuenta con una presencia significativa, tal como sucede hasta el año 2017. A estas corales habría que sumar además otras de reciente creación como el Ensemble Contemporáneo de Tenerife, una agrupación emergente que está calando en el ámbito nacional, entre otras.

Esta actividad coral viene apoyada y fomentada por la creación de asociaciones que tienen lugar en los comienzos de esta década, y que se unen al objetivo de fomentar la creación artística autóctona. Una de ellas es la Asociación de Amigos de la Zarzuela, que se crea en los noventa y que, aunque centre su actividad en promocionar este género es indiscutible que de ello se derivará también una actividad artística vocal, tanto de solistas como de coros. Por otra parte, destacan las Asociaciones de Compositores cuya premisa es promover la producción artística autóctona e igualmente su estreno. “De esta manera, en 1994 se crea en Sta. Cruz la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE), que aglutinó inmediatamente a diversos autores de la isla, algunos extranjeros o peninsulares afincados y algún palmero, como el ilustre Luis Cobiella Cuevas. En sus primeros años de vida esta asociación desplegó una gran actividad: organizó una veintena de conciertos con obras de estreno dando a conocer la labor de gran parte de sus asociados, dio nacimiento a la colección discográfica del proyecto RALS junto al Museo Canario de Las Palmas y consiguió que la sociedad tinerfeña se concienciara de la importancia de la nueva creación, logrando que instituciones, orquestas y el Festival de Música de Canarias hiciera encargos puntuales a los nuevos compositores”, y así continúa sucediendo hoy. De esta última propuesta surgirán composiciones de Emilio Coello, Tomás Marco, J. M. Sánchez Verdú, Díaz Jerez, y otros, cuyas obras se citan en este trabajo. Dos años más tarde surge en Las Palmas de Gran Canaria PROMUSCAN, asociación de compositores que persiguen los mismos objetivos que la ya nombrada de Tenerife. Este asociacionismo conduce también en 1997 a varios

65 *La Música Popular Canaria. La Música Tradicional y de Raíz. La Canción de Autor. El rock, El Jazz. La Música Clásica, op. cit.*, p. 179.

miembros de COSIMTE a reunirse “en el Museo Canario de Las Palmas con compositores, musicólogos, críticos y gestores de esta ciudad, proclamando un manifiesto que se ha ido cumpliendo con el tiempo. Fue una reunión histórica”⁶⁶.

A esta trayectoria de continuados reconocimientos al compositor Emilio Coello que los diversos expertos, miembros de los distintos tribunales de los concursos, le han concedido, le sigue lo más difícil: la aceptación del público.

Siglo XXI: Europa y Estados Unidos

El siglo XXI abre las puertas a una etapa importante de estrenos a Emilio Coello. En marzo de 2001 estrena *Altahay*, concierto para tiple y orquesta, en la sala Teobaldo Power y Teatro Guimerá de Tenerife con la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Benito Cabrera como solista de tiple y Edmon Colomer en la dirección. El día 15 del mismo mes estrena en el Romanian Atheneum Great Hall de Bucarest la obra titulada *Spanish Music in Europe*, interpretada por Archeus Orchestra y dirigida por Liviu Danceanu.

Dos años más tarde, el 6 de abril de 2003 estrena en el Concert Hall de la Universidad de Mannes (New York) *Soul and Guaya*, concierto para trompeta y orquesta en homenaje a Vicent Penzarella, solista de la New York Philharmonic Orchestra y profesor de dicha universidad, con la Orquesta Sinfónica del Concert Hall, Antonio Martí como solista de trompeta y Per Brevin en la dirección. El 24 del mismo mes en el Museo Atlántico de Arte Contemporáneo de Las Palmas de Gran Canaria estrena *Piano Wave I, II y III*, para cinta digital.

El 11 y 14 febrero de 2004 se interpreta en el Auditorio Adán Martín de Santa Cruz de Tenerife y en el homólogo Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, *Axis Mundi* en versión para soprano y orquesta, interpretado por la soprano Montserrat Bella, el barítono Antonio López junto a la Orquesta Sinfónica de Galicia, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez. La obra fue un encargo del XX Festival de Música de Canarias en cumplimiento de uno de sus compromisos con la creación contemporánea

66 Álvarez, Rosario, *op. cit.*, p. 30.

desde sus inicios. Y el 4 de junio del mismo año la Orquesta Sinfónica de Córdoba interpreta *Altahay*, concierto para timple y orquesta, con Benito Cabrera como solista y bajo la dirección de Gloria Isabel Ramos.

En 2005, el 17 de noviembre, tiene lugar el estreno de *Kanarische Pinselstriche*, encargo para el Konzerthaus de Berlín en homenaje a los canarios muertos en los campos de concentración. Su interpretación corre a cargo de Capriccio Streichquartett, Esther Ropón al piano y Benito Cabrera en el timple. El 23 de febrero de 2007 se interpreta de nuevo *Kanarische Pinselstriche* en el Empire Theatre de San Antonio de Texas (EEUU), por la Orquesta de Cámara de la Sinfónica de San Antonio de Texas y Benito Cabrera al timple; y además, el 14 de marzo de 2007 Coello obtiene el Premio a la Cultura 2007 Ciudad de Alcobendas, en la que desarrolla su labor como profesor en la Escuela de Música. Es en esta etapa cuando la Orquesta Sinfónica de Tenerife cambia de director titular y nombra en 2006 a Lu Jia, pero mantiene a Víctor Pablo Pérez como director honorario hasta la actualidad.

Entre el 19 y el 27 de noviembre 2008, el Gobierno de Canarias a través de su Programa Septenio Canario patrocina una gira de conciertos por diversas ciudades europeas —Zagreb, Liubliana, Venecia, Salzburgo, Múnich, Berlín, Praga, Bratislava, Budapest, Viena— con la Hungarian Chamber Symphony Orchestra, dirigido por Alberto Roque Santana y en la que se estrena la obra de Coello, *Las Rosas de Hércules*, para orquesta de cuerda y voz, con textos del poeta canario Tomás Morales e interpretada por Alberto Feria (bajo).

Con motivo de la celebración de los 50 años de la construcción de la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria, el día 1 de febrero de 2009 se estrena la *Misa de Conmemoración*, para solistas, coro y orquesta en la Basílica de la Villa de Candelaria, Tenerife. La interpretación corre a cargo de Candelaria González (soprano), Candelaria Gil (mezzosoprano), Carlos Javier Méndez (tenor), Jeroboam Tejera (bajo), el Coro Contemporáneo de Tenerife, Camerata Lacunensis y Coro Discanto Per Musicam, así como la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Canarias, siendo Maestro de Coros Antonio Abreu y Emilio Coello, director. El 8 y 9 de mayo se vuelve a interpretar en la Iglesia de Santa María de la ciudad de Tres Cantos de la Comunidad de Madrid y La Catedral de la Almudena de Madrid y una vez más, con la participación de Benito Cabrera al timple.

La obra fue grabada los días 30 y 31 de enero de 2009 en el Auditorio Antonio Lecuona del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, por Creatimusic audiovisuales⁶⁷. Es a raíz de este proyecto sobre la composición e interpretación de la *Misa de Conmemoración*, que surge el Ensemble Contemporáneo de Tenerife, una de las agrupaciones ya nombradas por apuntar hacia un futuro muy esperanzador en el mundo coral local y nacional.

En 2010 realiza una versión sinfónica para coro y orquesta de la obra homónima *Cantata del Mencey Loco*⁶⁸ de Elfidio Alonso, que interpreta por primera vez la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y un año más tarde, en julio de 2011, se graba⁶⁹ en directo la obra, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, quien se puso al frente de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y el grupo Los Sabandeños en el Auditorio Adán Martín de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Un proyecto en el que convergen el ámbito culto y popular de la música canaria.

Entre el estreno y la grabación de la *Cantata del Mencey Loco*, tuvo lugar la *première* de una obra religiosa, *Pater Noster* para solistas y orquesta, el 14 de mayo de 2011 interpretada por el Coro y Orquesta “Discanto”, en la Parroquia de Santiago y San Juan Bautista de Madrid (Plaza de Ramales). La composición está dedicada a la memoria de Eduardo Martínez Miguel, miembro de dicho coro y amigo del compositor. El Ensemble Vocal Contemporáneo, estrenó también en 2011 una adaptación de la *Bachiana número 5* de Villalobos realizada por Coello para coro.

La experiencia positiva que tuvieron tanto el compositor como el reconocido grupo de Los Sabandeños en los citados encuentros en 2010 y 2011, con el trabajo conjunto sobre la *Cantata del Mencey Loco*, llevó a ambos a colaborar en repetidas ocasiones posteriormente. La siguiente vez tendría lugar en 2014 con la adaptación de varias obras populares como *Islas Canarias* y *Lo Divino*, y en 2015 con *Atlántico* de Benito Cabrera, todas fueron interpretadas conjuntamente por la Orquesta Sinfónica de Tenerife y el grupo Los Sabandeños. Una apuesta de

67 Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD). Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009.

68 Versión sinfónica de la obra homónima de Elfidio Alonso.

69 Coello, Emilio. *La Huella del Guanche* (CD). Santa Cruz de Tenerife: Xenox Producciones, 2011.

fusión loable y muy interesante en cuanto a resultados musicales y culturales, al ser ambas agrupaciones iconos tinerfeños en el ámbito local y nacional. La amalgama de ellas a través de una escritura musical de rigor, en la que la idiosincrasia de la música canaria no se pierde al enmarcarla en una escritura para orquesta clásica, hizo que el encuentro del ámbito popular y clásico tuviera no solo éxito, sino que despertara gran interés por parte del público y los profesionales de la música. Este evento fue reseñable y cabía esperarlo así de la mano de un compositor como Coello, quien a través de su catálogo ha dado muestras, en repetidas ocasiones, del interés e importancia del ámbito popular de la música canaria y de sus fuentes tales como instrumentos, ritmos y cultura popular en general para insertarlos en su creación. Por otra parte, con estos ejemplos también ha mostrado su maestría para llevar a cabo tal empresa.

Tras estos últimos trabajos de fusión, en 2016, compuso *Quixote in New York*⁷⁰, una obra para piano estrenada el 1 de junio del mismo año en Carnegie Hall de New York por Tito García. Esta partitura es un ejemplo de interculturalidad por las relaciones que presenta entre diferentes niveles de la cultura occidental, tales como el jazz, flamenco, música popular y culta. La siguiente composición que ve la luz es *Obertura canaria*, que viene a constituir la otra cara de posibles relaciones interculturales, concretamente se trata de un encargo de la Joven Orquesta de Canarias cuyo estreno tuvo lugar el día 1 de enero de 2017⁷¹ y fue dirigida por Víctor Pablo Pérez. Otras obras compuestas este mismo año son, *Canción a Mayo*, una adaptación sinfónica sobre texto de Samuel Fumero⁷²

70 *Quixote in New York* se ha interpretado desde su estreno en Nueva York en otros lugares como Centrum de Hamburgo, Alemania, Haus im-Park de Bremen, Alemania; Asociación Filarmónica de Almería; Fundación Díaz Caneja de Palencia; Philharmonie de Berlín, Alemania; Sala María Cristina de Málaga; Auditorio Paco de Lucía de Alcobendas; Museo Joaquín Peinado de Ronda (Málaga); Teatro Kurssaal de Melilla; Festival Julio Musical en la Alcazaba de Málaga.

71 Se ha vuelto a interpretar por la Orquesta Sinfónica de Tenerife en el Concierto de Navidad el 25 de diciembre de 2018. Cuenta con una versión para banda que fue interpretada en agosto de 2018 por la Banda “Las Candelas” de Candelaria, Tenerife.

72 Grabado por la Agrupación Tigaray junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife, bajo la batuta del director Víctor Pablo Pérez.

El Himno de las Fiestas de Mayo de Los Realejos es una composición de Samuel Fumero, director de Tigaray, con orquestación del compositor Emilio Coello y letra de Roberto Gil Hernández y Sergio González.

y *Los sueños de Ossian*, obra para orquesta y coro que se estrenó en el Auditorio Nacional de Madrid interpretada por el Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid, dentro de la programación de la temporada 2017-2018, el martes 30 de enero dirigido por Víctor Pablo Pérez⁷³. Otro proyecto de gran interés es la obra sinfónica titulada *Gara y Jonay*, para Solistas, Coro y Orquesta, cuyo estreno tuvo lugar en el Concierto de Navidad ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Tenerife el 25 de diciembre de 2017 junto a la agrupación emblemática Los Sabandeños, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez⁷⁴. En esta ocasión la fuente de inspiración remite al romancero tradicional de la isla de La Gomera donde halla una historia de tradición oral aborigen, y literaria posterior⁷⁵, de dos jóvenes nativos canarios que terminan suicidándose juntos, en el Alto de Garajonay en dicha isla.

En 2018, Coello acometió otra obra sinfónica titulada *Gloria y Paz* para Orquesta Sinfónica, un encargo de Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en conmemoración de la “Gesta del 25 de julio de 1797 contra el almirante inglés, Horacio Nelson”. En 2019 está trabajando en la composición de *Titerroygatra* para Solistas, Coro y Orquesta.

En esta última etapa tan fructífera, no solo en el ámbito creativo sino también por los estrenos que tienen lugar y la difusión de la obra del compositor nacional e internacionalmente, las composiciones reflejan una incesante búsqueda y experimentación de lenguajes, formas y el uso de los campos sonoros (timbre y armonías) como vehículos de expresión; y sobre todo, un interés por las fuentes inspiradoras canarias *in crescendo*. Su identidad musical se fortalece y toma cada día más asiento en su propia cultura.

Esta fase además se caracteriza por el *feed-back* entre público y compositor. Las respuestas que manifiestan los oyentes, así como las instituciones y asociaciones canarias que le apoyan, o los componentes de los tribunales que premian sus trabajos, retroalimentan su creación provocando una inagotable capacidad compositiva, que halla parte de

73 Dedicada a la autora de esta publicación.

74 La obra volvió a interpretarse el 9 de octubre de 2018 en San Sebastián de La Gomera y para ello contó con las mismas agrupaciones instrumentales.

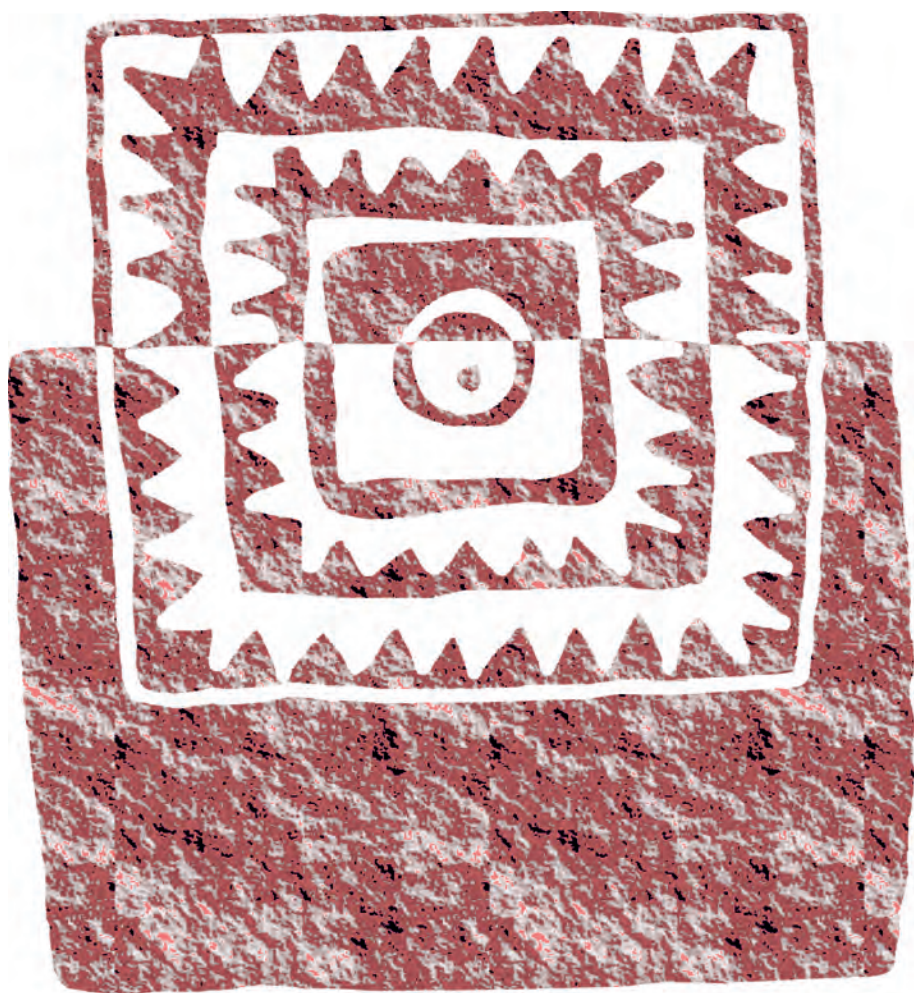
75 Francisco Pedro Montes de Oca y García la publicó bajo el pseudónimo de El Barón de Imobach en el diario *Gaceta de Tenerife* en 1924 y posteriormente José Manuel G. y García de la Torre, Manuel Mora Morales y Sabas Martín.

sus fuerzas en su perfil de transmisor de la cultura canaria. La faceta microhistoriadora forma parte de su estética inserta en un lenguaje contemporáneo, apta para la diversidad cultural e internacional que la acoge como público. Sus obras obtienen éxitos en Europa y EE.UU. gracias a una escritura que se vale de elementos musicales y culturales identitarios de arraigo canario, pero introducidos en el lenguaje musical culto de forma no evidente. Estos aspectos musicales no se utilizan como excusa compositiva sino como materiales de partida que se transforman y cobran una nueva vida, una nueva realidad válida para una trayectoria internacional. Entre los últimos reconocimientos a la aportación artística de Emilio Coello a nuestra sociedad, se registra el nombramiento como Académico de Número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel⁷⁶.

Su lenguaje representa una propuesta más dentro del poliestilismo emergente en el siglo XXI. Todos los estrenos internacionales pretenden llegar a un público global, y cuanto más amplio sea este, mejor, por ello se desarrolla un lenguaje musical internacional cuyas bases identificativas canarias pueden sentirse como sugerencias evocadoras de sus sentimientos a través de elementos propiamente musicales. Por un lado, cuenta con obras de inspiración canaria más directa en las que puede intuirse o detectarse, por ejemplo, un ritmo propio del folclore autóctono, pero en la mayoría de los casos se identifican con una formulación nueva de esos elementos, una verdadera simbiosis en lugar de una conjunción de los mismos.

76 El acto oficial de dicho nombramiento tuvo lugar el 8 de junio de 2017.

Contexto creativo



Contextualización en el marco de la cultura occidental

Para dar comienzo a un capítulo de contextualización compositiva de un compositor canario que nace en la segunda mitad del siglo xx, hay que recurrir nuevamente a su coterráneo, Juan Hidalgo⁷⁷, a pesar de que el marco que se pretende describir en este espacio no es exclusivo del entorno canario, sino mucho más global. Este autor, originario de Las Palmas de Gran Canaria, es un punto de referencia en el arte de la segunda mitad del siglo xx español, y por tanto, hay que citarlo para dar contexto

77 “Juan Hidalgo fue un personaje inquieto, que seducido por el mundo del sonido se inició en el estudio de piano y a continuación en la composición. Con tan solo 21 años estrenó su *Trío en si bemol* en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. En esta obra de juventud, todavía ingenua y romántica, se anticipaba la huella de un creador que iba a romper moldes. Tan sólo unos años después, en 1957, se convierte en el primer compositor español que estrena una obra en el mítico Festival de Música contemporánea de Darmstadt, en Alemania. Es allí donde un año más tarde, y estrenando una nueva composición, *Caurga*, se encuentra con un personaje fundamental en su vida y en el mundo del arte contemporáneo, John Cage. Nace aquí otro de los Juanes Hidalgos, ese que participó en las vanguardias de entonces y que desarrolló un nuevo lenguaje, la música-acción. (...) Simultáneamente al grupo Gutai de Japón, a los artistas Fluxus y a los Accionistas Vieneses (Juan Hidalgo) se extendió a través de los circuitos más avanzados de las artes visuales de los años 60. Todos ellos a su manera participaron en la denominada galaxia Duchamp-Cage”. En: Astiárraga, Carlos. “Los Juanes Hidalgos”. *Juan Hidalgo. Jugando con bolas*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2008, p. 17.

genérico y específico al tema que nos ocupa. El que los dos, Juan Hidalgo y Emilio Coello, compartan origen canario es fruto de los avatares de la historia y de la tradición artística que se gesta en este archipiélago.

Hidalgo es un artista global por su interés en las distintas manifestaciones artísticas, y así es como él mismo se define: por orientar su atención hacia varios medios de expresión artística. Su obra está reconocida en toda Europa y contó en 2007 con una exposición que muestra obras del autor realizadas en los años 90, titulada *Juan Hidalgo. Jugando con bolas*, la cual coincidió con un proyecto titulado *8.1*, que tuvo lugar en esa misma fecha en Canarias y cuyo propósito era explorar nuevas vías de expresión en el Archipiélago Canario. Es decir, tanto el artista de referencia como los proyectos de investigación artística que se desarrollan en las islas en el siglo XXI están marcados por la exploración artística, una intencionalidad clara a través del arte en Canarias, que se presenta como un rasgo identificativo en el que enmarcamos a Emilio Coello como compositor.

En ocasiones se cataloga a Juan Hidalgo como autor conceptual, desde sus inicios y trabajos en torno a *Zaj*⁷⁸ donde el *happening* y la *performance* sobresaldrían con artes en fusión, aunque verdaderamente es mucho más que eso. Al respecto dice Tomás Marco: “Tildar a Juan Hidalgo simplemente de artista conceptual es una banalidad que nunca lo va a definir por completo”⁷⁹. Hidalgo es uno de los primeros compositores españoles que experimenta con la música electroacústica y forma parte de la actividad musical de Darmstadt⁸⁰ con el estreno de una obra electroacústica, *Ukanga*, y utiliza procedimientos compositivos que también han resultado de gran interés para su coterráneo Emilio Coello. La influencia de Hidalgo y sus *etcéteras* sobre futuras generaciones españolas de artistas de diversas disciplinas se extiende hasta la actualidad gracias a la realización de un arte actual, y es por ello que se presenta como un marco y referente para la etapa artística que tratamos aquí.

Los años 60 se presentan como un resurgir cultural en España y también en Canarias. En esta década, que contempla el año de nacimiento de Emilio Coello y la creación de *Zaj*, se produce un cambio significativo

78 En este proyecto estaban junto a él, el italiano Walter Marchetti en los comienzos y después Ramón Barce, Esther Ferrer, José Luis Castillejo y Tomás Marco.

79 Astiárraga, Carlos. “Los Juanes Hidalgos”, *op. cit.*, p. 19.

80 XII Internationale Ferienkurse Für Neue Musik en 1957.

no solo en este marco geográfico y artístico musical, sino además desde una perspectiva más amplia, en otras artes. Por ejemplo “se deconstruye la lógica que había guiado a la escultura hasta entonces y el orden propagado por el credo de la modernidad basado en la autonomía disciplinar existente. A partir de entonces la escultura existe como un término en el *campo expandido* de formas, todas derivadas estructuralmente”⁸¹.

La particular situación que vive España y Europa contamina la creación artística bajo unos prismas actuales y renovadores que nada tienen que ver con lo acontecido en épocas anteriores. Estamos situándonos en esta década porque es justo el año 1965 el que presenta Ulrich Dibelius como un momento clave, tal como se ha expuesto anteriormente. Y la importancia de dicha fecha, según el autor de referencia, se debe a que lo considera un momento clave en el ámbito europeo, estimado como la “hora cero”. El efecto bisagra al que alude Dibelius cuenta con diferentes referentes artísticos, según culturas, y es concretamente en España donde marcaría este proceso de cambio la Bienal de 1964 y la constitución de *Alea* en 1965, ambos acontecimientos llevados a cabo de la mano del compositor Luis de Pablo.

Es de rigor destacar que socioculturalmente España en esta etapa no es comparable al resto de Europa ni Norteamérica como tampoco lo sería hoy día, pero las diferencias eran más acusadas entonces. Por un lado, la situación geográfica no favorecía a España, como tampoco le ocurre al Archipiélago Canario aún más alejado de Europa. En general España vivía un atraso cultural debido a la Guerra Civil Española y es esta diferencia la que tienen que superar los artistas de las últimas décadas del xx. En muchos casos el afán por una inmersión cultural en las corrientes más actuales hizo a los compositores españoles pasar etapas y episodios, así como tendencias artísticas emergentes, a velocidades inusitadas para sus contemporáneos europeos. Es decir, no se vivió en muchos casos cada experiencia con su debido espacio temporal para asimilarla y transgredirla en caso de necesidad. Son precisamente las generaciones del 27 y del 51 las que vivieron en primera línea aquellos momentos de aislamiento y sequía cultural, y es por ello que se produce un acercamiento generacional con el propósito de superar

81 Muñoz, Clara. *Pieles*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003, p. 17.

las vicisitudes que el momento les presenta, una creación anclada en el conservadurismo como un paréntesis en medio de un desarrollo abismal. De ahí que los compositores buscaran sus propios caminos en una especie de multiplicidad que albergaba una gran variedad de estilos, tendencias y posibilidades creativas, pero de tal densidad que no dejaba ver más allá, ni dejar espacio a la luz o a vivir las experiencias y exploraciones a las que llegaban y que hallaban.

Esta antesala creativa, originada por la situación particular y ajena a los creadores, se caracterizó por la multiplicidad de estilos y por ello hoy no debe extrañarnos, ni en el ámbito internacional y mucho menos nacional, que la creación española del siglo XXI haya tomado referentes del nacionalismo, neoclasicismo, aleatoriedad, dodecafonismo, electroacústica, etc. Los creadores, tal vez forzados por la situación en su tiempo, sientan las bases de futuras generaciones cuyas tendencias oscilan por un amplio abanico de estéticas, en el caso de Coello como respuesta no a una situación impuesta, sino a la búsqueda de una identidad personal y diferenciada.

Otro de los cambios que se producen en las últimas décadas son los apoyos crecientes por parte de las instituciones y asociaciones que empiezan a surgir. En este sentido Canarias no tiene mucho que envidiar a la situación general en España, dado el movimiento activo del asociacionismo en el archipiélago, así como por la respuesta de apoyo de dichas instituciones. Esto tiene lugar sobre todo en las dos capitales, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, tal como se ha ido exponiendo en los epígrafes anteriores de las décadas de los años 70, 80 y 90. Esta misma polarización geográfica entre capitales, tiene lugar también en España donde concretamente emergen dos centros de actividades principales: Madrid y Barcelona. Tal como había sucedido en periodos precedentes⁸² las tendencias compositivas en ambos lugares se verán marcadamente diferenciadas hasta el extremo de dibujar dos líneas de actuación en direcciones muy diferenciadas. Sin embargo, el caso canario es precisamente antagónico a esta situación nacional, pues los acontecimientos y el desarrollo cultural artístico van teniendo lugar de forma muy pareja en ambas capitales.

82 Roberto Gerhard en el Grupo de Barcelona y Rodolfo Halffter en el Grupo de Madrid protagonizan un ejemplo de polarización precedente.

En el territorio peninsular algunos promotores de la cultura, como fue el caso de Luis de Pablo, abogaban por la convivencia entre ambos focos cuando se dedicaban a la organización de conciertos; entre los intérpretes y compositores de los programas que estos gestionaban en particular, figuraban indistintamente ejemplos catalanes y madrileños. Prueba de ello es la actividad que desarrolló Luis de Pablo, primero con Juventudes Musicales y algo más tarde con Tiempo y Música o con el SEU de Madrid (Sindicato Español Universitario). Asimismo, cuando fundó Alea en Madrid continuó haciendo lo propio⁸³. Es la década de los sesenta en la que figuran los mayores cambios, en Canarias y el resto de España, tanto en el ámbito de estética compositiva, como por la madurez alcanzada en el lenguaje musical de muchos compositores punteros, o por lo que se refiere a organización de eventos, surgimiento de organizaciones, grupos de intérpretes y otros hechos colindantes a la producción musical.

A pesar de que el dibujo del panorama general pinta a favor del progreso, la situación era devastadora en comparación con Europa. Los compositores no hallaban lugar ni medios para dar salida y estreno a sus creaciones. Suceden los primeros movimientos por parte de las instituciones, pero no son suficientes. En 1940 se crea la Orquesta Nacional, aunque este hecho tampoco concede muchas oportunidades a la composición española. En 1965 se crea la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, y Barcelona crea la Orquesta Ciudad de Barcelona en 1970, a través de la cual se puede empezar a observar una atención más particularizada a los compositores concomitantes, aunque aún no sea bastante para reforzar la nueva creación todo lo que se necesitaría.

La escasez de medios motivó un activismo importante por parte de los compositores, quienes empezaron a crear sus propios *ensembles* y a estrenar sus obras: ejemplos de ello son algunos de los ya nombrados como Tiempo y Música, Alea y otros como Música Abierta —en Barcelona—, el grupo Koan, Diabolus in Música, etc., que tuvieron bastante peso en la actividad musical del siglo xx español. El caso canario se plantea de modo algo diferente, incluso podría tildarse de “aventajado”, tal como se detallará en el siguiente epígrafe dedicado a la contextualidad canaria. Esto se debe a que en 1935 se crea la Orquesta de

83 Pablo, Luis de. *A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009, p. 16.

Cámara de Canarias y en 1970 la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Esta última fecha coincide con la creación de la Orquesta Ciudad de Barcelona (1970) y es muy próxima a la creación de la Sinfónica de Radiotelevisión (1965). Teniendo en cuenta que hablamos de ciudades mucho mayores en cuanto a dimensión y población como Barcelona o Madrid, el hecho de contar con la creación de la Sinfónica de Tenerife en el mismo año que la de Barcelona y próxima a la de Televisión Española, es un dato que deja ver con total claridad la importancia de la música en Canarias, el sólido apoyo institucional y la actividad importante de un asociacionismo fuerte en *pro* de la música.

A partir de la década de los ochenta, con la apertura del Auditorio de Música de Madrid (1988), la creación del CDMC (1985), y la colaboración del Círculo de Bellas Artes en Madrid, o la Fundación Miró y la Asociación Catalana de Compositores en Barcelona, se abre una etapa esperanzadora que genera cierto optimismo entre los compositores y artistas en general, tanto de cara al futuro de sus obras como al avance artístico general. España empieza a reposicionarse en la creación e interpretación dentro de un panorama europeo, y Tenerife y Gran Canaria hacen lo propio con la construcción de auditorios en distintas localidades. Estos jugarán un papel fundamental, sobre todo los capitalinos que también surgen durante la década de los años 80, acogiendo a la Orquesta Sinfónica de Tenerife y la Filarmónica de Gran Canaria.

El panorama presentado se podría interpretar como un indicador de cambio a favor del arte, pero lamentablemente no se puede considerar como el comienzo de una serie de acontecimientos *in crescendo* sin solución de continuidad o con un final feliz. Los músicos tenían que luchar mucho para conseguir poco, los esfuerzos y energía que se invertían nunca les hacían recoger los frutos en la misma medida. Es cierto que se vive una inquietud y actividad general creciente, pero se trata sobre todo de hechos individuales dentro de un proceso acumulativo constante y creciente. La descompensación viene determinada por un apoyo inconstante por parte de las instituciones a proyectos individuales y aislados, sin afán de progreso, que se convertían en el estreno y “única interpretación” de cualquier creación.

Un ejemplo de ello es la referencia ya nombrada de la Bienal, a pesar de ser un icono de cambio para la historia de España, hay que decir que se trata de un hecho aislado al no volver a contar con otras edicio-

nes, pese al éxito y la proyección internacional que tuvo. En cuanto al otro referente nombrado al comienzo de este epígrafe, Alea, se presenta como un caso diferente por ser uno de los pocos proyectos musicales que contó con el privilegio de un desarrollo, pero gracias al auspicio del mecenazgo de la familia Huarte, es decir, que su vigencia estuvo en manos de la financiación privada y no fueron las instituciones públicas las que avalaron la creación musical. Luis de Pablo, su promotor, cuenta que “en Alea todos los años presentábamos nuestros estatutos en la Dirección General de Asociaciones. Nunca obtuvimos respuesta. Las autoridades sabían que detrás de aquello estaba la familia Huarte y no podían decir abiertamente que no. Pero tampoco iban a decir que sí, así que sencillamente callaban”⁸⁴. Sea como fuere, gracias a la familia Huarte, Alea tuvo continuidad hasta 1972, y un desarrollo creciente al contar con otras posibles actividades muy interesantes para aquel momento. Prueba de ello es el laboratorio de música electroacústica de España que se originó en este mismo marco de gestión, aunque el aprovechamiento del mismo no respondiese a la intención inicial⁸⁵.

En cuanto a los cambios estéticos y artísticos, los compositores se hallarán inmersos entre la modernidad y la transmodernidad. Los primeros pasos y momentos de cambio tienen lugar en el marco de la modernidad, pero la pluralidad e individualidad creativa, que desde la actualidad se ve con tanta claridad, era en aquellos momentos una tendencia que asomaba la cabeza en España. Así, se llega al eclecticismo, característico del siglo XXI, entendido este como el resultado de un proceso de individualización artística y de exploración de todo lo acontecido y por acontecer, en la que el compositor Emilio Coello tiene igualmente su espacio y lugar. Se trata de la nueva cultura de la transmodernidad, un paso hacia adelante. Pese a que este eclecticismo tiene lugar desde

84 Pablo, Luis de, *op. cit.*, p. 26.

85 “El laboratorio de música electroacústica Alea fue una empresa pionera en España. Contábamos con unos medios técnicos muy reducidos: tres magnetófonos, unos generadores de ruido blanco, unos filtros, una modesta mesa de mezcla, dos generadores de onda sinusoidal y un sintetizador aceptable. Tenía, sobre todo, un propósito didáctico. Era muy útil para una persona que quisiera enterarse de lo que era la música electroacústica, pero poco más. (...) no fue todo lo enriquecedor que hubiéramos querido a causa de la falta de interés de los compositores de aquel período, que no se sentían especialmente atraídos por el medio”. *Ibid.*, p. 41.

las últimas décadas del siglo xx, aún hoy es un término problemático para algunos autores, críticos y musicólogos, por la carga peyorativa que consideran que lleva implícito. Dado que es una característica que no solo cuenta ya con un rodaje y un establecimiento en la historia general, y que sigue vigente, incluso con más fuerza en el siglo xxi, habría que romper ya estas barreras semánticas del término y aplicarlo sin pudor.

El cambio estético cuenta con claros ejemplos en la composición española, por ejemplo, Luis de Pablo identifica esos años como el momento de hallazgo de su técnica de composición personal: (entre finales de los sesenta y principios de los setenta) “acepté de forma inconsciente el desafío de recuperar formas o, mejor dicho, plantillas musicales del pasado. Pretendía revitalizarlas mediante un nuevo lenguaje. Fue entonces cuando empecé a escribir cuartetos, conciertos y óperas. Quería averiguar si era capaz de encontrar una nueva versión de aquellas propuestas formales a través de mi propio lenguaje”⁸⁶.

En general, la composición española va saliendo progresivamente de la Modernidad, y en algunos casos ya es un logro el hecho de abandonar los presupuestos más tradicionales, cierto nacionalismo y el folklorismo. Es en el seno del Aula de Música del Ateneo de Madrid, dirigida por Fernando Ruiz Coca, donde esta generación presentaba sus obras y se construía la nueva historia, donde la diversidad estilística era siempre invitada de honor. Mientras que Ramón Barce, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Josep María Mestres Quadreny se adhieren al serialismo, iniciado en España por Juan Hidalgo⁸⁷, con ejemplos como *Sonata* de Ramón Barce, *Sonata para violín solo* de Cristóbal Halffter, *Cinco invenciones* de Luis de Pablo, otros miembros de la generación toman otras direcciones. Incluso estos mismos tornan estilos y estéticas y se inician poco después en la aleatoriedad libre⁸⁸, y a pesar de tratarse del paso de un enfoque estructural a uno libre. Algunos casos extremos se presentan de la mano del mismo compositor, como sería el ejemplo de Juan Hidalgo en su etapa del grupo Zaj. Es precisamente la aleatoriedad la que recoge implícitamente el germen de la diversidad y por tanto la aceptación de la pluralidad que radica en la transmodernidad.

86 Pablo, Luis de, *op. cit.*, p. 45.

87 Juan Hidalgo inicia el serialismo español en 1957 tras el estreno de *Ukanga* en Darmstadt, de la mano de Bruno Maderna.

88 La aleatoriedad estaba teniendo mucha aceptación en la vanguardia americana.

Será labor de las siguientes generaciones labrar ese camino y sentar las bases de cambio para la siguiente que corresponde a la de Emilio Coello. Son por ejemplo los “Intergeneracionales”⁸⁹ protagonistas de estos cambios y de las nuevas tendencias, entre los que se encuentra Tomás Marco —quien da nombre este grupo y otros que se citan a continuación—, y además otros autores que concomitan en la vida de Emilio Coello, como su coterráneo Juan José Falcón (1936) originario de Las Palmas de Gran Canaria, cuya obra está siempre enraizada en la tradición canaria, o Javier Darías (1946), ingeniero y músico valenciano con antecedentes canarios que establece vínculos con Juan Hidalgo en los años setenta.

Javier Darías ha sido introducido en este estudio, en el contexto formativo de Emilio Coello tras finalizar sus estudios superiores en Madrid. Representa una figura importante para Coello como profesor, asesor y posteriormente amigo. Se conocieron en Madrid (1997) y según el compositor “llamó mucho mi atención, al margen de las más que evidentes coincidencias entre nuestras respectivas biografías (padres y abuelos nacidos en La Gomera y residentes en Tenerife), porque estaba redescubriendo, reinventando, su propio proceso compositivo con el que intentaba dar coherencia a una trayectoria iniciada tiempo atrás y con resultados incuestionables”⁹⁰. A colación del término ecléctico al que se hacía referencia anteriormente, Javier Darías confiesa que la autodefinición de Coello como ecléctico le desorientó en principio, hasta que pudo comprobar que con ello estaba refiriéndose a sus materiales y procedimientos de partida en la composición, los cuales después moldeaba para responder a una propuesta creativa propia y original. Como profesor señala que Emilio Coello se presentaba como una fácil tarea docente, por la personalidad y originalidad de sus propias propuestas. “Desde un primer momento mostraba cualidades que auguraban un más que probable éxito para alcanzar los objetivos que se había marcado”⁹¹, comenta el compositor Darías.

89 Término utilizado por Tomás Marco en su libro *Historia de la música del siglo xx*. Vol. vi. Madrid: Alianza, 1998, p. 282.

90 Darías, Javier. “Las raíces del drago”, p. 1 (en línea): http://www.emiliocoello.net/Emilio_Coello/Comentarios/Entradas/2011/9/27_LAS_RAICES_DEL_DRAGO.html [consulta: 2 febrero 2015].

91 *Ibid.*, p. 2.

La siguiente generación “Los Jóvenes Maestros” está integrada por una serie de compositores del panorama actual, como es el caso del timoneo de nacimiento y formación, Juan José Olives (1951-2018) y otros como Francisco Guerrero (1951-1997); José Ramón Encinar (1954); José Luis Turina (1952), Alfredo Aracil (1954), Jorge Fernández Guerra (1952), y Adolfo Núñez (1954), entre otros igualmente importantes. No es nuestro objeto de estudio acometer las particularidades estéticas de todos estos autores, pero sin duda, para el lector inmerso en la creación musical española es tarea fácil reconocer que la asociación de estos nombres y muchos otros no responde a afinidades estilísticas, sino todo lo contrario: son una muestra de la confluencia y variedad de tendencias que se están produciendo en el paso del siglo xx al xxi. Y es a partir de esta generación de Jóvenes Maestros cuando la diversificación se incrementa, hecho que puede ser visto como propio de la cultura posmoderna del siglo xxi.

Por otra parte, la diversidad también viene referenciada por lugares de origen, como es el ya nombrado caso canario, en el que representantes de diferentes generaciones como Juan Hidalgo, Falcón Sanabria o Emilio Coello, dan prueba de ello. En Andalucía contamos con Manuel Castillo (1930-2005) como punto de referencia por su labor concertística y pedagógica; Comunidad Valenciana con una importante producción en torno a la electroacústica y música alternativa, cuenta con el compositor Llorenç Barber (1948); Cataluña, que genera nuevos capítulos a partir de Guinovart (1927-2007) y Josep Soler (1935) en torno al Laboratorio Phonos con Andrés Lewin-Richter (1937) como director y la Asociación Catalana de Compositores remodelada en 1997 por su entonces presidente Agustí Charles (1960); Madrid, donde aparecen como ejemplos de interrelación y fluctuación compositiva dentro del panorama español, compositores ligados a la tradición de la escuela guerrero como Alberto Posadas (1967), Jesús Rueda (1961), David del Puerto (1964), y otras opciones en la creación musical, como Zulema de la Cruz (1958) o las que presenta Mauricio Sotelo (1961) en torno a la fusión cultural, y Consuelo Díez (1958) que muestra un especial interés por Canarias en su composición musical, Pilar Jurado (1968), Emilio Coello (1965), José María Sánchez Verdú (1968); Navarra, donde Teresa Catalán (1951) continúa con la línea de Ramón Barce (1928-2008) y Agustín González Acilu (1929), a través de su integra-

ción en el grupo *Iruñeako Taldea*⁹², entre muchos otros autores y zonas geográficas de interés que albergan tendencias dispares, sin intención ni posibilidad de asociación por escuela o tendencia creativa. *Grosso modo*, los vínculos que podemos establecer por generaciones o lugares de procedencia no tienen la capacidad, en general, de determinar líneas de pensamiento compartidas o concepciones sobre el arte de la música. Estas asociaciones que se producen durante la modernidad y transmodernidad más bien presentan un desarrollo del trabajo compositivo en relación con diversos aspectos ideológicos, o de concepción de la música, tal como ejemplifica el caso de la Fundación Phonos en Cataluña.

De la modernidad a la posmodernidad

Fue también en 1964 cuando Marshall McLuhan publicó su libro *Understanding Media*, considerado como una visión futurista de la posmodernidad. Junto a Jean Baudrillard, ambos destacaron la importancia de las nuevas tecnologías para la constitución de un mundo contemporáneo. “McLuhan puede verse como el mayor teórico de la modernidad, con una original y penetrante análisis de los orígenes, naturaleza y trayectoria del mundo moderno. Lo que es más, puede ser visto en retrospectiva como el mayor anticipador de las teorías de una ruptura postmoderna, de una ruptura con la modernidad”⁹³ y en cuanto a la música se refiere, el mundo de la tecnología hace sus primeras incursiones en la creación contemporánea en España, en Madrid y Barcelona, en estas últimas décadas del siglo xx; aunque a una escala muy pequeña y limitada, tal como señalaba Luis de Pablo.

92 Cureses, Marta. *El compositor González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid: ICCMU, 2001, p. 201.

93 “McLuhan can be read in the light of classical social theory as a major theorist of modernity, with an original and penetrating analysis of the origins, nature, and trajectory of the modern world. Furthermore, he can be read in retrospect as a major anticipator of theories of a postmodern break, of a rupture with modernity”. En: Kellner, Douglas. “Reflections on Modernity and Postmodernity in McLuhan and Baudrillard” (en línea): <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/> [consulta: 9 marzo 2015].

Emilio Coello desarrolla su actividad compositiva inmerso en la posmodernidad, lo que viene a representar una actitud ante la vida de cambio, exploración y desarrollo individual, sin pretensiones de unidireccionalidad, asumiendo la creación tal como se presenta el mundo plural, desde todas las perspectivas, cambiante. El cambio viene determinado por la “hora cero”, según Dibelius “por una parte, la conciencia de inmediatez con que se está viviendo el presente; por otra, la perspectiva distanciada del historiador (...) Este periodo encerraba ya tanto de transitorio que apenas nadie le asignaría un peso propio. (...) Algunos no querían más que restaurar la situación de un pasado de todos conocido, otros se resistían a que se dejaran pasar las insospechadas posibilidades de libertad de este momento⁹⁴.

En las manifestaciones artísticas la tendencia a la individualidad y a la multiplicidad de vías de creación desvía la linealidad unívoca precedente, y aquel afán de búsqueda de un mecanismo de producción o creación que sustituyera al tradicional sistema tonal se resquebraja. Rechazar un camino para imponer otro, que, aunque innovador y posiblemente válido, al fin y al cabo, opera igualmente bajo unos cánones y normas de funcionamiento, se contempla por gran parte de los posmodernos como una vía más, no como el único camino a seguir. En todo caso se plantea como una alternativa al sistema tonal que no lo anula, como sí era la intención de los seguidores de la música dodecafónica respecto a la tonal.

La posmodernidad se desarrolla en cierto modo antagónica a la tradición inmediatamente anterior. La búsqueda de un nuevo lenguaje musical o un nuevo sistema musical que suplante al existente es ahora solo una alternativa más dentro de la pluralidad e individualidad que caracteriza a la posmodernidad musical. La intención en este periodo no es la unificación, en su lugar conviven la pluralidad y la dispersión. Esta disparidad conduce a una interpretación de la realidad, tan variada y particular como el propio ser humano y los sucesos socioculturales que le codeterminan. Así, las interpretaciones priman sobre los hechos y todo se convierte en relativo.

Estas posturas y análisis sobre la posmodernidad son generalmente coincidentes en los planteamientos y estudios tanto de perfil filosófico como sociológico, que bien pueden observarse a través del filósofo italia-

94 Dibelius, Ulrich: *La Música Contemporánea a partir de 1945*, op. cit., p. 309.

no Gianni Vattimo⁹⁵, el sociólogo David Lyon⁹⁶, o Jean François Lyotard⁹⁷. Pero hay otra línea contemporánea de pensamiento cuyos postulados parten de la misma base, los cuales matizan la interpretación de algunos hechos identificativos de la posmodernidad, y por tanto desvían la proyección de futuro hacia otras posibilidades, y que para este estudio resultan de gran interés. Esta línea de pensamiento la constituyen Zygmunt Bauman⁹⁸ y Rosa María Rodríguez Magda, entre otros. En general, mientras en los anteriores destacan aspectos como la influencia de la sociedad de consumo, el desarrollo multimedia y la comunicación en los procesos artísticos, Rosa María Rodríguez Magda hace hincapié sobre la no validez de todo en el arte. Este tiene un efecto de denuncia y experimentalismo, según esta autora, e igualmente señala que se ha producido un cruce en la dicotomía elitismo-cultura de masas⁹⁹. Es curioso que uno de los puntos que subraya es la “no validez de todo en el arte”, cuando es de uso extendido utilizar esta frase en positivo “la validez de todo en el arte”, para describir la creación contemporánea. Esta tiene lugar, en la mayoría de los casos, con el objetivo de degradar la creación de vanguardia por aquellos aún asentados en los postulados más clásicos.

Por otra parte, estos autores comparten algún que otro concepto e idea sobre la modernidad, pero es al tratar de identificar e incluso definir la posmodernidad, cuando aparece de forma común a todos, la idea de globalidad. Se trata de una interconexión entre política, sociedad, arte, economía, etc., y es por ello que Rodríguez Magda plantea la necesidad de un nuevo paradigma para la conformación del presente, como una realidad nueva. Ella propone que “más que el prefijo “post” sería más apropiado el de “trans” para caracterizar la situación que se pretende abordar, dado que connota la forma actual de transcender los límites de la modernidad, nos habla de un mundo en constante transformación basado no solo en los fenómenos transnacionales, sino en el primado de la transmisibilidad de información en tiempo

95 Vattimo, G.; Mardones, J. M.; Urdanabia, I. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.

96 Lyon, David. *Posmodernidad*. Madrid: Alianza, 1996.

97 Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.

98 Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.

99 Rodríguez Magda, Rosa María. *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 141-142.

real”¹⁰⁰, aspecto al que se hace alusión también en el libro que Marshall McLuhan publicó en 1964, *Understanding Media*. Desde una concepción transmoderna, Rodríguez Magda hace alusión a que se está atravesando una transculturalidad en la que la creación remite a una transtextualidad y la innovación artística se piensa como transvanguardia. “La Transmodernidad es imagen, serie, barroco de fuga y autorreferencia, catástrofe, bucle, reiteración fractal e inane; entropía de lo obeso, inflación amoratada de datos; estética de lo repleto y de su desaparición, entrópica, fatal”¹⁰¹.

Los conceptos de postmodernidad, posmodernidad o transmodernidad son homólogos, pero encierran unas pequeñas diferencias, según las interpretaciones vigentes, que nos hacen decantarnos en esta investigación por el uso del último, la transmodernidad. Sobre la periodización o delimitación de la transmodernidad o la posmodernidad, Vattimo considera que el “pos” de la posmodernidad o el “post” de la postmodernidad es espacial y no temporal. Por otra parte, Lyotard aboga por la no temporalidad concreta, describe la postmodernidad como una condición humana, y Rodríguez Magda establece correspondencias entre lo moderno-industrialización, postmoderno-postindustrialización y transmoderno-globalización, siendo esta última el tipo de cultura en la que nos encontramos insertos en la actualidad y en la música particularmente, razón por la que consideramos la utilización de este término en lugar de los otros.

Dados los preámbulos expuestos a colación de la terminología y las relaciones que se han establecido entre estas y la espacialidad en lugar de la temporalidad, así como el vínculo con lo humano y la globalización, se puede llegar a la conclusión de que la transmodernidad es una realidad cultural, que además nace ligada al arte, y que puede convivir con la modernidad por el carácter espacial y plural que le caracteriza, así como por el respeto y convivencia que se dan en las diferentes manifestaciones en la transmodernidad. La no temporalidad hace viable la convivencia entre modernidad y transmodernidad hasta el agotamiento de una y la pervivencia de la otra, en caso de que esto tenga lugar.

100 Rodríguez Magda, Rosa María, *op. cit.*, p. 9.

101 *Ibid.*, p. 142.

El término transmodernidad tal como lo emplea Rodríguez Magda¹⁰², ha sido utilizado en otros contextos *a posteriori*, mientras que el término posmodernidad se originó en el ámbito artístico para ser introducido por Lyotard en el mundo filosófico. En esta ocasión, extrapolamos el carácter de globalización a la música para poder referirnos a la transmodernidad artística musical, entendida esta como marco cultural en el que tiene lugar el proceso de cambio, en el panorama español expuesto anteriormente y por tanto el contexto de Emilio Coello.

En el caso de la transmodernidad las particularidades a las que se hace alusión en cada uno de los postulados hacen referencia a una realidad tangible, muy reciente, y por tanto, las asociaciones e interpretaciones que puedan haberse establecido, pueden ser más o menos duraderas en el tiempo, conforme los acontecimientos vayan teniendo lugar. La objetividad de esas apreciaciones y asociaciones igualmente desarrollará una forma más firme conforme transcurra el tiempo, tanto individual como de forma generalizada. Estas particularidades destacadas responden a matices individuales sobre una misma cultura y realidad, y a la par, reflejan la complejidad del análisis de una etapa, cultura o hecho histórico desde una perspectiva temporal cercana, que tal vez no permita verla y enfocarla de una manera lo más objetiva posible. Por otro lado, estas matizaciones podrían tener otra lectura desde una perspectiva transmoderna, es decir, como reflejo propio de las características ya definidas, en las que se propone que las interpretaciones priman sobre los hechos y todo se convierte en relativo. De esta forma, podríamos relativizar las posturas expuestas sobre la transmodernidad y aplicarlas a la presente investigación desde la citada perspectiva temporal cercana, teniendo en cuenta la complejidad referida que esto conlleva.

Para cohesionar la modernidad y transmodernidad, fruto del carácter espacial y no temporal que se ha señalado, puede recurrirse a una “etiqueta” o término que tiene lugar en la modernidad y que la crítica posmoderna acepta por igual. Nos referimos a la “intertextualidad”. Según Tomás Marco, en relación con los orígenes de este término atribuido a Julia Kristeva en el ámbito de la literatura, guarda conexión

102 “El concepto de «transmodernidad» fue puesto en circulación por mí en el libro *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*”. En: Rodríguez Magda, Rosa María. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004, p. 7.

con el hecho de interrelación de textos. Y en el ámbito musical, como elemento propio de la modernidad, este término contempla tanto la reutilización del folklore, la fusión cultural, como la reutilización de músicas. En todos los casos podría particularizarse la terminología, así unas veces se habla de “intertextualidad” y en otras de “intermusicalidad”, “intercontextualidad”, “interculturalidad”, etc.¹⁰³. Este abanico de posibilidades no solo refleja la mayor o menor idoneidad del lenguaje al significado del término, sino mucho más. Es un reflejo de la relación que guardan las artes y en particular la música con otros aspectos colindantes, como son la literatura, el contexto cultural, social, etc. Las artes tienen lugar de forma interrelacionada junto a las ideas filosóficas, sociológicas o culturales.

Desde el punto de vista musical la terminología citada lleva implícita aspectos como la relación, vinculación y fusión entre culturas, fuentes y procedimientos. En este sentido, la transmodernidad se nutre de una interrelación constante de elementos y por tanto, la globalización se hace inmanente en correspondencia con el postulado de Rodríguez Magda. Si aceptamos el término posmodernidad, estamos aceptando el hecho de que se ha sustituido o se está sustituyendo modernidad por posmodernidad¹⁰⁴. Aunque es habitual este término para referirse a la composición musical desde finales de la década de los sesenta hasta hoy, cabe la reflexión y revisión del mismo, desde el punto de vista de este arte y el hecho musical actual, así como sobre su idoneidad para reflejar de la forma más oportuna la realidad española del siglo XXI.

La multiculturalidad y la fusión de las diferentes culturas es una tendencia que ya estaba presente en la modernidad. No es exclusivo de la posmodernidad. Por tanto, el planteamiento cronológico sucesivo de estas dos culturas —modernidad, posmodernidad— no es muy exacto si se contempla la multiculturalidad como uno de los elementos más identificativos de esta última. Anteriormente se señaló, desde otros campos ajenos a la música, un posible distanciamiento espacial y no temporal entre ambas y en este sentido, la posmodernidad estaría aún en convivencia con la modernidad, aunque en un plano diferente. Tal

103 Marco, Tomás. *Pensamiento musical y siglo xx*. Madrid: Fundación Autor, 2002, p. 443.

104 Post-moderno: después de lo moderno.

vez, también podría contemplarse como un eslabón hacia el futuro o el primer punto de la separación, si se pretende ver también una línea cronológica y temporal, que en ocasiones, como nos ha mostrado la historia, pueden llegar a ser muy extenso en el tiempo.

Otro enfoque era el que operaba en la posibilidad de una relación cronológica, al enlazarlo con hechos socioeconómicos que han tenido un marcado comienzo y final. De esta forma, la globalización es coincidente con la transmodernidad. Desde el punto de vista del hecho musical además de la posible coincidencia temporal —que no espacial— entre modernidad y transmodernidad, y dados sus elementos constitutivos, hay que contemplar la globalización como parte de una nueva tendencia de la identidad, ya que esta ha marcado profundamente la creación musical. Así, podría plantearse la transmodernidad como la cultura en la que estamos insertos hoy, coincidente aún si se quiere con la modernidad en algunos aspectos, pero con un camino claro a la plenitud global y emancipación. También hay que destacar que, aunque se presenta un posible cambio o camino nuevo, todavía no estamos en situación de poder determinarlo al ser partícipes de los hechos que acontecen y no tener la visión distanciada en el tiempo que puede requerir el caso, o por lo menos, ayudar. Por tanto, al basarnos en los datos con los que contamos, es más prudente hablar de un hecho musical de hoy que puede trascender la modernidad, sin necesidad de sobrepasarla temporalmente hasta el momento. Y de ahí, que se subraye la idoneidad del uso de “trans” en lugar de “post”.

Según este enfoque, el término más apropiado sería el de transmodernidad porque va más allá de la modernidad, sin necesidad de anularla, de sobrepasarla, cosa que sí sucede si utilizamos post-modernidad. El término transmodernidad identifica esta etapa de globalización artística, en la que todo trasciende entre la diversidad cultural. Y es en este mismo sentido donde de nuevo, se pretende en este trabajo reflexionar sobre el uso de los términos “intertextualidad”, “interculturalidad” e “intermusicalidad” o si en su lugar podrían ser más idóneos los de transtextualidad, transculturalidad y transmusalidad.

Si se tiene en cuenta el objetivo de estudio musical que nos ocupa cabría preguntarse sobre los resultados sonoros de las composiciones actuales para inclinarse por una u otra terminología. Al aceptar los términos “inter” estamos definiendo un producto musical que está entre

o en medio de tantas culturas como haya reflejado o tomado la obra musical. Sin embargo, el término transmusalidad ofrece un significado al resultado sonoro que va más allá de las culturas o músicas de las que parte, de los elementos que la constituyen. De algún modo, la transtextualidad, transculturalidad y transmusalidad, pueden ser más convenientes y acertadas si entendemos que las composiciones de hoy van más allá de la mera mezcla de elementos de partida, provenientes de distintas culturas. Y es en este sentido cuando nos cuestionamos con miras al futuro musical: ¿Fusión —obras con una nueva identidad resultante—, o unión —obras que combinan o conjugan elementos de identidades diferenciadas? Este debate nos interesa sobremanera dado que el autor objeto de estudio presenta claras tendencias compositivas hacia la fusión o interculturalidad.

Tras esta reflexión expuesta se llega a la conclusión de que la transmodernidad representa la cultura actual y que se identifica por la transculturalidad, transmusalidad y transtextualidad. Por su parte, los postulados en torno a la transmodernidad-posmodernidad, son también de interés para esta investigación en lo que respecta a la historiografía, ya que la incredulidad que rezuma en mayor o menor medida en algunos de los planteamientos citados, sobre la relatividad de la interpretación de los hechos, condiciona el desarrollo historiográfico en la época de la transmodernidad. En el caso de Rosa María Rodríguez Magda, quien acuña el término transmodernidad, aunque no aplicado a la música, observa la globalización como la opción al gran relato y por tanto una apuesta por la continuidad de la historiografía, aspecto de gran interés para los estudios musicológicos.

Este condicionante de la globalidad en la producción compositiva implica la transmusalidad y transculturalidad que se produce en la actualidad, debido a las relaciones globales. La transmodernidad pierde parte del carácter tecnocrático propio de la modernidad del siglo xx, porque en lo que se refiere al arte musical las consideraciones ideológicas generales y globales son tenidas ahora en cuenta, e incluso en ocasiones son referentes. Además, para lograr una mayor adecuación entre el objeto o la obra musical y el método o proceso compositivo, se requieren nuevas acepciones tanto en el proceso de creación como en el de descripción y análisis del hecho musical. Esta es una premisa

que se pretende y considera importante, sobre todo por la adecuación del estudio, análisis y método a la obra que se aborda.

En el caso de la historiografía se plantea la misma situación entre el objeto y el método de estudio porque es interesante estudiar la creación artística y su percepción, y para ello hay que contemplar el carácter global en el que se inserta la creación, la recepción, o ambas, según el peso de cada uno de estos aspectos en cada caso. Para lograrlo se tiende a un conceptualismo que, en la transmodernidad, fusiona el hecho musical con otros fenómenos coetáneos, como son los sociales o gnoseológicos, además de las relaciones tradicionales entre manifestaciones artísticas.

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Los comienzos compositivos

Tras estos preámbulos contextuales que dibujan el marco de las manifestaciones artísticas contemporáneas y tratan de identificar e incluso definir la transmodernidad, nos adentramos en la primera etapa de Emilio Coello como compositor. Este capítulo de su vida se desarrolla en Madrid en torno al Real Conservatorio Superior de Música donde realiza sus estudios de composición y representa uno de los más importantes para él. La experiencia y los acontecimientos que tienen lugar en este nuevo entorno cultural y social abren un nuevo horizonte en su vida personal y por ende, como músico.

Nuevo marco cultural, otro ritmo de vida, otras ventanas abiertas al arte, ideologías artísticas nunca sospechadas que se cruzan en su camino, la inmersión en un proceso de búsqueda que, aunque dio comienzo en aquellos años de infancia cuando improvisaba con instrumentos musicales, ahora se presenta dominado por una infinidad de nuevos estímulos a los que está sometido. Los más cercanos vendrán de la mano de sus profesores en el Conservatorio Superior de Madrid y de sus compañeros de estudios, como dos puntos de vista diferenciados que coinciden en espacio y tiempo, pero que constituyen dos realidades y experiencias desconocidas para Coello.

Este periodo representa la continuidad de un proceso de desarrollo del compositor, por tanto, no se esperan grandes cambios de actitud

ante sus estudios, tal vez sí ante la vida y la obra de arte. Las directrices que marcaron su trayectoria en cada etapa formativa en Tenerife, como alumno aventajado y sobresaliente, continuarán igualmente en sus estudios superiores en Madrid.

En el campo de la composición, los profesores de mayor relieve en su formación serán Agustín González Acilu, Román Alis y Antón García Abril, como profesores del Conservatorio Superior de Madrid, y fuera de este ámbito, José López Calvo y Javier Darías, entre otros que también le aportaron mucho, pero en campos complementarios a la formación de compositor. De estos tres profesores es sugerente la variada e incluso opuesta visión compositiva o estética que representan. Sobre todo, como dos epicentros situados en puntos equidistantes, se encuentran por un lado José López Calvo y Agustín González Acilu. Si el primero representaba la escuela de la armonía tradicional, el segundo era modelo de vanguardia. Precisamente, Emilio Coello destaca que las bases de la armonía y la aplicación técnica más tradicional las aprendió de López Calvo, quien fue su profesor de armonía durante los cursos tercero y cuarto de sus estudios superiores. Su técnica en la armonía provenía, según Emilio Coello, de Julio Gómez y Enrique Marzo; el primer alumno de Tomás Bretón, Emilio Serrano o Felipe Pedrell. Su pedagogía surtió bastante efecto entre su alumnado, sobre todo por la maestría en contrapunto. Coello destaca que su lenguaje contrapuntístico caló en él como estudiante y como compositor, y en cuanto al aspecto pedagógico, López Calvo era muy funcional, aspecto por el que obtenía buenos resultados.

Agustín González Acilu también le impartió clases de armonía, pero en lugar de la pretensión del profesor López Calvo, cuya preocupación recaía en un control muy exhaustivo de la melodía, la armonía y los enlaces, así como de cada uno de los aspectos de la armonía tradicional, Acilu, “era un espíritu más libre” señala el compositor, era mucho más permisivo, no le importaba que las melodías cobraran otras posturas y formas más rupturistas, “y si podías poner muchas tensiones, mejor”.

Estos dos profesores eran las antípodas en estética compositiva y así se conformaba el mapa conceptual de Emilio Coello, con una pluralidad que rozaba la contradicción. Acilu representaba como compositor y profesor, la vanguardia, un movimiento más radical, rupturista, y todo ello se trabajaba desde los métodos famosos de V. de Arín y P.

Fontanilla y en menor medida del de Zamacois, que aún siguen siendo métodos de uso para algunos profesores. Estos son archiconocidos por todos los estudiantes de conservatorio de generaciones pasadas y contenían bastantes ejercicios propuestos sobre fragmentos barrocos y clásicos en general, lo cual podría resultar también como un reto de cara al alumnado que tuviera que abordar el desarrollo de los mismos con una línea más innovadora, como las que incentivaba Acilu.

El compositor Antón García Abril también fue profesor de Emilio Coello, con lo que ya suman tres estéticas compositivas contemporáneas de España, muy diferentes entre sí, las que han constituido el entorno más próximo del compositor. Cada uno le aportaría algo diferente, tanto por lo que de individualidad y autonomía tiene la docencia como por sus propios estilos y perspectivas compositivas. Es concretamente a través de este último profesor que se desarrollan unos vínculos más cercanos entre los que eran compañeros de estudio del conservatorio en aquel momento. Este es el caso de los tres alumnos que se matriculan en estudios superiores de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la soprano y compositora Pilar Jurado, y los compositores José María Sánchez Verdú y Emilio Coello. Todos cursaron sus estudios a la par y se graduaron conjuntamente e incluso coincidieron en los premios finales de carrera Sánchez Verdú y Coello, pero, sobre todo, son los programas de los conciertos y audiciones celebradas en el Conservatorio lo que aún a compositores e intérpretes de la misma promoción.

Los programas de mano de conciertos organizados por el Departamento de Composición, Laboratorio de Investigación y Composición Electroacústica y por Ordenador, LICEO de los años en que Emilio Coello cursaba sus estudios en el RCSMM, recogen la información de los profesores al cargo, Antón García Abril y Zulema de la Cruz. Estas actividades tenían la finalidad de estrenar obras de los estudiantes y futuros compositores, interpretadas por sus propios compañeros de especialidades instrumentales y se llevaban a cabo en el Auditorio Tomás Luis de Victoria del conservatorio. Los programas aúnan alumnos de los profesores de composición y de otros como Víctor Martín, Vicente Peñarrocha, Pedro Corostola, Enrique García Asensio, José Luis Alcaín, Francisco Mas, y Joaquín Gericó. Entre los participantes como compositores aparecen, Emilio Coello, José María Sánchez Verdú, Julio

García Fuentes, Juan Carlos Domínguez, Francisco Javier Torres, Isabel Ruiz, Juan Manuel Alonso, Ángel Plácido González, María Dolores Fernández, Ángel Huidobro, Gemma María Romero, Eva María Abenjón, Daniel Roca, Ángel Luis Rodríguez y Julio García Fuentes, provenientes de diferentes cursos y profesores. Entre estos participantes y junto a Emilio Coello aparece otro compositor canario, Daniel Roca, procedente de Gran Canaria y actualmente miembro del Departamento de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias.

Es a través de García Abril como Coello también conocería al director Víctor Pablo Pérez, con quien trabajaría en sus estrenos unos años después. Desde entonces hasta la fecha la colaboración director-compositor ha sido muy estrecha, sobre todo por el peso de la composición sinfónica en el catálogo del compositor. Tanto es así, que este director ha sido dedicatario de algunas obras. La obra con la que dio comienzo la relación entre ambos es precisamente una de las más vinculadas a la tradición canaria, el *Concierto para timple*; a pesar de que la obra fuera estrenada por el director Edmon Colomer. La partitura sorprendió al director Víctor Pablo Pérez por su factura de rigor compositiva como para ponerla en el atril y ante una orquesta sinfónica como la de Tenerife.

Fuera del ámbito del Conservatorio de Madrid Coello también estrechó relaciones con otro profesor y compositor, Tomás Marco, quien le recibiría en su casa para intercambiar opiniones sobre algunas composiciones que el joven le había facilitado al maestro. Fue un buen consejero profesional y particularmente mostró un especial interés por la obra *Isla y Mujer*. Como anécdota sobre aquel encuentro y la obra en cuestión, Coello se sorprendió gratamente al escuchar que su obra sonaba de fondo en el momento que le abría las puertas de su casa en una de sus citas, un detalle que le pareció muy especial y que sería el preámbulo a las palabras de alabanza hacia la partitura por parte del reconocido compositor Tomás Marco.

Otro gran maestro de referencia para Coello es Javier Darías, con quien estudiaría y profundizaría en la composición a nivel técnico, y sobre todo trabajaría la orquestación. Este compositor ha desarrollado su propio sistema compositivo, de carácter muy intelectual, que ha servido a Coello para conocer una alternativa más en la escritura musical, pero no para seguirla como opción o línea compositiva. Es más, los estudios de perfeccionamiento que realizó con él no estuvieron nunca

orientados a la profundización de este sistema particular, sino hacia otros aspectos.

Darias cuenta con algunas publicaciones en las que recoge y explica con detalle su sistema compositivo, volúmenes que regaló a su discípulo Coello y que este estudió por su cuenta a modo de curiosidad intelectual por su maestro y por las nuevas posibilidades compositivas que plantea el sistema, pero nunca siguió esos pasos para desarrollar su labor creativa. El altruismo de Darias como profesor se demuestra no solo por el hecho de que le regalara sus libros, sino además porque no cobró nada por sus clases particulares ofrecidas a Emilio Coello ni a otros alumnos que siguen sus enseñanzas. En agradecimiento y admiración por parte de Coello, no solo al maestro sino al cariño que igualmente profesa a su mujer, esta también es dedicataria de una obra. Los lazos de unión entre Darias y Coello se extienden más allá de las clases, la coincidencia de tener padres y abuelos originarios de La Gomera fue un hecho que llamó poderosamente la atención de ambos, pero estos datos serían solo el comienzo de una relación con otros puntos en común, en relación con su concepción artística que se pondrán de relieve en este trabajo.

Aquella necesidad de aprendizaje y búsqueda constante que caracteriza al compositor sigue patente a lo largo de los años. Su carácter experimental y su curiosidad compositiva le lleva a perfeccionarse con otros compositores cuyas estéticas amplían aún más el abanico de posibilidades, este es el caso de los maestros compositores Román Alís, Cristóbal Halffter, García Abril, Jorge Benjamin, Yizhak Sadai y Guy Reibel. Con medios electro-acústicos en el G.M.E. (Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca) estudia con Gabriel Brncic, en Hungría con Marco Stroppa, Andrea Szigetvári y David Waxman y por último en dirección de Orquesta y Coro con García Asensio, Adrián Cobo y Adrienne Vinczeffy (Hungría).

La creación musical contemporánea en Canarias

Tomás Marco señalaba en la presentación de la Semana de la Música Canaria, celebrada en Madrid en 1990, el interés de la producción contemporánea canaria alegando que “por su propia lejanía geográfica Canarias ha desarrollado una vida musical propia, sumamente interesante

y digna de elogio en muchas de sus realizaciones. (...) muchos de esos frutos son conocidos en la Península, (aunque) no todos lo son con la intensidad que podrían serlo en comparación con regiones más cercanas en el espacio¹⁰⁵. La historia del Archipiélago Canario cuenta con muchos casos de estudiosos provenientes de otras culturas y civilizaciones desde épocas remotas, interesados en diferentes aspectos de las islas. Estas han sido objeto de interés y estudio para los extranjeros, y también musas para aquellos que llegaron a sus tierras o se acercaron a su historia a través de los relatos. Es por ello que la creación compositiva de las Islas Canarias acoge la producción autóctona, así como la proveniente de extranjeros asentados en el archipiélago, o también obras de compositores nacionales. Entre estas clasificaciones encontramos muchos ejemplos de interés, como sería el caso de los compositores Tomás Marco, José María Sánchez Verdú, o de épocas anteriores Camille Saint-Saëns (1835-1921) o Richard Heinrich Stein (1882-1942), entre otros.

En la segunda mitad del siglo xx se presentan unas diferencias de desarrollo entre las dos islas capitalinas determinadas por la presencia de algunos promotores de la música. Esto se debe a que “vuelven a reorganizarse las Sociedades Filarmónicas en los años cuarenta, lo que entraña menor dificultad en Tenerife por la ininterrumpida labor del compositor y director insular Santiago Sabina; mientras que, en Gran Canaria, tras un comienzo prometedor debido al entusiasmo del melómano Miguel Benítez Inglott y la presencia fugaz del gran maestro Obradors, hay altibajos hasta la llegada en 1951 del catalán Gabriel Rodó, violoncelista, gran director y notable compositor sinfonista¹⁰⁶. En esta época, la tendencia estética más generalizada aún rezumaba tradicionalismo y estaba muy influenciada por la música particular de rasgo andaluz. Sin embargo, en Canarias, con la llegada de este compositor catalán, Gabriel Rodó, se introduce una línea de pensamiento artístico más de vanguardia, anclada al postromanticismo.

105 Marco, Tomás. *Semana de Música Canaria Contemporánea en Madrid*. Madrid: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, 1990, (s.p.) (Introducción de Tomás Marco).

106 *La Música Popular Canaria. La Música Tradicional y de Raíz. La Canción de Autor. El rock, El Jazz. La Música Clásica*, op. cit., p. 174.

Otros compositores destacados en ese mismo entorno fueron algunos como los guitarristas canarios, Francisco Alcázar, también de formación catalana, y el que fuera su discípulo Efrén Casañas, además de Blas Sánchez. Sin duda, será el compositor y artista multidisciplinar Juan Hidalgo, de Gran Canaria, el que presente la línea más rupturista del Archipiélago y del resto de España para la nueva creación. “Discípulo canario de Xavier Montsalvatge, Juan Hidalgo Codorniu, estrena a partir de 1948 en Las Palmas, obras de cámara que resultaban “revolucionarias” en aquel entonces. Reflejan su formación en Francia, Suiza e Italia, donde aprende las técnicas del serialismo dodecafónico con Bruno Maderna y una nueva concepción abierta de la música con John Cage. Su obra se adelanta a los descubrimientos de los jóvenes vanguardistas madrileños y catalanes”¹⁰⁷. Según Rosario Álvarez, “la creación musical sufrió en Canarias una regresión importante después de los sesenta. (...) A lo largo de la década siguiente empieza a despuntar la figura de Juan José Falcón Sanabria, secundada por trabajos esporádicos del musicólogo Lothar Siemens o del crítico Guillermo-García Alcalde en Las Palmas”¹⁰⁸. Estos autores apuntan a lenguajes más innovadores destacando las aportaciones de Sanabria, cuya estética parte de la tradición postwagneriana hasta llegar a la creación atonal. En Tenerife los postulados eran de un perfil más tradicional por aquel entonces, con la figura de Julio Navarro Grau como modelo. Sin embargo, las últimas décadas del siglo xx presentan un panorama más esperanzador con figuras internacionales como el tenor Alfredo Kraus, la soprano María Orán, los pianistas Pedro Espinosa y Guillermo González, así como los más concretamente sumidos en labores compositivas y pedagógicas, el compositor Armando Alfonso, el guitarrista y compositor Miguel Ángel Linares en Tenerife, o Juan José Falcón y Xavier Zoghbi en Gran Canaria.

Según Ruiz Valdivia, “en la actualidad existe en Canarias un nutrido elenco de compositores de gran calidad y se podría hablar ya de una escuela historiográfica y musicológica que se hace responsable y vela por la salud de la creación musical”¹⁰⁹, sin embargo, esta autora también es

107 *La Música Popular Canaria. La Música Tradicional y de Raíz. La Canción de Autor. El rock, El Jazz. La Música Clásica, op. cit.*, p. 174.

108 Álvarez, Rosario, *op. cit.*, p. 30.

109 Higuera, Fermín (dir.); Ruiz Valdivia, Encarnación. *I Congreso de Música: Canarias en la música*. La Laguna: Ateneo de La Laguna, 2003, p. 9.

consciente y subraya el hecho de que la creación ha tenido un reciente desarrollo promovido por el apoyo institucional, a través de la creación de Festivales y las orquestas de ambas capitales, entre otros medios. A esta joven andadura hay que añadir que “la musicología casi no ha existido en Canarias hasta el siglo recién acabado”¹¹⁰, hecho que hace notar una laguna en la investigación y estudios sobre la creación canaria.

En los programas de mano de encuentros de música contemporánea canaria¹¹¹, se puede observar la presencia de algunos compositores que empiezan a tomar protagonismo a finales del siglo xx. Estos están enmarcados en una generación que forman los nacidos entre los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, autores que tendrán la labor de desarrollar y potenciar una creación canaria, iniciada por los predecesores como Juan Hidalgo o Falcón Sanabria, y destacados por su lenguaje vanguardista. Las estéticas de los nuevos autores reclaman un lugar propio y diferenciado, no siguen las líneas marcadas a modo de escuela de la generación anterior, aquellos que fueron maestros para algunos de ellos, sino que buscan su identidad y lugar propio, sin lazos aparentes.

Entre estos músicos podríamos nombrar, en base a las programaciones de conciertos en torno a la contemporaneidad canaria, autores que se relacionan entre sí, al igual que estaba sucediendo en la península, y crean *ensembles* para interpretar sus obras. El elenco de músicos, intérpretes y compositores está conformado, por ejemplo, por el Dúo Suárez-Barceló, constituido por la joven pianista Lourdes Suárez, quien realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Canarias (Las Palmas) y Lincoln Barceló, madrileño de formación, que realizó sus estudios de percusión en el Conservatorio de Madrid y es Profesor Solista de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Ambos interpretaron obras del ya nombrado Falcón Sanabria. Fernando Bautista Vizcaíno, quien estudió guitarra en Las Palmas con Efrén Casañas, maestro nombrado en la generación anterior, y prosiguió con sus estudios en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife con Manuel Gu-

110 Higuera, Fermín (dir.); Ruiz Valdivia, Encarnación, *op. cit.*, pp. 7-8.

111 *II Jornadas de Música Contemporánea. Homenaje a Gabriel Rodó*. Gran Canaria: Centro Insular de Cultura, 1989.

III Jornadas de Música Contemporánea. Juan Hidalgo y Zaj, La Generación del 51. Cabildo Insular de Gran Canaria y Centro de Difusión de la Música Contemporánea. Madrid: Centro Insular de Cultura (s.f.)

tiérrez, interpretó muchas piezas del que fue su maestro, Efrén Casañas, quien le ha otorgado un papel relevante a la guitarra entre sus composiciones y su obra se caracteriza por un lirismo de fuerte intención local. Por otra parte, algunos de los compositores más programados por los grupos de intérpretes, son Miguel Ángel Linares, profesor en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y compositor, cuya escritura muestra un conocimiento con pleno dominio de la guitarra y una escritura de cierta complejidad. Es igualmente interpretado por su colega Carlos Cruz de Castro, nacido en Madrid, pero de raíces canarias, cuya estética se ancla al formalismo y al uso de las nuevas tecnologías en la creación musical. Francisco Alcázar, otro gran pedagogo de la guitarra y compositor, y Blas Sánchez, de Gran Canaria y homólogo en las mismas disciplinas que el anterior.

