



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

FACULTAD DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Departamento de Didácticas Especiales

**FUNDACIÓN ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN
CANARIA: ESTUDIO DE LOS CONCIERTOS DE ABONO
DESDE LOS ORÍGENES DE LA FUNDACIÓN HASTA LA
TEMPORADA 2010/2011**

TOMO I

TESIS DOCTORAL

Natalia Falcón Bonilla

Director: Dr. Yeray Rodríguez Montesdeoca

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Las Palmas de Gran Canaria

Febrero de 2015

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi profundo agradecimiento a todas las personas que han colaborado en la realización de esta tesis.

En primer lugar quiero agradecer a mi Director, Yeray Rodríguez Montesdeoca su apoyo constante, asesoramiento e impulso a lo largo de estos años, además de su trato cercano que ha facilitado una comunicación fluida.

A Sergio Alonso por proponerme la idea y estar siempre presente.

También quiero resaltar la colaboración y las facilidades prestadas por parte de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y de la Editorial Prensa Canaria.

Dedico esta tesis a mis padres, quienes se preocuparon en ofrecerme la mejor educación posible. Sé que desde donde estén se sentirán orgullosos de mi esfuerzo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	9
1. Estado de la cuestión.....	13
2. Antecedentes de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.....	15
3. Génesis de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.....	19
4. Organigrama de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.....	27
5. Actividades de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.....	35
6. Premios.....	52
7. Relación de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria con la Casa Real Española....	53
8. Temporadas de conciertos de abono de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria...	54
9. Límites cronológicos de los distintos períodos musicales a lo largo de la historia...	137
10. Características generales de la música en los distintos períodos de la historia....	149
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA	177
1. Objetivos de la investigación.....	179
2. Diseño de la investigación.....	179
3. Método de la investigación.....	180
3.1. Vaciado de datos: Dificultades encontradas.....	183
3.2. Fuentes de datos utilizadas.....	187
CAPÍTULO III: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS	189

I PARTE

1. Nacionalidades: compositores, épocas musicales, número de obras distintas y de interpretaciones.....	191
2. España.....	195
3. Francia.....	222
4. Alemania.....	240
5. Italia.....	259
6. Austria.....	274
7. Estados Unidos de América.....	291

8. Rusia.....	304
9. Inglaterra.....	318
10. Polonia.....	330
11. Checoslovaquia.....	339
12. Hungría.....	349
13. México.....	358
14. Dinamarca.....	366
15. Argentina.....	374
16. Países representados por dos compositores.....	381
17. Países representados por un compositor.....	407
18. Resultados de la primera parte.....	416

II PARTE

1. Repertorio por temporadas.....	435
2. Temporada 1980/81.....	436
3. Temporada 1981/82.....	438
4. Temporada 1982/83.....	441
5. Temporada 1983/84.....	445
6. Temporada 1984/85.....	449
7. Temporada 1985/86.....	453
8. Temporada 1986/87.....	457
9. Temporada 1987/88.....	460
10. Temporada 1988/89.....	464
11. Temporada 1989/90.....	468
12. Temporada 1990/91.....	473
13. Temporada 1991/92.....	477
14. Temporada 1992/93.....	482
15. Temporada 1993/94.....	487
16. Temporada 1994/95.....	491
17. Temporada 1995/96.....	496

18. Temporada 1996/97.....	501
19. Temporada 1997/98.....	505
20. Temporada 1998/99.....	510
21. Temporada 1999/00.....	514
22. Temporada 2000/01.....	519
23. Temporada 2001/02.....	523
24. Temporada 2002/03.....	526
25. Temporada 2003/04.....	530
26. Temporada 2004/05.....	535
27. Temporada 2005/06.....	540
28. Temporada 2006/07.....	545
29. Temporada 2007/08.....	550
30. Temporada 2008/09.....	555
31. Temporada 2009/10.....	560
32. Temporada 2010/11.....	565
33. Resultados de la segunda parte.....	570
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES.....	585
LISTA DE REFERENCIAS.....	593
ANEXOS.....	617

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria creó la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria el 30 de octubre de 1980.

Esta apuesta cultural ha logrado acercar la música clásica a la sociedad canaria, convirtiéndose la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (en adelante OFGC) en un referente esencial en la vida musical y cultural de la isla.

La OFGC ha experimentado en estos más de treinta años un progreso espectacular. Superada la inestabilidad que sufrió durante la década de los ochenta y los noventa motivada por los problemas económicos que impedían disponer de una sala de ensayos, contratar la plantilla de músicos necesaria o salir al exterior, está considerada actualmente como una de las principales orquestas sinfónicas españolas. Por una parte, esto ha sido posible gracias al esfuerzo y compromiso de muchísimas personas que han logrado aumentar la calidad y el prestigio de la OFGC en cada nueva temporada. Por otra, la gran afición por la música clásica que ha existido siempre en la sociedad grancanaria ha sido fundamental para su consolidación, pues la OFGC recibe constantemente el apoyo del numeroso público que asiste a los conciertos. Pero también, la OFGC ha sido capaz de atraer a otro tipo de público no tan cercano a la música clásica a través de atractivas, e incluso pioneras, propuestas musicales. Con este propósito, también ha participado en conciertos fuera del ámbito de la música clásica, acompañando a solistas de diversos estilos musicales.

El desarrollo alcanzado por la OFGC ha permitido su expansión al exterior, realizando giras nacionales e internacionales que han llevado el nombre de Gran Canaria por muchas salas y auditorios del mundo.

La OFGC, miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS), ha compartido escenario con los mejores directores y solistas del mundo y ha sido premiada en numerosas ocasiones.

Introducción



Introducción



Introducción

Las motivaciones para acometer este trabajo de investigación han sido numerosas. La elección de esta entidad musical responde en primer lugar a que la Fundación OFGC es una de las instituciones insulares más respetada y cercana a la sociedad grancanaria por la labor que desempeña. Al no existir ningún estudio sobre esta entidad, hecho que justifica y otorga interés a esta investigación, lo que se pretende es ofrecer una primera aproximación a la misma, y especialmente al análisis de los conciertos de abono ya que son la actividad central alrededor de la cual gira la actividad artística de la OFGC. Para la propia entidad, este estudio puede ser de gran utilidad ya que se puede consultar directamente mucha información novedosa, y además, los posibles errores encontrados en la información que ya existía han sido subsanados a través del cotejo de diversas fuentes. Como se explica en el apartado de metodología, y gracias al hallazgo de parte de unas memorias de la década de los ochenta y la reconstrucción de los conciertos de algunas temporadas, en este estudio se puede consultar la programación de los conciertos de abono desde la temporada 1980/81 hasta la temporada 2010/2011. Esta investigación puede facilitar, para la programación de conciertos en temporadas futuras, la búsqueda de las obras que se han tocado en mayor o menor número de ocasiones. Ha sido necesaria una acotación temporal así como del repertorio. Partiendo de la temporada 1980/81, que es cuando nace la Fundación OFGC, nos planteamos una delimitación cronológica que abarcara los primeros treinta años de la OFGC. Teniendo en cuenta que en la primera temporada solo se realizaron dos conciertos, el 8 de mayo y el 23 de junio de 1981, hemos considerado llegar hasta la temporada 2010/2011. Como ya hemos explicado, y por la imposibilidad de abarcar en este trabajo un estudio profundo de todas las actividades que realiza la Fundación OFGC, nos hemos centrado en el repertorio de los conciertos de abono que constituyen la actividad principal de la OFGC.

Este trabajo posibilitará, además, establecer unas futuras líneas de investigación sobre otros aspectos o actividades de la Fundación OFGC.

Asimismo, la vinculación de la investigadora a esta entidad también ha influido en la elección del tema objeto de estudio ya que desde el año 1995 colabora como pianista de la OFGC.

El estudio está estructurado de la siguiente manera:

Una vez expuesta una breve introducción sobre el tema objeto de nuestro estudio, donde reflejamos las motivaciones y la finalidad de la investigación, comenzamos el primer capítulo que corresponde al marco teórico. Primeramente hemos revisado los

trabajos existentes sobre otras orquestas sinfónicas ya que en la actualidad no existe ninguno sobre la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Exponemos a continuación los antecedentes de la OFGC, la génesis y el organigrama de la Fundación OFGC así como las actividades que realiza, los premios recibidos e incluso su vinculación con la Casa Real Española. Asimismo, se exponen los datos y acontecimientos principales ocurridos en cada una de las temporadas de conciertos de la OFGC, y especialmente en los conciertos de abono como actividad fundamental de la Orquesta. Obedeciendo a necesidades metodológicas y para fundamentar nuestro trabajo, finalizamos este capítulo abordando los límites cronológicos de los distintos períodos musicales a lo largo de la historia y las características generales de la música de dichos períodos, sustentados por la opinión de relevantes autores ya que en nuestra investigación necesitamos utilizar términos y fechar períodos históricos que nos permitan encuadrar épocas, compositores y obras.

En el segundo capítulo se presenta la metodología en la que se exponen los objetivos y el diseño de la investigación, así como el método utilizado.

El tercer capítulo recoge el análisis e interpretación de los datos. Lo hemos dividido en dos partes. En la primera se analizan por nacionalidades los compositores interpretados por la OFGC, la época a la que pertenecen así como el número de obras. Esta manera ordenada de agrupar a los compositores por países posibilita conocer cuáles fueron las nacionalidades de las que interpretó mayor número de obras distintas, de repeticiones de obras y de la que se programaron más compositores. Con los datos obtenidos se ha realizado un estudio comparativo entre los 24 países examinados obteniendo los primeros resultados de nuestra investigación. En la segunda parte se detalla el repertorio por temporadas extrayendo datos sobre los compositores, obras y épocas seleccionadas en cada una de ellas, además de otros como la inclusión de estrenos de obras, obras interpretadas por primera vez por la Orquesta, obras de compositores canarios, y la posible influencia del Director Titular en la elección del repertorio particular de cada temporada. De la obtención de estos datos se recogen los resultados de esta segunda parte del trabajo basados en el análisis comparativo de las treinta y una temporadas de concierto entre los que, entre otros, se refleja la época, compositor y obra más interpretada, el número total de conciertos, las transcripciones, y los Directores Titulares que más han influido en la elección del repertorio.

Por último, en el cuarto capítulo se presentan las conclusiones finales en base a los resultados obtenidos en la primera y segunda parte de la investigación. Este capítulo se

Introducción

cierra con algunas propuestas sobre futuras líneas de investigación en torno a otras actividades realizadas por la OFGC.

El estudio finaliza con la lista de referencias y los anexos, que contienen las entrevistas que se han realizado a personas muy vinculadas a la OFGC, además de un listado de los compositores interpretados por la OFGC, ordenado alfabéticamente, y en el que se señalan las obras que se han tocado de cada uno de ellos y la fecha de celebración de los conciertos.

CAPITULO I

Marco Teórico

CAPÍTULO I

Marco Teórico

Comenzaremos este capítulo abordando el estado de la cuestión, para continuar desglosando los epígrafes correspondientes a los antecedentes y la génesis de la OFGC, el organigrama y las actividades de la Fundación OFGC, así como los premios que ha recibido, e incluso la relación que ha mantenido a lo largo de la historia con la Casa Real Española. También se presentan los datos y acontecimientos principales de cada una de las temporadas de conciertos de abono.

En los dos últimos epígrafes de este capítulo expondremos los límites cronológicos de los distintos períodos musicales a lo largo de la historia, y las características generales de la música de dichos períodos.

Este trabajo no pretende ser un estudio o tratado sobre la historia de la música, pero sí ofrecer la visión que determinados autores de relevancia tienen sobre las delimitaciones temporales y características más relevantes de los principales periodos de la historia musical, aunque no exclusivas de ninguno de ellos, ya que nos aportará mayor rigor para la clasificación y encuadre de los compositores y las obras interpretadas por la OFGC en el periodo que nos ocupa el presente trabajo, tarea que abordaremos en el capítulo III, puesto que no hemos querido hacer una simple enumeración de obras y compositores.