El Ensemble Canario, formado por Cecilia Pérez Pulido, Pedro Ruiz Gutiérrez y Elías Rodríguez Suárez, Elena Coricelli y Óscar Pchelnyk, todos profesores de la Orquesta Filarmónica de Gran Canarias interpretaron obras de Gabriel Rodó, de Barcelona, Javier Zoghbi y Miguel Ángel Linares. Pedro Espinosa, pianista de Gran Canaria, aparece como intérprete de José Espinosa, compositor, hermano del escritor Agustín Espinosa, precoz introductor del surrealismo en Canarias y no de Pedro Espinosa, pese a la coincidencia de apellidos. Manuel Bonín, compositor; Richard H. Stein, director orquesta y compositor, procedente de La Halle pero que se desplaza a vivir hasta su muerte a Santa Brígida, Gran Canaria, pertenece a una etapa precedente pero destaca por su incursión en la microtonalidad. Juan Hidalgo, el más internacional de los compositores canarios, ubicado en la generación anterior, pero dada su vigencia creativa se impone entre las nuevas generaciones, al igual que Juan José Falcón Sanabria, Joan Josep Olives, tinerfeño de nacimiento y de formación musical, pero que residió en Barcelona y formó parte de la Historia de Cataluña donde desarrolló su actividad; Javier Zoghbi; Lothar Siemens, cuya labor compositiva ha tenido menor difusión que la musicológica; y Guillermo García Alcalde, asturiano afincado en Canarias.

La labor compositiva de estos autores se presenta a veces en etapas determinadas de sus vidas. Otros han sido más constantes aportando un legado digno de estudio por su trayectoria, en el que puede vislumbrarse tendencias y desarrollos de cada uno de los autores. Este es el caso del compositor Juan José Falcón Sanabria, considerado el compositor

más importante de Gran Canaria e incluso del Archipiélago, de las tres últimas décadas del siglo xx, sin poder compararlo con la trayectoria internacional del grancanario Juan Hidalgo, por ser este un artista global y no únicamente dedicado a la composición musical. Sanabria ha abordado música coral, sinfónica y de cámara en gran número, caracterizadas todas por un lenguaje que sienta las bases en la tendencia experimental de los setenta y desarrolla una escritura de factura atonal.

El asociacionismo que tenía lugar en España en las últimas décadas del siglo xx tuvo un importante papel en las Islas Canarias. La constitución de COSIMTE y PROMUSCAN, asociaciones de compositores y musicólogos en las islas de Tenerife y Gran Canaria, fue un hecho fundamental que motivó a los compositores a dar un empuje y desarrollo a la creación contemporánea.

Por su parte, Rosario Álvarez inscribe en la Historia de la Música Canaria del siglo xx a los pianistas Juan Pozuelo, que estudió en Suiza y a Manuel Funes, discípulo de Padereswky, “quien después de hacer múltiples giras de conciertos, se estableció en Nueva York; o los grancanarios Eduardo Bonny, catedrático en Ginebra y Rafael Romero Spínola, formado en París y con carrera en Francia y Argentina. Más tarde, hubo otros pianistas destacados que permanecieron en las islas después de algunas actividades concertísticas fuera y dentro de ellas, como Antonio Lecuona, Emma Martínez de la Torre, Victoria Carvajal y Maruja Ara”¹¹². Igualmente señala a Esmeralda Cervantes como arpista, quien pasó los últimos años de su vida en Santa Cruz de Tenerife; la soprano María Crosa y los tenores Miguel Fera en Tenerife y Néstor de la Torre, además de su discípula Matilde Martín; el barítono German Perera y el tenor Jorge Sansón. De la siguiente generación, contemporánea de los primeros compositores que forman la generación del resurgimiento canario, ya en la segunda mitad del siglo, aparecen el famoso tenor Alfredo Kraus y la soprano María Orán, que destaca por la colaboración en la difusión de la música contemporánea.

Entender la creación del siglo xx y xxi en Canarias implica estudiar las vías y canales para el consecuente estreno y difusión de las obras. Al respecto, y a pesar del surgimiento de instituciones y fundaciones que apoyarían a los compositores, hay que subrayar que al igual que la

112 Álvarez, Rosario, *op. cit.*, pp. 30-31.

trayectoria musicológica en Canarias es muy reciente, el otro pilar fundamental en la música, la dirección de orquesta ha estado dominada por un carácter autodidacta o bien relacionado con profesionales del mundo de la dirección de bandas. Esta situación no es particular de Canarias, España en general había desarrollado una importante red de bandas de música, pero no de orquestas, razón por la cual este mundo bandístico fue cantera para muchos directores y también para los intérpretes y compositores. En los inicios “fueron famosos los directores de las orquestas filarmónicas tinerfeñas como Carlos Guigou Poujol, su hijo Francisco Guigou del Castillo o Juan Padrón, mientras que en Las Palmas lo fueron Benito Lentini, Agustín Millares Torres, Manuel Rodríguez y Molina y Bernardino Valle. Pero aparte de estos directores adscritos a formaciones isleñas hay que mencionar aquellos que han hecho su carrera fuera de ellas, como los compositores Santiago Sabina, que después de diversas giras internacionales sería el fundador de la Orquesta de Cámara de Canarias, o Juan Álvarez García, director de la ópera nacional”¹¹³.

La siguiente generación, se compone de los nacidos en la segunda mitad del siglo xx y cuya obra representa la producción de los años 90 en adelante. La madurez compositiva de estos autores tiene lugar en un nuevo siglo, aportando un crisol de tendencias y lenguajes individuales. En las Islas Canarias el grupo está caracterizado por una tendencia al experimentalismo en la música y por un afán de conocimiento más allá de las fronteras del Archipiélago. Estos compositores desarrollan una vida más internacional que sus predecesores, como resultado de la globalización en la que están inmersos.

Rosario Álvarez señala que “de los numerosos nombres que hoy se pueden reseñar, pertenecientes a diferentes generaciones que van desde los nacidos en los veinte hasta los más recientes de los ochenta, queremos destacar a aquellos que han vuelto a trabajar en el campo de la ópera, como Falcón Sanabria, Lothar Siemens (este también en una importante obra liederística y coral) Aristides Pérez Fariña o Francisco González Alfonso; a los dedicados, entre otros procedimientos, a la interculturalidad como el ya fallecido Enrique Guimerá o Emilio Coello; a los estructuralistas como Daniel Roca o Juan Manuel Ruiz; a los elec-

113 Álvarez, Rosario, *op. cit.*, pp. 30-32.

troacústicos como Juan Manuel Marrero; a los que hacen uso de procedimientos matemáticos como Gustavo Díaz Jerez; a los multimedia como Guillermo Lorenzo; y a todos aquellos que han trabajado con diversos métodos, como Laura Vega, Manuel Bonino, Dori Díaz Jerez, Raquel Cristóbal o Gloria Isabel Ramos¹¹⁴. Algunos de ellos destacan también en la interpretación como es el caso del pianista Gustavo Díaz Jerez o la directora de orquesta Gloria Isabel Ramos. Por otra parte, algunos intérpretes están desarrollando un papel importante como pianistas y cantantes, sobre todo, algunos inmersos en la música contemporánea, como Jorge Rovaina, José Luis Castillo, Iván Martín y Javier Negrín, así como la formación de cámara Quantum Ensemble, residente de Auditorio de Tenerife, cuyos componentes son David Ballesteros, violín; Cristo Barrios, Clarinete; y Gustavo Díaz Jerez, piano.

A continuación, abordamos algunos autores en representación de la creación contemporánea canaria, cuya selección responde a criterios tales como la diversidad estética, las generaciones diferenciadas a las que pertenecen y el eco que tienen sus obras en este lugar. Hay muchos otros compositores que igualmente podrían estar incluidos en este epígrafe, dada su trayectoria compositiva e interés musical de sus obras, pero dado el espacio acotado con el que se cuenta, por un lado, y la razón contextual por la que aparecen, nos hemos visto limitados a exponer una pequeña representación.

En primer lugar, juega un rol de interés el compositor Miguel Ángel Linares (Santa Cruz de Tenerife, 1961) inserto en una generación fronteriza a Coello. Inicia sus primeros pasos en la música en el Conservatorio de Música de Tenerife y finaliza los estudios superiores en la especialidad de guitarra con premio extraordinario fin de carrera. Fuera del ámbito académico, el compositor inicia una relación de perfeccionamiento musical con el maestro José Tomás y seguidamente realiza estudios de composición en Valencia con Amando Blanquer. Su música se ha estrenado en importantes auditorios como el Wigmore Hall (Londres), Sala de la Filarmónica de Lublín (Polonia), Sala Mozart (Estrasburgo), Hugh Lane Hall (Dublín), Auditorio de la Universidad de Monterrey (México), Auditorio Nacional Música y el Círculo de Bellas Artes (Madrid), Auditorio de Música de Tenerife, así como en R.N.E

114 Álvarez, Rosario, *op. cit.*; pp. 30-32.

y R.T.V.E. entre otros. De igual forma, prácticamente la totalidad de su obra ha sido grabada. Ha sido jefe de estudios y vicedirector y actualmente es el director del Conservatorio Superior de Música de Canarias, profesor de composición de este centro y vicepresidente de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife. Entre las obras más destacadas se encuentran el cuarteto de cuerdas *Las Afortunadas*, obra de encargo conmemorativa del Centenario de Caja Canarias, y *Música para un Paisaje* estrenado por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, con la colaboración del guitarrista Ignacio Rodes y Lü Jia en la dirección.

Otro compositor que está ligado a la historia contextual de Emilio Coello es Daniel Roca. Aunque no pertenece a la misma promoción, el compositor de Gran Canaria compartió espacio con Coello en Madrid, en el Real Conservatorio de Música, y también coincidirían en algunos conciertos programados por el Departamento de Composición, según atestiguan los programas de manos que se conservan.

El compositor Daniel Roca (Las Palmas de Gran Canaria, 1965), aparece en este capítulo, pero igualmente podría haber sido incluido en el que hace alusión al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, por haber realizado sus estudios de composición en este centro en torno a las mismas fechas que Emilio Coello.

En este caso forma parte de esta sección como un representante de la composición canaria, concretamente de Gran Canaria. La etapa precedente a Madrid tiene lugar entre el Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria y la Academia VEC del jazzista Luis Vecchio. Pero será en Madrid donde profundice y finalice su formación, bajo la tutela de los profesores, José María Martín Porrás y Javier Benet (Percusión), Ángel Botia (Formas Musicales), Daniel Vega (Contrapunto) y Polo Vallejo (Pedagogía musical). Para el compositor han sido también figuras de relieve en su carrera profesional, Verena Maschat en lo que compete a la danza; todo el grupo de profesores del IEM y Emilio Molina.

En cuanto a su composición y estilo, el compositor señala diferentes periodos en su trayectoria: “Mi catálogo podríamos dividirlo en: Obras del periodo de formación, ligados a la estructura tradicional de los estudios de composición de corte tradicional (no vanguardista), con una sucesión variada pero estándar de géneros: canciones, sonatas de cámara, obras para coro, cuarteto, sinfonía, ópera; (y por otro lado) obras de desarrollo personal hasta 2002, ligado al inicio de mi carrera como

profesor y compositor en Las Palmas, a la fundación y desarrollo de Promuscan (www.promuscan.es) y sus proyectos, y a las oportunidades de escribir en este entorno. Quiero decir que dejo de componer «para el cajón». Prácticamente todo obedece a un encargo o una posibilidad más o menos real de estreno. De este periodo destacaría sobre todo «Artefactum 33» encargo del FIMC para gran orquesta, estrenada en la edición de 2002 con la OST dirigida por Víctor Pablo [Pérez]. En esta época busco un estilo ecléctico que combine diversas corrientes con libertad. En particular utilizo elementos seriales (una misma serie dodecafónica sirve de base a varias de estas obras o a algunos fragmentos de la misma), estructuras basadas en la proporción áurea y la serie de Fibonacci, rasgos minimalistas y utilización de elementos de contrapunto antiguo. (...) El estilo es progresivamente más libre y abandono el uso de series”¹¹⁵.

En los últimos años ha vuelto a retomar la composición, aunque de una manera más pausada y siempre ligada a proyectos concretos. Es precisamente esta situación la que vincula su composición con temáticas y creaciones de inspiración canaria, desde litófonos aborígenes, hasta la influencia del compositor grancanario, Falcón Sanabria, o el artista global Juan Hidalgo, y a pesar de que confiesa no ser “especialmente dado a las evocaciones folklóricas o paisajísticas en la composición”¹¹⁶.

En cuanto a su paso por Madrid, el compositor destaca “sobre todo, que viví la gran expectación que generó la renovación que supuso la LOGSE, ley que se promulga al final de mis estudios, pero que planeaba sobre las inquietudes que muchos alumnos sentíamos y que nos llevó a la acción. (...) Aparte de esto, no destacaría como especialmente importante la educación recibida en los ámbitos de la composición y el análisis, que destacaban en lo positivo por la libertad estética de que se gozaba y en el ejemplo del grupo de alumnos con los que convivía. Sirvió para tener muy claro que era una falacia la frase de «no se puede enseñar la composición», y que es más bien una excusa para la falta de compromiso con el trabajo.

Mucho más importantes fueron las experiencias (también colectivas del Aula de Percusión que dirigían Martín Porrás y Benet, con mucho traba-

115 Entrevista realizada al compositor Daniel Roca, por correo electrónico, en junio de 2016.

116 *Ibid.*

jo práctico y de conjunto), el acompañamiento muy creativo con Sebastián Mariné, la muy creativa Aula de Pedagogía de Polo Vallejo (que visité aun cuando nunca pretendía hacer esa carrera) y muy por encima de todo la clase de improvisación de Emilio Molina, verdadero germen de todo mi desarrollo posterior como músico, docente y compositor”¹¹⁷.

En general, el estilo compositivo de los compositores canarios es muy variado, según señala Daniel Roca. “En cuanto a una valoración cualitativa, destacaría en primer lugar el muy amplio espectro estilístico abordado por nuestros compositores, que a un tiempo huyen de sectarismos estilísticos en retroceso, pero tampoco se escudan en lo reaccionario. Creo que nuestros compositores, en general, componen de acuerdo a proyectos concretos, con mucha profesionalidad y con una especial atención a los intérpretes, con los que interactúan con total familiaridad”¹¹⁸.

Los compositores de las siguientes generaciones empiezan a recalar con fuerza también, con Laura Vega, Gustavo Díaz Jerez y Dori Díaz Jerez, Samuel Aguilar Pereyra, Ernesto Mateo, Rubens Askenar, entre otros de igual relieve.

A Laura Vega (Gran Canaria, 1978), de tendencias experimentales, “le preocupa conseguir un lenguaje más cercano al público (...) aunque a la par valora la nueva complejidad heredada del serialismo”, así lo expone E. C. García Alcalde al destacar que “desde la primera (obra) fechada en 1998 (...), se suceden con notable coherencia alternativas de lenguaje diversas, pero no contradictorias (...) el conjunto da testimonio de un inquieto espíritu de búsqueda y experimentación, al tiempo que señala la continuidad de un proceso más o menos subrayado, pero inconfundible”¹¹⁹. Estas particularidades, hacen de esta compositora un eslabón más en una cadena de experimentación individualista canaria.

Entrada la década de los setenta, aparecen otros compositores como Gustavo Díaz Jerez (1970)¹²⁰. El pianista y compositor originario de la

117 Entrevista realizada al compositor Daniel Roca, por correo electrónico, en junio de 2016.

118 Cit. nota al pie nº 117.

119 García Alcalde, Guillermo. *Laura Vega: El siglo XXI en la creación canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Festival de Música de Canarias, 2010.

120 Para más información puede consultarse Díaz Mayo, Rosa. “El impacto sociocultural en identidades creativas emergentes”. En: IV Congreso Espacios Sonoros y

isla de Tenerife inició su formación musical de piano con el profesor J. A. Rodríguez en el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife y los perfeccionó con Solomon Mikowsky en Manhattan School of Music en Nueva York. En cuanto a su trayectoria en el mundo de la composición, destacan como profesores, Giampaolo Bracali y Ludmila Ulehla de Manhattan School of Music.

Al respecto, el compositor destaca haber sido afortunado tanto por los profesores que ha tenido como por haber sido bien orientado durante su etapa de formación. Como docente, en el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) donde imparte piano, advierte que la enseñanza de hoy día no está actualizada o acorde a los procesos compositivos que se están llevando a cabo. La educación decimonónica que reciben los estudiantes, basada en métodos y planteamientos estéticos del XIX, no presta la atención necesaria a la música de nuestro tiempo, “¿Cómo puede salir el oído de un estudiante que quiere realizar estudios superiores de composición, después de 10 años escuchando prácticamente solo música tonal? (...) Cuando intentas poner algún ejemplo musical, te das cuenta que los alumnos no conocen nada, es una tragedia (...) Por otro lado, se observa con claridad que los estudiantes se sienten más identificados con obras de Ligeti que con las del siglo XVI”¹²¹.

El lenguaje musical de Díaz Jerez se rige por una especie de espectralismo algorítmico como procedimiento compositivo, aunque no tanto como generador de ideas y mucho menos como medio que determina un resultado final de la obra, sino como mecanismo de gestión de medios y material, garante de no dejarse guiar por tendencias y gustos personales. Es la ventaja de utilizar inteligencia artificial, “que la máquina busca en todo el espacio de parámetros, mientras que, como compositor, si hay una cosa que funciona y que te gusta, resulta muy difícil no repetirse. Aunque hay que entender que hay recursos que pueden ser más o menos constantes en su obra”. Para él toda la creación musical tiene su razón de ser en el fenómeno de la emergencia, y para

Audiovisuales 2018: Experimentación sensorial y Escucha Activa. Madrid: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, y Departamento Interfacultativo de Música, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Autor-Editor, 2019 (en edición).

121 Entrevista concedida por el compositor Gustavo Díaz Jerez en la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Canarias en junio 2016.

ello pone como ejemplo un árbol, cuya sencillez y complejidad emergen de una misma esencia, la semilla.

Su inclinación hacia las ciencias y concretamente a las matemáticas le llevó a estudiar y desarrollar de forma autodidacta un sistema compositivo que aunara música y matemáticas a través de la programación. Aunque él mismo confiesa que lo aborda de una forma muy personal y nada que ver con un programador profesional. Antes de llegar a este sistema ya recurría a estructuras de origen matemático para sus composiciones y ello, como un añadido más a lo expuesto, le condujo finalmente a desarrollar su sistema personal.

A través de este procedimiento informatizado extrae estructuras que utiliza como materia prima, que en principio son consideradas “como un trozo de mármol, una estructura fuera del tiempo que se convierte en música cuando el compositor la utiliza”. La parte humana y artística llega cuando las usa para construir música, teniendo en cuenta qué puede hacer el instrumento en cuestión que la abordará y el intérprete. Para Gustavo Díaz Jerez, lo que escribe no tiene que suponer una lucha para el que toca, esto significa que no se conoce bien las posibilidades del instrumento e intérprete o también que se está cayendo en una obra gráfica. En este sentido explica que si la partitura evoca mucha complejidad y el resultado sonoro no se corresponde a ese nivel de dificultad, esta no correspondencia entre escritura e interpretación viene a determinar un arte gráfico más que musical, y por otro lado, para él significa que podría haberse escrito de otra forma, más sencilla para el intérprete, y por tanto carece de sentido mantener el interés por la complejidad solamente gráfica.

Su línea de pensamiento creativo, en relación con el concepto de “emergencia”, halla en la orquesta u otros ensembles de gran formato el mejor medio para extrapolar el concepto del desarrollo de la naturaleza y del crecimiento del árbol a la creación musical: sencillez de sus elementos y complejidad por la suma de sus partes, “como un hormiguero” explica el compositor, en el que el todo es más importante que la suma de sus partes.

De este último concepto, de resultado conjunto, extrae Díaz Jerez su forma de concebir la forma musical a la que otorga mucha importancia, y a la que dedica buena parte de la composición, “tardo mucho tiempo en recabar información y elementos que constituirán la obra, pero

luego va bastante rápido el proceso compositivo”. A nivel formal, la repetición es un parámetro sustancial en su composición, como en la naturaleza, todo responde a patrones que se repiten, como la semilla de un árbol, o como los ejemplos de fractales, añade el compositor, “me gusta la forma que a nivel auditivo haya una sensación de retorno o repetición de manera consciente, porque eso es algo que está implícita en la evolución del cerebro”, porque en el fondo todo el fenómeno del surgimiento y emerger, sucede por repetición. Esto guarda una relación muy estrecha con la entropía de la información, según explica el compositor, que alude a cuánto se puede comprimir una información y en el caso que no sea comprimible, por ejemplo, una serie o patrón musical, resulta que es aleatoria. “A través de los autómatas celulares, se crea el fenómeno de la emergencia de un proceso exclusivamente matemático, con lo cual hay algo que es común a todo. Si haces un histograma de eventos de una obra serialista integral, que es lo más parecido a la música aleatoria, haces una compresión de los datos y resulta que la ratio de compresión es nada, como si fuera aleatoria, y si te vas al otro extremo, por ejemplo, la música *pop*, y los resultados dan entropía cero, es totalmente predecible y es lo contrario, que tampoco es lo que sucede en la naturaleza. Lo interesante es que sea complejo pero que las partes que lo constituyan no lo sean. Todos los lenguajes tienen la misma entropía de la información, es decir, la compresibilidad, todos coinciden en eso, independientemente de donde vengan (...) Yo creo que una obra musical tiene que ser así”.

Este procedimiento y línea de pensamiento se impone igualmente para otros parámetros de la música, como son el timbre, ritmo, etc. Precisamente la forma no es algo tan cuadrulado para él, sino algo que realmente obedece a una complejidad resultante, como el propio cuerpo humano, binario pero desigual. La parte tímbrica es un aspecto en el que interviene el conocimiento del compositor sobre un instrumento y el resultado de la fusión con otros timbres. Sin embargo, los diseños melódicos o los patrones rítmicos suelen ser derivados desde el mismo sistema matemático.

“El ritmo es implícito a todas las músicas, tenemos una asociación natural, no cultural con la cuestión básica del ritmo. En muchas obras contemporáneas muestran combinaciones rítmicas que se producen a la vez, y resulta como una especie de caos, sin embargo, mis partituras,

no incluyen escrituras rítmicas complejas, como tampoco lo es el pulso interno de nuestro cuerpo”. Medimos con respecto a un pulso interior y cuando se incluyen complejidades rítmicas muy difíciles, verdaderamente solo se conseguirá una aproximación. Sus ritmos están extraídos en gran medida de modelos matemáticos, pero la parte creativa y humana es la que discierne entre los posibles patrones.

Existe una enciclopedia de secuencias de enteros en la que hay modelos de todas las ramas de las matemáticas, de donde él saca mucha materia prima. Los patrones pueden parecer predecibles, pero es imposible que lo sean. Y desde el punto de vista acústico, igualmente se vale de recursos informáticos, de programas específicos que le permiten medir el comportamiento de los sonidos y sus armónicos. Estos en cada instrumento son diferentes en comportamiento y potencia o representatividad, que es lo que determina el color de cada instrumento. Tras un estudio específico, el compositor vierte ese conocimiento a la composición para trabajar el parámetro tímbrico, “yo uso mucho eso para combinar, por añadidos de sonidos de unos instrumentos, conocer la física de los instrumentos, porque en general tienen más posibilidades de las que se suelen utilizar, como son los multifónicos u otros ejemplos que no sean tan complejos (...) Por ejemplo mi *Concierto para clarinete* que recoge los doce sonidos de una secuencia numérica finita, y vi que me cuadraba en el espectro desde el contrabajo hasta el violín, que es estructural, y que luego aparece en los vientos, etc.”.

Esta forma de pensar el sonido guarda una estrecha relación con el planteamiento de la música electroacústica, aunque en este caso solo se trate de una analogía, ya que Díaz Jerez no se decanta por esta línea compositiva. Al respecto, “el planteamiento del físico húngaro-británico e inventor de la holografía, Dénis Gabor¹²² (1900-1979), toma como punto de partida la teoría cuántica. Gabor describe en su artículo *Acoustical Quanta and the Theory of Hearing*, publicado en 1947, que cualquier sonido existente puede ser completamente descrito mediante la definición de pequeñas partículas llamadas *acoustical quanta*: ¿Qué oímos? (...) De acuerdo con una teoría asociada principalmente al

122 Dennis Gabor ganó el premio Nobel de Física en 1971 por el invento de la holografía, técnica de fotografía que consiste en crear imágenes tridimensionales con la utilización de la luz.

nombre de Ohm y Helmholtz, el oído analiza el sonido en sus componentes espectrales, y nuestras sensaciones se generan a partir de los componentes de Fourier o, mejor dicho, de sus valores absolutos. Pero el análisis de Fourier es una descripción fuera del tiempo, expresada mediante ondas exactamente periódicas de duración infinita. Por otro lado, nuestra más elemental experiencia nos indica que el sonido tiene tanto un patrón temporal como un patrón frecuencial. Ese carácter dual de nuestras sensaciones no se manifiesta ni en la descripción del sonido como señal en función del tiempo $s(t)$, ni en su representación mediante componentes de Fourier $S(f)$. Se requiere una descripción matemática que, *ab ovo*, tenga en cuenta esta dualidad¹²³. No obstante, esta vía para describir el timbre no fue demostrada matemáticamente hasta 1980.

La armonía, según el compositor, se autogenera y la melodía ya puede tener una estructura, “por ejemplo si haces un canon a la corchea y desde el primer instrumento al último hay 7 segundos de diferencia, y la propia melodía genera su propia armonía, porque no es al unísono, y cuando entran los contrabajos ya está avanzado la acumulación del sonido”. No se trata de una armonía tradicional basada en un sistema, sino un proceso muy orgánico y lógico. Incluso muchos acordes pueden estar basados en la verticalización de series, los sonidos que los constituyen pueden ser seleccionados de unos patrones, pero en pequeños grupos de tres en tres o de cuatro en cuatro.

Es tan orgánico como el proceso de bifurcación binaria de las células, estas se van replicando con respecto a los genes y estos determinan si una célula será parte de un órgano o de otro. Es el fenómeno de la emergencia.

Gustavo Díaz Jerez es un compositor canario cuya identidad con esta cultura puede observarse en algunas de sus obras desde la mera perspectiva de evocación. Ejemplo de ello es un ciclo de siete obras que ha compuesto, inspiradas en lugares concretos, de la que ya se han estrenado algunas partes sinfónicas que hacen alusión en el título, y también recurren como fuentes de inspiración, a determinados lugares de cada una de las siete islas, *Ymarxa* (Tenerife), *Azaenegue* (Gran Cana-

123 Supper, Martín. *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*. Madrid: Alianza, 2004, p. 44.

ria), *Aranfaybo* (El Hierro), *Ayssuragan* (La Palma), *Chigaday* (La Gomera), *Guanapay* (Lanzarote) y *Erbane* (Fuerteventura). La última estrenada en junio del 2016¹²⁴, ha sido *Chigaday* para orquesta sinfónica, en la que se escucha el romper de las olas o el susurro del viento, inserto en el lenguaje actual y contemporáneo descrito anteriormente; “cada una de las islas te evocan una textura diferente, por ejemplo, Fuerteventura y Lanzarote, por su particularidad y diferenciación respecto a las otras islas, me sugieren unas texturas muy diferentes”.

Perteneciente a la misma familia, Dori Díaz Jerez (1971) es pianista y compositora e inicia su formación musical en el Conservatorio de Música de Santa Cruz de Tenerife, donde finaliza la titulación en piano con el profesor Jesús-Ángel Rodríguez Martín. La siguiente etapa de especialización en piano la realiza en Nueva York con Solomon Mikowsky a la par que recibe clases de Composición de Giampaolo Bracali, para finalmente graduarse en Composición con las máximas calificaciones en la New School University – Mannes College of Music de Nueva York, bajo la dirección de Robert Cuckson. Actualmente es profesora de composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias.

A pesar de la trayectoria formativa internacional que ha tenido, señala a su profesor Jesús Ángel Rodríguez como el que le abre un camino hacia la estética francesa, tan del gusto de la compositora como creadora y pianista: “Seguramente esta tendencia estética me viene por mi formación con Jesús Ángel Rodríguez, que estudió en Francia y nos inculcó muchas partituras francesas, que a lo mejor no era tan corriente en otros profesores, ... sí, el gusto por la música francesa parte de mis clases de piano con él”.¹²⁵ Es evidente que su música confirma esa clara tendencia y algún título compositivo también como *Estudio en homenaje a Debussy*, que representa una etapa de madurez compositiva. Su estancia en EEUU le aportó desde el punto de vista técnico, pero no le influyó estéticamente. Tal vez ya tenía muy forjada su estética cuando entró en contacto con otras nuevas tendencias.

124 Díaz Mayo, Rosa. “Apertura arrolladora del Festival de música contemporánea de Tenerife”. docenotas.com (en línea): <http://www.docenotas.com/130594/apertura-arrolladora-del-festival-musica-contemporaneo-tenerife/> [7.06.2016].

125 Entrevista concedida por la compositora Dori Díaz Jerez en el Café Mercado de Nuestra Señora de África, Santa Cruz de Tenerife en junio 2016.

No obstante, la compositora considera que el aprendizaje, en todos los sentidos, viene no solo a través de los profesores sino de las partituras de los grandes maestros y de todo aquello que de forma autodidacta uno va investigando y estudiando. Para Dori Díaz Jerez hay aspectos que ha aprendido de las partituras de diferentes creadores, y otros que han sido directamente orientados por sus docentes.

El desarrollo del lenguaje y técnica compositiva de esta compositora parte del gusto francés y por tanto está muy determinado por el trabajo y tratamiento del timbre. El sonido, la investigación musical enfocada a este interés caracteriza su producción. Cada obra requiere una concepción creativa diferente, *ad hoc*, que implica desde la particular elección del material hasta la forma y las técnicas a utilizar, etc. Para Dori Díaz el proceso de creación tiene que ser orgánico, que permita fluir la música “según la obra y sus necesidades voy cambiando técnicamente y formalmente hacia lo que necesite. (...) No sigo un sistema concreto, aunque lo hice a comienzos de mi carrera como compositora”. La trayectoria y desarrollo de Díaz Jerez ha partido de una concepción compositiva más controlada hacia una de mayor liberación con una constante clara, la exploración tímbrica.

Entre sus campos de conexión música-artes destaca una predilección por la arquitectura, en la que halla una correspondencia muy evidente con la música, en todas las culturas. Sin embargo, otras artes como la pintura, más cercana al concepto del color tan predominante en sus composiciones, o la evocadora literatura, no atrapan su interés en la medida que lo hace la arquitectura, de factura visual y espacial.

Su catálogo engloba obras con texto, como canciones y obra coral, siendo las fuentes literarias de origen canario, como Elsa López, Cecilia Domínguez o Belinda Sánchez, entre otros. Hay que señalar que este hecho es producto del azar, determinado por proyectos concretos compositivos, pero no intencionado por parte de la compositora, quien confirma que su obra no tiene rasgo de identidad canaria. Tan solo una obra podría enmarcarse en la cultura y tradición canaria, *Hyadae* para silbo gomero y cuarteto de cuerdas.

Esta obra además representa otro de los aspectos que le fascinan a la compositora, la astronomía, “Hyadae es un conjunto de estrellas que se encuentra en la constelación de Tauro” y en esta obra en particular,

las estrellas vienen a ser representadas por sonidos que constituyen una forma músico-estelar. Por su parte, el tratamiento del timbre presenta colores que evocan al propio concepto que da razón de ser a la obra, mientras que el silbo puede ser interpretado como la conexión humana con un fenómeno astronómico, un medio de comunicación que supera barreras físicas y geográficas.

La música de Dori Díaz Jerez es sugerente y muy expresiva, todo material seleccionado o elemento constitutivo se enraíza con la técnica más apropiada para canalizar la expresividad que encierra cada idea compositiva, que en general responden a una gran ductilidad y belleza. Una obra que caracteriza perfectamente esta estética y su lenguaje compositivo es *El tiempo de la mar* para clarinete, piano y percusión.

Respecto a la composición hoy día, la compositora considera que hay muchas tendencias y subraya que hay un cambio respecto a la estética de mitad del siglo que se podría tildar más “de cerebral, matemática, aunque se sigue componiendo usando estos recursos, pero no con el mismo fin de antes, por ejemplo, la belleza no importaba tanto, o la melodía, la consonancia, y eso se está rescatando, como que están resucitando. Un interés por viejos parámetros junto a otros más recientes. (...) La cuestión es hacer algo nuevo”.

La generación de los nacidos en los años 70 presenta una gran variedad de estilos compositivos y de autores que dirigen sus miradas hacia caminos divergentes entre ellos. Samuel Aguilar (1975)¹²⁶, originario de Lanzarote, a diferencia de los casos anteriores tiene una formación musical de arraigo tinerfeño, aunque igualmente ha recibido una formación musical de carácter internacional. Su aprendizaje musical da comienzo en Lanzarote y continúa en Tenerife en el Conservatorio Superior de Música de Tenerife, donde obtiene el Título de Profesor Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, así como los de Profesor de Piano y Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Sus profesores fueron Milena Perisic, Carlos Puig y Miguel Ángel Linares, autores que conforman igualmente este capítulo contextual de la investigación. Posteriormente el Cabildo de Lanzarote le concedió una beca para es-

126 Para más información puede consultarse Díaz Mayo, Rosa. “El impacto sociocultural en identidades creativas emergentes”, *op. cit.*

tudiar en Londres bajo la supervisión de la pianista María Garzón e igualmente se perfecciona en Estados Unidos durante un año.

Esta formación académica es de gran interés, pero en el caso de este compositor hay que señalar que su línea creativa, estética y pensamiento compositivo, están más asociados a otras ramas de la música y otros autores. Aguilar es “mitad y mitad”, un compositor que adquiere sus herramientas y técnicas compositivas del mundo académico y por igual, del aprendizaje directo y contacto con otros tipos de música y autores e intérpretes relevantes, no clásicos, así como del entorno artístico enriquecedor en el que crece. Hijo del artista y pintor Ildefonso Aguilar, quien fuera director del Festival de Música Visual de Lanzarote¹²⁷, su faceta y aptitudes músico-espaciales y músico-visuales se han desarrollado de una forma tan natural, en el mismo proceso de desarrollo personal y humano, así como de artista, que no ha sido consciente de ello hasta llegado el momento de desarrollar profesionalmente su labor como compositor.

Un niño que crece y se codea con Brian Eno, Barry Guy, Toru Kunda, J. Peter Schwalm, Wim Mertens, John Foxx, Laraaji, Roger Eno, Michael Brook, Rodellítis, Harold Budd, Peter Hammill, Suso Saiz y Tino DiGeraldo, entre muchos otros, y bebe de la diversidad cultural que representan, tales como la cultura mandinga, sonidos africanos, *reggae*, sintetizadores, mezclas de estilos, *jazz*, improvisación, etc., y además, todo ello siempre en conexión con lo visual, dado que como el propio nombre del Festival que dio cabida a estos artistas indica, tenía como premisa la participación de creadores plásticos que parti-

127 “El Festival de Música Visual de Lanzarote es una manifestación cultural de rango internacional que acoge lo que se ha dado en llamar las Nuevas Músicas. Está organizado por el Cabildo de Lanzarote a través del área de Centros de Arte, Cultura y Turismo. El paisaje y la peculiar atmósfera que envuelve a la isla de Lanzarote la convierten en un marco idóneo para percibir los delicados ritmos surgidos de las composiciones de artistas de vanguardia invitados en cada ocasión. Todos comparten una decidida apuesta por la búsqueda de nuevos caminos para la manifestación musical, eludiendo fórmulas convencionales (...) Una característica del Festival es la participación en cada una de sus ediciones de destacados artistas plásticos que participan en la creación de efectos visuales y la escenografía, acorde al recinto y la música en él interpretada”. En: DD & Company Producciones (en línea): <http://www.ddcompany.es/eventos/musica/produccioncoproduccion/musica-visual-lanzarote/> [consulta: 2 julio 2016].

ciparan en la creación de efectos visuales y escenografía, acorde al recinto y la música en él interpretada; todo ello le ha hecho desarrollar por fuerza una predisposición hacia la fusión de música e imagen. Él colaboraba en los festivales cada año en todo lo que fuera necesario, desde hacerse cargo de la proyección de luces, e incluso llevar a cabo sus propias propuestas, hasta hacer de traductor de charlas de los grandes artistas, etc.

Se trata de un compositor sinestésico en toda regla, donde hay una imagen su mente crea una música. La relación con estas propuestas músico-visuales no solo le llegaron como mero observador, sino involucrado en el procedimiento creativo de esos artistas que pasaban unos días en Lanzarote compartiendo con Samuel Aguilar momentos, conversaciones, conocimientos, y sobre todo modos tan dispares de hacer y entender la música, sin olvidar que tal vez el más importante fuera incluso una figura que estuvo siempre presente en su vida, la de su padre “que siempre ponía música para pintar. (...) Yo escuchaba a Ligeti de fondo, como podía escuchar muchas otras músicas que normalmente la gente no conocía y que mi padre ponía”¹²⁸.

En este entorno cultural y creativo realiza uno de sus primeros trabajos con 20 años, *Música para los Jameos del agua*, al que seguirán otros relacionados con el mundo del cine. Su tendencia a trabajar con la imagen estaba clara desde sus inicios, no obstante, será el encuentro con el proyecto de danza contemporánea Tenerife Danza Lab¹²⁹, el que marque un antes y un después en su producción. A partir de 2005 cuando se crea este proyecto y confían en Samuel Aguilar para llevar a cabo la parte musical, la conexión con la danza fue tal, que abandonó la producción del pasado orientada a la publicidad, banda sonora, *ambient music*, etc. “Desde hace 10 años lo que hago es música para danza contemporánea. El primer contacto estaba muy relacionado además

128 Entrevista concedida por el compositor Samuel Aguilar en el Café de la Institución Cultural Ateneo, en junio de 2016.

129 “Conscientes de que los condicionantes sobre los procesos de creación cierran el paso a nuevos conceptos y a nuevas formas de expresión, y con una clara vocación, por parte de la institución que nos acoge —el Auditorio de Tenerife—, de servicio público y de fomentar la creación en el campo de la danza contemporánea, surge la idea del tenerifedanzalab (tfednzlab)”. En: Tenerife Danza Lab (en línea): <http://www.tenerifedanzalab.com/> [consulta: el 3 julio 2016].

con la pintura, era una propuesta inspirada en Kandinsky —movimiento, sonido y color”.

Para Samuel Aguilar, “ser de Lanzarote y pensar en su paisaje sonoro, es todo lo mismo, asociar música e imagen me parece natural, por eso el cine me gustaba en mis comienzos con la composición, pero cuando entra la danza en mi actividad compositiva y se quedan solo la imagen y el movimiento (como parámetros) sobre lo que crear, descubro que eso es lo mío, me vienen solos los sonidos. A veces hacen coreografía, en silencio y cuando tienen 20 minutos ya diseñados me llaman, veo empezar a moverse a los bailarines y me viene de forma intuitiva, qué poner en cada momento es algo natural. En ocasiones, incluso, la propuesta musical les ha ayudado a encontrar y resolver qué hacer en un determinado momento o movimiento, y a encontrar la textura del cuerpo”.

Siempre compone por encargo, con lo cual el resultado final es un trabajo conjunto, que en ocasiones puede ser muy largo y colaborativo, en otras, más independiente. Para ello se vale de un lenguaje que recurre indistintamente a lo acústico o electrónico: “lo más mío tiene que ver con textura de sonidos, creación de ambiente, minimalismo ampliado”. Esto se pone de relieve en su producción en la que se hace patente la mezcla de música electrónica y acústica continuamente, pero con un resultado de fusión, no combinación. Para él es importante que las fuentes de producción sonora no sean tan evidentes en el resultado sonoro y lo consigue. Como fruto de su formación dual, necesita beber de todo, “no me interesa utilizar una sola de las dos opciones, la música electrónica por sí sola me aburriría y la acústica, de forma aislada me sabe a poco. Me gusta la mezcla de las dos cosas y el buscar que esa combinación quede tan bien hecha que no quede claro del todo qué es acústico y qué es electrónico. (...) Ni la electrónica tiene que ser un objetivo ni la acústica tiene que ser tan presente. Estamos en una época en la que la técnica y la tecnología y todo lo que se puede hacer con ello, a veces se convierte en el objetivo, y eso me parece fatal, el objetivo es la música y todo lo demás es una herramienta”.

Cada obra requiere una forma de hacer diferente, un material especial, un procedimiento e incluso herramientas distintas de la anterior. Por ello lo mismo compone directamente desde un instrumento acústico que desde uno electrónico o desde el papel. Todo depende de la obra “que te va pidiendo qué necesita. (...) Me interesa poder llevar a cabo

lo que tengo en la cabeza y para ello, lo que busco y uso es lo que viene adecuado a ello”.

Su lenguaje armónico es igualmente flexible y no se impone limitaciones fijas, todo depende de la obra. En ocasiones “he decidido que voy a trabajar sobre las segundas, o un modo frigio, séptimas o lo que sea. En este caso sí me ciño a ello, pero por regla general no tengo limitaciones”. Y lo mismo se puede entender en cuanto a su predisposición sobre técnicas extendidas o más contemporáneas. En principio no siente la necesidad de hacer algo novedoso, lo nunca hecho, sino dar salida a lo que quiere expresar del modo más coherente con el resultado que pretende obtener.

Como compositor reivindica un lugar apropiado para la composición de hoy, un lugar para el estreno y el apoyo a la creación y otros sectores colindantes que no están bien valorados. “Aún se tiene que ver que, en un proyecto musical o multidisciplinar, todos cobren a excepción del compositor. Falta un respeto por la figura del creador. Es necesario que nos promocionen como a todos los artistas de todas las artes, pero también es necesario que reconozcan nuestro trabajo, como el del resto”. Su faceta docente, como profesor del Conservatorio Profesional de Música de Tenerife y Superior de Música de Canarias, hace que considere importante acercar a los alumnos a toda la variedad musical que nos rodea, que sean consciente de todo lo que se puede producir de calidad, “si necesito poner un ejemplo de 5/4, igual puedo recurrir a un ejemplo de jazz que otro cualquiera”.

Como representante de la siguiente década de los años 80, contamos con Ernesto Mateo (1981), natural de Arucas (Gran Canaria), quien realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música de Gran Canaria y Conservatorio Superior de Música de Canarias, donde obtiene bajo la dirección de Agustín Chirino los títulos superiores de Piano y Solfeo, y con Daniel Roca, Manuel Bonino y Laura Vega el de Composición. Su formación pianística continúa con Galina Neporozhnyia y José Luis Castillo, además de Thomas Mark y de Nicolai Lugansky, entre otros; mientras que su especialización compositiva tendrá lugar con maestros como Enrique Blanco, Alfredo Aracil y Agustín Charles Soler con el que realiza sus estudios de postgrado.

Mateo piensa en términos de pianista incluso cuando compone, por ello en su música prima la participación del intérprete en la obra, una

escritura que equilibra complejidad con practicabilidad y con un carácter lúdico. En su mente están siempre presentes, en primer orden, los intérpretes, a los que provoca continuamente en sus composiciones, a través de la ironía y el ingenio humorístico. Allí donde escribe para un solo instrumento, desarrolla una textura densa y donde hay una orquesta o *ensemble*, presenta una propuesta a unísono o un concepto unitario; el gusto por los extremos se presenta igualmente desde el parámetro rítmico, que oscila desde notas y acordes sostenidos que pierden la noción de su duración hasta la más absoluta rapidez o escritura polirrítmica por capas, o ambas a la par; secciones aleatorias se suceden de otras muy sincronizadas; obras con trabalenguas y adivinanzas, y todo un sinfín de recursos que muestran el humor en la música de Ernesto Mateo.

El *Concierto para piano de juguete y orquesta* es una composición que responde a una necesidad creativa del compositor, una partitura que da cabida a lo absurdo y lo serio, “por provocar. (...) Tenía ganas de comprarme un piano de juguete y una flauta dulce no profesional y trabajar con ellos, teniendo en cuenta las limitaciones. Era algo divertido y a la par un reto, ver hasta qué punto puedo hacer algo según las limitaciones que presentaban. Empecé con un piano de juguete con escasas posibilidades, rozando lo extremo, y al final me compré uno de dos octavas cromáticas, pero en realidad no puedes hacer prácticamente repetición de un sonido, porque no responde la tecla con rapidez, además, el sonido no se mantiene y tampoco tiene pedales, etc. Las limitaciones son muchas y resolver todo ello me parece súper divertido”¹³⁰. Por otra parte, la obra se aborda desde la seriedad más absoluta en términos formales y compositivos, con una estructura en tres movimientos y *cadenza*, dúos entre el piano y timbal, fuga de piano, fagot y flautín, etc., es un cúmulo de guiños irónicos que a veces cuesta discernir entre humor o seriedad, aunque conocer su obra te acerca a su realidad. “Es como el chiste dentro del chiste. (...) Me gusta divertirme cuando compongo, y en segundo lugar, que lo hagan los intérpretes y por último, el público”.

El desafío que le provoca trabajar con las limitaciones en el sentido más general se refleja en el ejemplo de desarrollar texturas densas allí

130 Entrevista concedida por el compositor Ernesto Mateo en el Café del TEA, Espacio para las Artes Contemporáneas en Santa Cruz de Tenerife, el 11 de julio de 2016.

donde la orquestación no lo permite, y viceversa, o el uso de recursos compositivos mecánicos para dar organicidad a la obra, tal como sucede en *Cristales*, para flauta y piano, o también en el *Concierto para piano de juguete y orquesta*. La sencillez de dos líneas superpuestas, que *a priori* presentan pocas expectativas pero que, tras un proceso de evolución y organicidad, crean unos momentos sonoros y unas armonías resultantes ricas. En este sentido el compositor expresa una gran admiración por las obras de la polifonía medieval de Perotin, la relación por quintas entre sus voces, e igualmente reconoce que este mismo rasgo, ha estado presente en su experiencia musical desde muy joven, por el contacto directo que tuvo con la música *heavy metal* y sus *power-chords*. El concepto de linealidad en su música invade sus partituras, es una especie de contrapunto del siglo XXI, en el que experimentación sonora se rige por un procedimiento compositivo de superposición de voces independientes, únicamente sometidas a unas relaciones interválicas predeterminadas, según el compositor. Las armonías resultantes no son más que eso, el producto de la combinación de sonidos sin un interés armónico propiamente, aspecto que el compositor asiente: “Es cierto que en mi música no hay centros tonales, uso interválica pura y dura, en líneas horizontales haciendo terceras mayores, menores, etc., (...) Momentáneamente sí puede pasar que haya un sonido que predomine, pero lo principal son las relaciones interválicas, por ejemplo puedes encontrar un motivo de tercera mayor que asciende y asciende, o igualmente puede descender... puede ser una progresión de un motivo que hago subir hasta donde me pida la obra, en función del intérprete, momento de la obra y el instrumento, pero no tiene que responder a una razón o plan armónico concreto”.

Por otro lado, no impone límites en su obra sino todo lo contrario, esta requiere la interpretación en muchos casos para que cobre vida por completo, ya que la partitura deja espacio y libertad al compositor en determinados conceptos o fragmentos, en algunas de sus composiciones. “Cada obra tiene su identidad, no obstante, hay patrones y tendencias que son propias de tu lenguaje y se repiten o son constantes en tu obra”, explica Mateo, al igual que también confiesa ser ecléctico y no tener reparo a consonancias, disonancias, quintas o lo que necesite, “es una tendencia hoy y creo que en este sentido se está recuperando un poco el pasado, ciertos aspectos sobre la consonancia y la estética so-

nora. (...) No hay verdades absolutas en la composición y esto es algo que he aprendido por la pluralidad de estilos que he conocido a través de mis profesores de composición. Cosa que valoro mucho”.

En cuanto a la relación con otras artes, el compositor expone que piensa en términos de música absoluta, aunque por otro lado le gusta valer-se de títulos evocadores que sugieran algo al público, como una puerta abierta hacia la obra. Por otra parte, cuenta con una ópera *pocket* en su catálogo, titulada *El cuadro*, sobre la que guarda gratos recuerdos y le hizo descubrir un género de interés. La temática actual, el uso del castellano como lengua de la obra y la duración de la obra más reducida, son elementos que considera fundamentales en el concepto de ópera del siglo XXI. Sobre su experiencia, subraya la importancia del significado del texto, la acentuación, la música supeditada al texto, a los estados de ánimos, tener en cuenta qué está pensando cada personaje, como una película, “sobre todo tengo muy presente que la acentuación sea muy natural, compases adecuados para que ellos puedan hablar, etc.”.

Y el último compositor que incluimos en este capítulo es Rubens Askenar¹³¹ (1982), originario de Tenerife, quien comienza sus estudios musicales en guitarra clásica y realiza los estudios superiores de composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, con el profesor Miguel Ángel Linares y en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cecilia de Roma donde estudia y realiza clases magistrales con Francesco Carotenuto, Francesco Telli, Antonia Modafèri y Salvatore Sciarrino. El siguiente paso de especialización tiene lugar en Zaragoza, donde realiza un posgrado en composición en el CSMA con José María Sánchez Verdú y en la Royal Academy of Music de Londres donde ha realizado el programa de estudios *Mmus in composition*, con Simon Bainbridge, entre otros. En la actualidad reside en Londres donde se desarrolla como compositor e imparte docencia en la Royal Academy of Music”.

La investigación que ha desarrollado para su *Phd*¹³², le ha dirigido a un mundo de exploración en el que sonido y técnica se presentan como un objetivo conjunto e indisoluble. El compositor señala que ha eli-

131 Para más información puede consultarse Díaz Mayo, Rosa. “El impacto sociocultural en identidades creativas emergentes”, *op. cit.*

132 Askenar, Rubens. “Towards a composition ontology based on models of multi-instrumental practice. The creative process as a materialistic exercise” (s.e.).

minado gran parte de su catálogo compositivo, dado que su desarrollo personal y sobre todo como compositor le ha hecho comprender la composición de una forma diferente a la que había desarrollado hasta el momento. En sus propias palabras: “trabajando de forma directa con el instrumento para el que escribo, aunque yo no sea especialista en cada uno —por ejemplo, ahora estoy con el saxofón—, me doy cuenta de que no lo conozco desde el hecho de producir el sonido y hay mucho condimento detrás de ello, es un problema grave no conocer el propio sonido, es una paradoja, pero cuando sientes como vibra todo es diferente. (...) Es como un pintor, que está rodeado de colores. Un compositor debe estar rodeado de instrumentos porque cuando los trabajas directamente, a través de la técnica, luego encuentras que un sonido de un determinado instrumento no aguanta una determinada variación o tratamiento”¹³³.

La técnica vinculada al sonido, como objetivo en su trabajo compositivo, le lleva a indagar constantemente en el proceso, en la causa de cada sonido resultante, de cada vibración y no le vale con los programas informáticos que ofrecen resultados acústicos, aunque también le interesan, pero como una herramienta más para un determinado trabajo, no el medio de exploración e investigación que le aporta cómo se produce el sonido. En esto su aplicación y estudio directo es el medio de estudio: “El sonido es deudor de la técnica y viceversa. El sonido que puedo pensar o ser capaz de imaginarlo, solo son recuerdos para mí y no me vale, yo considero otro tipo de acercamiento y ahí me refiero a la técnica. Yo pienso el arte como saber hacer y para la composición también hay que saber cómo se hace ese sonido que se está poniendo ahí en la partitura porque eso modifica la materia. (...) También está la opción de poner en el papel algo sin saber qué pasa y ver después, pero eso no me interesa”.

Al respecto, una de las obras que está sirviendo a estos fines de investigación en la actualidad, es para guitarra, su instrumento principal. En principio puede plantearse como algo lógico partir de lo conocido, pero la realidad es que no siempre el compositor compone para su propio instrumento, y en el caso de Askenar ha sido igualmente una cuenta

133 Entrevista concedida por el compositor Rubens Askenar. Conexión en línea, en julio de 2016.

pendiente que ahora aborda con creces al componer una obra bajo este planteamiento de estudio técnico-sonoro. Es una manera de reformularse la técnica guitarrística desde todos los ángulos posibles, las técnicas usadas, el instrumento, etc., un mundo nuevo por descubrir en un instrumento que siempre estuvo cerca de él. ¿Qué sonido resulta si toco un rasgueo de forma diferente, con otra técnica, en otra parte de la guitarra poco habitual, etc. El sonido cambia según cada modificación que haga y esto es todo un campo de exploración profundo que lleva a su composición. Las obras a través de las cuales aborda este estudio son *Garrotte*, para guitarra y clarinete, *Zapateado*, para dúo de guitarra, y *Taranta*, para guitarra solo, compuestas entre enero y mayo de 2015.

Para Askenar el estudio científico de la relación técnica-sonido es fundamental para conocer los diferentes resultados sonoros y las causas que los producen. Al conocer causa y efecto adquiere un conocimiento sobre la materia que trata, y puede plasmarla y trabajarla verdaderamente como compositor. Tal como expone en su tesis doctoral, “Este trabajo se desarrolla a partir de un pensamiento crítico y científico, por el que las ideas se objetivan en los materiales musicales. Es científico porque responde a una forma de conocimiento racional basado en la interpretación sistemática de las causas que generan el material musical. Es crítico porque es el resultado de un diálogo entre los conceptos teóricos de la música con la realidad de los hechos de sonido y otros materiales musicales”¹³⁴.

El proceso en el desarrollo de todo lo que nos rodea, no solo en lo que respecta a la producción de un sonido, está implícito en la línea de pensamiento de este compositor. Una de las obras en las que puede observarse esta apreciación, desde una visión interdisciplinar, es *Fedón desnudo* para trío de contrabajos, un género que dialoga entre pintura y música. Basada en un tríptico de Hernán Zambrano, colombiano que vive en París inspirado a su vez en un diálogo platónico, *Fedón* se am-

134 Askenar, Rubens, *op. cit.* (s.e./s.p.). Texto parcial facilitado por el compositor, de su tesis doctoral: “This work develops from critical and scientific thinking, by which ideas are objectified in the musical materials. It is scientific because it responds to a form of rational knowledge based on the systematic interpretation of the causes that create the musical material. It is critical because it is the result of a dialogue between the theoretical concepts of music with the reality of sound facts and other musical materials”.

bienta en las últimas horas de vida de Sócrates. Las obras de Zambrano hacen referencia a la decrepitud, al cambio, representan un señor muy viejo, repetido tres veces con el torso de San Jerónimo de Caravaggio. Askenar explica cómo trabaja el claroscuro y la diferencia de aplicarlo a un cuerpo musculoso, que marca más las sombras, o al ejemplo del torso elegido en esta ocasión: “en un cuerpo decrepito es otra cosa, esa piel caída, el claroscuro me sugirió tres contrabajos cuya afinación esta llevada al extremo, hay que sujetar las cuerdas del contrabajo para que no se caiga. El proceso escénico es como el de la pintura es interesante ver esa relación. Te hace pensar en muchas cosas, la conexión entre lo visual y lo musical es algo que me seduce, por no decir el diálogo. Este es el resultado de una cadena multidisciplinar, Hernán Zambrano estaba inspirado en otro dialogo, en el platónico, y yo en su pintura”. El proceso evolutivo del ser humano está implícito en su obra y pensamiento, no es un ejemplo aislado el que lo atestigua. El interés por las causas que producen ciertos resultados sonoros va más allá de la exploración con el sonido, en *Senectute*, un diálogo sobre la vejez basada en el diálogo entre Cicerón y sus aprendices, Askenar a través de un *ensemble* instrumental se plantea qué pierde y qué gana una persona en el proceso de maduración. Y el mismo proceso de cambio, aunque debido a otras causas lo aborda en *Testo Junkie*, para clarinete, acordeón y trío de cuerda, sobre el ensayo *Testo Yonqui* de Beatriz Preciado: “me interesaba desde el punto de vista del género. Ella hace un estudio de ella misma tomando testosterona para ver qué le ocurre y el dialogo es impresionante”. Todo lo referente a lo humano está muy latente en su obra, sobre todo desde autores clásicos, Platón, Aristóteles, Cicerón, etc., que abordan el comportamiento moral y “me hacen pensar en técnicas” confirma el compositor.

La identidad canaria no la siente como una necesidad a la hora de componer, “yo siento la falta, pero no la necesidad de producir desde esa falta”, lo que no quiere decir que en sus proyectos realizados y por realizar, no haya siempre alguno vinculado a la cultura canaria. En cualquiera de los casos, de inspiración canaria, literaria, pictórica o puramente musical, Rubens Askenar muestra una fuerte seducción por el sonido, su esencia, su producción, evolución, un estudio desde el ángulo más técnico hasta el más sensitivo, muy en línea con la tradición francesa, que a él le llegó más bien por vía italiana. El encuentro con

Sciarrino en Roma y posteriormente en Zaragoza, y su particular manera de trabajar el sonido ha dejado huella en este joven compositor. Al respecto, asiente que además le llamó la atención el sentido trágico de trabajar el tiempo y su relación con la literatura, la tradición clásica, “recuerdo muchos de sus ejemplos, en los que hacía hincapié sobre la simetría, el tiempo, poniendo casos a través de la antigua Roma y Grecia, cómo observar el tiempo y la simetría desde el templo”.

Otros compositores contextuales

Otros autores de gran interés que también constituyen el crisol estilístico que caracteriza la composición de este archipiélago son los que se exponen a continuación.

Tabla 1. Compositores canarios del siglo XX-XXI		
Nombre del compositor	Fecha de nac. y def.	Lugar de nacimiento
Manuel Bonnín Guerín	1898-1993	Tenerife
Luis Cobiella	1925-2013	La Palma
Juan José Falcón Sanabria	1936-2015	Gran Canaria
Santiago Sabina Corona	1893-1966	Tenerife
Elías Santos Pinto	1927-1984	Gran Canaria
Enrique Guimerá Corbellá	1954-2004	Tenerife
Efrén Casañas Rodríguez	1941-1986	Gran Canaria
Blanca Báez de Silva	1920	La Habana (Residente - Tenerife)
Ramón González Enríquez	1925	Orense (Residente - Tenerife)
Juan Hidalgo Codorniu	1927-2018	Gran Canaria
Armando Alfonso	1931	París (Residente - Tenerife)
Aristides Pérez Fariña	1934	Tenerife
Blas Sánchez Hernández	1935	Gran Canaria
Guillermo García Alcalde	1940	Oviedo (Residente - Gran Canaria)
Francisco González Alfonso	1941	Tenerife
Lothar Siemens Hernández	1941-2017	Gran Canaria
Olimpades García Ortega	1941	Salamanca (Residente - Gran Canaria)
Francisco Brito Báez	1943	Gran Canaria
Benjamín Domínguez Montesdeoca	1949	Gran Canaria
Juan José Olives	1951-2018	Tenerife
Andrés Sánchez Robaina	1952	Gran Canaria

Xavier Zogbi Manrique de Lara	1954	Gran Canaria
Enrique Guimerá Corbella	1954	Tenerife
Juan Vicente Marrero	1954	Tenerife
Joaquín Prats Morero	1958	Gran Canaria
Leandro Ramos	1960	Gran Canaria
Enrique Mateu Villavicencio	1960	Londres (Residente - Tenerife)
Miguel Ángel Linares	1961	Tenerife
Lourdes Suárez Correa	1962	Gran Canaria
Rafael Estévez González	1963	Tenerife
Milena Perisic	1963	Split. Croacia (Residente - Tenerife)
Nino Díaz	1963	Lanzarote
Moisés R. Sánchez	1963	Gran Canaria
Emilio Coello	1964	Tenerife
Gloria Isabel Ramos	1964	Venezuela (Residente - Tenerife)
Daniel Roca	1965	Gran Canaria
Ricardo Fernández	1965	Gran Canaria
Ángel Fernando Curbelo	1966	Gran Canaria
Juan Manuel Ruiz	1968	Gran Canaria
Alberto Martínez Ramos	1968	Gran Canaria
Gustavo Díaz Jerez	1970	Tenerife
Juan Manuel Marrero	1970	Gran Canaria
Dori Díaz Jerez	1971	Tenerife
Diego Navarro	1972	Tenerife
Gustavo Trujillo Delgado	1972	Tenerife
Raquel Cristóbal Ramos	1973	Madrid - Tenerife
Leandro Ariel	1974	La plata, Buenos Aires. Argentina (Residente - Tenerife)
Manuel Bonino	1974	Gran Canaria
Samuel Aguilar Pereyra	1975	Lanzarote
Sergio Hernández	1975	Fuerteventura
Fabiola Socas	1977	Tenerife
Gonzalo D. Yerro	1977	Madrid (Residente - Gran Canaria)
Laura Vega	1978	Gran Canaria
Ylenia Álvarez Gil	1980	Gran Canaria
Ernesto Mateo	1981	Gran Canaria
Aga Umpiérrez	1981	Toronto - Canadá (Residente - Fuerteventura)
Rubens Askenar	1982	Tenerife
Cecilia Díaz Pestano	1982	Tenerife
Víctor Landeira	1984	Gran Canaria

Emilio Coello en el marco de la posmodernidad

El compositor Emilio Coello es un artista al que podemos ubicar en el marco descrito de la transmodernidad. Su estética dibuja un mapa creativo, geográfico y cultural sin fronteras delimitadas y presenta una marcada identidad canaria. Intentar acotar el perfil de este creador dentro de una opción estética muy generalista, entre las descritas anteriormente, sería una tentativa fallida. Si nos decantáramos por una opción solamente, y más aún si se tratase de una propuesta determinada, ajena a su identidad cultural, no solo estaríamos talando una parte sustancial del árbol que metafóricamente lo constituye, sino que estaríamos cortando la parte más importante, sus raíces, la fuente desde la que se genera la savia que nutre cada una de sus composiciones, su lenguaje, su fuente de inspiración. ¿Es entonces un compositor anclado a una estética canaria o tinerfeña? La respuesta nuevamente es negativa. En primer lugar, porque no se considera pertinente hablar de una única estética genérica en el siglo XXI, como tampoco han demostrado los estudios realizados sobre los contemporáneos que se pudiera hablar o presentar la historia de la música canaria en estos términos. En segundo lugar, con la misma severidad que podemos afirmar y establecer un enraizamiento del compositor y obra en su cultura, podemos asegurar que, en cuestiones estéticas musicales, tampoco sigue ninguna tradición compositiva procedente de este lugar.

Desde las primeras generaciones presentadas en este trabajo hasta las últimas, que engloban un siglo de creación artística, ha habido una constante que se repetía, independientemente de que se estuviera hablando de músicos y compositores canarios: el carácter de experimentación que han presentado en general las obras, desde el más representativo, Juan Hidalgo, pasando por Falcón Sanabria, Gustavo Díaz Jerez, Dori Díaz Jerez, Laura Vega, Daniel Roca, Samuel Aguilar, Rubens Askenar y muchos otros más, hasta Emilio Coello. Incluso extendiendo este dato a otras manifestaciones artísticas, igualmente se ha puesto de relieve en páginas anteriores un proyecto creativo llevado a cabo en Tenerife cuyo objetivo era la experimentación.

Emilio Coello es un compositor cuya estética emerge de todas las experiencias vividas. Es ecléctico en la composición tal como le depara su propia vida. Tiene un poco de aquí y un poco de allá, aunque se

puede determinar con toda claridad y precisión, qué tiene de cada una de las partes. Su inspiración, como fuente de la que emergen sus obras, es de factura canaria salvo alguna excepción, y su técnica compositiva se ha forjado fuera de estas fronteras, con maestros de una gran diversidad de procedencias, estilos y culturas; pero es el aspecto técnico lo que ha extraído de ellos, mientras que ha conservado la esencia cultural canaria. La fuerza rítmica de su obra bebe de la tradición del folklore, que tiene un peso muy grande en Canarias, y además, su música representa una realidad transcultural como es la propia cultura de este lugar. Las influencias arribadas al Archipiélago, muy numerosas por su idiosincrasia geográfica, lugar de paso, parada hacia y desde tres diferentes continentes, ha hecho de su música una fusión de gran interés. Coello es un compositor de carácter introspectivo y así se refleja en su música, una mirada a su interior, a sus ánimos y sentimientos evocados por fuentes de inspiración que extraen esa idiosincrasia canaria.

El eclecticismo, como una tendencia o característica de hoy, es para muchos una forma de identificar la producción artística con “el todo vale” o la falta de identidad, pero nada más lejos de la realidad. Tomás Marco no vacila al afirmar que el eclecticismo es “la corriente principal de nuestra composición en este momento”¹³⁵, es decir, no significa no tener identidad, o no desarrollar un lenguaje propio sino estar inmersos en un proceso cultural global.

El estudio de la obra y contexto de Coello, así como el de las fuentes de inspiración de sus composiciones, arroja suficiente luz como para esclarecer la figura del compositor en un contexto global. “Si los acontecimientos musicales del día son el objeto por excelencia de la atención del periodista y del crítico musical, en cuanto estudiamos la figura de un compositor, una determinada técnica, una concreta tendencia, o, en fin, cualquier hecho musical que pueda entenderse como un proceso, estamos ante el objeto de estudio legítimo del musicólogo”¹³⁶; lo que llevado a nuestro caso, podemos decir que a través de un estudio pormenorizado del hecho musical y contextual, hemos asociado a Emilio Coello con la transmodernidad y la transculturalidad.

135 Medina, Ángel. “Musicología y creación actual”. En: Lolo, Begoña; Aracil, Alfredo (eds.). *Musicología y música contemporánea*. (Actas del Congreso del 27 al 29 de septiembre 2002). Alicante-Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2003, p. 20.

136 *Ibid.*, p. 18.

Pese a la confirmación de poder llevar a cabo estudios sobre temas de actualidad, y siendo conscientes de la falta de una dimensión o perspectiva que la distancia otorga, la transmodernidad es un fenómeno cultural que dada su actualidad aún no ha permitido establecer un criterio unánime sobre su definición. Atendiendo a la diversidad de enfoques existentes, se subraya el hecho de que lleva implícita una polaridad, la cual se muestra a varios niveles: la transmodernidad describe una cultura que se caracteriza por la tendencia a la globalización y la individualidad. En el caso de Coello encontramos un artista individual en cuanto a su estética, pero con plena consciencia y sumido en una creación global. Desde otra perspectiva diferente podemos observar también por un lado la fragmentación en la creación y por otra la fusión, dado que este autor rompe con una tendencia única, fragmenta el conocimiento basado en la tradición histórica de la música, tanto de la clásica como de cualquier otro tipo, para después fusionarlo. En resumen, descubrimos una técnica compositiva basada en la desintegración y reconstrucción de recursos y técnicas compositivas, propias de lo que llamamos en este estudio un *stilus mixtus* del XXI. La transmodernidad no es una etapa histórica ni un periodo estilístico, pero sí un posible marco para una gran diversidad estilística en la creación que incluso puede englobar artistas de diferentes tiempos. Por otra parte, algunos preceptos pueden no ser compartidos por todos los que se hallen englobados en ella, y menos aún, si se tiene en cuenta una línea de pensamiento creativo asociado al eclecticismo como el que se viene subrayando.

El caso Coello puede asociarse con algunos de los postulados de la transmodernidad, pero no con todos. La propia transmodernidad, que también puede hallarse entre dos opciones que *a priori* pueden parecer excluyentes —rechazar el modernismo para representar algo diferente pero compartir con él identidad—, se caracteriza también por la transmusicalidad y una identidad muy en consonancia con la estética coeliana, por la deconstrucción de la frontera entre elementos propios de la música y los externos a ella; y más aún, la transmodernidad se identifica con una búsqueda de identidad, de lenguaje. Todas estas características identifican al compositor y el contexto que lo envuelve.

En las Islas Canarias se da un poliestilismo creativo acusado al contar con un hecho musical que responde a estéticas y lenguajes indivi-

duales y dispares propios de la transmodernidad. Así, en este estudio analizamos esta creación desde la psicología de la creación, desde las múltiples técnicas, métodos analíticos, recursos varios, etc., por tanto, se afronta la relación entre lo racional y lo irracional del proceso compositivo desde el mismo momento en que se pudo originar la idea, se halló la fuente de inspiración, se anotó un motivo musical, etc. Schönberg cita a Schopenhauer para destacar precisamente esta irracionalidad: “el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que su razón no comprende; exactamente igual que un médium hace revelaciones sobre cosas de las que no tiene ni idea cuando despierta”¹³⁷.

Lo irracional que pueda darse entre el estudio del proceso y la intención del compositor tiene lugar como parte del proceso mismo. Y con ello nos referimos a que tiene que dejar de sorprendernos que, por ejemplo, un diseño perfecto sea fruto natural de la casualidad o resultado de un proceso irracional por parte del compositor. Tal como la naturaleza crece en un medio angosto y nos sorprende con unas formas geométricas que parecen responder a procesos racionales muy estructurados, una obra musical puede guiarse por el instinto creativo del compositor. Este puede procesar el desarrollo de la obra y la organización de sus materiales de tal forma que sus resultados lleven a pensar en la racionalidad o intelectualidad del proceso, cuando en realidad puede responder tan solo a un procedimiento natural y orgánico.

Estas dicotomías tan marcadas revierten en la interpretación y definición de posmodernidad en sí mismo y de los postulados que encierra. Según Umberto Eco, se trata de una tendencia que no hay que categorizar como período cronológico para nuestra historiografía occidental, sino que queda categorizado como una meta-historia que trasciende, va más allá, a colación de la crisis propia de cada época. Aunque el mismo autor advierte que “al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aún más allá”¹³⁸.

El propio compositor tinerfeño se identifica y define como ecléctico, término que, desde cualquier posible lectura y según se viene expo-

137 Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2005, p. 25.

138 Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1984, p. 55.

niendo en este capítulo, vincula al compositor con la transmodernidad. Es muy acertada esta visión de sí mismo al formar parte de la creación de fin del siglo xx y principios del xxi que se caracteriza como tal. El valor que le otorga Acilu a esta tendencia es positivo, al considerar que conducen al descubrimiento de verdaderas ingenuidades desde el punto de vista estético, técnico y formal¹³⁹. Y en palabras de Tomás Marco “podría decirse que siguiendo la tónica postmoderna de la época que le ha tocado vivir, la elección de Coello es, como ocurre con casi todos en el momento, ecléctica como corresponde al instante en que los valores se difuminan”¹⁴⁰.

Tras estas premisas, podemos decir que Emilio Coello muestra un pensamiento transmoderno a través de un catálogo de obras que presentan un crisol creativo, característica de una cultura contemporánea, y en el que destaca su interés por aspectos asociados a su tradición canaria. Pinceladas de diferentes tintes conforman una obra que se decanta por la tradición y vanguardia, lo parareligioso y religioso, así como la experimentación, el folklore y la historia, la transtextualidad, transmusicalidad y transculturalidad. En definitiva, música, cultura y pensamiento son su identidad artística.

Los creadores del siglo xxi están en la mayoría de los casos sumergidos en un yo personal o en un proceso de búsqueda constante de su fuero interno. Y por tanto, esta reflexión nos guía a la fragmentación del hecho creativo en microidentidades individuales, entre las que se encuentra la de Coello, pero arraigadas a una pluralidad cultural, a unos valores, conceptos creativos y estéticos que el compositor aprende, absorbe y construye con la fusión y evolución de todos esos elementos que la cultura global pone en sus manos.

Estas particularidades hacen que sea tarea ardua la de encontrar vínculos entre creadores con el fin de establecer identidades colectivas o pertenencias a grupos, según razones estéticas o técnicas compositivas. Los compositores de hoy toman aspectos de la gran diversidad de identidades musicales y culturales, y estas pueden provenir de cualquier parte del mundo.

139 Cureses, Marta, *op. cit.*, p. 21.

140 Marco, Tomás. “Una singularidad musical” (en línea): http://www.emiliocoello.net/Emilio_Coello/Comentarios/Entradas/2011/9/27_UNA_SINGULARIDAD_MUSICAL.html [consulta: 12 noviembre 2010].

Emilio Coello, dentro del marco de la globalización, ha prestado atención a los cambios de la música de forma global y forma parte de ese mecanismo de transmisión cultural. Igualmente mantiene una aproximación al sincretismo posmoderno europeo que a la tradición musical de identidad canaria; en este sentido, la “globalización” es un concepto comunicacional, según también lo define el teórico Fredric Jameson¹⁴¹. Y a pesar de la aparente diversidad dentro de un enclave europeo, este compositor ha creado una identidad que aporta consolidación a su estilo. Este afianzamiento estilístico es asimilado en su proceso creativo a base de recurrir a unos elementos musicales de su identidad cultural con prioridad sobre otros.

Sin embargo, sobre este aspecto de afianzamiento, Luis de Pablo señala también la importancia de un proceso algo diferenciado al hablar de estilo y repetición en compositores como Bartòk, Messiaen o Webern, en los cuales la repetición estilística en sus composiciones es sinónimo de firma de autor¹⁴². La experimentación se encuentra en un estadio más puro hoy en día, sin que ello desligue a los autores de ciertos aspectos o constantes en su lenguaje, que conducirán a definir el estilo propio.

Coello se emancipó de su localización física originaria, pero potencialmente se encuentra vinculado a esa identidad cultural sin desatender en la misma proporción la creación musical hacia y desde una perspectiva global. Sus miradas se dirigen a todas direcciones, aunque finalmente solo extrae de esa globalidad aquellos aspectos que le resultan de interés. Ejemplo de ello es la atención focalizada en las Islas Canarias como fuente de inspiración ofreciendo así una obra caracterizada por la abstracción espacial. También sirve de ejemplo el material musical del que parte, procedente de cualquier estilo y época siempre que sea válido al objetivo artístico deseado, e independientemente de que estos sean modificados, desfragmentados y cohesionados nuevamente.

La cultura y fuentes que le inspiran en la mayoría de sus composiciones simbolizan una interpretación personal por parte del autor, abstracta por tratarse de una recreación particular, e igualmente abstraída de su origen. Por tanto, esas ideas que originan sus creaciones pudieron ser copartícipes de la realidad contextual, a pesar de que actualmente

141 Beard, David; Kenneth, Gloag, *op. cit.*, p. 76.

142 Pablo, Luis de, *op. cit.*, p. 67.

puedan estar embebidas por el distanciamiento de ese contexto. Esta es una de las razones, junto a la capacidad expresiva, por las que Emilio es considerado en este estudio como un poeta de los sonidos, y además, porque parte de la literatura en muchas ocasiones para crear sus composiciones. Pero más que esto, es poeta porque su obra responde a una imaginaria simbolista, a una música poetizada.

Esta abstracción enriquece la producción artística en general. Las fuentes, los elementos o las culturas que acaparan la atención de los compositores se presentan muy diferenciadas para cada uno de ellos, según esa espacialidad. Es decir, en general la tendencia actual no es tanto hacia la repetición como a la innovación, la experimentación en cada obra y la búsqueda de los elementos y formas adecuadas a cada proyecto. Por tanto, la globalización puede presentarse como un contexto muy rico, un campo no acotado donde el creador puede tanto perderse entre la información como hallar el recurso más exquisito imaginable.

Esta situación tan plural es en ocasiones el resultado al que llegan algunos compositores que intentan adaptarse a una estética que no permite la propia asimilación de la diversidad creativa en tiempo real, porque nada llega a ser dominante, o bien porque nada permanece mucho tiempo. Dada esta particularidad del siglo XXI, el compositor que logra una identidad personal en su creación no es tanto el que se adapta, sino el que adopta los mejores medios de acuerdo al fin prefijado y para ello hay que tener claros unos objetivos mínimos por muy generales que estos sean. De esta forma presentamos a Emilio Coello en una búsqueda constante de aquellos “medios” y materiales que dan respuesta a unas necesidades creativas fijadas, sabe qué necesita y lo busca en la inmensidad cultural. Es una búsqueda de permanencia, pero a su vez está inserta en la fugacidad de la transmodernidad.

El afianzamiento de la identidad en la obra del tinerfeño se produce a través de un enfoque e interés histórico y cultural por las Islas Canarias. Lo histórico le permite utilizar la tradición e identidad desde diferentes lecturas. Cada isla ha generado unas identidades diferenciadas según tradiciones y así Emilio Coello recurre a todas ellas en sus composiciones. Tal como dice su homólogo de Las Palmas de Gran Canaria, Juan José Falcón Sanabria “Nuestro nivel cultural será el que siempre nos ayudará a enriquecer nuestra sensibilidad artística y solo a través de él estaremos en disposición de poder percibir la obra de arte en su

justa dimensión”¹⁴³. El nivel cultural de los compositores de las últimas generaciones es, al igual que en la Generación del 51, un aspecto a destacar que tienen en común ambos protagonistas de la modernidad y transmodernidad, Sanabria y Coello.

La forma de materializar esas inspiraciones es un punto de divergencia entre los creadores del siglo xx y xxi. Mientras unos recurren a técnicas compositivas con tendencias a la manipulación y control exhaustivo del material sonoro, otros, como es el caso de Emilio Coello optan por su capacidad intuitiva para moldear la obra según acontece en el proceso compositivo, y muestra de ello es que su catálogo, hasta la fecha, cuenta con escasa obra que responda más a un proceso compositivo intelectual que intuitivo.

143 Falcón, Juan José. “Agáldar. La exaltación de un entorno”. En: Higuera, Fermín (dir.): *Actas de música. I Congreso de música Ateneo*. La Laguna: Ateneo de La Laguna, 2003, p. 58.

Tradición y fe



La música religiosa canaria en nuestros días

La producción de música religiosa en Canarias en el último siglo ha decrecido. Sin embargo, las actividades de celebración y la fe en la religión católica siguen latentes, y, por ende, la música religiosa aún tiene su lugar en nuestra sociedad.