Las delimitaciones que proponemos, después de una revisión de la literatura de referencia sobre el tema que abordamos nos parece justificada, aunque no son las únicas ni las definitivas ya que el campo que tratamos es complejo y admite diferentes perspectivas y enfoques. A pesar de la dificultad que conlleva definir y delimitar cronológicamente los grandes períodos de la música en la historia, el hecho de determinar una periodización de las épocas en la historia de la música, obedece a necesidades metodológicas. Nos resulta necesario utilizar términos y fechar dichos períodos históricos que nos permita encuadrar a los compositores y sus obras, de tal manera que podamos organizar los datos extraídos y obtener unas conclusiones, si bien

entendemos, como hemos explicado, que el establecimiento de esta periodización puede tener diferentes interpretaciones.

Estos períodos de tiempo se identifican por rasgos comunes del estilo musical, aunque se pueden encontrar características de la música de un periodo en otro. La periodización que presentamos, además de ser útil para enmarcar a los compositores en un momento determinado de la historia y en su contexto general, facilita la labor de encontrar elementos comunes en el lenguaje estilístico y formal del conjunto de autores interpretados por la OFGC.

El cambio de un período al siguiente es gradual y los límites cronológicos se superponen, ya que en un mismo momento histórico coexisten las nuevas corrientes estilísticas con las que se van extinguiendo, sumado a que no se suceden a un mismo tiempo en todos los países. Como hemos señalado, existen divergencias en cuanto a fechas, nombres y subdivisión de los distintos períodos establecidos y por lo tanto, la división de los períodos de la historia de la música que se presenta en este estudio es una de las posibles formas que existen.

1. Estado de la cuestión

Hasta este momento, en el que nos encontramos realizando nuestro estudio, no existe ningún trabajo de investigación sobre la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, y por lo tanto no hemos dispuesto de muchas referencias publicadas desde las que partir exceptuando artículos de prensa y diverso material que detallaremos en el apartado de fuentes utilizadas inserto en el apartado de metodología. Del libro de Lothar Siemens, *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus maestros* (1995) hemos extraído información sobre los antecedentes de la OFGC, durante el periodo comprendido entre 1945 y 1980.

En nuestra búsqueda sobre estudios relativos a las orquestas de nuestro país, hemos encontrado muy pocos trabajos. Entre ellos, podemos citar las siguientes Tesis Doctorales:

-*El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)* (Sancho, 2003). Tesis Doctoral de Manuel Sancho García, en la que recoge la actividad orquestal en Valencia desde 1878 hasta 1916.

-*El sinfonismo español en el siglo XIX: La sociedad de conciertos de Madrid* (Sobrino, 1992). Tesis Doctoral de Ramón Sobrino Sánchez. Del mismo autor, encontramos un estudio titulado *Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid* (Sobrino, 2005) y en el que el autor cita la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903), la Orquesta Sinfónica de Madrid (1903-1914), la Orquesta Filarmónica (1914-1915), y la Banda Municipal (1908-1929).

-*La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española* (Ballesteros, 2010). Tesis Doctoral de Miriam Ballesteros, en la que se analiza la evolución de la Orquesta desde 1915 hasta 1945 bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas.

-*Manuel de Falla, Ernesto Halffter y la Orquesta Bética de Cámara* (González-Barba, 2011). Tesis Doctoral de Eduardo González-Barba, en la que el autor manifiesta que “La Orquesta Bética de Cámara fue la institución orquestal más importante de Andalucía y una de las más singulares e influyentes de España”.

Citamos también otros trabajos publicados sobre orquestas nacionales:

-*La Orquesta Sinfónica de Madrid: noventa años de historia* (Gómez Amat y Turina Gómez, 1994).

-Trabajos como el de Carmen Rodríguez sobre la Orquesta Sinfónica de Bilbao; Antonio Fernández sobre la Orquesta Nacional de España; María Dolores Cuadrado sobre la Filarmónica de Madrid (citados en la Tesis Doctoral de Miriam Ballesteros).

Fuera del ámbito de las orquestas españolas encontramos otras interesantes Tesis Doctorales:

-*La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*, de Clara Petrozzi (Petrozzi, 2009). Como manifiesta la propia autora de la Tesis “Este trabajo da una visión panorámica de la música orquestal peruana durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI”.

-*Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2003). Historia y desarrollo en el contexto cultural del país* (Ibarra, 2005).

-*Shanghai Symphony Orchestra in “C” Major (1879 to 2010)* (Luo, 2013).

-*An Analysis of the Three Modern Chinese Orchestras in the Context of Cultural Interaction Across Greater China* (Lee, 2014). Las tres orquestas estudiadas en esta tesis son la de Shanghai, Hong Kong y Taiwan.

-*The Reichsorchester: a comparison of the Berlin and Vienna philharmonics during the Third Reich* (Huebel, 2009).

Por otro lado, mencionamos interesantes tesis, que sin centrarse en una orquesta específica tratan diversos aspectos de las orquestas existentes en determinados países:

-*Korean municipal orchestras: current problems and future prospects* (Song, 2011). En esta tesis se estudian las orquestas municipales de Corea, analizando las dificultades a las que se enfrentan teniendo en cuenta factores políticos, económicos, históricos y socio-culturales.

-*Symphony orchestras in Scandinavia and Britain: a comparative study of funding, cultural models and chief executive self-perception of policy and organization* (Hannesson, 1998).

-*A study on the development of publicly-owned symphony orchestras in Taiwan* (Ma, 2006).

-*Ownership, efficiency and identity: the transition of Australia’s symphony orchestras from government departments to corporate entities* (Boyle, 2007).

-*An analysis of the status of orchestras in South Africa* (Burdukova, 2010).

2. Antecedentes de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Antes de centrarnos en el período que nos ocupa en este estudio, desde 1980 hasta la temporada 2010/2011, sobre la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria hemos considerado necesario conocer los antecedentes de nuestra Orquesta, que datan del año 1945 y que se encuentran magníficamente recogidos en el libro *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros* de Lothar Siemens Hernández.

Como iremos viendo en este apartado, sus orígenes se remontan a la Orquesta Filarmónica de Las Palmas cuyos mayores exponentes fueron los maestros Marcial Gols y Gabriel Rodó.

La importancia del libro de Siemens reside especialmente en que hasta el momento de su publicación (1995) no existían análisis o estudios de esta naturaleza, aunque sí sabemos de la existencia de dos textos inéditos anteriores a este libro. En 1926, el cronista Eduardo Benítez Inglott elaboró un manuscrito de alrededor de ciento cincuenta páginas donde abarcó desde 1866, fecha que consideró como la de la fundación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, hasta 1869 valiéndose para elaborarlo de consultas de las actas y correspondencias de la Sociedad y de la prensa local del momento. El segundo texto fue elaborado por Pablo Elola Albisu, directivo durante los años sesenta, y titulado *Sociedad Filarmónica de Las Palmas: antecedentes y constitución. Actas desde el 6 de noviembre de 1866 al 26 de diciembre de 1876* y consta de 15 folios mecanografiados. Es por ello que en el presente estudio hemos tomado el libro de Lothar Siemens como base fundamental para resumir la vida musical en Gran Canaria durante el periodo comprendido entre 1945 y 1980.

La sociedad de Las Palmas de Gran Canaria se ha caracterizado siempre por su enorme afición a la música clásica. Ya desde finales del siglo XV existió una capilla de música en la Catedral de Las Palmas.

La catedral de Las Palmas, en su capilla musical escuchó durante el siglo XVI la más vanguardista polifonía de los aclamados compositores flamencos, españoles e italianos de la época: Josquín des Préz, Morales, Victoria, Palestrina.

Prueba de la actividad musical de la isla, el archivo de la catedral conserva más de dos millares de obras compuestas o copiadas durante los siglos XVII, XVIII y XIX de gran calidad artística (redacción del periódico *ABC*, de 22 de julio de 2006, p. 4).

Precisamente, como maestro de capilla de la Catedral llegó en 1808 el compositor madrileño José Palomino. En 1809 elaboró un proyecto de reforma para la organización

de una orquesta moderna. Como dato, señalemos que en este año la plantilla de la orquesta la conformaban 11 músicos.

Insertamos un comentario de Gonzalo Angulo sobre esta etapa, recogido en la entrevista personal que le realizamos para nuestro estudio:

“El empleo estable del músico eran las capillas. Pero las rentas eclesiásticas disminuyen por una doble razón. Por un lado, la decadencia económica por la crisis del país hace que mengüen las rentas de la Iglesia y por otro por la desamortización, que da un golpe a la economía eclesiástica y se desmonta el cuerpo de músicos. Entonces esos músicos pasan a la actividad civil (Angulo, 2013).

La etapa civil de la Orquesta comenzó en 1828 cuando se disolvió la capilla de música, siendo el compositor siciliano Benito Lentini el responsable de su desarrollo, llegando a conformar su orquesta, en 1844, una plantilla de 22 músicos.

En 1845, un grupo de músicos, funda la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas ofreciendo el primer concierto público en el Teatro Cairasco el 6 de noviembre de 1845 y dirigido por Lentini. Precisamente, fue Lentini quien planteó en 1840 la construcción de un teatro en el solar en el que estuvo situado el convento de las Clarisas.

Sobre esta etapa, Angulo manifestaba:

“Los aficionados toman el poder en la Sociedad Filarmónica y someten a los músicos. Estos aficionados, no músicos, eran gente distinguida de la sociedad. La Sociedad Filarmónica disponía de una orquesta semiprofesional y de un Conservatorio elemental que puso en marcha Rodó. El único músico profesional era el director. Algunos de ellos fueron Obradors, Santasusana, Rodó, Asensio, Gols. Los músicos eran gente que tocaban instrumentos pero tenían otros oficios” (Angulo, 2013).

Los nuevos estatutos de 1855, que fueron modificados en diversas ocasiones, reflejan una plantilla en este momento de 26 músicos dirigidos por Agustín Millares Torres. La sede de la Orquesta era el convento de Santo Domingo.

En 1866 Diego Mesa de León constituyó la Academia de la Sociedad Filarmónica. En mayo de 1878 llegó el director aragonés Bernardino Valle Chinestra quien dirigió la orquesta de la Filarmónica durante más de cuarenta años, llegando a tener en plantilla en 1906 a 48 músicos. Durante estos años dirigió a numerosos solistas extranjeros como Camilo Saint-Saëns, quien visitaba frecuentemente la isla, y Arturo Rubinstein.

En 1890 se inauguró el Teatro Tirso de Molina, que ardió en 1918, construyéndose sobre su estructura el Teatro Pérez Galdós en 1928.

En 1941, y debido a las dificultades económicas, la Orquesta la completaban 33 músicos. Para mejorarla, en 1944 se creó un Patronato encargado de resolver, entre otras, las cuestiones económicas. También y gracias a las cuotas de los socios, aportaciones y subvenciones de diversas entidades se pudo pagar a los músicos los sueldos y seguros sociales de una manera más regular.

En 1951, y durante 11 años, el nuevo director de la Orquesta fue el compositor y violonchelista catalán Gabriel Rodó quien apoyó a los valores musicales canarios creando la Orquesta Juvenil, llamada de forma familiar “Orquesta Chica”, formada por alumnos de la Academia y que dio su primer concierto en 1954 en el Teatro Pérez Galdós. En poco tiempo los atriles de la Orquesta de la Filarmónica se nutrieron de estos alumnos.

El Ministerio de Educación Nacional convirtió la Academia de la Filarmónica en Conservatorio Elemental de Música en 1958 pero no autorizó a impartir todas las enseñanzas instrumentales y teóricas que ya se ofrecían en la Academia. Por ello, los dos centros siguieron su labor en paralelo.

En 1962 dimitió de su puesto el maestro Rodó y le sucedió el valenciano Enrique García Asensio, nombrado el 1 de octubre de ese año, quien en 1964 se marcha y recomienda al catalán Marçal Gols quien dirigió la Orquesta de la Sociedad y su Conservatorio y Academia. Sustituyó los músicos que estaban por otros de fuera y organizó el Coro de la Sociedad. Recuperó la *Segunda Sinfonía* de Gabriel Rodó, la cual volvería a ser programada por Hubert Borgel en 1989.

En 1966 la Orquesta estaba formada por 56 músicos. La colaboración de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica con los Amigos Canarios de la Ópera comenzó en el año 1968.

En 1969, Gols organizó el *I Ciclo para Escolares*, lo que le llevó en 1970 a dejar su cargo de director de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica para dedicarse plenamente a la organización de los Conciertos Escolares que comenzaron a celebrarse en la Casa de Colón.