En cuanto a la música en la liturgia, “Nadie duda hoy ya de la importancia del canto en una celebración litúrgica, sea de la naturaleza que sea (Eucaristía, Liturgia de las Horas, Celebración de la Palabra...). La Iglesia ha manifestado repetidas veces su preferencia por la celebración con canto, porque “mediante la unión de las voces se llega a una más profunda unión de corazones”¹⁴⁴. Está ampliamente datada la aceptación del uso de la música tanto en los momentos litúrgicos como en otros eventos religiosos y se impone un grado más desde el Concilio Vaticano II al concebirse necesaria la incursión de la música en esos momentos.

La decadencia de la producción del género musical religioso se produce a la par que el crecimiento del uso de la música en actividades religiosas. Los eventos religiosos y encuentros de jóvenes católicos, sobre todo, están incrementándose sobremanera y estos llevan asociada siempre la intervención musical en todas las celebraciones. Por otra parte, el ciclo litúrgico siempre ha contado con el apoyo de un sector

144 Alcalde, Antonio. *El Canto de la Misa. De una liturgia “con cantos” a una liturgia “cantada”*. Maliaño (Cantabria): Sal Terrae, 2002, p. 20.

de la Iglesia y de los feligreses a favor del uso de la música, particularmente en la celebración de la liturgia y otros acontecimientos conmemorativos.

Al referirnos a la música religiosa estamos aludiendo a cualquier composición que exprese un sentimiento religioso, incluso la música instrumental puede catalogarse en este epígrafe, es decir, no está destinada a ninguna celebración litúrgica. La conexión directa de la música con la fe y el culto divino la hallamos en lo que denominamos música sacra, tal como refiere el Concilio Vaticano II.

La historia de la música ha aportado una suerte de ejemplos musicales perennes, religiosos y litúrgicos, para asentarse entre nosotros como parte de nuestra cultura. Como sociedad estamos conectados con una tradición cultural religiosa a través del pensamiento en la Iglesia Católica y de la fe o bien desde la espiritualidad más pura. Nuestros vínculos con la música religiosa son fuertes y numerosos, ya sea en primer lugar por la mera asociación de nuestras vidas y experiencias con lugares como iglesias, conventos, ermitas, etc., en definitiva, espacios físicos y edificios en relación con la religión católica, o también en segundo lugar, a través de obras musicales religiosas, litúrgicas o no, que forman parte de nuestra cultura musical, obras que están en el acervo popular.

Esta cultura contextual está muy viva en Tenerife tanto por los enclaves religiosos que se encuentran en cualquier rincón geográfico, por muy inaccesibles que resulten, como por los acontecimientos que tienen lugar en torno a las vírgenes y santos de cada lugar, que mantienen las tradiciones latentes. El peso de la fe católica en esta sociedad y las costumbres de carácter religioso tan arraigadas en la vida diaria de este pueblo les hace particularmente sensibles hacia cualquier manifestación que refuerce esas creencias y hábitos.

Estas condiciones culturales que engloban la tradición musical y la religiosa hacen que el público canario no halle dificultad para conectar con las composiciones musicales, el pueblo canario en general es devoto de la música y la fe católica. Esta devoción se aferra sobre todo al icono de la Virgen de Candelaria, que representa la fe, devoción, religiosidad y mucho más: es un elemento identificativo del pueblo canario y en especial de Tenerife, “su morenita”.

Con este preámbulo no es difícil imaginar que una composición litúrgica de calidad y además ligada a la patrona del Archipiélago, como

la *Misa de Conmemoración* de Emilio Coello, tuviera una recepción espléndida y un eco que aún perdura. Esta partitura constituye un ejemplo de continuidad y evolución en la composición religiosa del siglo XXI canario y sobre su recepción, podemos decir que ha calado emotivamente en las almas de todo el pueblo, creyentes o no. Desde el punto de vista musical ha sentado unas bases desde su estreno y se ha convertido en un referente de Tenerife, tal como avala por un lado, la difusión y crítica periodística que cubrió ampliamente la noticia del estreno y su magnífica recepción, y por otro, la memoria de los que estuvieron presentes recogida igualmente en fuentes escritas. Si el obispo de Tenerife, el Excmo. y Rvdmo. Dr. D. Domingo Pérez Cáceres ha sido inmortalizado por ser promotor de la construcción de la Basílica con el titular “El Obispo de Tenerife¹⁴⁵, arquitecto espiritual de la Basílica de Candelaria”¹⁴⁶, por su parte, el compositor canario Emilio Coello, podemos decir que ha pasado a ser el “arquitecto musical” de la Basílica de Candelaria. Ambos comparten el afecto por la Virgen de Candelaria, pero desde una concepción diferente, lo que para el primero era profesión de fe, una creación concebida desde la religiosidad más pura, es para el segundo una profesión de admiración, una actitud ante la vida y, sobre todo, ante su identidad cultural.

Para Emilio Coello la Virgen de Candelaria es la patrona de Canarias, y su basílica, y el lugar donde ha presenciado las tradiciones religiosas y litúrgicas desde niño, un espacio cargado de simbolismo por el que siente respeto. En este lugar ha sido testigo de momentos espirituales, observador de la fe de seres queridos hacia la virgen, ha compartido celebraciones festivas llenas de júbilo y adioses de personas cercanas. Sus muros han separado, por un lado, experiencias ligadas a sentimientos espirituales en el interior de la Basílica, y por otro, los cotidianos momentos de un niño y adolescente cuyo enclave de juegos tenía lugar en la plaza que la bordea.

Componer una misa es una ardua tarea para cualquier compositor, pero en este caso la conexión con el icono de la Virgen de Candelaria,

145 Excmo. y Rvdmo. Dr. D. Domingo Pérez Cáceres, Obispo titular de Tenerife desde 1947 (el VIII Prelado del Episcopado Nivariense).

146 Perdomo Alfonso, Manuel. *Recuerdo de la consagración de la Basílica de Ntra. Sra. de Candelaria. Patrona General del Archipiélago Canario*. Santa Cruz de Tenerife: Afra, agosto, 1959, p. 5.

la basílica y el acontecimiento para el que se componía esta Misa, venía a ser un reto a la par que una oportunidad para expresar todos los sentimientos que estaban en su memoria en relación con el lugar y la Virgen.

Particularmente en el caso de la tradición canaria, el proceso de evangelización se produjo a raíz de las invasiones de los castellanos, y por tanto cuenta con un historial más reciente y ligado a la Virgen de Candelaria. Fray Alonso de Espinosa en su Libro Segundo *Del origen y apareamiento de la santa imagen de Candelaria* relata en el primer capítulo “De las excelencias de la imagen de Candelaria”:

“En aquesta isla y entre esta gente que he contado, muchos años antes que tuviesen lumbré de fe ni noticia de evangelio, fue Dios servido que apareciese una de las mayores reliquias, que hay en el mundo, y que más milagros ha obrado. Y aunque así a esta isla como a las comarcas, los antiguos llamaron Fortunadas, por la fertilidad de tierra, temple y aires, por la docilidad de la gente u ubérrimos ingenio que produce, por ninguna razón le cuadra más este título de dichosas, como es por tener y encerrar en sí un don sobrenatural, una merced tan extraña, un beneficio tan inmenso, una dicha tan grande como es la santísima imagen de candelaria que en esta isla apareció. (...) ¿Cuál veneración, estima, respeto y devoción se debe a esta Señora de Candelaria, por haber aparecido a infieles, y en tierra de infieles? (...) con su presencia dispuso los ánimos a recibirlo con mucha facilidad y a guardarlo con toda fidelidad y entereza, y es tanta la que los naturales con esta santa reliquia tienen (...)”¹⁴⁷.

El texto subraya dos aspectos por encima de todo: Tenerife como tierra de infieles en origen y la estima y veneración que profesan hacia la Virgen de Candelaria desde el momento de su aparición en estos lares. La devoción que se mantiene en la actualidad hacia la patrona es tal, que seis siglos después, las palabras de Fray Alonso de Espinosa aún no han perdido vigencia.

El proceso de evangelización del pueblo canario está ligado a esta virgen, por ello la producción musical religiosa y litúrgica dedica muchas páginas a ella, ya sea en forma de misas, himnos, etc. Los compositores han dedicado sus obras y se han inspirado en esta imagen para crearlas, unas veces desde la fe más profunda y otras desde el agnosticismo. La

147 Espinosa, Alonso de. *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*. Introducción de Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1980.

espiritualidad humana de muchos compositores y la capacidad de expresarla a través de la música ha dado muestra de obras religiosas y litúrgicas, como es el caso de la *Misa de Conmemoración* de Coello. Ángel Fariña Pérez (O.P.) afirma que “esta magna composición es liturgia de sonoridad musical. Me arriesgo a decir que Emilio Coello Cabrera con la *Misa de Conmemoración*, expresa algo verdaderamente teológico ya que está imbuido, por su fe, de la certeza a la salvación”¹⁴⁸. Es decir, desde la percepción del oyente la obra tiene *sensus ecclesiae* (sentido eclesial).

El papa Pablo VI, que llevó siempre muy dentro del corazón sentimientos hacia la música y el canto en particular, nos habla del *sensus ecclesiae* aplicado al canto y a la liturgia y nos dice que, sin él, “el canto en lugar de ayudar a fundir los espíritus en la caridad, puede ser origen de malestar, de disipación, de deterioro de lo sagrado, cuando no de división en la misma comunidad de los fieles”¹⁴⁹. Según las palabras del papa Pablo VI se estima necesaria una actitud concreta ante el canto y la música aplicada a la liturgia, que él relaciona con la vida del creyente. Por extensión, hoy podemos observar desde el propio ejemplo de Emilio Coello una actitud espiritual ante la vida, no necesariamente de fe religiosa, que se recoge y se funde con el sentido eclesial en su obra.

Hay muchos aspectos que debe tener en cuenta un compositor al abordar una obra religiosa y más si es litúrgica. Por muy libre que el creador se sienta existe toda una tradición compositiva, además de la cultural y simbólica, que pretende un estilo musical “apropiado”. En ocasiones se debate sobre qué características debería tener la música religiosa según los preceptos religiosos de hoy. Sin embargo, no resulta fácil llegar a un acuerdo, si es que se puede, respecto al estilo musical que deberían tener las obras compuestas *ex profeso* para la celebración de la misa.

El capítulo VI de la *Constitución Dogmática sobre la Sagrada Liturgia Sacrosanctum Concilium* recoge que “La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagra-

148 Fariña Pérez, Ángel. “La música como experiencia de Dios. La importancia del noble arte en el culto”. *Teología Espiritual LVII*, 2013, p. 19.

149 Alcalde, Antonio, *op. cit.*, 2002, p. 23.

do, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne”¹⁵⁰. El canto en la liturgia es una necesidad constatada por el Vaticano, pero igualmente en el mismo seno de la Iglesia se alberga un rechazo, por una parte de la comunidad, ante un estilo rupturista que recurra a elementos musicales mundanos. Ello genera el eterno discurso y discordia sobre cuáles deberían ser los rasgos estilísticos de una música religiosa y sacra, y el grado de pureza o desligamiento del mundo profano.

Al respecto y en relación con la obra de Coello, sus composiciones han sido muy bien recibidas tanto por la comunidad religiosa como por el pueblo, y sin embargo no se ha desligado de elementos populares. Todo lo contrario, la idiosincrasia musical de Coello los lleva implícitos, como puede notarse, por ejemplo, por la incursión del instrumento canario, el timple, en el último movimiento de la Misa. Esto es un guiño a su pueblo y más que eso, es una moraleja: “he aquí el pueblo canario” y sus iconos, la Virgen de Candelaria y el timple.

El mismo *Sacrosanctum Concilium* subraya el alcance social de estos rasgos estilísticos cuando expresa que “hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dese a esta música la debida estima y el lugar correspondiente, no solo al fomentar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia”¹⁵¹. Por otra parte, en el capítulo VII (núms. 122-130) del mismo documento que versa sobre el arte y los objetos sagrados, señala la postura del Vaticano respecto a la no univocidad del estilo en el arte. El *Sacrosanctum Concilium* recoge con suma claridad que: “La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y a las condiciones de los pueblos y a las ne-

150 SC 112. *La Constitución Sacrosanctum Concilium* (SC) sobre la sagrada liturgia católica es una de las cuatro constituciones conciliares emanadas del Concilio Vaticano II. (...) siendo promulgada por el papa Pablo VI el 4 de diciembre de 1963. El objetivo principal de esta constitución fue aumentar la participación de los laicos en la liturgia de la Iglesia Católica y a su vez llevar a cabo la actualización de la misma. Cfr.: *Sacrosanctum Concilium*. Vaticano II (en línea). En: Enciclopedia católica. http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html [consulta: 11 marzo 2016].

151 SC 119.

cesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados”¹⁵².

Esta amplitud de miras y apertura hacia el arte se fundamenta sobre todo en la necesidad de contextualizar y adecuar la fe católica, así como sus espacios y los elementos que la realzan, como la música, a la idiosincrasia cultural de cada lugar. En este sentido, el icono canario de su patrona es el de mayor relieve identitario en la producción religiosa del siglo xx y xxi canario, y de ello dan cuenta varias composiciones de gran formato que toman a la Virgen de Candelaria como fuente de inspiración. En este marco, la de mayor relieve es la *Misa de Conmemoración*, “más digna de ser interpretada bajo las bóvedas de una gran catedral abarrotada de fieles que en una modesta iglesia. Partitura, pues, espectacularmente bella que representa una de las escasas muestras de creación musical religiosa de Canarias en el siglo xxi”¹⁵³.

Dentro de la escasa producción del siglo xx hay dos marcadas tendencias en cuanto a las misas, una de ellas mira hacia la fusión de la música litúrgica con el folklore canario, y la otra mantiene un estilo compositivo clásico sin contaminación profana. Esta dualidad puede transportarnos a la realidad de cualquier etapa histórica, dado que siempre se han producido préstamos y contaminaciones de los géneros profanos a los litúrgicos en el seno de las mismas capillas religiosas.

En el caso canario, la línea señalada en conexión con el folklore es un estilo puramente de tradición popular, que no consiste en hacer alusiones o enmascaramientos de rasgos musicales canarios insertos en un lenguaje universal sino en vestir de aire canario la estructura de la misa con isas y elementos pastoriles o la habanera popular y asimismo incluir en su acompañamiento los pitos, chácaras y timplés, etc.: una

152 SC 123.

153 Álvarez, Rosario. “Entre el pasado y el presente. Música para la Virgen de Candelaria en el 50 aniversario de la consagración de su Basílica”. En: Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD). Notas a la edición del CD. Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009, p. 4.

combinación entre el texto litúrgico y el patrimonio musical canario. La otra línea de composición religiosa se suscribe a un lenguaje más universal y cuenta también con la misa como protagonista.

Entre los compositores del siglo xx y xxi canarios que han dedicado un capítulo a la música religiosa en su catálogo habría que destacar en Las Palmas de Gran Canaria, a Luis Prieto García¹⁵⁴, con una *Misa Canaria* que sigue el nuevo rigor promulgado por el Vaticano a favor de la música popular y el uso de lenguas vernáculas. Su autor expuso al respecto que “se titula canaria porque está construida sobre temas de melodías canarias comunes a todo el Archipiélago (...) Se llama popular porque está tratada con vistas a la mayor facilidad de ejecución, con giros sencillos, en tesitura asequible a la masa, sin peligros de desafinación y con armonía simplísima para que su acompañamiento pueda hacerse incluso de oído y con instrumentos populares; es decir, buscando la mayor efectividad en su orientación para la más amplia difusión”¹⁵⁵. Tanto las características musicales como la complejidad de la obra tenían el objetivo de poner esta misa al alcance interpretativo y cultural del pueblo canario.

Otros compositores de música religiosa de la misma isla fueron Agustín Conchs Güick¹⁵⁶, Heraclio Quintana Sánchez¹⁵⁷ y especial-

154 Luis Prieto (1901-1974), pianista y director. Profesor de solfeo y piano en la Academia de Música y Declamación de Gran Canaria (1932).

155 Prieto García, Luis. *Misa Canaria*. (CD) Columbia SCE-945, DL S.S. 267-1968.

156 Agustín Conchs Güick (1901-1966), violinista. Profesor de violín en la Academia de Música y Declamación de Gran Canaria (1933). En: Santana Gil, Isidoro. “La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria hasta la implantación del actual Conservatorio”. *Boletín Millares Carlo*, 18. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Centro Asociado de Las Palmas (Las Palmas de Gran Canaria). Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Centro Regional Uned, 1999, p. 416 (en línea): <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/bolmc/id/34> [consulta: 16 marzo 2016].

157 Heraclio José Quintana Sánchez (Las Palmas de Gran Canaria, 1930) canónigo, organista y maestro de capilla emérito del templo basílica de Santa Ana. Se ordenó sacerdote en 1957 y desde entonces ha realizado una amplia labor pastoral, docente, de creación musical, literaria y de difusión desde sus responsabilidades como director de las emisoras Radio Catedral y Radio Popular de Las Palmas (Cadena COPE). En: Luján Henríquez, José Antonio (coordinador). *P. Heraclio Quintana Sánchez. Perfiles y comentarios*, Gran Canaria: Editorial Beginbook.

mente Juan José Falcón Sanabria¹⁵⁸ que alcanza un mayor protagonismo como compositor. Este apuesta por el latín y un lenguaje musical contemporáneo con obras como *Cum palmis et ramis* para coro mixto y *Psalmus laudis* para coros, percusión y trompas¹⁵⁹, además del *Salve Regina* para coro y *Misa gloriosa*¹⁶⁰.

“Cada compositor de la contemporaneidad canaria transita por lenguajes y formas de producción diferentes, logrando así un crisol de propuestas sonoras que hacen del archipiélago en estos momentos una de las comunidades con mayor efervescencia creativa”¹⁶¹. Esta diversidad estilística se puede intuir en los siglos xx y xxi en los que la individualidad tiene un importante rol en la estética musical. Sin embargo, en la producción religiosa y más en la litúrgica, cabe esperar una mayor cohesión dado que existen unos preceptos determinados por el Vaticano en cuanto al estilo musical de la música destinada al culto. Por otro lado, aunque la música religiosa acepta más innovaciones también soporta una desaprobación por parte del pueblo a determinadas tendencias. Esta mayor unidad estilística en la música religiosa no corresponde tampoco con la realidad compositiva de Canarias, la producción es rica y variada por autor y por islas.

En la línea de combinar el texto litúrgico con el patrimonio musical de Canarias, la isla de La Palma cuenta con el compositor Juan García

158 Juan José Falcón Sanabria (Las Palmas de Gran Canaria, 11 de febrero de 1936 - Las Palmas de Gran Canaria, 23 de junio de 2015). Compositor y director. Hijo Predilecto de la Ciudad de Las Palmas (1998), Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes (1997), Premio Canarias en la modalidad de Bellas Artes (1994), Can de Plata del Cabildo Insular de Gran Canaria (2001), consejero de la Junta Directiva de Sociedad de Autores y Académico de número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel (2001) y Doctor Honoris Causa de la ULPGC (2006). Creó la Coral Polifónica de Las Palmas (1968), el Coro femenino Alba Vox (1971), el Aula de Música y la Schola Cantorum de la ULPGC (1984) y la Federación de Coros. Profesor composición del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas.

159 Álvarez, Rosario. *La música culta en Canarias, op. cit.*, pp. 21-22.

160 Falcón Sanabria, Juan José. *Misa Gloriosa*. Arte Nova (BMG). Compuesta en 1994 y publicada y distribuida mundialmente por el sello alemán (1995), junto a la *Misa en Do mayor* de Beethoven.

161 Álvarez, Rosario. *La música culta en Canarias, op. cit.*, p. 58.

Martín¹⁶², y su *Misa Tajadre*¹⁶³, *Misa Solemne* a Nuestra Señora de Los Remedios, *Salve a la Virgen de Los Remedios* y el *Himno a San Miguel Arcángel*¹⁶⁴. Sin embargo, en la isla de Tenerife, el siglo xx y xxi marca una tendencia más significativa hacia la obra de gran formato como la misa, especialmente ligada a la Virgen de Candelaria y con un estilo compositivo litúrgico en el que se pueden incluir elementos musicales de tradición canaria, pero insertos en un lenguaje más universal que folklórico. Los compositores que han dejado legado sacro según un estudio de Rosario Álvarez¹⁶⁵ son Manuel Hernández Martín¹⁶⁶, Manuel Borguño¹⁶⁷ con tres misas, *Missa in honorem Immaculatae Conceptionis*, *Misa en honor de Ntra. Sra. de Candelaria* y *Missa solemnis in honorem Crucis Domini*, Julio Navarro Grau¹⁶⁸ con una *Misa sinfónica en re*

162 Juan García Martín (La Palma 1946 - La Palma 2013).

163 Se trata de una misa canaria pero que optó por titularla Tajadre en honor al grupo que la interpretaría. En: García Martín, Juan. Grabación. *Misa Tajadre*. AF TAJADRE, S32.833, DL M. 14181-1978.

164 Según recoge Pérez García, Jaime. *Fastos biográficos de La Palma*. Santa Cruz de Tenerife: Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma y Caja General de Ahorros de Canarias (2009). En: *Enciclopedia Guanche* (en línea): http://www.guanches.org/enciclopedia/index.php?title=Jaime_P%C3%A9rez_Garc%C3%ADa_de_Aguiar [consulta: 16 marzo 2016].

165 Álvarez, Rosario. *La música culta en Canarias, op. cit.*, p. 30.

166 Manuel Hernández. Director del Coro Orfeón de la Paz. Formó parte de la agrupación desde 1934 hasta 1982, como cantante y después como director.

167 Manuel Borguño (Barcelona 1884 - Santa Cruz de Tenerife 1976), compositor, director y pedagogo. Fundó y dirigió el Instituto de Pedagogía de Santa Cruz de Tenerife y fue director del Coro del Seminario Diocesano, labores que marcaron su composición con una producción religiosa y pedagógica, así como su participación destacada en la educación musical a través de las Organizaciones Juveniles del Movimiento y el proyecto cultural Educación y Descanso. En: Lefranc, Amaro. "La vida musical en Tenerife: (1^{er} semestre de 1943)" *Revista de historia*, Tomo 09. Año 16. Número 062. La Laguna (Tenerife): Editorial Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna, 1943. p. 172, (en línea): <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/revhistoria/id/499> [consulta: 17 marzo 2016].

168 Julio Navarro Grau (s.a. - enero de 1988 en Santa Cruz de Tenerife) maestro. Expediente sobre concesión de la Medalla de Bronce de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Cfr.: Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Legajo 606. En: "Blog de Pedro Medina Sanabria". Publicado el 1 de junio de 2015 (en línea): <https://pedromedinasanabria.wordpress.com/tag/julio-navarro-grau/> [consulta: 16 marzo 2016].

menor en honor de Ntra. Sra. de Candelaria, un oratorio *Por qué rezamos* y un *Requiem*, y por último Santiago Sabina¹⁶⁹ con una *Invocación a la Virgen de Candelaria*. A esta lista añadimos a Rafael Hardisson y Pizarroso¹⁷⁰, con los poemas bíblicos *Lázaro* y *La Samaritana*¹⁷¹ cuyos textos literarios son del poeta Domingo Cabrera Cruz¹⁷²; Tomás Montesdeoca Pérez¹⁷³ con su *Misa Canaria*¹⁷⁴ en la que se hallan aires del

169 Santiago Sabina (Santa Cruz de Tenerife 25 de abril de 1893 - Santa Cruz de Tenerife 31 de agosto de 1966), compositor y director. Fundador de la Orquesta de Cámara de Canarias (1935), germen de la actual Sinfónica de Tenerife, y donde permaneció como director y programador durante más de 30 años. Subdirector y profesor del Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Tenerife, en el que impartió las materias de armonía y composición, contrapunto y fuga y conjunto vocal e instrumental. Como compositor, cuenta en su catálogo con la famosa orquestación de los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power. Medalla de Plata de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife (1953).

170 Rafael Hardisson y Pizarroso (San Cristóbal de La Laguna, 28, agosto, 1894 - Santa Cruz de Tenerife, 28, noviembre, 1966). Académico de Número de la RACBA (5 de marzo de 1957), musicólogo, compositor y empresario. Fundó la Academia de Música del Círculo de Bellas Artes (1929) que se convertiría en el primer Conservatorio de Música del Archipiélago Canario, Conservatorio Provincial (1931), Conservatorio Regional (1934) y finalmente Conservatorio Profesional de Música y Declamación (1943). Hardisson ejerció como profesor de Historia y Estética de la Música. Cofundador de la Orquesta de Cámara de Canarias (1935), que se manifestaba también como pianista, conferenciante, dramaturgo, musicólogo, crítico musical (principalmente en *Revista de Historia* y los periódicos *La Tarde* y *El Día* de Tenerife), así como ensayista y poeta, escribiendo frecuentemente bajo el seudónimo de “Amaro Lefranc”. Como musicólogo obtuvo relieve por sus estudios sobre la danza primitiva “El Canario”, en los que intenta demostrar la supervivencia en el folklore actual de la esencia de la música aborígen. En: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (en línea): <http://www.racba.es/index.php/listado-alfabetico/211-hardisson-pizarroso-rafael> [consulta: 16 marzo 2016].

171 Estrenado en Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. En: Lefranc, Amaro, *op. cit.*; p. 172 (en línea): <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/revhistoria/id/499> [consulta: 17 marzo 2016].

172 Domingo Cabrera Cruz (Iguete [Tenerife], 1885 - La Laguna [Tenerife], 1979). Poeta y dramaturgo. Pseudónimo: Carlos Cruz.

173 Tomás Montesdeoca Pérez (1919-2014). En el año 1982 se hace cargo, con la retirada de don Manuel Hernández, de la dirección de la Rondalla y continúa con la Orquesta de Pulso y Púa del Orfeón “La Paz”.

174 Montesdeoca Pérez, Tomás. *Misa Canaria* (CD). Orfeón de la Paz. SONOISLA, SIN-3, DL M28078-1983.

folklore canario, y Emilio Coello con la *Misa de Conmemoración y Pater Noster*.

Este recorrido por la composición religiosa y sacra en Canarias muestra un interés vivo por este género, creaciones motivadas en la mayoría de los casos por la devoción a la patrona, en el caso de Tenerife. “Seguramente parecerá extraño que en esta época y situación histórica concreta que vivimos, en la que la dimensión religiosa no ha desaparecido del todo, pero para muchos no es tema de su mundo y ni siquiera tienen un espacio vital en el que ubicarlo, alguien *pierda el tiempo* componiendo una misa en pleno siglo XXI. Pues bien, Emilio Coello Cabrera se aventuró en esta empresa y dio vida al texto litúrgico en el papel pautado”¹⁷⁵.

Desde la perspectiva que aquí nos atañe, la creación en Tenerife y especialmente la obra de Coello, presenta una simbiosis estilística entre tradición y contemporaneidad, perceptible sobre todo desde el análisis y la observación más pormenorizada de la obra.

El director Antonio Abreu destaca especialmente esa dualidad de complejidad-simplicidad desde su perspectiva como músico, con partitura en mano, que tiene que acometer la empresa de su interpretación. “Nada más tener la partitura de la misa de Coello pensé que no sería fácil sacar adelante el proyecto porque presentaba retos a nivel rítmico y armónico, sobre todo. (...) Exigía un coro grande y dedicación, pero cuando te lo preparas bien no hay dificultad. La misa tiene un lenguaje audible [que] cuando la escuchas no se nota el trabajo que hay detrás. (...) Emilio es emoción e intuición, como su música. Necesita tener un elemento de emoción para él escribir notas y en este caso fue la Virgen de Candelaria”¹⁷⁶.

La composición de Coello lleva un sello canario implícito siempre. Unas veces puede resultar más fácil detectar esos elementos musicales y culturales identitarios, pero nunca es una evidencia manifiesta. Con ello se quiere subrayar que en ningún caso su composición sacra con-

175 Fariña Pérez, Ángel. “La música como experiencia de Dios. La importancia del noble arte en el culto”, *op. cit.*, p. 16.

176 Antonio Abreu. Director del actual Ensamble Vocal Contemporáneo de Tenerife y antiguo Coro Contemporáneo de Tenerife, formado con motivo del estreno y grabación de la *Misa de Conmemoración* de Coello. Entrevista realizada el 14 de julio de 2014 en TEA (Tenerife Espacio de las Artes).

siste en una combinación de elementos folklóricos y clásicos, se trata de una simbiosis que genera su lenguaje, en la que sus componentes establecen una relación de mutualismo. En ello radica la complejidad de una composición sacra que aúna elementos dispares bajo un mismo halo estético, las claras intenciones innovadoras en la composición y la posibilidad de llegar al oyente. “Crear arte para el pueblo no es tarea fácil. Y, sin embargo, pensar que el arte auténtico no es asequible para el pueblo o que no puede ser expresado por este, significa, sencilla y llanamente, un menosprecio del pueblo”¹⁷⁷. Si la música comunica, el lenguaje utilizado pasa a un segundo plano para el oyente, por ello la complejidad que recoge la partitura de Coello pasa desapercibida en la escucha. Se puede llegar a una comunidad concreta desde lo más cercano, lo conocido y también desde una estética más lejana, siempre y cuando la música sea expresiva y comunique, como es el caso de esta Misa, que además, tiene *sensus ecclesiae* como un *plus* a la idoneidad religiosa de la obra.

La mayoría de los compositores canarios de los siglos precedentes guardaban una relación directa con la Iglesia, bien formaban parte del clericato o trabajaban para alguna institución católica como músicos laicos. Durante los siglos XVIII y XIX esta situación cambia, el compositor de música religiosa y sacra proviene tanto del ámbito de la propia Iglesia, como es el caso de maestros de capillas y de coros o religiosos, como de otros externos e independientes. El compositor laico sin vínculos laborales con la Iglesia se interesaba por igual en el género religioso que en el profano. La situación más común era tener alguna relación con la música sacra, sin embargo, en el siglo XX y XXI se convierte en algo atípico.

Con las aportaciones de música religiosa de este compositor, la historia de la música religiosa en Tenerife continúa, y no por lo que se refiere al mero hecho de tener unos ejemplos más o de mantener el interés vivo por parte de los creadores, sino por una razón más importante, la simbiosis estilística que presenta la obra de Coello contribuye a un desarrollo y evolución de la composición sacra. En sus obras encontramos un claro ejemplo de innovación y actualización de las técnicas y recursos ya existentes, así como la convivencia de estos con los propios del siglo XXI. Asimismo, se convierte en un eslabón de la cadena de la

177 Alcalde, Antonio, *op. cit.*, p. 34.

música religiosa porque su efectividad musical sobre los oyentes instaura una posibilidad de utilizar un lenguaje novedoso que representa una estética del nuevo siglo.

Con Coello se observa que la adaptación estilística a una cultura y a una estética contemporánea es válida y conveniente. Otro testimonio de interés es el del párroco Jesús Mendoza sobre lo que la obra de Coello le transmitió al escucharla: “lo que aparentemente yo tenía de debilidad, se me hizo grandeza: lágrimas, emoción y sobre todo agradecimiento”. La evolución de la música religiosa es un hecho que suscribe la historia y Emilio Coello continúa con ella desde el momento en que toma las fuentes sacras como punto de partida y llegada, con un posicionamiento en el siglo XXI. Es decir, establece su postura: el eclecticismo frente a la tradición.

La estética coelliana no implica ningún rechazo al pasado, no pretende con este género en particular reutilizar recursos y técnicas del pasado para acercarse a un estilo religioso, si es que hay uno. Sin embargo, esta particularidad de su lenguaje se presenta especialmente oportuno para este género al ofrecer un marco para la evolución musical desde elementos conocidos y una forma musical como la misa que cuenta con mucho peso en la tradición compositiva.

Desde el siglo XIV, en que se originó el contrapunto, hasta hoy que se sigue haciendo uso del mismo se ha producido un desarrollo, desde la exploración, la adecuación a las leyes de la armonía, a la polifonía y a cada una de las formas y lenguajes que se han ido conformando a lo largo de la historia. Lo que hace al respecto Coello en el siglo XXI es parte de este mismo proceso, evolucionar y adaptarse a la estética contemporánea. Si analizamos este proceder conforme a las formas, podemos encontrar también una evolución, desde la improvisación y creación *in situ* de la época medieval hasta las formas *fixes* del Renacimiento, o la evolución y regularización de estas bajo las leyes de la armonía, para así responder a la nueva tonalidad. En el siglo XXI vemos en la obra de este compositor la desregularización de las técnicas y procedimientos compositivos para adecuarse a la libertad que requiere su individualidad estética: la exploración y la innovación creativa.

Aludimos constantemente a la cuestión del verdadero estilo musical religioso y a si existe o no. Al respecto, se considera que toda música que conserve y busque la espiritualidad y la religiosidad estará definiendo

un estilo de música que bien puede tildarse de religioso. Entendido este último de forma abierta y no específicamente litúrgico, hay un estilo religioso global tan espiritual como la obra litúrgica de Coello, al igual que hay un verdadero estilo personal por cada compositor que desarrolle un lenguaje propio. Es decir, existen tantos estilos de música religiosa como estéticas y necesidades expresivas y artísticas se hayan dado a colación del fenómeno religioso o la espiritualidad humana. Es un proceso en continuo cambio.

A pesar de la universalidad de la música religiosa, desde las épocas más señeras como el Renacimiento se han gestado diferencias estilísticas en torno a estéticas de las escuelas, ya sea la romana, veneciana, castellana, flamenca, etc. Esta disparidad responde tanto a las diferencias culturales y necesidades locales como a las de las creativas de los compositores. De la misma forma se produce una individualidad en la producción religiosa canaria, tanto en la línea más popular como en la clásica. Sobre todo, si tomamos como referente a Coello, que particularmente fusiona las dos para crear una música religiosa universal con tintes y elementos canarios, tanto musicales como culturales. Su música se identifica con la tradición cultural canaria inserta en un lenguaje musical muy refinado.

Las necesidades musicales en el ámbito religioso y sacro en Canarias han ido cambiando y evolucionando a lo largo de los siglos hasta hoy, al igual que el resto de los pueblos bajo el halo católico. Donde hay evolución y cambio social, cultural y estético, hay lugar para una diversidad estilística religiosa y debería ser el mismo caso para la sacra. Por tanto, sobre unos principios básicos determinados por el propio significado de la liturgia, la creación artística de Coello, así como la de sus contemporáneos responde en primer lugar, a aspectos religiosos y sacros, como es el caso del respeto y cuidado que se muestra hacia la palabra de Dios, así como la fidelidad a las estructuras clásicas. En segundo lugar, desde la pura concepción artística, las composiciones canarias marcan un claro dominio cultural, desde la evidencia de una misa canaria hasta la sutileza de Coello para fusionar y dar respuesta a sus propias necesidades expresivas.

Cada una de las propuestas de este crisol creativo canario del siglo xx y xxi aporta una visión particular y dispar que lo enriquece, aunque igualmente puede ser objeto de una interpretación de ausencia de co-

hesión estilística o falta de identidad. Es cierto que cada uno tiene su lenguaje, como es habitual en todo arte, cada artista desarrolla el suyo propio, pero a la par pueden tener puntos en común y en este caso se hacen evidentes particularmente en la música religiosa. Los canarios insertan y/o fusionan su cultura y tradición con la contemporaneidad y la universalidad de la música religiosa. Por un lado, el aspecto rítmico se presenta como uno de los parámetros musicales más destacados en la mayoría de ellos. Representa un claro vínculo con la riqueza rítmica del folkllore canario, muy vivo y presente en la vida diaria de este pueblo. Por otro, en general son composiciones que han optado por un estilo muy expresivo, bien de la mano de una escritura de evidencia melódica con fuerte carga emotiva, o a través de la armonía. En el primer caso se hace patente la influencia de la tradición folklórica canaria a través del uso de melodías de este origen introducidas en algunas de estas composiciones nombradas, aunque en este sentido no podemos poner a Coello como un ejemplo. Sin embargo, el poder evocador y expresivo de las armonías tonales, modales, disonantes, atonales, etc. es un recurso reservado a la minoría de ellos y en la que particularmente destacan Juan José Falcón Sanabria de Gran Canaria y Emilio Coello de Tenerife. El resultado de estas composiciones tan expresivas entra en conexión directa con la idea del *Sacrosanctum Concilium* respecto al arte, extensible a la música, cuando expresa que “Los Ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad”¹⁷⁸. La música religiosa de Coello es noble belleza, música cercana y accesible al pueblo al través de un lenguaje innovador.

En cuanto a la orquestación vuelven a destacar estos dos últimos compositores por un desarrollo y evolución particular de cada uno. En el caso que nos ocupa, Coello mantiene su constante de composición por bloques sonoros, que le confiere un particular recurso expresivo al asociar timbres y familias completas a caracteres diversos. Es igualmente muy libre respecto a los cánones de orquestación y además, la inserción del timble en la misa remite a su tendencia microhistoriadora.

Con estos ejemplos se ha realizado un acercamiento a la evolución estilística de la música religiosa en Canarias y así mostramos que la mirada a la tradición ya sea profana o religiosa, no es prescriptiva de

178 SC.124.

estancamiento estilístico. El desarrollo puede venir de la mano de otros aspectos que son menos evidentes y por tanto pasan más desapercibidos al menos experto o a la escucha pasiva. Coello representa un eslabón hacia el cambio y evolución del estilo religioso canario y así presenta dos constantes en la música religiosa: la importancia de la palabra sobre la música en pro de la inteligibilidad y el uso de la música como medio para comunicar y expresar más allá del texto. Cada una de estas opciones requiere un tipo de escritura musical que permita alcanzar esos objetivos, independientemente de las estéticas que pueda representar, como es el caso de una escritura polifónica contrapuntística o un coral homorrítmico y homofónico. Valerse de ellas en la composición de hoy, tal como hace Coello, puede verse como una vuelta atrás, pero igualmente es un signo de evolución para el que pretende explorar e innovar, retrotraerse al pasado para actualizar y adecuar un recurso que da respuesta a una necesidad expresiva concreta.

Hay unos elementos genéricos asociados a lo que se entiende por estilo musical religioso y sacro. Aún se tiene entre los recuerdos musicales el sonido del canto gregoriano en latín, aspectos arcaicos que remiten a etapas muy lejanas y que, sin embargo, vienen a la memoria con una facilidad asombrosa, casi por automatismo. Es un canon estético muy presente, a pesar del distanciamiento, dada la asociación que se establece al escuchar una composición religiosa, por ejemplo con los monjes más que con los feligreses, con los monasterios y las iglesias más que con las salas de concierto, con un gran facistol que soportan voluminosos libros en notación cuadrada en lugar de partituras en notación mesurada. ¿Qué quiere decir esto? Tal vez la actividad musical en las celebraciones litúrgicas se vincula con la clerecía y no con la asamblea. O igualmente, el hecho de escuchar estas composiciones religiosas y sacras a través de terceros, que suelen ser clérigos, en lugar de contar con nuestras propias experiencias, debido a que no se tiene el hábito de participación activa sino pasiva en la tradición católica. Sin embargo, Coello acerca su música a la asamblea a través de elementos identificativos de un pueblo.

Hoy día no se celebran muchas misas cantadas completas o con incursiones de partes con música. Esta tradición ha ido perdiéndose por razones que no tienen lugar aquí, pero que de alguna forma han contribuido a un distanciamiento entre la celebración de la misa y el acontecimiento musical. La utilización de música para la celebración litúrgica con

el pueblo ha estado apoyada y devaluada igualmente. A favor se encontraban las tesis del poder de la música para expresar, afianzar y reforzar la palabra de Dios, el poder enfático que tiene para conectar con el alma, pero el peso de aquellas posturas que favorecían la severidad, la inteligibilidad de la palabra por encima de todo, en definitiva, un estilo musical religioso acorde con la ideología católica de recogimiento y rectitud, se impuso igualmente en la música. En ocasiones se ha tachado la música en este tipo de composiciones por ser demasiado llamativa y sobresalir por encima de la palabra, y así se ha subrayado que resta protagonismo a lo importante, el mensaje de Dios, y por ello se consideró que desfavorecía la propia celebración de la misa, tanto por la longitud de las partes con música, así como por la contaminación de recursos y estilos profanos.

En la actualidad, es igualmente importante dar crédito a las nuevas propuestas creativas, cabida a la adaptación y actualización estética de la música religiosa y adaptar a nuestros días y al contexto cultural al que pertenecen las creaciones, como hemos podido ver en el caso de Coello.

La composición religiosa de este autor es importante en su catálogo así como para la cultura canaria, aunque por el momento cuenta con tres composiciones, la *Misa de Conmemoración*, *Pater Noster* y *Trío para Navidad*.

Pater Noster para solistas, coro y orquesta de cámara se compone en marzo de 2011 y está dedicado “a Eduardo Martínez Miguel, siempre en el recuerdo”, amigo del compositor. La obra tiene texto en latín y está pensada para poder ser interpretada conjuntamente con la misa si el caso lo requiere, pero su estreno fue independiente y se llevó a cabo el 14 de mayo de 2011, a cargo del Coro y Orquesta “Discanto” en la Párrquia de Santiago y San Juan Bautista de Madrid (Plaza de Ramales).

La obra alterna una escritura contrapuntística y homorrítmica, esta última más presente en la parte para coro que busca la inteligibilidad de la palabra. El ritmo es muy interesante por los diseños que recoge, ágiles, de fuerte convicción y factura popular. Las frases a su vez tienen unos contornos muy definidos que gustan de aires cambiantes en compases ternarios y de amalgama. Las figuraciones con puntillos, los tresillos y los diseños afirmativos evocan una tradición rítmica inserta en el subconsciente de identidad canaria del compositor.

El carácter del *Pater Noster* es vivo en conexión estrecha con la misa, así como también comparte la incursión de determinadas células rít-

micas, los recursos compositivos utilizados y el marco armónico con algunas de las partes de la misa. *Pater Noster* comienza en re mayor como el *Kyrie*, primera sección de la misa, y termina en mi bemol mayor como la última parte de la misa, el *Agnus*. De esta forma las tonalidades que abren y cierran la misa estructuran igualmente el *Pater Noster*.

La obra instrumental *Trío para Navidad* es la única composición que se encuadra en este género sin el soporte textual. Compuesta en Madrid por encargo del Canal de Isabel II en 2015 y estrenada por los intérpretes Andrés Demeter, violín, Vicente Fernández, oboe y Yang-Yang Deng, piano, en el Ciclo de Música de Cámara de Fundación Canal Isabel II, de solistas de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, el domingo día 13 de diciembre de 2015.

En esta composición a diferencia de las otras dos, la conexión con el espíritu religioso es mucho más liviana. Tal como se expuso al principio de este capítulo se entiende por música religiosa aquella que contenga ese sentimiento espiritual, pero en este caso se trata solamente de una obra compuesta para Navidad. El carácter de la partitura es jovial por el diálogo activo entre los tres participantes, bastante equilibrado con juegos imitativos entre las voces y diseños melódicos muy significativos.

*Misa de Conmemoración. Un caso práctico*¹⁷⁹

Génesis

“María del guanche Antón Güimarés, del historiador Fray Alonso de Espinosa y del poeta presbítero Sebastián Padrón Acosta. María de la Candelaria isleña y morena, Virgen andariega por tierras gruesas y sobre ondas azules por donde le vienen —carabelas de recuerdos— las nostalgias y las ofrendas del canario de ultramar, del histórico y casi legendario ultramar nuestro que es la otra orilla atlántica”¹⁸⁰.

179 Para más información, ver Díaz Mayo, Rosa. “Influencias y confluencias en la música religiosa del siglo XXI: la *Misa de Conmemoración* de Emilio Coello”. En: *Musicología en el siglo XXI. Nuevos retos, nuevos enfoques*. IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Madrid: SEdeM, 2019.

180 Perdomo Alfonso, Manuel, *op. cit.*, p. 3.

La *Misa de Conmemoración* para solistas, coro y orquesta de Emilio Coello se estrenó el día 1 de febrero de 2009 con motivo del 50 aniversario de la Consagración de la Basílica de la Virgen de Candelaria, localizada en la Villa de Candelaria. En palabras de Ángel Fariña (O.P.) “estamos ante una obra que se caracteriza por diluir los límites entre el presente y el pasado. Lo contemporáneo y lo histórico se dan cita en el entorno sonoro del compositor”¹⁸¹.

Es una obra muy bien acabada en la que cada sección constituye una identidad independiente, pero sin desvincularse de su pertenencia a una forma global. Una composición redonda, equilibrada y perfectamente unitaria. Según Emilio Coello “no ha sido mi costumbre como compositor escribir música religiosa, de hecho, únicamente *Axis Mundi*¹⁸² contiene algunos salmos mezclados con palabras de deidades aborígenes de la Isla de Tenerife. Precisamente por esta razón y dados los maravillosos referentes históricos, escribir una misa en clásico ordinario, con textos en latín, para solistas, coro y orquesta, sin olvidar la solemnidad del acto a conmemorar, sin duda sería y fue un atrevimiento por mi parte. Cerré los ojos y no lo pensé más, pues era mayor el deseo de acometer tal fin que el sentimiento de un posible fracaso”¹⁸³.

Desde el primer momento en que ofreció¹⁸⁴ componer una misa y se acepta, el compositor se planteó un objetivo claro “llegar a lo más profundo de las personas”. La andadura comienza en enero de 2008 tras un encuentro con el Padre Jesús, por entonces Prior de la Basílica de Candelaria, en el monasterio de San Juan de la Cruz en Segovia como testigo de una ilusión común que hallaría su fin compositivo en agosto de ese mismo año. En palabras del Padre Jesús es “una música

181 Fariña Pérez, Ángel. “La música como experiencia de Dios. La importancia del noble arte en el culto”, *op. cit.*, p. 16.

182 Obra de encargo del XX Festival de Música de Canarias (2004). El 11 y 14 febrero de 2004 se interpreta en el Auditorio Adán Martín de Santa Cruz de Tenerife y en el Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria.

183 Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD), *op. cit.*, p. 4.

184 La misa es una ofrenda del compositor a la Virgen de Candelaria, por petición de la madre de su hijo, a causa de un problema de salud de Alejandro Coello. Los derechos de autor fueron donados a una Fundación de la Iglesia para ayuda a los más necesitados.

que nace de promesas y se hace realidad. (...) Una promesa secreta¹⁸⁵. Una misa sinfónica de gran envergadura, un reto compositivo, que sin embargo, estuvo escrita en un plazo de tres meses a falta de orquestrar. Fue una etapa en la que además vio la luz otra obra relevante de Coello, *Las Rosas de Hércules*¹⁸⁶, razón por la cual se ralentizó la orquestación de la misa y se pospuso desde marzo hasta el mes de agosto su finalización.

Tener que acometer una composición litúrgica para la celebración de una misa, no para ofrecerla en versión concierto, implica una inmensa carga religiosa, espiritual y de tradición, sin nombrar la musical. Rosario Álvarez expone al respecto que “Escribir una misa, (...), no es tarea fácil, porque el compositor debe adaptarse a las cinco partes del tren litúrgico que tradicionalmente se pone en música, cuyos textos en latín ya determinan su estructura, las combinaciones contrastantes y concertantes de todo el orgánico elegido, además de cortapisar la libertad de expresión del autor. (...) Pienso que en esta Misa, Coello ha logrado pintar en música los distintos estados anímicos del creyente con gran minuciosidad¹⁸⁷.”

La fuente histórica prioritaria para esta composición es indudablemente el texto litúrgico de la misa y su estructura formal pero la verdadera fuente de inspiración para un tinerfeño, que ha crecido en los alrededores de la Basílica, es la Virgen de Candelaria por un lado y por otro, el acto al que iba dirigido de suma importancia para toda la isla de Tenerife y particularmente para la Villa de Candelaria¹⁸⁸, la celebración del 50 Aniversario de la Consagración. Desde la aparición de esta Virgen, datada en 1392 por Fray Alonso de Espinosa¹⁸⁹, hasta la construcción de la Basílica de Candelaria, la Virgen ha transitado por diferentes lugares, por ello significó tanto para esta cultura contar con este lugar sagrado.

185 Mendoza, Jesús (OP). Notas a la edición del CD. En: Coello, Emilio: *Misa de Conmemoración* (CD), *op. cit.*, p. 3.

186 *Las Rosas de Hércules* se estrenó meses después por la Hungarian Chamber Symphony Orchestra bajo la dirección de Alberto Roque (19 de noviembre 2008).

187 Álvarez, Rosario. “Entre el pasado y el presente. Música para la Virgen de Candelaria en el 50 aniversario de la consagración de su Basílica”, *op. cit.*, p. 4.

188 “Pastoral del Obispo Nivariense” del 27 de enero de 1949 en San Cristóbal de La Laguna. En: Perdomo Alfonso, Manuel, *op. cit.*, p. 5.

189 Espinosa, Fray Alonso de. “De las excelencias de la imagen de Candelaria”. En: *Historia de Nuestra Señora de la Candelaria*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1952.

La labor compositiva en consonancia con las otras obras nombradas, *Axis Mundi* y *Las Rosas de Hércules*, aboga por un cuidado extremo del texto en el que significado y significante están por igual llevados a la partitura desde cada fonema hasta cada acento. Un trabajo prosódico que denota un gran esfuerzo compositivo y un resultado muy medido. El autor lo describe como un proceso natural de interiorizar y vivir cada palabra, y asimismo, Antonio Abreu, desde su experiencia directa con la obra como director del Coro Contemporáneo de Tenerife, señala muy acertadamente que “se observa en toda la partitura que el compositor plasma su música con una métrica no homogénea desde la libertad de composición. Por ello posee numerosos compases de amalgama que enriquecen su misa, sin perder la palabra su adecuada dicción y el énfasis apropiado en su contenido musical”¹⁹⁰.

El compositor abordó esta obra litúrgica desde la más profunda espiritualidad, no religiosidad. Para ello se trasladó hasta la Basílica en repetidas ocasiones para absorber del misticismo del lugar, la fe de sus feligreses, e incluso traer a la memoria sus propias vivencias en aquel espacio. En definitiva, alimentó la espiritualidad con el contexto y lugar al que iba dirigida la composición porque en esa tradición y cultura sentaría las bases como fuente de inspiración para su obra.

Por otra parte, una misa tiene un estatus diferenciado en la sociedad. No es una composición de temática libre y, además, cuenta con el peso de una gran tradición histórica que implica texto y forma musical fija. Es la primera obra a la que se enfrenta Coello con una temática y fuente de inspiración, así como una forma determinada *a priori*. Aunque se sienta libre para innovar, modificar o explorar formal y musicalmente, la realidad es que ya existe todo un abanico de símbolos e iconos religiosos con significados concretos que son de conocimiento general, al igual que una gran lista de recursos y técnicas compositivas asociadas a la misa como forma musical que son también conocidos por todos en el mundo de la composición e interpretación. Estos aspectos contienen una carga psicológica, simbólica e histórica que no puede saltarse por alto, se puede intentar obviar, pero están ahí, en la mente de todos y por tanto el compositor tiene que contar con ello si pretende llegar al público.

190 Abreu, Antonio. Notas a la edición del CD. En: Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD), *op. cit.*, p. 5.

El carácter expresivo y espiritual de esta obra hizo posible una magnífica recepción por parte del público el día de su estreno. La Basílica de Candelaria, sin espacio para un feligrés más, contó con uno de los mayores acontecimientos de su historia. Aún recuerdan los asistentes el día y la misa con emotividad. José Gumersindo García Trujillo, alcalde de Candelaria en aquel momento, expresó al respecto: “El 1 de febrero de 2009 va a ser inolvidable para mí como alcalde, pero sobre todo como persona y candelariero. (...) me emocionó escuchar por primera vez la *Misa de Conmemoración* creada por Emilio Coello para este día, que nos hizo disfrutar con todos los sentidos y que le dio realce a la celebración”¹⁹¹.

Idiosincrasia

Los aspectos musicales y formales en la composición de la misa llevan consigo el peso de la tradición. Cabe la posibilidad de intentar ignorarla, es una opción, pero la otra alternativa, en correspondencia con Emilio Coello, es cuestionarse por qué la libertad creativa tiene que llevar implícita la negación de la tradición. Por el hecho de rechazarla no se consigue la libertad y para un compositor ecléctico como Coello, negar el conocimiento y desarrollo musical que ha tenido lugar en el pasado no solo no le otorga la libertad compositiva, sino que lo considera una torpeza. Para él presenta mayor interés valerse de cualquier conocimiento, independientemente de su procedencia temporal y estética, siempre que este sea de utilidad. El compositor opta por un amplísimo abanico de posibilidades en cuanto a técnicas y lenguajes compositivos: los del pasado y los del presente, y la novedad radica en el tratamiento que les da y en la capacidad del compositor de ponerse en el lugar del feligrés y así profundizar en el mensaje de Dios, el significado de la misa como liturgia, el rol de cada sección independientemente y la relación entre sus partes, el hecho de ser una celebración colectiva, el significado del texto, de la simbología que encierra cada palabra y cada momento de la misa, entre otros.

191 Gumersindo, José. Notas a la edición del CD. En: Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD), *op. cit.*, p. 1.

Por su parte, la forma musical de la misa es también un campo de estudio e interés necesario para abordar una composición que pretende respetar todos los puntos señalados. Para dar una respuesta a esta obra de perfil litúrgico, el compositor diseña una estructura contrastante que da cabida a episodios de austeridad y sufrimiento, así como a los de celebración y alegría, inherentes todos al relato y mensaje de los textos. Los recursos, técnicas y estilos compositivos, por tanto, beben de las fuentes históricas para aportar una carga simbólica, además de por ser convenientes musicalmente al propósito de la música.

El trabajo forma parte de la estructura original del texto y de su significado, como puede observarse en el trabajo del fraseo y articulación y en la expresión a través de los sonidos. Según se muestra en la publicación *El canto de la palabra: una iniciación al estudio de la prosodia*, esta última establece múltiples relaciones con la lingüística en general y sus diferentes áreas como la sintaxis, la semántica, la pragmática o la semiótica, además de estar ligada a procesos cognitivos generales, siendo la lengua representación de lo general y lo específico¹⁹².

El destacado interés del compositor por la relación música-texto representa un papel destacado en su estilo compositivo y en su obra en general y encuentra su más fiel reflejo en esta composición religiosa. Fischer-Dieskau¹⁹³ habla de la música poetizada para referirse a aquella que va más allá del apoyo a la poesía, al introducir por medio de la música aforismos y comentarios que reflejan el contexto, tal como sucede en las composiciones de Coello. La *Misa de Conmemoración* va más allá de una música descriptiva, representa un modelo con predilección por el texto y también es de gran relieve el simbolismo que encierran determinadas palabras claves de la música religiosa y litúrgica.

Coello parte del propio significado religioso e histórico de la misa para acercarse a un conocimiento exhaustivo y real, y así poder crear y ofrecer su propia lectura e interpretación de esta forma musical, su carga histórica y simbólica. Lo que él aporta con esta obra es una varian-

192 Mora Gallardo, Elsa; Asuaje, Rosa Amelia. *El canto de la palabra: una iniciación al estudio de la prosodia*. Mérida (Venezuela): Centro de Investigación y Atención Lingüística (CIAL) y el Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas (GICIFO), 2009, p. 15.

193 Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Madrid: Turner, 1990, pp. 80-81.

te personalizada de la misa. Desde esta óptica se hace necesario conocer la génesis de la forma musical de la misa para realizar un análisis completo y pormenorizado de esta composición, manteniendo muy presente el punto de vista antropológico.

Génesis y evolución. Una reconciliación posible

Como es bien sabido, la misa toma su nombre de las palabras que se pronuncian en la despedida (*Ite missa est*), tras finalizar la ceremonia. Representa el servicio religioso más importante del rito romano junto con las horas canónicas del oficio, con un origen que se remonta al siglo v en Occidente. En el siglo vii ya contaba con una estructura litúrgica organizada en cantos, plegarias y lecturas, que distinguía entre partes (música y texto) destinadas para la celebración de la liturgia diaria o para aquellas destinadas a fiestas específicas. Ello dio lugar a lo que conocemos como el Ordinario y el Propio, respectivamente y ambas se desarrollaban en lengua latina.

La *Misa de Conmemoración* es una misa de ordinario en la que se conserva el texto en latín, pese a que con la llegada del Concilio Vaticano II, que tuvo lugar entre 1964 y 1969, se aprobó el uso de la lengua vernácula. Por tanto, la elección de una lengua muerta no se justifica por ser en este caso una composición de carácter religioso y litúrgico, sino que se antoja como una decisión propia de Coello. En obras anteriores, tales como *Axis Mundi* o *La cantata del Mencey Loco*¹⁹⁴, también hace uso del latín y asimismo se interesa por el guanche.

Retomando el latín como la lengua elegida y la idoneidad de esta selección, en primer lugar, Coello hace un guiño al pasado y a la tradición al utilizar una lengua que ha estado estrechamente relacionada con la misa, en segundo lugar, el texto en latín acerca la obra al carácter prosódico y rítmico textual de origen. Además de todos los condicionantes e influencias que aporta el texto, significado, significante, simbología, etc., hay que contemplar un valor añadido que resulta crucial en una composición musical: la aportación fonética. La elección del latín como lengua se da tanto en la música religiosa del compositor como en al-

194 Estreno y grabación en julio de 2011.

guna profana, es decir no es un caso aislado ni exclusivo para este género y esto se puede interpretar como una inclinación estética.

El latín ha sido una lengua de uso distinguido en el pasado no solo en el ámbito religioso y musical, sino en el académico. Ello le confiere una individualidad muy del gusto de la tradición religiosa, a la par que le hace universal. “Sin duda, hoy el latín es la menos nacional de las lenguas. Supranacional lo fue ya desde el Imperio Romano (...) Como lengua oficial de la Iglesia católica es, como ella, universal, planetaria”¹⁹⁵.

La trayectoria de Coello como compositor se ha desarrollado dentro y fuera de las fronteras españolas y la misa constituye un ejemplo de estreno fuera de España, concretamente en Alemania¹⁹⁶, y por ende, resulta muy oportuno el hecho de que la lengua utilizada fuera el latín. Por muy anacrónico que pudiera parecer su uso, este le confiere una visión y proyección más amplia, universal y no nacional como sucedería en el caso de haber optado por el castellano. Una misa o cualquier otra composición religiosa es más fácil de extrapolar a otro entorno cultural si el texto está en latín, al menos desde la óptica de su recepción, más allá de la propia inteligibilidad del texto y en palabras de Juan XXIII: “Por su propia naturaleza la lengua latina es sumamente apropiada para promover la civilización en cualquier pueblo”¹⁹⁷.

La *Misa de Conmemoración* es una misa cantada que se rige por la estructura del Ordinario de la misa romana, es decir, las secciones fijas de *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Ite missa est* o *Benedicamus domino*. Este modelo presenta ligeras modificaciones en la composición como son prescindir de la última sección, al igual que sucedía en la tradición compositiva del período polifónico, pero permanece la estructura en el mismo número de secciones totales al presentar *Sanctus* y *Benedictus* como dos piezas separadas, como también es habitual desde el Romanticismo. Asimismo mantiene la tradición estructural y el carácter que esta determina con una diferenciada identidad en cada sección.

195 Col, José Juan del. “¿Esperanto en vez de latín?”. En: *Latín hoy*. Bahía Blanca: Instituto Superior «Juan XXIII», 1999, p. 72.

196 Rev. 2014. Estrenada la versión para Coro y órgano, el 20 de junio de 2014, en Weimar (Alemania), a cargo de Daniel Richter al órgano y Coro y Solistas del Instituts für Schul-und Kirchenmusik.

197 Col, José Juan del, *op. cit.*, p. 72.

Esta independencia hace que cada una de las cinco partes pueda abordarse y convertirse en una obra musical con identidad musical y textual propia. La música borra las delimitaciones del texto y tiende a crear cohesión a los tres momentos en los que se divide la celebración de la misa. La primera es la liturgia de la palabra en la que se pide piedad por parte de la comunidad entonando *Kyrie eleison* y seguidamente se interpreta el canto de alabanza de la gran doxología, *Gloria in excelsis Deo*. La segunda parte consiste en la celebración de la Eucaristía y solo incluye la aclamación *Sanctus y Benedictus* como pieza musical, y por último, tiene lugar la celebración de la comunión, momento plagado de simbología por la partición del pan y la invocación al Cordero de Dios en el *Agnus Dei*.

Tradicionalmente todas las secciones, el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*, son interpretadas por el coro y feligreses, a excepción del *Gloria* y *Credo* que también cuentan con la participación del sacerdote antes de entrar la *schola*. Los cantos del Ordinario no son salmódicos y se interpretan a modo antifonal por el coro y comunidad. Es decir, los estilos responsoriales y directos no tienen lugar desde la concepción más purista y tradicional. Sin embargo, la misa de Coello rompe con las tradiciones, no ignorándolas, pero sí innovando en base a la tradición.

La *Misa de Conmemoración* está compuesta para orquesta, coro mixto a cuatro voces y cuarteto de solistas. La orquesta a su vez está constituida por instrumentos de cuerda que forman la base de la sección instrumental junto al órgano, la familia de vientos metales y maderas al completo, percusión, arpa y la incursión del timple, icono de la música canaria, que aparece al final de la obra.

El coro y cuarteto de solistas interactúan durante toda la obra desempeñando papeles diferenciados y contrastantes con una escritura muy equilibrada, sin ánimos de lucimientos y virtuosismos excesivos para los solistas. El estilo global de la misa encierra una combinación de estéticas renacentistas, barrocas y clásicas, que define un estilo combinado o lo que hemos venido a llamar en este estudio *stylus mixtus*¹⁹⁸

198 El *stylus mixtus* se produce a finales del XVIII, al sur de Alemania y Austria, caracterizado por una misa sinfónica, generalmente compuesta para orquesta, coro y cuarteto de solistas. Este actúa de forma alternada con el coro en lugar de desempeñar fragmentos de lucimiento vocal para solistas al estilo italiano. El texto alcanza un alto grado de importancia en la composición y se adoptan convenciones para poner de relieve el contenido expresivo de la palabra a través de la música.

del siglo XXI, por cuanto incluye esas tendencias sonoras del pasado y las de hoy.

El *stylus mixtus* de la obra de Coello provoca constantes contrastes entre cada segmento de la música, desde períodos, frases e incluso incisos, a través de la participación alterna del coro, cuarteto de solistas, dúos, tríos y solos. Asimismo, plantea cambios sonoros con el coro a veces en *divisi* y con la orquesta que desempeña los mismos efectos a través de los cambios de textura y del discriminado uso de los instrumentos. En cuanto al propio estilo compositivo se tilda de *mixtus*, al experimentar e innovar a partir de técnicas y recursos del pasado, a la par que compone siguiendo sus principios compositivos pertenecientes al siglo XXI. Es una verdadera fusión simbiótica dado el enriquecimiento mutuo que se produce.

La plantilla vocal está constituida por un coro de voces mixtas y cuatro solistas que se relacionan de formas diversas. En unas ocasiones, ambos grupos se dividen agrupando voces masculinas y femeninas por separado y en otras, por registros agudos y graves. El tratamiento individualizado de cada voz del cuarteto, así como de una cuerda del coro, refleja un tratamiento parejo al orquestal e igualmente actúa en bloques sonoros por familias instrumentales, a través de asociaciones tímbricas y registros, o destacan de forma aislada. El modo en que se relacionan y acontecen los grupos vocales resultantes de los *divisi* guarda una conexión con los estilos antifonales y responsoriales al ejercer las mismas funciones dialogantes por la participación alterna. Son recursos que encajan en determinados momentos en los que se quiere representar al pueblo como asamblea masiva que contesta a una entonación interpretada por un solista.

No se pueden señalar como estilos compositivos ni siquiera como técnicas que establezcan una tendencia en la estética del compositor u obra, sino como otros recursos de la tradición religiosa que se remodelan para adecuarlos a un nuevo contexto y estilo compositivo. Esta diferencia puede observarse también, dada la razón por la que se vale de ellos, como una necesidad puramente expresiva que dibuja una visión del compositor respecto a la representación del pueblo en la obra y la interacción de este con el sacerdote, y además, es también muy oportuna esta escritura alternada para destacar el fraseo, la articulación del propio texto desde la música y favorecer la inteligibilidad del texto.

El coro segrega las voces según la tipología de voz, masculinas o femeninas, y en otras ocasiones las divide por el criterio de la tesitura aguda o grave con un resultado de sopranos y tenores por una parte y contraltos con bajos por otra, entre otras posibilidades menos frecuentes. En cualquiera de los casos, el resultado corresponde a un estilo antifonal general al presentar una división del coro completo en dos subgrupos o coros más pequeños que intervienen alternadamente, tal como sucedería en la interpretación de la misa en tiempos ya lejanos.

Esta tentativa genera una relación dialogante entre ambas partes con la interpretación de fragmentos en forma pregunta-respuesta o antecedente y consecuente. Cuando estos diseños estructurales y de articulación son llevados a cabo por un solista y responde el cuarteto o el coro, la práctica se puede catalogar de responsorial. Aunque no constituye una tendencia en la obra dado el uso reducido del recurso.

Al enmarcar la misa en un *stylus mixtus* del XXI no se pretende circunscribir la obra solamente a las influencias y tendencias de este estilo del XVIII en mixtura con las contemporáneas, sino que se quiere hacer notar la vigencia del término y la estética que representa, muy acorde a esta obra en particular. El compositor hace gala de eclecticismo y se inspira en técnicas compositivas de varias etapas importantes del desarrollo de la misa polifónica, generando nuevos recursos.

En relación con ello hay claras incidencias de aspectos de músicas profanas renacentistas en lo que se refiere al estilo imitativo-homofónico, sin recurrir a la parodia sino por la fluidez del ritmo y la sonoridad. Una convivencia del estilo depurado franco-flamenco y la tradición romana, cuyo primer objetivo era la comprensibilidad del texto.

Las secciones de conjuntos vocales presentan una escritura homófona con el diseño más melódico en la voz superior en unas ocasiones y en otras, una escritura más contrapuntística de poca densidad normalmente por el reparto del protagonismo entre las diferentes cuerdas vocales o por las entradas canónicas que tienen lugar constantemente. La elección de una u otra técnica de composición, homofonía o contrapunto, responde a la necesidad expresiva y contenido del texto de cada fragmento.

Por otro lado, respecto a estos recursos, nunca se ciñe a ellos desde la perspectiva histórica o estilística en la que tuvieron origen o lugar, no mantiene sus reglas y normas de funcionamiento ni siquiera pre-

tende ajustarse a un estilo compositivo del pasado y resultar estéticamente arcaico. Todos ellos tan solo cumplen una función particular, a veces momentánea, por una necesidad expresiva o simbólica puntual y siempre son tratados desde una perspectiva actual como parte de un lenguaje del siglo XXI.

La *Misa de la Conmemoración* no se identifica con complejas técnicas polifónicas al estilo severo; en líneas generales la composición es muy fluida, cercana a las influencias de composiciones en las que la semántica y la sintaxis del texto son prioridad, como es el caso de las formas poéticas populares o los tipos de misas que se vieron contaminados por ellas. En esta composición la fuente histórica textual en latín aporta un atractivo particular porque el texto de la misa es prosodia rítmica y melódica, y, además, por su contenido exclamativo de alabanzas y ruegos. Aunque no hallemos signos de exclamación explícitos en el texto, el significado del mismo sí lo recoge y así se explicita musicalmente en esta obra. Este perfil exclamativo de esta liturgia se puede llevar a la simple emisión de la palabra, incluso en una celebración no cantada, pero se potencia aún más cuando esta se ensalza musicalmente como ocurre en la composición de Coello. El trabajo prosódico plasma el dolor y júbilo, una consecución de contrastes que el propio texto demanda, en el que cuida los acentos, la adecuación silábica de la palabra, la articulación fraseológica, la estructura del texto con sus secciones, etc., e incluso los aspectos que *a priori* no son muy explícitos, pero que están recogidos en el significado a veces ambivalente o simbólico del texto.

Las secciones polifónicas a cuatro voces, coro o cuarteto, introducen el texto de forma simultánea con diseños homorrítmicos normalmente y estilo homofónico, con la melodía en una voz aguda, o con una relación interválica entre las cuatro voces de cuarta o quinta, en menor ocasiones terceras, es decir, una relación consonante. Las melodías de estas secciones aluden al coral barroco y al luterano por sus sencillas disposiciones diatónicas y a la par rompen con los preceptos de estos modelos a través del ritmo. En lugar de la unívoca sencillez que suelen presentar los ejemplos precedentes, las secciones de corales de la misa alternan este rasgo con una riqueza rítmica más compleja, tanto es así, que el paradigma rítmico resulta de los más importantes para dar unidad a la obra.

En los momentos en que las entradas no son coincidentes, estas surgen al estilo canónico libre y escritura contrapuntística no severa, unas veces fugada, otras imitativas, etc., pero siempre en el marco de la libertad compositiva. En otras palabras, los recursos tradicionales reciben un tratamiento libre e innovador para transformarse en un lenguaje contemporáneo.

Los recursos, técnicas y lenguajes compositivos ya existentes se despojan de sus cadenas normativas y se implantan en una nueva realidad. Compositivamente, la Misa acoge desde las armonías tríadas hasta las disonantes, las escalas diatónicas y cromáticas, momentos planos de estilo narrativo o recitativo que se convierten en fragmentos abruptos de dinámica sin la preparación tradicional o en diseños melódico-rítmicos con un carácter muy articulado, en la misma medida encontramos estructuras canónicas y corales, así como las escrituras homofónicas y motetísticas, sin que ninguna siga las reglas tradicionales que les caracteriza como técnica compositiva. Por ejemplo, el uso del canon al unísono de perfil modulante rompe con la direccionalidad clara y esperada, por otro lado, destaca la prosodia rítmica puramente textual en un marco de mensura musical inestable y a veces amalgamado, en ella se dan cita desde la imitación real y el efecto eco arcaico hasta la imitación canónica que renace con fuerza en el siglo xx en torno a la segunda escuela de Viena y el serialismo. Armónicamente, disonancias y tonalismo suceden sin preámbulos, y en el ámbito formal, recursos como la construcción de *bicinia*, el *hoquetus* y el coro *spezzato* de la escuela veneciana, la fuga, la imitación y los corales, todos se han transformado y adaptado a la necesidad compositiva y expresiva del autor y obra. Por ejemplo, la imitación libre llevada al concepto puramente rítmico prescindiendo del melódico es un recurso compositivo que caracteriza a esta obra y la cohesionan a través del parámetro rítmico con una célula que se instala en los diseños de cada sección, a través de la técnica imitativa libre. De esta forma, presenta un diseño rítmico-melódico que puede modificar, repetir, amplificar, reducir, en definitiva, experimentar con él, siempre que permanezca reconocible desde el punto de vista rítmico. Dada la libertad para presentarlo en diferentes contextos musicales y textuales se impone de forma reiterada, provocando así en el oyente un sentimiento de unidad en la obra.

Dar unidad a las partes de la misa es una tendencia que se viene produciendo desde el siglo xv hasta hoy y en el caso que nos ocupa se puede hablar de unidad desde el parámetro armónico y también desde el factor rítmico, al que en ocasiones se le añade el melódico. La experimentación se hace evidente en el sonido y dirección armónica, debido a que la obra rompe constantemente con las líneas más tonales que se puedan desarrollar, para ser conducidas a disonancias extremas o momentos atonales.

Los aspectos formales innovados se detectan igualmente en las formas fugadas que no siguen las reglas establecidas para su composición, como sucede también con las entradas canónicas, imitaciones y contrapunto. Las técnicas no son exclusivas de un estilo o período compositivo sino la forma de usarlas y las reglas que se les apliquen.

La influencia de estos estilos compositivos renace en el siglo xxi, igual que lo hicieron en el Clasicismo adaptándose a la estética de cada momento. Si en este último se decantaron por sumarlos a un estilo italiano con préstamos de técnicas de música instrumental y ópera, en la actualidad se introducen en la estética de la experimentación sonora y la libertad respecto a los cánones compositivos que fijan cada forma, técnica o recurso de escritura musical.

Para que la composición de misas tenga una continuidad en el siglo xxi tienen que darse unas condiciones mínimas, poco usuales a día de hoy, pero que precisamente se presentaron en el caso que nos ocupa sobre Coello: por un lado, es necesario mantener viva la tradición de engrandecer la palabra de Dios a través de la música, es decir otorgarle un lugar de relieve a las composiciones musicales religiosas y litúrgicas por parte de la Iglesia, y por otro, aceptar y fomentar las nuevas producciones pertenecientes a nuevas corrientes estéticas compositivas en lugar de anclarse a estilos pasados.

Coello contó con la confianza del religioso que aceptó la propuesta de componer una misa, y, además, no solo se propició el estreno, sino que este se convirtió en uno de los eventos más importantes para la Basílica de Candelaria y para el pueblo canario. El capítulo vii de la *Constitución Dogmática sobre la Sagrada Liturgia Sacrosanctum Concilium* apoya y fomenta esta actitud por parte de la comunidad católica hacia la creación. Al respecto dice: “Los Obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes dotados de conocimientos artísticos

y aprecio por el arte, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada liturgia”¹⁹⁹.

El simbolismo inmanente a esta celebración, el mensaje inherente y la procedencia del mismo, su significado social, histórico y cultural en Occidente, entre muchos otros aspectos, hacen de esta forma musical una eterna fuente de inspiración. Estos códigos simbólico-musicales siguen vigentes en la actualidad y en la misa se encuentran ejemplos muy significativos.

Por otra parte, el carácter expresivo y jovial que le confiere a la misa viene determinado por dos aspectos básicos sobre los que se apoyan todos los demás recursos. Estos son la sonoridad o armonía libre y el ritmo. Al tratarse de una misa que oscila entre unas armonías tonales y otras muy disonantes, más próximas a la atonalidad, el uso de la consonancia tiene la misma función que la disonancia, expresar un determinado significado o acontecimiento de un relato textual. Se vale del cromatismo y la disonancia como de la armonía consonante en todas y cada una de las secciones de la misa. Con ello, se manifiesta un interés equilibrado en cada una de las opciones sonoras y, por tanto, ninguna representa un papel secundario respecto a otra en el lenguaje de Coello, en lo que se refiere al uso como recurso expresivo, puesto que desde el punto de vista estructural la tonalidad es un elemento de ordenación y marco organizador de cada una de las partes, así como de la misa al completo. No obstante, dado que el uso de una u otra opción está estrechamente en conexión con la necesidad expresiva concreta de cada momento, las armonías consonantes y tonales tienen un predominante peso en todas las secciones, porque los pasajes textuales recogen en su mayoría mensajes y alusiones simbólicas más acordes a la música tonal. Es decir, es una necesidad de adaptación a las particularidades de la obra.

Tras observar la tabla resultante del análisis armónico-estructural (véase Tabla 2) se puede determinar una mayor importancia de la tonalidad de do mayor sobre el resto y en segundo lugar la de mi bemol mayor. Otra tonalidad protagonista es el mi menor, relativo de sol mayor, y por último la de re que juega un papel arcaico y modal en la primera sección del *Kyrie* y tonal en las siguientes ocasiones en las que aparece. Resulta relevante también la presencia de juegos modales, ma-

199 SC127.

Tabla 2. Cohesión armónica de la *Misa de Conmemoración*

Sección	Armonías principales	Armonías marco	Sonidos resultantes
I. <i>Kyrie</i>	re-la	re	re
	si b M	si b M	si b
II. <i>Gloria</i>	do M	do M	do
	si b M		
	mi b M	mi b M	mi b
	do m		
	sol M		
	mi b M		
	do M	do M	
III. <i>Credo</i>	mi m – sol M	mi m	mi - sol
	re M (v)		
	sol M	sol M	
	mi b M	mi b M	
	re m – fa M	re m – fa M	fa
IV. <i>Sanctus</i>	do M	do M	
	la m – do M		
	do M		
V. <i>Benedictus</i>	do M	do M	
	la M – re M		la
	sol M (v)		
	do m – do M		
VI. <i>Agnus Dei</i>	do M	do M	
	mi b M	mi b M	
	la M – fa M		
	mi b M		

Sonidos resultantes ordenados: do, re, mi b, mi, fa, sol, la, si b, do

yo-res-menores, a lo largo de la obra y sobre todo en el *Credo*, con un comienzo señalado y un final que hace lo propio para identificar un episodio que hace referencia a la Iglesia y no a Dios. Este análisis genérico recoge una clara cohesión entre las diferentes partes de la misa desde este parámetro tonal y además establece jerarquías dentro de la obra, diferenciando el *Credo* del resto, así como la última parte de esta sección por aludir a la Iglesia en lugar de a Dios, como sucede en el resto de la pieza.

En cuanto al ritmo, en líneas generales la obra es muy dinámica, viva y jovial. La misa adquiere coherencia a través de una célula rítmica que comparten todos los motivos estructurales de cada una de las secciones de la obra. El carácter alegre de esta célula (corchea con puntillo y semicorchea) viene determinado por el uso del puntillo entre figuras de corta duración y a su vez un ritmo fácil de recordar.

El diseño con puntillo es una libre elección por parte del compositor, pero tiene unas connotaciones importantes ligadas a su uso en la historia de la composición, así como al simbolismo nuevamente. Esta célula motívica cuenta con unas asociaciones de carácter ya establecidas y asentadas por los siglos precedentes.

Es una suerte de diseño lleno de tipismo, igual nos transporta al mundo popular y la danza²⁰⁰ que al Romanticismo de Schumann o a la estética francesa de Lully. Este diseño tiene lugar en la misa de Coello como una idea fija que aparece y reaparece a lo largo de toda la obra, en forma original o modificada, aislada o como parte de un diseño más extenso, pero siempre con la célula indicada a modo de cabeza de diseño. Este motivo, de corchea con puntillo y semicorchea, se corresponde con un ritmo troqueo con puntillo (_U), y se utiliza en la cabeza de diseños en las secciones de *Kyrie*, *Gloria*, *Benedictus* y *Agnus Dei* y como la cola de los del *Credo* y *Sanctus*. Los diseños rítmicos característicos de cada parte de la misa presentan diferentes variantes, pero todos conservan esta célula de ritmo descendente.

200 “Para Aristóteles en *La Retórica*, algunos de estos pies estarían dotados de significado: así, el yámbico (U_) sería la vida en acción; el troqueo (_U) sería apropiado para la danza, y el dactílico (_UU) para lo heroico”. En: Gustems, Josep. *Música y sonidos en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2013. p. 84.

Si atendemos al carácter vivo y móvil que tiene, y miramos a la tradición musical canaria, hallamos la conocida danza, *El Canario*, que fue muy popular entre los siglos XVI y XVIII²⁰¹. Esta danza incluye algunos diseños rítmicos que le caracterizan y uno de ellos es el troqueo con puntillo, en unas ocasiones con la figuración de corchea con puntillo y semicorchea como en la misa de Coello y en otras con negra con puntillo y semicorchea.

Estas influencias bien pueden ser directas e intencionadas por parte del compositor en su vertiente microhistoriadora de la cultura canaria, o involuntariamente llevadas a la partitura dejándose guiar por la intuición y el subconsciente, que igualmente nos puede reportar experiencias musicales de nuestra cultura. Por ejemplo, la relación entre Lully no solo se justifica por razones obvias al conocer el uso profuso del puntillo de este autor, sino que además, se establece una conexión aún más estrecha con la cultura popular canaria al contar con la danza *El Canario* antes señalada, entre las usadas por el compositor francés en sus obras escénicas del siglo XVII.

Estas conexiones rítmicas con la danza atestiguan el carácter vivo y móvil del diseño y por extensión de la misa al completo, ya que es un elemento constante en todas sus secciones. Por otra parte, es garante de contraste al alternar con secciones cuyas escrituras son más sobrias, o sobre todo con los fragmentos de corales con figuración más larga e invariable, a base de negras o blancas, por ejemplo. Mientras que los fragmentos en corales detienen el movimiento de la obra, o como mínimo lo ralentizan, las secciones que incluyen la célula con puntillo hacen que la música fluya y genere sensación de movilidad.

Optar por el latín significa conservar una sonoridad más cercana al origen, pero también guarda una relación con el ritmo. En el pasado

201 “El Canario es una danza cortesana y teatral española (...), que, según el Tesoro de la Lengua Castellana, de Sebastián de Covarrubias, se denominó así por haberla traído a la península los naturales de las Islas Canarias” “La mención más temprana de esta danza aparece en Sevilla, en el año 1554 y en el entorno teatral, más concretamente dentro de la recopilación de obras teatrales de Sánchez de Badajoz”. En: Ruíz Mayordomo, María José. “El Canario: Una de las danzas más populares del XVI al XVIII”. *Revista Música Antigua.com*, sábado 14 de febrero de 2015 (en línea): <http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii/> [consulta: 24 febrero 2016].

Ejemplo 1. Kyrie. Presentación de la célula rítmica motívica

The image shows a musical score for the beginning of a Kyrie. It features two vocal parts: Tenor (top staff) and Bass (bottom staff). The music is in 4/4 time and marked 'mp' (mezzo-piano) and 'Epressivo'. The lyrics are: 'Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e'. Annotations include 'Canto' in boxes above the vocal lines, 'DISEÑO RÍTMICO' pointing to the first measure of the Tenor part, and 'CABEZA RÍTMICA' pointing to the first measure of the Bass part.

Tabla 3. Misa de Commemoración. Cohesión rítmica

	Célula motívica	Células secundarias
I. Kyrie		
II. Gloria		
III. Credo		
IV. Sanctus		
V. Benedictus		
VI. Agnus		

era en la palabra donde residía toda la información rítmica de todas las composiciones musicales hasta que se desarrolló un lenguaje y gráfica propiamente musical. Era la lengua latina la que proporcionaba el ritmo e incluso aspectos melódicos a la música. La traducción de los pies métricos, estructurados en larga-breve, se aplicaba a la música con una diferencia de alturas, es decir, melódico como en el habla.

El latín produce un ritmo diferente al castellano en la acentuación del ritmo y la melodía al elevarse el tono de la sílaba que estaría acentuada en el castellano. Porque como bien se sabe, con pocas excepciones, las palabras latinas no tienen acento gráfico por regirse por otras normas. En definitiva, el latín es una lengua más melódica por llevar implícita

una entonación en lugar de acentuación²⁰² y ello la reviste de interés para la composición de Coello. En cuanto a la acentuación de las palabras y su relación con el ritmo, en el latín no existen las palabras agudas, son todas llanas o esdrújulas y entre estas dos últimas opciones, la mayor parte de las palabras clave y subrayadas musicalmente en la composición de Coello son llanas. Como es el caso de *deus, Christe, pater, Jesu, deo, noster, coeli, terrae, amen, credo, homo, sancto, patris, mundi*, entre otras. Todas ellas son sustancialmente importantes en cualquier mensaje religioso y más aún litúrgico, y guardan la relación de responder a un diseño binario con acentuación en la primera unidad, como la célula rítmica de cohesión de la misa. Dadas estas características de parte tónica y átona (_U) que comparten estas palabras y el diseño rítmico, la fusión de ambas se presenta como una idoneidad rítmica entre música y palabra.

El resto de las palabras, algunas también de gran importancia dentro del texto de la liturgia, serían esdrújulas y por tanto comparten la sílaba tónica en la primera, característica que permite una adaptación igualmente apropiada a la célula rítmica en cuestión y a los diseños característicos de cada sección ya que algunos de estos incluyen esta célula como cabeza del diseño.

Y por último hay que destacar la medida cambiante como otro de los rasgos constantes del lenguaje de Coello. El asiduo cambio de compás aporta contraste al discurso musical debido al uso de todas las métricas, binarias, ternarias, cuaternarias y de amalgama. Ello representa la forma en la que respira musicalmente el compositor, es un recurso natural de su escritura, y además en la misa resulta relevante porque ayuda al trabajo prosódico y a la acentuación musical en *pro* del texto. Pero es un recurso claramente contemporáneo que, a diferencia de una tendencia a la periodicidad o estabilidad de este parámetro, hace más compleja la percepción e interpretación. Incluso desde el punto de vista simbólico igualmente se establecen conexiones entre palabras y momentos claves del relato textual con el uso de los compases de siete partes, aludiendo nuevamente al número siete.

202 Mora Gallardo, Elsa; Asuaje, Rosa Amelia. *El canto de la palabra: una iniciación al estudio de la prosodia*. Mérida (Venezuela): Centro de Investigación y Atención Lingüística (CIAL) y el Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas (GICIFO), 2009, p. 37.

Análisis musical

La música no es solo el reflejo de una estética predeterminedada. Muchos aspectos se pueden explicar desde la constitución del sistema sonoro a través del propio proceso en el caso de esta composición.

Dado que esta obra en particular halla su génesis en aspectos varios, tales como los socioculturales, históricos musicales —por seguir la forma musical y fuente textual de la misa—, estéticos —que responden al eclecticismo y fusión entre tradición y presente—, el análisis se plantea con el objetivo de abordar e interconectar cada aspecto musical con los otros posibles parámetros de interés, y destacar aquellos recursos y fragmentos más representativos de la obra.

En primer lugar, observamos la apertura del *Kyrie* que comienza con un estilo contrapuntístico para coro a cuatro voces sobre un bajo estático, sin movimiento melódico sobre el sonido re, otorgando así más importancia al aspecto rítmico y a la prosodia que tiene lugar desde el comienzo. Dada las características, este bajo cumple la función de un *cantus firmus* sobre la que se superpone la composición y actividad. La técnica compositiva contrapuntística gira alrededor de él con una actividad creciente por el *divisi* que se produce en cada una de las cuerdas del coro hasta alcanzar ocho líneas vocales que finalizan con siete sonidos, número sobresaliente desde el simbolismo más arraigado al compositor por la relación que guarda con las siete islas del Archipiélago Canario.

En este sentido la utilización del contrapunto libre nos transporta a una época y estética particular en la que aún la armonía no regía los procedimientos compositivos, y por tanto, se antoja ideal para la libre composición religiosa del siglo XXI.

El *Kyrie* inicia con un diseño rítmico-melódico de estilo arcaico que se repite en todas las voces vocales e instrumentales, con un salto de quinta *re-la*, y presenta una sonoridad envolvente modal que acumula densidad de textura y crece en alturas hasta llegar a la utilización de doce sonidos, un guiño al simbolismo, en este caso religioso, por el carácter figurativo del número doce²⁰³ en toda música religiosa. Se trata de una sección que comienza modal y termina en disonancia o bajo el prisma de una serie sonora ampliada.

203 El número 12 para la simbología religiosa representa a los doce apóstoles y a la Iglesia.

Ejemplo 2. Kyrie. Imitación libre

Soprano *Coro* *Espressivo* (Ky ri e e le son,) *mf* Ky ri e e lei son, e le *ff rit.* son.
 Alto *Coro* *Espressivo* Ky ri e e le son,) *mf* Ky ri e e lei son, e le *ff rit.* son.
 Tenor *Coro* *Espressivo* (Ky ri e e le son,) *mp* Ky ri e e lei son, e lei son, e le i *ff rit.* son.
 Bass *Coro* *Espressivo* (Ky ri e e lei son,) *mp* Ky ri e e le i son, e le i son. *ff rit.*

Ejemplo 3. Kyrie. Armonías de la introducción instrumental (cc. 1-5)

Ejemplo 4. Kyrie. Escala derivada de los sonidos que comprenden los acordes

En el caso del *Gloria* su comienzo tiene el claro objetivo de reflejar el texto, es decir alcanzar *in excelsis* (en el cielo), y para ello comienza en do mayor²⁰⁴ con la célula motívica de la primera sección impregnada de su viveza, y a través de la direccionalidad de las líneas ascendentes del juego de tresillos y del diseño posterior, que continúa el mismo camino creciente melódicamente, se dirige al final del verso para subrayar la palabra *Deo* (Dios). La dinámica evoluciona también progresivamente en correspondencia con la melodía y armonía, hasta alcanzar uno de los puntos máximos en el *Gloria*, un marco armónico que rompe

204 El marco tonal de do mayor confiere a su vez una alegoría de fe.

con el do mayor por un instante, cuyas disonancias se prolongan por un calderón e intensidad de *fff*.

Todos los elementos y recursos musicales se ponen a disposición de la expresividad para marcar ese punto concreto, como también es el caso de la métrica que dibuja una ampliación progresiva, de la longitud de compases, al partir de un $2/4$, pasa por $3/4$, $5/4$ y termina en $8/4$. El concepto ternario del compás y tresillos, son símbolos de la trinidad y la perfección, y la dualidad binaria-ternaria en el ritmo por la superposición de tresillos, con subdivisión ternaria sobre ritmos de subdivisión binaria del $3/4$, vincula lo humano (binario) y lo divino (ternario).

A continuación, la separación de voces blancas y masculinas aporta claridad con un estilo silábico y estabilidad interválica con una relación estricta de tercera entre las dos voces. En este fragmento, la escritura por bloques responde en esta ocasión a una innovación o combinación entre el estilo de un *organum duplum* paralelo estricto y una construcción de *bicinia*. El *organum* a dos voces se presenta en cada uno de los bloques sonoros, por repetición, pero la división y combinación de las voces en dos dúos que se imitan responde a lo que se conoce como construcción de *bicinia*. *Organum* y *bicinia*, pertenecen a su vez a estilos y épocas muy distantes y constituyen ejemplos de lo que se ha señalado como un eclecticismo compositivo del siglo XXI dado que no compone siguiendo las normas de aquellos momentos pretéritos, estos se deconstruyen y reconstruyen libremente, desde el procedimiento compositivo hasta sus elementos constitutivos.

En el caso del *organum*, por ejemplo, no es común que el paralelismo estricto se produzca a distancia de tercera sino de un intervalo consonante como puede ser el de octava, quinta y cuarta. El uso de la tercera en este caso puede tener un valor simbólico por su relación con la trinidad y el concepto de perfección o una alegoría numérica²⁰⁵, por ello, al optar por esta relación interválica concreta, rompe con el estilo compositivo tradicional del *organum*. Igualmente, la construcción en *bicinia* que se presenta no sigue los patrones tradicionales, no está constituida

205 La complementariedad entre los intervalos de terceras y sextas, la posible reducción de las relaciones numéricas pitagóricas de estos intervalos, a relaciones sencillas: $64:81$ a $4:5$ y $27:32$ a $5:6$, así como la importancia de la teoría del senario, fundamentan la consideración de consonante al intervalo de tercera.

Ejemplo 5. *Gloria*. Crecimiento dinámico y melódico

The image displays a complex musical score for a Gloria, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is annotated with several key features: a rectangular box highlights a specific melodic phrase in the upper staves; a circular box highlights a rhythmic pattern in the lower staves; and various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ff* are placed throughout the score to indicate changes in volume. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and ornaments.

por dos voces con diseños disímiles, sino todo lo contrario, el efecto es como la repetición de un solo diseño melódico-rítmico por la composición en *duplum* paralelo. Y en el siguiente ejemplo, encontramos otra forma diferente sobre la construcción en *bicinia*.

La voz soprano y contralto exponen dos melodías que son parejas a las dos de las voces tenor y bajo, pero en lugar de tener lugar de forma

Ejemplo 6. Gloria. Deconstrucción de organum y bicinia

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Fl. 1/2, Ob. 1/2, B. Cl. 1/2, Bsn. 1/2) and strings (Vln. I., Vln. II.) play a melodic line with various dynamics and expressive markings. The harp (Hp.) and organ (Org.) provide harmonic support. The vocal parts (S., A., T., B.) sing the Latin text: "Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis." The score includes various dynamics (p, mp, mf, mfz) and expressive markings (Espressivo, unis, mp, mfz). The vocal parts are marked with "Espressivo" and "unis". The organ part is marked with "p". The harp part is marked with "mp" and "mfz". The woodwind and string parts are marked with "p" and "Espressivo".

consecutiva se producen conjuntamente. El modo de agruparlas y distribuir el coro responde a la construcción en *bicinia*, pero se ha modificado la escritura al acoplarlas. Y en la tercera semifrase, se mantiene el *divisi* del coro con interpretación alternada, tal como marcan los cánones de la *bicinia*, pero se altera la imitación de una de las voces para dar lugar nuevamente a una construcción libre o modificada.

Ejemplo 7. *Gloria*. Construcción en *bicinia* conjunta y modificada

The image shows a musical score for a Gloria, likely from a Mass. It features multiple staves, including vocal parts and instrumental accompaniment. The score is divided into sections by dashed lines, with some sections labeled with numbers like 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score is written in a complex, multi-measure format, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The overall structure is highly detailed and complex, reflecting the 'bicinia conjunta y modificada' construction mentioned in the text.

Situados en la sección central del *Gloria*, destaca el verso *Domine Deus, Agnus Dei, Filius patris* (Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del padre), por su carácter contrastante tanto estilístico como armónicamente. Aquí se le otorga un peso muy grande a la palabra *Patris* escrita de forma silábica sobre dos figuras de redonda que ocupan un compás de 4/2. Constituye un inciso musical y a su vez, contempla un significado simbólico por la figuración musical elegida. La figura de redonda, como símbolo de perfección, de lo circular, que completa lo ternario y lo binario, y por otra parte, el acorde de *do* mayor tiene una fuerte carga simbólica y sobre todo cuando se presenta en estado fundamental, como acorde perfecto mayor, en posición de evidenciar la Trinidad.

El *Credo*, como oración de ratificación de fe, contiene unas oraciones que exponen la creencia y en la Iglesia Católica por otra. Además, distingue entre Dios como luz del Universo, su encarnación, y vida en la tierra. Con estos ejes fundamentales, Coello traza una división estructural tripartita con repeticiones, tal que ABC - A'B'D.

El comienzo de la sección C presenta un carácter muy sobrio para *et incarnatus est*, debido a la desnudez instrumental de unos sonidos pesantes y tenidos en las cuerdas graves y órgano, sobre la que se impone la entrada del bajo solista con trombón y solista tenor con fagot. Protagonistas de la encarnación de Dios y preámbulo al comienzo en *molto espressivo* de un cuarteto de voces solistas que tienen lugar. La escritura para el grupo de solistas se presenta en canon imitativo libre, en estilo recitado, a excepción de la voz soprano que desarrolla algo más de movilidad melódica. La entrada progresiva del cuarteto acumula actividad, así como por parte de la orquesta y órgano va tomando vida rítmica y musicalmente en oposición a la pesadez del inicio con los graves, porque nos dirige hacia el momento de encarnación (véase

Ejemplo 8. Gloria. Simbología del acorde fundamental de do mayor

Tabla 4. Estructura del Credo de la Misa de Conmemoración

Estructura	Relato-texto	Armonía	Dinámica
A	Confesión de fe en Dios como luz del universo	mi m- sol M sol M- (re-V) sol M- (re-V)	fin ff
B	Encarnación y bajada del cielo	mi b M-la b	fin ppp
C	Dios hecho hombre, en la tierra	sol M-mi m re M mi m (puente)	fin ff-p
A'	Dios nuevamente en el Cielo	mi m- sol M sol M- (re-V) Atonal- re Mayor sol M- (re-V)	fin ff
B'	Vida en la tierra y profetas	mi b M-la b	fin pp
D	Confesión de fe en la Iglesia	re m fa m- M fa M re- fa M	fin fff-mp

Ejemplo 9. *Credo*. Fragmento *Et incarnatus est*

Ejemplo 9. *Credo*. Fragmento *Et incarnatus est*). Es una sección diferenciada a propósito para realzar este momento cumbre del *Credo*. Todas las voces concluyen conjuntamente subrayando *Et homo factus est* (y se hizo hombre). El compositor resalta la sección, tanto musicalmente como a través del texto, que escribe en mayúsculas para la frase final.

Redoble de timbales y gran contraste textural, armónico y también melódico-rítmico da paso a la segunda frase, inundada del sufrimiento de la crucifixión de Jesucristo con un diseño de cuatro tetracordos descendentes en las cuerdas, que ejercen fuerzas contrarias a las voces de soprano, violín y trompa, cuyas direcciones cromáticas ascienden y descienden y producen una atmosfera armónica distante (véase Ejemplo 10. Fragmento de dramatismo musical: La crucifixión).

Los recursos de la antigüedad que se toman en el *Credo* son tales como la textura divisoria del coro *spezzato*, que separa voces blancas y de hombre o que divide grupo de solistas y el grupo total, y el uso del silencio expresivo (véase Ejemplo 12. *Credo*. Uso del silencio expresivo en el *divisi* por palabras y secciones y Ejemplo 11. *Credo*. Textura divisoria del coro *spezzato*).

La combinación de *divisi* por palabras o pequeñas secciones y el uso del silencio expresivo tienen lugar junto a las entradas canónicas de imitación libre, los juegos imitativos entre voces, ecos o entradas fugadas rítmicamente aparecen como las más destacadas.

Ejemplo 10. *Credo*. Fragmento de dramatismo musical: La crucifixión

The image displays a complex musical score for a dramatic section of a Credo, specifically the Crucifixion. It consists of multiple staves, likely representing different vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental accompaniment. The score is annotated with various musical symbols and markings:

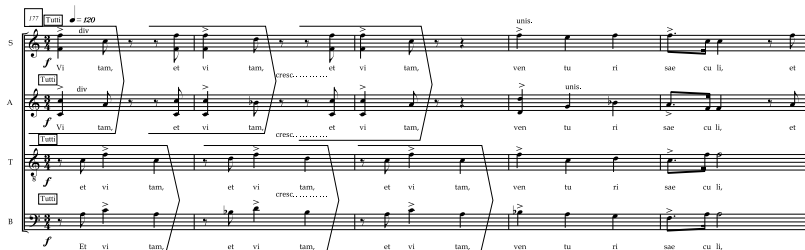
- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo) and *f* (forte) are used throughout to indicate volume levels.
- Structural annotations:** Several measures are circled in red, and others are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific musical phrases or structural elements.
- Phrasing:** Arched lines above the staves indicate melodic phrases and their continuation across measures.
- Tempo/Character:** The marking *rit.* (ritardando) is present, suggesting a change in tempo or a more solemn character.

Sobre el *Sanctus* vamos a destacar en primer lugar, la estructura en tres secciones diseñada desde un punto de vista armónico y dinámico, en correspondencia con el texto y, en segundo lugar, algún recurso compositivo. Desde la perspectiva armónica, la cohesión está enmarcada por la tonalidad de do mayor y secundada por su relativo, la menor. De las tres frases, la primera y tercera empiezan y terminan en do mayor, y la segunda da comienzo en la menor para finalizar también en do mayor. La estructura, según el texto y música, responde a un diseño tripartito ABC, pero desde el punto de vista armónico es más preciso presentarlo como *aba'*.

Ejemplo 11. Credo. Textura divisoria del coro *spezzato*



Ejemplo 12. Credo. Uso del silencio expresivo en el *divisi* por palabras y secciones



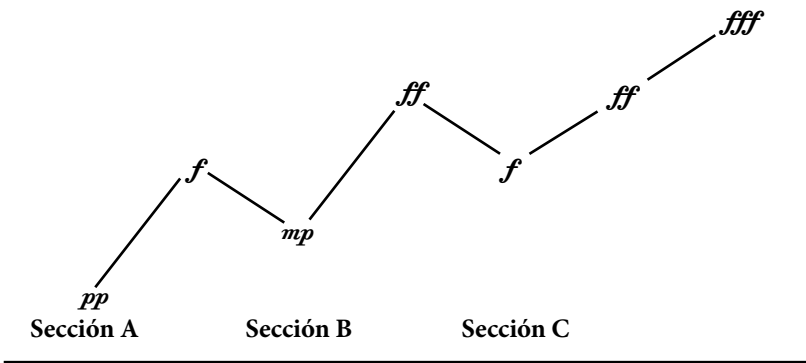
Y desde la perspectiva dinámica, es interesante ver cómo va progresivamente creciendo la obra, desde un *pp* con el que comienza hasta un *fff* con el que da fin. Las tres frases que conforman la estructura presentan una dinámica creciente, que aumentan su grado de intensidad en cada una de ellas.

Tabla 5. Estructura del *Sanctus*

Estructura texto	Estructura música	Armonía
A	A	a do M - la m - do M
B	B	b la m - do M
C	C	a' do M - la b M - do M

En cuanto a recursos, destacamos un ejemplo de coro *spezzato* y construcción en *bicinias*, esta última muy innovadora al guardar solamente la relación rítmica. Es lo que damos en llamar construcción en *bicinias* rítmicas. La intención musical de dividir al coro es la de crear una atmós-

Gráfico 1. Crecimiento dinámico del *Sanctus*



Ejemplo 13. *Sanctus*. Construcción de *bicinas* rítmicas

La imagen muestra un fragmento de la partitura musical del *Sanctus*, centrado en la construcción de *bicinas* rítmicas. Se observan las voces (Soprano, Alto, Tenor, Bajo) y los instrumentos (Violines I y II, Viola, Cellos, Contrabajos). Las *bicinas* se refieren a patrones rítmicos repetitivos y acentuados que se repiten constantemente, creando un efecto de tensión y diálogo entre las secciones.

fera dialogante a través de una relación de pregunta-respuesta entre las dos secciones, dar espacialidad a la escritura musical. Concretamente en este caso reduce la tensión que aporta la escritura de las cuerdas, órgano y timbales, con pequeñas células rítmicas que se repiten incesantemente y muy acentuadas.

En el *Benedictus* se produce una alternancia entre un colectivo y el grupo de solistas y el efecto que produce es uno de los ejemplos que más se acerca a la experimentación sonora pretendida en el Renacimiento con el coro *spezzato*. Este ejemplo es uno de los más fidedignos que se han presentado en toda la misa y aun así cabe destacar que la constitución de los dos grupos no es equilibrada en cuanto a masa sonora. No obstante, el objetivo espacial y de efecto sonoro diferenciado de la técnica en concreto se conserva.

Ejemplo 14. *Benedictus*. Fragmento de coro *spezcato*

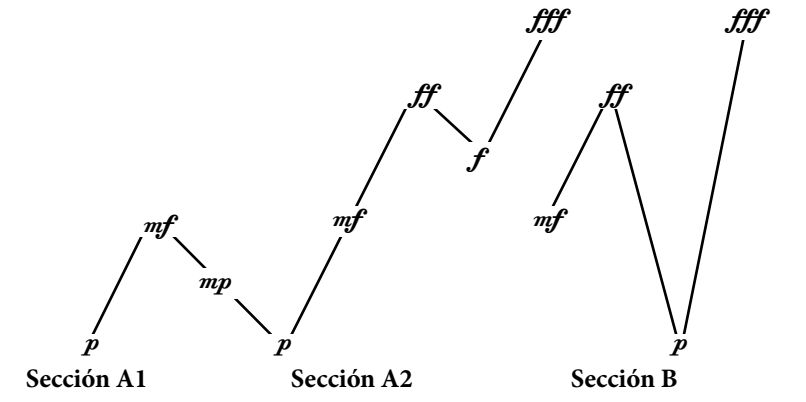
The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute 1/2, Oboe 1/2, Clarinet 1/2, and Bassoon 1/2. The second system includes Horn 1/2, Trumpet 1/2, Trombone 1, and Trombone 2. The third system includes Timpani and Organ. The fourth system is the vocal choir, with parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'Be ne di ctus, Be ne di ctus, Be ne di ctus, Be ne di ctus'. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and performance instructions like *Coro* and *Solo* for the choir parts.

Al igual que en el *Sanctus*, la dinámica también juega un papel importante para determinar y reforzar el diseño formal al coincidir cada final de cada sección A y B con los dos puntos dinámicos álgidos —en *fff*—.

Tabla 6. Estructura del *Benedictus*

Estructura texto	Estructura música	Armonía	Dinámica	Textura
A	A1	do mayor	<i>p-mf</i>	cuarteto de solistas
	A2	la mayor - sol mayor	<i>mf-fff</i>	coro + solistas
B	B	do menor - do mayor	<i>mf-fff</i>	coro

Gráfico 2. Crecimiento dinámico del *Benedictus*



La introducción del *Agnus Dei* cuenta con una fuerte carga simbólica por la incursión de dos aspectos que denotan gran interés en el lenguaje compositivo de Coello: la numerología, que hace su incursión con un diseño inicial cuya longitud está delimitada por siete compases y el instrumento canario por excelencia, el timble, que forma parte de la orquesta en esta sección únicamente, como guiño a su cultura musical. El papel del instrumento es introducir los temas que *a posteriori* tomará el coro y las diferentes secciones instrumentales.

Un momento exquisito de la obra consiste en una fuga interpretada por el cuarteto de voces, que está articulada en cuatro entradas que repiten un diseño *-f-*. La novedad que presenta es la relación interválica

Ejemplo 15. *Agnus Dei*. Presentación instrumental de temas melódicos a cargo del timble

The musical score for Example 15 is arranged in a system of staves. At the top left, a circled label 'Timble Coloré' is positioned above the first staff. The score includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Horn, Trombone, Trumpet, Percussion, and Timble. The Timble part is the primary focus, with several melodic phrases highlighted by boxes and labeled with '1', '2', and '3'. A specific section of the Timble part is boxed and labeled 'Introducción de 7 compases'. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Ejemplo 16. *Agnus Dei*. Presentación vocal de temas melódicos

The musical score for Example 16 features vocal parts and instrumental accompaniment. The vocal staves are prominently displayed, with several melodic lines highlighted by boxes and labeled with '1', '2', and '3'. The instrumental parts, including strings and woodwinds, provide accompaniment for the vocal lines. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Ejemplo 17. *Agnus Dei*. Presentación de los elementos de la fuga

The musical score for Example 17 illustrates the presentation of fugue elements. It features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is divided into sections labeled 'Sueto' and 'Contrasueto'. The instrumental parts include strings and woodwinds. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Ejemplo 18. *Agnus Dei*. Desarrollo de la fuga

que guardan las voces, al entrar cada una, con una relación de quinta descendente consecutivamente. En una fuga tradicional las formas del sujeto y contrasujeto (*dux* y *comes*) es de obligado cumplimiento modular a la quinta superior o dominante del sujeto. En el caso de la fuga que nos ocupa, el sujeto es introducido por la solista contralto en la mayor y modula a una quinta descendente, re mayor, en la segunda entrada o respuesta real, por parte de la solista soprano.

En esta segunda aparición, el contrasujeto tiene lugar a la par que el *comes*, como correspondería en una forma de fuga tradicional. Tras la finalización de este fragmento se expone la tercera entrada por parte del solista bajo, sobre otra quinta descendente, sol mayor, en lugar de retornar a la tonalidad inicial como correspondería. Y por último, descendiendo otra quinta hasta do mayor tiene lugar la cuarta y última entrada que realiza el solista tenor. Esta debería volver a presentar el *dux* inicial en lugar de volver a modular.

De esta forma, se introduce en esta sección de la misa lo que correspondería a una exposición completa de una fuga sin desarrollo, por parte del cuarteto de solistas, en la que todas las voces han expuesto una vez el tema en forma íntegra y real.

El carácter fugado se puede intuir desde el comienzo de la obra por las entradas canónicas entre diferentes líneas vocales e instrumentales que presentan el tema en un estilo muy libre. A pesar de esas intenciones, no es hasta la llegada de C cuando se produce una verdadera fuga como estilo compositivo. Por ello, esta última sección es desproporionalmente más extensa que las dos anteriores.

Tabla 7. Estructura armónica del *Agnus Dei*

Estructura general	Periodos	Armonía
Sección A	Periodo 1	do M do M
	Periodo 2	do M - la m
	Periodo 3	do M - la m
Sección B	Periodo 1	mi b M mi b M
	Periodo 2	re M → re M
Sección C	Periodo 1	la M ↓
	Periodo 2	la → re → sol → doM →
	Periodo 3	fa M - mi b M fa M
	Periodo 4	mi b M mi b M
	Periodo 5	mi b M
	Periodo 6	mi b M
	Periodo 7	mi b M

Por otra parte, un juego de voces en *hoquetus* rompe durante un breve momento la tensión alcanzada, oxigenando la música con espacialidad.

Emilio Coello mira al pasado conscientemente para la composición de la misa, pero como fuente de inspiración exclusivamente y no con miras a reproducir una estética pretérita. Parte de esas fuentes como premisas de recursos compositivos que se proyectan hacia el futuro tras un proceso de actualización. En la *Misa* se han detectado una gran cantidad de técnicas compositivas que guardan una estrecha relación con el pasado, pero en ningún caso se han utilizado siguiendo los preámbulos estéticos de la época. Lo importante es la idoneidad del recurso no a qué época o cultura pertenece.

Al bagaje cultural compositivo de música clásica y popular canaria añade la libertad armónica, formal, sonora y orquestal, para ofrecer una misa compuesta al estilo ecléctico del siglo XXI. Para Coello la forma musical de la misa se antoja como un marco viable para la creación contemporánea y la exploración musical. Una relación en la que las

Ejemplo 19. *Agnus Dei*. Fragmento de *hoquetus*

The image shows a musical score for a hoquetus fragment from the Agnus Dei. It consists of four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each staff contains a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are: "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui", "Dei sui". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mp*. There are also performance instructions like "Soli" and "a tempo".

dos miradas, pasado y presente, obtienen un beneficio y por ello se observa un mutualismo entre estéticas, a *priori* disímiles, que hallan un vínculo asociativo para generar una estética nueva y actual.

La obra en todas y cada una de sus secciones está intrínsecamente vinculada a la celebración de la liturgia y por tanto al texto que subyace, aunque opta por la libertad de interpretar los pasajes con fragmentos musicales compuestos al estilo antifonal o responsorial, independientemente de lo apropiado que resulte desde el punto de vista historicista. El resultado de todo ello es una misa del siglo XXI en el que se funden y dan cita sin complejos, arcaísmos y momentos de atonalidad, secciones disonantes en medio de un fragmento tonal y distribución o participación del coro y solistas sin miras a los preceptos de la tradición según las partes de la misa.

Por ello, los recursos compositivos que se seleccionan del pasado, sobre todo aquellos que estaban en boga en la época de la polifonía vocal del Renacimiento, momento de esplendor de las composiciones religiosas, son en general los que ayudan a esclarecer el texto y la comunicación de su significado, objetivo de la estética de Coello. Descarta aquellas técnicas y estilos compositivos que en favor del embellecimiento musical y de una gran actividad conjunta de voces descuidan el texto, pero no por adecuación a un estilo, sino por responder a sus propias necesidades e intereses compositivos.

El estilo melódico de la *Misa de Conmemoración* es predominantemente silábico y algunas secciones presentan fragmentos neumáticos. En este sentido, no hay ninguna sección que destaque por un diferenciado estilo, más bien se puede hablar de cohesión y unidad de estilo

en la obra global. La escritura en alternancia de grupos vocales, ya sean coros o solistas, puede interpretarse atendiendo al porqué de su uso. En cada parte de la misa, desde tiempos remotos se puede establecer una relación respecto del estilo melódico elegido para la composición. Las partes para coro solían presentar un perfil más sencillo y accesible para cantores no tan expertos, mientras que las partes para solistas podrían ser más exigentes y complejas, dado que el coro podía ser interpretado por el coro, según qué parte de la misa. En la misa de Coello esta diferenciación no ha sido un criterio tomado en cuenta, no solo porque la interpretación de la obra está pensada para un grupo de profesionales, vocales e instrumentistas, en lugar de la participación del pueblo, sino porque el tratamiento del texto responde a una estética y trabajo muy cuidado, en el que importa tanto la adecuación rítmica y de acentuación del texto como el significado del mismo. Para ello, el compositor se ha decantado por una escritura que no diferencia estilo entre coro y solistas, es decir, no hay secciones melismáticas para solistas y silábicas exclusivamente para el coro, que es un procedimiento más habitual en la composición de las misas.

Esta composición no hace una clara diferenciación entre estilo silábico en secciones como el *Gloria* y *Credo*, estilos melismáticos en el *Kyrie* y neumáticos en el *Sanctus* o *Agnus Dei*, como también sería lo más tradicional. Todas ellas presentan unidad de estilo melódico y sí diferencian secciones de solistas y coro, pero mediante otros recursos, como son el diseño propio de la melodía, más cantábiles para solistas, o el estilo fugado y más contrapuntístico en oposición de fragmentos más homorrítmicos y homofónicos para el coro.

La alteración textual en la obra de Coello se produce con el solo gesto de repetir una palabra, una sílaba, una semifrase o en ocasiones frases completas, pero esto no afecta al significado o palabra de Dios. Lo que sí se produce es una innovación formal, en el caso de aquellas secciones que cuentan con una estructura definida previa, como es el caso del *Kyrie*, al que la modificación en la presentación del texto determina una estructura formal diferente a la más tradicional. En lo que a ello concierne, el *Kyrie* presenta una fusión de la tradición y lo nuevo al absorber e integrar una de las formas más tradicionales de la historia del *Kyrie*, en una estructura nueva.

Identidad canaria



“Jamás pudo negarlo. Su corazón fue americano, española su lengua, y española, por más que diferenciada, su cultura. Por eso el Habitante de la Isla también supo de Europa: porque Europa miraba a España, y pese a que tantas veces Europa y España, como al bárbaro o al mendigo, lo despreciara. Así fue como junto a Viera, con Morales, y Quesada, o adelantado entre los adelantados que dieron vida al sueño deslumbrante de gaceta de arte, el Habitante de la Isla quiso que su palabra creciera como una aventura prodigiosa capaz de albergar las luces del conocimiento y el atrevimiento de la vanguardia, la música osada de la modernidad y la universalidad de la inteligencia”²⁰⁶, identidad, cultura, procedencia, historia, literatura y música, todo en uno encierra este párrafo de forma muy clara y expresiva, un concepto de identidad canaria, por Sabas Martín, en “Entre dos mundos”, título, por su parte igualmente de alegórico.

Igualmente desde un punto de vista musical, Amaro Lefranc en *Lo Guanche en la Música Popular Canaria* expone la simbiosis que se produce entre lo foráneo y lo identitario canario o guanche, desde las etapas de la conquista, como un proceso natural de mezcolanza, a pesar de que los guanches de Tenerife según relata Fray Alonso de Espinosa, Antonio de Viana, o el Dr. Chil, entre otros, presentaban unos rasgos culturales particulares y una actitud propia ante la música y danza, que se siguen conservando hoy en día.

206 Martín, Sabas. *La ínsula de Babel*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2007, p. 19.

Salió una danza de nivarios mozos,
que Dácil ordenó por darle gusto
al cautivo, señor del alma suya;
fue la danza admirable, gustosísima,
de doce bailadores extremados
que con unas espadas españolas,
despojos ordinarios de sus guerras,
desnudas en las manos por las puntas
y por la guarnición, en buen concierto,
tramaban una danza muy curiosa,
dando mil saltos y ligeras vueltas²⁰⁷.

La fusión y transculturalidad que se dan cita en la música canaria emerge de la propia idiosincrasia de este pueblo, de su enclave geográfico, de sus avatares históricos. Según Amaro Lefranc, “hoy, la unión es absoluta, la combinación perfecta. El análisis nos revelaría un proceso de compenetración recíproca, un fenómeno que pudiéramos calificar de ósmosis musical, (...) un mundo nuevo de sensaciones se abría ante sus sentidos (...) los portugueses verificaron, en el transcurso del siglo xv, varias expediciones a estas islas. Es posible que esos elementos, y quizás algunos más —moderadamente, desde luego, los aires iberoamericanos y afroamericanos— hayan dejado ciertas huellas en el folklore musical isleño. Pero, la inmensa mayoría de pobladores europeos que se establecieron en las Canarias fueron, como es sabido, españoles”²⁰⁸. La predisposición e interés del guanche hacia la música y la literatura, así como hacia la danza, quedan recogidos igualmente en palabras de Dr. Chil, quien informa, “resumiendo las noticias que recogiera en las obras de los autores antiguos (...) con relación a los Guanches de Tenerife, que «su oído era fino», y que «gustaban sobremanera de la música»”. Sentían afición por “el canto y la poesía rimada”²⁰⁹. Nada de particular tiene, tras estas citas, que la música guanche, así como la idiosincrasia de la cultura canaria se hayan visto inmersas en un proceso continuado de influencias, hecho que puede ser visto como un as-

207 Lefranc, Amaro. *Lo Guanche en la Música Popular Canaria*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, 1942, p. 16.

208 *Ibid.*, pp. 16, 20, 21.

209 *Ibid.*, p. 16.

pecto más de la misma cultura al no tratarse de un acontecimiento aislado, sino de una constante.

Estos aspectos tienen un gran influjo en la obra de Emilio Coello, sobre todo en la década de los noventa cuando se impone como compositor con rasgo firme de identidad canaria. Desde este momento, el vínculo de la música con la literatura, mitología y cultura de esta tradición será una constante en su línea de pensamiento compositivo. Concretamente será la literatura, unas veces inspiración, otras la base ideológica y estructural de sus obras, y también una suerte de puente desde su creación artística hacia su cultura de origen.

Al respecto, el propio compositor reconoce que su vínculo con la cultura canaria se ha ido fortaleciendo con el paso del tiempo: “Su génesis comienza en el mismo instante en el que tomé consciencia de la lejanía de las islas (1984). La tierra que me vio nacer y en la que viví los primeros dieciocho años de mi existencia dejó una huella imborrable. Todo lo que un día fue trivial se convirtió en extraordinario e imprescindible en el día a día. La añoranza buscó consuelo en la literatura y la música popular. No soy ninguna singularidad, otros muchos isleños así lo han vivido y lo mantienen a través de múltiples maneras: Nicolás Estévez Murphy (1838-1914), con su poema “Canarias” es uno de los muchos ejemplos. Cuando me adentré en el mundo de la composición, la única vía que removía mis emociones y con la que alcanzaba la inspiración era recrear de nuevo mis vivencias de juventud, pero paradójicamente con plena consciencia. Esa es la razón por la que la cultura canaria está tan dentro de mí. La “añoranza” de lo que perdí en aquella época creó un “ideal” que aún hoy se mantiene inmutable en mi interior. La poesía fue siempre el principal referente, pero también la historia, la arqueología y mitología, el ensayo, la leyenda... Descubrí a muchos autores que ignoraba por completo, empaticé y sentí como ellos, teníamos mucho en común. Fueron y son fuentes muy estimulantes para mí creación, de hecho, *Axis Mundi* nació de un libro de mitología de Antonio Tejera Gaspar; dos palabras que fueron suficientes para “imaginar” un mundo y una época. En consecuencia y desde el contexto que estoy tratando, cualquier razón es buena para crear —por muy lejos que esté de la realidad— si con ello te sientes partícipe de un lugar y una cultura”²¹⁰.

210 Entrevista a Emilio Coello realizada en septiembre de 2018.

Y algo similar le sucede en relación con el paisaje canario, al que también recurre para explorar sus sentimientos, recuperar sus recuerdos y evocarlos a través de su música, como sucede en *Isla y mujer*. Para Coello el paisaje canario es “multicolor, cálido y perfumado, fresco y azul, caótico y caprichoso, que toca el cielo y llega a lo más profundo de la tierra... El paisaje canario, es simplemente maravilloso”²¹¹.

La literatura canaria en la obra de Emilio Coello

“Escultores, arquitectos, artesanos, grabadores, pintores, poetas, músicos, literatos, vanguardistas de la letra impresa, ilustradores, fotógrafos, diseñadores y ahora, programadores. Los nuevos artistas del siglo XXI. Escasea ya el pintor que se limita a pintar o el poeta que asume su poesía a secas y sin necesidad de más”²¹². La implicación de diversas artes en el desarrollo de los creadores del siglo XXI, independientemente de la manifestación artística principal que estos desarrollen, se ha convertido en una tendencia generalizada que alcanza la producción canaria en igualdad de condiciones. En el caso de Emilio Coello es la literatura la predilecta. Esta en unas ocasiones se antoja como fuente de inspiración y en otras constituye la misma razón de ser de sus creaciones, la que da forma y armazón a la obra. A ella accede el compositor indiferentemente como excusa o razón, como forma o significado, como musa o como medio para la creación musical.

Este interés y vínculo musico-literario tan estrecho viene justificado por una predisposición e interés, por parte del compositor, hacia esta manifestación artística, es decir, su elección sienta las bases en intereses temáticos personales y sobre todo en la necesidad de transmitir de una forma más clara, con ello nos referimos al poder semántico de la palabra, del que carece la música. No obstante, la literatura en Canarias ha sido una de las artes más desarrolladas, cuenta con un capítulo importante en la historia de la cultura canaria, y además es un referente a

211 Cit. Nota al pie nº 210. Entrevista a Emilio Coello.

212 Rodríguez, John. “Señales para una búsqueda”. En: Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto. *Primeros del Siglo: Ensayos sobre la última literatura canaria*. Santa Cruz de Tenerife: 2007, p. 83.

nivel nacional, por lo que el contexto cultural en el que el compositor se desarrolla puede justificar esa tendencia.

La insularidad ha condicionado al creador canario en su mirada hacia su interior de forma acusada, aunque también, por efecto contrario ha incitado al viaje, a la exploración y conquista de nuevas alternativas creativas desconocidas, como es el caso de Coello y su experiencia vital. En cualquiera de los dos casos, la obra lleva implícita en la mayoría de las ocasiones el efecto de la vida en la ínsula, “la creación es inseparable de la vida; lo que emerge de nuestra mente y de nuestra pluma va íntimamente unido a nuestras vivencias y nuestras vivencias al medio, hábitat o escenario en el que se despliega nuestra venturosa existencia. (...) (John Rodríguez expone que) Canarias, Tenerife, La Laguna, condicionan (su) escritura del mismo modo que la han condicionado (sus) circunstancias familiares, educación y (su) trajinar por el sendero que (le) ha tocado en suerte circundar”²¹³.

La literatura en Canarias cuenta con un largo proceso de maduración e incluso momentos históricos en los que ha sido punto de mira y faro de la modernidad. Esto sucede justamente en la década de los 70 cuando el grupo intergeneracional del *boom* de la narrativa canaria se impone y mantiene como modelo para las generaciones siguientes. Este fenómeno socio-literario caló en el público del Archipiélago Canario y asimismo en los literatos y público de toda España. “Un marco que resultó definido por el experimentalismo, la consolidación e influencia de la narrativa hispanoamericana y la emergencia de las literaturas periféricas, a saber: la andaluza y la canaria, calificadas respectivamente con sendas patentes: *narraluces* y *narraguanches*”²¹⁴. El episodio de la literatura específicamente canaria tendría vigencia hasta 1976, momento en que la recepción de la literatura decrece.

A diferencia de la composición musical, la creación literaria se deja llevar por el gusto de un público consumidor de “mercancía”, cuyos valores han cambiado hoy. Los homólogos de la música, sin embargo, están en España aún luchando por encontrar nuevas vías de expresión, nuevos lenguajes, una puerta hacia Europa. “Pero si se mira hacia atrás,

213 Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto, *op. cit.*, p. 101.

214 González Montañez, Coriolano (dir.). *Poesía Canaria 1980-2002. Cuatro propuestas críticas*. Sevilla: Baile del Sol, 2003, p. 9.

en los del 70 se percibe también análoga diversidad. El trazo poético hasta 1936: la singular presencia del modernista poeta del mar, Tomás Morales; o la reacción que, desde tal movimiento, condujera a Alonso Quesada por los cauces de la “ironía sentimental”²¹⁵. Este párrafo condensa líneas y autores de referencia para la literatura canaria y es de gran interés para este estudio, porque alude precisamente a dos autores clave para la literatura canaria y la composición de Emilio Coello: Tomás Morales y Alonso Quesada.

La interrelación entre obra sinfónica y literatura se impone con presencia y fuerza en composiciones como *Las Rosas de Hércules*²¹⁶. Inspirado por la obra de Tomás Morales, compone la obra musical para orquesta de cuerda y bajo, la cual se estrena durante una gira de conciertos realizados por ciudades europeas, tales como Zagreb, Liubliana, Venecia, Salzburgo, Múnich, Berlín, Praga, Bratislava, Budapest y Viena, entre el 19 y el 27 de noviembre de 2008, bajo el patrocinio del Gobierno de Canarias y a través de su Programa Septenio Canario. La obra es interpretada, junto a otras de compositores canarios contemporáneos a Emilio Coello, por Alberto Feria (bajo) y la Hungarian Chamber Symphony Orchestra que dirigía su director titular, Alberto Roque Santana.

POEMAS DEL MAR

Yo fui el bravo piloto de mi bajel de ensueño,
argonauta ilusorio de un país presentido,
de alguna isla dorada de quimera o de sueño
oculta entre las sombras de lo desconocido...

~

Acaso un cargamento magnífico encerraba
en su cala mi barco, ni pregunté siquiera;
absorta mi pupila las tinieblas sondaba
y hasta hube de olvidarme de clavar la bandera...

~

215 González Montañez, Coriolano, *op. cit.*, p. 14-15.

216 Dedicada a Marina Barrio Alonso.

y hasta hube de olvidarme de clavar la bandera...
 y llegó el viento Norte, desapacible y rudo;
 el vigoroso esfuerzo de mi brazo desnudo
 logró tener un punto la fuerza del turbión;

~

para lograr el triunfo luché desesperado,
 y cuando ya mi brazo desfalleció, cansado,
 una mano, en la noche, me arrebató el timón...²¹⁷

La base textual para la obra se basa en el poema *Final* de la serie que Tomás Morales dedica al mar en su libro *Las Rosas de Hércules I* (1922). “Poemas al mar” es la tercera y última parte de la publicación que conforma diecisiete sonetos alejandrinos en los que se relata un viaje con punto de partida cierto y destino incierto como símbolo de la vida que uno recorre sin saber a dónde se dirige: acaso una evocación al mito canario de la isla de San Borondón.

En esta ocasión, el hallazgo de la fuente literaria no se debe a la constante búsqueda que se ha nombrado en reiteradas ocasiones, que caracteriza a este compositor comprometido con el rescate y continuidad de una tradición cultural de las Islas Canarias. La existencia de esta obra musical está ligada a un proyecto cuyo objetivo era dar cauce a la creación sonora de los compositores de hoy de estas islas. Igualmente, la selección de los poetas corrió a cargo de Alberto Roque²¹⁸, quien también eligió poemas de Alonso Quesada y otros de Tomás Morales como puntos de partida para la creación de todas las obras que conformarían el proyecto.

Junto a Emilio Coello participan otros jóvenes compositores de igual procedencia, que aportan al programa la riqueza de la variedad de es-

217 Tomás Morales (Moya, Gran Canaria, 1884 – Las Palmas de Gran Canaria, 1921). Destaca como poeta del modernismo español e iniciador de la poesía canaria moderna. Cfr. Rodríguez Padrón, Jorge: *Diccionario de la Literatura en Canarias* (en línea), libro I de *Las Rosas de Hércules*. <http://www.bienmesabe.org/noticia/buscar?q=tomas+morales> [consulta: 19 agosto 2011].

218 Alberto Roque Santana (La Laguna, 1961), compositor y director de la Hungarian Chamber Symphony Orchestra en Budapest. Estudia piano en el Conservatorio Superior de Música de Tenerife y Composición en la Academia Franz Liszt de Budapest y Siena. Su faceta como director la desarrolla junto a Sir Georg Solti, quien influiría en su posterior carrera artística.

tilos compositivos que identifica al grupo. Estos son: Daniel Roca, Dori Díaz-Jerez, Laura Vega, Gustavo Díaz-Jerez y Manuel Bonino.

La acogida de este programa en cada una de las ciudades que comprendió el proyecto fue muy buena. La conexión con las obras estrenadas por parte del público fue satisfactoria y la exquisita interpretación por parte de la orquesta y los solistas contribuyó al éxito recibido. Según cuenta el propio director y coordinador Alberto Roque, en Alemania, por ejemplo, recibieron con entusiasmo el proyecto que se presentaba como música de vanguardia procedente de Canarias y esto llamó la atención como para que los germanos preguntaran “¿Y cuántas guitarras traen para este concierto?” (o también,) “¡Ah!, ¿pero en las Islas Canarias también hay música sinfónica?”.

Misa de Conmemoración (2009)²¹⁹ guarda una relación intrínseca con el estilo compositivo de *Las Rosas de Hércules* (2008), para orquesta de cuerda y bajo. Se inspira en la obra de Morales pero lo que lleva a la partitura es una lectura personal en la que extrapola las palabras, sentimientos y pensamientos hacia un mundo propio. En palabras del propio compositor, “yo le doy mucha importancia a la palabra, en *Las Rosas de Hércules*, el significado de cada una tiene un peso, un significado, un valor musical, busco la parte teatral en la música, trato de humanizar, de que sea una realidad, aunque sea un cuento, algo que convenza, que transmita, que empatice ese texto a través de la música, en combinación evidentemente”²²⁰.

Los objetivos que pretende el tinerfeño para con su música son un hecho en *Las Rosas de Hércules*. Los cuatro poemas que estructuran esta obra no solo son un soporte formal sino la razón de la expresividad que emana de la obra. Desde el punto de vista literario, el sentido del texto implica el paso por diferentes estados psíquicos como son la bravura, ensueño, ilusión, arrebato, vigor, fuerza, desesperanza, triunfo, lo desapacible, etc. El argumento vaga por la ilusión de alguien hacia lo desconocido y soñado, y a su vez describe la dificultad real que adolece la vida para lograr esos sueños, que en alguna ocasión se alcanzan y en otras tantas permanecen como lo que son, sueños.

219 Obra dedicada a la Virgen de Candelaria, Alejandro Coello, Aday Coello, al Padre Jesús Mendoza y a toda la familia del compositor.

220 Entrevista realizada a Emilio Coello, en Madrid, el 30 de marzo de 2015.

La composición musical, de apariencia sencilla y ordenada, esconde en su armonía y melodía un sentimiento de sufrimiento a modo de continuo, que convive con una mayor presencia de calma y paz general que respira la obra. Los *Poemas del Mar* elegidos para esta ocasión arman la obra en secciones en relación a las estrofas literarias, aunque la música preconiza, con independencia del texto, cada uno de los momentos en el proceso del viaje que acontece rumbo al “sueño”. Es así como el oyente puede acceder a este tipo de música, que, sin regirse plenamente por patrones o cánones clásicos de la composición musical, provee las claves necesarias para su seguimiento y entendimiento. La praxis del auditorio en la escucha permite captar la abismal fuerza expresiva en relación con la diversidad en la escritura musical, pero el resto de la audiencia puede también acceder a ella, seguirla, disfrutarla y entenderla, porque su comunicación se basa en un cúmulo de sensaciones soportadas por la palabra.

El tratamiento del texto riguroso marca la tendencia pretérita de Emilio Coello por una escritura silábica, adaptada y ensamblada con la música a fuerza de cambios de compás que flexibilizan la acentuación textual, y en la que se dibuja con figuración musical cada palabra gracias a la riqueza rítmica que presenta la línea del barítono, más que ninguna otra.

La escritura cambiante descrita aporta capacidad expresiva al significado del texto, razón por la cual el perfil transformador de la música no se evidencia en la escucha, además de por el cuidado de otro aspecto fundamental en la música con texto, la articulación. El fraseo musical está muy consolidado en todas las secciones, tanto instrumentales como vocales, e incluso en algunas domina la tendencia a la simetría fraseológica, característica que opaca el rasgo transformador tanto de la agógica como del ritmo.

La primacía del texto y su significado es incuestionable en *Las Rosas de Hércules* e igualmente cabe señalar, que, desde el más respetuoso tratamiento del mismo, el autor contempla la adecuación entre este y la música de la forma más equilibrada posible entre las dos formas de arte. Así, la estructura musical resultante parte de la organización poética, pero no es estrictamente equiparable a su homóloga musical, sino que el compositor modifica la extensión de algunos versos a base de repeticiones de algunas palabras, que bien son relevantes por su

carga significativa y emotiva, o bien la reiterada y consecutiva utilización de las mismas favorece a la música desde el punto de vista formal o a la proyección del discurso propio de la música.

Ejemplo 20. *Las Rosas de Hércules*. Simetría en articulación

The image displays a musical score for the piece 'Las Rosas de Hércules'. The score is arranged in a system with six staves, labeled from top to bottom: Flauto (Flute), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Cello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Allegro'. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a circled '1' and a tempo of '♩ = 90'. The second measure is marked with a circled '2'. The third measure is marked with a circled '3'. The fourth measure is marked with a circled '4'. The score shows various articulation marks such as accents, slurs, and dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *rit.*. The overall structure of the score suggests a symmetrical articulation across the instruments.

La *rudeza* de la vida y del camino hasta alcanzar un sueño en ocasiones es tan dura y extrema, que conduce al abandono del objetivo y la consecuente pérdida de *fuerza*, ya sea esta psicológica o física. Precisamente es el adjetivo *rudo* el que más se repite, hasta cuatro veces seguidas, tal vez por las complejidades que el propio protagonista tuvo que afrontar en su trayecto de vida hacia su sueño, en el que solo contó en principio con *su brazo*, como símbolo del esfuerzo personal para el trabajo. El final del trayecto acontece con la desesperación del que lucha, quien desfallece tras un sobreesfuerzo —*turbión*— y que es salvado por *una mano, en la noche*, que le *arrebata el timón*.... Entre las múltiples interpretaciones que tiene toda manifestación artística, puede leerse en este caso un final en el que se encuentra a alguien que ayuda a redirigir la vida, el camino, hacia el sueño.

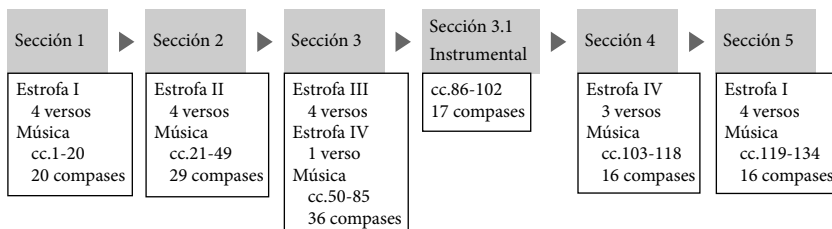
Ejemplo 21. *Las Rosas de Hércules*. Figuras de dicción: la repetición II

The image displays a musical score for the piece 'Las Rosas de Hércules'. The top staff is the vocal line, with a specific phrase 'Aa... fuer za... lá... tier... tá... doel' highlighted by a rectangular box and a diamond symbol. Below the vocal line are staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (C.), and Double Bass (Cb.). The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

Las Rosas de Hércules es un poema musicado, en el que las cuatro estrofas cuentan cada una con su correspondiente sección musical diferenciada, aunque no guardan una relación exacta en cuanto a la longitud, tanto por las repeticiones señaladas como por la reinterpretación diferenciada que hace la música sobre la conducción del argumento. Este establece los puntos álgidos y de reposo musical, de la trama, en determinados momentos que rompen con la cuadratura de la composición estrófica de la fuente literaria. Y esa necesidad de ruptura es fruto de los impulsos expresivos musicales del autor que, sin restar un ápice a la relevancia de la fuente originaria, plasma su versión e interpretación de ese poema en música y equilibra la importancia y participación de ambas expresiones artísticas, sin dar primacía clara a ninguna²²¹.

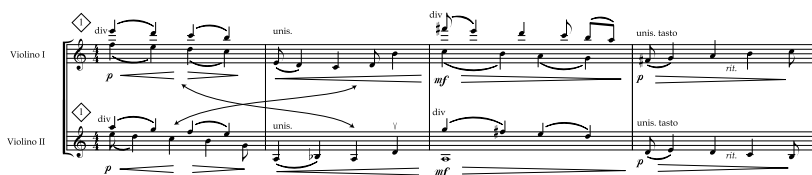
221 Puede consultarse el análisis completo en Díaz Mayo, Rosa M. *El compositor Emilio Coello: Un microhistoriador de la cultura canaria en la posmodernidad musical* (Tesis doctoral dirigida por la Dra. Marta Cureses de la Vega). Universidad de Oviedo, 2017.

Gráfico 3. Las Rosas de Hércules. Gráfico de la estructura



Un recurso compositivo que caracteriza la obra es la alternancia de ritmos sincopados con otros de figura por pulso. La escritura sincopada en combinación con la regular y el enfrentamiento de ritmos ternarios contra los binarios en diferentes voces simultáneas son dos rasgos rítmicos representativos de la obra. Se producen en todas las secciones, si bien cabe señalar que en las secciones I y II se hace un uso más marcado de ambos diseños.

Ejemplo 22. Las Rosas de Hércules. Figuras de dicción: Transformación-síncopa



El diseño de tresillo emerge de la línea del barítono y a partir del compás 16 es un elemento más de la orquesta. La concomitancia entre ambas partes es en general equilibrada, aunque cuando participa la voz —texto— esta se convierte en el personaje principal, y la orquesta queda supeditada a crear el marco apropiado para la expresión literario-musical. Desde este enfoque de intención pictórica de la orquesta, las secciones I y II se identifican por un ritmo estable y la línea del canto por el contrario es bastante variable —a modo de recitativo desde el punto de vista rítmico—, y recurre a una gran gama de figuras musicales que utiliza en un mismo compás, notas a contratiempo, tresillos, etc.

Como es habitual en Emilio Coello, los intervalos de segunda mayor y segunda menor ocupan un importante lugar en los diseños melódicos.

Ejemplo 23. Las Rosas de Hércules. Ritmos binarios-ternarios

B: deal gu na is la do ra da de qui me rao de sue ño mp o
 VLS. P.Lg.: *f* *mp* unis.
 Vin. I: *f* *mp* unis.
 Vin. II: *f* *mp*
 Vla.: *f* *mp*
 Vc.: unis, *f* *mp*
 Cb.:

Ejemplo 24. Las Rosas de Hércules. Estilo recitativo sobre ritmo sincopado

B: Yo fui un bra vo pi lo to de mi ba jel deen sue ño, en sue ño, en
 VLS. P.Lg.: *pp*
 Vin. I: *pp*
 Vin. II: *p*
 Vla.: unis, *pp*
 Vc.: *pp*
 Cb.:

En estas dos primeras secciones que comentamos, es donde particularmente sobresale una delineación melódica en la que se conjuga, por un lado, un tetracordo descendente de lamento por grados conjuntos que imprime un hondo pesar y un sentimiento de sufrimiento —que impregna toda la obra—, y por otro, un diseño homólogo invertido en orden ascendente. Los dos aparecen como tetracordos simples o dobles indistintamente.

Con este contexto musical y expresivo, surge la sección III, donde acontece el nudo de la trama musical en una sola sección que describe *lo rudo* en la vida, las dificultades, los vaivenes y la fuerza que se derrocha para afrontarlo, hasta la posibilidad de disiparse o desesperarse, tal como cita el texto tras *el turbión*.

En esta central sección III, la música incrementa la tensión por la llegada al núcleo de la obra, donde la acumulación de acontecimientos musicales conduce hacia los puntos álgidos, cuya actividad rítmica y de espaciamento descuella sobre el resto. Las texturas se vuelven más densas, tanto por la participación de las voces como por los diseños que presentan, con figuraciones más rápidas —en semicorcheas— y diseños mixtos —líneas estables combinadas con otras sincopadas—.

Sobre estos diseños orquestales, la línea del barítono asciende a alturas antes insospechadas alcanzando sus momentos más sobresalientes para dibujar y describir musicalmente *el turbión* que se repite textualmente insistiendo tanto desde la repetición de la palabra como con el diseño melódico. El foco de mayor excitación se produce entre los elementos musicales que lo provocan y estos son: la textura con una participación al completo de la orquesta; la variedad rítmica en la que se combinan líneas sincopadas que articulan el fraseo agrupando compases de dos en dos con otras diseñadas en constantes semicorcheas, y la línea vocal que aparece ocasionalmente, pero siempre sobresaliente respecto al resto, con apenas dos sílabas —tur-bión—; frases simétricas instrumentales en tresillos de semicorcheas como diseño único para todos los participantes anteceden las reapariciones de voz, precipitándose en ascenso y descenso cromáticamente; y una dinámica oscilante entre *ff* y *ffff*. Las cuerdas tocan *sull ponticello con agitazione* y *glissandos* en compás de 6/8 mientras que las frases con voz retoman el concepto binario (3/4) más habitual en el resto de la obra. La provocación de este fragmento llama la atención.

Ejemplo 25. Las Rosas de Hércules. Momento álgido

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Bassoon (B), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second system includes staves for Bassoon (B), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.), along with vocal lines for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

Key musical elements and markings include:

- Violins I and II:** Playing a melodic line with triplets and slurs, marked *ff*.
- Viola:** Playing a melodic line with triplets and slurs, marked *ff* and *div.*
- Violoncello:** Playing a melodic line with triplets and slurs, marked *ff*.
- Contrabass:** Playing a melodic line with triplets and slurs, marked *ff*, and a glissando section marked *gliss*.
- Vocal Lines:** Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts with lyrics: "deel tur bión".
- Other markings:** *nat.* (natural), *unis.* (unison), *non. div.* (non-divisi), and *pizz.* (pizzicato).

El contraste continuo entre las frases fomenta la sensación de inestabilidad y conduce a la resolución y desenlace de la trama sobre el primer verso de la estrofa IV —*para lograr el triunfo luché desesperado*—. La resolución es el triunfo que logra.

Y así, con *molto espressivo* se inicia la salvación del protagonista rendido y desesperado, (cc.104-118), que se materializa con la recuperación del sueño inicial y la fuerza correspondiente para buscarlo. Para ello, música y texto se dan cita en la Estrofa I-Sección 1 para finalizar la obra con la misma expresión del comienzo, aunque con dinámicas algo diferentes, en un registro *ppp* para la orquesta y *p* o *pp* en la voz que alude lo *desconocido*.

Las Rosas de Hércules es una obra equilibrada formalmente, tanto en la estructura general, articulación y fraseo interno, como desde el punto de vista rítmico y textural en la que cada nota, cada diseño rítmico y cada antítesis que se manifiesta tiene una justificación desde el poema homónimo que es su razón de ser.

La producción de los noventa de Emilio Coello ha estado salpicada de una producción coral con un punto en común: una mirada hacia la literatura canaria, la referencia reiterada a poetas canarios y a la identidad del compositor. Óscar Hernández Arteaga, en “Apuntes quijotescos”, plantea la cuestión: ¿qué entendemos por literatura canaria? A la que responde como “aceptar que lo heterogéneo conforma esta realidad artística, y enfrentarnos al hecho posible de no encontrarnos más que con un sueño de ceniza en el fondo de una cueva”²²².

Es interesante contrastar la producción literaria y musical de canarias, aunque no se puede establecer una correspondencia estilística en tiempo y forma, y hallar algunos rasgos y planteamientos coincidentes en el desarrollo de la historia de ambas manifestaciones artísticas, siendo la heterogeneidad una constante en común.

Globalidad e individualidad es un canon establecido en la producción canaria del siglo XX y XXI, lo que hace arduo un intento de catalogar la producción, sin ser este objeto de este estudio. Igualmente es reseñable el hecho de una dualidad en la producción canaria, por una parte, la señalada individualidad y por otra, la interculturalidad o transculturalidad que se observa en la música, descollando la relación

222 Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto, *op. cit.*, p. 35.

de esta con la literatura, pintura, arquitectura y en menor medida escultura. Baudelaire escribía: “¿Se debe a una fatalidad de la decadencia, que hoy en día cada arte manifieste el deseo de invadir el arte vecino? El avance de un arte sobre otro, la importación de la literatura, el espíritu y el sentimiento hacia la pintura, todas esas miserias modernas, son vicios propios de los eclécticos”²²³, para criticar estas tendencias que se imponían desde la modernidad, de una forma imparable. A pesar de su declarada admiración hacia la pintura, no reconocía la simbiosis entre artes como una aportación de valor para el desarrollo de las artes. Sin embargo, la producción canaria ha dado muchas muestras en este sentido, y con ello, ha abierto un camino que enriquece el desarrollo de la producción artística y musical en concreto.

Respecto a la idea de “literatura canaria” o la “canariedad” de la producción, como un sello identitario o un elemento de búsqueda para algunos autores, hay que destacar que mientras para algunos esto es una clara necesidad, incluso una declaración de intenciones culturales, para otros, la literatura canaria vienen a ser una fuente de inspiración a la que recurren, porque sencillamente hallan una identificación con su propósito artístico a desarrollar o bien porque les conduce a sus más internos sentimientos en relación a su vida personal.

A este respecto, el escritor y crítico literario Sabas Martín comentó en abril de 2002 que “los últimos narradores canarios se definen en una acendrada actitud individualista, sin intención de grupo. Sin embargo, sí podrían extrapolarse algunos rasgos genéricos. Como que se produce una intensificación del componente mítico, se utiliza la ironía como sistema crítico, se establecen espacios cerrados, se incorporan géneros —relato negro, erótico, la crueldad “caníbal”— que tienden a una homologación o normalización semejante a la de otras literaturas universales, todo ello sin dejar de establecer vínculos con corrientes netamente isleñas como el surrealismo y los fetasianos²²⁴. Y casi como

223 Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto, *op. cit.*; p. 89.

224 El grupo *Fetasa* toma el nombre de la novela homónima de Isaac de Vega. Son autores del surrealismo canario, los “fetasianos” Francisco Pimentel, Antonio Bermejo, Rafael Arozarena, Isaac de Vega y José Antonio Padrón. Según Jorge Rodríguez Padrón expone en “Algunas claves de la narrativa de Isaac de Vega”: “Isaac de Vega se empeña en disponer unas coordinadas narrativas específicas dentro de las cuales su obra se desvincula —en apariencia— de cualquier referente

aglutinador común, un uso singular del lenguaje —en mayor o menor intensidad según cada autor en particular— que hace que la narrativa canaria —al menos, parte de ella— muestre rasgos de diferenciación peculiar con respecto al resto de la literatura española”²²⁵. De esta referencia se extrae nuevamente la idea de individualidad, y por otro lado el componente mítico como elemento de cohesión, así como el surrealismo canario, que además se puede apreciar en la composición musical.

Coello, en una mirada hacia la producción canaria y su identidad, pone el ojo en la obra de Domingo J. Manrique (Tetir, 1869 - Madrid, 1934) para escribir *Arrorró de mi tierra* (1996), para coro mixto a seis voces, obra estrenada en 21 de diciembre de 1997 bajo la dirección de Carmen Cruz Simó con motivo de la obtención del Primer Premio del III Concurso de Composición Coral “Ciudad de La Laguna”, por parte de Coello. Esta partitura simboliza musicalmente, como ya lo hizo anteriormente el poeta, la tierra canaria. A Domingo J. Manrique se le relaciona con otros autores de la generación del 98 como Tomás Morales, fuente literaria de inspiración para la anterior obra analizada, Alonso Quesada o Saulo Torón, aunque su orientación está más próxima a la poesía modernista de Rodríguez Figueroa o Gil Roldán. Hasta 1936, Tomás Morales viene a representar al modernista poeta del mar, mientras que la obra de Alonso Quesada es una suerte de expresión irónica de los sentimientos más profundos. Tras estos modelos literarios, la década de los ochenta traerá a otro poeta importante para Coello, Pedro García Cabrera. Este autor y Tomás Morales abanderan hoy algunos dos de los premios literarios más reseñables, “Pedro García Cabrera” o “Ciudad de La Laguna”, o los grancanarios “Tomás Morales” o “Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria”, que promueven la nueva creación. Tal como ha hecho la poesía más joven, Emilio Coello salta hacia atrás para mirar la obra de Pedro García Cabrera. Y por su parte, los poetas además,

concreto, para inscribirse en el ámbito de los símbolos o alegorías... los relatos de Isaac de Vega se desarrollan fuera del mundo convencional; o mejor, que en ellos conviven, de forma sorprendente e inquietante, la realidad inmediata y la ficción más atrevida”, En: Martínez, M^a del Carmen; Castañeda, Juan Pedro (ed.). *Encuentro de Narrativa Canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Ateneo de La Laguna y Ayuntamiento de La Laguna, 1985, p. 67.

225 Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto, *op. cit.*; p. 105.

tomarán el referente de la obra del fetasiano Luis Feria, muy preocupado por el lenguaje, aunque sin voluntad de grupo.

“Siguiendo la terminología de Jorge Rodríguez Padrón (*Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1985) que la poesía es, por esencia, *definición*, en tanto que la novela es *explicación*”²²⁶, la referencia tomada por Coello, el poeta Domingo J. Manrique, para la obra *Arrorró* es esencia misma de canariedad y poética.

EL ARRORRÓ²²⁷

Guardo muchas canciones en la memoria,
pero en el alma lleve tan solo una:
aquella cuyas notas suenan a gloria.
la que cantó mi madre junto a mi cuna.

~

Arrorró de mi tierra, sencillo y blando,
lleno de dulce y vaga melancolía
quien no te ha oído vive ignorando
de los grandes amores la poesía.

~

Susurro de los valles, que lleva el viento,
del mar o de los bosques canción lejana,
todo cuanto en mis peñas tiene un acento
en tus notas encuentra la nota hermana.

~

Y se mezclan al ritmo de tus cantares
unas reces la dicha y otras la pena:
el murmurar alegre de los pinares
o el gemir de las ondas sobre la arena.

~

Canción incomparable, toda dulzura,
canción de mis recuerdos, tierna y vehemente,
cada vez que te escucho se me figura
que una ola de besos baña mi frente.

226 González Montañez, Coriolano (dir.), *op. cit.*; p. 41.

227 Casanova de Ayala, Félix (ed.). *Los mejores poemas de ayer y de hoy*. La Laguna: Ed. Centro de la Cultura Popular Canaria, 1989.

Ejemplo 26. Arroró de mi tierra. Música-texto I

The musical score is arranged in six staves. The vocal parts are Soprano (S.), Mezzo (M.), Contralto (C.), Tenor (T.), Baritone (B.), and Bass (Bs.). The piano accompaniment is shown in the bottom two staves. The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system starts at measure 34. The lyrics are: 'un a cen to.' and 'En tus no tas en cuen tras la no ta her'. The second system continues the lyrics: 'To do cuan to en mis pe ñas tie neun a cen to.' and 'En tus no tas en cuen tras la no ta her'. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

En esta poesía se recogen las memorias de un poeta que, al igual que el compositor Emilio Coello, añora la tierra de origen y esto provoca traer a la memoria vínculos personales como la madre que canta canciones en la cuna y otros recuerdos geográficos del lugar. Estos describen los componentes más identificativos de las islas: la tierra con valles, bosques y pinares, el mar con arena y olas, y el viento que hace sonar a los bosques y transmite el sonido de las olas.

Mercedora de un premio, esta composición de una etapa temprana del compositor muestra ya, sin embargo, la capacidad descriptiva y generadora de atmósferas con las que cuenta el compositor. En ocasiones la conexión del texto con la música hace de esta una revelación pictórica del contenido textual.

La adecuación del texto al diseño rítmico de la composición provoca un continuo cambio de compás prácticamente después de cada línea divisoria. Y aunque este tipo de escritura quede justificada por tratarse de una obra cuyo objetivo es respetar la acentuación rítmica textual, hay que decir que es una de las constantes del lenguaje propio de Emilio Coello.

Ejemplo 27. Arroró de mi tierra. Música-texto II

S. ²⁴
 de los gran des a mo res la po e sí a
 pp Su su rro

M. ²⁴
 de los gran des a mo res la po e sí a
 pp Su su rro

C. ²⁴
 de los gran des a mo res la po e sí a
 pp Su su rro

Ejemplo 28. Arroró de mi tierra. Música-texto III

S. ⁶⁸
 pp A rro rro. (B.C.) (perd.)

M. ⁶⁸
 pp A rro rro. (B.C.) (perd.)

C. ⁶⁸
 pp A rro rro. (B.C.) (perd.)

T. ⁶⁸
 pp A rro rro. (B.C.) (perd.)

B. ⁶⁸
 pp A rro rro. (B.C.) (perd.)

Bs. ⁶⁸
 pp A rro rro. (B.C.) (perd.)

La década de los ochenta representa para el compositor una etapa de cambio al coincidir su marcha a Madrid, el inicio y fin de sus estudios de composición y las primeras partituras profesionales, mientras que el mundo literario en Canarias cede también el relevo a los jóvenes literatos. Estos están representados por un grupo de jóvenes que venían a denominarse la *Joven Poesía Canaria* y organizan en 1980 en el Círculo

de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el que sería el primer y último homenaje público al autor ya nombrado, Pedro García Cabrera.

Emilio Coello, a pesar de la distancia, no sería ajeno a la relevancia de dicho autor como muestra el hecho de que forme parte de su obra como fuente de inspiración. Aunque esto tendría lugar bastante más tarde al evento aludido en el párrafo anterior. El poeta gomero Pedro García Cabrera (1905-1981) surtiría la fuente de inspiración para la obra *Isla y Mujer* (1999) para soprano y orquesta de cuerda²²⁸, pero como dice Mario Vargas Llosa, “el novelista no elige sus temas; es elegido por ellos. Escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente”²²⁹ y por ende, esta situación es de aplicación al compositor. Emilio Coello elige los textos de García Cabrera en la misma medida que estos le encuentran, es la idoneidad o el encuentro entre compositor y poeta en una concepción artística o línea de pensamiento común. Es la coincidencia de expresiones, intenciones, sentimientos y mucho más, todo ello implícito en la obra literaria, entre dos medios de expresión artística o entre dos creadores.

Volviendo al reconocimiento que le rindieron al poeta García Cabrera, “es factible considerar aquel homenaje como la antesala de lo que inmediatamente después derivaría en el necesario proceso de normalización de la cultura y el arte en las Islas y que, por lo que respecta a la creación poética, conllevaría, ante todo, la actualización y revisión crítica de las propuestas literarias del vanguardismo del periodo republicano”²³⁰. De forma pareja al florecimiento musical del momento, descrito en el primer capítulo de este estudio, los literatos comienzan a desarrollar su actividad y a determinar un camino en la creación que marca historia. Tras unas etapas de estacionamiento en la producción literaria dominada por la transición de la dictadura a la democracia, emerge la creación en *pro* de la modernidad y tiene lugar el conocido *boom* de la narrativa canaria.

228 Primer Premio del II Concurso de Composición “Isla de La Gomera” del Centro Canario para la Música Iberoamericana. (Existe versión para soprano y orquesta de cámara de esta obra).

229 “El orden del caos”. En: Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto. *Primeros del Siglo: Ensayos sobre la última literatura canaria*, op. cit., p. 101.

230 *Ibid.*, pp. 17-18.

La década de 1980 vería nacer a uno de los grupos más significativos en la literatura canaria, los denominados *Joven Poesía Canaria*, o el *Movimiento Generacional de la Joven Poesía Canaria*, nacidos entre 1958 y 1963. “La literatura canaria joven corre el riesgo de quedar paralizada en dos “nudos estéticos”, a saber, *el nudo meditativo de la conciencia y el nudo antipoético de la ironía*. (...) Dos aspectos se apuntan centrales para esta concepción de lo poético y lo literario. Por un lado, la confianza en la capacidad fundacional de la palabra y, por otro, la reivindicación de la conciencia poética como fuerza capaz de aprehender la esencia del mundo. Más allá de su caos e incertidumbre aparente. Será la reflexión pura la que dote de orden verdadero a la lectura del texto del mundo. Este cariz simbolista y creacionista aparecerá acompañado de continuas referencias al modelo de teleología insular lezamiño y a la deuda con la lectura que hicieron de la isla Agustín Espinosa y Pedro García Cabrera, particularmente en el ensayo *El hombre en función del paisaje*”²³¹.