El Conservatorio fue municipalizado en 1971 y el Ayuntamiento nombró como director del Centro a Cruz Muñoz. En 1972, el Ministerio elevó el Centro a Conservatorio Profesional. A instancias de Gols, que quería municipalizar la Orquesta, el Ayuntamiento de Las Palmas, en 1972, asumió sólo en parte la financiación directa de la orquesta que dirigía Gols, Orquesta Filarmónica de Las Palmas que pasó a llamarse Orquesta Sinfónica de Las Palmas a partir del otoño de 1973.

Por tanto, en 1972 funcionaban dos orquestas, la de la Sociedad Filarmónica y la Filarmónica de Las Palmas, aunque los músicos eran los mismos (54) ya que esto les permitía mejorar su histórica e inestable situación económica. A finales de este año, se disolvió la orquesta de la Sociedad pues los músicos se negaron a actuar para ella.

En 1977 la plantilla de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas la conformaban 57 músicos nacionales y extranjeros, ofreciendo Conciertos Escolares y otras actuaciones públicas en el Teatro Pérez Galdós.

Sobre Marçals Gols, Angulo declaraba:

“Gols viene de Centroamérica y allí cogió gran influencia de los Conciertos para niños de Bernstein. Trae material y empieza a trabajar para la Sociedad Filarmónica. Pero las relaciones fueron imposibles, los músicos están descontentos y se constituyen por su cuenta en Sociedad Cultural, para tener personalidad jurídica, llamándose Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Hacen contratos con el Ayuntamiento, dan conciertos privados, y además con sus otros trabajos subsisten. Pero este modelo se agota. El problema era la característica del proyecto, ya que en realidad era el proyecto de un director secundado por los músicos. También sucedió que Gols tuvo enfrentamientos con los músicos, de hecho fue a buscar músicos a Inglaterra, y con algunos estamentos” (Angulo, 2013).

En 1979 la Orquesta se disuelve ya que las circunstancias económicas obligaron a muchos músicos a marcharse.

3. Génesis de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria¹

Disuelta la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, el Cabildo Insular de Gran Canaria, en 1980, presidido por Fernando Jiménez se propone dar continuidad y financiar la Orquesta, creando una Fundación, como cauce legal más apropiado, llamada Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC) que comenzó a funcionar con una aportación del Cabildo de 98 millones de pesetas. Se denominó Filarmónica en homenaje a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de Gran Canaria por ser el ámbito geográfico de su sede.

Insertamos un extracto de la entrevista personal realizada a Gonzalo Angulo en la que manifestaba:

“En 1979 se producen las elecciones locales y la Orquesta está en un momento crítico. La Sinfónica tiene enfrentamientos con la Ópera por la retribución de sus servicios. Recuerdo que la Ópera se trajo a músicos de Michigan. El tema se plantea en el Cabildo, donde hay directivos de la ACO que querían dar continuidad a la Orquesta para que ésta hiciera la Ópera. Se busca la fórmula para dar continuidad y estabilidad a lo que significaba la Sinfónica, mediante un procedimiento selectivo que permitiera quedarse con los instrumentistas que estaban y con la garantía de que esa orquesta va a prestar distintos servicios” (Angulo, 2013).

En sus comienzos, los primeros objetivos marcados por la Fundación eran consolidar y profesionalizar a los músicos y al equipo de gestión, ampliar la oferta cultural, recuperar los Conciertos Escolares y crear la Academia, con el fin de alcanzar el más alto nivel en los ámbitos interpretativo, divulgativo y pedagógico. Gonzalo Angulo (GA), en la entrevista personal realizada, exponía cuáles debían ser las funciones de la Orquesta.

I: “¿Para usted, qué funciones debe cumplir la OFGC?”

GA: “Las funciones de la Orquesta no deben ser sólo programar conciertos, sino cuestionarse qué ofrecer a la sociedad para que se justifique el presupuesto. Devolver a la sociedad más de lo que se ha entendido qué debe ser una orquesta”.

¹ Los apartados 3, 4, 5, 6, 7, 8 del capítulo I y el capítulo III han sido elaborados recopilando la información obtenida de las memorias, programas de conciertos y libros de temporada de la OFGC, así como de artículos de prensa y revistas, Decretos, Leyes, Estatutos y Normas de contratación de la Fundación OFGC, entrevistas y páginas web de instituciones oficiales.

El comité ejecutivo estuvo presidido por Antonio Marrero Bosch, consejero del Cabildo entre 1979 y 1983 y directivo de la Sociedad Filarmónica. En este comité también figuraban Antonio Castellano, Juan Cambreleng y Gonzalo Angulo.

Se planteó que cada temporada la OFGC daría un determinado número de conciertos para los socios de la Sociedad Filarmónica, pero como el comienzo de la OFGC no cosechó muchos éxitos, la Sociedad Filarmónica no la incluyó en su programación. La colaboración entre ambas entidades se produjo en 1982, ante la insistencia de Gonzalo Angulo para que la Sociedad Filarmónica contribuyera en el lanzamiento de la OFGC.

Se crearon oposiciones abiertas para todos los puestos. Se celebraron en el Conservatorio y en el Museo Canario, y el tribunal lo formaban prestigiosos músicos traídos de la península. Quedaron aprobados sólo 29 músicos. Como la Orquesta estaba incompleta, se le encomendó a Antonio Martín que buscara músicos en los países del Este, siendo finalmente la mayoría de ellos de origen polaco.

Insertamos otro extracto de la entrevista realizada a Angulo (GA) en el que aclara cómo se seleccionaron los músicos y cómo funcionaba la Orquesta en sus comienzos:

I: “¿Cómo se realizó la selección de músicos?”

GA: “Se hacen pruebas y salen unos 10 o 12 músicos. Luego se flexibilizó el criterio y se descartó a los que manifiestamente no daban el nivel y a los que, según informe del Tribunal, molestaban al trabajo de conjunto. Con un 3,5 aprobaban. En una segunda fase ya son 29 los músicos de la Orquesta, muchos de ellos de Valencia.

I: “¿Cómo funcionaba la Orquesta en sus comienzos?”

GA: “La Orquesta renunciaba a captar a su propio público y se convertía en una orquesta de la Sociedad Filarmónica a la que le hacía 10 conciertos al año. Pero se da un salto que permitía muchas cosas: tener una temporada estable, conectar más con el Conservatorio, que la gente viera una terminal en su profesionalidad en la Orquesta. Acaba la legislatura y en el 83 me voy al Parlamento de Canarias y en el Cabildo entra el PSOE. La Orquesta no tiene público, no tiene lugar de ensayo, no hay músicos suficientes y los van a buscar fuera, enviando a Antonio Martín. Se trajeron músicos de Polonia, Hungría, Rumanía, pero muchos de ellos se marcharon a orquestas peninsulares porque aquí se les pagaba poco. Desde el 83 y durante 4 años, la Orquesta se estanca. Entra Ramos Camejo y hacen nuevas pruebas entrando nuevos músicos con menor nivel”.

La Fundación OFGC, entidad sin ánimo de lucro, nace el 30 de octubre de 1980 según acuerdo plenario del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria con el fin de crear

una orquesta que viniera a llenar el vacío musical que existía en esos momentos en la isla.

Esta motivación se dio gracias al acuerdo de cooperación cultural y de asistencia técnica y artística entre el Ministerio de Cultura y el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

En el momento de la constitución de la Fundación, la Junta Rectora, órgano máximo de la institución, estaba compuesta por:

- Presidente (el Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria)

- Vicepresidente

- Vocales: el Delegado Provincial del Ministerio de Cultura, el Presidente de la Comisión de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, el Presidente de la Comisión de Educación de la Excmo. Corporación Insular, los Consejeros de dicha Corporación Insular proporcionalmente nombrados por su presencia en la Comisión de Gobierno, el Presidente de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, el Presidente de Amigos Canarios de la Ópera, el Director del Conservatorio de Música de Las Palmas, y el Secretario, Interventor y Depositario del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

El Comité Ejecutivo estaba compuesto por su Presidente, el Consejero de Cultura de la Corporación Insular (que era además Vicepresidente de la Junta Rectora de la Fundación), los Consejeros del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria nombrados por la Junta Rectora, un representante de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de los Amigos Canarios de la Ópera y el Director del Conservatorio de Música de Las Palmas. Asimismo, el Gerente de la Fundación, designado por la Junta Rectora, tiene derecho a voz en este órgano ejecutivo.

Los estatutos de la Fundación OFGC han sido modificados en varias ocasiones. Como dato, añadiremos que en sólo siete años fueron modificados tres veces: 7 de abril de 1988, 29 de julio de 1994 y 26 de julio de 1995.

En la modificación del 7 de abril de 1988 los representantes de los músicos, de la Sociedad Filarmónica, de Amigos Canarios de la Ópera y del Conservatorio, pasan de estar en el Comité Ejecutivo al Comité Artístico, de nueva creación.

En la modificación de los estatutos de 29 de julio de 1994, los representantes de las tres instituciones mencionadas anteriormente, dejan de estar en la Junta Rectora y en el Comité Artístico, debido a la inasistencia a las reuniones de la Junta Rectora.

Entre alguna de sus modificaciones hemos podido observar la inclusión en la década de los noventa de la figura del Coordinador Artístico, y anteriormente del Comité

Artístico, así como modificaciones en la composición de los miembros de la Junta Rectora y de la Comisión Ejecutiva.

Insertamos a continuación dos extractos de las entrevistas realizadas a Juan Márquez y a Gonzalo Angulo en las que se refieren a los estatutos de la Fundación:

“Los estatutos de una Fundación o empresa constituyen la base jurídico-formal que define, básicamente, los objetivos, órganos de gobierno y régimen económico de la misma desde una perspectiva general y a largo plazo. También deben contemplar las modificaciones de esos estatutos, por regla general debidos a cambios económicos, sociales, que hacen necesaria la actualización de sus objetivos o composición de los órganos de gobierno” (Márquez, 2013).

“Cuando se constituye la Fundación yo no era consejero del Cabildo, sino representante de la oposición, pero intervine en la elaboración de los estatutos. A los estatutos se les da forma de Fundación de una forma extraña porque no estaban demasiado reguladas en la legislación de administraciones locales las fundaciones públicas locales, y yo insisto en que se establezca un criterio de incompatibilidad que afectaba a los músicos que provenían de la Banda Municipal y de las Bandas Militares. Eso fue clave, tenían que elegir (Angulo, 2013).

Exponemos a continuación algunos puntos interesantes extraídos de los estatutos firmados por Luis Montalvo Lobo, Secretario General, en los cuales se recoge una diligencia “para hacer constar que los presentes Estatutos fueron aprobados inicialmente por la Comisión de Gobierno, en sesión celebrada el día 18 de noviembre de 1996”, y en los que se plasman algunas de las modificaciones ya señaladas:

-“...se constituye, bajo la denominación de “FUNDACIÓN ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA”, una fundación cultural privada que desarrollará esencialmente sus funciones en Canarias, sin fin lucrativo alguno y de duración indefinida, y que además se regirá por los presentes Estatutos y por las normas de carácter interno que, para su interpretación y desarrollo, apruebe el patronato”. (Artículo 1, del capítulo primero).

-“La Fundación, una vez inscrita la escritura pública de constitución en el correspondiente registro de Fundaciones, tendrá personalidad jurídica propia y plena capacidad de obrar y, por tanto, podrá adquirir bienes, poseerlos, enajenarlos, celebrar contratos, obligarse, interponer recursos, ejercitar acciones y, en general, realizar todos aquellos actos para los que esté facultada a tenor de las Leyes y de estos Estatutos”. (Artículo 3, del capítulo segundo)

Sobre el objeto y fines fundacionales, entre otros, se recoge en el artículo 5 del capítulo tercero lo siguiente:

1. “El objeto de la Fundación es, en sentido amplio, promover y ejecutar todas aquellas iniciativas que incidan en el fomento y potenciación de la cultura y, más específicamente, en la programación y gestión de actividades musicales, líricas, operísticas y coreográficas”.

2. “Con tal finalidad esencial, tenderá:...al sostenimiento de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria”.