Los vínculos de Emilio Coello con este último autor son de diversa índole pues el origen gomero se enraíza con el compositor en varias ocasiones en su vida. En la isla de La Gomera se encuentran los orígenes del padre del compositor y muchos recuerdos y vivencias de Coello junto a sus abuelos paternos cada verano. Las experiencias vividas en esa isla permanecen en su memoria y pretenden hallar una conexión y fusión muy especial con la música en la composición *Isla y Mujer*, y así, en la búsqueda de su fuente de inspiración recurre a la palabra.

Nuevamente es el texto el transmisor de emociones y tratándose en esta ocasión de las más entrañables vivencias personales, el compositor busca de forma exhaustiva las palabras necesarias. El elegido es el poeta gomero Pedro García Cabrera (Vallehermoso, 1905 - Santa Cruz de Tenerife, 1981), colaborador en *Hespérides*, *Cartones*, *La Gaceta de Arte* o *La rosa de los vientos*, junto a otros autores de la corriente vanguardista de poesía canaria, como Pedro Perdomo Acedo, Félix Delgado o Agustín Miranda Junco, con los que verdaderamente no comparte completamente línea de pensamiento, sino que más bien su obra se vincula a la poesía española de posguerra en relación con Vicente Huidobro y

231 Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto, *op. cit.*, pp. 29-30.

Pierre Reverdy, aunque desde un prisma particular que su realidad geográfica insular le aporta.

Con la obra en cuestión, *Isla y Mujer* (1999) para soprano y orquesta de cuerda (existe versión para soprano y orquesta de cámara) Emilio Coello obtiene el Primer Premio del II Concurso de Composición “Isla de La Gomera” del Centro Canario para la Música Iberoamericana. La obra es un díptico compuesto por las canciones *Isla y Mujer* y *Añorando La Gomera*, al igual que la base poética de la que parte²³².

TEXTO DE *ISLA Y MUJER*²³³

Hacia arriba tus días trepadores,
tus prisas cenitales, tus montañas
escaladoras de águilas y nubes.

~

Hacia arriba tus cerros,
con sus verdes espuelas, sus morenos
ijares, sueltas en el viento rubio
las bridas trinadoras de los pájaros.

~

Hacia arriba tus valles atrevidos
como si una gran mano los llevase
desde la azul rodilla de las aguas
hasta los altos muslos de tus nieves.

~

Romería de piedra enamorada
desde el mar a la cumbre. Esa es la isla,
que recoge la falda de la espuma
para ganar los áticos que vieron
brotar del pecho virgen de la roca
el silbo ardiente de un pezón de humo.

~

232 Puede consultarse un análisis más completo en la Díaz Mayo, Rosa M. *El compositor Emilio Coello: Un microhistoriador de la cultura canaria en la posmodernidad musical*, op. cit.

233 Pablo Gimeno, M^a Jesús (ed.). *Aires de libertad*. Tenerife: Idea, 2006.

Desde entonces tu sombra da la vuelta
 alrededor de cráteres lunares.
 Pero ahora que nos hemos encontrado,
 isla, madre, mujer, volcán, destino,
 ven a dormir tu soledad de siempre
 —oh amada de la noche y la distancia— en
 el tibio silencio de mis brazos.

Dentro de un marco expresivo portador de un desconuelo a veces desgarrador y otras de sutileza extrema y templanza, *Isla y Mujer* recorre los pensamientos que el texto describe a modo de *Lied* y se materializan en los sonidos que evoca los sentimientos de añoranza y ternura del compositor. La melodía para voz soprano, fresca y expresiva, se mueve a imagen de las olas, ondeando por saltos melódicos en la mayoría de los casos de terceras y cuartas, con ritmo cambiante y momentos de encrespamiento y bravura como sucede cuando el texto dice “Esa es la isla, esa es la isla...”. Mientras que los descensos contrastan con el uso de un cromatismo cargado de dolor o desconuelo.

El color de las cuerdas, las dinámicas en registros *piano* y la flexibilidad del *tempo* se suman en el prólogo para provocar en el oyente el lamento y sentimientos de vacío por la carencia de algo que se tuvo en el pasado. En muchos momentos se detecta vacuidad en el sentimiento, como un alma al que le robaron la esencia, sentimientos que redundan a lo largo de la obra y conectan con la evocación del poema. En el acompañamiento instrumental de cuerda frotada destaca la relación entre el violín I y el violonchelo, ambos presentan un juego melódico contrastante entre ellos y mantienen una relación contrapuntística con la voz.

El juego agógico en continuo cambio aporta flexibilidad a la obra y garantiza la adecuación del texto a la música y la posibilidad de enfatizar su significado. Aunque la intención de respeto hacia el texto y su acentuación es lo que prima en el trabajo de la composición de la obra, los efectos musicales adicionales que se consiguen en ella se suman al poder expresivo. La regularidad que aporta la base poética favorece la estructura general, pero no se hace sentir como tal a lo largo de la obra sino más bien envuelve al oyente en el significado propio de cada palabra, de cada compás e incluso nota a nota, como sucede en un mo-

Ejemplo 29. *Isla y Mujer*. Música-texto

The image shows a musical score for 'Isla y Mujer' by Emilio Coello. It features three staves: Soprano (S.), Violin (V.), and Viola (A.). The Soprano part includes the lyrics: 'E sa es la isla, esa es la isla...' and 'crescendo...'. The Violin and Viola parts are marked with 'mf' and 'crescendo...'. The score is divided into two systems, with a double bar line between them. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The music is in a 2/4 time signature and includes various rhythmic patterns and dynamics.

mento culmen de la obra cuando hace referencia a “Esa es la isla, esa es la isla...” (véase Ejemplo 29. *Isla y Mujer*. Música-texto).

El cambio de compás es una constante y se encuentran usos alternados de compases de lo más dispares que pasan por el 4/4 convencional hasta el 1/8, 5/16, etc. La articulación de la palabra y el fraseo se apoyan además en el trabajo rítmico de la obra, que presenta una interesante figuración muy variada, contratiempos, desplazamientos de acentos, alusiones a ritmos propios del folklore y el uso de diferentes técnicas interpretativas para los instrumentos de arco, que crean nuevas atmósferas sonoras y efectos para nuevas frases textuales, o para ceder el protagonismo a la melodía, tales como *sul ponticello*²³⁴, *col legno*²³⁵, etc.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la frase “isla, madre, mujer, volcán, destino” cuya preparación previa solicita un golpe de arco *détaché* en violines y violas, y finaliza con *sul tasto, sulla tastiera*. La igualdad rítmica y de altura que concede a las palabras “isla” “madre” y “mujer” las equilibra en importancia. Es en la palabra “volcán” donde aparece un calderón para proyectar su significado y generar la expectación de la palabra más importante, “destino”, escrita con un diseño rítmico que prolonga cada vez más la duración de la palabra en cada sílaba, sobre

234 Un efecto nasal y espectral que se produce al pasar el arco muy cerca del puente del instrumento; cfr. Randel, D. M. (ed.): *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza, 1999, p. 478.

235 Efecto que se produce al golpear o frotar la cuerda con la vara en lugar de hacerlo con las cerdas del arco; cfr. *Diccionario Harvard de música. op. cit.*, p. 478.

un acorde *sul tasto*, y a continuación un silencio que nos prepara para volver *a tempo*.

Al final de la parte 1 de “Isla y Mujer” las cuerdas van *morendo* con sonidos que se mantienen por figuraciones ligadas hasta llegar a un *molto piano*. Sobre este diseño musical, sutil y muy expresivo, en *parlato expresivo* el texto dice “Oh amada de la noche y la distancia, en el tibio silencio de mis brazos”. El concepto femenino que recoge este poema en conexión con la isla se presenta como la fuente de la vida. El verso “isla, madre, mujer, volcán, destino” plasma la esencia de la vinculación origen-destino unido a la feminidad.

El papel de la mujer en la mitología guanche cumple funciones unas veces de heroína como es el caso de la hermosa Atindamana de Gran Canaria, amada y desposada por Gumidafe, caudillo de Gáldar, con el que marchaba a la cabeza de sus guerreros dando muestras de su singular fiereza. Otras veces son consejeras imprescindibles en los reinos, como es el caso de las pitonisas de Fuerteventura, Tibiabin y su hija Tamonante, también sibila como ella.

Mujeres valientes que daban su vida por el amor, verdaderas heroínas como la Reina Ico, esposa de Guanareme, de rubios cabellos y linaje incierto. O Acerina la más hermosa doncella de La Palma, *de negros ojos y labios como ascuas donde avivar el fuego* por la que debatieron su amor Mayantigo y Tanausú, Menceyes de Aridane y de Aceró, para finalmente elegir a Tanausú. También Gara, princesa de Agulo, el Lugar del Agua (La Gomera) fundida en muerte con Jonay, príncipe de la Tierra del Fuego (Tenerife), por imposible alianza del agua y el fuego en vida. Y Guajara, enajenada y muerta por pasión²³⁶.

La mujer como fuente del conocimiento y la sabiduría es el personaje Aremoga o mujer sabia, que en el caso de La Gomera se conoce la historia de Tixiade, o “Tamonante, que cuidaba de que las leyes no fuesen meras palabras dictadas en vano”²³⁷. La mujer llega a ser icono de la memoria colectiva según lo transmite Antonio Tejera Gaspar en *La religión de los guanches* (1987) aludiendo al texto de A. Sedeño citado por Morales Padrón en *Canarias: crónicas de su conquista* (1978):

236 Martín, Sabas. *Ritos y Leyendas Guanches*, op. cit., p. 40.

237 *Ibid.*, p. 41.

(...) los Canarios salieron de Tirajana
acompañando a su señora. Traíanla en
unas andas sentada en ombros de
quatro hidalgos de cauellos rubios (...)
salieron a reciuirlos a el camino de
Telde, onde llegaron los dos tios i por
Medio de el faraute o lengua le dixeron
a Pedro de Vera que en nombre de el
Rey Católico se la entregaban como a
hija que era del Guanartheme el bueno,
que era señor de la tierra i isla i que la
diesee en guarda a Cristiano que fuese
Noble i la tractase bien²³⁸

Esta niña presentada en el verso es el icono, la portadora del linaje y por tanto en esa entrega que acontece en el argumento poético realmente transmitían, como reseña el poeta gomero Pedro García Cabrera, “isla, madre, mujer, volcán, destino”. Este es el peso de la madre isla para los gomeros así como para el resto de canarios.

La segunda parte del díptico *Añorando la Gomera*, utiliza los mismos recursos estilísticos, solo que con un comienzo más energético que contrasta para dar continuidad a la primera parte.

Igualmente cabe señalar algunas palabras claves y su tratamiento musical como: “el alma” con un diseño melódico de quinta descendente, para marcar la hondura del sentimiento, “miedo” sosteniendo largamente cada sílaba sobre la introducción de las cuerdas de ritmos propios del folklore a los que pone fin con una consecución de acordes instrumentales con ritmo de *isa*²³⁹, o “gritar” donde la música se prepara para gritar propiamente, al partir de un *piano* con escritura contrapuntística por grados conjuntos en semitonos hasta llegara a una dinámica *fff* y salto melódico ascendente de quinta nuevamente. Es el punto al que llega tras el miedo.

238 Cureses, Marta. *Emilio Coello: el compositor como historiador*, op. cit., p. 9.

239 Procede de jotas peninsulares llegadas con la Conquista, pero en el Archipiélago Canario son conocidas por isas. De ritmo ternario y con variantes según los tipos en cada isla. Cfr. Delgado Díaz, José Carlos. *El Folklore Musical de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Turquesa, 2004, p. 37.

Ejemplo 30. Isla y Mujer. Música-texto II

A esta actividad de encrespamiento fugaz le sigue la palabra “silencio” que descansa sobre una nota tenida del violín y la ausencia total del resto de la orquesta. Así se dibuja el silencio. Y *parlando* sobre un silencio casi absoluto finaliza con “la hija que te lloraba, que acariciaba cada piedra, cada planta de tu estampa”.

La producción de Emilio Coello en 1998 imbrica dos obras con una afianzada identidad cultural canaria. *Isla y Mujer* es posiblemente la primera obra que exige al compositor un trabajo de reflexión sobre sus sentimientos más nobles e íntimos de un pasado vivido en las Islas Canarias junto a su abuelo paterno y demás familiares. No se trata por tanto de buscar los sentimientos hacia un lugar o las sensaciones que uno recuerda, pero sí las que afectan al ser mismo y al entorno. En este caso los lazos sentimentales están encadenados y ligados a personas concretas y al amor que les profesa, a vivencias junto a ellas en un entorno

Ejemplo 31. Isla y Mujer, parte II. Añorando La Gomera.

Música-texto

The image shows a musical score for a piece titled "Isla y Mujer, parte II. Añorando La Gomera". The score is written for a vocal line and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The vocal line is in the top staff, starting at measure 56. The string parts are arranged in four staves below. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp), articulation (Pizz), and performance instructions like "Solo VI I e non vibrato". A specific passage in the vocal line is highlighted in a box, showing the lyrics "de rom se la cel" under the notes. The score is set in a 3/4 time signature.

con un significado particular y único, y todo ello se proyecta en el presente a través de relaciones interculturales música-poesía.

Esta obra musical refleja fielmente una insularidad evocadora: “Lo insular responde así a ese hecho que fija la palabra precisa: la consecución del origen. El poema es aliento conectado a aquella idea de physis en el pensamiento presocrático. El problema poemático tiene un principio material esencial. Igual la isla”²⁴⁰. Ello conlleva una representación de La Gomera como una imagen no como espacio, además de cúmulos

240 Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto, *op. cit.*, p. 30.

de sentimientos encerrados en la psique del compositor. En este sentido la contemplación del lugar en concreto es paisajista, como la de un pintor. “El poeta gomero Pedro García Cabrera, en quien (algunos) escritores veían confluír los postulados de insularidad, vanguardia, lenguaje y universalidad”²⁴¹ y que casan de una forma muy natural con el lenguaje y estética de Emilio Coello, de ahí la idoneidad de la mirada a este literato, más allá de las confluencias temáticas y los sentimientos que estas recogen en ambas obras, literaria y musical.

La última literatura canaria está formada por poetas y narradores nacidos entre 1970 y 1982, y cuyos primeros libros llegan a edición a partir de 1994. Estos serían los coetáneos de Emilio Coello. No obstante, los procesos de desarrollo de literatura y música no se corresponden en muchos aspectos, sobre todo en lo que a innovación se refiere. “Después de las vanguardias literarias del siglo xx, apenas se han visto obras y autores realmente transgresores que pongan en tela de juicio las fórmulas y parámetros que estructuran las letras”²⁴² mientras que, en música la situación es verdaderamente disímil, se ponen en tela de juicio todas las fórmulas. En Canarias emerge una corriente surrealista que pone su mirada en Europa y realmente se produce de forma descontextualizada de España, sin embargo, el desarrollo de la literatura canaria muestra ante todo un tendente desarrollo individualizador siguiendo las palabras de Pedro García Cabrera que afirmaba: “No quiero ser maestro de nadie, de la misma manera que no quise ser discípulo de nadie”²⁴³.

El caso de Emilio Coello y su relación con la cultura canaria, y particularmente con la literatura, no se trata de una estética sino de la imposibilidad de escindirse de su cultura raíz, aunque esta no represente hoy el medio en el que tiene lugar el desarrollo de su vida personal. Como expresa el literato Coriolano González Montañez en su artículo “El Viaje. Reflexiones en torno al hecho creativo”, “la literatura es una aventura, un viaje a sí mismo, un viaje sin brújula ni mapa, posiblemente sin destino, o al menos sin destino conocido”²⁴⁴ y de la misma forma se antoja la música para Coello, como un “viaje a sí mismo” ante todo,

241 González Montañez, Coriolano (dir.), *op. cit.*, p. 45.

242 Rodríguez, John. “Señales para una búsqueda”. En: Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, *op. cit.*, p. 78.

243 González Montañez, Coriolano (dir.), *op. cit.*, p. 80.

244 *Ibid.*, p. 111.

y como un puente hacia su cultura, como también propone Robert Escarpit en su *Sociología de la Literatura*, donde resume las relaciones entre literatura y sociedad como un “circuito de intercambios”.

La obra de Emilio Coello estrecha lazos con la cultura canaria y el compositor microhistoriador se ve de nuevo inmerso en un proyecto musical de raíz canaria: *La Cantata del Mencey Loco*. Esta obra, para coro y orquesta, es una versión sinfónica sobre la obra homónima de Elfidio Alonso, que estrena el 3 de septiembre de 2010 con la Orquesta Sinfónica de Tenerife en la Plaza del Cristo de San Cristóbal de La Laguna y se vuelve a interpretar el 14 de julio de 2011 en el Auditorio Adán Martín, de Santa Cruz de Tenerife, con la Orquesta Sinfónica de Tenerife y Los Sabandeños.

De cuño canario, esta obra en versión original tiene lugar en 1975 como respuesta a la reivindicación canaria que surgía tras la muerte de Francisco Franco. Elfidio Alonso halló un poema del poeta tinerfeño Ramón Gil-Roldán, titulado *La Tierra y La Raza*, en la revista *Hespérides*²⁴⁵, y de él extrajo la segunda parte del poema titulado *El Mencey Loco*, para modificarlo en la medida que necesitara su adaptación a la obra musical que componía. La composición musical se basa en los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power, en los que halla la inspiración sobre el folklore canario. El resultado musical es una obra llena de isas, malagueñas, folías, tajaraste y peteneras, que bien recuerdan a la tradición canaria y a las influencias habituales de la música de tradición folklórica de otras culturas, en el caso de las peteneras. Pero en cuanto a organología, la tradición canaria se impone con chácaras, bucio, tamboras, timple, contra y flauta.

Cuando nos referimos al folklore se hace una llamada no solo a un tipo de música, como en el último caso, sino a mucho más. Desde un punto de vista etimológico proviene del inglés folk, “pueblo” y lore, “acervo”, “saber” o “conocimiento”, y en base a ello, la Real Academia Española de la Lengua lo define como “conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular”. Y nos interesa profundizar en este término, no porque la música de Emilio Coello esté basada o plagada de citas o referencias al folklore musical sino porque desde esta última acepción más global,

245 Número 70 (1 mayo 1927).

sí se pueden establecer más vínculos entre todo lo que encierra el término folklora y la producción musical coelliana.

En esta composición, Emilio Coello de nuevo sintetiza tradición y vanguardia y aporta una orquestación de una delicadeza y sensibilidad extrema, en la que los cantos del folklora se sintetizan con toda naturalidad. En este trabajo es de interés tanto la fuente de la que parte como la vida orquestal que le aporta, y además la colaboración de agrupaciones musicales con las que se contaba para su interpretación, con instrumentación dispar y tradiciones que siempre han estado distanciadas (instrumentos de tradición clásica con los de tradición popular).

La obra está estructurada en cinco secciones: *Introducción*, *La Raza*, *Guacimara*, *La muerte de Beneharo*, y el *Canto final*. Narra la resistencia guanche ante los invasores, a través del protagonismo del mencey Beneharo, quien, tras los sufrimientos de la posible pérdida de libertad de su estirpe y patria, tornaría en locura y delirio su afán de defensa, hasta que, tras la última batalla, se precipitó al vacío desde una cumbre.

CANTO FINAL

Lo cuenta la tradición,
también la historia lo cuenta;
la historia del Mencey loco
que mueve a dolor y a pena.

~

Alguien quiso deducir
de esta sencilla leyenda,
que con el Mencey murió
la noble raza guanchesca

~

No fue verdad,
murió el hombre...

~

Dicen que murió la raza
y nunca fue raza muerta,
raza que acabó en la historia
pa'vivir en la leyenda.

~

No puede morir jamás
quien de esclavo se libera,
rompiendo, para ser libre,
con su vida las cadenas.

La temática literaria canaria, así como la producción musical de Coello, recurre a los tópicos geográficos, pero también se nutre de una mitología muy sugerente (La Atlántida, las Islas Afortunadas, San Borondón, los Campos Elíseos) de la historia y la cultura guanche, que influyen sobre la forma, la creación y recreación de un estilo propio, y la condición archipelágica, abocada al mestizaje y a las influencias propias de un lugar, que ha sido trasvase de culturas dispares. Todo ello queda reflejado en el catálogo de Coello con obras tales como *Isla y Mujer*, *eCosmos*, *Axis mundi*, *La Cantata del Mencey Loco*, *Cuento de Sirenas*; o *Arba*, *Amiat*, *Sat*, (*cuatro, tres, siete*), etc., en las que la alusión física, geográfica, histórica y alegórica emana desde el propio título hasta el más mínimo detalle compositivo de su escritura.

A colación de las influencias, Luis Alemany en su publicación titulada “Madurez narrativa y madurez histórica” apunta que “resulta conveniente destacar que de los cuatro elementos que se interrelacionan en este proceso (la SOCIEDAD previa, el AUTOR, la OBRA, y la SOCIEDAD posterior) solo uno es invariable: (...) la OBRA, que debemos considerar a partir de este momento y desde esta perspectiva sociológica como un objeto estático que se produce a partir de realidades dinámicas, y que actúa sobre ellas”²⁴⁶.

Tal como se viene apuntando sobre la posibilidad de hablar de una literatura canaria, de qué es esta, si existe o no, etc., y el llevar este postulado a la creación musical canaria, y en particular a la de Coello, Sabas Martín en “Las espiritistas de Telde, de Luis León Barreto: Algo más que un crimen ritual”, alega que “esa escritura es esencialmente insular, no solo por lo que nos cuenta sino porque se nutre de elementos canarios ya sea de palabras, términos y giros de lenguaje, ya sea por estar impregnada toda ella de una identidad con lo geográfico (...)”, y por extensión esta descripción de una obra literaria es igualmente válida para el acercamiento que se pretende a la identidad canaria a través de la obra del compositor.

246 Martínez, M^a del Carmen; Castañeda, Juan Pedro (ed.), *op. cit.*, p. 10.

Este mismo autor recurre a un planteamiento de Roland Barthes, en el que el mito se presenta como una necesidad para transformar la historia en naturaleza, así, aplicado a las Islas Canarias se entiende que estas no son solo un lugar, es decir que no se plantean solamente como escenario al que mirar, sino que encierran “memoria, identidad y palabra” y “para revelar su condición identitaria, el poeta debe acudir al mito y al símbolo, a esa multiplicación de sentidos que el lenguaje encierra”²⁴⁷. Esta vertiente mitológica está recogida de forma expresa en la Escuela Regionalista de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife) inclinada hacia la inspiración de raíz guanche en lo que concierne a leyendas y mitos. Es a esta corriente a la que pertenece el siguiente poeta de referencia para Coello, Antonio Zerolo Herrera (Arrecife de Lanzarote, 1854 - La Laguna, 1923), cuya obra titulada *Las folías* daría lugar a la composición homóloga para coro mixto, soprano solista y recitador (1998). El poema habla de un tipo de composición musical y la obra de Coello habla sobre un poema, una reciprocidad interartes.

LAS FOLÍAS²⁴⁸

Música original la de mis lares,
 pues conmueven el alma del patriota,
 desde la isla, hermana de la jota,
 hasta el viento que zumba en los pinares.

~

¡Oh, las folías!... Tienen sus cantares
 un recuerdo de amor en cada nota;
 pero hay algo también que a veces brota
 del undívago seno de los mares.

~

Allá en las noches plácidas, serenas,
 cuando flota el misterio en el ambiente
 y reposa el Atlante en las arenas,

~

247 Martín, Sabas. *La ínsula de Babel*, op. cit., p. 28.

248 Zerolo Herrera, Antonio. *Antología poética*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2005.

más que el oído, el corazón lo siente:
¡Es la voz, es la voz de las sirenas
que cantan a la isla eternamente!...

Otra composición coral, *Nana triste* (1999) para coro mixto a cuatro voces, con la que obtiene el Primer Premio del VI Concurso de Composición “Ciudad de La Laguna” 1999, cuenta con texto de Emiliano Guillén Rodríguez y se estrena el 17 de diciembre de 2000 bajo la interpretación del Coro Amanda de Suecia y dirigido por Lars Smedlum. La escritura, al igual que la anterior, busca la inteligibilidad del texto y para ello hace uso del cambio de compás por doquier, una escritura silábica y un equilibrio en las voces que presentan homorritmia en la presentación de palabras de mayor relieve. Pero el rasgo más característico de esta obra es el continuo cambio de carácter solicitado en la partitura por el compositor. Comienza con *affettato* y prosigue con un *leggero*, *lastimoso*, *con ansietá*, *calmo*, *con enfasi*, *addolorato*, *affettato*, *leggero*, *perdendosi*, *lastimoso*, *con ansietá*, *calmo*, *celestiale*, para terminar *morendo* y *parlato sottovoce*. De esta manera el ánimo domina la mano o medida, como era el gusto en los madrigales tardíos de Monteverdi.

Quiero escuchar los lamentos
de tu vasija de bronce
que hace temblar a los hombres,
y que pronto borran los vientos²⁴⁹

Con estos versos del literato Emiliano Guillén encabeza Emilio Coello *Kanarische Pinselstriche (Pinceladas canarias)* para timple, piano y cuarteto de cuerda. Esta obra es un homenaje a los canarios muertos en los campos de concentración, que compone por encargo del Konzerthaus de Berlín. El 17 de noviembre de 2005 tiene lugar el estreno a cargo del Capriccio Streichquartett, la pianista Esther Ropón y el timplista Benito Cabrera.

249 Emiliano Guillén-Chimiche (Granadilla de Abona), Tenerife, 1946: escritor, profesor y cronista del municipio de Arico (Tenerife). Cfr. *El Digital de Canarias net* (en línea): <http://www.eldigitaldecanarias.net/noticia.php?idn=7168>, y *Cronistas Oficiales de Canarias* (en línea): <http://www.cronistasoficialesdecanarias.es/tenerife/granadilla.htm> [consulta: 10 junio 2011].

El timple es el instrumento inherente a las Islas Canarias, “es una mezcla de guitarra, cuatro, guitarrico (...) posiblemente el nombre proviene de su sonido agudo y brillante, que lo relaciona con la voz femenina tiple. Parecido al tiple de Puerto Rico y a los de Madeira, la barriguilla de la caja de resonancia puede ser elemento adaptado en Fuerteventura y Lanzarote, de influencia morisca. Debido a esta barriguilla se le llamo al principio camellillo. Hay lugares donde se le llama timplillo o contra²⁵⁰. En la provincia de Tenerife se toca con cuatro cuerdas, suprimiendo la quinta y afinándolo como las cuatro primeras cuerdas de la guitarra. En la provincia de Las Palmas en general se toca con cinco cuerdas, siendo diferente la afinación y las posiciones”²⁵¹. Con el nombre de timplillo es como aparece nombrado este instrumento ya en el siglo XVIII en el *Diario de la visita Episcopal que se va haciendo de las dos Islas de Fuerteventura y Lanzarote*²⁵².

De nuevo, Coello recurre en *Kanarische Pinselstriche (Pinceladas canarias)* para timple, piano y cuarteto de cuerda, a elementos propios de la cultura canaria como es el uso del timple. Este color suma un valor de tradición y simbología a una obra que, por la procedencia de su encargo y el lugar de estreno, se enmarca en una cultura musical europea contemporánea.

Al tratarse de un homenaje a canarios, la fusión tímbrica resultante (popular-clásica) resultante es muy efectiva. El empaste y la particularidad sonora de la obra procede, entre otros aspectos, del tratamiento de diferentes instrumentos con un elemento en común: todos ellos son de cuerda, aunque la producción del sonido se consigue de diferentes formas.

250 El timple y la contra son dos instrumentos de la misma familia y por tanto comparten morfología y forma de interpretación. Las diferencias básicas son que la contra presenta dimensiones mayores y una afinación una cuarta inferior a la del timple, y además, tiene cinco cuerdas mientras que el timple normalmente posee cinco aunque existe una variante minoritaria en el norte de Tenerife que tiene cuatro. Por último, desde el punto de vista interpretativo, la contra realiza los diseños contrapuntísticos sobre la melodía del timple.

251 Noda Gomez, Talio. *La música Tradicional Canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: (s.e.), 1978, p. 12.

252 *Diario de la visita Episcopal que se va haciendo de las dos Islas de Fuerteventura y Lanzarote*, p. 504, rev. (manuscrito).

En línea con la composición para *ensemble*, los años sucesivos ofrecen nuevas obras en las que la voz y el texto cobran un especial protagonismo. El autor retoma la composición en relación con el mundo teatral. Así, en 2006 Emilio Coello compone *Perfume de Jueves* para el grupo literario “Encuentros” con textos de Ana Vicioso. Esta obra se presenta en versión para voz y piano, y también para voz, coro y conjunto instrumental. Por otra parte, *Cantar de las mariposas azules*, para narrador, coro y conjunto instrumental, pertenece al mismo año, y es también escrita para el mismo grupo literario, pero en esta ocasión, con textos de Víctor Vandrell.

Cantos a las islas de 2007 es una composición en la que no se vale del texto propiamente para la obra musical en esta ocasión, la obra es totalmente instrumental y aboga nuevamente por el timbre canario del timple y un quinteto de cuerda con contrabajo. Pero la fuente de inspiración es igualmente literaria, implícita o explícitamente, el autor establece vínculos y en ocasiones se aferra a la literatura como fuente de inspiración. La sugerencia a través de su título evocador *Cantos a las islas* conduce las miradas a las raíces del autor, y por otro lado incluye en la partitura un texto en verso anotado al margen de la música:

... a pincelada limpia
y cielo desbordado, amaneciendo
desde dentro, desde la oscuridad
que me amordaza...²⁵³

Las referencias a poetas canarios representan un importante capítulo en la composición musical con vínculos literarios, sin embargo, el catálogo cuenta con otras obras que toman su inspiración en poetas de referencia nacional. Este es el caso de Federico García Lorca del que emerge *Tierra* (1990) y *Campo* (1991), ambas composiciones para voz soprano y piano. En 1992 compone *Canción* para soprano, flauta, violonchelo y piano sobre textos de Federico Muelas; y *Para mi corazón*, para sintetizador y voz, con textos de Pablo Neruda.

253 Texto del poeta canario Pedro García Cabrera (1905-1981). Cfr. Fundación Pedro García Cabrera (en línea): <http://www.fundacionpedrogarciacabrera.com> [consulta: 15 junio 2010].

La primera etapa compositiva, que corresponde a la década de los noventa, está enfocada mayoritariamente a música de cámara. En primer lugar, trabaja con la fusión música-texto y de ello produce bastante composición para voz, y es a partir de 1993 cuando el resultado sonoro de sus composiciones es mayoritariamente instrumental y la literatura es fuente y base de su composición.

La vinculación teatral del compositor se muestra a partir de 1994 con algunos trabajos para música escénica, como son *Las Tres Reinas Magas*, música incidental para banda sinfónica, que parte de textos de Gloria Fuertes. Esta obra se estrena unos meses después en la Casa de la Cultura de Alcobendas (Madrid), bajo la dirección escénica de José Manuel Mañanas y Emilio Coello como director musical; mientras que *Fun de Tuba* es una parodia musical para conjunto instrumental, que se estrena el mismo año en el Conservatorio de Música de Alcobendas, también bajo la dirección del compositor. Este mismo año compone su primera obra coral, *Sinfonía nocturna para un semáforo somnoliento*, para coro mixto a cuatro voces, sobre textos del poeta canario Teodoro Santana²⁵⁴ (1957) quien pertenece a la época de transición y su ideología se liga al movimiento literario antifascista.

En conexión con la línea compositiva descrita, Coello se identifica con el mundo del teatro en la realización de músicas incidentales. En 1995 compone *La Niña de la Luna* para orquesta sinfónica y texto de José Manuel Mañanas. Esta obra se estrena en 1996 en el Teatro Albéniz de Madrid bajo la coordinación de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

El Pirata Pata Palo para orquesta de cámara, coro y percusión, sobre textos de Isabel Medina y estrenada en el Auditorio Adolfo Marsillach bajo la dirección escénica de Elisa Rodríguez y dirección musical del propio compositor, pertenece al mismo año que la anterior obra. Ambas se producen en una época en la que Emilio Coello estaba muy vinculado al teatro, sobre todo el infantil, y en la mayoría de estos casos realiza colaboraciones con la Escuela de Teatro de Madrid, o la Escuela de Arte dramático, por coincidencias estilísticas entre la directora escénica y el compositor.

254 Santana, Teodoro (en línea): <http://teodorosantana.blogspot.com> [consulta: 4 septiembre 2011].

Sus últimas incursiones en la música incidental dejan atrás el teatro infantil para pasar a la obra teatral que sienta las bases de la novela y el teatro realista moderno, *La Celestina*, de Fernando de Rojas (siglo XVI). Emilio Coello compone *La Celestina* para conjunto instrumental y se estrena el 22 de junio de 1996 en la Sala Galileo de Madrid, con el Grupo de actores de la RESAD y Grupo COE de música antigua. La dirección escénica corre a cargo de Charo Amador y la Dirección musical de la mano del compositor.

Bajo la misma dirección e interpretación, se estrena *Necesitamos desesperadamente una terapia* en 1997 en el Teatro Reina Victoria de Madrid. Esta comedia del estadounidense Christopher Durang cuenta en esta ocasión con la versión española de Víctor Cremer y representa la cara opuesta de la temática de *La Celestina*. En lugar de la moralidad del amor propia del siglo XVI, el eje central de esta obra es el miedo a aceptar compromisos. Todas estas páginas musicales son producto de la inspiración que la obra literaria le confiere al compositor, y en este sentido uno de los objetivos es lograr la mayor conexión y compenetración entre obra literaria, puesta en escena y obra musical. Emilio Coello utiliza en esta composición de perfil psicológico inestable, la técnica dodecafónica, una serie de doce sonidos vertebrada la obra.

Música, mitología y literatura

Desde los orígenes de la literatura canaria con *Endechas a la muerte de Guillén Peraza*, primer texto de la literatura canaria que se remonta al año 1447, los literatos se han nutrido de la mitología, tan sugerente y presente en la cultura canaria. Es por ello que abordamos la relación entre la literatura con la mitología y simbología canaria, igualmente protagonista en la obra de Emilio Coello.

La identidad que resulta de esta interrelación cultural es parte de un proceso creativo en la composición del compositor y así pretendemos señalar los epítetos que lo marcan, entendidos estos como los aspectos que ejercen una función caracterizadora de la cultura canaria. La literatura al igual que las artes plásticas y musicales han constituido una importante parte de la historia contemporánea, con una producción bajo el halo del surrealismo y la interpretación de los símbolos, y además han representado un vehículo para evocar la realidad que nos invade.

En la cultura canaria, simbología e identidad andan parejas en un estrecho camino en el que los valores se presentan como vehículo de identidad de un pueblo, y estos en muchos casos sientan sus preceptos en la mitología y la simbología, “la isla, como digo no es solo geografía sobre el mar en el horizonte. La isla es también el ser que la habita y los nombres en que se reconoce. Entonces, en esa operación de establecer su esencia, de fiar su auténtico ser a través del mito, ha de estar presente el latido de lo humano. Ya lo dijo García Cabrera cuando reflexionaba a propósito de “El hombre en función del paisaje”²⁵⁵.

Desde esta dualidad, simbólica-mitológica, hay que prestar atención a dos aspectos de gran interés, por un lado, la representatividad del timple como icono de la cultura canaria, desde una perspectiva organológica y por otro, las referencias a las manifestaciones iconográficas, que han tenido un claro reflejo en todas las artes, incluida la musical y la obra de Coello.

El timple es uno de los instrumentos más relevantes para la identidad musical canaria. En el proceso de investigación de fondos históricos se ha podido constatar que este instrumento aparece nombrado en un documento histórico manuscrito que data de 1722, fecha bastante antigua, dada la escasez de fuentes musicales históricas en este particular enclave canario. Se trata del ya citado *Diario de la visita Episcopal que se va haciendo de las dos Islas de Fuerteventura y Lanzarote*, del 25 de mayo de 1722.

Debido al interés organológico e histórico del documento en cuestión se considera importante hacer un inciso para introducir a continuación la transcripción literal de la fuente:

(Al margen izquierdo indica: con repique de campanas.)

“Da comienzo: En el día 25 de maio de 1722 se puso abordo todo el equipaje y por la tarde, pasó al puerto de la Luz el Sr, Obispo Dn Antonio Jernonimo Tavira y Almazan con su primo Dn. Luis Ibañez y familiares...”

(en el margen izquierdo dice: 8 de junio).

... a las tres en unto nos pusios en camino para el lugar de la Antigua de donde con grande algazara habían venido con muchos camellos por la cargas, y con sillas, muchos cavallos, yeguas, y algunos borricos, a s.y. le llevaron en silla de

255 Martín, Sabas. *La ínsula de Babel*, op. cit., p. 29.

manos con grande grisesción por todo el camino, y todos fueron naturales del pago de triquivifase que solicitaban sedes agregara al lugar y la parroquia de la Antigua haciendo por ese estilo que s.y. le inclinase mas asu solicitud. Llegamos con toda felicidad a la Antigua, que dicta una legua componiéndose esta, de una vida, y una vajada. La entrada al lugar, nos recibieron unos pocos solidados en el nombre solamente dispararon el tiro que por do salir y en el mismo sitio havia como unos doce hombres vestidos de danzantes con espadas antiguas en las manos y en lazados con ellas al son de un timplillo, siguieron asta la Iglesia y después asta las casas que tenían dispuestas de alojamiento propias de don Antonio Espinosa y Llarena Alcalde actual, es sugeto algo acomodado deviendo serlo asu industria, y al comercios a por menor, en vino, aguardiente y alguna quincalla”²⁵⁶.

Por lo que a las manifestaciones iconográficas respecta, nos referimos al indigenismo en Canarias que se inició en la década de los treinta pero se ha manifestado hasta nuestros días, aunque con una pérdida paulatina de peso. “Nuestros artistas indigenistas pretendían plasmar en imágenes los rasgos de identidad del paisaje y de las gentes de las islas, entre las que encontramos muchas obras que evocan a los primeros pobladores, tanto en la pintura como en la escultura”²⁵⁷, e igualmente es un signo de factura actual el uso de nombres propios aborígenes y la utilización de la lengua guanche, como icono y símbolo de identidad canaria.

El compositor Javier Darías considera diferentes recursos con los que se puede abordar una composición musical, que establezcan una conexión directa con un público concreto. Al respecto, establece como tales al gesto, excusa, alusión, evocación y cita: “Gesto, como la acción que se realiza obedeciendo a algún impulso o sentimiento; excusa, motivo o pretexto con el que pretenda justificar la acción; alusión, cuando la referencia o mención se haga de algo sin que sea nombrado expresamente; evocación, si nos está recordando a otra por su semejanza o relación con ella; y cita, con la mención expresa de la idea a la que se refiere”²⁵⁸. Según esta propuesta, el catálogo de Coello contempla algunas obras que se encuadrarían en los recursos identitarios de “gesto”, en

256 *Diario de la visita Episcopal que se va haciendo de las dos Islas de Fuerteventura y Lanzarote, op. cit.*, p. 504, reverso.

257 Bethencourt Massieu, Antonio de (ed.). *Lecturas de Historia de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2006, p. 55.

258 Higuera, Fermín (dir.); Ruiz Valdivia, Encarnación (Coord.). *I Congreso de Música: Canarias en la música*. La Laguna: Ateneo de La Laguna, 2003, p. 18.

cuanto a las composiciones que referencian aspectos extramusicales como es el caso de los títulos de obras o dedicatarios; otras en “excusa”, por el uso simbólico del número para identificar al Archipiélago Canario; “alusión”, por elementos generadores de la obra como la afinación del timple pero que pasan desapercibidos para el oyente; y “evocación”, en aquellas obras en las que el título, texto, etc. sugiere algo que el compositor pretende que se perciba la evocación; y por último la “cita”, a la que Coello recurre en pocas ocasiones pero también se contempla en sus composiciones.

Coello hace sus primeras incursiones en el mundo sinfónico con *Altahay*, concierto para timple, en 1998 y posteriormente con *Isla y Mujer* para soprano y orquesta en 1999, cuyo análisis y estudio contextual literario se ha expuesto en páginas anteriores. En ambas ocasiones, según se refleja en los análisis musicales se vislumbra capacidad y dominio para la orquestación y una particular estética que identifica el tratamiento distintivo del timbre en la conjugación orquestal.

La tendencia hacia la composición para solista y orquesta se acusa en la composición de la etapa del siglo xx. En el 2003 Coello se aventura en la escritura sinfónica con *Axis Mundi*²⁵⁹ (*El eje del mundo*) que presenta en tres versiones diferentes: para orquesta sola; para coro y orquesta; y para soprano, barítono y orquesta. Esta última se estrena el 11 de febrero de 2004 interpretada por Montserrat Bella (soprano), Antonio López (barítono) y la Orquesta Sinfónica de Galicia en el Auditorio de Tenerife Adán Martín, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, y se vuelve a interpretar el día 14 del mismo mes en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria.

La obra es un encargo del Festival de Música de Canarias en su vigésima edición y esto marca el objetivo del compositor hacia una composición en conexión con un público concreto, al que le une una tradición cultural. De este modo, según nos indica el propio título, el creador se decanta por la cultura guanche y la conexión con la religiosidad.

En la partitura se anotan textualmente unas aclaraciones sobre el significado e inspiración de la obra por parte del autor: “... la concep-

259 Dedicada a Javier Darías (1946), compositor con el que Emilio Coello perfecciona su formación compositiva tras finalizar los estudios en el CSMM (véase capítulo “Orígenes”).

ción de *Axis Mundi*, es la creencia de que el cielo se halla sostenido por un pilar que sirve de soporte a las dos realidades físicas —el Cielo y la Tierra— y por extensión a los dos mundos, el inferior y el superior, concebidos como lugares donde se hallan los espíritus malignos y los benefactores²⁶⁰.

Con unos años de anterioridad a la fecha de composición de esta obra, el compositor topa con la obra del literato Antonio Tejera Gaspar²⁶¹ sobre mitología y religión de los antiguos naturales de Canarias y desde entonces se ve atrapado por la idea y el significado que se recoge en esas fuentes literarias sobre el “eje del mundo” (*Axis Mundi*) para los isleños canarios. El misticismo y la magia que envuelve el tema en cuestión en la tradición canaria se suma a la espiritualidad que le conceden los seres humanos al término y al hecho de la existencia del mundo y del hombre. Todo ello conduce a un mundo de ensoñaciones al compositor que ocupará una actividad prácticamente aletargada en la mente durante algunos años.

Para un tema como este —el eje del mundo—, al que en gran parte de las culturas y tradiciones se le añade un significado y/o razón de ser de perfil religioso, para permitir y hacer posible el entendimiento y la justificación de la existencia del ser humano y el mundo, el compositor busca la palabra.

Aunque la temática ahonda sus raíces en la cultura guanche, el lenguaje a usar no podía verse correspondido en igual condición y se opta por el latín, al ser esta la lengua impuesta en el proceso de evangelización durante la conquista de las Islas Canarias. El compositor establece una relación entre tradición y religiosidad: “Por un momento imaginé aquella situación en la que el cristianismo y las tradiciones ancestrales de nuestros antiguos se daban cita al mismo tiempo”.

Más que una imaginación se constata como una posibilidad en los escritos sobre la historia de estas islas. Núñez de la Peña hace referencia a los hijos de Noé —de los que Moisés no dejó noticias— como los que dieron nombre a Canarias. Estos se llamaban Crana y Crano y al llegar

260 La anotación puede leerse en el encabezado de la partitura.

261 Antonio Tejera Gaspar, Arico, Tenerife, 1946. Doctor en Filosofía y Letras, Historiador y Catedrático de la Universidad de La Laguna. Cuenta con un extenso catálogo de obras dedicadas principalmente a la Historia Antigua de Canarias.

a la isla la llamaron Cranaria. Al parecer el vocablo se corrompe con la llegada de los españoles. Gomer era un nieto de Noé y dio el nombre a La Gomera y Hero, hijo de este último, hizo lo propio con la isla Hierro. Aunque estas etimologías no han tenido mucho crédito se ven arropadas también por algunas interpretaciones sobre el capítulo 10 del *Génesis* y del 27 del *Libro de Ezequiel* en las que se afirma que las Islas Canarias son las Islas Elisias de la Sagrada Escritura, llamadas así porque las pobló Elisa, biznieto de Noé²⁶².

La vinculación con un mundo celestial y divino está igualmente expresado en la estructura de la obra: Invocación I; Danza ritual (que contiene abundantes citas al folklore canario); Manifestación divina I; Invocación II; y Manifestación divina II, estos son los episodios que la comprenden y la base textual de cada una de estas partes está tomada del salmo 17 de la Vulgata²⁶³ (18 en versiones actuales) y entre ellos los versículos del 7 al 17, omitiendo el 10, 14 y 15.

El enfoque religioso de esta composición parte de una tradición canaria en la cual se hallan deidades propias a cada isla. Emilio Coello escoge cuatro de ellas: *Achmayex*, *Guayaxserax*, *Achorón* y *Achamán*. La diversidad de apelativos se debe a las cualidades y atributos que se pretenden resaltar en cada ocasión, y también afectan las particularidades culturales y lingüísticas de cada isla. *Achamán* también se llama *Abora* y *Alcorac*, sin embargo, en Tenerife el significado que le atribuyen es “Cielo”, mientras que en Gran Canaria y La Palma lo vinculan con el Dios-Sol.

Fray Alonso de Espinosa utiliza el término *Achmayex* en su obra *Del origen y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria, que apareció en la Isla de Tenerife, con la descripción de esta isla*, para resaltar algunos calificativos de la deidad, mientras que Álvarez Delgado, en *Ensayo de Filología Tinerfeña* (La Laguna, 1845) establece equivalencias entre *Ach-Mayex Guaya (Xi) Xirai*, *Achoron*, *Achaman* como “la madre del sustentador grande de tierras y cielos”. El vínculo entre feminidad y la deidad es propio de una cultura en la que la mujer es protagonista de una sociedad en régimen matriarcal, tal como mues-

262 Martín, Sabas. *Ritos y Leyendas Guanches*, op. cit., p. v.

263 Es la traducción de la Biblia al latín. El término proviene de *vulgata editio*, edición más inteligible para el pueblo.

tran los cronistas al tratar el origen de las Islas Canarias. Al ser estas fuentes la inspiración de Emilio Coello para esta y otras muchas de sus obras, esta asociación y protagonismo de la mujer se transporta a sus composiciones.

La obra recrea en cada episodio un acontecimiento que explica el texto y transmite la composición musical. El simbolismo comentado previamente que recoge la idea de *Axis Mundi* se representa por asociación en la música, así cada elemento musical cumple un rol en la obra y a su vez se ve interrelacionando con el resto de los símbolos que aparecen por doquier.

La música detalla el acontecer del texto a la par que establece el marco general en el que participan los dos mundos. El eje del mundo es símbolo de algo fijo y permanente, y musicalmente el eje de la obra musical sostiene la composición y las fluctuaciones de los dos mundos partícipes. El ritmo armónico lento identifica una constante en la música, un referente para los demás aspectos que se caracterizan más por sus participaciones fluctuantes. El eje de la obra se apoya en la armonía y su estatismo o movimiento lento y preciso, mientras que el juego tímbrico escrito en bandas o bloques, como es propio de su técnica compositiva, representa de una manera musical y visual, diferentes planos sonoros, un variado diseño espacial, y la inconstancia o imprevisibilidad del transcurrir de la vida.

En representación del mundo superior se plasman diseños melódico-armónicos asociados a las maderas, como una sonoridad más dulce y celestial, sin embargo, el mundo inferior fluctúa como indeciso entre el bien y el mal, con sonoridades entre armonías inteligibles y cúmulos sonoros que rompen reiteradamente con el orden. La música fluye en un lenguaje accesible sin exponer en un primer plano el uso de técnicas compositivas con resultados sonoros rupturistas. La destreza en la escritura de esta obra deja oír una música con un discurso natural, tal como supo apreciar el público y la crítica musical tras el estreno.

Mientras la idea de *Axis Mundi* ronda por el subconsciente del compositor, otra obra está viendo la luz: *Soul and Guaya (Alma y Espíritu)*, un concierto para trompeta y orquesta que se estrena el 6 de abril de 2003 en el Concert Hall de la Universidad de Mannes (New York) con la interpretación de Antonio Martí como solista y la Orquesta Sinfónica del Concert Hall. La obra está dedicada a Vincent Penzarella, como

un homenaje y reconocimiento al que fuera solista de la Philharmonic Orchestra neoyorquina, por su trabajo, calidad humana y sencillez, según manifiesta el propio Emilio Coello.

Esta composición cuenta con un sobrenombre, *Hautacuperche* que en lenguaje aborígen guanche significa “El que lleva la felicidad” y en este caso el portador de ese estado de ánimo es la trompeta. Remontándose a los orígenes de este instrumento y por supuesto al significado que tiene para la cultura canaria, la trompeta está intrínsecamente relacionada en la gran mayoría de las culturas como un vehículo de transmisión de noticias, avisos, etc. En ocasiones estos anuncios venían a colación de un evento con contenido de paz y otros de guerra. Es un instrumento que podemos relacionar en igual medida, con las batallas y anunciaciones regias, como con los iconos angelicales vinculados al mundo celestial. El bucio o trompeta caracola es un icono de la victoria y también de alarma, y se ha venido usando en bastantes celebraciones tanto populares como en relación a una deidad en todo el Archipiélago Canario.

La organología aporta estos y otros muchos significados a este instrumento que el compositor ha escogido, en un momento inolvidable para la historia de EEUU, y con el que se pueden establecer algunas conexiones en cuanto a los usos nombrados. Para Coello hay un mensaje de paz en esta obra y este se desprende de las acepciones de los títulos que pone al concierto: El *Hautacuperche* (el que lleva la felicidad) y *Soul and Guaya* (*Alma y Espíritu*).

El propio compositor lo expresa así: “Cuando me propusieron su composición —Concierto para Trompeta y Orquesta— para ser interpretada en New York, no pude ignorar los trágicos acontecimientos que vivió la ciudad. Soy uno de los millones de personas que aún no dan crédito a lo sucedido, y por más que he intentado apartarlo durante el proceso de creación siempre ha estado latente en mi interior”. El suceso del ataque a las Torres Gemelas marcó un momento en la historia y el sentir de muchas personas que, como Coello, en la distancia y a través de sus medios de expresión, no pudieron permanecer al margen.

Con ese objetivo y necesidad expresiva, la composición del concierto para trompeta se enfoca nuevamente desde un prisma programático. Aunque en este caso la literatura aún estaba por llegar. Esta obra pone en sonidos sentimientos a modo de un sentir irracional, en búsqueda constante de la coherencia, aunque sin encontrar el verdadero sosiego.

La exploración del compositor se dirige en otra obra hacia uno de los timbres más característicos de la música canaria, el timple. *Altahay* es un concierto para timple y orquesta cuyo significado en lengua guanche se traduce como *el valeroso, el atrevido*, y así es justamente como se siente el propio compositor al acceder a la propuesta del timplista Benito Cabrera, quien de una forma casual le propone componer “algo” para timple. La respuesta por parte del compositor impresiona al instrumentista, tanto por la prontitud con la que tiene un boceto como propuesta, como por la gran pretensión artística de un concierto para un instrumento folclórico.

Esta obra se estrenó en marzo de 2001²⁶⁴ en la Sala Teobaldo Power y en el Teatro Guimerá, con Benito Cabrera como solista, la Orquesta Sinfónica de Tenerife y Edmon Colomer al cargo de la dirección, y en 2004 se interpreta de nuevo en el Gran Teatro de Córdoba, con Benito Cabrera, la Orquesta de Córdoba y bajo la dirección de Gloria Isabel Ramos.

En *Altahay* afronta el gran reto de componer desde las propias raíces musicales canarias. La recuperación histórica de la tradición cultural canaria es el enfoque unívoco de esta nueva obra en la que fusión e interculturalidad forman parte del proceso en el que el timple se presenta en otros ámbitos y contextos novedosos, que brindan nuevas posibilidades al instrumento. El timple en *Altahay* no es un préstamo o un recurso sonoro, es el eje de la obra y el principal condicionante.

Trabajar con un timbre poco experimentado entre la paleta de colores orquestales, pone a prueba la capacidad de investigación sonora. *A priori* es difícil presuponer cuáles son los timbres más afines al timple, que le aporten brillantez sin restarle protagonismo. A partir de las cinco cuerdas del timple y su limitada capacidad de transmisión sonora, se presenta una composición rica en juegos y efectos dinámicos en combinación con otros miembros de la orquesta. La familia de la cuerda es la compañera fiel al instrumento, entre ambos se establece un diálogo continuo bien articulado y compenetrado cuya vía de comunicación se produce a través de un lenguaje rítmico, tímbrico, contrapuntístico, canónico, pero no melódico.

La evidencia temática no es un recurso característico del compositor, como tampoco es un elemento estructural de esta obra. La afinación

264 La obra fue revisada para esta ocasión.

natural del timble y la disposición de sus cuerdas (sol-do-mi-la-re), inspiran al compositor la célula motívica que cohesiona y hace discurrir toda la obra.

Ejemplo 32. *Altahay*. Célula motívica



Abre el concierto con una entrada *a solo* del timble en la que se presenta dicha célula y solo unos compases después comienza un laborioso proceso de transformación de la misma. En ocasiones vuelve a presentarse con total exactitud melódica pero no rítmica (cc.16-17, línea del timble), fieles al primer diseño melódico-rítmico, como flautas y oboe, o transforma la célula invirtiendo el diseño melódico, pero conservando los mismos sonidos, en la línea del timble para volver a convertirlo en la célula melódica inicial.

La diversidad que abarca este motivo se extiende a una gran variedad de propuestas diferentes, con mutaciones que afectan al ritmo, altura, timbre y a su disposición melódica o armónicamente. Las técnicas utilizadas para tal fin van desde la presentación de la célula por movimiento contrario, por disminución, aumentación, variación del diseño melódico y rítmico, como contramotivo de otra línea principal, mutaciones, escritura acordal o fusión con ritmos del folklore canario.

Ejemplo 33. *Altahay*. Transformaciones y mutaciones del motivo



Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

movimiento contrario

mf

combinación

motivo por disminución

p Crescendo

motivo por aumentación

pp Crescendo

ppp Crescendo

ppp Crescendo

pp

Desarrollo del contramotivo

Motivo con variación

pp

ppp

ppp

Disposición armónica de origen motivico

CADENZA

mp

Motivo doble disminución

Musical score for Piano (Pno.) and Trumpet (Tple.) starting at measure 164. The tempo is marked as ♩ = 44. The piano part features a **Cluster a la cortis col dito** and a **Zona Grive** section with **ppp** dynamics. The trumpet part shows a **Descomposición del motivo** with **p** dynamics. A separate section below illustrates an **Elemento rítmico característico**.

A continuación, se puede observar cómo a partir de la combinación presentada entre los compases 14-15, del mismo motivo, se generan nuevos desarrollos en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 34. *Altahay*. Desarrollo motivico II

Musical score for Piano (Pno.) and Trumpet (Tple.) showing a complex motivic development. The piano part includes dynamic markings such as **mp** and **p**. The trumpet part features intricate rhythmic patterns and dynamic markings like **mp**.

Esta forma de hilar conscientemente la obra llega al oyente inconscientemente. Rara vez se puede identificar la célula a modo de motivo melódico, y de ser así, está inserta en una textura tímbrica donde su rol es evocar y enlazar la participación de los otros miembros de la orquesta, como puede observarse entre el clarinete I y el timble.

Ejemplo 35. *Altahay*. Textura-motivo

Una de las presentaciones más sugerentes la toman los vientos. En primer lugar, se manifiesta a través de los trombones y *a posteriori* el clarinete y las trompas. El diseño lo comprenden cuatro compases articulados a modo de frase melódica, con lo cual dificulta al oyente su relación con el motivo inicial.

Ejemplo 36. *Altahay*. Linealidad del motivo I

Ejemplo 37. *Altahay*. Linealidad del motivo II

Ejemplo 38. *Altahay*. Linealidad del motivo III

El timble desempeña un papel protagonista con una escritura exigente para el intérprete, en ocasiones virtuosístico, pero de percepción y transmisión sencilla y cercana al oyente. Este resultado se obtiene como en *Isla y Mujer* gracias a la riqueza rítmica de la escritura y a la flexibilidad a la que se somete la música con un constante cambio de compás. Los planos sonoros que el autor consigue con el timble en *Altahay* hacen pensar que verdaderamente no se trata de un instrumento propio del folklore al que normalmente se le considera de carácter sencillo y

posibilidades técnicas limitadas. A raíz de una serie de pequeñas progresiones que acompañan al timble en una de sus incursiones protagonistas, el sonido busca la abstracción y la recreación de atmósferas que pertenecen a un concepto musical de la música culta de hoy día. El timplista se enfrenta en esta partitura al uso de técnicas y recursos estilísticos muy depurados y optimizados para este instrumento, y ello demanda mucho rigor en la interpretación por parte del solista.

Para favorecer la escucha de este timbre canario, la obra presenta un gran equilibrio en la textura, trabajada en ocasiones por bancos sonoros (familia viento madera o familia viento metal) para no proporcionar una escritura muy densa, y también bastante cuidada en los momentos de *Tutti*. La sencillez acústica del timbre afecta a la concepción sonora de la obra y por tanto al trabajo tímbrico. El timble y la familia de cuerdas son concomitantes durante toda la obra, mientras que las secciones de vientos madera y metal se presentan mayoritariamente por bloques alternados o en secciones de completa textura orquestal. Aparecen otros ensamblajes sonoros muy bien logrados en cuanto a empaste, entre el timble y otros instrumentos concretos de viento madera como la flauta y el fagot con los que mantiene un diálogo pregunta-respuesta, o con el piano, con el que se logran los compases de mayor sutileza de expresión calmada y espacio abierto. El tratamiento de la percusión es puntual pero efectista en la mayoría de los casos. Se vale de esta familia sobre todo para afianzar diseños rítmicos de perfil folklórico o también para potenciar y articular las diferentes secciones que contrastan en carácter.

La estructura de la obra no pretende la forma concierto tradicional, pero se advierten cuatro secciones bien definidas por el carácter de la composición. La primera parte, de carácter jovial e introductorio, se caracteriza por el uso de la célula motívica ya estudiada, a través de un tratamiento individualizado del timbre, sin llegar a escritura puntillista. La textura orquestal flexible y ligera favorece el despunte de algunos colores orquestales particulares de la familia de viento madera y metal (flauta, trombones, clarinetes, trompas) y propicia una escritura dialogante donde el timble es siempre el invitador que insinúa la participación del resto.

La escritura por asociación de timbres en bloques alternados dibuja efectos conectados entre sí que buscan la complicidad con el timble. Pero este se recrea en la búsqueda de impresiones junto al piano en el que aparecen *clusters* y sensaciones melódicas fugaces.

La profundidad espacial del movimiento la garantiza la base armónica acordal que aportan las cuerdas de forma prolongada al desarrollo de esta escritura. Un fragmento de mayor riqueza rítmica que alude a la *polka canaria*²⁶⁵ (véase ejemplo musical 39. *Altahay*. Modelo de ritmo folklórico y variante en partitura (cc.187-194) en el que se traslada al oyente desde una atmósfera de calma al fragor.

Este momento culmen ha conducido ascendentemente la música hasta registros agudos sin continuidad posible. La ruptura se produce a continuación con la imposición del vacío que provoca un compás en silencio, y a modo de barranco canario, al otro lado aparece una realidad diferente: el timple sumido en la mayor desnudez posible, interpretando una línea plagada de alusiones al folklore canario en un tempo que oscila entre de *Andante rubato* o *a tempo*.

Esta cuarta y última sección engloba la participación del timple a solo en dos *cadenzas* y la participación viva de la orquesta que se suma a la utilización de recursos del folklore canario. Timbre y ritmo son los ejes transversales de *Altahay*. A lo largo de toda la obra se encuentran reiteradas miradas al folklore canario desde un prisma sugerente, todas y cada una de las células o diseños rítmicos que se han ido subrayando en estas páginas tienen un contenido de raíz canario en su diseño, que puede ir desde un mero giro rítmico evocador hasta la utilización de uno claramente reconocible.

Algunos fragmentos contienen diseños parciales de ritmos de las *folías*²⁶⁶, o toman el rasgo de entrada a contratiempo tan usual en el folklore canario, y también es habitual en la escritura de Emilio Coello ver desplazamientos de acentos, más propios de la *danza de las cintas*²⁶⁷.

265 De origen centroeuropeo (Polonia), se introduce en las Islas Canarias en el siglo XIX y arraiga fuertemente en todas las islas. Existen diferentes versiones por islas y por regiones. Una de las más populares es la de la comarca de Acentejo (Tenerife), cfr. Delgado Díaz, José Carlos, *op. cit.*, p. 79.

266 De origen portugués y desarrollo posterior en Andalucía, llega al Archipiélago Canario tras la colonización y presenta una innumerable diversidad de tipos, tanto en las islas como en otros lugares geográficos. De origen cortesano y por tanto más complejo para la interpretación popular; cfr. Delgado Díaz, José Carlos, *op. cit.*, p. 39.

267 Danza de las cintas o Danza del camino. Procedente de las jotas de la Península, se interpretan para abrir las fiestas. Es característico que los intérpretes toquen el

Ejemplo 39. *Altahay*. Modelo de ritmo folklórico y variante en partitura

The image shows a musical score for 'Altahay'. At the top, there is a rhythmic motif in 2/4 time, consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Below this are several staves for different instruments: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, and Piano. The piano part is circled in black, and a box labeled 'etc.' is placed at the end of the piano staff.

Otras reminiscencias más específicas se observan en la percusión haciendo uso de motivos rítmicos típicos del *tanganillo*²⁶⁸, *tajaraste*²⁶⁹.

ritmo del tajaraste. Ha permanecido viva en algunas zonas rurales (entre ellas Candelaria, de donde procede Emilio Coello). cfr. *Ibid.*, p. 37.

268 Tipo de seguidilla del siglo XVIII, con periodo melódico amplio y ritmo vivo de apoyo para determinar y modificar el tempo. cfr. Delgado Díaz, José Carlos: *op.cit.*, p. 42.

269 Uno de los bailes de mayor tradición en las islas. Es habitual que se interprete asociado a otras danzas: Tanganillo-Santo Domingo-Tajaraste (Tenerife), *Ibid.*, pp. 46 y 63.

Ejemplo 40. *Altahay*. Ritmo de Isa

The image displays a complex musical score for the piece 'Altahay' by Emilio Coello. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, a box contains the number '421'. The instruments listed on the left side of the score include Flute 1, Flute 2, Flute 3, Flute 4, Flute 5, Flute 6, Flute 7, Flute 8, Flute 9, Flute 10, Flute 11, Flute 12, Flute 13, Flute 14, Flute 15, Flute 16, Flute 17, Flute 18, Flute 19, Flute 20, Flute 21, Flute 22, Flute 23, Flute 24, Flute 25, Flute 26, Flute 27, Flute 28, Flute 29, Flute 30, Flute 31, Flute 32, Flute 33, Flute 34, Flute 35, Flute 36, Flute 37, Flute 38, Flute 39, Flute 40, Flute 41, Flute 42, Flute 43, Flute 44, Flute 45, Flute 46, Flute 47, Flute 48, Flute 49, Flute 50, Flute 51, Flute 52, Flute 53, Flute 54, Flute 55, Flute 56, Flute 57, Flute 58, Flute 59, Flute 60, Flute 61, Flute 62, Flute 63, Flute 64, Flute 65, Flute 66, Flute 67, Flute 68, Flute 69, Flute 70, Flute 71, Flute 72, Flute 73, Flute 74, Flute 75, Flute 76, Flute 77, Flute 78, Flute 79, Flute 80, Flute 81, Flute 82, Flute 83, Flute 84, Flute 85, Flute 86, Flute 87, Flute 88, Flute 89, Flute 90, Flute 91, Flute 92, Flute 93, Flute 94, Flute 95, Flute 96, Flute 97, Flute 98, Flute 99, Flute 100. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. A central section of the score, spanning approximately from measure 421 to 435, is enclosed in a black rectangular box. This boxed section features a prominent rhythmic pattern in the flute parts, characterized by a series of eighth and sixteenth notes. The piano part also shows a similar rhythmic motif. The string section provides a steady accompaniment. The overall texture is dense and rhythmic, typical of traditional Canarian folk music.

Dada la diversidad morfológica que presenta cada tipo de folklore canario —como es habitual en la música de tradición oral—, se presentan a continuación ejemplos tomados de la tradición folclórica, que perduran vivos en la tradición musical y que por tanto han podido influir al compositor.

Ejemplo 41. Ritmos y melodías tomados del folklore canario

TANGANILLO



TAJARASTE



ISA



PASODOBLE CANARIO



A continuación se pueden comparar estos ejemplos del folklore con extractos de la obra de *Altahay*, donde se presentan ocasionalmente, con una estructura rítmica completa, o lo que es más habitual, el ritmo de la obra está compuesto por elementos, motivos o células concretas de origen folklórico, que se presentan en forma original o invertidos (A_i) o modificados (A', B', B'').

Ejemplo 42. *Altahay*. Aspectos rítmicos del folklore canario en la obra de Coello

The musical score for "Altahay" is presented in a multi-staff format. The instruments and parts are as follows:

- Tric:** Treble clef, 6/8 time signature. Measures 134-144. Section A is boxed.
- Trpe:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 229-240. Section A is boxed. Dynamics include *ff*.
- Trc:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 241-255. Sections A and C are boxed. Dynamics include *f* and *ff*.
- Trbc:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 256-267. Section D is boxed. Dynamics include *ff*, *pp*, and *ff*.
- Rbn. 2:** Bass clef, 3/4 time signature. Measures 268-271. Section E is boxed. Dynamics include *ff*.
- Trc. 1:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Section Ai is boxed. Dynamics include *ff*.
- Trc. 2:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Dynamics include *ff*.
- Trb. 1:** Bass clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Dynamics include *ff*.
- Trb. 2:** Bass clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Dynamics include *ff*.
- Trm. 1:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Dynamics include *ff*.
- Trm. 2:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Dynamics include *ff*.
- Trp. 1:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Dynamics include *ff*.
- Trp. 2:** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 272-283. Dynamics include *ff*.
- Trbc.:** Bass clef, 3/4 time signature. Measures 284-295. Section Ai is boxed.

217

D

Tpt.

225

E

Fl. 1

Fl. 2/Picc.

231

A

233

B

Fl. 1

Fl. 2/Picc.

Perc.

Pno.

238

A

140

E

Tpt.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

The image displays a musical score for a symphony orchestra, featuring several instruments and highlighted sections. The score is written in 3/4 time and includes the following parts:

- Perc.** (Percussion): A single staff with a box labeled **B** containing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tpt. 1** (Trumpet 1): A staff with a box labeled **B, D** containing a melodic line.
- Tpts. 2-3** (Trumpets 2-3): A staff with a box labeled **B, D** containing a melodic line.
- Tbn. 1** (Tuba 1): A staff with a box labeled **B, D** containing a melodic line.
- Tbn. 2** (Tuba 2): A staff with a box labeled **B, D** containing a melodic line.
- Tbn. 3** (Tuba 3): A staff with a box labeled **B, D** containing a melodic line.
- Perc.** (Percussion): A staff with a box labeled **D** containing a rhythmic pattern.
- Pno.** (Piano): Two staves (treble and bass clef) with a box labeled **D** containing a rhythmic pattern.
- Trpt.** (Trumpet): A staff with a box labeled **A** containing a melodic line.
- Vln. 1** (Violin 1): A staff with a box labeled **A** containing a melodic line.
- Vln. 2** (Violin 2): A staff with a box labeled **A** containing a melodic line.
- Vla.** (Viola): A staff with a box labeled **A** containing a melodic line.
- Vcl.** (Violoncello): A staff with a box labeled **A** containing a melodic line.
- Ch.** (Cello): A staff with a box labeled **A** containing a melodic line.
- Ch.** (Cello): A staff with a box labeled **C** containing a melodic line.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*. The highlighted sections B, B, D, A, and C are marked with boxes and labels.

Una sección importante en cuanto a lo que se acomete en este momento, transcurre en el timple al presentar un diseño rítmico con giros propios del folklore canario, más propio del *Tanganillo*, que a su vez se alterna con otros timbres como las cuerdas en primer lugar y posteriormente prosigue en los trombones con las cuerdas graves a la par. Esta sección de unívoca concepción rítmica que comprende treinta y cinco compases es brevemente interrumpida con otro ritmo del folklore como es la *Isa* que interpretan conjuntamente cuerdas y timple, mientras que la flauta sigue con el diseño principal. Ambos ritmos quedan imbricados²⁷⁰ y en general se hace un uso profuso de entradas en frases y células motívicas a contratiempo como es usual en los ritmos del folklore canario, al igual que sucede con las hemiolas o simples desplazamientos de acentos.

Otra composición de Coello envuelta en referencias simbólicas es *Arba, Amiat, Sat. (Achic-Hirahi)* con la que obtiene el Premio de Composición de la Comunidad Autónoma de Madrid en 1995. El título de esta obra proviene del lenguaje guanche de las Islas Canarias, y significa “cuatro, tres, siete”; son los números en esta lengua que hacen alusión a las siete islas que comprende el Archipiélago Canario.

El lenguaje musicoliterario

“La habilidad para expresar una idea es tan importante como la idea misma”²⁷¹
Aristóteles

La música de Emilio Coello es tradición en sí misma, entendida esta como la entrega a la humanidad de una cultura, que en este caso le es propia al autor desde sus vivencias personales. Su música en muchos casos es alegórica y combina en su discurso sonoro lo real con lo figurado, porque como es *natura* a la transmisión de una tradición, nuevos

270 Puede consultarse un análisis mas completo de *Altahay* en Díaz Mayo, Rosa M. *El compositor Emilio Coello: Un microhistoriador de la cultura canaria en la posmodernidad musical*, op. cit.

271 Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto, op. cit., p. 110.

elementos pertenecientes a cada momento y ser, se suman, se inmiscuyen y modifican o transforman.

Ritos, leyendas, costumbres y lenguas, llegan a la literatura canaria y concretamente la tradición poética canaria descuella desproporcionalmente sobre cualquier otro género literario. Así podemos detectar recursos propios de la composición literaria en la composición, en algunas de sus obras alegóricas, como son el uso de metáforas musicales puntuales o incluso se halla la metáfora continuada, como en *Cuento de Sirenas* donde lo abstracto y alusivo se alterna con el sentido recto o real que proporcionan sonidos ya existentes. En *Altahay* contrapone líneas musicales, ritmos diferentes que independientemente evocan sentimientos contrarios, y la equivalencia de esta escritura musical tan presente en la obra del compositor, con las figuras retóricas de la poesía, es la *antítesis*. Es en la composición para voz, con o sin acompañamiento musical, donde prevalece su uso.

En *Altahay* se da la *paradoja* al ver interpretar a un instrumento de apariencia sencilla, que relacionamos con la tradición folklórica y con capacidades limitadas en cuanto a proyección del sonido, pasajes de dificultad y exigentes para el intérprete, a la par que produce atmósferas ligadas a la abstracción, y además con un rol como protagonista en una agrupación orquestal clásica. Aparentemente es una enorme contradicción, *paradoja*.

También en la música instrumental se observa otro recurso literario, la *hipérbole*. Momentos álgidos en el concierto para timple en los que se alcanza la mayor densidad sonora y textural en cuanto a líneas independientes que lo componen, con escritura polirrítmica y armonía abstracta, rompe de forma exagerada el discurso para desnudar la obra con un solo de timple.

El texto es siempre tratado con un grado de importancia que implica el hecho de ser el sustento formal de muchas de sus composiciones, además de propiciar la materialización en palabras de los sentires, añoranzas y tradición cultural del compositor. En este sentido, la adecuación del texto en lo referente a la acentuación es prioritaria. El énfasis que produce el poeta al repetir las palabras iniciales en diferentes versos llama poderosamente la atención, al igual que sucede en la música cuando Coello aplica este mismo recurso. La importancia de ese contenido que se repite ya sea palabra o sonido queda señalado. Realmente se produce

una *anáfora* o *aliteración* musical al presentar una idea musical o célula de forma repetida en una composición en la que se huye de la evidencia temática, tal como se observa en las páginas del análisis de *Altahay*.

Emilio Coello es un poeta de la música que escribe en prosa y utiliza recursos semánticos y fonéticos de la literatura con signos y lenguaje musical: la utilización de un símbolo canario como el timple; momentos onomatopéyicos muy refinados en los que se intuye el mar, las olas; o el encabalgamiento de células musicales que ascienden o descienden —*gradación*— para alcanzar el clímax.

Es en *Isla y Mujer* donde más recursos semánticos se pueden hallar. En la búsqueda de su propia identidad y tradición cultural, Emilio Coello se vale de la *etopeya* —*Añorando La Gomera*—; *prosopografía* —*Arba, Amiat, Sat*—; *exclamación*; *interrogación e interrogación retórica* —*Cantata del Mencey Loco*—; y un largo etc., de recursos literarios.

Al establecer estas analogías no se pretende señalar la literatura como fuente de recursos técnicos del compositor, sino como fuente de inspiración temática y de expresión. La relación entre música y texto es tan profunda que la fusión se vislumbra hasta los extremos señalados. El vínculo descrito entre estas dos artes es aplicable tanto a la música con texto como a otras puramente instrumentales, dada la intencionalidad programática y evocadora de su música.

La mirada a la disciplina vecina por parte del compositor no viene a resultar solo una parte del proceso de transculturización que le caracteriza, sino un vehículo hacia su cultura e identidad. La literatura canaria constituye un elemento sustancialmente importante en la cultura canaria e incluso en la historia de la literatura española, la que precisamente en este siglo xx tiene como referente de vanguardia la producción canaria.

En palabras de Sabas Martín “Canarias es tierra de poetas”. La preeminencia de esta afirmación es tal que, (...), desde la Edad Media o Prerrenacimiento —que es cuando Canarias es incorporada al suceder histórico español— hasta bien entrado el siglo xx, el sentir general que se encierra en esa frase ha llegado a convertirse en sentencia categórica asumida como una realidad natural pocas veces cuestionada. (...) No en vano, la primera muestra de la literatura canaria aborígen que se conserva es la célebre *Endecha guanche* de la isla de El Hierro, recogida por el ingeniero italiano Leonardo Torriani. No en vano también, el

primer ejemplo de literatura canaria en español pertenece asimismo al dominio de la poesía: los trístrofos monorrimos de las *Endechas a la muerte de Guillén Peraza*. Y no en vano igualmente, y como ejemplo de la permanente proyección americana del Archipiélago, fue un canario, José de Anchieta, nacido en La Laguna, Tenerife, en 1534, quien dio carta credencial a la lírica y la dramática de Brasil, y, aún más, fue otro hijo de las islas, Silvestre de Balboa, venido al mundo en Gran Canaria veintinueve años después de Anchieta, quien a mediados del siglo XVII fundó la poesía cubana, al decir de Lezama Lima, con su obra *Espejo de paciencia*²⁷². Esta cita data brevemente una trayectoria significativa en la producción literaria canaria, en la que aparecen fuentes de relieve histórico como Torriani y la literatura canaria aborigen que se conserva, *Endecha guanche*; la dualidad de los “dos mundos” que conforman la cultura canaria; y las célebres *Endechas a la muerte* de 1447 de Peraza.

272 Martín, Sabas. *La ínsula de Babel*, op. cit., pp. 75-76.

El timbre: entre lo acústico y lo electrónico



Tecnología y música están asociadas bajo el prisma de la composición musical desde el momento en que la primera se descubre como un medio de interés, para la creación artística y especialmente la musical. Hoy en día se ha llegado incluso más allá. Ya no se trata solo de la producción del sonido, sino de la creación y modelación del mismo, a través de la tecnología musical.

La mayoría de los compositores nacidos en la generación de los sesenta y setenta han sentido como mínimo la tentación, y también la necesidad de acercarse a estas nuevas propuestas y medios, para componer música electrónica, música para cinta magnética, entre otras modalidades. El desarrollo de Coello como compositor incluye igualmente una producción musical vinculada con las nuevas tecnologías que se concentra en una etapa entre finales del siglo xx y principios del XXI.

En 1995 compone *Cuento de Sirenas*, para cinta digital, estrenada el 24 de noviembre del mismo año en el Auditorio Tomás Luis de Victoria del RCSMM, y *Piano Wave I, II y III* también para cinta digital, cuyo estreno tuvo lugar el 24 de abril de 2003 en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria. Ambas representan la formulación de un nuevo lenguaje, el cual puede tildarse de transicional desde la perspectiva actual.

Estas composiciones se enmarcan en las modalidades de *Tape Music*, *Music for Magnetic Tape* y *elektronische Musik*, este último desde una perspectiva más genérica. Estos términos se traducen como música para cinta magnética, que son los casos que nos ocupan en el catálogo de Coello, y música electrónica para el término general, y concretamente,

las obras a las que nos referimos del catálogo de Coello se tratan de música fijada sobre cinta magnética.

“La música tiene muchas vertientes como fenómeno social pero su aspecto comunicativo nos ubica dentro del ámbito de la acción simbólica entre dos elementos que son: por un lado, la producción de un discurso artístico y, por el otro el desarrollo de un artefacto tecnológico; ambos serían expresiones culturales pertenecientes a un marco sociohistórico concreto”²⁷³, como es la referida etapa de los sesenta y setenta para el compositor. España comienza su andadura en ese momento con la composición y creación musical a través de medios electrónicos, con Luis de Pablo a la cabeza, en esa fase experimental madrileña. En plena etapa de ebullición compositiva de Emilio Coello, el marco contextual presenta un panorama de mayor interés, incluso se puede hablar de que la creación musical electroacústica tiene un papel relevante en la historia de la música. Los compositores de vanguardia se sienten atraídos por el sonido, la exploración y las nuevas posibilidades que el mundo digital presenta.

Emilio Coello, deja ver con toda claridad en estas composiciones sus destrezas e intereses particulares sobre el parámetro sonoro de su obra, aunque este viene siendo uno de sus puntos de interés en la exploración de la composición, constante en todos los tipos de música que ha compuesto. Es en estas composiciones con medios electrónicos cuando puede observarse el hecho desde la desnudez misma que representa la fuente de producción sonora. La carga expresiva que transmiten sus composiciones electrónicas radica en la selección de los sonidos, pero sobre todo en el tratamiento de ellos.

En *Lux*, su primera composición electrónica, recrea el juego de los matices hasta llegar a la mínima expresión en la gama dinámica de *piano*. Genera una atmósfera de expectación creciente hasta el final de la obra. En el caso de *Cuento de Sirenas*, la música conduce al oyente a través de una diversidad de planos y riquezas tímbricas ligadas a una temática imbricada en la naturaleza, y al igual transmite una intención descriptiva por parte del autor. En general presentan una estructura

273 Campos García, José Luis. *Cuando la música cruzó la frontera digital: aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 30.

sin concepción previa cerrada, pero con unos resultados sostenibles que dirigen al oyente a lugares interesantes e inesperados, como es el caso del final de *Piano Wave I*.

La experimentación en la década de los noventa con la música electroacústica se refleja igualmente en muchos pasajes de composiciones, que apriorísticamente no guardan relación alguna. No obstante, la experiencia y el trabajo con este tipo de composición ha dejado huella en su composición hasta la actualidad. El tratamiento de la masa sonora y el juego textural de Coello reflejan en bastantes composiciones acústicas esa experiencia previa, la participación en la experimentación con el arte sonoro, con la electroacústica.

Esos planos que inserta ocasionalmente se pueden identificar como un juego tímbrico con resultados sonoros casi espectrales, aunque este no sea el tratamiento propio de esa estética. En definitiva, se trata de una muestra más del saber hacer en el tratamiento de la masa sonora y la fusión de los timbres.

Tal como apunta Martín Supper en su libro *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, no se trata de un tipo de música sino de modalidades, planteamiento que guarda cierta coherencia con los orígenes americanos y que categorizó la música de cinta en “sonidos manipulados que incluían sonidos instrumentales, sonidos generados por instrumentos de viento, incluida la voz humana, sonidos de la ciudad, sonidos del campo y sonidos suaves”²⁷⁴.

Coello toma contacto con la música electrónica y se involucra con las nuevas tecnologías con bastante interés, de tal forma que la Universidad Menéndez Pelayo le invita a participar en el III Seminario Internacional sobre Música y Ordenadores titulado: “Conversación sobre música. Five minutes about Computer Music”. Igualmente participa en el Festival Insónit; también colabora con la Escuela de Composición y Creación de Alcoy y ofrece un taller titulado “Herramientas actuales para la composición electro-acústica” en el Conservatorio Profesional de Música de El Escorial de la Comunidad de Madrid. Desde el punto de vista laboral también está totalmente interesado en estas nuevas propuestas y se hace responsable del Departamento de Electroacústica en la Escuela Municipal de Música y Danza de Alcobendas en Madrid.

274 Supper, Martín, *op. cit.*, p. 23.

Las obras que conforman este capítulo compositivo de Emilio Coello están compuestas para cinta, es decir que se enmarcan dentro de la modalidad de *Tape Music*, término que acuñó Oliver Daniel en 1952 “para designar la primera música electroacústica norteamericana. Leopold Stokowski lo empleó para presentar un concierto de cinta con obras de Ussachevsky y Luening en Nueva York: “En lugar de ser, en primer lugar, escrita sobre papel y después convertida en sonido, la Tape Music es una música compuesta directamente con el sonido. Del mismo modo que el pintor pinta su cuadro directamente con colores, los compositores componen directamente su música con tonos”²⁷⁵.

En el libro *¿Qué es la música electrónica?* se presenta un planteamiento de división histórica, en función de los cambios que se producen en la creación musical respecto a la participación del hombre a través de la voz, los instrumentos acústicos o la composición electrónica. “La composición musical ha entrado así en su tercera época. La primera se vinculaba (...) con el hombre como órgano ejecutor. Como la extensión de la voz (...). La segunda etapa conquistó como medio el instrumento musical. También aquí se mantendría al hombre como necesario servidor del instrumento (...) La diferenciación de los timbres, la complejidad rítmica y los grados extremos de intensidad se alejaban del hombre. La tercera época, precisamente la electrónica, solo conserva al hombre en el comienzo del proceso de composición, pero lo excluye como intermediario. Su *música deshumanizada* se origina en los dominios del espíritu puro. Si bien se vale de procedimientos derivados de la tradición, los aplica a una materia radicalmente nueva”²⁷⁶.

Es interesante la apreciación que subraya Eimert respecto al espíritu puro de la música electrónica y asimismo sobre la aplicación de procedimientos derivados de la tradición, porque es coincidente con los aspectos más relevantes de las composiciones electrónicas de Coello. Y lo que es más, los procedimientos de estas últimas también quedarán reflejadas en las correspondientes de las clasificadas en las etapas pri-

275 Ussachevsky, Vladimir; Luening, Otto. *Tape music and Historic concert. Classics of electronic Music* (CD). Museum of Modern Art, Desto, DC 6466, 1952. En: Supper, Martín, *op. cit.*, pp. 24-25.

276 Eimert, Herbert. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 47-48.

mera y segunda según el autor de referencia. Es decir, la conexión entre música instrumental y música electrónica se produce en las dos direcciones. Es posible que el inicio de este *feedback* surgiera desde el conocimiento de los procedimientos instrumentales a los electrónicos, pero una vez desarrollada la técnica puede observarse una consecuente estética combinada en la que el timbre no ha vuelto a perder la esencia del tratamiento electrónico.

De forma paralela a la inmersión del compositor en esa “etapa tercera” o de composición de música electroacústica tiene lugar un productivo año 1995, con la composición para conjunto instrumental *Divertimento para tres clarinetes y clarinete bajo*, estrenada el mismo año por el Grupo Cálamus en el Auditorio de Alcobendas de Madrid. Esta dualidad a la que se expone como compositor plantea una serie de retos al compositor que son muy diferentes. Tiene que trabajar con dos medios de producción sonora que presentan unos *pros y contras* muy dispares.

Mientras que el virtuosismo es uno de los límites del instrumento acústico, del que el compositor es consciente, o también la capacidad de emisión sonora, que en unos instrumentos es bastante más pobre que en otros, en la composición electroacústica estos obstáculos o particularidades de los instrumentos no se presentan. Por otro lado, el factor rítmico se viene señalando como uno de los parámetros de mayor interés en el catálogo de Coello y es precisamente, con un sistema de composición electrónico a través de cinta digital, mediante el cual se puede trabajar este parámetro desde unos procedimientos diferentes.

El siglo XXI abre con obras que abarcan junto a la música electroacústica, música escénica y coro a *capella*, además de algunas obras para solista vocal e instrumental y orquesta, y un número representativo de partituras para voz e instrumento y conjunto instrumental. Con la obra instrumental para *ensemble* se extiende en esta nueva etapa compositiva hacia la composición para conjunto instrumental, en la que destaca *Spanish Music in Europe*, para oboe, clarinete, fagot, piano, violín y violonchelo, compuesta en 2001 por encargo del Festival Contemporary Spanish Music in Europe y estrenada en el Romanian Atheneum Great Hall de Bucarest, por el Archeus Ensemble bajo la dirección de Liviu Dăncănu.

Spanish Music in Europe es un ejemplo del trabajo de Coello para *ensemble*. La composición presenta una estructura bien consolidada

con un lenguaje musical de hoy, en el que se toma como ejes vertebradores de la obra, el ritmo en relación con las alturas. El tratamiento individualizado de los timbres en la escritura para este conjunto reafirma la continuidad de un estilo propio de obras precedentes, en el que el uso y la conjugación del color, juega un papel sustancial en la obra.

Esta obra presenta un perfil estético que, en apariencia, parece alejarse del enfoque más puro microhistoriador o rescatador de la propia cultura canaria, pero la escritura guarda coherencia con su línea de pensamiento musical. Utiliza las técnicas compositivas desde una perspectiva innovadora y obtiene un resultado estético de particular interés. Nuevamente opta por timbres de viento madera —oboe, clarinete y fagot—, que en este caso se suman a los registros del violín y violonchelo, como representantes de las cuerdas, más un instrumento polifónico como el piano, que ejerce un rol estructural en muchos momentos de la composición.

La nitidez del timbre del oboe introduce durante los nueve primeros compases una idea básica y estructural de la obra. Esta frase musical (véase Ejemplo 43. *Spanish Music in Europe*. Diseño rítmico motivico) recoge las ideas fundamentales que engranan toda la composición: se trata de un diseño rítmico basado en la repetición de una única altura durante los ocho primeros compases de longitud en su presentación, el cual finaliza con una célula motivica de semitono a modo de *aye* de raíz flamenca.

Como indica el título plasma una identidad española en un marco europeo y el aspecto más identificativo es el giro de semitono (si \flat -la) que aparece por primera vez y que ocupará toda la obra a modo de célula motivica.

Esta apertura de obra presenta los ingredientes básicos sobre los que versa toda la composición: las alturas focales o unidades de altura; el ritmo portador de identidad española, también como elemento estructurador de la obra, el tratamiento timbre-textura; y las dinámicas y la agógica, factores de contraste y expresión. Estos aspectos, a lo largo de la obra conjugan el tiempo con una amplia gama de registros, en todos los colores participantes, además del indicador focal de las alturas que transcurren en la obra. Para ello se hace uso de técnicas de escrituras muy distanciadas en el tiempo según origen.

Ejemplo 43. *Spanish Music in Europe*. Diseño rítmico motivico

Las dinámicas expresadas por el autor en los primeros compases demandan *sforzandos* y reguladores de intensidad, además de una acentuación silábica que se apoya en una notación por disminución de valores, desde una blanca con puntillo hasta el cinquillo de semicorchea —en *frullati*—, para dar paso a un marcado *ayeo*, *a tempo* acentuado, al que refuerzan cuerdas en *pizzicato* y clarinete.

Para la observación más profunda de estas características descritas partiremos de un análisis cuyo referente será la estructura de la obra planteada en cuatro macrosecciones, más introducción y coda²⁷⁷. La sección de introducción presenta aquellos aspectos de referencia para la obra en dieciocho compases impulsados por el diseño rítmico creciente. El diseño rítmico que abre la obra marca una identidad para toda la sección. Tras este comienzo a solo del oboe se suman progresivamente a la acción, los vientos en primer lugar, el piano y finalmente las cuerdas. El ritmo guía con una escritura en disminución de valores, que afecta por igual a todos los instrumentos según entran en acción, y de esta manera se activa al oyente progresivamente hacia un final que aturde con una textura densa, dinámicas muy fuertes, acentuación muy marcada y prácticamente homorrítmica, con notación en tresillos de semicorchea durante los tres últimos compases.

El *ensemble* al completo *ayea* reiterando el ritmo de tresillos e interactúa polifónicamente en una altura focal estable en torno a la, eje sobre el que se incrementa la actividad rítmica y textural hasta el final de esta sección. El apoyo rítmico estructural se traslada desde la pre-

277 Puede consultarse el análisis más amplio en Díaz Mayo, Rosa M. *El compositor Emilio Coello: Un microhistoriador de la cultura canaria en la posmodernidad musical*, op. cit.

sentación del oboe al piano que dibuja un ritmo estable sincopado hasta la sección final homorrítmica.

Estos dos pilares, altura focal sobre la y diseño rítmico de actividad creciente, sostienen la independencia rítmica que presenta el resto de las voces con una escritura contrapuntística. Por otro lado, el elemento de cohesión es el *ayeo* que se utiliza hasta el extremo de convertirse en el diseño melódico semitónico y oscilante, que identifica toda la sección introductoria.

Ejemplo 44. *Spanish Music in Europe*. Altura focal. Contrapunto

The image displays a complex musical score for 'Spanish Music in Europe' by Emilio Coello. It features multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The score is characterized by intricate contrapuntal textures and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). A specific section of the score is circled in red, highlighting a focal point. The notation includes various rhythmic values and articulations, reflecting the complex rhythmic structure mentioned in the text.

A través de este ejemplo se puede observar el continuado cambio de compás, que igualmente caracteriza la escritura de toda la obra, con la alternancia de compases con divisiones entre dos y cinco partes (2/4; 3/4; 4/4; 5/4; 4/8; 5/8; etc.). Además, este fragmento utiliza una gama

de sonidos amplia como parte de la escala cromática de la que comprende la sección completa.

La primera macrosección “A”, a diferencia de la introducción, presenta una escritura tendente al puntillismo donde resaltan los timbres individualmente con asiduidad. Las diferentes ideas musicales, células, frases tanto rítmicas como motivicas, se pasean por una amplia gama de colores creando en muchas ocasiones fragmentos con una escritura al estilo de una melodía de colores o *Klangfarbenmelodie*.

Ejemplo 45. Spanish Music in Europe. Estilo Klangfarbenmelodie

The image displays a musical score for 'Spanish Music in Europe' in the style of Klangfarbenmelodie. The score is arranged in a multi-staff format. The top staves include Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), and Horn (Hrn.). The bottom staves include Percussion (Perc.), Violin (Vln), and Viola (Vcl.). The music is written in 4/4 and 3/4 time signatures. Several motifs are circled and connected by lines to illustrate the 'Klangfarbenmelodie' technique, where a single melodic line is fragmented across different instruments. For example, a motif circled in the Bassoon staff is also present in the Percussion and Viola staves. Dynamic markings such as *sfmp*, *mp*, and *p* are used throughout the score. Performance instructions like 'sul. pont.' and 'Nat.' are also visible.

Este diseño de textura se combina con incursiones de diseños rítmicos estables sobre una sola altura focal, que abusan del tresillo y el contratiempo. El carácter que transmite el comienzo de esta parte de la obra es de suspense, en contraste con la densidad homorrítmica y dinámicas (*fff*) precedentes. Ahora la célula-*ayeo* inicial se distribuye por todo el *ensemble*, a modo de *Klangfarbenmelodie* del siglo xx o del *Hoquetus* del siglo xiv. La compenetración de los instrumentos se consigue desde un tratamiento individualizado de cada timbre y así, la queja del *ayeo* redundante en estas páginas, saltando de unos estratos a otros con diseños que combinan el modelo original con su inversión o su descomposición con el cambio de octava de uno de los dos sonidos componentes.

La altura focal principal pasa del la anterior al re, sonido que gana protagonismo progresivamente y se afianza por las incursiones citadas de ritmos que inciden sobre una sola altura, hasta llegar a un punto donde la escala cromática de re suena a través de un uso completo de todos los sonidos entre todos los timbres. Las alturas que comprenden cada fragmento o frase están vinculadas en relación a las cuartas aumentadas que aumentan su presencia desde este comienzo de sección.

Este uso del tritono se plasma en la sonoridad general, no a través de la evidencia acordal. Los sonidos que comprende cada semifrase recogen el tritono al relacionar estos sonidos entre sí. El fragmento que establece la altura focal sobre re es donde todos los sonidos que conforman la escala cromática de re se dan cita y la jerarquía sonora se afianza por destacar los sonidos: re, fa, y la, como I, III y V grados de la escala. La polimetría de la escritura no deja ver con transparencia este entramado sonoro.

Las texturas de esta obra son de una gran diversidad, propias de una estética contemporánea. Los contrastes que se producen continuamente ambientan momentos de gran riqueza para el descubrimiento y el recreo de nuevas posibilidades sonoras. En ocasiones el contraste de alturas y estilos se entremezclan de forma impensable desde la música tonal. En esta misma sección, la escritura *puntillista* extiende los registros y a su vez se inserta entre ritmos de una misma altura focal.

Ejemplo 46. *Spanish Music in Europe*. Jerarquía de sonidos y polimetría

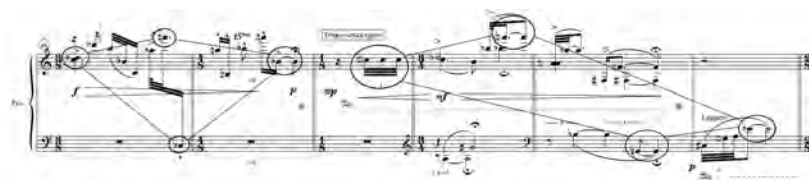
El pensamiento extramusical del compositor pretende una sección de caos y bullicio al usar una escritura *Klangfarbenmelodie* en las partes individuales, y producir rápidos cambios de timbres en un mismo instrumento como el piano, en el que en un mismo compás utiliza un sonido fa en tres octavas diferentes. A la par ensancha la extensión general produciendo un mayor distanciamiento entre las cuerdas frotadas y entre las dos líneas del piano. Esta disparidad se concentra de nuevo en una sección prácticamente homorrítmica que finaliza con un *cluster* en el piano con dinámicas *fortísimo*.

Molto espressivo continúa la sección con un carácter más recogido, en el que los cinco partícipes retoman con claridad el diseño motivico de semitono o *ayeo*, constituyendo una melodía oscilante, y a través de progresiones es conducido desde la altura focal re hasta el sol, apoyados sobre unos pedales en las cuerdas. Y son estas últimas, las que toman una idea progresiva por movimiento conjunto descendente para guiar la música a una nueva altura focal transitoria y parcial de do.

En este fragmento la música es apacible, evocadora y rezuma añoranza. Largos procesos descendentes cromáticamente intensifican ese carácter en todas las voces, a excepción del piano que incide en una escritura puntillista sobre registros agudos.

Así cierra la sección “A” y comienza “B”, con una textura reducida de súbito a piano solo, que plantea una serie de preguntas-respuestas bien articulados en secciones de diseños contrastantes. En pocos compases la escritura para piano parte de una extensión cero de alturas y crece hasta alcanzar tres octavas para redireccionarla a una nueva reducción de extensión que sobrepasa en poco la octava. Estas frases asimétricas, aunque definidas en su articulación, presentan escritura arpeggiada rápida con compases de acordes intercalados.

Ejemplo 47. *Spanish Music in Europe*. Ámbito. Contrastes



En *Spanish Music in Europe* los motivos rítmicos son uno de los pilares fundamentales para estructurar y guiar la obra en general, como puede observarse en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 48. *Spanish Music in Europe*. Diseño rítmico sección “B”



Esta secuencia rítmica se repite total o parcialmente a modo de *ostinato* en el piano y puede verse reforzado por las cuerdas ocasionalmente, mientras que las maderas presentan variaciones rítmicas excepcionalmente o aplican color con notas tenidas. Actúa como eje vertebrador de la sección completa y a su vez aporta simetría. El piano interviene

como referente y guía con una actitud repetitiva y esta es una de las razones por las cuales, este movimiento o sección transmite un orden claro al igual que rotundidad y seguridad ante los interrogantes que se planteaban en la sección precedente.

En esta sección con diseños rítmicos repetitivos sobre una sola altura, la presencia del elemento melódico característico sobre un semitono —*ayeo*—, no tiene mucho lugar para aparecer horizontal o melódicamente, pero el compositor lo inserta en el diseño rítmico a modo de diáda simultánea. Esto se produce en la línea protagonista del piano o como resultado del encuentro entre los diferentes timbres participantes.

Ejemplo 49. *Spanish Music in Europe*. Díada-disonante I

Ejemplo 50. *Spanish Music in Europe*. Díada-disonante II

En la primera altura focal de si bemol se insertan sonoridades de si natural, do, do sostenido, incluso llegan a mantenerse los cuatro sonidos acumulados. A este tetracordo cromático (si bemol - si natural - do - do sostenido), se le añade una línea sobre la altura la y una línea oscilante ascendente que se dirige hacia el sol en la línea del violonchelo.

Ejemplo 51. Spanish Music in Europe. Alturas focales

The image displays a musical score for 'Spanish Music in Europe' by Emilio Coello. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Piano (P), and Violoncello (Vcl.). The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like 'Appt. V.' and 'Buc. V.'. Several passages are highlighted with rectangular boxes, indicating specific focal points or 'alturas focales'. The notation includes complex rhythmic patterns, particularly in the piano and cello parts, and some passages with sustained notes.

Estos diseños de notas tenidas son a veces acordes estáticos con interválica predominante de segunda en posición invertida o abierta y suelen registrar niveles agudos e insertan sonidos que generalmente

no contemplan las otras voces descritas (re, sol, mi,), además del uso común de la altura la. Esta escritura genera nuevas tensiones y hacer aflorar nuevos planos sonoros que restan protagonismo a los acontecimientos protagonistas ya descritos.

La tensión que genera este episodio se rompe de forma abrupta desnudando el *ensemble* hasta la profundidad de los registros graves del piano solo, que intenta poner orden de nuevo ante la escritura precedente, algo encrespada sobre agudos. Las dos líneas del piano repiten los mismos acordes continuamente estableciendo dos grupos diferenciados de sonidos.

La tensión de los cambios en principio no es muy evidente ya que estos son lentos, pero en el momento en el que empiezan a producirse cambios rápidos de alturas y armonías, todos los timbres se vuelven más activos rítmicamente, se produce una polirritmia, y todos los instrumentos ascienden desde el fa sostenido hasta el mi sobreagudo, por movimiento continuo a intervalo de semitono. Alcanzar esta cumbre en registros muy agudos y dinámicas muy fuertes (*ffff*) no es la meta, el clima psicótico permanece con una escritura muy tensa por los registros agudos, que todos los participantes soportan y además el nivel del piano oscila entre dos alturas, mi y mi bemol. La resolución del conflicto aparece con un *cluster* en el piano en la misma dinámica anteriormente registrada. Y no es la primera vez que el piano desarrolla este papel de interventor e impone una ruptura o cambio con la fortaleza de los registros graves.

La coda o final de la obra insiste brevemente con una resolución protagonizada por el oboe y el violín, sobre los extremos de las alturas fa sostenido y fa natural y un bajo arpegiado en el violonchelo.

La escritura de esta sección de Coda ralentiza el ritmo de la obra. Los diseños rítmicos apuestan por figuras más largas y prolongadas apoyadas sobre notas pedales y sonidos armónicos *perdendosi*. Los timbres de maderas y cuerdas se funden de tal manera que lo que se percibe es una masa sonora en registros muy graves, con un resultado sonoro casi electroacústico.

Ejemplo 52. *Spanish Music in Europe*. Efectos sonoros y registros

The image displays a musical score for the piece "Spanish Music in Europe" by Emilio Coello. The score is arranged in six systems, each representing a different instrument: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Piano (Pian.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). The Oboe, Clarinet, and Violin parts feature circled annotations highlighting specific musical effects or dynamics. The Piano part includes a circled section with a black rectangular block, likely representing a percussive effect. The Viola part has a circled section with the instruction "ritardando in ritmo libero" below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" (mezzo-forte) and "p" (piano).

El año 2010 cierra con una obra para multipercusión, la primera del catálogo del compositor para esta agrupación. *Weimar* es compuesta con motivo de la graduación del hijo del compositor, Alejandro Coello Calvo. En ella se presenta una relación entre el significado y el significante de las letras iniciales del nombre de la persona a la que se le dedica ACC, las del compositor Emilio Coello Cabrera (ECC) y BACH (véase Fragemento 53. Tema BACH-ECC-ACC en *Weimar*).

A pesar de que la composición para *ensemble* en el catálogo de Emilio Coello es significativa, la obra sinfónica ha ido ganando un estatus de peso con el transcurso del tiempo.

Ejemplo 53. Weimar. Tema BACH-ECC-ACC

♩ = 90

1

Glockenspiel

Xylophone

Tubular Bells

Timpani

B A C H

A C C

E C C

f

f

f

f

f

mp

rit.

rit.

Génesis de las Islas Afortunadas



Otras islas se ven, que blanco velo
las ciñe en torno, menos elevadas;
llámolas, por su fértil cielo y suelo,
la antigua edad las islas Fortunadas,
y tan amigo suyo estimó al cielo,
que de su voluntad, no cultivadas,
las tierras entendió dar nobles frutos
y las incultas vides sus tributo²⁷⁸.

Las obras *eCosmos* y *eCaos* se conciben como un díptico musical en torno al cosmos y la humanidad. La primera se inspira en la obra el *Timeo* de Platón²⁷⁹, conocida por abordar cuestiones cosmogónicas y representar la visión cultural griega de la escuela ateniense, mientras que la segunda traslada su foco de interés a la humanidad, desde los orígenes hasta la contemporaneidad, así como de sus sentimientos a través del poema *Luz del Universo*²⁸⁰ de la poeta Maika Etxarri para crear su propia esencia humana a través de los sonidos.

La interrelación implícita en el contenido de las dos fuentes literarias surge al compositor Emilio Coello de inspiración para la creación de dos composiciones musicales con un pretendido lazo de unión. Este no resulta *a priori* muy evidente por representar ambas fuentes dos contextos culturales, no solo distantes en el tiempo, desde la tradición clásica hasta la contemporaneidad, sino además, muy disímiles. Sin embargo, el contenido y mensaje implícito en ambas pone de manifiesto una pos-

278 Tasso, *Jerusalén libertada*, xv, 35-36. Reproducción de la traducción de esta octava. En: Torriani, Leonardo. *Descripción e Historia del reino de las Islas Canarias*. Traducción del Italiano, con Introducción y Notas por Alejandro Cioranescu. Tenerife: Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1999, p. 54.

279 El *Timeo* (*Τίμαιος*) es un diálogo escrito por Platón para la Academia ateniense, en torno al año 360 a.C.

280 Etxarri Yábar, Maika. *Talwardat Nljla*. España, (s.l.): Andante, 2014, pp. 142-143.

tura común ante la vida. Ello puede apreciarse de forma genérica por el peso que tienen aspectos básicos del universo, de su esencia, y la relación de este con el alma y la humanidad. Es más, se pueden establecer bastantes vínculos desde la propia concepción que presentan sobre el cosmos o universo y el alma. El díptico *eCosmos-eCaos*, “comparte un mundo diegético cuya narradora es la música y la fuente inspiradora la literatura. Coello, poeta de los sonidos, convierte en música elementos del cosmos”²⁸¹, y crea su universo musical extrayendo la esencia de su universo personal.

El *Timeo* de Platón recoge en su narración el origen del cosmos, del alma y del mundo, de las especies que lo habitan, hombres y dioses, y la importancia del mundo de las ideas. Desde las primeras páginas expone de forma explícita cuál es su cometido: “es preciso conocer el origen de la especie humana y de la naturaleza, y del mundo en general. Este es el verdadero objeto del discurso del *Timeo*”²⁸². Todo ello se plasma como un intento de ser, no como algo ya realizado, como un proceso de desarrollo en el que ninguna especie tiene prioridad sobre otra. Es un diálogo que lleva implícito un mensaje sobre la humanidad, el alma y la naturaleza humana en equilibrio. En definitiva, aporta una lectura desde un punto de vista antropológico y cosmogónico, respecto al origen del cosmos y los elementos que lo constituyen.

Por su parte, Maika Etxarri en *Luz del Universo* cita directamente al universo, al cosmos y algunos de sus elementos como el sol y las estrellas, a la humanidad en conexión con el universo de las ideas. Todo ello tiene su razón de ser como un sueño, es decir, un devenir, la vida como un proceso.

Dos fuentes literarias que estrechan lazos desde dos puntos equidistantes en la historia al abordar conceptos básicos sobre el origen del universo y la humanidad que lo habita, que representan la esencia de la vida y ponen su centro de atención sobre una cuestión: el origen, entendido este desde las dos acepciones más usadas, por una parte, se

281 Díaz Mayo, Rosa. “Emilio Coello. *eCaos. Canto al alma cósmica*”. Notas al programa del Concierto de Abono número 15 de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Temporada 2014-2015. 5 junio de 2015. Auditorio Adán Martín de Tenerife.

282 Platón. *Timeo*. Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, tomo 6, Madrid 1872, p. 131 (en línea): <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf06131.pdf> [consulta: 1 junio 2014].

entiende como el principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo y por otra, como patria, país donde alguien ha nacido o donde tuvo principio su familia, o de donde algo proviene. Una misma idea y dos obras literarias que evocan dos realidades socioculturales muy diferentes.

Las perspectivas de ambas fuentes son distintas, tanto por el contexto temporal y cultural que enmarca a cada una, como por las razones y fines de sus existencias. Si la primera estaba pensada como diálogo para la Academia ateniense y plantea esos aspectos desde una perspectiva pedagógica, dado que verdaderamente constituye una de las lecciones que impartiría Platón, la segunda es una manifestación artística que tiene la necesidad de expresar y compartir los sentimientos de la poetisa, muy enraizados con los orígenes y la tradición cultural de un lugar concreto. No obstante, ninguna de las dos es benevolente con los hechos que acontecen en sus respectivos momentos históricos, sino que llevan implícitas una moraleja sobre la esencia de la vida.

La complejidad y densidad de la obra de Platón aborda de forma específica los matices básicos para la creación del cosmos, así como la relación entre estos. Por ello, según se analiza la obra literaria y se desgranar estos elementos, la comprensión de la obra musical *eCosmos* se hace más lógica porque se pueden determinar unos vínculos entre fuente de inspiración y resultado creativo, de forma clara y unívoca. Por otro lado, la amplitud temática del *Timeo* respecto a los conceptos básicos hace que esta obra, y por analogía la musical *eCosmos*, constituya un marco, un referente para la segunda parte del díptico, *eCaos*. Esta continuidad artística tiene lugar solamente en la creación musical, no en la obra literaria de Maika Etxarri, cuyo origen no guarda relación directa con la primera.

La obra musical *eCosmos* rehace una cosmogonía que pretende crear una realidad del cosmos en relación con la esencia del ser humano y los elementos naturales, así como con la propia génesis de una tradición histórica de la Atlántida²⁸³. Este planteamiento originario es verdaderamente una realidad virtual en la que la representación de las

283 El primer capítulo del *Timeo* aborda el tema de la isla mítica, la Atlántida (en griego antiguo Ατλαντίς νῆσος, *Atlantis nēsos*, ‘isla de Atlas’), y, además, Platón cuenta con su homónimo en uno de los últimos diálogos, *La Atlántida* (Ατλαντικός).

ideas y escenas del pensamiento del compositor, sitas en las Islas Canarias, son reproducidas por la música para constituir la génesis del cosmos o el origen de las Hespérides²⁸⁴. Es por este extendido relato sobre el continente Atlante en la obra de Platón que se establece la relación directa entre génesis del cosmos y de la Atlántida en *eCosmos* particularmente, y en *eCaos*, como la consecución del propio proyecto platónico sobre una segunda obra que abordará la humanidad, el comportamiento ideal, *Critias*²⁸⁵. En esta se relata una guerra mientras que el poema *Luz del Universo*, la verdadera inspiración de Coello, recoge la idea, el deseo y la aclamación de un mundo mejor, sin odios ni muertes, debido a la ausencia de guerras. Ambas infieren una idea de paz y equilibrio de la humanidad.

Por otra parte, el *Timeo* también hace alusión a la guerra, concretamente sobre atenienses y los hombres llegados de las Islas Afortunadas ¿Es a esta lucha a la que quiere aludirse en la segunda parte del díptico? Según relatan las fuentes clásicas y los estudios realizados posteriormente sobre este asunto, “este paraíso terrestre (Islas Afortunadas) ha desaparecido. Sus afortunados habitantes, virtuosos y justos en el principio, no supieron apreciar su felicidad. Prendidos súbitamente de un deseo inmoderado de conquistas, dejaron su paraíso y marcharon para hacerse dueños de Europa y Asia hasta que fueron derrotados por los atenienses. Entonces es cuando Júpiter, para castigarlos, hunde a su isla bajo las aguas. (...) Tal es la historia de la Atlántida como nos la cuenta Platón. (...) Había transcurrido un lapso de tiempo tan grande que su recuerdo se había borrado de la memoria de los griegos. Los egipcios lo habían conservado gracias a su costumbre de recoger las tradiciones por escrito”²⁸⁶. Según este relato se establece una conexión directa entre

284 Las Hespérides (en griego antiguo Ἑσπερίδες) eran ninfas que cuidaban el Jardín de las Hespérides. Este es ubicado por la mitología griega en occidente, y concretamente en la cordillera del Atlas en el norte de África, interpretado por muchos historiadores como las Islas Canarias.

285 *Critias* (Κριτίας) es uno de los últimos diálogos, inconcluso, de Platón. Describe la guerra entre la Atenas prehelénica y la Atlántida, en la que también se refleja la necesidad de equilibrio en la humanidad.

286 Verneau, R. *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*. Trad. al castellano por José A. Delgado Luis. Tenerife: Bencho, 2003, 6ª edición en español, p. 18. Obra ilustrada con 46 grabados, premiada por la Academia de Ciencias de París.

las Islas Canarias y los atenienses debido a una guerra entre los pobladores de ambos, y, por otro lado, se alude a la intermediación de los astros con la referencia a Júpiter.

Habría que remontarse, aun más allá, a la época de la desaparición de la Atlántida para determinar si verdaderamente se hundieron las islas o tuvieron otra suerte. Esta es la opinión que ha abrazado Bory de Saint-Vincent²⁸⁷, en su *Ensayo sobre las Islas Canarias y la Antigua Atlántida*²⁸⁸, quien argumenta que las rocas extremadamente antiguas que se encuentran en las cimas de las islas han llegado allí por los procesos de erupciones de los volcanes, y por tanto las muestras de estudio están en lugares que no les corresponderían según su antigüedad. Esta misma apreciación aparece recogida en una narración de Charles Piazzi Smith sobre un accidente ocurrido durante una de sus expediciones. Al respecto anota que “Debieron hacer falta algunas extraordinarias convulsiones de la Naturaleza para que aquellas inmensas masas fuesen lanzadas al aire y quedasen distribuidas de forma tan caótica por el terreno. Y parecía que todo aquello hubiese sucedido ayer mismo, tan frescos y limpios se encontraban los enormes bloques”²⁸⁹.

287 Sobre la teorización del primitivo poblamiento humano de Canarias, Farrujia de la Rosa define tres etapas. La primera de ellas abarca un periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIV y 1848, que se define por la nula incidencia de las tesis arqueográficas, por el predominio de la cosmovisión judeo-cristiana y de la tradición clásica, y por el establecimiento de comparaciones etnográficas y lingüísticas con el continente africano. En: Farrujia de la Rosa, A., José. *op. cit.*, p. 677. En esta línea teórica de la primera etapa, en la que se concibe a los guanches como descendientes de la Atlántida, se encuentran las obras de autores como Porlier, Viera y Ossuna y Saviñón y asimismo es secundada por Bory de Saint-Vincent.

288 J.B.G.M. Bory de Saint-Vincent en su *Ensayo sobre las Islas Canarias y la Antigua Atlántida* (París, Germinal, año XI, 1803), aborda aspectos referentes a la conquista de las Islas, su historia natural, geografía, etnología y mitología; en él presenta su teoría sobre la existencia de un continente hundido. En 1804, el autor publica dos volúmenes de su *Viaje a las cuatro islas principales de los mares de África* (Edición en castellano por Juan Enrique Jiménez Fuentes, Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2006), en el que dedica los dos primeros capítulos a Tenerife.

289 Piazzi Smyth, Charles. *Más Cerca del Cielo. Tenerife, las Experiencias de un Astrónomo*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2002, p. 174.

En cuanto a los elementos constituyentes del cosmos, en las fuentes de inspiración de Coello, así como en los estudios realizados sobre el origen de las Islas Canarias, constantemente se hace alusión a los astros Sol y Luna y en menor medida, a Júpiter. La fuerte presencia y conocimiento de estos por parte de los guanches, a la vez que la influencia directa que ejercieron sobre lo que constituiría su tradición cultural, sale a relucir en todas las fuentes, independientemente de la disciplina desde la que se lleva a cabo la observación, así como de la época a la que se quiera referir. Un ejemplo de ello lo representa el estudio realizado por el padre Louis Feuillée, quien observó los eclipses del primer satélite de Júpiter en 1724 desde el Pico de Tenerife, y Claret de Fleurieu, científico y oficial de la Marina francesa, quien vio el primer satélite de Júpiter en 1769 desde un observatorio montado en Santa Cruz de Tenerife.

El poema *Luz del Universo*, a diferencia del *Timeo*, además de inspiración es parte integrante de la segunda composición musical por la introducción del texto del poema en la voz de la soprano. Por ello, es de vital importancia conocer no solo este poema aislado sino también la obra literaria que lo enmarca y de la que forma parte. El título del libro en que se incluyen estos versos es *Talwardat Nljlá. La Rosa del desierto*. Relata desde una perspectiva mitológica conocimientos sobre los orígenes del pueblo escenio e incluye el desierto del Sáhara como morada del pueblo ancestral bereber, aspectos que guardan bastante relación, no solo con el *Timeo* de Platón, sino con la propia idiosincrasia de la tradición y origen del pueblo canario. Esto sucede a través de diferentes elementos que se abordan, como es el caso de un pueblo de origen bereber, ya que las etnias que poblaron las Islas Canarias, según los estudios realizados más recientes, son de ascendencia africana (*amazigh*).

Tal como se refleja en la obra literaria, las culturas del norte de África engloban una diversidad de pueblos y etnias, y, asimismo, “Dentro del mundo *amazigh*, cada una de estas etnias ocupó áreas geográficas que se extienden, según los casos, desde el Sahara hasta el África argelina”²⁹⁰. De esta forma, en la identidad y origen de los canarios hoy confluyen aspectos de herencia histórica que han depositado las prácticas coloniales, y, asimismo, habría que sumar a ello, la idiosincrasia cultural que se producía en cada etapa histórica y cultural.

290 Farrujia de la Rosa, A. José, *op. cit.*, p. 663.

Al hablar de tradición y origen en la obra de Emilio Coello, la identidad emerge sin prescripción, forma parte de su discurso compositivo. Farrujia de la Rosa pone en evidencia en su libro *Ab Initio* “cómo la identidad no es un atributo natural, sino una construcción social —y por ende cultural—, una imagen histórica que cambia en función de las circunstancias sociales y que permite mediar en las relaciones entre los individuos y las comunidades. Su percepción está en la base de mira de la religión, de la ciencia y de la filosofía. Y la propia percepción de la identidad, por su parte, es también la base de la praxis social, de esa manipulación de la identidad que permite al grupo social, primero identificarse como unidad, y, a continuación, dispersarse en una jerarquía de agrupaciones más o menos diferentes”²⁹¹.

La mitología y la historia canaria envuelta en una tradición histórica cambiante, presentada y recreada en sonidos en la obra de Coello, hacen impensable no tener presentes estos enfoques para abordar el estudio del díptico musical del autor. Desde el punto de vista mitológico, diversas fuentes señalan la Atlántida como lugar en conexión con las Islas Canarias, y desde el más científico, el origen del pueblo canario presenta vínculos con la comunidad bereber y latina. Por tanto, hay conexiones particulares entre las dos fuentes de inspiración, *Timeo* y *La Rosa del desierto*, que además y a su vez se extrapolan a la propia historia canaria. Desde los datos más ancestrales sobre sus orígenes hasta los más actuales señalan hacia una misma dirección.

“Jardín de las Hespérides, Las Górgades, Campos Elíseos, Islas Afortunadas, estancia y paradero de descendientes de Noé... ciertamente Canarias ha sido escenario propicio para la leyenda. No cabía esperar menos de una tierra que se supone vestigio de aquel continente fabuloso, citado por Platón en sus libros, y de cuya existencia ya daban cuenta las civilizaciones asiáticas”²⁹². Las Islas Canarias se han dibujado en infinidad de fuentes como el lugar intacto y puro donde la vida sucede en equilibrio, ideas que alimentaron muchos mitos y leyendas de aquellos navegantes que ansiaban y buscaban el emplazamiento perfecto para la vida.

291 Farrujia de la Rosa, A. José, *op. cit.*, p. 680.

292 Martín, Sabas. *Ritos y leyendas Guanches*. Madrid: Miraguano, 2007, p. v.

Estas interpretaciones que relacionan Canarias con esos lugares idílicos se sustentan en la tradición literaria desde Homero, que cita los Campos Elíseos, así como en Platón con la Atlántida, o en el capítulo 10 del Génesis y el 27 del Libro de Ezequiel, que afirman que las Islas Canarias son las Islas Elíseas de la Sagrada Escritura, así llamadas porque las pobló Elisa, hijo de Javan y biznieto de Noé por Jafet, entre muchas otras fuentes.

“Horacio, Virgilio, Luciano, Plutarco, Píndaro, entre otros, y con ellos los esenios —secta austera y contemplativa del pueblo hebreo— no escatimaron adjetivos ni fantasía al describir el paraíso donde aguardaba la felicidad eterna. Así se fue delimitando un espacio —un territorio poético— en el que brillaban otros soles y oros astros y el aire era de color purpúreo; un espacio poblado de árboles que fructificaban diez o doce veces en el año y en donde las espigas no ofrecían granos de trigo sino panes enteros; un espacio en donde manaban fuente de miel, aceite o bálsamo y en donde vino y leche corrían por arroyos; un espacio de frondosos bosques, sin animales dañinos o ponzoñosos reptiles, donde jamás se sentía el calor y el frío; un espacio del que se contaba que poseía un pozo muy profundo en cuya boca se podía colocar un espejo para ver en él y oír desde el fondo cuanto sucedía por el mundo. Aquel espacio —en el que como anotó Erasmo todo era dado “sin arar ni sembrar”, y cuyas excelencias soñó con conocer Petrarca— cobró forma de conjunto de islas apartadas de las otras regiones conocidas; el clima benigno, el placer, el júbilo y la fertilidad las recorrían y en ellas sus habitantes vivían felices y afortunados”²⁹³.

En cuanto a la información que recogen sobre este mismo asunto las fuentes sagradas, el Génesis es un libro cuyo propósito es transmitir conocimiento sobre el mundo y parte de la premisa de que Dios lo crea a partir del Jardín del Edén situado en el Próximo Oriente y a raíz de este micro-cosmos se generará el resto del mundo y la humanidad, lo físico y lo humano, como también se refleja en el *Timeo* de Platón, tras la expulsión del Jardín y del diluvio de Noé. “Torriani²⁹⁴, fiel a esta cos-

293 Martín, Sabas, *op. cit.*, p. III-IV.

294 “A finales del siglo XVI surgen los primeros intentos de sistematizar los conocimientos sobre la historia de la conquista de las Islas Canarias, fruto del interés de la minoría intelectual de las islas en la historia y la poesía de corte renacentista.

movisión, señalaría que habían sido los descendientes de Noé quienes se asentaron en las islas, cada uno dentro de su nación, según su lengua y su familia; y concretamente los hijos de Jafet (Gomero, Magog, Madai, Javan, Tubal, Masoch y Tiras)²⁹⁵ pues como a este le había sido concedida el África Atlántida, era lógico suponer que las islas ubicadas frente al Atlas también formaran parte de su patrimonio. A partir de esta premisa, Torriani consideró que la isla de la Gomera debía su nombre a Gomer, hijo de Jafet²⁹⁶.

La información transmitida desde la tradición clásica griega aparece mezclada en los mitos y leyendas recogidos por estudiosos e investigadores de las Islas Canarias, así como en los primeros estudios científicos, que no lograron desvincularse de estos presupuestos. Concretamente en la obra de Verneau se hace alusión a una fuente de bastante interés, *Los Estudios Históricos, Climatológicos y Patológicos de las Islas Canarias*²⁹⁷ del Doctor Gregorio Chil y Naranjo, quien consagra veintitrés capítulos a las simples leyendas o a los viajes hipotéticos. En uno de ellos recoge la leyenda de Górgades aludiendo que “en los escritos de los antiguos autores griegos existe el tema de tierras situadas en el Occidente (...). Entre estas tierras misteriosas se encontraban las Górgades. Eran, nos dice Hesiodo, tres islas situadas en el mar Hespérides, en los extremos

Sus principales representantes serán el ingeniero militar cremonés Leonardo Torriani (1592), el dominico de Alcalá de Henares Alonso de Espinosa (1594), el franciscano andaluz Fray Juan de Abreu y Galindo (1590-1632) y el poeta lagunero Antonio de Viana (1604). Esta labor será continuada por el franciscano de Las Palmas, Fray José de Sosa (1678-88) y el médico teldense Tomás Marín de Cubas (1687 y 1694). Sus trabajos son excelentes muestras de la historiografía renacentista con la ventaja de que consultan fuentes documentales hoy desaparecidas, e incorporan referencias orales indirectas procedentes de los descendientes de la población indígena canaria”. En: Mederos Martín, Alfredo; Escribano Cobo, Gabriel. *Fenicios, púnicos y romanos. Descubrimiento y poblamiento de las Islas Canarias*. Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 2002, p. 17.

295 Torriani, Leonardo. *Descripción e Historia del reino de las Islas Canarias*. Trad. del Italiano, con Introducción y Notas por Alejandro Cioranescu. Tenerife: Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1999.

296 Farrujia de la Rosa, A. José, *op. cit.*, p. 147.

297 *Los Estudios Históricos, Climatológicos y Patológicos de las Islas Canarias* del Doctor Gregorio Chil y Naranjo Las Palmas (1876). En: Verneau, R., *op. cit.*; p. 21.

del mundo, cerca de la morada de la noche. Estaban gobernadas por tres hermanas muy mal dotadas físicamente, puesto que no poseían entre todas sino un ojo y un diente que se prestaban por turnos. Sus manos eran de bronce, tenían el cabello erizado de serpientes y con una mirada de su único ojo fulminaban a los hombres. (...) las Górgonas (así es como se llamaban estas tres reinas) (...) A la fábula, como tan bien lo ha dicho Avezac, “la fueron obligando a huir al poniente, ante los progresos sucesivos de la geografía” (...) estas mujeres se transformaron en animales terribles. Esto fue debido a que los cartagineses habían lanzado sus navíos sobre este mar Hespérides, tan temido hasta entonces y que su gran navegante Hannón había encontrado nuevas tierras”. Como puede observarse no son pocas las fuentes que relatan el encuentro entre cartaginenses y el pueblo proveniente de las Islas Orientales²⁹⁸, sino todo lo contrario, se plantea a través de estos investigadores como una información reiterada y constante.

Del mismo modo, se transmite el conocimiento que tenían sobre los desplazamientos de los pueblos de las Islas Afortunadas y los provenientes de Oriente, en ambas direcciones. La filóloga y estudiosa de la literatura de viajes, Cristina G. de Uriarte relata que “Las travesías más antiguas por aguas del océano Atlántico se remontan a los siglos VII y VI a.C. Así, por ejemplo, el cartaginés Hannón circunnavegó África siguiendo la costa atlántica hacia el 460 a.C. Muy pronto, las Islas Canarias se convirtieron en un lugar familiar para los navegantes, en especial a partir de su “redescubrimiento”, en el siglo XIV, cuando estas tierras constituyen el objetivo de numerosas expediciones”²⁹⁹.

Se hace un especial énfasis en este hecho dado que la mayoría de los estudios, incluyendo las fuentes de inspiración de Coello para estas las obras musicales *eCosmos* y *eCaos*, subrayan el hecho de viajeros que llegan a las Islas Canarias más que un movimiento de población contrario, es decir, de nativos canarios que se dirigen a Oriente. No es hasta

298 “Las Górgonas o Górgades se identifican tradicionalmente con las islas de Cabo Verde”. En Torriani, L., *op. cit.*, nota al pie 7, p. 47.

299 Uriarte, Cristina G. de. *Literatura de viajes y Canarias. Tenerife en los relatos de viajeros franceses del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. CSIC. 2006, p. 141.

la expansión romana hacia el norte de África, que se hallaría la costa atlántica “descubriendo las islas que luego darían a conocer a Sertorio y Estacio Seboso. En recuerdo de las Islas Bienaventuradas de los griegos dieron al archipiélago nuevamente descubierto y todavía inexplorado el nombre de Islas Afortunadas”³⁰⁰ y en este descubrimiento dan el nombre de Nivaria a una de las islas, refiriéndose a Tenerife, por estar cubierta de nieve y nubes en las cumbres. Las islas fueron numeradas como seis y denominadas de norte a sur, por Tolomeo como Aprositos, Junonia, Pluitalia, Caspaeria y Ninguaria. Lo que es más, el reconocido hombre de ciencias Alexander von Humboldt³⁰¹ trata las Islas Canarias en cuatro partes de su obra: *Viaje a las regiones equinoccidentales del Nuevo Continente, Cartas, Cosmos y Cuadros de la Naturaleza*, y es en *Cosmos*, donde habla expresamente “del conocimiento de las Canarias por parte de los pueblos de la Antigüedad y de la exploración realizada por los fenicios de gran parte de las costas del Noroeste de África, así como de la controversia de si este pueblo conoció nuestras islas. Humboldt sostiene que el volcán de Tenerife no podía ser visto por los buques fenicios costeros, pero sí desde las alturas medias que rodean al Cabo Bojador, en una de las dos notas a pie de página en relación con la referencia a que aludimos, nos dice: (...) la abundancia de informaciones que nos han llegado de la Antigüedad y una mención precisa de las relaciones geográficas, particularmente la gran proximidad de antiguas e indiscutibles colonias de la costa africana, me llevan a pensar que el grupo de las Islas Canarias era conocido entre los fenicios, los cartagineses, los griegos y romanos, e incluso tal vez entre los etruscos (1870: 258)”³⁰². Además, el conocimiento y estudio de las Islas Canarias por parte de la cultura romana está documentado a través de un personaje

300 Verneau, R., *op. cit.*, p. 25.

301 En 1799 viaja al Nuevo Mundo y en este viaje hace una breve escala en las Canarias. En Sarmiento Pérez, Marcos. *Las Islas Canarias en los Textos Alemanes (1494-1865)*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2005, p. 83.

302 Humboldt, A.V. (1808): *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. Traducción al castellano de Francisco Díaz Quintero, con el título *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Ramón Rodríguez Rivera, 1851, p. 95.

histórico, muy relevante para la historia y origen guanche, Juba II³⁰³ rey de Mauritania, “ante la noticia de un pueblo ubicado en las faldas del monte Atlas denominado *canarii*, que una parte de la crítica histórica de las Islas ha conectado con la población aborigen de la isla canaria. (...) En el marco de las investigaciones de Juba II sobre el Norte de África, llegamos al punto de su conocimiento de las Islas Canarias que sin duda arrancó de la curiosidad que le debieron haber despertado los informes y mapas confeccionados por fenicios y cartagineses”³⁰⁴. Las relaciones entre las Islas Canarias y la cultura romana por una parte, y posiblemente con la fenicia y cartaginesa, por otra, queda reflejada en estos ejemplos expuestos, así como en una infinidad de fuentes que abordan el tema desde diferentes puntos de partida.

El doctor R. Verneau³⁰⁵, respecto al polémico pasado de las Islas Canarias, que unos presentan como muy antiguas y otras como de formación reciente, establece que “solamente dos teorías comparten aún los hombres de ciencia. Para unos, las Azores, Madeira, Canarias y las islas de Cabo Verde solo son los restos de una vasta tierra sepultada bajo las aguas. (...) Otros, al contrario, creen que el Archipiélago Canario es el resultado de erupciones y levantamientos volcánicos que las han hecho surgir del fondo del mar. La primera hipótesis tiene el mérito de la antigüedad. En efecto, se remonta, al menos, a Platón. Antes de él, incluso se había hablado de una gran tierra que existía enfrente de

303 “Juba II fue un erudito interesado en las más diversas áreas del saber que le impulsaron a estudiar con voracidad un sinfín de documentos e investigaciones. En este punto es donde deposita su interés en las tierras más occidentales de su reino, territorios dotados todavía en esos momentos de una aureola mítica”. En: García García, Alicia. *Juba II y las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2009, p. 9.

304 *Ibid.*, p. 155, 176-177.

305 R. Verneau (médico y antropólogo) nació en La Chapelle (Francia) en el año 1852. Después de cursar sus estudios en París, hizo numerosos viajes a diferentes lugares de Europa con objeto de estudiar las razas antiguas. El 22 de marzo de 1876 es encargado de una misión científica en el Archipiélago Canario, en 1884 hizo un nuevo viaje a las islas, permaneciendo en ellas hasta 1888 y el 2 de septiembre de 1879 se constituye en Las Palmas El Museo Canario. En la primera Junta general celebrada se acuerda nombrar socios de honor a Sabino Berthelot, Quatrefages, Verneau y varios más”. En: Verneau, *op. cit.*, p. 13.

las columnas de Hércules (estrecho de Gibraltar), pero nadie la había visto”³⁰⁶.

Desde un enfoque más científico hay que señalar el reciente descubrimiento de lo que ha venido a llamarse “La piedra Rosetta del alfabeto indígena canario”. Se trata de una piedra hallada en Fuerteventura con inscripciones que usa caracteres líbico-latinos y líbico-bereberes. Es la primera muestra genealógica de parentesco entre la isla de Fuerteventura y Lanzarote encontrada en un yacimiento rupestre. El alfabeto líbico-latino solo ha sido descubierto en estas dos islas, mientras el líbico-bereber se encuentra presente en todas las islas del Archipiélago Canario con diversas variantes. Por todo ello podría tratarse de un hallazgo indispensable para estudiar el alfabeto guanche³⁰⁷.

“Ambos alfabetos debieron ser escritos por una misma cultura, que en avanzado estado de contacto con grupos latinos en el Norte de África acabaron adoptándolos, adaptándolos y escribiéndolos a la par que conservando su lengua líbico-bereber. Así podríamos explicar la probable presencia de signos líbico-bereber en algunas sucesiones de grafía líbico-canaria, como el citado panel de Peña del Corral del Rincón de la Gambuesa, Lanzarote, aunque ello lo expresamos con cautela al ser este hecho poco frecuente. De ser así, el alfabeto líbico-canario se tendría que documentar en el continente africano”³⁰⁸. Desde este actual hallazgo, las líneas que apuntaban al origen guanche hacia culturas provenientes del continente africano quedan reforzadas.

La inscripción de la piedra dice “hijo de Makuran y de Timamasi, hija de Timamasi”, palabras testificadas con origen del norte de África, por lo que podemos deducir que hubo un grupo originario con una

306 En: Verneau, *op. cit.*, p. 17.

307 Según R. Verneau, *op. cit.*, p. 34: “El pueblo que jugó el papel más importante en Canarias es, sin duda, la raza guanche. Esta raza estaba establecida en todas las islas y en Tenerife había conservado sus rasgos esenciales hasta la época de la conquista. En el resto del archipiélago todavía tenía un buen número de representantes, que habían sabido escapar del mestizaje, pero la mayoría de la población había visto alterar su tipo primitivo a causa de los cruces con los invasores”.

308 Perera Betancourt, María Antonia; Jiménez González, José Juan. “La cumbre escrita. El Cuchillete de Buenavista”. En: *XVI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Resúmenes. Puerto del Rosario: Archivo General Insular Fuerteventura, 2015 (s.p.).

misma etnia. He aquí el interés que tiene este hallazgo al representar, por un lado, uno de los mayores indicios de los orígenes de las Islas Canarias como entidad cultural y social, y por otro lado, por dar luz a uno de los propósitos de la obra de Coello y particularmente a este díptico musical: el origen canario como una entidad cultural y social. Por otro lado, es sustancial observar que todas las fuentes siguen apuntando a unos orígenes remotos pero coincidentes en bastantes puntos, tanto geográficos como culturales. Además, esta piedra también da fe de la pluralidad cultural del archipiélago, y, por tanto, del conocimiento que se tenía de ellas vinculado a culturas dispares.

Este sistema de escritura líbica forma parte de una familia de escrituras ubicadas en el norte de África. Entre estas se hallan, por un lado, las escrituras rupestres del Atlas Sahariano, del Gran Atlas, del Sahara, del Sahel y de las Islas Canarias y, por otro, el *tifnagh* (sistema de escritura de los tuaregs de Libia, Mali, Níger y Burkina Faso). Se tiene constancia de la existencia de al menos unas quinientas inscripciones en su mayoría pertenecientes a la época romana³⁰⁹. Estas fuentes establecen unas conexiones culturales entre norte de África y Archipiélago Canario, como ya lo hacían las más remotas. Es decir, nuevamente, desde este nuevo hallazgo y en base a la escritura rupestre se establecen lazos entre las Islas Canarias y el Atlas Sahariano y por tanto vínculos de Canarias con culturas bereberes y con las romanas.

Dados estos atributos que recogen también las fuentes literarias de inspiración, *Timeo* y *Luz del Universo*, las obras musicales *eCosmos* y *eCaos* vienen a representar una suerte de Génesis de las Islas Afortunadas como lugar mítico en el que la historia y la leyenda han encontrado sustento, en que se halla la esencia más pura del compositor, su fuero interno. En ella radica su fuerza y su origen, de la que parte para crear musicalmente un concepto del cosmos, el suyo particular, su realidad, su alma y su espiritualidad. A pesar de la magnificencia con la que se pueda representar la idea de un cosmos, el autor, en definitiva,

309 “Hijo de Makuran: hallada en Fuerteventura Piedra Rosetta canaria con inscripción bilingüe”. En: Ancient Origins (en línea): <http://www.ancient-origins.es/noticias-historia-arqueologia/hijo-makuran-hallada-fuerteventura-piedra-rosetta-canaria-inscripcion%C3%B3n-biling%C3%BCe-003236> [consulta: 16 febrero 2016].

solo pretende crear y presentar musicalmente lo más sencillo y básico en la vida, la esencia de la vida: el origen (su origen).

La dualidad que acogen las obras musicales hace referencia al génesis del universo, y esto puede entenderse desde la mayor complejidad o amplitud hasta la sustancia básica, por ser un concepto que implica desde la globalidad hasta la sencillez más íntima y personal que representa el universo propio del compositor. Sin respuesta aparente en ninguno de los dos casos, pero basándose en las fuentes de inspiración, se interpreta la esencia de cada ser humano, en este caso la del compositor, como un átomo que a su vez forma parte de un núcleo y este a su vez de otro micro-cosmos, y así sucesivamente hasta llegar a la complejidad del universo de uno mismo o a la del cosmos en sí. El doble sentido queda patente tanto por las fuentes literarias de inspiración como por las propias afirmaciones del compositor.

La sencillez que expresa el compositor en sus palabras introductorias en la partitura de *eCosmos*, por un lado, y el origen canario por otro, establecen una relación que viene reflejándose desde los primeros estudiosos de las Islas Canarias. Fue el astrónomo y naturalista Louis Feuillée quien subrayó esta relación al relatar que al pueblo guanche “El oro, la plata y cualquier clase de moneda les era desconocido. Era tal su dichosa sencillez, que se desprecupaban de todos estos metales que muchos hombres buscaban con tanta avidez, encontrando en el intercambio de sus mercancías, o de sus géneros, todo lo que les era necesario para vivir y vestirse”³¹⁰. Por su parte, el compositor lo expresa de la siguiente manera: “Nunca más lejos de recrear el complejo universo que nos envuelve, pero sí la esencia, el “eCo” último de ese momento en el que nuestro espíritu toma conciencia de sí mismo y de todo lo que le rodea”.

Uno de los aspectos más destacables que rodean el planeta Tenerife, tal como lo denomina la escritora u ecóloga Olivia Stone³¹¹, es la natu-

310 Puig-Samper, Miguel Ángel, Pelayo, Francisco. *El viaje del astrónomo y naturalista Louis Feuillée a las Islas Canarias* (1724). (Seguido de la transcripción y traducción del manuscrito *Historia antigua y moderna de las Islas Canarias*, redactado por Louis Feuillée). La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997, p. 108.

311 “Olivia Stone llega a Santa Cruz de Tenerife en 1883, tras ocho días de travesía marítima desde Inglaterra, la viajera y escritora inglesa Olivia Stone acompañada de su marido, John Harris Stone. Su propósito es viajar a lo largo de las siete Islas

raleza, esos elementos que constituyen a su vez el universo de Canarias como Archipiélago, y que aparecen recogidos en los escritos clásicos. Al respecto, Stone describe su experiencia al contemplar la salida del Sol desde el Pico Teide en la que se establecen analogías entre el Archipiélago, la constitución de este en torno a Tenerife, como si de satélites se tratara, y otros fenómenos de la naturaleza: “Las nubes flotaban aún en mitad del aire y ocultaban parcialmente el mundo de abajo. No podíamos, por lo tanto, ver todavía los seis satélites que rodean a Tenerife y desde los cuales siempre se puede divisar su amado planeta Teide. En un principio pensamos que no podríamos ver nada, aparte de Tenerife. Pero estábamos buscando las Islas vecinas demasiado lejos y, repentinamente, descubrimos que las montañas que pensábamos formaban parte de Tenerife eran en realidad las otras Islas”³¹².

eCosmos y *eCaos* recrean el cosmos así como el caos del mundo del propio compositor. Esto puede afirmarse tanto por las palabras expuestas anteriormente de Coello como por la explicación que las rodea. Al respecto, existe un juego de palabras que recogen los títulos en el que se hace alusión a ello: la letra “e” representa a Emilio, la sílaba “Co” hace lo propio respecto a Coello y “Ca” a Cabrera. Su nombre aparece ligado a sus dos apellidos y estos están insertos en las palabras “Cosmos” y “Caos”, títulos de las obras, de lo que puede interpretarse que ambas representan una fusión del cosmos y caos suyo, génesis y desarrollo de una vida con origen canario.

El estudio de las manifestaciones rupestres en las Islas Canarias es de incuestionable valor, sin embargo, los estudios son bastante recientes en general³¹³, y esta tardanza se justifica por las dificultades que pre-

Canarias, empresa que no había realizado ningún extranjero antes, y contar toda su odisea y sus observaciones en un libro, que finalmente se editará en dos volúmenes en 1887. (...) Una mujer que participaba de la ideología de la primera ola feminista de finales del siglo XIX. (...) Stone viaja por las Islas durante seis meses, a lomos de mula, burro, caballo o camello, en goleta, vapor, automóvil o “carraca”. (...) Atraída por la belleza y lo exótico de las islas Canarias, llamándolas repetidamente “Afortunadas”, “Campos Elíseos”, “El Dorado” o “Jardín de las Hespérides”. En: Stone, Olivia. *El planeta Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2005, pp. 15-17.

312 Stone, Olivia, *op. cit.*, p. 17.

313 El Archipiélago presenta un diferente nivel de investigación de manifestaciones rupestres “pues mientras para La Palma (Belmaco) o El Hierro (El Julan) las primeras noticias datan de la segunda mitad del siglo XVIII, para otras islas como

senta el acceso a zonas de difícil orografía. Concretamente los grabados prehistóricos, según los expertos, presentan una categoría que agrupa los alfabetiformes líbicos y otra de ideogramas geométricos, que resultan ser los más relevantes³¹⁴ en relación con el díptico musical que se aborda en esta investigación. Desde los datos que nos llegan de la prehistoria se pretende reconstruir la historia, una suerte de mezcla entre la fantasía y la realidad, tal como sucede en las composiciones musicales. Lo real y lo imaginario, consciente y subconsciente de Emilio Coello que se recrea en estas dos composiciones aunadas por un concepto global.

De esta misma forma sucede en la fuente literaria del *Timeo*, porque detrás de las enseñanzas de Platón está la pretendida relación entre lo sensible y lo inteligible como una combinación que determina el cosmos. Este tiene lugar gracias al equilibrio entre sus elementos. Por tanto, *eCosmos* y *eCaos*, buscan también constantemente el equilibrio entre sus elementos como base de la forma musical.

Desde la perspectiva más cósmica y cuántica, Maika Etxarri también aborda el fenómeno de la sincronicidad y el poder de crear nuestra propia realidad en su libro *La Rosa del Desierto*, en definitiva, plasma la idea de un mundo sensible y un mundo inteligible. Este es un punto de conexión entre las dos fuentes literarias.

Coello pone de relieve en sus obras, desde la misma concepción de ambas, la importancia de transmitir la sencillez, la esencia de la vida y del ser humano. Por otro lado, esa misma esencia humana es la que se presenta como la necesaria y fundamental para el surgimiento del cosmos y de todos los elementos que lo constituyen, desde los aspectos materiales y físicos hasta los más espirituales.

Tenerife o Fuerteventura se sitúan en la década de los años setenta” del siglo xx. En Martín Rodríguez, Ernesto. *La Zarza: Entre el Cielo y la Tierra*. Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1998, p. 11.

314 Las manifestaciones rupestres se pueden agrupar en dos grandes bloques de carácter cronológico en función de los componentes iconográficos y técnicos de las representaciones que los integran. En primer lugar, están los grabados históricos, con posterioridad al siglo xv, en cuya ejecución pueden tener responsabilidad tanto los nuevos colonos que llegan a la isla como la población indígena que sobrevive al proceso de conquista. Por otra parte, están los grabados prehistóricos, que se subdividen en grabados alfabetiformes líbicos e ideogramas geométricos. *Ibid.*, pp. 36-38.

En ambas obras musicales, pese a la clara inspiración en obras literarias, se traslada a la música la interpretación y lectura personal de esas fuentes, siempre con un vínculo indisociable con la tradición, con La Atlántida, así como con el Jardín de las Hespérides y su manzana de oro, que, según González, “no es otra cosa que la piedra alquimia o filosofal que trasmuta lo mundano en divino”³¹⁵. Esta cita recoge de forma sintética una aparente dualidad que a su vez se corresponde y funde en una misma idea a través de la transmutación, “lo mundano en divino”, al igual que sucede en estas composiciones musicales: humanidad y cosmos. En este caso, musicalmente no hay alusiones directas a la divinidad sino a la espiritualidad.

Por otra parte, la tentativa de componer dos obras que guardan una conexión temática se consigue bastante bien a pesar de elegir dos obras que *a priori* parecen tan dispares. Y al estudiarlas más en detalle, de forma pareja a las obras musicales, se detecta que ambas guardan una conexión estrecha a través del propio planteamiento de Platón. Este autor tuvo el propósito de escribir además del *Timeo* sobre el cosmos y una segunda obra, *Critias*, un proyecto literario que no ha llegado hasta nosotros, aunque sí tenemos constancia de que su temática versaría sobre las sociedades humanas y su comportamiento. Es decir, los aspectos que recogería este segundo libro de Platón se hallan en la fuente literaria de Maika Etxarri, como una correspondencia genérica entre unos ideales implícitos en ambas obras.

Según los títulos y el orden de aparición de estas dos composiciones, *eCosmos-eCaos*, se desprende la idea de que la representación de la génesis del cosmos se produce en *eCosmos*, y la representación de la humanidad actual en *eCaos*. Por otro lado, sus títulos son muy evocadores y pueden generar una idea previa a la escucha, que en general invitan a recrear en la mente del oyente un concepto cósmico y celestial en la primera, musicalmente expresado por armonías consonantes y un diseño formal sencillo por cuanto alude a la sencillez. Mientras que la segunda composición, que recoge en su título la palabra “caos”, dibuja una preconcepción caótica musical sobre la obra con posibles armonías atonales u otros tipos de lenguajes compositivos que empasten con una realidad sin orden.

315 González, José Gregorio. *Canarias Mágica*. Madrid: Corona Borealis, 2003, p. 152.

Dado que los títulos de las obras llevan implícitos un significado apelativo, que influye en los oyentes de forma previa a la escucha, se hace necesario apuntar que las connotaciones de “cosmos”, se corresponden por un lado con momentos caóticos e intentos de poner en orden los elementos para expresar el surgimiento de la vida, un verdadero *Big Bang*. Por tanto, esta primera composición llama a la dualidad caos-orden, de un cosmos musical que se logra por la ordenación del caos (katakosmeo), y para ello se precisa un sistema compositivo regido por la intelectualidad de gran complejidad.

Por otro lado, la palabra “caos” en la segunda obra *eCaos* tampoco se corresponde con la idea caótica sonora que se esperaría, sino con una obra de armonías audibles que soportan las tensiones y complejidades, propias de la humanidad que refleja. No se trata en ningún caso de una composición caótica, ni desde la forma musical ni desde la estética sonora resultante. Se producen contrastes de diferentes parámetros, pero integrados en una composición guiada más por la intuición que por la intelectualidad de la primera. Por ello, ni *eCaos* es una obra que se identifique con el caos musical, ni *eCosmos* hace lo propio con una música celestial. Más allá de estos preámbulos, las verdaderas esencias compositivas de ambas obras representan dos procedimientos dispares que incluso pueden verse como opuestos: intelectualidad y neotonalidad.

Este posible continente hundido hace más de doce mil años ha soportado el interés de historiadores de todos los tiempos en busca de datos que sostengan el mito o la realidad. Algunos no tienen ninguna duda al respecto y aluden que Canarias forma parte del continente perdido tal como “se afirma hasta en la Enciclopedia francesa, en donde se dice: A la verdad las Islas Canarias son un resto de la famosa Atlántida de Platón”³¹⁶, otros, como José Gregorio González expone que “una hipótesis alternativa para intentar descifrar el enigma atlante que despierta cada día más simpatía, es la que contempla a la Atlántida como una gran cultura madre, y no como un continente”³¹⁷. Es decir, es una suerte de idea cultural en parte sostenida por datos y estudios científicos, en parte sustentada por la mitología.

316 Martín, Sabas. *Ritos y leyendas Guanches*, op. cit., p. v.

317 González, José Gregorio, op. cit., p. 36.

Esta idea de “cultura madre” está latente en la obra de Coello y no solo en las obras aquí en cuestión sino en el catálogo general del compositor, la cara parcialmente oculta de una cultura atlante y guanche, cuya tradición e historia tiene un peso e interés propio previo a la llegada de los conquistadores y asimismo un desarrollo y evolución de la que ha formado parte la simbiosis de las culturas que han habitado el archipiélago.

El siguiente punto de gran interés que se desprende de la obra musical se presenta por la Teoría de las Ideas de Platón, que cuenta cómo el demiurgo toma como referencia un modelo del mundo celeste para representarlo en el mundo humano y visible. Precisamente Canarias destaca en relación al mundo celeste por sus estudios arqueo-astronómicos³¹⁸ y por la cantidad de yacimientos con los que cuenta, que vierten información fidedigna y apuntan a una cultura que adoraba al Sol y la Luna, y que incluso contaba con un calendario lunar. El mundo del universo formaba parte de la vida diaria de sus habitantes, de su cultura, y por tanto, desde la perspectiva astrofísica no es un tema ajeno a la cultura canaria y a sus orígenes, razón por la cual se aborda desde la composición musical.

Trasladándonos al campo de la astrofísica, Tenerife y La Palma son referentes por sus observatorios, dos de los más importantes del mundo³¹⁹, pero incluso desde los primeros investigadores que arrojan datos del siglo XVIII en adelante, Tenerife consta como un lugar ideal para

318 En palabras de Juan Antonio Belmonte, investigador del Instituto de Astrofísica de Canarias y exdirector del Museo de la Ciencia y el Cosmos de Tenerife, la arqueoastronomía “es una ciencia interdisciplinaria, a caballo entre la investigación astronómica y la investigación arqueológica, cuyo objetivo es estudiar las prácticas astronómicas de las civilizaciones antiguas, relacionadas con su visión del cosmos y su ciclo cultural y/o económico”. González, José Gregorio, *op. cit.*, p. 77.

319 Según José M. Oliver y Clara Curell, el Instituto de Astrofísica de Canarias, conforma el llamado *European Northem Observatory*, que cada año congrega a más de 2000 especialistas venidos de todos los rincones del planeta para desarrollar sus investigaciones en esta excepcional “reserva astronómica”. Cuenta con instrumental de unas setenta instituciones científicas pertenecientes a diecinueve países diferentes. Oliver, José M.; Curell, Clara. “Más allá de las nubes: primeras observaciones astronómicas en Canarias”. En: Oliver Frade, José M. *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007, p. 239.

realizar dichas investigaciones. El comerciante británico George Glas nos proporcionaría en 1764 uno de los primeros testimonios que pone de manifiesto las ventajas que ofrece el Teide para llevar a cabo observaciones a gran altitud y en condiciones climáticas favorables: “(Allí) la luna y las estrellas brillaban con un esplendor poco corriente. No hay lugar en el mundo más apropiado para un observatorio que La Estancia (de los ingleses)”³²⁰. Es este esplendor y este privilegiado lugar del que disfrutaron antaño los nativos canarios, y por tanto no solo no es de extrañar que sus creencias, vidas y la organización de las mismas giraran en torno a los astros, pues la observación y contemplación del universo pinta una particular experiencia y visión desde las Islas Canarias. Además de la ya expuesta opinión favorable del George Glas contamos con la del también británico Charles Piazzi Smyth, quien realizó la primera expedición con fines astronómicos a Canarias en 1856. De este autor es destacable, además de los resultados de sus estudios, la demanda de la instalación de un observatorio permanente: “Por fin, cuando la noche cae y nuestra última visión del Pico permanece aún alta en el cielo, nos preguntamos por cuánto tiempo el mundo ilustrado retrasará la instalación allí de una estación que tanto promete para el mayor avance de la más sublime de todas las Ciencias”³²¹. Por otro lado, además de sus mediciones meteorológicas y de observaciones de la luz zodiacal, de la Luna y de otros planetas, la experiencia dio rienda suelta a una imaginaria casi pictórica como desprende su descripción en la que destacan la observación del color y la luz: “mientras avanzaba el amanecer y la iluminación se hacía más fuerte por el Este, los colores aparecían débiles y pálidos, la luz difusa y amarillenta y las sombras de un pobre gris. Cuando la salida del sol se acercó, un encendido color rosa se sobrepuso al amarillo y, de repente, el limbo superior del astro rey resplandeció sobre la línea del horizonte y por encima de una llanura formada por la superficie superior de las nubes del alisio”³²². Colores que expresan y transmiten las emociones del que las observa como sucede en la obra de Coello, caracterizada por el trabajo con el color del timbre, y en la que se asocian este elemento a la naturaleza, el fenómeno físico y el cosmos.

320 Oliver Frade, José M., *op. cit.*

321 Oliver, José M.; Curell, Clara, *op. cit.*, p. 244.

322 Piazzi Smyth, Charles, *op. cit.*, p. 123.

José González en “El misterio celeste de Canarias” aporta unas referencias que constatan la existencia de adoradores del Sol y la Luna. Por una parte, cita al Papa Urbano V, quien en 1369 hizo pública una bula en la que alentaba la llegada de religiosos a Canarias con el fin de convertir a la fe de Cristo a dichos adoradores. Por otra, hace referencia a P. Gómez Escudero, quien en 1474 narra las fiestas que los aborígenes de Lanzarote y Fuerteventura celebraban en torno al solsticio de verano, “los días maiores de el año, quando hacían grandes fiestas (...) y veíanlos a la madrugada el día de el maior apartamento de el Sol en el signo de Cáncer, que a nosotros corresponde el día de San Juan Bautista”, y por último, menciona al cronista Abreu Galindo porque relata que los canarios contaban los días por las lunas³²³. Estos y muchos otros datos acreditan una tradición canaria cosmogónica, entendida esta según las dos acepciones que soporta el término, el relato mítico sobre los orígenes del mundo, así como la teoría científica que trata el origen y evolución del universo³²⁴.

Pero al igual que los guanches, los atlantes con los que se han establecido conexiones muy próximas, según Gregorio Chil y Naranjo³²⁵

323 González, José Gregorio, *op. cit.*; pp. 78-79.

324 Las alusiones a mitos y leyendas suman importancia a Tenerife como centro de estudios astrofísicos. Estos se llevan a cabo en el Instituto de Astrofísica de Canarias, donde se estudia la luz dispersada por la materia interplanetaria y la luz zodiacal desde 1964. La excelente calidad astronómica de su cielo ha contribuido a que el Observatorio del Teide se reserve preferentemente al estudio del Sol, concentrándose en él los mejores telescopios solares europeos. La cultura canaria, cuenta tanto con un pasado ligado a la astrología, como con un presente de gran relieve.

325 Gregorio Chil y Naranjo nació en Telde (Gran Canaria) en 1831 y estudió medicina en Francia. En 1848 viajó a París y se inscribió en la Universidad doctorándose en 1859 y regresó a Gran Canaria ese mismo año. En 1861 inició la elaboración de sus *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, que aparecerán en varios tomos después de quince años de trabajo: el primero en 1876, en 1880 aparecerá el segundo y el último en 1891. Chil y Naranjo destacó por estos estudios y por la incorporación de los enfoques evolucionistas de Darwin. La obra fue prohibida por el Obispo de Canarias por contener ideas evolucionistas sobre el origen del hombre. Fundó en 1879 El Museo Canario y murió en Las Palmas en 1901. Según Farrujia de la Rosa, este autor forma la segunda etapa de la teorización sobre el primitivo poblamiento humano de Canarias, junto a Millares Torres o Bethencourt Alfonso. Esta “segunda fase abarca el periodo comprendido

“reconocían por su primer rey a Urano o el cielo y le daban por esposa a la tierra, que llamaban Titea, la nodriza. Como se ve, las historias cosmogónicas de los Fenicios y la de los países vecinos del monte Atlas tienen una gran semejanza, y este mismo monte era mirado como un Dios bienhechor, del cual descendían los Atlantes”³²⁶. La cultura guanche ha estado asociada a estas observaciones de los astros y a una distribución temporal de la vida en torno a ellos, dada la privilegiada situación geográfica del Pico Teide, pero sus vecinos los atlantes, según relata la fuente anotada también desarrollaron una cultura en torno a los astros.