Del artículo 7 del capítulo cuarto, sobre el gobierno y representación de la Fundación extraemos lo siguiente:

Los órganos de gobierno de la Fundación son:

- A) El Patronato (Junta Rectora) y su Presidente
- B) La Comisión Ejecutiva y su Presidente
- C) El Gerente
- D) El Comité Artístico
- E) El Coordinador Artístico

“El Patronato, como órgano supremo de la Fundación, asume el gobierno, la dirección superior, la representación y la gestión mediata de la misma”. (Naturaleza del Patronato, artículo 8, sección 1ª, capítulo cuarto). El Presidente será el Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria o Consejero en quien delegue.

En el artículo 17 de la sección 2ª, capítulo cuarto, sobre la naturaleza de la Comisión Ejecutiva, siendo su Presidente el Presidente del Patronato o el Consejero del Cabildo en quien delegue, se expone:

1. “La Comisión Ejecutiva es el órgano encargado de la gestión inmediata y continuada de las actividades de la Fundación, de conformidad con las competencias que se le atribuyen en estos Estatutos”.

2. “Se entiende que la Comisión Ejecutiva actúa por delegación del patronato, por lo que sus funciones siempre podrán ser avocadas por aquél”.

En el artículo 21, sección 3ª, capítulo cuarto, sobre el nombramiento del Gerente se declara:

“El nombramiento del Gerente corresponde a la Comisión Ejecutiva y se hará en la forma selectiva que se establezca por ésta”.

En el artículo 24 de la sección 4ª, capítulo cuarto, sobre el Comité Artístico se apunta:

“El Comité Artístico es el órgano de asesoramiento de la Fundación...”.

En el artículo 26, sección 5ª, capítulo cuarto, sobre el nombramiento del Coordinador artístico:

“El nombramiento del Coordinador Artístico corresponde a la Comisión Ejecutiva, a propuesta de su Presidente”.

Del apartado II, sobre la naturaleza jurídica de la Fundación OFGC, capítulo primero de las Normas de Contratación extraemos lo siguiente:

1. “La Fundación OFGC es una Fundación privada sin ánimo de lucro integrante en materia de contratación del sector público en base a lo establecido en el artículo 3.1.h) de la Ley 30/2007, de 30 de octubre, de Contratos del Sector Público (en adelante LCSP) y financiada mayoritariamente por el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, que de acuerdo con el artículo 3.1.a) de la referida norma, forman también parte del sector público”.

2. “Asimismo, se cumplen en la Fundación OFGC las tres condiciones legales para que sea considerada como poder adjudicador puesto que tiene personalidad jurídica, está creada para satisfacer necesidades de carácter general y no industrial o mercantil y, finalmente, está financiada mayoritariamente por Administraciones Públicas que son siempre poderes adjudicadores según el artículo 3.3.a) LSCP”.

La Fundación OFGC está inscrita en el Registro de Fundaciones de Canarias, en el Libro XII, Folio 5.274, con el número 101. CIF: G-35486059. Bravo Murillo 21-23 y posteriormente en Paseo Príncipe de Asturias s/n, 35010 de Las Palmas de Gran Canaria.

Sobre las Fundaciones Canarias extraemos de la Ley 2/118, de 6 de abril, (B.O. Canarias de 17 de abril de 1998, núm. 47/1998 [pág. 3548]) lo siguiente:

Es una realidad que la fundación ha adquirido en los últimos años un innegable protagonismo en un sector tan importante en nuestros días como el de la acción social. La actividad fundacional aparece hoy como un inapreciable instrumento para un tejido social necesariamente abocado a coparticipar con el sector público en el sostenimiento y el estímulo de las actividades de interés general. La causa del dinamismo e importancia de la actividad de las fundaciones la tiene sin duda la proclamación por el artículo 34 de la Constitución del derecho de fundación para fines de interés general y el desarrollo legislativo postconstitucional que de dicho derecho se ha realizado por los legisladores autonómicos y por el estatal. Entre esos legisladores que han contribuido notablemente al desarrollo del sector fundacional en nuestros días se encuentra el legislador canario, que con la Ley 1/1990, de Fundaciones Canarias sentó una importantísima base sobre la que se ha construido en no poca medida el halagüeño presente de las fundaciones. La fundación constituye en el fondo una manifestación del dinamismo de nuestra sociedad, dinamismo que exige del legislador un constante esfuerzo de adaptación para prestar la cobertura legal y el estímulo de ese tejido social. Así, lo que hace apenas cinco años constituía un valiosísimo instrumento para el desarrollo del sector, la Ley 1/1990,

requiere hoy una urgente revisión. A esta necesidad justamente es a la que pretende atender la presente Ley. La presente Ley se dicta en ejercicio de la competencia exclusiva que el artículo 30.7 del Estatuto de Autonomía de Canarias reconoce a esta Comunidad Autónoma en materia de fundaciones que desarrollen esencialmente sus funciones en Canarias. En ejercicio de esa competencia y con el límite del respeto al contenido esencial del derecho de fundación proclamado por la Constitución, se aborda una nueva regulación del régimen jurídico de las fundaciones canarias. Con la nueva ley se pretende ajustar el marco jurídico de las fundaciones a los principios hoy imperantes en la materia, de manera que las fundaciones canarias desarrollen su labor en un contexto normativo adecuado a las necesidades y peculiaridades de esta institución. En este sentido, la nueva ley parte de los principios de libertad y flexibilidad en cuanto a la gestión de las fundaciones, superando las tradicionales restricciones normativas. En consonancia con ello, se configura un Protectorado de Fundaciones Canarias cuya actividad ya no es eminentemente fiscalizadora, sino que ostenta equilibradamente funciones de asesoramiento, apoyo y control de las fundaciones.

Ampliando el concepto del protectorado de Fundaciones Canarias nos remitimos al Decreto 188/1990, de 19 septiembre por el que se aprueba el Reglamento de organización y funcionamiento del Protectorado de la Fundaciones Canarias (B.O.Canarias de 10 de octubre de 1990, núm. 127/1990 [pág.3779]):

El Protectorado de las Fundaciones Canarias se concibe en la Ley Territorial 1/1990, de 29 de enero, como el órgano administrativo competente para preservar la finalidad de interés general que fundamenta el reconocimiento y protección legal de estas entidades. En esta función tutelar, la propia Ley Territorial guarda un delicado equilibrio entre el respeto a la iniciativa particular, que dinamiza el funcionamiento de estas instituciones, y los controles administrativos necesarios para que los recursos públicos de que disfrutan, por vía de transferencias o de bonificaciones fiscales, sean aplicados adecuadamente.

Según los artículos 1º y 2º del capítulo I de las Disposiciones generales del citado decreto:

1. “El Protectorado de las Fundaciones Canarias se constituye como órgano tutelante de la actividad de los patronatos de las fundaciones canarias, ejerciendo la alta inspección de la misma y la defensa de la voluntad del fundador y de los beneficios de las fundaciones”.
2. “El Protectorado ejerce las funciones previstas en el artículo 35 de la Ley 2/1998, de 6 de abril, de Fundaciones Canarias”.

Financiación de la Fundación OFGC

La Fundación OFGC se financia gracias a las aportaciones a través de subvenciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. También ha recibido subvenciones del Excmo. Ayuntamiento de las Palmas de G. C. y del Excmo. Gobierno de Canarias e incluso en sus comienzos recibió subvenciones de la Excma. Mancomunidad Interinsular de Las Palmas y del Ministerio de Cultura.

A lo largo de sus más de treinta años de historia, la Fundación OFGC ha contado con el apoyo económico de diversas entidades colaboradoras y patrocinadoras.

Teatro Cuyás

En el año 1997, se une a la Fundación OFGC el proyecto del Teatro Cuyás (construido sobre el solar de lo que fue el Circo Cuyás, creado por Salvador Cuyás a finales del siglo XIX). Ambas entidades funcionan de manera independiente, aunque es el equipo de gestión de la OFGC y su Gerente en ese momento, Juan Antonio González Ojellón, quienes administran los presupuestos de ambas. En el año 2010 se separa esta área de la Fundación OFGC y pasa a denominarse Fundación Canaria de las Artes Escénicas y de la Música de Gran Canaria.

4. Organigrama de la Fundación OFGC

El organigrama de la Fundación OFGC, así como los responsables de los distintos departamentos, ha ido variando a lo largo del tiempo, quedando conformado en la última temporada de nuestro estudio como sigue:

Patronato: Presidente, Vicepresidente y 6 Vocales.

Comisión Ejecutiva: Presidente, Vicepresidente, Vocal Ejecutivo y Gerente.

Dirección: Gerente, Secretaria de Dirección.

El Gerente es el responsable de los temas administrativos, económicos y del personal. También se ocupa de la proyección de la orquesta al exterior, así como de conseguir entidades y empresas que colaboren en los conciertos o los patrocinen.

Departamentos

Departamento Artístico: Secretaria Artística, Secretario Técnico-Artístico, Secretaria Técnica, Archivero, Auxiliar de Archivo.

El departamento artístico se encarga de la coordinación de la programación de la temporada, atendiendo a las particularidades técnicas y logísticas, así como de la contratación de los músicos invitados como directores, solistas y refuerzos.

Departamento de Administración y Recursos Humanos: Administrador General, Auxiliar Administrativo, 2 Auxiliares Administrativos, Encargado de abonados y ventas, Encargado de mantenimiento, Oficial de mantenimiento, Operario de Mantenimiento y Limpieza, Recepcionista.

El área de Recursos Humanos se creó en septiembre de 2001 y entre sus funciones podemos citar:

- Implementar una dimensión organizativa que dé cobertura a las actividades y eventos desarrollados en la Fundación OFGC.

- Contratar los recursos humanos necesarios para el buen desempeño de las actividades y eventos programados: sustituir bajas, refuerzos de plantilla, etc.

- Controlar los pagos de nóminas, incentivos, liquidaciones.

- Llevar el seguimiento y control del absentismo.

- Restablecer las condiciones sociales necesarias para desarrollar la negociación de un Convenio Colectivo actualizado con el personal músico de la Fundación OFGC.

- Contratar servicios pactados en el Convenio Colectivo: seguros de instrumentos, seguro de salud, etc.

Departamento de Comunicación, Marketing y Documentación: Jefe de Comunicación, Marketing y Documentación/Editor, Auxiliar de Comunicación, Marketing y Documentación, Administrador Sistemas Informáticos.

Nace como tal en el 2002 y se encarga de canalizar, coordinar y promocionar los conciertos, grabaciones discográficas, premios y otras actividades que realiza la Fundación, las cuales a través de procedimientos como la documentación, comunicación y marketing llegan al conocimiento de la sociedad canaria. Esto se consigue a través de diversos medios como la radio, prensa, revistas especializadas de tirada nacional y extranjera, ruedas de prensa, revista *Binter*, revista *Ronda* de Iberia, hilo musical de los

aviones de Binter, campañas publicitarias, ediciones, publicaciones, mailing, etc. En el 2002, este departamento también comenzó a encargarse de la captación y atención a los abonados.

Departamento de Formación: Coordinador del Departamento/Coordinador de Coros, Secretario.

Siguiendo una línea de continuidad que da sentido y perspectiva histórica a su proyecto, la Fundación OFGC dedica gran parte de su esfuerzo a la creación de una base pedagógica que asegure la formación de las nuevas generaciones de instrumentistas en el seno de la Joven Orquesta de Gran Canaria y potencie el desarrollo de las voces jóvenes dentro de un ambicioso programa coral (José Miguel Pérez, libro de temporada 07-08).

El Departamento de Formación fue creado en la temporada 2001-2002. Anteriormente existían dos áreas: Coros y Academia. Estas dos áreas se fusionaron en un único departamento debido a motivos pedagógicos (las dos áreas intervenían tanto en la labor pedagógica como en la realización de actividades, expresadas en las clases propiamente dichas y en los conciertos respectivamente) y a motivos económicos, ya que se evitaba la duplicación de los recursos. Este departamento es el encargado de la formación instrumental y la formación coral.

1. Formación instrumental:

La Academia de la Fundación (1989) proporciona a los estudiantes más pequeños (de entre 5 y 8 años) una iniciación musical (Música y Movimiento), prosiguiendo con la enseñanza del Lenguaje Musical y una enseñanza instrumental, individual y de grupo. Su principal objetivo es formar músicos que puedan afrontar, en un futuro, la práctica orquestal. El cuadro de profesores está formado en su mayoría por músicos de la OFGC. Los alumnos, generalmente a partir de su tercer curso, comienzan participando en las Agrupaciones Elementales de cuerda, viento y percusión, formada por estudiantes de entre 9 y 15 años, y pasan a formar parte de la Joven Orquesta de Gran Canaria (JOGC) cuando adquieren el nivel adecuado. Destacan también la Agrupación de Viento (formada por instrumentistas de viento de la JOGC) y la Agrupación de Percusión.