Trasladándonos a la fuente literaria de Platón, se detecta una dualidad respecto a un modelo celeste y su reproducción en lo visible y lo invisible, que se extiende también al alma. En el *Timeo* se presenta “el alma del mundo” como lo primero que creó el demiurgo, y también se daba origen a lo mortal y lo inmortal, lo celeste y lo terrenal. De igual forma se presenta la tradición cosmogónica en Canarias con la dualidad en conexión entre lo celeste y lo terrenal, es decir, la presencia del cosmos y sus astros para ordenar la vida terrenal, como ejemplifica la existencia de calendarios particularmente en torno al Sol y la Luna. El astrónomo y naturalista Louis Feuillée relata que “dividían sus días en veinticuatro horas, contaban sus meses por una simple evolución de la luna y doce de aquéllos formaban uno de sus años”³²⁷.

entre 1868 y 1939. Su inicio, que coincide con la segunda etapa científica de Berthelot en las islas, lo marca el desarrollo de una historiografía más positivista y de corte evolucionista, así como el descubrimiento de los restos fósiles de Cro-Magnon y el nacimiento de la arqueología canaria y de las instituciones científicas asociadas a ella (El Museo Canario y El Gabinete Científico). Asistimos al desarrollo de la arqueología y de la antropología física europeas, con las repercusiones que de ello se derivaron para Canarias, y a la relación de los indígenas canarios con la Prehistoria europea de la mano de la raza de Cro-Magnon. En: Farrujia de la Rosa, A. José., *op. cit.*, pp. 677-688.

326 Chil y Naranjo, Gregorio. *Los Guanches. Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Artemisa, 2006, p. 470. Edición original: *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias* (libro III, segunda época, III y tomo II, continuación del libro III, segunda época, III).

327 Puig-Samper, Miguel Ángel; Pelayo, Francisco. *El viaje del astrónomo y naturalista Louis Feuillée a las Islas Canarias (1724). Seguido de la transcripción y traducción del manuscrito “Historia antigua y moderna de las Islas Canarias”*, redactado por Louis Feuillée; *op. cit.*; p. 102.

En la obra musical podemos ver esta conexión directa al alma del mundo y del universo en el título de la segunda obra, *eCaos. Canto al alma cósmica*, y es en esta composición donde el concepto del alma y su pureza está más en sintonía con el carácter expresivo musical dentro del díptico, aunque su título alude al caos. Además, la fuente de inspiración *Luz del universo. Canto al alma cósmica*, toma como referente un pueblo que busca la pureza espiritual a través de sus oraciones y mantras y que, al igual que el pueblo canario también es conocedor de la astronomía y seguían el calendario solar. Esta particularidad se extiende a la antigua civilización canaria e incluso maya.

En la fuente literaria de inspiración, la creación del cosmos y del alma del mundo lleva implícito partir de un momento de inexistencia, y por ende, las composiciones representan un mundo por constituir, cuyos elementos de partida son entes aislados y desordenados. Esta es la razón por la que la música y lenguaje de la primera parte del díptico, *eCosmos*, obtiene un resultado más caótico al representar el caos originario del cosmos y la simbiosis que paulatinamente se va produciendo entre los materiales para generar el universo. Y esto mismo se produce en segunda instancia, por copia del modelo cósmico, en la creación del “alma del mundo”.

Los elementos de los que parten las obras musicales hacen constantes alusiones a la pureza, lo indivisible y la sencillez, características que presentan algunos de los componentes de la naturaleza en estado puro, así como también se asocian al alma del ser humano, o a las divinidades griegas, e incluso, son aspectos anhelados desde otras disciplinas, concretamente “*La Science et l’hypothèse* señala la pasión con la que el científico se inspira en representaciones de la naturaleza que supongan una evocación de la sencillez, la simetría y unidad de los fundamentos”³²⁸. En la partitura *eCosmos* se ordenan de forma muy precisa en representación de la propia necesidad que tiene el ser humano de vivir en un mundo ordenado y organizado, donde la incertidumbre se someta a un orden. De esta forma, *eCosmos* consiste en un modelo de organización de los elementos musicales en el espacio y en el tiempo.

328 Cureses, Marta. *Tomas Marco. La música española desde las vanguardias*, op. cit., p. 365.

Coello crea esta obra musical a semejanza del cosmos en el sentido más amplio posible de la palabra al reflejar momentos concretos en los que el surgimiento de la vida tiene lugar de forma inesperada, por natura. Explosiones sonoras emergen de la nada, del vacío orquestal e imponen vida violentamente en unas ocasiones y en otras, las menos, tiene lugar de forma más plausible.

Este surgir de la vida y el cosmos se narra de una forma diferenciada en función de las fuentes griegas, como la que nos ocupa de Platón, o las judeocristianas. Si en las primeras se detecta el carácter violento descrito, en las segundas, en las que la intervención de Dios surge por el poder de palabra, la música acontece con un carácter más pacífico y armonioso. En el caso los vínculos religiosos no tienen lugar al tratarse de una concepción puramente espiritual y por tanto, emergen momentos violentos ligados a la postura griega y no judeocristiana.

Las dos obras presentan un diseño formal circular que abre y cierra con una misma idea, aunque de estructuras y lenguajes muy diferentes, por ejemplo, en el caso de *eCaos*, se cita “la esperanza” en estos dos momentos formales para dibujar este círculo, principio y fin. En *eCosmos* esto sucede a través de elementos que simbólicamente sientan las bases para la organización de todo el sistema estructural, que en este caso son el número siete y el sonido la.

El punto de interés que presenta la forma circular se hace patente por la analogía con la obra de Platón, dado que el “alma del universo” también se enmarca en una estructura circular y esta a su vez tiene la capacidad de girar y se expande en todas las direcciones, tal como podrá observarse en el análisis de la obra de *eCosmos*, y el diseño de circunvolución que encierra una de sus partes. Todos los casos dibujan formas curvilíneas.

La importancia de los diseños circulares en relación con la identidad canaria viene a colación del peso simbólico que contemplan, como ejemplifica uno de los iconos de la cosmología tinerfeña, el reloj astral de Masca. Se trata de un petroglifo circular con ejes radiales, junto al cual se encuentran tres pocetas excavadas en la roca y unidas entre sí. Este diseño circular con ejes radiales se ha podido hallar como diseño formal en una de las secciones de la obra *eCosmos*, que hemos presentado como un proceso de circunvolución formal musical.

De otro lado, el disco solar, también llamado rueda celeste, se ha asociado con lo femenino y está dividido en ocho partes, cuyos radios señalan a la salida y puesta del sol en el solsticio de verano y a la puesta en el de invierno. Por su parte, el Jardín Victoria de La Orotava, declarado Bien de Interés Cultural por el valor simbólico que encierra, es considerado un templo-montaña formado por siete terrazas escalonadas, que se corresponden con los siete chacras, los siete plexos físicos del ser humano y los siete planetas, y asimismo representan la unión del cielo y tierra, según Manuel Hernández González³²⁹. Este lugar, desde el punto de vista cosmogónico conecta Tenerife con el cosmos por la simbología del número siete, por el vínculo entre tierra y cielo, el cosmos y el modelo aplicado a la tierra y viceversa, lo humano que transmuta a lo divino y además, también cuenta con iconografía circular. En una obra como *eCosmos* en la que lo circular está tan presente desde la perspectiva formal de la obra, así como desde la simbólica, cabe esperar una relación más con el parámetro del tiempo, que viene determinado por la medida y sus unidades de duración. Esto se justifica por la relación que hemos expuesto entre el astro Sol, el icono circular, la Luna, el calendario estacional, etc., porque todos ellos conducen a interés por el parámetro del *tempo* y de la medida en esta composición en particular.

El número siete se ha señalado en páginas anteriores como el número con mayor peso en la simbología de la obra musical general de Coello y en este díptico musical podemos verlo en particular, de hecho, el proceso de circunvolución presente en la forma musical contiene siete ejes.

El número siete está igualmente presente en la Sinfonía nº 5 *Modelos del universo* (1988-89) de Tomás Marco, con el mismo carácter simbólico, una obra de encargo para el Festival de Música de Canarias y cuyos siete movimientos llevan el nombre de cada una de las islas del archipiélago: Achinech (Tenerife), Ferro (Hierro), Avaria (La Palma), Matorata (Fuerteventura), Tyteroygatra (Lanzarote), Amilgua (Gomera)

329 Manuel Hernández González es doctor en Historia y profesor titular de Historia de América de la Universidad de La Laguna. Miembro de la Academias Nacionales de la Historia de Venezuela, de la República Dominicana y de Cuba. Coordinador del Centro de Documentación canario-americana del O.A.M.C. del Cabildo Insular de Tenerife. Ha publicado más de cincuenta libros, numerosas ediciones de obras de viajes con estudios críticos, así como incontables artículos y capítulos de libros en revistas especializadas.

y Tamarán (Gran Canaria). Incluso parte de la misma poética al representar un universo particular, en este caso siete universos, “cada isla como un universo único, representado en la individualidad que diferencia y caracteriza a cada una de las siete [...] insistiendo en el aspecto de universalidad”³³⁰ pero en este caso se inspira en las teorías de Stephen Hawking, tales como *Historia del tiempo, el universo en una cáscara de nuez* y *Brevísima historia del tiempo*. Y otro caso del mismo autor es *Academia harmonica*, que compuso con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1993, que “trata de una sucesión de breves piezas en número de siete: cifra mágica de las musas y de los pecados capitales, guarismo que alimentó la pequeña superstición de Manuel de Falla. Siete, en fin es un planteamiento inicial de orden fibonacciano”³³¹. El número siete se relaciona con aspectos muy dispares, mágicos, científicos, naturales, humanos, espirituales, cósmicos, matemáticos, religiosos, culturales, geográficos, etc., desde lo más lejano hasta lo más cercano a la cultura canaria, pero en cualquiera de los casos es un sello identificativo de Coello.

Las formas circulares de las dos obras nuestro autor de estudio, así como las sucesiones sin solución de continuidad que se producen entre algunas de las secciones internas, conectan con las representaciones curvilíneas presentes en la cultura guanche desde la prehistoria, de la que dejan testigo las pintaderas canarias. Simbólicamente tienen varias interpretaciones y una de ellas es la identificación con la continuidad y la eternidad que igualmente coincide con el sentido que le daba la tradición griega. Los ideogramas geométricos hallados hasta la fecha en Canarias están formados “en esencia por una limitada variedad de motivos curvilíneos —espirales, meandros o circuliformes—, debiendo la complejidad y diversidad iconográfica que manifiestan algunos yacimientos a la combinación de motivos y, sobre todo, a las variaciones morfológicas que experimentan a lo largo del tiempo (...) Los motivos grabados en estos yacimientos presentan una relativa variedad formal y tienen en común el empleo casi exclusivo en su trazado de la línea curva”³³²

330 Cureses, Marta. *Tomas Marco. La música española desde las vanguardias*, op. cit., p. 240.

331 *Ibid.*, p. 382.

332 Martín Rodríguez, Ernesto, op. cit., pp. 37-38.

y como fuente podemos citar un yacimiento arqueológico en La Palma con más de cuatrocientas estaciones de grabados rupestres geométricos, cuya temática responde a espirales, círculos y semicírculos concéntricos o meandriformes³³³.

Retomando el concepto de la circunferencia en relación a la eternidad es importante destacar que esta lleva implícito el concepto de tiempo, y así la forma circular de la obra *eCosmos* recoge la temporalidad de la obra, y simbólicamente la de la creación del cosmos y el momento del caos. Este concepto se plasma tanto en la obra de Platón como en la partitura a través de binomios indisociables, en este último caso a través de la asociación de número y tiempo, por un lado, y número y sonido por otro.

Son las leyes numéricas bajo un proceso de intelectualidad, las que establecen un orden sobre el caos para la génesis del cosmos, según los griegos, e igualmente sucede en *eCosmos*. De esta misma manera, el número forma parte intrínseca de la más remota tradición canaria, de sus orígenes y de un pueblo cuya ordenación temporal se regía por los astros y por ende, guiado por el cosmos.

Otro aspecto que recoge el *Timeo*, también importante para la concepción de las dos obras literarias y su conexión musical, es la “creación del mundo” después de la “creación del alma del mundo”. Mientras Etxarri aboga en su poema *Luz del Universo* por un mundo mejor sin guerras entre los seres y con paz, Platón habla de los cuatro tipos de especies que deberían habitar el mundo para que haya equilibrio. Musicalmente se puede establecer una analogía entre estas especies y los instrumentos musicales que conforman la plantilla orquestal y que afecta por igual a las dos obras. Desde esta perspectiva literaria, para la creación del mundo se necesitaban cuatro tipos de especies diferentes: divinas, aéreas, acuáticas y terrestres. A las primeras las define brillantes y forjadas en fuego, para convertirse en astros, que le damos la correspondencia instrumental en las composiciones musicales con el arpa, el vibráfono y la voz de soprano, en el caso específico de *eCaos*.

333 VV.AA. “La técnica incisa y la percusión en las manifestaciones rupestres de la población hawara y maxie de Fuerteventura y Lanzarote”. En: *XVI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario, Fuerteventura, 2015. (s.p.)

Las aéreas se representan por las dos familias de vientos, madera y metal, las acuáticas con las cuerdas y las terrestres con el timbal, por marcar en estas partituras el equivalente de los latidos del corazón, la esencia humana.

Para finalizar la constitución de la idea del mundo solo hace falta añadir los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, fuego, agua y aire, que se originan igualmente de forma circular porque pueden transformarse unos en otros. Esta fluidez y la constitución de cada elemento forja la idea del compositor sobre la esencia y pureza de los materiales musicales y provoca la transformación que en el caso de los sonidos se produce a través de las mutaciones y enarmonías. Estas forman parte del diseño preconcebido de *eCosmos*, ya que la modulación o mutación se han tenido en cuenta desde la propia concepción de la obra.

Por último, el *Timeo* así como *Luz del Universo* albergan el concepto y la expresión del placer y el dolor propios de la vida y la humanidad, y asimismo en ambas composiciones musicales se ponen de manifiesto a través de recursos musicales tales como la disonancias, cromatismos, contrastes bruscos de textura, dinámica, etc., en oposición al placer de escuchas consonantes que se producen en otros fragmentos.

eCaos

eCaos. Canto al Alma Cósmica es una obra para soprano y orquesta que explora aspectos como la luz y el color a través de la orquestación y armonías caprichosas que reflejan lo que da aliento y espíritu a la vida: el alma. De ahí el subtítulo de la obra musical *Canto al Alma Cósmica* y el título de la fuente literaria *Luz del Universo*.

En esta composición, a diferencia de *eCosmos*, la fuente literaria es parte de la obra al estar compuesta para música con texto. En ella la voz de soprano es la portadora del mensaje y de los sentimientos que evoca el texto. Musicalmente dirige nuestra mirada y escucha hacia una concepción del alma en su estado más puro, el cósmico. Un “canto al alma cósmica” muy expresivo que da vida y forma a los sonidos, como a la materia inerte del cosmos.

El papel de la orquesta destaca en esta composición por la importancia que se le otorga a la sección de cuerda, con una particular aten-

ción sobre el arpa, dadas las sutilezas expresivas que esta aporta, a la par que el papel motor que tiene en cuanto a direccionalidad se refiere, y a diferencia de las secciones de vientos, que en general aportan efectos de color no estructurales. Arpa y voz se han señalado en párrafos anteriores como los instrumentos que se identifican con la especie divina, por el brillo que aportan a las composiciones, y la voz soprano en particular por la analogía de estar forjada en fuego, lo divino en el planteamiento platónico se refiere a lo que se convertiría en astros y de ahí la idea del fuego. La línea de la voz cambiante provoca grandes contrastes conforme el texto narra nuevos acontecimientos y transmite sentimientos encontrados en conexión con el mensaje literario.

Escrito en verso, el poema se estructura en cuatro secciones compuestas de doce estrofas, y la obra musical sigue este mismo diseño formal.

LUZ DEL UNIVERSO

Luz del universo que desprendes amor
a cada instante,

Luz que haces brillar
el horizonte.

Como una suave brisa
acaricias mi alma y
mis ojos dulcemente.

Iluminas mi espíritu
y te fundes con la esencia de mi ser.

No te alejes, ni huyas, acércate al
fuego,

al calor de nuestros pueblos.

No dejes que las estrellas se apaguen
en la oscuridad de la noche.

Ni que el sol deje de brillar
en nuestras vidas.

Luz del universo no nos abandones
en la inmensidad de estos miedos
ocultos.

Brilla como esa luciérnaga

de los campos nocturnos,
y en la lumbre de fuegos apasionados.
Brilla con fuerza
para que tu luz
recorra todo el mundo,
recordando la memoria
de las muertes de tantas almas
inocentes.
Que tu luz sea más inmensa
en las velas encendidas por estas
vidas,
que se apagaron de manera injusta.
Ilumina a las futuras generaciones
para que encuentren el camino
de la paz y del amor.
No dejes que las estrellas se apaguen
en la oscuridad de la noche.
Ni que el sol deje de brillar
en nuestras vidas.
¡Luz del universo no nos abandones!³³⁴

En la primera parte “Luz del Universo, que desprendes amor a cada instante (...) Y te fundes con la esencia de mi ser” (1,8), la obra evoca la “Luz del Universo” para fusionarse con el “ser”, es decir, desde el principio del poema la simbiosis entre universo y la esencia del ser humano están conectados. El título y preámbulo del poema presentan ya este carácter en el que la autora desea encarecidamente que “nuestros hijos vean con sus propios ojos la Luz infinita del sol, la Luz iridiscente de las estrellas luminosas, la Luz del Alma Cósmica”, en contraste con la plegaria que continúa y conforma la segunda sección de la obra. Es muy representativa la unidad que se aborda entre lo humano, “nuestros hijos” y lo cósmico “luz, sol, estrellas y alma cósmica”. Sin embargo, la continuidad de esta alegría a la vida y a lo divino del cosmos, y sobre todo a la esperanza, se desvanece con la llegada de los miedos.

334 Etxarri Yábar, Maika. “Luz del Universo”. En: *Talwardat Nijla*, op. cit. (verso 1), pp. 142-143.

Ejemplo 54. eCaos. Luz en orquestación y armonía

The image displays a page of a musical score for the work 'eCaos. Luz en orquestación y armonía'. The score is arranged in systems, with each system containing multiple staves for different instruments and vocal parts. The instruments listed on the left include Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns 1 through 4, Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Percussion 1 and 2, Harp, and Strings (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The vocal parts are labeled 'Soprano' and 'Tenor'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A legend box is present, defining 'Luz' as 'Luz' and 'Luz' as 'Luz'. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

El fuego que asume la voz como especie divina viene a representarse por antonomasia cuando se solicita en el texto que no huya y se acerque

Ejemplo 55. *eCaos*. Ennegrecimiento de la notación: “inmensidad y miedo”

al fuego (9-10) o que brille en la lumbre de fuegos apasionados (20-21). La segunda sección de la obra presenta un cambio radical y drástico al pedir expresamente “no nos abandones en la inmensidad / de estos miedos ocultos” (17-18), donde la vulnerabilidad del ser humano se expresa con un caos armónico y diseño cromático en la voz. Se trata verdaderamente de una plegaria, un ruego que pone en evidencia la vulnerabilidad del ser humano ante la inmensidad, “No te alejes, ni huyas (...) no nos abandones en la inmensidad, de estos miedos ocultos”.

Tras unos episodios en los que la misma música se hace vulnerable a colación de los miedos, emerge la fuerza que se expone en la tercera sección como reacción humana ante las injusticias que el propio ser humano lleva a cabo “(...) por esas vidas / que se apagaron de manera injusta” (27-28). Y para finalizar, en forma circular, retoma la esperanza del inicio de la obra, “para que encuentren el camino / de la paz y el amor” (30-31), “No dejes que las estrellas se apaguen / en la oscuridad de la noche, / ni que el sol deje de brillar en nuestras vidas / Luz del Universo / no nos abandones”.

Así la obra musical plasma la descripción del texto sobre el futuro espiritual de la humanidad: paz y amor, como conexión entre nuestras vidas, “lo humano” y el universo, las “estrellas, el sol y lo divino”.

El color musical fundamental de *eCaos* es la cuerda que constituye la base orquestal y armónica, con la destacada participación del violín

y el violonchelo como elementos guías de gran fuerza descriptiva y expresiva. El decurso de la obra presenta ámbitos sonoros agudos en una orquestación de color cristalino, brillante, con un carácter hacia lo divino, que sugiere elementos impresionistas. En esta particular sonoridad despuntan también los papeles del arpa y ocasionalmente el vibráfono, mientras que el rol de aportar densidad textural recae mayoritariamente sobre los vientos. A través de la voz hace de la obra musical una sugerencia sutil sobre el significado del texto.

La obra se estrenó el viernes 5 de junio en el Auditorio Adán Martín de Santa Cruz de Tenerife, dirigido por Víctor Pablo Pérez, a quien está dedicada la obra. La interpretación corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, con la participación de la soprano Candelaria González. *eCaos* es un encargo realizado por la Fundación SGAE y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS). El estreno de la obra obtuvo una muy buena recepción, cosechando un gran éxito, tanto por la composición como por la interpretación.

Esta obra guarda total coherencia con el lenguaje y estética de Emilio Coello al sumergirse en la exploración sonora, sin embargo, la primera parte del díptico, *eCosmos*, presenta un perfil diferenciador guiado por un proceso compositivo sumido en la intelectualidad. Aunque, por otra parte, la coherencia temática que guardan las dos obras puede englobarse desde la fuente literaria que inspira a la primera, el *Timeo* de Platón. Esta constituye la síntesis y esencia de la segunda parte, por la amplitud temática que aborda el texto, así como por las analogías halladas que se producen entre las dos obras literarias, *Timeo* y *Luz del Universo*. Por extensión sucede lo mismo musicalmente entre las dos composiciones. Ambas, fuentes literarias y composiciones musicales representan un referente al pasado y al presente a través de conceptos tales como la perdurabilidad de los conocimientos de los antiguos, la importancia de los orígenes, del pasado, así como la esencia del ser humano para desarrollar y abordar un presente desde la sencillez, humildad y paz. En resumen, bajo el auspicio del alma y el cosmos.

*eCosmos*³³⁵

Introducción

eCosmos (2012) es una *sequenza* en forma sinfónica que fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Tenerife y dirigida por Víctor Pablo Pérez, el 16 de marzo de 2013 en el Auditorio Adán Martín de Santa Cruz de Tenerife. Está dedicada al director *por haber sabido ganarse el cariño de los canarios con su trabajo*³³⁶.

“Nunca más lejos de recrear el complejo universo que nos envuelve, pero sí la esencia, el “eCo” último de ese momento en el que nuestro espíritu toma conciencia de sí mismo y de todo lo que le rodea... *eCosmos* es eso... sencillez, majestuosidad, espiritualidad... Simplemente, sentimientos expuestos a través de la música”³³⁷. Así describe el compositor Emilio Coello su obra, como un ejemplo de sencillez en conexión con su fuero interno.

Esta descripción deja ver cuál es la relación entre la obra de Platón y *eCosmos*. La fuente de inspiración establece una dualidad entre el cosmos y la humanidad, ambos se entienden como una sola complejidad formada por elementos básicos, símbolos de la sencillez, que a su vez son la esencia del todo. El equilibrio del universo y por tanto la esencia de la vida radica en lo más natural y espiritual. Como el ser humano es a la humanidad y los materiales elementales son al cosmos.

El *Timeo* plasma una idea de la creación del cosmos en la que Coello halla una estrecha conexión intelectual, una identificación simbólica y espiritual, por cuanto encierra pensamientos sobre aspectos de la naturaleza y la vida, vitales para él y porque le permite enraizarla con la cultura y simbología canaria. Desde un enfoque simbólico establece conexiones en esta obra entre el número y diferentes aspectos musicales como los sonidos, el metro, ritmo, así como con la estructura en general o con aspectos diversos de las Islas Canarias.

335 Para más información puede consultarse, Díaz Mayo, Rosa. “Un modelo de organización de los sonidos en el tiempo y espacio”. En: *Espacios Sonoros y Audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y Escucha Activa*. Madrid: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, y Departamento Interfacultativo de Música, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Autor-Editor, 2016.

336 Coello, Emilio. *eCosmos* (música impresa), p. 3.

337 *Ibid.*, p. 7.

El resultado sonoro de *eCosmos* es una música de estética claramente contemporánea, acorde a la línea de la música intelectual pero muy accesible al público desde la escucha por su claridad y carácter descriptivo, a pesar de no seguir los patrones tradicionales armónico-formales, ni los procesos compositivos más habituales o conocidos por el auditorio. Como el cosmos, se trata de una complejidad inmensa cuyos componentes resultan difíciles de conectar, pero cuya observación viene a ser, igual que *eCaos*, de una gran pregnancia perceptiva, *eCosmos* es una obra cuyo decurso sonoro conduce al público plácidamente, para adentrarse en la estética del sonido. Y para ello, se ha seleccionado un material sonoro que responde a una relación basada solo en los principios naturales de la acústica, este se moldea bajo un complejo entramado compositivo hasta recuperar la propia dimensión natural de cada sonido y también constituye el sistema orgánico de la obra.

eCosmos es como una arquitectura sonora cuya abstracción matemática se hace perceptible con facilidad por los sentidos, es decir que lleva implícito una pretendida sencillez de resultado sonoro y una complejidad en la elaboración del sistema sonoro global. De esta forma, el compositor responde verdaderamente a una presentación simbólica del cosmos, como icono de la sencillez, pero la obra descuella en el catálogo por su intelectualidad compositiva, que viene a representar un punto de inflexión en la estética y estilo compositivo del autor.

Diseño del plan estructural

“La arquitectura no es un fenómeno sincrónico sino sucesivo, hecho de espectáculos que se suceden unos a otros en el tiempo y el espacio”³³⁸.

Le Corbusier

eCosmos es una obra concebida a partir de un plan general que define una serie de conjuntos sonoros, y estos a su vez se conforman en micro y macroestructuras, cuyos componentes básicos son los sonidos y la medida.

La obra constituye un plan de diseño estructural *cuasi* arquitectónico, un modelo de organización en el espacio y el tiempo cuya selección de

338 Coello, Emilio. *eCosmos* (música impresa), *op. cit.*, p. 13.

elementos sonoros responde a razones y planteamientos abstractos al formular su sistema en base a símbolos musicales que se asocian en conjuntos y se rigen por unas fórmulas —secuencias numéricas aplicadas a los sonidos—. Este proceso de formalización permite describir el procedimiento de selección de las frecuencias sonoras y la relación natural que se existe entre ellas. Asimismo, permite acceder a una explicación poética de la inspiración creadora que encierra un gran componente simbólico.

A través del análisis dual, musical y simbólico, se pretende aunar el pensamiento más científico-intelectual con el musical-simbólico, ambos propios de la idiosincrasia de la obra. El proceso de intelectualidad aplicado a la composición de *eCosmos* diseña una estructura formal regida por una serie original y las derivaciones de esta, denominadas Conjunto Referencial (CR), Subconjuntos (SBC) y Conjuntos derivados (CD)³³⁹. Las posibles relaciones que se producen entre los sonidos no solo están determinadas por un conjunto de reglas abstractas, sino que responden a razones simbólicas o numéricas. De ahí que el planteamiento compositivo inicial pretenda el uso de materiales musicales que representen la esencia del sonido, como si de la esencia del cosmos se tratara.

En el proceso de composición el punto de partida es el fenómeno físico armónico, que se toma desde un punto de vista simbólico como fuente de recursos naturales sonoros y desde la percepción acústica como conjunto de frecuencias integrantes en la composición, que además pueden ser sometidas a razones matemáticas para su ordenación. Dada esta particularidad, la serie de armónicos naturales viene a ser en *eCosmos* una suerte de representación de la esencia misma de la naturaleza y por ende del cosmos, son los elementos puros de la masa sonora de la obra, del cosmos sonoro.

El fenómeno físico comprende una amplia gama de sonidos y por ello se requiere establecer unos criterios de selección que permitan acotar una serie concreta de frecuencias para utilizar en la obra y en este caso se plantean unos criterios abstractos para ello. En primer lugar, el compositor establece dos parámetros de discriminación sonora que actúan de forma conjunta y aúnan música y número: estos son el so-

339 Términos tomados de la teoría de conjuntos. En: Liz, Ángel. “La alianza artes/ciencias a través de la obra de Xenakis”. *Revista Quodlibet*, nº 39, pp. 100-114.

nido *A* y una serie finita de siete números primos impares: 1, 3, 5, 7, 11, 13 y 17. La aplicación de esta relación numérico-sonora consiste en seleccionar aquellos sonidos fundamentales que contemplen el armónico *A* en uno de sus parciales de la serie físico armónico, correspondientes a la secuencia dada de números primos impares, como se observa a continuación en el Ejemplo 56.

Existen razones para encontrar una lógica a la selección de una serie de números primos para crear una obra relacionada con el cosmos, porque “a pesar de la aleatoriedad, los números primos —más que ser solo una parte de la herencia matemática— tiene un carácter eterno, universal. (...) El matemático Connes declara que “es incuestionablemente el único lenguaje universal. Uno puede imaginar diferente química o biología en otra parte del universo, pero los números primos permanecerán primos en cualquier galaxia”³⁴⁰, los números primos tienen las propiedades de lo eterno y universal.

Por otro lado, la obra encierra momentos de caos dentro de un sistema muy organizado, como la propia serie de números primos, tal como expone Sautoy en su libro *The music of the primes*, “mira una lista de números primos, y encontrarás que es imposible predecir cuándo aparecerá el próximo número primo. La lista parece caótica, al azar, y no ofrece pistas sobre cómo determinar el siguiente número”³⁴¹. El caos

340 “Despite their randomness, prime numbers – more than any other part of our mathematical heritage – have a timeless, universal character. (...) Mathematics, Connes declares, “is unquestionably the only universal language”. One can imagine a different chemistry or biology on the other side of the universe, but prime numbers will remain prime whichever galaxy you are counting in”. (*A pesar de su aleatoriedad, los números primos —más que sólo una parte de nuestra herencia matemática— tienen un carácter atemporal y universal. (...) Matemáticas, declara Connes, “es, sin duda, el único lenguaje universal”. Uno puede imaginar una química o la biología diferente en el otro lado del universo, pero los números primos seguirán siendo primos/primordiales en cualquier Galaxia*) En: Sautoy, Marcus de. *The music of the primes*. NY: Harper Perennial, 2011, p. 7.

341 “Look through a list of prime numbers, and you will find that it is impossible to predict when the next prime will appear. The list seems chaotic, random, and offers no clues as to how to determinate the next number”. (*Mira una lista de números primos, y se dará cuenta de que es imposible predecir cuándo aparecerá en el próximo número primo. La lista parece caótica, al azar, y no ofrece pistas sobre cómo determinar el número siguiente*). *Ibid.*, p. 5.

Ejemplo 56. *eCosmos*. Selección de frecuencias del fenómeno físico armónico

y el orden tienen mucho en común, partiendo de un sistema bien definido, solo requiere modificar algún elemento bien sea mutándolo, modificándolo, amplificándolo, etc., para que tenga lugar el caos. Pero es bien sabido que el caos lleva implícito un orden, tal como hace referencia el efecto mariposa.

Si extrapolamos las características de las sucesiones numéricas al análisis de esta composición musical, el conjunto sonoro que resulta de esa primera selección es una sucesión finita y constante³⁴², al igual que puede suceder en estos modelos formales matemáticos. Y por otra parte, representan la pureza simbólicamente buscada, por la aplicación de la primalidad³⁴³ de la serie numérica a los sonidos asociados. Por extensión, estas características se aplican igualmente al resto de conjuntos y subconjuntos, que puedan derivarse en el proceso creativo.

En el siguiente nivel de la estructura, el conjunto sonoro referencial (CR) que resulta de esta primera selección conforma la base del entramado arquitectónico de la obra. Igualmente puede reorganizarse de formas dispares para dar lugar a nuevos conjuntos, pero la intención de Coello es transformarlos según sus patrones compositivos inherentes y crear su propio entramado, su concepción del cosmos: *eCosmos*.

342 Nos referimos, en términos matemáticos, a sucesiones finitas, cuando determinamos su último término, y a sucesiones constantes cuando todos los términos valen un mismo valor.

343 La propiedad del número primo es la divisibilidad en dos únicos divisores, él mismo y el número 1.

De este modo, el primer sonido de la serie resultante es *A*, por contar en el primer armónico (1) con esta altura de referencia; el segundo sonido es *D*, por tener esa frecuencia *A* en el tercer armónico (3), el tercer sonido es *F*, porque aparece en el quinto armónico (5), y así sucesivamente hasta completar todas las alturas correspondientes a la serie de números primos impares. El resultado que se obtiene del proceso es la secuencia: *A, D, F, B, Eb, C, Ab*.

El sonido *A* viene a determinar un papel estructural en la obra porque es material sonoro de partida y sobre el que se forja el sistema global. Pero igualmente conforma una función sonora, al ser una frecuencia referente en toda la composición. Ambos aspectos deben entenderse libres de todo vínculo tonal. El referente estructural de *A* es ajeno al sentido direccional de las voces, tal como se entiende en la música tonal, pero sí es una altura cuya presencia e importancia sobresale sobre el resto de los sonidos. Es cualitativa y cuantitativamente más relevante.

Una vez el compositor cuenta con una serie de siete sonidos, necesita crear un sistema global cuya formulación también responda a una complejidad numérica abstracta de organización. La combinación de estos sonidos y su desarrollo interactúa con aspectos de métrica, *tempo*, dinámica, timbre, armonía, textura y articulación, y está inserta en un diseño arquitectónico muy orgánico que concede cierta libertad creativa por cuanto deja margen a ir más allá de sus limitaciones en sus extrapolaciones a la obra musical.

Cada obra requiere su particular diseño y este debe adecuarse a unas necesidades concretas, que no tienen por qué ser válidas para otras composiciones. “Las necesidades particulares que surgen, inherentes a cada obra, exigen soluciones propias que conducirán a resultados totalmente distintos, incluso divergentes, ampliando en consecuencia lo que era su potencial especulativo inicial; cuestión que permitirá constatar la diversidad, en cuanto a las posibilidades para su aplicación técnica y personalizada en la creación, de enfoques distintos que abren a su vez nuevos caminos, aprovechando la versatilidad consustancial al tipo de organización (...)”³⁴⁴.

344 Darías, Javier. *LEPSIS. Técnicas de organización y control en la creación musical*. Madrid: EMEC, 2006, p. 73.

Coello no pretende solamente exponer unos sentimientos provocados por la inspiración del *Timeo* o el cosmos mismo, sino que su obra recoge el propio concepto del surgimiento y creación de la vida, los elementos que lo forman, sus características y particularidades para llevarlos a la creación musical. Aspectos como la modulación, simbiosis sonora y desarrollo musical requieren en *eCosmos* una estructura compuesta de elementos y espacios de acción interrelacionados, e incluso comunes, para construir un ámbito sonoro en el que los materiales se atraigan por la complementariedad de los mismos.

Las fuerzas antagónicas tienen lugar a través de la confluencia de polos opuestos, como es el caso del orden y caos, contraste y unidad, consonancia y disonancia, linealidad y circularidad, tensión y relajación, crecimiento y estatismo, sonido y silencio, un diseño compositivo que acoge desde el concepto del vacío y la inexistencia, hasta la gran actividad y el todo. A pesar de la disparidad que encierra, el compositor logra mantener unidad orgánica en el tiempo y unidad material en el espacio.

En *eCosmos* contamos con unos elementos atractores que son los sonidos que se destacan en los ejes resultantes, como *A-Ab-B* —formado por los dos sonidos equidistantes y el central de la serie original—, entre otros, y se producen momentos de tensión que escapan al vector y fuerza definida y controlada para provocar el caos, intencionadamente. Por tanto, dentro de un sistema estable y determinado aparecen episodios inestables por la pérdida de fuerza de los atractores. Al respecto, “algunos estudios de René Thom, como *Modèles mathématiques de la morphogénese*, cuestionan directamente la noción de sistema estable hasta llegar a una descripción del modo en que, mediante el lenguaje matemático, las discontinuidades “pueden producirse formalmente en sistemas determinados y dar lugar a formas inesperadas: ese lenguaje constituye la teoría llamada de las catástrofes”³⁴⁵.

El sistema planteado *ad hoc* en la obra permite que sus elementos sonoros puedan relacionarse e incluso sustituirse unos por otros mediante enarmonías y otras relaciones simbólicas. Aquí radica uno de los puntos fuertes de la obra, su consistencia estructural, un diseño arquitectónico muy dinámico que soporta las tensiones y espacios necesarios para la acción dramática sonora.

345 Cureses, M. Tomás Marco, *op. cit.*, p. 373.

Según Ramón Barce, “la existencia de un elemento constante de identificación hace que los demás componentes cobren de inmediato un valor referencial, y esto es de la mayor trascendencia para el compositor en su tarea de obtener estructuras coherentes, variadas y de cierta virtualidad”³⁴⁶. El elemento constante en *eCosmos* es el sonido A y su valor referencial lo observamos en las atracciones que este presenta respecto a otros sonidos que constituyen ejes direccionales y espaciales en la composición, como es el caso de *A-B-Ab*, entre otros.

Para profundizar en las posibles relaciones entre sonidos y ejes resultantes, establecemos una correspondencia entre la escala cromática de do, el conjunto referencial de siete sonidos y la serie de números primos, de esta forma se establece una conexión nuevamente entre número y sonido. Un vínculo que parece indisoluble desde sus orígenes, tal como dijo Pitágoras “los números son cualidades que describen no solo la naturaleza del universo, sino también la naturaleza de cualquier sistema, incluso del ser humano” y además sabemos que número y sonido son dos dimensiones estrechamente relacionadas por los griegos en relación con el cosmos, y asimismo, que establecen un vínculo con el ser humano, como elemento de la humanidad y desde la perspectiva más espiritual con “el alma”. Estas relaciones se pueden hallar igualmente en la obra musical *eCosmos*, unas veces desde las relaciones más abstractas y numéricas, y otras desde un ángulo más poético, en consonancia con la esencia humana del compositor, las fuentes literarias de inspiración y la creación de su cosmos inserto en la cultura canaria.

Tabla 8. *eCosmos*. Correspondencia entre CR, serie de números primos y escala cromática de do mayor

CONJUNTO REFERENCIAL						
A	D	F	B	Eb	C	Ab
SERIE NUMEROS PRIMOS						
1	3	5	7	11	13	17
LUGAR EN ESCALA CRÓMATICA DE DO						
10	3	6	12	4	1	9

346 Barce, Ramón. *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, 1985, pp. 77-98.

Al aplicar los mismos patrones de división y organización a estas tres series o grupos de entidades vemos que por un lado, aparece el número 12 referente de la escala cromática en la posición central de la serie, y este coincide con el sonido B y el número 7 en la serie de números primos y el conjunto sonoro. Los tres referentes ocupan una posición como eje del conjunto total.

Estas tres unidades (B, 7 y 12) encierran una fuerte carga simbólica para la obra. Concretamente, el número 12 presenta una particular correspondencia numérico-alfabética. Dada la particular tendencia del compositor a establecer este tipo de vínculos en sus obras en relación a su nombre y el de su hijo, el número 12 guarda una relación directa: E. Coello y A. Coello: $E + C + A + C = 5 + 3 + 1 + 3$. Y esto se puede relacionar con la obra porque representa el “cosmos del compositor”, es decir, su mundo, sus sentimientos, y por tanto su hijo como el elemento más esencial de su cosmos.

El número 12 se ha vinculado a lo largo de la historia de la música a un concepto de pureza, perfección e incluso de divinidad, tanto por el peso de la escala cromática en nuestra tradición musical occidental, como por las relaciones que se han establecido con lo divino, la representatividad de la octava en los estudios griegos de acústica, los doce apóstoles, etc.

La combinación de diversos estilos, ideas y técnicas compositivas es un patrón en Coello, caracteriza su estética abierta al pasado y al presente³⁴⁷, a lo tradicional y a lo rupturista, sin rechazar ningún modelo existente. Es por ello que esta composición, a pesar de su perfil de experimentación recurre igualmente a la tradicional escala cromática, re-

347 Pasado y presente, como dos realidades no opuestas, más bien complementarias. Schoenberg anota en su libro *Tratado de armonía*, “Asombrará que en un tratado cuyo objetivo parece ser escuchar la armonía moderna, se escuchen estas “opiniones anticuadas”. Pero no se trata de opiniones anticuadas, sino antiguas. Y en eso radica su valor. En ellas radica algo eterno o quizá algo que durará tanto tiempo que podemos considerarlo eterno. No se trata precisamente de leyes (...). Sino de una circunstancia: que la obra de arte es siempre un reflejo de nuestro modo de pensar, de nuestra capacidad de comprensión, de nuestras sensaciones y sentimientos. Luego esto es lo que tenemos que buscar cuando analizamos, y no algo como que “el acorde de séptima disminuida puede...” En: Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía, op. cit.*, p. 186 (líneas 419-431).

ferente del sistema musical tradicional, como marco y referente sonoro, pero también es innovadora en cuanto a su concepción formal y comportamiento sonoro.

El compositor Iannis Xenakis habla de un lugar que hay que descubrir en función de las necesidades fundamentales que se nos plantean. Para él, hay cosas que no podemos ignorar y se nos presenta como necesaria la búsqueda y esto lo plantea como una actitud dinámica, que no permuta o combina cosas que existen y que parte de plantear las funciones y las necesidades de partida y a partir de ahí, hay que buscar e inventar. En todo lo que hacemos manejamos conceptos, estructuras y el esfuerzo teórico parte de premisas intuitivas, estéticas, de una idea. El artista explora y se sirve de herramientas: la lógica y diversos conocimientos procedentes de otras ciencias³⁴⁸.

Dentro del panorama de la música española contamos con otro compositor que destacó por su afán de experimentación, Agustín González Acilu, quien sostiene firmemente el presupuesto de que “algunas tendencias compositivas más recientes se caracterizan, entre otros rasgos, por ser³⁴⁹ portadoras de valores eclécticos como argumento principal que motiva su desarrollo; pero además, porque con frecuencia tales planteamientos nos conducen al “descubrimiento” de verdaderas ingenuidades desde el punto de vista estético, técnico y formal”.

A propósito del eclecticismo en Coello, el diseño de la obra se vale de tres referentes fundamentales en la historia de la música occidental, como son el sonido A, el fenómeno fisicoarmónico y la escala cromática relacionados entre sí a través de la serie de números primos impares. Estos puntos de referencia son pilares sobre los que se ha construido la música a lo largo de los siglos, algunos como el fenómeno físico-armónico incluso tienen su origen en la tradición griega y los estudios pitagóricos, pioneros en la aplicación y relación entre el número, música y cosmos.

eCosmos permite hablar de diseño de acción armónica³⁵⁰ formal por cuanto esta establece direccionalidad y organiza la composición en

348 Xenakis, Iannis. *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, 2009, p. 234.

349 Cureses, Marta. *Agustín González Acilu. La estética de la tensión, op. cit.*, p. 21.

350 Se entiende por armonía, la relación que se produce entre sonidos. Aunque en esta composición no se hace referencia a la tradicional armonía cuyo conjunto de reglas y normas, determinan una dirección y conducción determinada de las voces.

fases de exposición, desarrollo y recapitulación, aunque bajo unas reglas determinadas por modelos abstractos. El plan general de la obra contempla tres fases para su diseño y en cada una de ellas se establece un conjunto o subconjuntos de elementos sonoros, que, de forma tautológica, involucra a los sonidos de la serie original. La primera genera el conjunto referencial descrito, mientras que la segunda establece tres subconjuntos (SBC), formados por disposiciones internas diferentes de los mismos sonidos. Y para la creación de los veintiún conjuntos derivados, frutos del tercer paso en el proceso creativo, se somete la serie físico-armónico a otra ordenación a partir de una matriz de referencia, cuya secuencia numérica está formada por los armónicos 1, 7 y 11, extraídos de la serie original de números primos impares de la que parte la obra.

Esta matriz lleva implícito además un contenido sonoro muy interesante. La acústica ha mostrado que cada armónico aporta un carácter a la fundamental de forma diferenciada, por ejemplo, los armónicos números 2, 4 y 8 y todos los que forman una relación igual a una potencia de 2 con la fundamental aportan un carácter de refuerzo sobre la frecuencia de la nota fundamental. Los números 5 y 10 aportan calidez y los sonidos 7, 11 y 13 son los considerados disonantes y portadores de aspereza.

Según esta atribución de carácter sonoro a los armónicos podemos comprender que la apuesta por los armónicos números 7 y 11 busca un resultado de aspereza al sumarlas a la fundamental como matriz modelo (1, 7, 11). Esta opción numérica nuevamente contiene un significado simbólico añadido al sonoro y sustancial, por un lado, la presencia una vez más del número 7, en representación de la serie original sonora de siete unidades, así como desde el punto de vista musical y dado el peso en la tradición occidental de escalas de siete sonidos, y por último, la representatividad del número siete respecto a las siete islas que conforman el Archipiélago Canario. Los otros números que forman parte de la matriz son el 1 y el 11, compuestos los dos por el número 1, y dada la simbología de la obra desde la propia concepción artística previa, se subraya la importancia de la unidad como aspecto básico y esencia de los materiales que constituyen el cosmos.

La tercera fase del diseño global da lugar a veintiuna secuencias, que a su vez contemplan sus correspondientes series físico-armónicas. A

continuación se puede observar el boceto del compositor, con la estructura de la que parte.

Ejemplo 57. *eCosmos*. Boceto del diseño global del compositor

The image displays a complex musical score for the piece 'eCosmos'. It consists of ten staves of music, each with various annotations, including circled numbers (1-11), arrows, and other markings. The score is dense with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The annotations suggest a detailed structural plan or a 'global design sketch' as mentioned in the caption. The staves are arranged vertically, and the annotations are scattered across the page, connecting different parts of the music.

Desarrollo del proceso creativo

La presentación de la génesis de la estructura de la obra enmarca, *grosso modo*, una creación sonora en un enclave ordenado y articulado a través de series numéricas asociadas al fenómeno físico-armónico. A partir de este marco sonoro establecido se producen vínculos entre diversos aspectos musicales para desarrollar la obra.

eCosmos parte de una concepción arquitectónica, música como una “arquitectura móvil”³⁵¹, por cuanto encierra de diseño estructural, y por ello vamos a observar los parámetros tiempo y espacio, propios de la música y de la arquitectura. “El sonido necesita un condicionamiento espacial, no hay sonido en lo abstracto”³⁵² afirma Xenakis, uno de los compositores más relevantes en el trabajo músico-arquitectónico, y

351 Xenakis recurre a la cita a Goethe, “arquitectura es música petrificada”, al respecto del *Modulor*, dado que la idea puede verse de forma invertida, música como una arquitectura móvil, en la ciudad cósmica de Xenakis. En: Xenakis, Iannis. *Música de la arquitectura*, op. cit., pp. 79 y 208.

352 *Ibid.*, p. 211.

este es un objetivo prioritario en *eCosmos*, “inventar el espacio arquitectónico y no elegirlo como si ya existiera”³⁵³, dar forma a una masa sonora, constituida en las fases generales presentadas, dar lugar a la dimensión espacio-temporal de la música como si de la arquitectura volumétrica más contemporánea se tratara.

Xenakis expone en su libro *Música de la arquitectura*, que desde la más remota Antigüedad, la arquitectura nunca ha sido una manifestación realmente espacial, sino que ha estado basada en dos dimensiones y por ello es esencialmente plana. Sin embargo, subraya que ahora asistimos al amanecer de otra arquitectura verdaderamente de tres dimensiones, más rica y sorprendente a la que llama la arquitectura del grupo volumétrico³⁵⁴. Resulta muy interesante ver que Stephen Hawking “sostiene que todas las teorías de la cosmología se han formulado sobre la suposición de que el espacio-tiempo es liso y relativamente plano, de manera que todas ellas dejan de tener validez en la gran explosión”³⁵⁵. Tanto desde una visión matemática y arquitectónica como desde la astrofísica, ambos autores coinciden en señalar un antes y un después de concepción volumétrica, aunque no coincidentes en el tiempo, pues no podemos estrechar lazos entre arquitectura y origen del cosmos; pero sí se pueden establecer relaciones entre el desarrollo de la investigación desde ambas posturas y ciencias y por otro lado, con el interés que comparten sobre el aspecto del espacio. Las matemáticas aparecen de nuevo como un punto en común entre arquitectura, astrología, música y ser humano. Según Stephen Hawking, es en el siglo xx cuando las teorías de la existencia eterna del cosmos entran en declive por los avances científicos en la investigación y del mismo modo, la arquitectura contemporánea del siglo xx deja atrás la etapa de concepción arquitectónica plana y entra en la tercera dimensión, según Xenakis.

La obra de Coello gana volumen y profundidad en cada explosión y destello musical, recogidos en los fragmentos que recrean un surgimiento de vida. Pero no solo tras las explosiones, tras el *Big Bang*, sino en la acumulación de elementos que se produce antes de esos momentos culminantes de la obra. De hecho “los cálculos de Edwin P. Hubble

353 Xenakis, Iannis. *Música de la arquitectura*, op. cit., p. 234.

354 *Ibid*, pp. 165-167.

355 Cureses, Marta. *Tomás Marco*, op. cit., p. 397.

indican que antes del *Big Bang* toda la materia estaba concentrada en un punto³⁵⁶. En este caso, el proceso es solo un medio para alcanzar el gesto artístico deseado por Coello³⁵⁷.

Al igual que en la arquitectura más contemporánea, *eCosmos*, presenta un diseño estructural cuyos pilares o puntos de apoyo no se perciben de forma evidente³⁵⁸. En ambos casos existen unas referencias estructurales, unos elementos que soportan las tensiones y diseñan la distribución espacial. Gracias a ellos la obra de arte se mantiene. El proceso creativo está limitado en cuanto a la acción sonora al regirse por un número concreto de sonidos, con un rol estructural y una participación definida, pero el carácter finito del diseño de las series hace viables interrelaciones múltiples entre sus componentes, que resultan garantes de efectividad porque se producen dentro de un marco preparado para tal fin. Estos vínculos producen cambios en la masa sonora y por tanto en la textura por el cruzamiento variado de sonidos y timbres de la orquesta. El marco encierra una libertad creativa.

El desarrollo temporal y espacial de la obra equilibra la acción dramática. Por ejemplo, el diseño espacial provoca en ocasiones estatismo e incluso frena ilusoriamente el tiempo, cuando este para, se gana espacio y viceversa. Esto se produce en unas ocasiones por el crecimiento textural o por la repetición de campos sonoros que parecen no dirigirse hacia ningún lugar temporalmente, entre otras posibilidades. Los espacios están delimitados por una masa sonora que presenta unas características homogéneas y estables por un espacio de tiempo, es decir, el

356 Dominguez, M. "El juego de Italo". *La Vanguardia. Culturas*. Barcelona, 11 de abril de 2007. Reseña sobre Italo Calvino: *Todas las cosmiólicas*. Madrid: Siruela, 2007. En: Cureses, Marta. *Tomás Marco, op. cit.*, p. 410-411.

357 "(...) la materia de la música es el sonido. Deberá por tanto ser considerado, en todas sus peculiaridades y efectos, capaz de generar arte. Todas las sensaciones que provoca, es decir, los efectos que producen sus peculiaridades, tienen en tal sentido un influjo sobre la forma —de la que el sonido es elemento constitutivo—, es decir, sobre la obra musical". En: Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía, op. cit.*, p. 15.

358 La tendencia de la arquitectura del siglo xx señala hacia la funcionalidad. El Neoplasticismo holandés constituye un ejemplo de ello, aunque lo que verdaderamente le diferencia es la proyección de espacios abiertos en los que no se encuentran los pilares o soportes. (Por ejemplo, Gerrit Rietveld en Villa Schroder —1923-24—, Utrecht, Holanda).

diseño comprende espacios definidos por su propia idiosincrasia, sin embargo, en el arte musical no pueden desligarse del concepto temporal.

Por analogía a la arquitectura, en la que el concepto espacial es más evidente y principal, el espacio y la forma constituyen un plan predefinido en *eCosmos* al igual que sucede para la construcción de un edificio. En esta composición musical, primero se plantea un diseño bien delimitado y después se construye, pero a diferencia de la arquitectura contemporánea, para poder observar la distribución espacial en la música tenemos que recurrir al factor tiempo y dejar que la obra acontezca, que nos vaya mostrando cada espacio delimitado a lo largo de la composición.

La música es el arte temporal por antonomasia en la que la acción dramática nos puede conducir hacia un lugar concreto o hacia una consecución de lugares, y estos pueden guardar una coherencia entre ellos o no. En el caso que nos ocupa hay una línea de pensamiento clara, que apuesta por relacionar cada elemento y acontecimiento que tiene lugar. En *eCosmos* la masa sonora se moldea formalmente y se distribuye al antojo del compositor para dar respuesta a un objetivo expresivo, creando micro-espacios que cuentan con sus propias formas. Ejemplos de este procedimiento pueden observarse a continuación donde el estatismo es anunciador de un acontecimiento, de la llegada de una nueva sección musical en la que se retoman elementos musicales ya presentados. Véase ejemplo 58 en el que se refleja el cambio de figuración y diseño rítmico-melódico con un efecto de ralentización temporal.

A través del color instrumental se delimitan en el espacio las diferentes secciones con efectos sonoros contrastantes, de contornos delineados con diferentes densidades, o el uso de consonancias y disonancias, entendiendo el concepto de disonancia como el propio del siglo xx y xxi³⁵⁹, o en palabras del propio Schoenberg: "(...) las expresiones "consonancia" y "disonancia", que hacen referencia a una antítesis, son erróneas. Depende solo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliando así el concep-

359 El concepto de disonancia y consonancia desde el siglo xx, se asocia al timbre, a diferencia de los conceptos precedentes siempre ligados a monodía, polifonía, contrapunto y armonía. En: Fernández de la Gándara, Gonzalo; Lorente, Miguel. *Acústica musical*. Madrid: ICCMU, 1998, p. 75.

Ejemplo 58. *eCosmos*. Estatismo musical

The image displays a page of a musical score for the work *eCosmos*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include: Horns III and IV, Trumpets I, II, and III, Trombones I, II, and III, Baritone, Tuba, Timpani, Vibraphone, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *mp*, *f*). There are two prominent rectangular boxes highlighting specific sections of the score: one in the upper right quadrant and another in the lower right quadrant. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

to de “sonido susceptible de hacerse arte”, el que todos esos fenómenos naturales tengan un puesto en el conjunto”³⁶⁰.

Cada secuencia sonora de la obra presenta un espacio con identidad propia y diferenciada, y a su vez, todas ellas emergen de un mismo núcleo al haberse derivado las unas de las otras, al igual que sucede en el diseño de algunos modelos de la naturaleza —la sección áurea—. Este procedimiento concatenado nos permite establecer los lazos de unión y atracción entre todos sus componentes. A cada elemento de este tejido musical se le puede hallar una estrecha relación con la estructura

360 Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía*, op. cit., p. 16.

Ejemplo 59. *eCosmos*. Acumulación de Conjuntos Derivados (CD)

The image displays a page of a musical score for the work *eCosmos*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Wcc., Fl. I/II, Ob. I/II, F. III, B. Cl. I/II, B. Cl., Bsn. I/II, Hrn. II/III, Hrn. II/IV, Fpt. III, Tbn. I/II, B. Tbn., Tuba, Timp., Vbr., Hrp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb.

Key features of the score include:

- Dynamic markings:** Various dynamics such as *mf*, *f*, *ff*, *mp*, *p*, and *pp* are used throughout the score.
- CD markings:** Several boxes labeled "CD" (Conjuntos Derivados) are present, indicating specific derived groups for different instruments: "CD 1,11,15" (Fl. I/II), "CD 4,14,18" (Hrn. II/IV), "CD 7,17,21" (Timp.), and "CD 8,18,22" (Hrp.).
- Annotations:** A box labeled "CAMPOS SONOROS: A, D, F, Ed" is located in the lower middle section of the score.
- Performance instructions:** Some instruments have specific performance directions, such as "cresc." (crescendo) and "decresc." (decrescendo).
- Visual elements:** A large arrow points from the Harp staff towards the right side of the page, indicating a sustained or increasing presence.

particular del conjunto al que pertenece y con el sistema global, singularidad en la que radica la organicidad del diseño de arquitectura sonora que presenta *eCosmos* (véase Ejemplo 59. *eCosmos*. Acumulación de Conjuntos Derivados).

Las relaciones se producen unas veces a través de enarmonías entre los sonidos, o bien por la acumulación de estos en un mismo espacio, con sus correspondientes atracciones o reacciones, es decir, campos sonoros que resultan consonantes, disonantes, ordenados, caóticos, etc., en los que unos elementos cumplen las funciones de satélites y giran en torno a los fundamentales aportando color y riqueza a la obra. *eCosmos* es un hecho sonoro orgánico y dinámico que crea campos de acción con fundamento serial y armónico, en los que intervienen con una actitud concomitante tres parámetros: la agógica, dinámica y *tempo*.

Proporcionalidad espacial y temporal

Desde el punto de vista direccional de la obra, los elementos prioritarios que intervienen son los campos sonoros, la medida y el *tempo*, mientras que los agentes espaciales son la tímbrica, la textura, la dinámica y también los campos sonoros que comparten roles de direccionalidad y temporalidad, dada su participación vertical y horizontalmente en la actividad sonora.

De todos los parámetros direccionales es la medida la que representa el factor tiempo a través de un elemento constante: el pulso como unidad. Gracias a las propiedades del tiempo, señaladas por Pressing³⁶¹,

361 "A) Time provides an ordering of events. B) This ordering has a unique direction. C) Time separates events into three distinct categories: past, present and future. D) Time is measurable. E) Time is continuous (but also discrete)". (A) *El tiempo ofrece un ordenamiento de los eventos*. B) *Este ordenamiento tiene una dirección única*. C) *El tiempo separa eventos en tres categorías distintas: pasado, presente y futuro*. D) *El tiempo es medible*. E) *El tiempo es continuo (pero también discreto)*. En: Jeff Pressing, La Trobe University, Bundoora (Australia), "Relations between musical and scientific properties of time", Nigel Osborne (Editor in Chief) *Contemporary Music Review*, volume 7, part 2: *Time in Contemporary Musical Thought*. Switzerland: Harwood Academic Publishers. 1993. En: Cureses, Marta. *Tomas Marco; op. cit.*; p. 203.

los elementos de la obra quedan ordenados en una dirección y contribuyen a la estructura y direccionalidad marcando pasado, presente y futuro, e igualmente aportan continuidad a la obra.

Desde un punto de vista formal, la obra entraña gran interés al acoger la proporcionalidad áurea, —marcadamente presente en la estructura global y en sus secciones—, o las formas generadas por la repetición lineal, así como de reflexión o los diseños circulares. Este dinamismo formal hace que la obra cobre interés por la renovación constante del material en lugar de la repetición de este y, además, por la interacción estrecha que se produce entre sus componentes, por muy dispares que puedan resultar *a priori*. Métrica, *tempo* y dinámica interactúan a lo largo de toda la obra, y son indicadores y garantes de expresión de los puntos álgidos de la estructura, así como de los epicentros de las proporciones áureas.

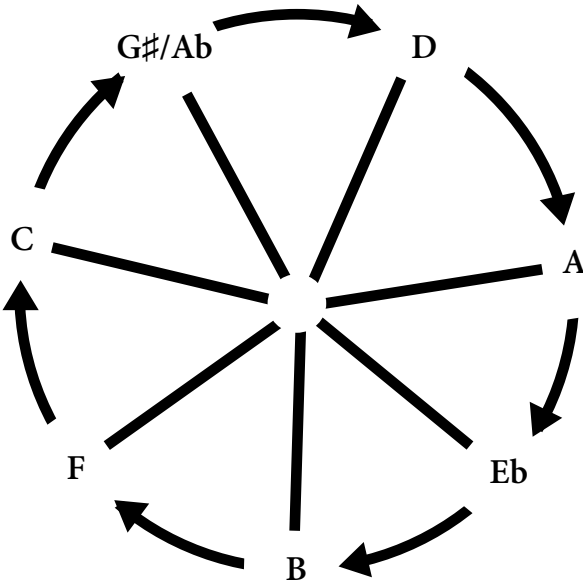
La sección áurea está siempre unida a la materia orgánica y es anómala a entes inorgánicos. De esta manera el modelo diseñado para *eCosmos* tiene una razón de ser en la estructura, tanto por la organicidad musical de la obra como por la relación simbólica que guarda con la materia orgánica del cosmos. La composición musical no ha sido compuesta siguiendo ni persiguiendo este modelo, sino que es fruto de la intuición musical del compositor. Se producen los epicentros musicales que evolucionan y resultan coincidentes con proporciones naturales y a pesar de que en el *Timeo* de Platón se recoge la idea de dicha proporción.

Según el compositor Javier Darías “la Sección Áurea y la Serie de Fibonacci, como dos de los iconos mejor valorados que han despertado el mayor interés, y a los que inexplicablemente suele asociarse un aparente y sobrenatural halo de misterio; claro y como todo misterio, siempre que se prescindiera de la indispensable reflexión, en este caso matemática y de sus límites en cuanto a la posibilidad de su implicación real con respuestas netamente musicales por mucho que la primera haya sido utilizada con éxito por el hombre para múltiples y mundanos menesteres, y la segunda, la encuentre implicada en la propia naturaleza”³⁶².

362 Darías, Javier. *LEPSIS. Técnicas de organización y control en la creación musical*, op. cit., p. 285.

Los sonidos de la serie guardan igualmente una relación entre ellos basada en el círculo de quintas. En busca de un sistema cerrado, al presentar las siete alturas se observa que utilizando una sola enarmonía se puede cerrar el círculo y además, los sonidos que pertenecen a un mismo conjunto sonoro quedan distribuidos con un mismo diseño formado por radiales epicéntricas.

Gráfico 4. *eCosmos*. Gráfico de circunvolución



En el gráfico anterior no solo puede observarse la relación de quintas implícitas en la serie base o conjunto referencial, sino que además dibuja la variedad de este intervalo que la constituye. Las quintas disminuidas (tritonos) se presentan de forma simétrica en el círculo y son dominantes frente a las justas y aumentadas, aunque estas últimas caracterizan los dos subconjuntos (A, D, F con 5ª justa) y (Eb, C, Ab con 5ª aumentada). Nuevamente el sonido Si (B) representa un eje aislado.

Tabla 9. eCosmos. Estructura por quintas ascendentes y cuartas descendentes

A	Eb	B	F	C	Ab (G#)	D-(A)
4 ^o a	4 ^o d	4 ^o a	4 ^o j	4 ^o d	4 ^o a	4 ^o j
5 ^a d	5 ^a a	5 ^a d	5 ^a j	5 ^a a	5 ^a d	5 ^a j

Al obtener una relación de cuartas descendentes entre los sonidos que conforman el conjunto referencial, podemos establecer posibles relaciones con la armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas³⁶³ y el Sistema de Variantes de Base³⁶⁴ que desarrolla el compositor Javier Darías³⁶⁵. En principio, tras estudiar el método compositivo de este compositor, la primera relación que se establece a propósito de *eCosmos* es el hecho de desarrollar un sistema de organización que ofrezca la posibilidad de operar en él como un marco, donde todos los elementos sonoros están bajo un control establecido a priori.

Según Javier Darías “la investigación escalística (estaba) dirigida a descubrir la posible existencia de algún grupo de escalas, implicadas por determinadas leyes comunes que rigieran sus constantes relativas

363 “La exposición de los fundamentos que rigen el sistema y que permiten la cohesión en las relaciones acórdicas y escalísticas, así como en su microorganización interna (enlaces, cadencias, etc.), pretende mostrar de una forma razonada las características y posibilidades de una técnica centrada en el potencial armónico de los acordes de cuartas, para su posterior aplicación a la composición. El sistema se genera con la superposición a una nota fundamental, de los intervalos de cuarta justa (4^a), cuarta aumentada (4^a+), cuarta disminuida (4^a-), cuarta aumentada, cuarta disminuida y cuarta aumentada, configurando el acorde de siete notas que se constituirá en el núcleo y referencia de partida”. En: Darías, Javier. *LEPSIS. Técnicas de organización y control en la creación musical, op. cit.*, p. 34.

364 “(...) tienen su origen en los cuatro ciclos de terceras mayores que permite la escala temperada, constituidos cada uno de ellos por tres escalas octófonas obtenidas a partir de las notas básicas de cada ciclo. Así, desde do, y avanzando por terceras mayores, obtenemos do8, mi 8, sol#8 y, nuevamente, si#8 (do8) con lo que se cierra el ciclo que, transportado a un tritono superior, nos proporciona las tres escalas restantes fa#8, la#8 y re8”. *Ibid.*, p.136.

365 “Javier Darías, oriundo de La Gomera (Archipiélago Canario), nace en Terra de Lorna (1946) en la Mariola Nordoriental. Compositor, discípulo de Patricio Galindo en Valencia y de Juan Hidalgo en Madrid, y químico especializado en el Departamento de Silicatos de la Facultad de Ciencias de Valencia. (...) Sus investigaciones escalísticas armónicas y formales, están recogidas en su tratado *Lepsis*, vol. I y II, (...)”. *Ibid.*, contraportada.

e interrelacionaran sus comportamientos, de modo que todo este conjunto acabara perfilándose como un efectivo sistema que permitiera posteriormente ser verificado y corregido por la valiosísima experiencia que aportarían sus respuestas empíricas. Lo que me posibilitó más tarde confirmar que, realmente, existe al menos un grupo de ellas, a las que denominé Variantes de Base, cuya acción conjunta se potencia al ser vertebradas en un verdadero sistema, facilitando en consecuencia el conocimiento del control global de sus procesos de interacción, de las propiedades que las singulariza e implica, junto a la existencia de constantes que permiten prever comportamientos concretos, de entre las infinitas posibilidades a que no aventuraría la utilización indiscriminada de escalas reunidas por decisiones, más o menos, azarasas³⁶⁶.

Aun así, *eCosmos* no se adecúa al sistema compositivo citado, dados los parámetros y relaciones entre los sonidos que se producen. El nexo entre ambos se acota al mero hecho de contar con un sistema intelectual, con base numérica. En primer lugar, la serie original de la obra que nos ocupa está constituida por las mismas interválicas —cuartas justas, aumentadas y disminuidas—, que las que se obtienen según el ciclo cerrado de cuartas de Javier Darías. Sin embargo, el resultado interno, su ordenación, no se corresponde con este modelo. Mientras este compositor establece una escala hexátona, con una simetría interna ($4^a j - 4^a a - 4^a d - 4^a a - 4^a d - 4^a a - 4^a j$)³⁶⁷, desde su eje medio, situado a distancia de tritono, la resultante de Coello es asimétrica (véase Tabla 9. Estructura por quintas ascendentes y cuartas descendentes). Esta diferencia de distribución interválica hace que en el primer caso se trate de una simetría especular bilateral, que mantienen en común la última y primera nota, y por el contrario en la relación de *eCosmos* no se produce dicha coincidencia.

366 Darías, Javier. *LEPSIS. Técnicas de organización y control en la creación musical*, *op. cit.*, p. 118.

367 Al partir de una nota base y de la división de la escala en dos tetracordos conjuntos, inferior y superior, de semitono, tono y tono y medio, se produce una relación progresiva creciente o decreciente, medida por semitonos, a partir de esa nota base como eje. El resultado es una relación -3, -2, -1, (0), +1, +2, +3. La escala derivada de ello es la hexáfona “base”: do – reb – mib – solb – la – si – do. Y según la división en tetracordos- tricórdicos, en simetría especular, unidos igualmente por la nota central, se establece un modelo 123321. *Ibid.*, pp. 119-130.

El sistema global en ambos casos se obtiene por transposición, aunque es diferente en cada caso. Coello, por ejemplo, no transporta el conjunto referencial a once escalas restantes como es el caso de Darías. Su sistema está constituido por veintiuna secuencias resultantes (conjuntos derivados). Darías prescribe los procesos interescalísticos diferenciándolos entre transpolación³⁶⁸, extrapolación³⁶⁹ y modulación. Este último es el que se adapta al proceso interserialístico de Coello.

Desde el punto de vista de la simbología, como un aspecto presente en la obra general de Emilio Coello, se hallan también en esta composición unas referencias de interés sobre lo sonidos A, C y Ab. Al establecer una relación sonora-numérica, tomando como referente el alfabeto de veintisiete letras, se obtiene que $A = 1$, $C = 3$, y $Ab = (1+2)$, y que la suma de sus valores es igual a siete ($1 + 3 + 1 + 2 = 7$). El número predilecto por el compositor vuelve a aparecer. Por otro lado, estas letras corresponden con las iniciales del nombre del hijo del compositor, (A) Alejandro y apellido de ambos (C) Coello.

Ejemplo 60. *eCosmos*. Motivo y recapitulación en los compases 29 y 163

The image displays a musical score for two horn parts, Hn. I/III and Hn. II/IV, in 3/4 time. The score is divided into two sections. The first section, measures 29-40, is enclosed in a box and features dynamics of *pp* and *mp*, with performance markings *Ad libitum* and *Allargando*. The second section, measures 163-174, is also boxed and includes dynamics of *mp* and *pp*, with markings *Ritardando* and *Allargando espressivo*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

368 “La Transpolación se produce entre las escalas de una misma Base (...) por lo que, como hemos dicho, no adquirirá el carácter (que le correspondería de forma convencional) de modulación propiamente dicha”. Darías, Javier. *LEPSIS. Técnicas de organización y control en la creación musical*, op. cit., p. 140.

369 “Este cambio se opera con las escalas heptáfonas asimétricas del modo II, al relacionar entre sí una de las doce escalas de B_7 con otra de entre las doce en B^7 , o viceversa”. *Ibid.*, p. 147. (Es decir, no guarda relación con la práctica de mutación en *eCosmos*, al no corresponder al sistema global de doce escalas base).

Ejemplo 61. eCosmos. Inicio de la obra

The musical score for the beginning of *eCosmos* includes the following instruments and markings:

- Timpani:** Bass clef, 4/4 time signature.
- Vibraphone:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Melior appressi subleuatis* and *Luxuriae homine*. Dynamic marking: *p*.
- Percussion:** Grouped staves with a 4/4 time signature.
- Harp:** Treble and bass clefs, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Melior appressi subleuatis* and *Luxuriae homine*. Dynamic marking: *p*. A circled annotation reads: *(F# G, C1, Bb F, D)*.
- Violin I:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *pppp*. Performance instruction: *molto delicato*.
- Violin II:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *pppp*. Performance instruction: *molto delicato*.
- Viola:** Alto clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *pppp*. Performance instruction: *molto delicato*.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *pppp*. Performance instruction: *molto delicato*.
- Contrabass:** Bass clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *pppp*. Performance instruction: *molto delicato*.

Ejemplo 62. eCosmos. Fin de la obra

The musical score for the end of *eCosmos* includes the following instruments and markings:

- Timpani:** Bass clef, 4/4 time signature.
- Vibraphone:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *p* and *ppp*.
- Harp:** Treble and bass clefs, 4/4 time signature.
- Violin I:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *pppp* and *pppp*.
- Violin II:** Treble clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *ppp*.
- Viola:** Alto clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *ppp*.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *ppp*.
- Contrabass:** Bass clef, 4/4 time signature. Includes lyrics: *Di* and *Sera Vih*. Dynamic marking: *ppp*.

La estructura tripartita de la obra finaliza con una sección cuyo carácter es de recapitulación, en la que se retoman los sonidos del eje sonoro estructural *A-B-Ab*, y la única donde se remite a un material melódico ya presentado. La reutilización de este fragmento tiene un claro efecto circular en la estructura.

Por otro lado, la forma se adecua a la ley de la proporcionalidad áurea en varias ocasiones en las que los puntos clave de la obra representan epicentros de esta proporción clásica, y además, también presenta un diseño circular desde el punto de vista sonoro, en primer lugar, por abrir y cerrar la obra con un mismo sonido y diseño, y en segundo, por un esquema rítmico de longitud de siete compases, que abre y cierra la obra y así queda inserto el número 7 en un diseño estructural circular, como marco, y por último, de una forma parcial, en una de sus secciones hemos expuesto el diseño de la circunvolución sonora. Los fragmentos con diseños circulares provocan movimiento y acción³⁷⁰ y aportan a la obra dinamismo³⁷¹ o dibujan un diseño geométrico en la arquitectura sonora.

Mesura

La filosofía pitagórica griega dejó un lema de fácil aplicación a *eCosmos*: *todas las cosas se pueden expresar mediante el número*, dado que la estructura general y la articulación interna responden ambas a proporciones áureas, aspecto que contribuye a la coherencia y organicidad de

370 Erno Lendvai asocia, en la obra de Bartók, el carácter circular al “absoluto” compás impar —por ejemplo: 3 tiempos, 3 corcheas—, y el carácter estático a su “absoluto” compás par —por ejemplo: 2 tiempos, 2 corcheas—. Estos se alternan intencionadamente para jugar con sus potencialidades. En: Lendvai, Erno. *Béla Bartók. Análisis de su música*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003, pp. 98-99.

371 En *eCosmos* ambas formas geométricas se fusionan para someter lo humano a lo celestial. Según Lendvai, “al círculo se le había dado un simbolismo “celestial”, mientras que el cuadrado era “terrenal”. Dado que el concepto gótico sometía los asuntos terrenales a la voluntad del cielo, forzó al cuadrado a encontrar un lugar dentro de la circunferencia del círculo. En contraste con esos asuntos del cielo y la tierra, tuvo un equilibrio en el arte griego y renacentista en términos geométricos, y se acopló al círculo un cuadrado isoperimétrico. Con ello el triángulo ya no subtendía un ángulo de 45°, sino el ángulo aéreo”. *Ibid.*, pp. 122-123.

la obra, además de las connotaciones que implica desde la perspectiva estética, al ser considerada la proporción áurea un canon de armonía estética desde la Antigüedad.

Para observar esta forma se ha recurrido al estudio de la obra desde la medida, es decir, identificando los esquemas métricos que presenta la obra tanto en cada una de sus secciones como en la obra al completo. Desde esta perspectiva se pierde la dimensión temporal, pero a cambio se percibe el concepto formal, tomando como referente la unidad de tiempo de los pulsos de negra, y la tipología de compases usados, así como su distribución a lo largo de la composición. En lo que se refiere a este último aspecto, en general destaca tanto el predominio del metro binario, como el uso puntual de los compases de amalgama, que solo aparecen en dos ocasiones, aunque resultan de gran interés.

Gráfico 5. *eCosmos*. Diseño métrico tripartito

A	→										B									C	←					
¼	¼	¼	¼	¼	¾	[...]	⅜	⅜	⅜	⅜	⅜	⅝	⅜	⅜	⅜	⅜	[...]	¾	¾	¾	¾	¾	¾			

El diseño tripartito desde el punto de vista métrico comprende tres secciones denominadas A, B y C, diferenciadas máximamente por la disimilitud de la sección central. Todos los compases con denominador 8 se concentran en esta sección intermedia y además, otra particularidad que se produce en B es que solo contiene entidades métricas de 2 y 4 partes, quedando excluida la dimensión ternaria³⁷², y además, incluye un compás de amalgama (5/8).

En cuestión de patrones de medidas hay una serie de diseños que se repiten y comparten la responsabilidad estructural de la obra. En primer lugar, el diseño inicial de la obra Medida 1, se repite en forma espejo al final de la obra sección C tal como se puede observar en el Gráfico 5. Y además, es relevante para esta sección, porque su repetición coincide con el punto de referencia para determinar la sección áurea del fragmento.

³⁷² Desde una perspectiva simbólica, los compases ternarios son un símbolo de la trinidad y los binarios de la dualidad.

Gráfico 8. *eCosmos*. Sección B. Diseño por entidades métricas

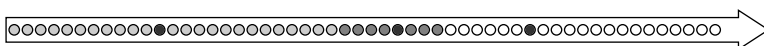
B								
4/8	2/8	4/8	2/8	4/8	5/8	4/8	2/8	4/8

■ Sección áurea

La sección B es la única que no comparte con las dos extremas —A y C—, los dos patrones métricos estructurales que tiene la obra —diseño Mesura 1, que aparece en la sección A y C, y Mesura 2, que se encuentra en la sección C—, ni tampoco los compases ternarios. Presenta un diseño particular y diferenciado del resto de la obra, tanto por la métrica usada y su diseño, como por la longitud más corta.

Gráfico 9. *eCosmos*. Estructura métrica de *eCosmos*

○ Sección A ● Sección B ○ Sección C ● Sección áurea



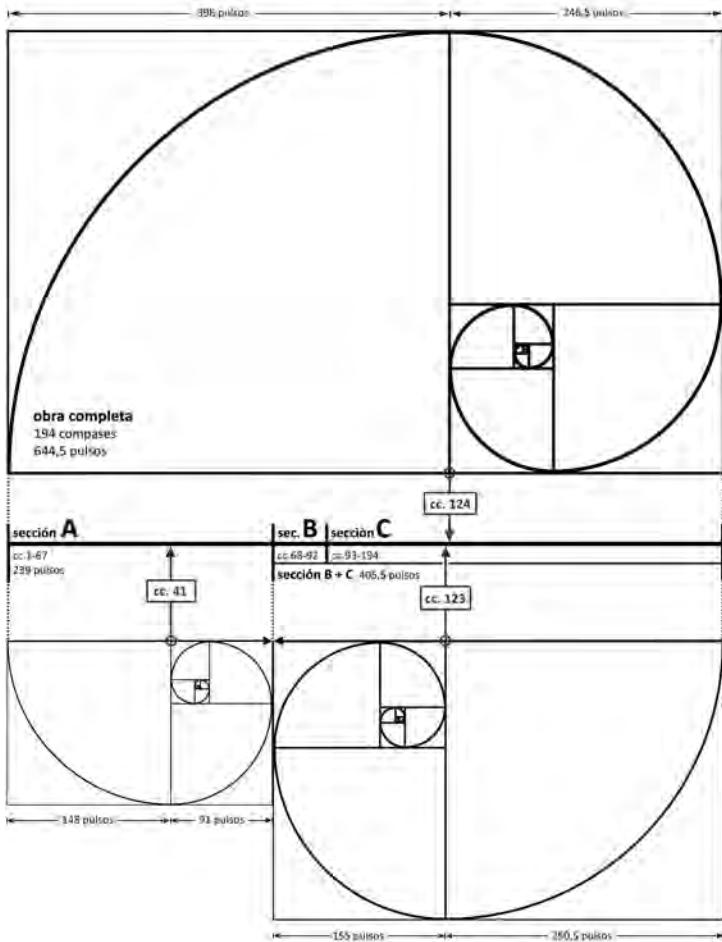
La atracción de las fuerzas contrarias determinada por la proporción áurea establece un diseño equilibrado dentro de cada sección y, a su vez, una relación entre estas y la forma global. En este caso, la proporción obtenida en relación a la serie del diseño métrico es coincidente con la correspondiente a la obra total, derivada de la serie de pulsos.

Estructura y tempo

La creación del cosmos, al igual que la de *eCosmos*³⁷³, contempla indudablemente el factor tiempo, tal como aparece reflejado en todas las fuentes, ya sean estas de índole simbólica, religiosa o científica. Tanto

373 Al ser *eCosmos* una obra inspirada en la creación del cosmos, se toman como modelos a seguir los aspectos más relevantes en la constitución de este, como es el caso del factor tiempo, entre otros.

Gráfico 10. *eCosmos*. Diseño áureo



desde la teoría del Estado Estacionario³⁷⁴ como desde los postulados más recientes de la astrofísica³⁷⁵, expresados recientemente por el as-

374 Teoría sobre el inicio del cosmos en el espacio-tiempo, que defiende que este había existido eternamente, tal como postulaba el propio Aristóteles.

375 Las teorías más aceptadas en la actualidad sobre el surgimiento del Universo son la teoría del Big Bang y la teoría inflacionaria que precisamente parte de una singularidad también espacio-temporal.

trofísico Stephen Hawking³⁷⁶ en Tenerife, se contempla la necesaria expansión del universo para la creación continua de nueva materia. Esta concepción dinámica y orgánica del cosmos, se refleja en el diseño estructural y desarrollo de *eCosmos*.

Los planteamientos griegos sobre el origen del cosmos, que recoge el *Timeo*, están implícitos en la composición además de una visión más actual desde una perspectiva científica que permite no solo imaginar un origen del cosmos sino recrear un conocimiento ya adquirido. Este es el caso del momento en que la composición alude a la no existencia, al momento previo a la explosión del *Big Bang*, en el que el *tempo* registra el valor de la figura de negra equivale a 40 pulsaciones por minuto. Es decir, se establece una analogía entre una pulsación baja o lenta musicalmente, con la no existencia del Universo, y contrasta esta pulsación baja con la que aparece en el surgimiento de la vida, en este caso representado con una equivalencia de negra a 60 pulsaciones por minutos³⁷⁷. Este ejemplo puede observarse desde el comienzo de la obra cuando tras una pequeña introducción evoca el surgimiento de la vida y comienza a incrementarse la actividad sonora con el latido musical de 58-60 pulsaciones por minutos hasta alcanzar ocasionalmente una velocidad de 120.

Otro ejemplo muy representativo que emula este surgimiento de la existencia se produce a través de las dinámicas, que en ocasiones se ven reforzadas por la textura y el timbre. Explosiones de sonido que contrastan con un entorno de quietud, en repentinas dinámicas *ff-ffff-ffff*, suceden por *doquier*. Desde la primera sección de la obra se hace uso de este elemento descriptivo, que mayoritariamente aparece ligado

376 El astrofísico Stephen Hawking (Oxford, 1942) explicó que esta teoría del Estado Estacionario queda descalificada con el descubrimiento de microondas, señales consideradas como el eco del Big Bang, en una entrevista concedida en Tenerife para el periódico *El Mundo*. Jáuregui, Pablo. "El 'Big Bang' frente a Dios" (en línea): *El mundo digital*. 25 septiembre 2014. <http://www.elmundo.es/ciencia/2014/09/24/5421d8dc268e3ee8458b4588.html> [consulta: 20 octubre 2014].

377 El simbolismo que encierra es la analogía entre el pulso de la obra y el humano, siendo 60 las pulsaciones por minuto que puede tener un ser vivo. "El pulso normal de los adultos sanos oscila entre 60 y 100 latidos por minuto". En: *Health Library*. The University of Chicago Medicine (en línea): <http://www.uchospitals.edu/online-library/content=So3963> [consulta: 30 octubre 2014].

al timbre de vientos metales y percusión. En definitiva, se crea una interacción entre la estructura formal de la obra, el *tempo*, dinámicas, texturas, agógicas y armonías, además de los lazos con la simbología de la naturaleza y el cosmos inherentes a la obra³⁷⁸.

Coello coincide con otros autores contemporáneos en el tratamiento diferenciado, no tonal, a propósito del peso acústico de determinados sonidos, sobre todo A. Por ejemplo, Ramón Barce expone en su Sistema de Niveles que el único sonido que requiere un tratamiento diferenciado es el que destaca en una composición, es decir, hace referencia a un concepto de altura o tónica acústica en lugar de armónica. Es también de igual importancia la presencia de un referente sonoro para el compositor Javier Darías, quien cuenta con un sistema global propio para componer, cuya génesis parte de un sonido o nota básica, tal como la denomina el compositor. Esta sienta la referencia para la “base” (escala y modo) a la que pertenecen las notas musicales que conforman su sistema³⁷⁹.

El elemento “tónica” en una composición del siglo xx y xxi aún preocupa a los compositores y teóricos, dadas las asociaciones que se pueden establecer con técnicas compositivas basadas en la tradición armónica. Pero en todos estos ejemplos aludidos, portadores de líneas de pensamiento creativo, independientes e innovadores, recurren a la tónica sin ningún complejo desde una perspectiva diferente en todo caso.

Otro punto de conexión entre Darías y Coello se produce a colación de los sonidos que forman el eje de la composición (*Ab-A-B*) y la relación interválica que guardan. Ambos tienen muy presente en todas sus composiciones los intervalos de 2ª y 7ª, implícitos en este eje. En el caso del primero, porque forman parte del sistema que rige su técnica compositiva³⁸⁰, y en el del segundo, se trata de un sello sonoro que usa de forma constante.

378 Estética resultante en Xenakis y de igual aplicación a la obra de *eCosmos*: abstracción, humanidad, romanticismo y uso o importancia de textos antiguos.

379 Darías, Javier. *LEPSIS. Técnicas de organización y control en la creación musical; op. cit.*; pp. 118-119.

380 Darías aplica el mismo procedimiento simétrico interválico entre los sonidos para determinar su escala base o cualquiera de los once restantes del sistema, y, por otra parte, siempre incluye la semitonía en relación con el sonido principal, es decir los intervalos de segundas y séptimas que generan las tensiones.

El caso de Darías integra estos sonidos en su sistema y lenguaje porque según un estudio que realiza de probabilidades interválicas, recogido en su Teoría Escalística Unificada, los intervalos de $2m-7M$ y $2M-7m$ son los más acentuados. Y siguiendo el orden de esta probabilidad interválica (Pira)³⁸¹ los siguientes en orden de importancia serían los de $3m-6M$, etc. Según el compositor “ello podría entenderse como la Proyección inexorable de la resultante armónica”³⁸². Tras este brevísimo apunte de lo que es toda una compleja y extensa Teoría Escalística Unificada, que comprende un vasto desarrollo y estudio de técnicas de organización y control en la creación musical de Javier Darías, se subraya el hecho de que Coello no se rige por este sistema, aunque comparta ciertos elementos que se han evidenciado en el análisis y a pesar de haber sido alumno suyo.

Ninguno de los dos casos pretende seguir con los cánones de la tradición armónica, pero tampoco ven la necesidad de evitar ciertos acordes o sonidos por el hecho de posibles asociaciones con la tradición u otra alternativa. En toda la música de Coello se hace necesario el uso indiscriminado de acordes tonales con otros atonales o libres, sin embargo, en Darías, el matiz se diferencia por cuanto no presenta una negación de partida respecto al uso de estos acordes tradicionales, en caso de que fuera necesario su uso, pero no es un patrón en su composición.

En el caso del sistema de niveles de Barce sí hay una clara intención por evitar las dos quintas que están directamente relacionadas con la tónica, para que no se establezcan los vínculos sonoros y de tensión propios de la composición tonal. Coello, al respecto, no presenta una intención tan tácita, pero en *eCosmos* sí hay una preferencia por el uso de quintas no justas, tal como puede verse en la serie original.

En cuanto a otro compositor con el que se puede establecer una relación dada la posible disposición interválica por cuartas de la serie

381 “La Pira (Probabilidad interválica de la resultante armónica), consta de un conjunto de seis números que indican sucesiva y cuantitativamente el percentil de la presencia de los intervalos de segunda menor y séptima mayor, segunda mayor y séptima menor, tercera menor y sexta mayor, tercera mayor y sexta menor, cuarta y quinta justas y, por último, de tritono”. En: Darías, Javier. *LEPSIS. Técnicas de organización y control en la creación musical*, op. cit., p. 128.

382 Darías, Javier. *LEPSIS. Creación Musical. Hacia una escalística unificada*; vol. II. Madrid: EMEC, 2012, p. 30.

que utiliza Coello es Scriabin. Este autor utiliza una secuencia por cuartas para la composición, pero no se rige por los mismos patrones. Es decir, puede hallarse una distribución interválica similar en ambos autores, pero no hay nada más que esto, ambas técnicas compositivas, estilos y estéticas se rigen por patrones diferentes.

Tabla 10. Secuencias de cuartas

Scriabin	4 ^a a	4 ^a d	4 ^a a	4 ^o j	4 ^a j/d	4 ^a j/a	4 ^a j
Coello	4 ^a a	4 ^a d	4 ^a a	4 ^o j	4 ^a d	4 ^a a	4 ^a j

El peso de la proporción áurea en la obra de Bartók sí ha constituido un modelo de estudio aplicable al análisis de Coello. Concretamente, la riqueza métrica y rítmica son parámetros muy importantes en ambos compositores, aunque igualmente de estéticas muy diferentes, y sobre todo la proporcionalidad áurea hallada en *eCosmos*, y su peso, tanto a nivel micro como macro-estructural, ha sido determinante para aplicar los modelos y técnicas de análisis realizados por Erno Lendvai sobre la obra de Bartók en el estudio de *eCosmos*.

La no intencionalidad del compositor respecto a dar forma a la obra según las constantes de la serie de Fibonacci o la proporcionalidad áurea nos hace pensar en un proceso compositivo tan orgánico como la propia naturaleza. Peter S. Stevens presenta patrones teóricos de arborización entre los que se encuentra la Serie de Fibonacci, y señala que “la planta no hace uso de estos planteamientos matemáticos y se limita a facilitar el crecimiento de sus elementos. (...) La planta no siente predilección especial por las series de Fibonacci, ni busca la belleza mediante el uso de la sección áurea. Tampoco cuenta sus diversos elementos, simplemente hace brotar estos donde hay espacio para ello. (...) Son los subproductos naturales de un sencillo sistema de crecimiento en su interacción con el entorno espacial”³⁸³. Esta razón podría ser de aplicación a la composición de Coello, es decir, que el proceso natural de desarrollo musical, en el momento y espacio indicado, ha derivado a esta proporción sin haberla previsto con intencionalidad.

383 Stevens, Peter S. *Patrones y Pautas en la Naturaleza*. Barcelona: Salvat, 1989, pp. 157-209. En: Darias, Javier. *LEPSIS. Creación Musical. Hacia una escalística unificada*; vol. II., *op. cit.*, p. 511.

Uno de los aspectos que hace particularmente interesante estas proporciones naturales en la música es la propiedad aditiva que encierra la progresión de la Sección Áurea. Según Xenakis, de entre todas las progresiones geométricas solo esta goza de esta característica y es la duración la que la contiene. La continuidad se presenta como un valor geométrico, formal, de la misma forma que sucede en la composición musical. Bajo el prisma de este análisis se concluye que, si en la arquitectura contemporánea se ha venido a prescindir de las columnas y pilares, es decir de la evidencia de los soportes o puntos de apoyo, y en su lugar se ha optado por el hormigón armado, cuya esencia es la continuidad, en la composición musical se prescinde de tónica-dominante y algún pilar secundario como la subdominante o tercera modal, para apostar por la continuidad de la masa sonora y el soporte continuo de la “textura armada”.

Progresiones geométricas, propiedad aditiva, hormigón armado y duración, ¿Arquitectura o Música? ¿A qué se hace alusión? A la “Música petrificada” que decía Goethe o a la “Arquitectura móvil” a la que se refería Xenakis. Esto es *eCosmos*, un modelo en el espacio y tiempo “de los sonidos”.

Según Xenakis “Toda pieza musical (...) puede ser descifrada de 1000 maneras por los hombres, sin que ninguna de ellas sea la mejor o la más verdadera. En virtud de esta exégesis múltiple, la música, como un cristal refractor, suscita toda clase de fantasmagoría”³⁸⁴. Asimismo, dadas las analogías que subsisten entre fuentes de inspiración y obras musicales, y el amplio abanico que representan, desde la concepción más alegórica hasta la más científica, Emilio Coello opta por recurrir a fuentes de todas las etapas e igualmente unas relacionadas desde el punto de vista más científico y otras desde el simbólico. La variedad que contempla responde no al cientificismo que estas representan sino a la conveniencia y mayor acercamiento al propósito de “recrear la historia canaria”, su origen en este caso, afín a la propia del autor, así como a la de los dos autores de las fuentes literarias de inspiración.

Por consiguiente, desde el punto de vista histórico y alegórico, la teorización sobre el primitivo poblamiento humano de Canarias se ha dibujado de diferentes formas, que bien pueden suscribirse en tres eta-

384 Xenakis, Iannis. *Música de la arquitectura*, op. cit., p. 353.

pas, en función de la información hasta aquí barajada y presentada en capítulos anteriores. Según A. José Farrujia de la Rosa, la primera está marcada por la cosmovisión judeocristiana y la tradición clásica, así como por los estudios comparativos de carácter etnográfico y lingüísticas, con el continente africano. La segunda etapa, por el desarrollo de una historiografía más positivista y de corte evolucionista, así como el descubrimiento de los restos fósiles de Cro-Magnon y el nacimiento de la arqueología canaria y la tercera y actual, por el desarrollo de la denominada arqueología oficial, articulada a partir del historicismo cultural y del difusionismo³⁸⁵. En definitiva, cada una de las etapas está marcada por un enfoque diferenciado, más o menos científico o alegórico, tal como sucede en las fuentes de inspiración y en las obras musicales en cuestión.

“A lo largo de las tres etapas propuestas para el marco temporal comprendido entre 1342 y 1969, los distintos cronistas, eruditos, religiosos, historiadores, arqueólogos y antropólogos nunca discernieron cuáles eran las verdaderas causas reales (teóricas, metodológicas, económicas, políticas) que subyacían detrás de la construcción de la imagen del indígena canario”³⁸⁶, solo en la actualidad se está acometiendo un estudio más riguroso con la ayuda de la arqueología y la relación de esta con otras disciplinas que trabajan conjuntamente. Hasta el momento la recreación del cosmos y por extensión el origen de las Islas Canarias y sus habitantes es una aproximación más documentada, aunque no goce de referencias fidedignas o científicas. Es en esta realidad documental en la que se ha inspirado Coello para llevar a cabo este proyecto de gran envergadura, tanto desde el punto de vista musical como desde el propiamente simbólico.

Para ello ha recurrido a fuentes literarias que basan sus escritos en posibles mitos y leyendas, de las que aún está pendiente por demostrar las dosis de realidad que encierran, pero aparte de esta presunción desde esta perspectiva de estudio y fuentes, tanto la recreación del universo canario o guanche³⁸⁷ como el cosmos de las obras musicales, abordan

385 Farrujia de la Rosa, A. José. *Ab Initio. Análisis historiográfico y arqueológico sobre el primitivo poblamiento de Canarias (1342-1969)*, op. cit., pp. 677-678.

386 *Ibid.*, p. 680.

387 “La concepción de la Prehistoria canaria, entendida como una realidad bipolar (guanches versus canarias), ha quedado diluida ante el desarrollo de una nueva

un contexto espacio-temporal de la cultura canaria. A diferencia de los estudios realizados que solo aportan esta dimensión hasta el momento, la obra de Coello suma un rasgo de identidad, desde su propio lenguaje musical que se basa en la tradición y cultura musical canaria.

Siguiendo estos preceptos hemos abordado este capítulo como una transpolación de visión y vivencia personal del compositor través de la obra de arte. El análisis contempla desde el parámetro puramente musical y de técnica compositiva, así como el estudio de las fuentes de inspiración y la relación de estas con el entorno y realidad del compositor, con su fuero interno, con sus experiencias y con sus sentimientos. Tal como Coello desea plasmar en su obra *eCosmos*, “nada más lejos de intentar representar la inmensa complejidad del cosmos, sino simplemente la sencillez y los sentimientos más puros”. En este caso, vida, ser humano y el origen, son el contenido de las obras, entendida esta poética como aquello que participa de las cualidades de la idealidad, espiritualidad y belleza propias de la poesía musical.

Pongamos aquí fin á nuestro discurso sobre el universo.
Así ha sido formado este mundo, que comprenda los
animales mortales é inmortales, dé que está lleno; animal
visible donde están encerrados todos los animales visibles;
dios sensible, imagen del dios inteligible; mundo
único y de una sola naturaleza, que es muy grande, muy
bueno, muy bello y absolutamente perfecto³⁸⁸

concepción de poblamiento insularista, en donde los responsables de la colonización de cada territorio insular “parecen” haber sido etnias con entidad propia (guanches, canarios, majos, gomeros, bimbaches y auaritas), de ascendencia africana (amazigh). Esta nueva lectura del poblamiento indígena, no obstante, no se ha podido verificar arqueológicamente en todas las islas”. Farrujia de la Rosa, A. José, *op. cit.*, p. 663.

388 Platón. *Timeo*, *op. cit.*, p. 264.

Epílogo

Este archipiélago ha sido fuente de inspiración de compositores, nacionales e internacionales, y ha generado páginas musicales de estéticas variadas; sin embargo, solo Emilio Coello traspasa las referencias ocasionales o puntuales a este lugar para hacer de la tradición cultural canaria el fundamento de su composición.

Este autor ha creado un universo sonoro propio, en el que su idiosincrasia cultural y musical se funden en un catálogo compositivo, reflejo de una identidad canaria. El peso que presenta esta singularidad ha puesto de manifiesto tanto la necesidad vital de contextualizar socioculturalmente las composiciones, como la de estudiar su lenguaje dentro de un marco global en el que tradición y contemporaneidad se unen bajo una estética.

La obra de Coello, como eje vertebrador, ha dado lugar a un relato que pone de relieve una tradición musical y cultural con una identidad diferenciada, cuyo origen e historia son aún temas latentes de estudio. De forma no consciente en este autor, tras la idea de evocación y añoranza a unos recuerdos y vivencias en las Islas Canarias, se teje en su pensamiento un contrapunto inconsciente de la búsqueda del yo, de la identidad, un proceso que conduce su creación por temáticas variadas de esta cultura. Así, hemos podido observar cómo el entorno sociocultural de las Islas Canarias a finales del siglo xx conformó un espacio de interés para las artes, que sirvió de pasaporte para la creación y los artistas fuera del Archipiélago, como es el caso de nuestro protagonista.

En primer lugar, atendiendo al parámetro estético, encontramos la presencia de fuertes vínculos entre música e historia y por ello, este

libro ahonda en dicha percepción desde una perspectiva histórica y analítica musical, para comprobar y demostrar cómo la imbricación de esta tradición cultural en la composición de Coello es lo que define su identidad artística. No obstante, las miradas a esta tradición cultural por parte del compositor son muy dispares y ocupan desde la historia hasta la geología y geografía canarias, entre otros temas.

En primer lugar, destaca la literatura en general y el género poético canario en particular, tal como dan cuenta algunos binomios literarios-musicales que integran el catálogo. Con ellos nos referimos a Tomás Morales y *Las Rosas de Hércules*; Domingo J. Manrique y *Arroró de mi tierra*; Pedro García Cabrera e *Isla y Mujer*; Ramón Gil-Roldán y *La Cantata del Mencey Loco*; Antonio Zerolo Herrera y *Las folias*; Emiliano Guillén Rodríguez y *Nana triste*; Teodoro Santana y *Sinfonía nocturna para un semáforo somnoliento*; entre otros. Los ejemplos con fuente de inspiración literaria canaria han ido creciendo cuantitativamente en el catálogo del compositor, lo que hemos interpretado como un indicativo del posicionamiento estético citado, propio de la madurez creativa. Es decir, que tras una etapa más experimental marcada por el tanteo y la investigación en otras tendencias estéticas, Coello orienta su creación hacia aspectos intrínsecos de su cultura y esta ha consignado su sello de identidad como creador.

En este sentido, el papel de la literatura va más allá de la mera fuente de inspiración. En primer lugar, la composición musical es vehículo de transmisión de la historia, tradición y obra literaria canaria, así como de los iconos, poetas y otros protagonistas relevantes de esta tradición cultural. En estrecha conexión con la literatura, tienen un destacado papel algunos temas relacionados con la mitología canaria, la historia antes de la conquista bentancuriana, la tradición cultural y creencias más arraigadas al pueblo originario guanche, los elementos que definen la identidad canaria como son la lengua guanche, su iconografía o personajes de la historia, menceyes y princesas, etc. Todo ello invade las páginas musicales de Coello, unas veces a través de títulos guanches evocativos, y otras por las temáticas sobre las que versan o se inspiran las obras. Ejemplo de ello son las partituras *Gara y Jonay* (2017), que da a conocer una historia de tradición oral aborigen o *Axis Mundi* (2003) que transmite la idea y significado que tienen los isleños canarios sobre el “eje del mundo”, hallada por el compositor en la obra del literato An-

tonio Tejera Gaspar sobre mitología y religión de los antiguos naturales de Canarias, entre otras obras.

En segundo lugar, el autor se retrotrae hasta la etapa aborigen de la historia canaria para presentar musicalmente una lectura personal de las fuentes de forma implícita o explícita en la obra. Cuando sucede de esta última manera, es decir, en los casos en que la composición musical incluye el texto literario, este se convierte en eje estructural. La forma musical está determinada por la literaria, como puede observarse en *eCaos* (2015), con texto de Maika Etxarri, *Arroró de mi tierra* (1996) con texto del poeta canario Domingo J. Manrique, *Las folías* (1998), con texto del también poeta canario Antonio Zerolo Herrera, *Nana triste* (1999) con texto de Emiliano Guillén Rodríguez, homólogo de los anteriores, o *Misa de Conmemoración* (2008).

En tercer lugar, algunas obras musicales presentan casos de intertextualidad por la reestructuración que el compositor ejerce sobre las fuentes, como es el ejemplo de *Axis Mundi* (2004) que contiene algunos salmos en latín mezclados con palabras de deidades aborígenes. Y en cuarto y último lugar, como un aspecto más a sumar a la relación literario-musical, hemos detectado que el compositor nos transporta a la geografía de sus islas a través de la literatura que la evoca y describe, como tiene lugar en el díptico musical *Isla y mujer y Añorando La Gomera* (1999).

Por otra parte, el estudio interrelacionado entre contexto y obra a colación de la tradición y fe da cuenta del peso relevante de estos dos aspectos sobre la música. La fe católica en las Islas Canarias gira en torno a su patrona, la Virgen de Candelaria, por estar ligada al origen del proceso de cristianización de las islas, y además, por ser uno de los mayores iconos de la tradición canaria. Esta fuerza cultural de la fe ha sido la impulsora de la creación musical de carácter religiosa del compositor, a pesar de su condición de no creyente.

Como compositor enmarcado en la posmodernidad, Emilio Coello manifiesta interés por otras artes, en este caso de forma muy focal hacia la literatura, y además, su obra presenta casos de interculturalidad, dada la tendencia a relacionar aspectos culturales de su tradición con los de otras o entre diferentes niveles de la cultura occidental. Un ejemplo de ello es *Quixote in New York* (2016), obra para piano en la que el jazz y flamenco interactúan con las vanguardias de la música contem-

poránea culta, o *Spanish Music in Europe* (2001) cuyo propósito, tal como su título indica, es introducir la identidad musical española en un marco europeo, y para ello recurre a aspectos identificativos como la célula motívica de semitono a modo de *ayeo* flamenco que se entremezcla con un lenguaje musical europeo, o *Soul and Guaya* (2003), concierto para trompeta y orquesta en el que concita elementos del *soul* con los de la música culta de hoy.

Como ejemplo de interculturalidad entre diferentes niveles de una misma cultura, podemos recurrir a varios ejemplos en los que el timble, icono de la música popular canaria, forma parte de algunas plantillas de obras como *Kanarische Pinselstriche* y *Altahay*, entre otras. El trabajo que Coello ha realizado en torno a este instrumento representa una novedad, la inserción del timble en el repertorio clásico de orquesta sinfónica —con *Concierto para timble y orquesta*—, además de consolidar la literatura para instrumento en la música de cámara. El proceso de imbricación desde el punto de vista de la escritura es interesante y conviene destacarlo para subrayar que no se trata únicamente de la utilización del instrumento junto a la plantilla clásica de orquesta, a modo de una mera fusión, sino de algo más imbricado, que desde el punto de vista del estilo compositivo refleja la simbiosis entre tradición y música contemporánea. A través de este estudio particular hemos constatado también la influencia rítmica del folclore canario en la obra del compositor.

Dado que el parámetro rítmico ha resultado de vital importancia en todas las obras analizadas, tanto a nivel estructural como expresivo, y además, las obras constituyen ejemplos de perfecta simbiosis musical entre el lenguaje popular y el culto, consideramos que la riqueza del folclore canario revierte significativamente en la dialéctica compositiva de Coello. Como un caso más de transculturación entre distintos niveles de una misma cultura musical, el catálogo cuenta con muy pocas composiciones que presentan diseños rítmicos tal como son en origen, la mayoría de los ejemplos se caracterizan por la utilización de los mismos transformados e insertos en un lenguaje contemporáneo, sin responder a una técnica collage o al fenómeno *borrowing*. Recurrir a fuentes folclóricas como la isa, tajaraste, folía, tanganillo, baile del tambor, seguidilla y un largo etcétera, no es sinónimo en este autor de una estética tradicional ni folklórica, como puede observarse en el análisis

musical presentado sobre la obra *Altahay* (1998, revisión 2001). El resultado muestra una escritura variada y expresiva con uso de polirritmias, desplazamientos de acentos y contrastes, y sobre todo con una tendencia al cambio de compás, tan marcada en toda su obra, que constituye una de las constantes más significativas de su lenguaje.

Es también relevante el trabajo de fusión que lleva a cabo en las adaptaciones sinfónicas de obras de tradición folklórica canaria, como son *Cantata del Mencey Loco* (2010), *Islas Canarias* (2014), *Lo Divino* (2014) y *Atlántico* (2015), por cuanto aporta a su lenguaje la exploración de fuentes autóctonas, y en estos casos sí se puede hablar del uso de técnicas tales como la cita o el fenómeno *borrowing* entre otras. Además, estas adaptaciones han contemplado también la fusión de dos ámbitos, popular y culto, con la participación conjunta de dos *ensembles* emblemáticos para Tenerife, Los Sabandeños y la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

La faceta historiadora del compositor nos ha llevado a profundizar en un trabajo colateral de carácter histórico, y al respecto, cabe destacar que se ha hallado una fuente manuscrita que data de 1722 en el que se cita al timple en su contexto funcional. Se trata del *Diario de la visita Episcopal que se va haciendo de las dos Islas de Fuerteventura y Lanzarote*, del 25 de mayo de dicho año. Teniendo en cuenta que los documentos históricos escritos en castellano sobre los acontecimientos locales comienzan en el siglo XVI, tras la conquista de las islas por parte de la Corona de Castilla en el siglo XV, esta fuente representa un documento reseñable de gran antigüedad. Gracias a este hallazgo hemos podido comprobar y concluir que el timple ha sido y es un instrumento anclado a la tradición musical canaria, tanto en ámbitos oficiales como populares, y de ahí la importancia añadida de incluirlo en una composición sinfónica, que le permita no solo traspasar sus contextos previos, sino ser el protagonista y objeto de atención inédita en un concierto para orquesta y solista.

La geografía física de esta región destaca por el contraste al aunar en poco espacio, los picos más elevados de España con dunas al nivel del mar, la nieve con el sol constante, bosques de reservas naturales y laurisilva con zonas desérticas, etc. Estas contraposiciones se reflejan musicalmente a través del carácter cambiante métrico, textural y rítmico de las partituras estudiadas. Asimismo, se evoca a estos elementos

naturales de forma directa mediante una escritura musical que pinta el texto, o de manera alusiva mediante los títulos.

Es sabido que la composición musical del siglo XXI al igual que sucede en las demás artes se ve inmersa en un proceso de recuperación de materiales y técnicas del pasado, como una alternativa más dentro de la pluralidad que le caracteriza. En consecuencia, aunque esta tendencia no es exclusiva de Coello, sí constituye un aspecto de su identidad por aplicarla a todas las obras. Al respecto, el análisis musical de *Misa de conmemoración* muestra la convivencia de recursos y técnicas compositivas de diferentes estéticas y etapas de la historia de la música occidental con tal naturalidad, que podemos concluir que esta obra representa musicalmente un eslabón más en el proceso de evolución de la composición litúrgica.

En relación con el catálogo, *eCosmos* marca una ruptura que podría significar un paréntesis experimental, punto de inflexión o bien un nuevo camino a seguir, por cuanto de novedad en experimentación sonora y proceso intelectual representa. En este caso, la numerología, entendida esta como la práctica que rige el proceso de selección de las alturas que forman el sistema musical completo de la obra a través de los números, juega un papel muy importante y sin parangón en el catálogo del compositor. Además de este ejemplo pueden hallarse otros casos, como *Arba, Amiat, Sat* (1995) (*cuatro, tres, siete*), en los que igualmente los diseños musicales están determinados por patrones numéricos siendo el número siete un referente constante por representar las siete islas principales del Archipiélago Canario.

Desde la perspectiva armónica, la identidad sonora de Coello presenta indistintamente patrones de música tonal como atonal o tonalidades extendidas, según cada composición. La flexibilidad y organicidad en el proceso evolutivo de las obras ofrecen un marco libre en cuanto a la relación entre forma y tonalidad, o entre esta y la conducción armónica de las voces. La producción está más próxima al carácter programático que al de música pura, sin que esto suponga establecer vínculos con técnicas y recursos compositivos tradicionales concretos. Puede observarse indistintamente el uso de la serie de alturas, escalas existentes o modales; la escritura puntillista y puramente tímbrica y el contrapunto; disonancias y sobre todo el uso reiterado del intervalo de segunda mayor y menor —como elemento de identidad sonora— junto

a las consonancias; el uso de la célula motívica o la idea abstracta que cohesionan la obra; el tratamiento de la célula melódica de forma horizontal o vertical indistintamente; la investigación del sonido puramente espectral y manipulación de la morfología del sonido o como aplicación a las características organológicas tradicionales de los instrumentos; etc.

Los aspectos puestas de relieve señalan hacia una estética de nueva simplicidad, a sabiendas de que este término “simplicidad” aplicado a las estéticas postmodernas, no es sinónimo de sencillo, fácil y mucho menos repetitivo —que sería propio del minimalismo que acoge este mismo término—. Las tendencias que encierra la nueva simplicidad incluyen obras complejas en cuanto a técnica interpretativa o, en ocasiones, en la propia elaboración de la obra. Es en virtud de la recuperación de sonidos consonantes, la búsqueda de la expresividad, el misticismo, la reintroducción de la repetición —no en el sentido minimalista—, por lo que la obra de Coello responde a esta estética que convive con otros aspectos marcados como las complejidades de textura, polirritmias, exigencias técnicas al intérprete, la compleja organización sonora en algunas obras o la interacción simultánea de elementos que ejercen por igual papeles estructurales.

El lenguaje del compositor representa una propuesta más, dentro del poliestilismo emergente en el siglo XXI. Se ha señalado una actitud simbiótica en el lenguaje compositivo de Coello, tanto al referirnos a recursos y técnicas compositivas usadas en la composición de la música religiosa en la que convergen pasado y presente, como en la utilización de los ritmos procedentes del folklore pero insertos en una escritura de hoy, o incluso por la relación matemática-musical hallada en la composición *eCosmos*. Por todo ello se pone de relieve la pluralidad de técnicas y tendencias que pueden hallarse en la composición de Coello, como un indicador de la vasta cultura musical que posee y las destrezas compositivas que domina para utilizarlos adecuadamente. En este sentido, la pluralidad de lenguajes que presentan sus contemporáneos avala el poliestilismo aludido.

Catálogo de Emilio Coello

RELACIÓN DE OBRAS

MÚSICA ESCÉNICA

I. Música incidental

Las Tres Reinas Magas (1994)

Banda sinfónica.

Texto de Gloria Fuertes.

E: 16 de diciembre de 1994. Casa de la Cultura de Alcobendas (Madrid).

Dirección escénica: José Manuel Mañanas. Dirección musical: Emilio Coello.

La Niña de la Luna (1995)

Orquesta sinfónica.

Texto de José Manuel Mañanas.

E: 13 de mayo de 1996. Teatro Albéniz, Madrid. Dirección musical: Emilio Coello. Coordinación: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

El pirata Pata Palo (1995)

Orquesta de cámara, coro y percusión.

Texto de Isabel Medina.

E: 22 de diciembre de 1995. Auditorio Adolfo Marsillach. Grupo COE. Dirección escénica: Elisa Rodríguez. Dirección musical: Emilio Coello.

La Celestina (1996)

Conjunto instrumental.

Texto de Fernando de Rojas.

E: 22 de junio de 1996. Sala Galileo, Madrid. Grupo de actores de la RESAD y Grupo COE de música antigua. Dirección escénica: Charo Amador. Dirección musical: Emilio Coello.

Necesitamos desesperadamente una terapia (1997)

Conjunto instrumental.

Texto de Christopher Durang.

E: 20 de agosto de 1997. Teatro Reina Victoria, Madrid. Grupo COE. Dirección escénica: Charo Amador. Dirección musical: Emilio Coello.

II. Música de acción

Fun de Tuba (1994)

Flauta, flautín, clarinete, trompeta, violín, piano, 2 sintetizadores, guitarra, bajo, tuba, 2 voces y 2 perc.

Parodia musical.

E: 18 de marzo de 1994. Grupo de Profesores de Alcobendas. Dir. Emilio Coello. Conservatorio de Música de Alcobendas (Madrid).

OBRAS PARA ORQUESTA

I. Orquesta sola

Axis Mundi (2003)

Orquesta (existe versión para soprano y orquesta).

Encargo del XX Festival de Música de Canarias.

Dedicada a Javier Darías.

eCosmos (2012)

Orquesta.

E: 16 de marzo de 2013. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Dir. Víctor Pablo Pérez.

Auditorio Adán Martín de Santa Cruz de Tenerife.

Encargo del Cabildo Insular de Tenerife con motivo de su centenario.

Dedicada a Víctor Pablo Pérez.

Obertura canaria (2017)

Orquesta.

E: 2 de enero de 2017. Joven Orquesta de Canarias. Dir. Víctor Pablo Pérez. Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife.

Encargo Joven Orquesta Sinfónica de Canarias.

Gloria y Paz (2018)

Orquesta.

Encargo de Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Obra conmemorativa de la “Gesta del 25 de julio de 1797 contra el almirante inglés, Horacio Nelson”.

II. Solista instrumental y orquesta

Variaciones para violín y orquesta (1995)

Violín solista y orquesta.

Altahay (Concierto para timple y orquesta) (1998; revisión 2001)

Timple solista y orquesta.

E: 8 de marzo de 2001. Benito Cabrera (timple) y Orquesta Sinfónica de Tenerife. Dir. Edmon Colomer. Sala Teobaldo Power, La Orotava.

Obra compuesta expresamente para Benito Cabrera y dedicada a Nany Fernández Anyols.

Soul and guaya. “Hautacuperche” (2003)

(Concierto para trompeta y orquesta).

Trompeta solista y orquesta.

E: 6 de abril de 2003. Antonio Martí (trompeta), Mannes Concert Hall Orchestra. Dir. Per Breving. Concert Hall de la Universidad de Mannes.

Dedicada a Vicent Penzarella, solista de la New York Philharmonic Orchestra.

III. Solistas vocales y orquesta

Isla y Mujer (Concierto para soprano y orquesta) (1999)

Soprano y orquesta (existe versión para soprano y orquesta de cámara).

Textos del poeta canario Pedro García Cabrera.

Primer Premio del II Concurso de Composición “Isla de La Gomera” del Centro Canario para la Música Iberoamericana.

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

Dedicada a José Eloy de San Ramón Coello Magdalena y María Dolores Marichal Barroso.

Axis Mundi (Versión para soprano, barítono y orquesta) (2003)

Texto de la Vulgata (versículos 7 al 17) y textos en lengua natural guanche.

Soprano, barítono y orquesta (para orquesta sola).

E: 11 de febrero de 2004. Versión para soprano y orquesta. Montserrat Bella (soprano), Antonio López (barítono), Orquesta Sinfónica de Galicia. Dir. Víctor Pablo Pérez. Auditorio Adán Martín de Santa Cruz de Tenerife.

Encargo del XX Festival de Música de Canarias.

Dedicada a Javier Darías.

Las Rosas de Hércules (concierto para bajo y orquesta de cuerda) (2008)

Orquesta de cuerda y voz (bajo).

Textos del poeta canario Tomás Morales.

E: 19-27 de noviembre de 2008. Alberto Feria (bajo), Hungarian Chamber Symphony Orchestra. Dir. Alberto Roque Santana. Gira de estrenos en: Zagreb (Croacia), Maribor (Eslovenia), Milán (Italia), Berna (Suiza), Frankfurt y Berlín (Alemania), Praga (República Checa), Viena (Austria), Bratislava (Eslovaquia), y Budapest (Hungría).

Dedicada a Marina Barrio Alonso.

Pater Noster (2011)

Solistas y orquesta.

Texto en latín.

E: 14 de mayo de 2011. Coro y Orquesta "Discanto". Parroquia de Santiago de San Juan Bautista de Madrid.

Dedicado a la memoria de Eduardo Martínez Miguel.

eCaos (2013)

Soprano y orquesta.

Textos de la poeta Maika Etxarri.

E: 5 de junio. Candelaria González (soprano), Orquesta Sinfónica de Tenerife. Dir. Víctor Pablo Pérez. Auditorio Adán Martín de Santa Cruz de Tenerife.

Encargo de Fundación SGAE y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS).

Dedicada a Víctor Pablo Pérez.

Gara y Jonay (2017)

Orquesta.

IV. Adaptaciones sinfónicas

Cantata del Mencey Loco (2010)

Coro y orquesta.

Texto del tinerfeño Ramón Gil-Roldán.

Versión sinfónica de la obra homónima de Elfidio Alonso.

E: 3 de septiembre de 2010. Los Sabandeños, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Dir. Víctor Pablo Pérez, Plaza del Cristo de San Cristóbal de La Laguna.

G: 14 de julio de 2011 en Auditorio Adán Martín en Santa Cruz de Tenerife. Los Sabandeños, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Dir. Víctor Pablo Pérez. *La Huella del Guanche*. Xenox Producciones, 2011.

Islas Canarias (2014)

Orquesta.

Música original de Josep María Tarridas Barri (1903-1902).

E: Sabandeños y Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Lo Divino (2014)

Orquesta (También existe una versión para Solistas, Coro Mixto e Infantil).

Texto del villancico original: Antonio Fernández Grilo (1845-1906).

Música original de Fermín Cedrés (1844-1927).

E: Sabandeños y Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Atlántico (2015)

Orquesta

Música original de Benito Cabrera.

E: Benito Cabrera, Sabandeños y Orquesta Sinfónica de Tenerife, 2016.

Canción a Mayo (2017)

Orquesta.

OBRAS PARA CORO

I. Coro a capella

Sinfonía nocturna para un semáforo somnoliento (1994)

Coro mixto a 4 voces.

Texto del poeta canario Teodoro Santana.

Arroró de mi tierra (1996)

Coro mixto a 6 voces.

Texto del poeta canario Domingo J. Manrique.

E: 21 de diciembre de 1997. Coro del Concurso. Dir. Carmen Cruz Simó.

Primer Premio del III Concurso de Composición Coral “Ciudad de La Laguna” 1996.

Las folías (1998)

Coro mixto, soprano solista y recitador.

Texto del poeta canario Antonio Zerolo Herrera.

Nana triste (1999)

Coro mixto a 4 voces.

Texto del poeta canario Emiliano Guillén Rodríguez (de Raigambres).

E: 17 de diciembre de 2000. Coro Amanda de Suecia. Dir. Lars Smedlum Primer Premio del VI Concurso “Ciudad de La Laguna” 1999.

II. Coro y orquesta

Axis Mundi (2003)

Coro y orquesta (existe versión para orquesta sola y versión para solistas vocales y orquesta).

Encargo del XX Festival de Música de Canarias.

Dedicada a Javier Darías.

Los sueños de Ossian (2017)

Coro y Orquesta.

Texto de Maite de Los Frailes.

E: 30 de enero de 2018. Corro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dir. Víctor Pablo Pérez.

III. Coro y conjunto instrumental

Cantar de las mariposas azules (2006)

Coro, narrador y conjunto instrumental.

Texto de Vandrell.

Perfume de jueves (2006)

Coro y conjunto instrumental (existe versión para voz y piano).

Textos de Ana Vicioso.

IV. Adaptaciones corales

Bachiana (2011)

Coro.

E: 2011. Ensemble Vocal Contemporáneo.

Adaptación de la *Bachiana* número 5 de Villalobos.

OBRAS PARA SOLISTAS, CORO Y ORQUESTA

Misa de Conmemoración (2008)

Solistas, coro y orquesta.

Texto en latín

I. *Kyrie*, II. *Gloria*, III. *Credo*, IV. *Sanctus*, V. *Benedictus*, VI. *Agnus Dei*.

E: 1 de febrero de 2009. Candelaria González (Soprano), Candelaria Gil (Mez-sopranos), Carlos Javier Méndez (Tenor), Jeroboam Tejera (Bajo), Coro Contemporáneo de Tenerife, Camerata Lacunensis, Coro Discanto Per Musicam, Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Canarias. Dir. Coros: Antonio Abreu, Dir. Emilio Coello.

G: 30 y 31 de enero de 2009 en el Auditorio Antonio Lecuona del Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife. Intérpretes del estreno. Creatimusic audiovisuales.

Solistas, coro y órgano.

E: 20 de junio de 2014. Solistas y Coro del Instituts für Schul - und Kirchenmusik, Daniel Richter (órgano), Dominik Beykirch (órgano positivo), Gertrud Ohse (viola de gamba), Nicole Mey (tiorba). Dir. Christian K. Frank. Katholische Kirche de Weimar, Alemania.

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

Gara y Jonay (2017)

Solistas, Coro y Orquesta.

E: 25 de diciembre 2017. Orquesta Sinfónica de Tenerife y Los Sabandeños.

Dir. Víctor Pablo Pérez.

Titerroygatra (2019)

Solistas, Coro y Orquesta.

OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLISTA

Quixote in New York (2016)

Piano.

E: 1 de junio de 2016. Tito García. Carnegie Hall de New York.

OBRAS PARA VOZ E INSTRUMENTOS

Tierra (1990)

Soprano y piano.

Texto de Federico García Lorca.

Campo (1991)

Soprano y piano.

Texto de Federico García Lorca.

Canción (1992)

Soprano, flauta, violonchelo y piano.

Texto de Pablo Neruda.

Para mi corazón (1992)

Voz y Sintetizador.

Texto de Pablo Neruda.

Isla y Mujer (1999)

Soprano y orquesta de cámara.

Textos del poeta canario Pedro García Cabrera.

E: 4 de diciembre de 1999. Candelaria González (soprano) y Orquesta de Cámara Garajonay. Dir. Roberto Túbaro. Auditorio Insular Infanta Cristina de La Gomera.

Primer Premio del II Concurso de Composición “Isla de La Gomera” del Centro Canario para la Música Iberoamericana.

Dedicada a José Eloy de San Ramón Coello Magdalena y María Dolores Marichal Barroso.

***Perfume de jueves* (2006)**

Voz y piano.

Texto de Ana Vicioso.

Escrita para el grupo literario *Encuentros*.

OBRAS PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

***Tema y variaciones* (1992)**

Flauta, fagot, violonchelo y piano.

***Wirbel* (1993)**

Flautín, 2 flautas, 3 clarinetes, 3 trompetas, trombón, 2 violonchelos y 2 percusiones.

E: 1 de noviembre de 1993. Grupo Instrumental del Conservatorio de Música de Alcobendas (Madrid). Dir. Santiago Bernardo.

***Cuarteto de cuerdas nº 1* (1993)**

Cuarteto de cuerda.

E: 16 de marzo de 1994. Cuarteto de CSMM. Auditorio Tomás Luís de Victoria de CSMM.

***Arba, Amiat, Sat (Achic-Hirahi)* (1995)**

Clarinete, fagot, trompeta en do, trombón, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Premio de la Comunidad Autónoma de Madrid 1995.

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

Divertimento para tres clarinetes y clarinete bajo (1995)

3 clarinetes y clarinete bajo

E: 17 de diciembre de 1995. Grupo Cálamus. Auditorio de Alcobendas (Madrid).

Spanish Music in Europe (2001)

Oboe, clarinete, fagot, piano, violín y violonchelo.

E: diciembre de 2001. Archeus Ensemble. Dir. Liviu Danceanu. Romanian Atheneum Great Hall de Bucarest.

Encargo del Festival Contemporary Spanish Music in Europe.

Dedicada a Taré y Rosana Darias

Kanarische Pinselstriche (2005)

Timple, Cuarteto cuerdas y piano.

E: 17 de noviembre de 2005. Esther Ropón, Piano. Capriccio Streichquartet. Konzerthaus de Berlín.

Encargo del Konzerthaus de Berlín.

Abril. Cantos de las Islas (2007)

Timple y quinteto de cuerda con contrabajo.

Contrastes (2008)

Timple y ensemble.

Weimar (2010)

Multipercusión.

Trío para Navidad (2015)

Violín, Oboe y Piano.

E: 13 de diciembre de 2015. András Demeter (violín), Vicente Fernández (oboe), Yang-Yang Deng (piano). Fundación Canal de Isabel II. Madrid.

Encargo de la Fundación Canal de Isabel II.

Dedicada a Gema y Tito García.

OBRAS PARA BANDA

Benahoré (1996)

Banda sinfónica.

MÚSICA ELECTROACÚSTICA

Lux (1992)

Cinta digital.

E: Universidad Menéndez Pelayo 1993.

Cuento de sirenas (1995)

Cinta digital.

E: 24 de noviembre de 1995. Auditorio Tomás Luís de Victoria de CSMM

Piano Wave I (1995)

Cinta digital.

E: 24 de abril de 2003. Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.

Piano Wave II (1995)

Cinta digital.

E: 24 de abril de 2003. Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.

Piano Wave III (1995)

Cinta digital.

E: 24 de abril de 2003. Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.

RELACIÓN ALFABÉTICA DE OBRAS

TÍTULO	INSTRUMENTACIÓN	AÑO
A <i>Arba Amiat sat</i> (<i>Achic-Hirahi</i>)	Clarinete, fagot, trompeta en do, trombón, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo	1995
<i>Arrorró de mi tierra</i>	Coro mixto a 6 voces	1996
<i>Altahay</i>	Timple y orquesta	1998
<i>Axis Mundi</i>	Orquesta y coro (Existe una versión para Concierto para soprano, barítono y orquesta)	2003
<i>Abril. Cantos de las Islas</i>	Timple y quinteto de cuerda con contrabajo	2007
<i>Atlántico</i>	Timple y orquesta (Adaptación sinfónica)	2015
B <i>Benahore</i>	Banda sinfónica	1996
C <i>Cantar de las mariposas azules</i>	Narrador, coro y conjunto instrumental	2006
<i>Contrastes</i>	Timple	2008
<i>Cantata del Mencey Loco</i>	Coro y orquesta (Adaptación sinfónica)	2010
<i>Campo</i>	Soprano y piano	1991
<i>Canción</i>	Soprano, flauta, violonchelo y piano	1992
<i>Cuarteto de cuerdas I</i>		1993
<i>Cuento de sirenas</i>	Cinta digital	1995
<i>Canción a Mayo</i>	(Adaptación sinfónica)	2017
D <i>Divertimento para 4 clarinetes</i>	3 clarinetes y clarinete bajo	1995
E <i>El pirata patapalo</i>	Orquesta de cámara, coro y percusión	1995
<i>eCosmos</i>	Orquesta	2012
<i>eCaos</i>	Soprano y orquesta	2013

F	<i>Fun de tuba</i>	Flauta, flautín, clarinete, trompeta, violín, piano, 2 sintetizadores, guitarra, bajo, tuba, 2 voces y 2 percusiones	1994
G	<i>Gara y Jonay</i>	Solistas, coro y orquesta	2017
	<i>Gloria y Paz</i>	Orquesta sinfónica	2018
I	<i>Isla y Mujer</i>	Soprano y orquesta (Existe una versión para soprano y orquesta de cámara)	1999
	<i>Islas Canarias</i>	Orquesta (Adaptación sinfónica)	2014
K	<i>Kanarische Pinselstriche</i>	Timple, piano y cuarteto de cuerdas	2005
L	<i>Lux</i>	Cinta digital	1992
	<i>Las tres reinas magas</i>	Banda sinfónica	1994
	<i>La niña de la luna</i>	Orquesta sinfónica sobre textos de José Manuel Mañanas	1995
	<i>La celestina</i>	Conjunto instrumental	1996
	<i>Las folías</i>	Coro mixto, soprano solista y recitador	1998
	<i>Las rosas de Hércules</i>	Bajo y orquesta de cuerda	2008
	<i>Lo Divino</i>	Orquesta (Adaptación sinfónica)	2014
		(También existe versión para coro solistas, coro mixto e infantil)	2017
	<i>Los sueños de Ossian</i>	Coro y orquesta	2017
M	<i>Misa de Conmemoración</i>	Solistas, coro y orquesta	2008
N	<i>Necesitamos desesperadamente una terapia</i>	Conjunto instrumental	1997
	<i>Nana triste</i>	Coro mixto a 4 voces	1999
O	<i>Obertura canaria</i>	Orquesta	2017
P	<i>Pater Noster</i>	Solistas y orquesta	2011

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

	<i>Perfume de jueves</i>	Voz y piano (También existe una versión para voz, coro y conjunto instrumental)	2006
	<i>Para mi corazón</i>	Sintetizador y voz	1992
	<i>Piano wave I</i>	Cinta digital	1995
	<i>Piano wave II</i>	Cinta digital	1995
	<i>Piano wave III</i>	Cinta digital	1995
Q	<i>Quixote in New York</i>	Piano	2016
S	<i>Spanish Music in Europe</i>	Conjunto instrumental: oboe, clarinete, fagot, piano, violín y violonchelo	2001
	<i>Soul and guaya</i> "Hautacuperche"	Trompeta y orquesta	2003
	<i>Sinfonía nocturna para un semáforo somnoliento</i>	Coro mixto a 4 voces	1994
T	<i>Tierra</i>	Soprano y piano	1990
	<i>Tema y variaciones</i>	Flauta, fagot	1992
	<i>Trío para Navidad</i>	Violín, oboe y piano	2015
	<i>Titerroygatra</i>	Solistas, coro y orquesta	2019
V	<i>Variaciones para violín y orquesta</i>	Violín solista y orquesta	1995
W	<i>Wirbel</i>	Flautín, 2 flautas, 3 clarinetes, 3 trompetas, trombón, 2 violonchelos y 2 percusión	1993
	<i>Weimar</i>	Multipercusión	2010

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OBRAS

1	1990.	<i>Tierra</i> . Soprano y piano.
2	1991.	<i>Campo</i> . Soprano y piano.
3	1992.	<i>Canción</i> . Soprano, flauta, violonchelo y piano.
4	1992.	<i>Tema y variaciones</i> . Flauta, fagot.
5	1992.	<i>Lux</i> . Cinta digital
6	1992.	<i>Para mi corazón</i> . Sintetizador y barítono.
7	1993.	<i>Cuarteto de cuerdas</i> nº 1.
8	1993.	<i>Wirbel</i> . 2 flautas, flautín 3 clarinetes, 3 trompetas, trombón, 2 violonchelos y 2 percusión.
9	1994.	<i>Las tres reinas magas</i> . Banda sinfónica.
10	1994.	<i>Fun de Tuba</i> . Flauta, flautín, clarinete, trompeta, violín, piano, 2 sintetizadores, guitarra, bajo, tuba, 2 voces y 2 percusiones.
11	1994.	<i>Sinfonía nocturna para un semáforo somnoliento</i> . Coro mixto a 4 voces.
12	1995.	<i>Cuento de sirenas</i> . Cinta digital.
13	1995.	<i>Piano wave I</i> . Cinta digital.
14	1995.	<i>Piano wave II</i> . Cinta digital.
15	1995.	<i>Piano wave III</i> . Cinta digital.
16	1995.	<i>La niña de la luna</i> . Orquesta sinfónica.
17	1995.	<i>El pirata Pata Palo</i> . Orquesta de cámara, coro y percusión.
18	1995.	<i>Arba Amiat sat (Achic-Hirahi)</i> . Clarinete, fagot, trompeta en do, trombón, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo.
19	1995.	<i>Divertimento para 4 clarinetes</i> . 3 Clarinetes y clarinete bajo.
20	1995.	<i>Variaciones para violín y orquesta</i> . Violín solista y orquesta.
21	1996.	<i>La celestina</i> . Conjunto instrumental.
22	1996.	<i>Arroró de mi tierra</i> . Coro mixto a 6 voces.
23	1996.	<i>Benahore</i> . Banda sinfónica.
24	1997.	<i>Necesitamos desesperadamente una terapia</i> . Conjunto instrumental.
25	1998.	<i>Las folías</i> . Coro mixto, soprano solista y recitador.
26	1998.	<i>Altahay</i> . Timple y orquesta (revisión 2001).
27	1999.	<i>Isla y Mujer</i> . Soprano y orquesta (existe una versión para soprano y orquesta de cámara).
28	1999.	<i>Nana triste</i> . Coro mixto a 4 voces.
29	2001.	<i>Spanish Music in Europe</i> . Conjunto instrumental: oboe, clarinete, fagot, piano, violín y violonchelo.

Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello

30	2003.	<i>Axis Mundi</i> . Orquesta y coro (existe una versión para Concierto para soprano, barítono y orquesta).
31	2003.	<i>Soul and guaya</i> . “ <i>Hautacuperche</i> ”. Trompeta y orquesta.
32	2005.	<i>Kanarische pinselstriche</i> . Timple, piano y cuarteto de cuerdas.
33	2006.	<i>Perfume de jueves</i> . Voz y piano (también existe una versión para voz, coro y conjunto instrumental).
34	2006.	<i>Cantar de las mariposas azules</i> . Narrador, coro y conjunto instrumental.
35	2007.	<i>Abril</i> . Cantos de las Islas. Timple y quinteto de cuerda con contrabajo.
36	2007.	<i>Cantos de las Islas</i> . Timple y quinteto de cuerda.
37	2008.	<i>Contrastes</i> . Timple.
38	2008.	<i>Las rosas de Hércules</i> . Bajo y Orquesta de Cuerda.
39	2008.	<i>Misa de Conmemoración</i> . Solistas, coro y orquesta.
40	2010.	<i>Weimar</i> . Multi percusión
41	2010.	<i>Cantata del Mencey Loco</i> Coro y orquesta (adaptación sinfónica).
42	2011.	<i>Pater Noster</i> . Solistas y Orquesta.
43	2012.	<i>eCosmos</i> . Orquesta.
44	2013.	<i>eCaos</i> . Soprano y Orquesta.
45	2014.	<i>Islas Canarias</i> . Orquesta (adaptación sinfónica).
46	2014.	<i>Lo Divino</i> . Orquesta (adaptación Sinfónica) (existe versión para solistas, coro mixto e infantil).
47	2015.	<i>Trío para Navidad</i> . Violín, Oboe y Piano.
48	2015.	<i>Atlántico</i> . Timple y orquesta (adaptación sinfónica).
49	2016.	<i>Quixote in New York</i> . Piano.
50	2017.	<i>Obertura canaria</i> . Orquesta.
51	2017.	<i>Canción a Mayo</i> (adaptación sinfónica).
52	2017.	<i>Los sueños de Ossian</i> . Coro y orquesta.
53	2017.	<i>Gara y Jonay</i> . Orquesta.
54	2018.	<i>Gloria y Paz</i> . Orquesta.
55	2019.	<i>Titerroygatra</i> . Solistas, Coro y Orquesta.

Bibliografía

LIBROS

- Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto. *Primeros del Siglo: Ensayos sobre la última literatura canaria*. Santa Cruz de Tenerife: (s.e.), 2007.
- Alcalde, Antonio. *El Canto de la Misa. De una liturgia “con cantos” a una liturgia “cantada”*. Maliaño (Cantabria): Sal Terrae, 2002.
- Alemán, Gilberto. *La Banda Municipal*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2003.
- Álvarez, Rosario. *La música culta en Canarias*. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, 2008.
- Amadou Ndoeye, El Hadj. *Estudios sobre narrativa canaria*. Sevilla: Baile del Sol, 2006.
- Barce, Ramón. *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical, 1985.
- Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.
- Beard, David; Kenneth, Gloag. *Musicology. The Key Concepts*. London: Routledge, 2009.
- Béthencourt, Antonio de (ed.). *Lecturas de Historia de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2006.
- Calvino, Italo. *Todas las cosmicómicas*. Madrid: Siruela, 2007.
- Campos García, José Luis. *Cuando la música cruzó la frontera digital: aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Casanova de Ayala, Félix (ed.). *Los mejores poemas de ayer y de hoy*. La Laguna: Ed. Centro de la Cultura Popular Canaria, 1989.

- Chil y Naranjo, Gregorio. *Los Guanches. Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Artemisa, 2006 (edición original: *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*).
- Concurso de Composición Coral Ciudad La Laguna 1994/2002*. Tenerife: Concejalía de cultura del Excmo. Ayto. de San Cristóbal de La Laguna, 2003.
- Cureses, Marta. *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid: ICCMU, 2001.
- *Emilio Coello: el compositor como historiador*. Santa Cruz de Tenerife: XX Festival de Música de Canarias, Cabildo de Canarias, 2005.
- *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: ICCMU, 2007.
- Darias, Javier. *La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*. Madrid: Ed. Musicinco S.A., 1987.
- *LEPSIS I. Técnicas de organización y control en la creación musical*. Madrid: Emec, 2006.
- *LEPSIS II. Creación musical. Hacia una teoría escalística unificada*. Madrid: Emec, 2012.
- Delgado Díaz, José Carlos: *El Folklore Musical de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Turquesa, 2004.
- Diario de la visita Episcopal que se va haciendo de las dos Islas de Fuerteventura y Lanzarote, del 25 de mayo de 1722 (manuscrito) (s.e.) (s.l.)*.
- Dibelius, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004.
- Eco, Umberto: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 1984.
- Eimert, Herbert. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, cop., 1959.
- Espinosa, Alonso de. *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1980.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2008.
- Etxarri Yábar, Maika. *Talwardat Nljla*. España (s.l.): Andante, 2014.
- Farrujia de la Rosa, A. José. *Ab Initio. Análisis historiográfico y arqueológico sobre el primitivo poblamiento de Canarias (1342-1969)*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2014.

- Fernández de la Gandara, Gonzalo; Lorente, Miguel. *Acústica musical*. Madrid: ICCMU, 1998.
- Feuillée, Louis. *Historia antigua y moderna de las Islas Canarias*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Madrid: Turner, 1990.
- García Alcalde, Guillermo. *Laura Vega: El siglo XXI en la creación canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Festival de Música de Canarias, 2010.
- García del Busto, José Luis. *Joaquín Turina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- García García, Alicia. *Juba II y las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2009.
- González Montañez, Coriolano (dir.). *Poesía Canaria 1980-2002. Cuatro propuestas críticas*. Sevilla: Baile del Sol, 2003.
- González, José Gregorio. *Canarias Mágica*. Madrid: Corona Borealis, 2003.
- Gustems, Josep. *Música y sonidos en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2013.
- Hanson, Howard. *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1960.
- Harvey, Jonathan. *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2008.
- Hernández Yanes, Álvaro. *Un siglo de Historia de la Banda de Música de la Villa de los Silos (1899-1999)*. La Laguna-Tenerife: Concejalía de Cultura del Ilmo. Ayuntamiento de la Villa de Los Silos, 1998.
- Hidalgo, Juan. *Viaje a Argel*. Barcelona: MacBa, 1967.
- Higuera, Fermín (dir.); Ruiz Valdivia, Encarnación (coord.). *I Congreso de Música: Canarias en la música*. La Laguna: Ateneo de La Laguna, 2003.
- Humboldt, A.V. *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Ramón Rodríguez Rivera, 1851.
- Lefranc, Amaro. *Lo Guanche en la Música Popular Canaria*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, 1942.
- Lendvai, Erno. *Béla Bartók. Análisis de su música*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003.
- Luján Henríquez, José Antonio (coord.). *P. Heraclio Quintana Sánchez. Perfiles y comentarios*. Gran Canaria: Editorial Beginbook, 2015.

- Lyon, David. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Marco, Tomás. *Pensamiento musical y siglo xx*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- Martín Rodríguez, Ernesto. *La Zarza: Entre el Cielo y la Tierra*. Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1998.
- Martín, Sabas. *La ínsula de Babel*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2007.
- *Ritos y leyendas Guanches*. Madrid: Miraguano, 2007.
- Martínez Berriel, Sagrario. *La Armonía y el Ritmo de una ciudad. Estudios sobre la profesión, la afición y la vida musical en Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993.
- Martínez, M^a del Carmen; Castañeda, Juan Pedro (ed.). *Encuentro de Narrativa Canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Ateneo de La Laguna y Ayuntamiento de La Laguna, 1985.
- Matthews, Wade; Rodríguez, Manolo; Costa, Carlos. *ÍNSULAS. Siete retratos sonoros de las islas Canarias*. Tenerife: Fundación Caja Canarias, 2017.
- Mederos Martín, Alfredo; Escribano Cobo, Gabriel. *Fenicios, púnicos y Romanos. Descubrimiento y poblamiento de las Islas Canarias*. Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 2002.
- Medina, Ángel. *Ramón Barce en la vanguardia musical española*. Ethos-Música n° 10. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.
- Mora Gallardo, Elsa; Asuaje, Rosa Amelia. *El canto de la palabra: una iniciación al estudio de la prosodia*. Mérida (Venezuela): Centro de Investigación y Atención Lingüística (CIIAL) y Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas (GICIFO), 2009.
- Muñoz, Clara. *Pieles*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003.
- Noda Gomez, Talio. *La música Tradicional Canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: (s.e.), 1978.
- Oliver Frade, José M.; Relancio Menéndez, Alberto. *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007.
- Osborne, Nigel (ed.). *Contemporary Music Review*. Volume 7, Part 2: *Time in Contemporary Musical Thought*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1993.

- Pablo Gimeno, M^a Jesús (ed.). *Aires de libertad*, Tenerife: Idea, 2006.
- Pablo, Luis de. *A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.
- Perdomo Alfonso, Manuel. *Recuerdo de la consagración de la Basílica de Ntra. Sra. de Candelaria. Patrona General del Archipiélago Canario*. Santa Cruz de Tenerife: Afra, agosto, 1959.
- Pérez García, Jaime. *Fastos biográficos de La Palma*. Santa Cruz de Tenerife: Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma y Caja General de Ahorros de Canarias, 2009.
- Piazzí Smyth, Charles. *Más Cerca del Cielo. Tenerife, las Experiencias de un Astrónomo*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2002.
- Platón. *Timeo*. Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, Tomo 6, Madrid 1872.
- *Critias*. Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, Tomo 6, Madrid, 1872.
- Puig-Samper, Miguel Ángel, Pelayo, Francisco. *El viaje del astrónomo y naturalista Louis Feuillée a las Islas Canarias (1724). Seguido de la transcripción y traducción del manuscrito "Historia antigua y moderna de las Islas Canarias"*, redactado por Louis Feuillée. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997.
- Rodríguez Delgado, Octavio. *La Sociedad Filarmónica "Nivaria" de Arafo. (Banda de Música). 150 Años de Historia (1860-2010)*. Villa de Arafo- Tenerife: Sociedad Filarmónica "Nivaria", 2010.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Saint-Vincent, Bory de. *Ensayo sobre las Islas Canarias y la Antigua Atlántida*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2006.
- *Viaje a las cuatro islas principales de los mares de África*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2006.
- Sarmiento Pérez, Marcos. *Las Islas Canarias en los Textos Alemanes (1494-1865)*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2005.
- Sautoy, Marcus de. *The music of the primes*, New York: Harper Perennial, 2011.
- Schoenberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2005.
- *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.
- Siemens Hernández, Lothar. *La música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1977.

- Stevens, Peter S. *Patrones y Pautas en la Naturaleza*. Barcelona: Salvat, 1989.
- Stone, Olivia. *El planeta Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2005.
- Supper, Martín. *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*. Madrid: Alianza, 2004.
- Tenerife, isla de cultura: balance de final de siglo: memoria del Área de Cultura, Cabildo de Tenerife, 1995-2000*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 2002.
- Torriani, Leonardo. *Descripción e Historia del reino de las Islas Canarias*. Tenerife: Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1999.
- Uriarte, Cristina G. de. *Literatura de viajes y Canarias. Tenerife en los relatos de viajeros franceses del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. CSIC, 2006.
- Vattimo, G.; Mardones, J.M.; Urdanabia, I. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Verneau, R. *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*. Tenerife: Benchomo, 2003.
- VV.AA. *Diccionario de la Literatura en Canarias* (en línea): <http://www.bienmesabe.org/noticia/buscar?q=tomas+morales>
- VV.AA. *Enciclopedia Guanche* (en línea): http://www.guanches.org/enciclopedia/index.php?title=Jaime_P%C3%A9rez_Garc%C3%ADa_de_Aguiar [consulta: 27 junio 2015].
- VV.AA. *Health Library*. The University of Chicago Medicine (en línea): <http://www.uchospitals.edu/online-library/content=S03963> [consulta: 30 octubre 2014].
- VV.AA. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas* (una antología de textos comentados). Sevilla: Editorial Doble J S.L., 2004 (ed. José María García Laborda).
- VV.AA. *La Música Popular Canaria. La Música Tradicional y de Raíz. La Canción de Autor. El rock, El Jazz. La Música Clásica*. Arafo-Tenerife: COEDITORES, 2001.
- Xenakis, Iannis. *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, 2009.
- *Música. Arquitectura*. Barcelona. Antoni Boch Editor, 1982.
- Zerolo Herrera, Antonio. *Antología Poética*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2005.

ARTÍCULOS

- “Banda las Candelas” (en línea): <http://6865.blogindario.com/2007/03/03006-banda-las-candelas-de-candelaria.html> [consulta: 20 agosto 2015].
- “Benito Cabrera interpreta el concierto *Altahay* con la Sinfónica de Córdoba” (en línea): <http://web.eldia.es/2004-06-03/cultura/cultura2.htm> [consulta: 22 octubre 2015].
- “Hijo de Makuran: Hallada en Fuerteventura Piedra Rosetta canaria con inscripción bilingüe”. En: *Ancient Origins* (en línea): <http://www.ancient-origins.es/noticias-historia-arqueologia/hijo-makuran-hallada-fuerteventura-piedra-rosetta-canaria-inscripci%C3%B3n-biling%C3%BCe-003236> [consulta: 16 febrero 2016].
- “Las bandas de música de Tenerife comienzan su ciclo primaveral con un concierto extraordinario dedicado a Adán Martín” En: *Diario 20minutos.es*; 19.03.2011 (en línea): <http://www.20minutos.es/noticia/993890/0/> [consulta: 20 marzo 2011].
- Abreu, Antonio. Notas a la edición del CD. En: Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD). Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009.
- Alfredo Aracil. “Descubrir nuevos límites”. En: Lolo, Begoña; Aracil, Alfredo (eds.). *Musicología y música contemporánea*. Actas del Congreso del 27 al 29 de septiembre 2002. Alicante-Madrid: Sociedad Española de Musicología. 2003.
- Álvarez, Rosario. “Entre el pasado y el presente. Música para la Virgen de Candelaria en el 50 aniversario de la consagración de su Basílica”. En: Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD) Notas a la edición del CD. Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009.
- Askenar, Rubens. “Towards a composition ontology based on models of multi-instrumental practice. The creative process as a materialistic exercise” (s.e.).
- Astiárraga, Carlos. “Los Juanes Hidalgos”. En: *Juan Hidalgo. Jugando con bolas*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2008.
- Coello Cabrera, Emilio. Notas a la edición del CD. *Misa de Conmemoración*. Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009.

- Coello Martín, Juan Ramón. *El repertorio de las bandas de música del Sur de Tenerife*. Tenerife: Grupo Editorial Universitario, 2002.
- Col, José Juan del. “Esperanto en vez de latín?”. En: *Latín hoy*. Bahía Blanca: Instituto Superior «Juan XXIII», 1999.
- Dalmonte, Rossana. “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía”. En: *Música y literatura*. Madrid: Arco, 2002.
- Darias, Javier. “Las raíces del drago”, p. 1. (en línea): [http://www.emiliocoello.net/ Emilio_Coello/Comentarios/Entradas/2011/9/27_LAS_RAICES_DEL_DRAGO.html](http://www.emiliocoello.net/Emilio_Coello/Comentarios/Entradas/2011/9/27_LAS_RAICES_DEL_DRAGO.html) [consulta: 2 febrero 2015].
- Díaz Mayo, Rosa. “Apertura arrolladora del Festival de música contemporánea de Tenerife”. En: docenotas.com — Opinión, Santa Cruz de Tenerife— (en línea): <http://www.docenotas.com/130594/apertura-arrolladora-del-festival-musica-contemporaneo-tenerife> [consulta: 7 junio 2016].
- *Emilio Coello. eCaos. Canto al alma cósmica*. Notas al programa del Concierto de Abono nº 15. Temporada 2014-2015 de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Auditorio Adán Martín de Tenerife, 5 junio de 2015.
- “El impacto sociocultural en identidades creativas emergentes”. En: IV Congreso Espacios Sonoros y Audiovisuales 2018: Experimentación sensorial y Escucha Activa. Madrid: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, y Departamento Interfacultativo de Música, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Autor-Editor, 2019 (en edición).
- “Influencias y confluencias en la música religiosa del siglo XXI: la Misa de Conmemoración de Emilio Coello. En: *Musicología en el siglo XXI. Nuevos retos, nuevos enfoques*. IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Madrid: SEdeM, 2019.
- “Un modelo de organización de los sonidos en el tiempo y espacio”. En: *Espacios Sonoros y Audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y Escucha Activa*. Madrid: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, y Departamento Interfacultativo de Música, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Autor-Editor, 2016.
- Domínguez, M. “El juego de Italo”. En: *La Vanguardia. Culturas*. Barcelona, 11 de abril de 2007.
- Etxarri Yábar, Maika. “Luz del Universo”. En: *Talwardat Nijla*. España, (s.l.): Andante, 2014.

- Falcón Sanabria, Juan José. “Agáldar. La exaltación de un entorno”. En: Higuera, Fermín (dir.): *Actas de música. I congreso de música ateneo*. La Laguna: Ateneo de La Laguna, 2003.
- Fariña Pérez, Ángel. “La música como experiencia de Dios. La importancia del noble arte en el culto”. *Teología Espiritual* LVII, 2013.
- Gumersindo, José. Notas a la edición del CD. En: Coello, Emilio: *Misa de Conmemoración* (CD). Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009.
- Kellner, Douglas. “Reflections on Modernity and Postmodernity in McLuhan and Baudrillard” (en línea): <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/> [consulta: 11 agosto 2016].
- Kramer, Lawrence. “Música y poesía: introducción”. En: *Música y literatura*. Madrid: Arco, 2002.
- Lefranc, Amaro. “La vida musical en Tenerife: (1er semestre de 1943)” *Revista de historia*, Tomo 09. Año 16. Número 062. La Laguna (Tenerife): Editorial Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna, 1943 (También en línea): <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/revhistoria/id/499>
- Legajo 606 del Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. En: “Blog de Pedro Medina Sanabria”. Publicado el 1 de junio de 2015 (en línea): <https://pedromedinasanabria.wordpress.com/tag/julio-navarro-grau/> [consulta: 16 marzo 2016].
- Liz, Ángel. “La alianza artes/ciencias a través de la obra de Xenakis”. En: *Revista Quodlibet*, nº 39. 2007.
- Marco, Tomás. “Una singularidad musical” (en línea): http://www.emiliocoello.net/Emilio_Coello/Comentarios/Entradas/2011/9/27_UNA_SINGULARIDAD_MUSICAL.html [consulta: 19 agosto 2016].
- Medina, Ángel. “Musicología y Creación actual”. En: Lolo, Begoña, Aracil, Alfredo (eds.). *Musicología y Música Contemporánea: actas del encuentro, del 27 al 29 de septiembre 2002*. Alicante-Madrid: Sociedad Española de Musicología, D.L. 2003.
- Mendoza, Jesús (OP). Notas a la edición del CD. En: Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD). Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009.
- Navarro Mederos, Juan Francisco. “El uso de lo indígena y de iconos arqueológicos como referentes de identidad y prestigio en la sociedad canaria actual”. En: Béthencourt Massieu, Antonio de (ed.). *Lec-*

- turas de Historia de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2006.
- Perera Betancourt, María Antonia; Jiménez González, José Juan. “La cumbre escrita. El Cuchillete de Buenavista”. En: *XVI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Resúmenes. Puerto del Rosario: Archivo General Insular Fuerteventura, 2015.
- Rodríguez, John. “Señales para una búsqueda”. En: Álamo de la Rosa, Víctor; Suárez, Ernesto. *Primeros del Siglo: Ensayos sobre la última literatura canaria*. Santa Cruz de Tenerife: (s.e.), 2007.
- Ruiz Mayordomo, María José. “El Canario: Una de las danzas más populares del xvi al xviii”. *Revista musicaAntigua.com*, sábado 14 de febrero de 2015 (en línea): <http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii/> [Consulta: 22 mayo 2016].
- Santana Gil, Isidoro. “La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria hasta la implantación del actual Conservatorio”. *Boletín Millares Carlo* Número 18, Entidad Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Centro Asociado de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Centro Regional Uned, 1999 (en línea): <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/bolmc/id/34> [consulta: 9 marzo 2016].
- Tasso. *Jerusalén libertada*, XV, 35-36. En: Torriani, Leonardo. *Descripción e Historia del reino de las Islas Canarias*. Tenerife: Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1999.
- VV.AA. “La técnica incisa y la percusión en las manifestaciones rupes- tres de la población hawara y maxie de Fuerteventura y Lanzarote”. En: *XVI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario-Fuerteventura, 2015.

TESIS DOCTORALES

- Castro Brunetto, Carlos Javier. *La música en Tenerife después de la Sociedad Musical Santa Cecilia (1900-1931)*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Rosario Álvarez. Universidad de La Laguna, Tenerife, 1990.
- Coello Martín, Juan Ramón. *La Enseñanza de la música en Tenerife (1857-1991): El caso del Valle de Güímar*. Tesis doctoral dirigida por

- el Dr. Julián Plata Suárez y Dr. Pío Tur Mayans. Universidad de La Laguna, Tenerife, 1997.
- Díaz Mayo, Rosa M. *El compositor Emilio Coello: Un microhistoriador de la cultura canaria en la posmodernidad musical*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Marta Cureses de la Vega. Universidad de Oviedo, 2017.

DISCOGRAFÍA

- Coello, Emilio. *Misa de Conmemoración* (CD). Candelaria (Santa Cruz de Tenerife): Creatimusic audiovisuales, 2009. Intérpretes: Candelaria González, Candelaria Gil, Carlos Javier Méndez, Jeroboam Tejera: solistas; Coro Contemporáneo de Tenerife, Camerata Lacunensis, Coro Discanto Per Musicam; Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Canarias. Maestro de Coros: Antonio Abreu, Director: Emilio Coello.
- *La Cantata del Mencey Loco* (CD). En: *la Huella del guanche*. Santa Cruz de Tenerife: Universal Music Spain S.L., 2011. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Tenerife, Los Sabandeños.
- García Martín, Juan. *Misa Tajadre* (CD). Intérpretes: José E. Martín, Juan Martín y Jorge Perdigón: solistas; Agrupación folklórica Tajadre. REF.: AF TAJADRE, S32.833, DL M. 14181-1978.
- Montesdeoca Pérez, Tomás. *Misa Canaria* (CD). Intérpretes: Orfeón de la Paz. SONOISLA, SIN-3, Dep. Leg.: M. 28078-1983
- Prieto García, Luis. *Misa Canaria* (CD). Columbia SCE-945, Dep. Leg.: S.S. 267-1968



Estreno de *eCosmos* con la Orquesta Sinfónica de Tenerife