El número de asignaturas ofertadas también ha ido variando con el tiempo, por ello tomamos como modelo de oferta educativa la ofrecida en el curso 2010-2011:

-Instrumento: Se imparten violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, trompeta y percusión y abarcando los grados elemental, medio y superior.

-Lenguaje Musical y Armonía.

-Música y Movimiento: En el curso 2010-2011 se reinicia esta asignatura, con niños en edades comprendidas entre los 4 y los 8 años.

-Música de Cámara.

Además cuenta con las siguientes agrupaciones:

-Joven Orquesta de Gran Canaria (JOGC): la JOGC fue creada en 1989, siendo Gonzalo Angulo y Francisco Guerrero quienes la pusieron en marcha. Nació paralela a la creación de la Academia de la Fundación OFGC, que surgió para reforzar la enseñanza musical a los componentes de la JOGC. Está formada entre 55 y 60 estudiantes, de grado medio y superior de edades comprendidas entre los 12 y 26 años. En algunas ocasiones se solicitan refuerzos por necesidades de plantilla. La JOGC es miembro fundador de la Asociación Española de Jóvenes Orquestas (AEJO) y, al igual que las demás Jóvenes Orquestas de esta Asociación, realizan una gran labor además de adquirir una formación pre-profesional.

-Joven Orquesta de Canarias (JOC): Con el fin de disponer de una orquesta de ámbito regional, perteneciente a la Comunidad Autónoma de Canarias, la Fundación OFGC creó esta joven orquesta, con un nivel pre-profesional, formada por alumnos que cursan los últimos años de su carrera. El primer encuentro de la JOC se realizó en septiembre de 2001 en el Campamento Deportivo del Garañón en Tejeda, Gran Canaria. El cuarto y último encuentro se celebró en abril de 2003. Los encuentros culminaron con conciertos en Las Palmas y Tenerife excepto el cuarto celebrado sólo en el Auditorio Alfredo Kraus.

2. Formación coral:

A través de la formación coral los estudiantes adquieren una adecuada enseñanza musical en técnica e interpretación vocal que les prepara para actuar junto con la OFGC en determinados programas sinfónicos y en conciertos escolares, además de participar en los numerosos conciertos que programa la Fundación.

Los Coros de la Fundación son:

- Coro de la OFGC (de 21 años en adelante): Esta formación fue creada en 1994 para proporcionar un coro estable a la Orquesta que tuviera capacidad para afrontar el gran repertorio sinfónico-coral. Debutó en la temporada 94-95 con *Los Planetas* de Holst en

el *XI Festival de Música de Canarias* y ha participado con la OFGC en grabaciones discográficas.

-Coro Infantil de la OFGC: Creado en 1995, comprende el Coro Preparatorio (entre 8 y 13 años) y el Infantil (también llamado internamente Concertante, entre 11 y 16 años). La relación que guardan los coros entre sí, permite que los alumnos que comienzan en el Coro Infantil lleguen, cuando alcanzan la edad idónea, a formar parte del Coro de la OFGC.

-Coro Juvenil de la OFGC (entre 15 y 21 años). Se creó en 1997.

-Coro de Cámara *Mateo Guerra*: lo forman una selección de miembros del Coro de la OFGC. Se fundó con el objetivo de hacer repertorio *a cappella* y con una plantilla más reducida que la del gran coro sinfónico.

-También existió el Coro Femenino que se creó en noviembre de 2001 y dejó de funcionar en 2009 (mujeres entre 14 y 36 años).

Los miembros de los coros reciben clases de Lenguaje Musical y Técnica Vocal en grupos pequeños, excepto el Coro de la OFGC que reciben las clases de Técnica Vocal de forma individualizada.

El Coro de la OFGC es el que realiza mayor número de ensayos semanales, y aborda un repertorio sinfónico-coral que abarca desde el Barroco hasta el siglo XX. Los demás coros trabajan un repertorio variado para formaciones mixtas *a capella* o con acompañamiento de piano.

Ciclo Gran Canaria en Concierto (2008-2009)

Este ciclo comprende los conciertos realizados por los Coros de la OFGC, la Joven Orquesta de Gran Canaria, el Cuarteto de Cuerda Francisco Guerrero y la Agrupación Elemental de Cuerda de la OFGC, celebrados en diversos municipios de la isla de Gran Canaria y enmarcados, entre otros, en los programas de *Navidad* de 2008, *Almendros en Flor* y *Solsticio de Verano*.

Departamento Pedagógico/Producción: Jefe de Producción/Coordinador del Servicio Pedagógico, Ayudante de producción, Regidor, Operario de apoyo logístico.

Dentro de este departamento se encuentra el Servicio Pedagógico, que es el responsable de los Conciertos Escolares.

La OFGC es una de las pocas orquestas sinfónicas españolas, cuya Fundación ofrece un Servicio Pedagógico que se encarga de organizar, programar, producir y evaluar conciertos didácticos destinados a escolares con el objetivo de aproximarlos a la música clásica. Para ello, se realizan las campañas de Conciertos Escolares y actividades de apoyo al profesorado de los múltiples centros escolares de Gran Canaria inscritos en el programa de Conciertos Escolares.

Los Conciertos Escolares y los Conciertos en Familia nacieron en la temporada 91/92, pero el departamento pedagógico fue creado en 1992. Fernando Palacios ha sido durante muchos años asesor pedagógico de este proyecto.

Estos conciertos, por la exposición innovadora del contenido didáctico y su desarrollo práctico, son un referente para muchas orquestas sinfónicas en España, llegando incluso éstas a montar las producciones de la Fundación OFGC.

En esta iniciativa pionera en España, según el maestro Pedro Halffter es donde está el éxito de las orquestas del futuro:

No podemos confiar en que la música clásica se difunda por sí sola. Hay que mostrar esta rama de la cultura a las nuevas generaciones desde el esfuerzo conjunto de la orquesta y de las instituciones públicas y civiles. De esta manera la orquesta trasciende su existencia como ente sinfónico, para convertirse en un ente justificado y necesario en el seno de la sociedad” (redacción del periódico *ABC*, de 22 de julio de 2006, p. 4).

Insertamos un extracto de la entrevista realizada a Gonzalo Angulo en el que manifestaba la importancia de los Conciertos Escolares:

-“¿Por qué los Conciertos Escolares son importantísimos? Y ¿por qué todo el acento divulgativo es importante? Yo prioricé como objetivo el ensanchamiento de la base social de la música; o hay base social a la que le guste y aprecie la música o ésta no podrá subsistir. Hay que divulgar la música porque el núcleo duro de público musical es muy reducido” (Angulo, 2013).

En 1998, la Fundación OFGC estableció con la Fundación Caja Madrid, entre otras entidades que han colaborado a lo largo de los años, un convenio de colaboración para los Conciertos Escolares y en Familia que se renovó en el 2007.

En junio de 2010 la OFGC se incorporó a la Red de Organizadores de Conciertos Educativos (ROCE).

La producción de los conciertos conlleva la elección de los intérpretes adecuados (músicos, narradores, actores), traducción de textos, montajes escénicos, vestuarios y luminotecnia. Además se edita un cuantioso material didáctico como programas de mano de cada concierto, cuadernos de trabajo y fichas- guías técnicas y guías didácticas, así como las memorias de actividades. En coordinación con el departamento de Comunicación y Marketing han difundido las actividades realizadas a través de programas, carteles y octavillas.

Los objetivos generales que persigue el departamento pedagógico con estos conciertos son los siguientes:

1.-Motivar a los alumnos a apreciar el fenómeno musical, acercándolo a éstos de una forma amena, divertida, continuada y a la vez rigurosa.

2.-Valorar la música como un lenguaje universal.

3.-Crear un nuevo público más crítico, más participativo.

La programación se selecciona dependiendo de la edad que tengan los escolares .Se organizan en diversos ciclos anuales: Infantil (de 3 a 8 años y que cursan estudios de 4º y 5º de Infantil y 1º y 2º de Primaria), Niños (de 9 a 12 años y que cursan de 3º a 6º de Primaria) y Jóvenes (de 13 a 16 años, y cursan de 1º a 4º de Secundaria). Aunque la actividad central de este departamento son los Conciertos Escolares, también realizan otros conciertos que derivan de éstos:

-Conciertos en Familia: Generalmente se celebran los sábados, al mediodía, de aquella semana en que tienen lugar los Conciertos Escolares, con el mismo programa y en la misma sala. El objetivo de estos conciertos es que padres e hijos compartan y disfruten la música.

-Conciertos para la Tercera edad: Son una variación de los Conciertos en Familia, *Los conciertos para mayores* están dirigidos al público mayor de 55 años.

-Conciertos para Bebés: Dirigidos a niños de hasta cinco años. En estos conciertos se adaptan tanto los contenidos como la duración de los programas.

Paralelamente a los conciertos también se han realizado video conciertos escolares en colaboración con el departamento de Audiovisuales del servicio de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, para la promoción de los mismos y como herramientas para la realización de las actividades pedagógicas complementarias.

Otras actividades que ha realizado el departamento pedagógico son:

-Encuentro Internacional sobre la difusión de Conciertos Didácticos (del 1 al 4 de mayo de 2002): en este encuentro entre expertos internacionales, profesionales de la música y la pedagogía, titulado *AcercArte para escuchar*, se reflexionó y debatió sobre la situación de la difusión de los conciertos didácticos, poniendo en común las diferentes ideas y experiencias. Se realizaron mesas redondas, talleres prácticos, grupos de trabajo y ponencias de algunos de los más prestigiosos representantes de este campo procedentes de España, Inglaterra, Estados Unidos, Colombia y Alemania. El encuentro estuvo enmarcado dentro de la celebración del X aniversario de los Conciertos Escolares y Conciertos en Familia que organiza la Fundación OFGC.

-Taller de presentadores *Presentar los Conciertos Didácticos* (temporada 2001-2002): consistió en la realización de un taller de formación de presentadores de conciertos didácticos impartido por Fernando Palacios.

-*Master La animación de los Conciertos Didácticos* celebrado en la Universidad de Granada en julio del año 1999.

-*Concurso Internacional de Composición de Cuentos Infantiles* (temporada 2001-2002) bajo la supervisión del departamento Pedagógico y en el que se presentaron originales procedentes de todo el mundo.

5. Actividades de la Fundación OFGC

A) Conciertos de abono

Son el centro de nuestro estudio. Estos conciertos generalmente se realizan entre septiembre y junio del año siguiente. En la temporada 2004-2005 nacieron como actividades divulgativas los *Encuentros-Coloquio*. Estos encuentros, de carácter gratuito, se celebran justo antes del concierto de abono respectivo, y en los que los compositores, intérpretes o directores de las obras que se interpretarán en cada concierto, exponen al público asistente distintos aspectos relacionados con las obras que van a escuchar.

B) Conciertos fuera de abono

Además de los Conciertos de abono de cada temporada, la Orquesta realiza una importante actividad musical ofreciendo otros conciertos fuera de abono:

-Conciertos de pretemporada

Estos conciertos se celebraban en diversos municipios de la isla, en el mes de septiembre. Empezaron desde que se creó la Fundación y dejaron de hacerse año en el 2004. El objetivo principal de la celebración de estos conciertos era difundir y acercar la música a la población de los diversos municipios de la isla.

Insertamos un extracto de la entrevista realizada a Manuel Benítez en la que declaraba lo siguiente sobre estos conciertos:

“Las funciones de los conciertos de pretemporada eran varias: rodar a la plantilla después de las vacaciones, mirar obras difíciles para ir las rodando, hacer programas específicos para los municipios y hacer llegar la música clásica a otros lugares de la isla” (Benítez, 2013).

-Conciertos especiales, extraordinarios y populares

Insertamos dos extractos de las entrevistas realizadas a Manuel Benítez (MB) y a Juan Antonio González (JAG) en las que se refieren a estos conciertos:

I: “¿Qué diferencia hay entre un concierto Especial y uno Extraordinario?”

MB: “Los conciertos especiales son más específicos, como una ópera en concierto. Los extraordinarios se hacen más con motivo de un evento, más de encargo.

JAG: “Los Conciertos Extraordinarios son todos aquellos que no son para el abonado.

Dentro de este apartado figuran algunos conciertos como:

-*Concierto lírico extraordinario* (15-16 de noviembre 2002): romanzas, dúos, escenas, coros e intermedios de zarzuela.

-*Concierto extraordinario Gáldar 98*.

-Conciertos de las fases eliminatorias y final del *Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus*.

-*Concierto de Fin de Año*: arias de ópera, opereta y zarzuela (diciembre de 2000).

-*Concierto homenaje Alfredo Kraus* (septiembre de 2000 y noviembre de 2009).

-*Concierto homenaje a las Fuerzas Armadas* (junio de 2009 y noviembre de 2010).

-*Semana Militar de la Música en Canarias* (Cuartel de Las Coloradas), en la cual se programaron piezas de zarzuela, ópera y música popular interpretadas por Alfredo Kraus y la OFGC ante la presencia del Rey Juan Carlos I (31 de octubre de 1991).

-*Concierto de San Juan* en el parque de Santa Catalina (23 de junio de 2000).

-Representaciones en concierto de *Jesucristo Superstar* (julio de 1999).

-*Concierto X Aniversario Auditorio Alfredo Kraus* (diciembre de 2007).

-Concierto con motivo de la reinauguración del Teatro Pérez Galdós (noviembre de 2007).

-Concierto por el centenario del Real Club Náutico de Gran Canaria (marzo de 2008).

-Conciertos especiales de Navidad.

-*Concierto XXII Semana de la Carretera* (III Encuentro nacional de la carretera, organizado por la Asociación española de la carretera y patrocinado por la consejería de obras públicas, vivienda y aguas del Gobierno de Canarias. Auditorio Alfredo Kraus, octubre de 1998).

-Conciertos celebrados por las *Jornadas de Música Contemporánea* (Teatro Pérez Galdós), organizadas por el servicio Insular de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, conjuntamente con el Centro para la difusión de la Música Contemporánea y con la colaboración de la Sociedad Filarmónica.

-Conciertos benéficos

La Fundación OFGC realiza una labor social muy importante, ofreciendo conciertos benéficos para colaborar con instituciones de ayuda humanitaria. Entre ellos podemos citar:

- A beneficio de UNICEF.

-A beneficio de la Obra Social de Acogida y Desarrollo (octubre de 1996).

- A beneficio de los damnificados por las inundaciones de Santa Cruz de Tenerife (2002).
- A beneficio de la Fundación Padre Arrupe, que se celebró por primera vez en Las Palmas de Gran Canaria (diciembre de 2005).
- A beneficio de *Médicos del Mundo*.
- A beneficio de la Asociación Víctimas del terrorismo (7 de mayo de 2004).
- A beneficio de los damnificados por el incendio en Gran Canaria (septiembre de 2006).
- A favor de la Fundación Alejandro Da Silva (noviembre de 2006).

-Conciertos Escolares y en Familia

Existen dos tipos de abonos para estos conciertos: el abono para los Centros que asisten a los Conciertos Escolares y el abono en Familia. Como veremos en el estudio sobre el repertorio interpretado dentro de los conciertos de abono, figura puntualmente algún Concierto Escolar y en Familia que la Fundación consideró conveniente incluir.

-Conciertos en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria

La OFGC ha mantenido desde siempre una estrecha colaboración con la Sociedad Filarmónica de las Palmas. Como norma general, en los conciertos de la Orquesta programados en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, se repite el mismo programa y en días consecutivos. Un día para los abonados de la Orquesta y el otro para los abonados de la Sociedad.

Ha habido excepciones como las que se dieron en las temporadas 83/84 y 85/86 en las que sólo se ofreció un concierto conjunto para las dos entidades.

Otra excepción se dio en la temporada 87/88. Los tres programas que se ofrecieron en colaboración con la Sociedad Filarmónica, no se ofrecieron a los abonados de la Orquesta como conciertos de abono.

En una entrevista que realizó la redacción del periódico *La Provincia*, publicada el 10 de julio de 1986, a Sergio Pérez Parrilla, Presidente de la Sociedad Filarmónica, le preguntaron su opinión sobre la música sinfónica:

Ese es otro gran campo nuestro. Por ello nos interesa mucho estrechar cada vez más los lazos de colaboración con la Orquesta Filarmónica. Esta compenetración ha sido importante en la temporada finalizada y lo será más en la próxima, donde hay siete conciertos previstos. En primer lugar, porque se ayuda a la consolidación de la propia orquesta. La orquesta es el elemento artístico cultural más relevante de una capital como la nuestra. La música sinfónica es un fenómeno urbano al cien por ciento. Para complementarla, nosotros procuramos siempre traer los mejores solistas. En segundo lugar, por una cuestión de naturaleza sentimental. El nombre y la razón de ser de la Sociedad Filarmónica vienen de ahí.

-Conciertos de Semana Santa

La Comisión de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria y con la colaboración de diversos municipios de Gran Canaria, creó en 1990 un ciclo de conciertos de Semana Santa. A partir de su tercera edición, la Fundación OFGC asumió su gestión directa. Este ciclo se fue consolidando y aumentando su prestigio cada nueva temporada en la programación musical de la isla y alcanzando una gran proyección exterior en el circuito especializado.

Además de la participación de la OFGC, dentro de la programación de abono, se han celebrado conciertos durante la Semana Santa en diferentes municipios de la isla, interpretados por solistas y agrupaciones vocales e instrumentales de prestigio, especialistas en repertorio religioso y en la llamada “música antigua”. Como muestra de ello resaltamos la presencia en la edición del año 1999 del *The Tallis Scholars* en la Catedral de las Palmas, único destino español de la gira mundial en la que celebraron su 25 aniversario.

También en este ciclo han participado los Coros de la Fundación OFGC y la Joven Orquesta de Gran Canaria (JOGC).

-Ensemble Nuevo Siglo (ENS)

Esta agrupación, compuesta por miembros de la OFGC, consiste en:

Cualquier combinación de instrumentos entre los ocho y veinticinco músicos, aproximadamente, a los que se les puede añadir un coro. El repertorio estará sacado enteramente de los últimos cien años, y espero incluir en cada concierto una obra de un compositor español actual (entrevista a Adrian Leaper en la revista *Algo más que una orquesta*, de la temporada 99-00).

Nació en el año 2000 con el propósito de interpretar repertorio contemporáneo. El promotor principal de esta propuesta fue el maestro Adrian Leaper, especialista en este repertorio. Los conciertos se ofrecieron en la sala Gabriel Rodó de la sede de la OFGC. El concierto inaugural fue el 9 de marzo de 2000, interpretándose obras de Guinjoan, Gruber, A. Webern y Schönberg.

Se consiguió un acuerdo con RTVE por el cual cada uno de los conciertos del ENS se transmitiría en Radio Nacional. Otro acuerdo, con la compañía discográfica ASV, permitió grabar algunas de las obras interpretadas por esta agrupación. El ENS desapareció tras la marcha de Adrian Leaper.

C) Giras

Para incrementar el prestigio de una orquesta las giras, nacionales e internacionales, juegan un papel importantísimo y además, propician el poder llevar el nombre de Gran Canaria por todo el mundo y exportar cultura.

La OFGC ha participado en ciclos sinfónicos nacionales como: *Grandes Orquestas del Mundo* de Ibermúsica (Madrid), *Palau 100* (Barcelona), *Palau* de Valencia, *Conciertos de palacio* en la Coruña, y dentro de las temporadas de conciertos de orquestas como la OCNE en el Auditorio Nacional de Madrid, Sinfónica de RTVE (Teatro Monumental), Sinfónica de Tenerife (Auditorio de Tenerife), Sinfónica de Euskadi (San Sebastián, Vitoria, Bilbao y Pamplona), y *Juventudes Musicales* (Madrid). Estos conciertos son una muestra de la participación de la OFGC en la actividad musical a nivel nacional.

Desde la primera gira realizada en la temporada 1988-89 hasta la temporada 2009-2010 median 22 temporadas en total, realizando la Orquesta giras en 14 de ellas. Detallamos a continuación algunas de las fechas más significativas de las giras realizadas por la OFGC:

-Temporada 1988-89 (septiembre):

Gira por Francia (Bagneres de Bigorre) y Checoslovaquia (Bratislava).

Insertamos un extracto de la entrevista realizada a Gonzalo Angulo en el que se refiere a los comienzos de las giras que realizó la OFGC:

No teníamos ni embalajes para llevar los instrumentos. Resultaban muy costosos aunque finalmente se consiguieron a un precio razonable. Los sarcófagos para violonchelos, contrabajos y percusión ya eran mejores. Antes, en los viajes entre islas no tenían ruedas. Aquí ya pudimos tener embalajes y viajar dignamente. En los comienzos las giras eran muy rudimentarias y la Orquesta pasó por muchas penurias. En la gira del año 88 los músicos viajaron en guagua de Madrid a Bratislava y fueron alojados en una especie de campamento juvenil... entrabas en los bungalós y había un olor...yo vi aquello, salgo a la puerta y veo que todos los músicos vienen como zombis a donde yo estoy...y nos tuvieron que alojar en otro sitio. Fue una gira con mucho voluntarismo. En definitiva, ¿por qué hacemos la gira? Queríamos tener embalajes y usarlos, era un elemento de dignificación de una orquesta que no podía salir de su sede; era una gira de motivación, de podemos hacer cosas (Angulo, 2013).

-Temporada 89-90:

Participó en el Ciclo *Grandes Orquestas*, organizado por el centro Cultural de la Villa de Madrid (abril de 1990).

-Temporada 1991-92:

Festival Internacional de Música Contemporánea (septiembre de 1991 en el Teatro Principal de Alicante); *Festival de Otoño*, organizado por la Consejería de Cultura de la

Comunidad Autónoma de Madrid (octubre de 1991 en el Teatro Monumental de Madrid); *Gala Lírica del V Centenario* en Madrid (octubre de 1991); *Ciclo Nuestras Orquestas* en Madrid Capital Europea de la Cultura (marzo de 1992); estreno absoluto de la ópera *La Gallarda* en la EXPO 92 (abril de 1992); *Encuentro entre dos Mundos*: programa de zarzuela de España y América en el que los principales objetivos de estos encuentros y actos culturales consistían en mostrar la cultura de Iberoamérica y conocer sus orígenes a través de la tradición indígena, negra y europea gracias al trabajo y esfuerzos de cooperación cultural entre España y América (Auditorio Nacional de Madrid).

-Temporada 1993-94:

La OFGC ofreció tres conciertos dentro de la temporada Sinfónica de la ONE, en el Auditorio Nacional (febrero de 1994).

-Temporada 1996-97:

Diciembre de 1996: Gira por Barcelona (*Palau* de la Música), Valencia (*Palau* de la Música), Valladolid (Teatro Carrión) y Zaragoza (Auditorio).

Febrero de 1997 gira por Asturias: Oviedo (Teatro Campoamor), Gijón (Casa de la Cultura), Laredo (Casa de la Cultura).

Febrero de 1997: Gira por La Coruña (Palacio de Congresos-Auditorio), Santiago de Compostela (Auditorio de Galicia), Vigo (Centro Cultural *Caixa Vigo*) y Madrid (*Ciclo Orquestas del Mundo*, organizada por Ibermúsica en el Auditorio Nacional).

Agosto de 1997: participó en los Festivales de Perelada, Quincena de San Sebastián y Santander.

-Temporada 1997-98:

Del 1 al 21 de noviembre de 1997, gira por Alemania recorriendo las siguientes ciudades: Pirmasens, Müllheim, Trossingen, Villingen, Bietigheim-Bissingen, Quakenbrück, Meppen, Itzehoe, Kiel, Goslar.

Presentación en la temporada de la *Alter Oper* de Frankfurt, Borken, Lipstadt, Iserlohn, Rüsselsheim, Landau, Hameln y Wolfsburg.

Además, en esta temporada participó en los actos organizados por el Pabellón Español en la Exposición Universal de Lisboa 98.

-Temporada 1999-2000:

Marzo del 2000: La OFGC actuó durante tres días en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro de la temporada de los Coros y Orquesta Nacionales de España (OCNE).

-Temporada 2000-2001:

Gira por 14 ciudades de Alemania, Suiza y Austria, entre el 3 y el 24 de febrero y en recintos del prestigio del *Grosses Festpielhaus* de Salzburgo, la *Tonhalle* de Zúrich, la *Philharmonie* de Colonia, el *Victoria Hall* de Ginebra o el *Liederhalle* de Stuttgart.

-Temporada 2001-2002:

Realizó dos actuaciones en el Teatro Monumental de Madrid, dentro del programa de intercambio con la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Agosto de 2002: Gira por Lübeck y Hamburgo bajo la dirección de Adrian Leaper para participar en el *Scheleswig-Holstein Musik Festival*.

-Temporada 2002-2003:

Gira por Euskadi en el mes de febrero, la cual se inscribió en la temporada oficial de la Sinfónica de Euskadi y formó parte de un programa de intercambio que trajo a la orquesta vasca a tocar en Canarias durante la temporada 2003-2004. La OFGC ofreció 5 conciertos, dirigidos por Christoph König, en los recintos más importantes de Bilbao, Pamplona, San Sebastián y Vitoria.

-Temporada 2005-2006:

La OFGC tocó en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro del *Ciclo Juventudes Musicales* y en el *Palau* de la Música de Valencia (dentro de la temporada de conciertos del *Palau*). Los conciertos se celebraron en el mes de octubre y fueron dirigidos por Pedro Halffter.

También llevó a cabo una gira por Japón, ofreciendo 6 conciertos dirigidos por Pedro Halffter los días 29 y 31 de julio y 2, 3, 4 y 6 de agosto de 2006 en Musashino, Yokohama, Tokio (dos conciertos), Fukushima y Osaka, respectivamente e interpretando repertorio español, de Falla y Rodrigo, así como de Bizet y Ravel que se inspiraron en las sonoridades de nuestra tierra.

Considerada como la actividad de mayor trascendencia internacional abordada por la Orquesta hasta esta fecha fue financiada íntegramente por el Cabildo de Gran Canaria (800.000 euros). El gran éxito alcanzado en dicha gira afirmó tanto la calidad artística de la Orquesta como la capacidad gestora de los responsables de su organización, pues además de organizar el viaje para más de cien personas hay que tener especial cuidado con el transporte de los instrumentos para que lleguen al destino en las mejores condiciones.

-Temporada 2006-2007:

La OFGC realizó en el mes de octubre de 2006 una gira a Madrid (Auditorio Nacional) y Pamplona (Auditorio Baluarte), dentro del *Ciclo de Juventudes Musicales* de Ibermúsica y temporada de la Orquesta Sinfónica de Navarra, respectivamente.

En septiembre de 2007 realizó una gira por China recorriendo ciudades como Pekín, Shanghai, Guangzhou y Shenzhen

-Temporada 2007-2008:

En el mes de julio y dentro de las celebraciones de la EXPO de Zaragoza, la Orquesta y Coro de la Filarmónica de Gran Canaria, dirigidos por Pedro Halffter, interpretó en el Auditorio de Zaragoza el *Himno a Aragón* de Bernardino Valle Chinestra, con reorquestación del compositor inglés Peter Hope (1930) y se entregó como regalo esta partitura al Gobierno de Aragón.

Estrenada a finales de 1908 por el Orfeón Zaragozano, con motivo del centenario de los Sitios de 1808, la obra nació como una cantata para coro y orquesta, pero a lo largo del tiempo fue versionada de diferentes maneras por el propio maestro Valle, dependiendo de las formaciones vocales e instrumentales que fueron poniéndola en escena (Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, julio de 2008, *libreto Himno a Aragón*).

-Temporada 2009-2010:

En el mes de noviembre de 2009 realizó una gira por Castellón, Madrid (Auditorio nacional) y Valladolid (Auditorio Miguel Delibes).

En julio de 2010 por Granada (Palacio de Carlos V), con motivo de la celebración del *Festival Internacional de Música y Danza*.

D) Discografía

Las grabaciones constituyen una labor muy importante dentro de la actividad de la OFGC y suponen, además, su proyección fuera de Gran Canaria y un referente para las orquestas nacionales. La OFGC ha grabado para los siguientes sellos:

-Sello alemán *Arte Nova* (BMG):

Esta colaboración permitió la grabación de 25 CD, dirigida por Adrian Leaper, que reúne obras de diversos estilos del repertorio para gran orquesta de los siglos XIX y XX. En ellos figuran compositores como Berlioz, Dvorák, Falla, Ginastera, Villa-Lobos, Copland, Falcón, Grieg, Szymanovsky, Holst, Rodrigo, Turina, Williams, Mahler, Sibelius, Wagner, Ravel, Walton, Richard Strauss y Gorecki.

-Sello ASV:

Para este sello británico, la OFGC dirigida por Adrian Leaper, grabó música sinfónica de compositores españoles de los siglos XIX y XX. Entre ellos, Ernesto Halffter, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Granados, Jesús Monasterio, Fernando Obradors, Rodó, Montsalvatge y José Luis Greco. Además, se grabó la integral de los *Choros* de Villa-Lobos, que constituyó la primera grabación completa de los *Choros*.

-Colección de cuentos musicales *La Mota de polvo*, en colaboración con AgrupArte Producciones:

Esta colección, referente a nivel europeo en la discografía con fines didácticos y con algunos de sus libros-disco traducidos a varios idiomas, constituye una de las actividades de mayor éxito de la Fundación OFGC.

La colección de cuentos musicales *La mota de polvo* es un proyecto de carácter pedagógico y cultural, donde la música estimula la lectura y a su vez la lectura permite disfrutar y entender mejor la música. Se trata de la narración unida a la música. Estos libros-disco están dirigidos a todos los públicos, y especialmente a los niños y jóvenes. Preparan al oyente en casa, antes de asistir a un *Concierto en Familia* y se convierten en una herramienta muy útil para trabajar la lectura y la escucha. El gran éxito de los Conciertos Didácticos, que el compositor y pedagogo musical Fernando Palacios lleva a cabo con muchas orquestas del país, garantizan esta colección. En esta colección la música seleccionada es de gran calidad, con textos emocionantes y que incluyen ilustraciones en color. Conformada por diversos títulos y estilos musicales, permiten que el niño, de una forma amena, adquiera el gusto por la música y la lectura de forma natural (AgrupArte Proyectos, 2012).

A continuación reproducimos unas declaraciones de Fernando Palacios sobre este proyecto:

... en mi peregrinar con los cuentos bajo el brazo fui a dar con Patxi del Campo, director de esta publicación y de los proyectos *Música, Arte y Proceso* y *AgrupArte*, y se produjo el flechazo. No tuvo nada más que echar un vistazo a su alrededor para comprobar el erial que es el mercado musical infantil y juvenil. Fruto de este encuentro es la colección *La Mota de Polvo* que presentamos, una colección de libro-discos cuyo contenido son cuentos musicales, narrados y con la mejor música, que sólo pretende llenar una pequeña parte de ese gran hueco que nos ha dejado la perversa miopía de las empresas fonográficas y los medios de comunicación. Los resultados alcanzados con este tipo de cuentos musicales en los ciclos de Conciertos Didácticos de muchas Orquestas Sinfónicas (Filarmónica de Gran Canaria, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de RTVE, Ciudad de Granada, Sinfónica de Colombia, del Estado de Münster, Ciudad de Málaga...) han sido tan literalmente apabullantes que esperamos que la misma música y cuentos de sus programas, en forma de colección de disco-libros, sea el mundo de la música a niños y jóvenes, tanto en casa como en la escuela, y enriquezca sus horizontes a través del disfrute del arte en su estado más puro (AgrupArte Proyectos/Fernando Palacios, 2012).

La OFGC ha grabado en coproducción con la editorial *AgrupArte*, entre otras, obras de Palacios, Grieg, Popp, Harsanyi, Prokofiev, Bizet, Satie, Kodaly, Saint-Saëns,

Rossini, Respighi, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Ravel, Stravinsky, Hartmann, Poulenc, Smetana, Strauss, Prokofiev, Chappel, Fauré y Debussy.

-Sello Warner Music:

Bajo la dirección del maestro Halffter, la OFGC ha grabado para este sello obras de Falla, Korngold, Schreker y orquestaciones de Schoenberg.

-Sello Summit Records:

Este sello norteamericano presenta una selección de tomas en vivo de la OFGC con algunos de sus solistas interpretando obras de Lindpaintner, Danzi, R. Strauss y Lutoslawski. También con este sello se grabó otro disco titulado *Vienna classics in Gran Canaria* patrocinado por el Patronato de Turismo de Gran Canaria.

-Sello Dynamic:

Recoge en DVD un concierto interpretado por el tenor grancanario Alfredo Kraus con la OFGC, en el Teatro Pérez Galdós en 1995.

-Col Legno:

Con este sello se grabaron los estrenos absolutos de obras de compositores españoles como Falcón, José Ramón Encinar, Palacios y Enrique Macías.

-Gofio Records:

En 1995 se grabó con este sello *Modelos para armar* de Fernando Palacios.

-RTVE:

De vertiente más popular, se grabó el disco titulado *Bajo el volcán* y con Alfredo Kraus como solista.

-Discan:

Con este sello se realizó la grabación de la zarzuela canaria *La Sirena*, de Sindo Saavedra.

-Serdisco:

De carácter más popular se grabó el disco titulado *Con el corazón*, con Alfredo Kraus.

-SGAE:

Se grabó un disco dedicado a Tomás Marco que incluía la *Sinfonía nº 6, Autodafe* y *Angelus Novus*.

-Maguelone:

Con este sello se grabaron obras de J. Françaix y Mozart.

-Sello GyC Records:

El *Himno de Canarias* (Power/Falcón) fue grabado con este sello, en la sala Gabriel Rodó de la Fundación OFGC y editado en abril de 2003. Contiene las versiones sinfónica y coral. La letra es de Benito Cabrera y los arreglos son de Falcón Sanabria sobre el arrorró de Power.

Además, la OFGC, dirigida por Pedro Halffter, grabó un disco ofrecido por el *Cabildo* de Gran Canaria como regalo de boda a los Príncipes de Asturias que incluyó obras de Teobaldo Power, Richard Wagner, Gabriel Fauré y Pedro Halffter.

E) Representaciones Líricas: producciones propias

La primera producción lírica fue en 1991 con la ópera *Così fan tutte* de Mozart, para conmemorar el bicentenario de la muerte del compositor. Los solistas fueron los finalistas del primer *Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus*.

Insertamos dos extractos de las entrevistas realizadas a Gonzalo Angulo y a Juan Márquez referidos a esta producción:

Había otras posibilidades económicas en esa época y queríamos demostrar que las cosas se podían hacer de otra manera. Además ACO no tocaba mucho Mozart. En el 91 fue el 200 aniversario de la muerte de Mozart. Los cantantes fueron los finalistas del *Concurso de Canto Alfredo Kraus* y tuvimos un escenógrafo local que fue Ramón Sánchez Prat. El director de la orquesta fue Corti. Aquello marcó un pequeño hito, tenía nivel y se dio por la televisión nacional (Angulo, 2013).

“Para Corti, ésta fue su primera actuación como director en Canarias” (Márquez, 2013).

En zarzuelas se interpretaron *Bohemios*, de Amado Vives y *La verbena de la paloma* de Tomás Bretón.

F) Colaboración en Festivales

-Festival de Música de Canarias

Los apoyos y reconocimientos recibidos han permitido no sólo vincular el nombre de las islas a los más importantes circuitos culturales, sino atraer hasta las mismas a los principales exponentes de la música internacional y a su vez promocionar la creación y producción cultural de nuestra tierra, donde adquieren una especial relevancia el papel de las dos orquestas canarias, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y la Orquesta Sinfónica de Tenerife (Gobierno de Canarias, 2007, *Festival de Música de Canarias*).

La primera edición del Festival fue en 1985, organizado por el Gobierno de Canarias y tuvo lugar durante los meses de enero y febrero. La OFGC mantiene una estrecha colaboración con el Festival y está presente en cada una de las ediciones, con al menos dos conciertos en los que se interpreta el mismo programa y se celebran en Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife.

Con las características de este Festival, que oferta unos conciertos de enorme calidad y con propuestas de los mejores solistas, orquestas y grupos de cámara de nivel internacional, no existe ningún otro Festival que se celebre en invierno. Es por ello, que atrae a muchos aficionados y prensa especializada de todas partes del mundo.

La celebración de los conciertos tuvo en sus comienzos dos sedes principales, el Teatro Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria y el Teatro Guimerá en Santa Cruz de Tenerife. Con la construcción de los auditorios de ambas capitales pasaron a celebrarse en el Auditorio Alfredo Kraus y Auditorio Adán Martín en Las Palmas y Santa Cruz, respectivamente. También se celebran algunos conciertos en las islas no capitalinas.

Rafael Nebot fomentó el desarrollo de este Festival, el cual dirigió durante 22 años.

El Festival, al igual que otros festivales de España, Europa y América, puso en marcha el *Club de Amigos del Festival*, que ofrece a sus abonados condiciones especiales como descuentos en los abonos y también en determinados establecimientos, mantenimiento de su localidad y prioridad.

-Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria Alfredo Kraus

La OFGC ofrece el soporte sinfónico de las representaciones de este Festival, desde 1981, que organizan los Amigos Canarios de la Ópera (ACO) con el fin de ofrecer producciones de calidad y con las mejores voces solistas. Las representaciones del Festival de Ópera tienen lugar, habitualmente, en el Teatro Pérez Galdós.

-Festival de Zarzuela de Canarias

La Asociación Amigos Canarios de la Zarzuela nació en 1992. La OFGC ha actuado en alguna *Gala Lírica*, pero en líneas generales ha hecho poca zarzuela.

-Festival Internacional de Guitarra de Canarias

En sus comienzos este Festival, de carácter anual, se gestionaba desde el área de Cultura del Cabildo. Posteriormente, la Fundación OFGC se encargó de organizar y patrocinar este Festival, que forma parte de la Unión Internacional de Festivales de Guitarra (FEFIG).

Su objetivo era intensificar la cultura guitarrística con el fin de mejorar la calidad técnica y artística de los estudiantes de guitarra, así como favorecer el intercambio de experiencias entre los alumnos grancanarios y los de cualquier otra procedencia a través de cursos, seminarios y conciertos en diferentes puntos de Gran Canaria.

Dentro del Festival se organizó el *Concurso Internacional de Guitarra*, en el que participaban los alumnos, elegidos por los profesores, que asistían a los seminarios.

La OFGC, dentro de la temporada de abono 2002-2003 (15 de marzo de 2003) participó dentro de los conciertos celebrados en el marco de la XIII edición de este Festival.

-Festival Internacional de Jóvenes Pianistas

Organizado por la Fundación OFGC, en colaboración con la *Manhattan School of Music* de Nueva York y el *Chicago College of Performing Arts*.

Los intérpretes, alumnos de Salomón Mikowsky, eran estudiantes o graduados de la *Manhattan School of Music*. Los conciertos estaban inscritos dentro del *International Piano Festivals*, que consistía en recitales de piano, música de cámara y conciertos con orquesta en los que colaboraba la OFGC.

G) Concursos

-Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus

Insertamos dos extractos de las entrevistas realizadas a Gonzalo Angulo y a Juan Márquez en las que manifestaban lo siguiente sobre este concurso:

Funcionó bastante bien, y no tuvo un gran coste. Unelco lo patrocinaba y cubría prácticamente la cuantía de los premios. Aquí siempre ha existido gran tradición por el canto y además un concurso internacional crea actividad e imagen exterior, atrae muchas miradas. Cuando falleció Kraus, se dejó de hacer. Y lo han sustituido por unos homenajes organizados por el Ayuntamiento que también se dejaron de hacer (Angulo, 2013).

“El asesor del concurso fue Suso Mariategui y el coordinador yo” (Márquez, 2013).

Este concurso se creó en reconocimiento a la trayectoria artística y labor pedagógica del magnífico tenor grancanario Alfredo Kraus. En 1997 y con motivo de la inauguración del Auditorio, la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en homenaje a su *Hijo Predilecto* lo llamó Auditorio Alfredo Kraus.

Ha sido un referente en lo que a concursos de canto se refiere y supone un gran prestigio para aquellos que lo han ganado. El objetivo del mismo era ayudar a los jóvenes talentos en su lanzamiento hacia una carrera artística profesional.

Las eliminatorias se realizaban en Las Palmas de Gran Canaria, Madrid y diversas ciudades europeas. Las semifinales y final del concurso, en las que ha participado la OFGC, se celebraban en Las Palmas de Gran Canaria.

Debido al fallecimiento de la esposa de Alfredo Kraus, la edición que tenía que celebrarse en noviembre del 98 se suspendió, rompiéndose así la celebración bianual del concurso. En el año 99 se retomó la organización del concurso, en el cual no pudo estar el gran tenor por causa de su repentino fallecimiento.

Las ediciones del Concurso fueron las siguientes:

1ª edición: temporada 89/90 (concierto de abono, 20 de mayo del 90). Se celebró en el Teatro Pérez Galdós. Los solistas fueron los finalistas del concurso.

2ª edición: temporada 91/92 (concierto fuera de abono, 5 de abril del 92). Se celebró en el Teatro Pérez Galdós.

3ª edición: temporada 94-95 (concierto fuera de abono, 30 de septiembre del 94). Celebrado en el Teatro Pérez Galdós.

4ª edición: temporada 96/97 (conciertos de abono, 24 y 27 de octubre del 96). Tuvieron lugar en el Teatro Pérez Galdós.

5ª edición: Temporada 99/00 (concierto fuera de abono, 20 de noviembre del 99). Se celebró en el Auditorio Alfredo Kraus.

6ª edición: temporada 00/01 (concierto fuera de abono, julio de 2001). Celebrado en el Auditorio Alfredo Kraus.

-Concurso Internacional de Canto de Gran Canaria

Insertamos un extracto de la entrevista realizada a Juan Márquez en el que se recoge lo siguiente sobre este concurso:

“Al desaparecer el *Concurso de Canto Alfredo Kraus*, Gonzalo Angulo intenta continuarlo como *Concurso de Canto de Gran Canaria*, pero sólo tiene una edición, ya que en mayo de 2003 Gonzalo Angulo se va de la Orquesta” (Márquez, 2013).

El concierto de abono tuvo lugar el 5 de julio de 2002 (temporada 01/02). Este concurso perseguía el fin de promocionar a las jóvenes promesas del canto. En su única edición se inscribieron más de cien participantes. Las eliminatorias se llevaron a cabo en Viena, Madrid y Las Palmas de Gran Canaria, donde también se realizaron las semifinales y la final en el escenario del Auditorio Alfredo Kraus.

-Concurso Internacional de Composición “Alberto Ginastera”

Insertamos un extracto de la entrevista realizada a Juan Márquez en el que se refería a este concurso así:

Era un concurso en torno a la música contemporánea y surge porque Humberto Orán tenía una relación muy estrecha con Aurora Nátola, viuda del compositor. Orán le comenta a Angulo que hay una asociación en Nueva York y fondos para los premios. En realidad no nos costaba nada y me pareció interesante. Leaper era el Titular y se la daba muy bien ese tipo de música. Tuvo pocas ediciones (Márquez, 2013).

Efectivamente, en Las Palmas el concurso tuvo sólo dos ediciones celebradas con carácter bianual. La primera tuvo lugar en la temporada 00/01 (septiembre de 2000) con un concierto de abono enmarcado en la 4ª edición del concurso. Se interpretaron obras de Ginastera y se estrenó una obra de T. Geller. La segunda edición se realizó en la temporada 02/03 (septiembre de 2002) con un concierto de abono dentro de la 5ª edición del Concurso.

La Fundación OFGC copatrocinó el *Concurso Internacional de Composición Alberto Ginastera* en colaboración con la Fundación Alberto Ginastera de Buenos Aires-Nueva York, con el objetivo de potenciar la creación musical de nuestro tiempo.

Presidido por su viuda, la ilustre chelista Aurora Nátola (AN), es un certamen con carácter itinerante. Recogemos un extracto de una entrevista a la chelista, (redacción de la Revista *El Cultural* (EC), de 27 de septiembre de 2000:

EC: “¿Por qué se decidió a fundar un concurso de composición?”

AN: “Quería perpetuar el espíritu creativo que me transmitió mi marido durante los doce años y medio de convivencia. Alberto era un hombre muy generoso, con las manos abiertas, y sensible hacia cualquier persona que se le acercara. He conocido a otros compositores que cuando están en una etapa fértil se vuelven muy egoístas. Sin embargo, él siempre tenía tiempo para los jóvenes, para dar un consejo, enjuiciar aquello que le pusieran delante de sus ojos. Para llevar a cabo este propósito me decidí por este concurso, cuya primera edición se desarrolló en Buenos Aires.

H) Ediciones Bibliográficas

En cuanto a las ediciones bibliográficas la Fundación OFGC es pionera, dentro de las orquestas sinfónicas nacionales, en esta actividad con la colección de libros para la educación musical *Sobremúsica*, ya que son editados por la propia Fundación. Entre ellos, podemos señalar: *Escuchar y La brújula al oído*, de Fernando Palacios; *Polifonía Coral y Mi pequeño repertorio*, de Juan José Falcón Sanabria; *La música tradicional canaria, hoy* de Talio Noda; *Obras para guitarra* de Francisco Alcázar.

Además destacan la edición de los Cuadernos de Trabajo, Cuadernos *AgrupArte*, la revista *Algo más que una orquesta* de gran formato (40 x 56 cm), los libros de

temporada (volúmenes en color que recogen toda la información de la temporada a través de numerosos e interesantes textos e imágenes) y los programas de mano de los conciertos.

I) Presencia de la OFGC en la radio, prensa y televisión

La OFGC dispone de un archivo de grabaciones propias, así como de un fondo fotográfico de la Orquesta, que son difundidas con periodicidad a toda España a través de Radio Clásica de Radio Nacional de España en horarios de máxima audiencia.

Asimismo, ha heredado archivos musicales de las orquestas sinfónicas que han existido en Las Palmas a lo largo de la historia.

En el año 2002 la OFGC tuvo una importante presencia en los programas de la Radio Nacional de Francia.

También, y gracias a los éxitos conseguidos, la OFGC ha aparecido en diferentes publicaciones de periódicos (*El País*, *ABC*, etc.), en revistas musicales como *Ritmo*, *Scherzo*, *Melómano*, *Audioclásica* y *CD Compact*, así como en programas monográficos en la segunda cadena de Televisión Española.

J) Otras Actividades

- Ciclo de Conciertos de Órgano

Fue una actividad más de la Fundación. El primer y único ciclo de conciertos de órgano tuvo lugar entre el 7 de noviembre y el 19 de diciembre de 1996 en la Iglesia Sto. Domingo de Guzmán (Vegueta).

Sobre esta actividad, insertamos un comentario de Gonzalo Angulo extraído de la entrevista personal realizada:

“Se restauró el órgano de Sto. Domingo. Había que darle utilidad y se hicieron conciertos incluidos dentro de la actividad musical de Semana Santa” (Angulo, 2013).

-Apoyo y promoción de Bandas Musicales

-Becas y promoción de jóvenes valores.

K) Programa de intercambios

Dentro de la temporada de abono de la OFGC han actuado otras orquestas a través del programa de intercambios. Entre ellas podemos citar:

-Sinfónica de RTVE (2002).

-Orquesta Sinfónica de Euskadi y la Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona (2004)

-Orquesta Sinfónica de Tenerife junto a su Director Titular Víctor Pablo Pérez (abril de 2005).

-Joven Orquesta Nacional de España (JONDE).

6. Premios

La OFGC, dirigida por Adrian Leaper, obtuvo los *Premios CD Compact 2000 y 2002* a la mejor grabación de música española del siglo XIX y del XX, realizada con el sello ASV (volúmenes dedicados a Fernando Obradors, Gabriel Rodó y Conrado del Campo, respectivamente). El volumen de Obradors y Rodó también fue incluido en la *Editor's Choice* de la revista *Gramophone* en febrero de 1999 y en la *Penguin Guide* (publicación británica que ofrece una guía de CDs).

Con ASV también se realizó la grabación de un disco con música de José Luis Greco (*Tríptico; Pastel; I'm Superman*) que fue *Disco del Mes* (incluido en la prestigiosa lista *Editor's Choice*) de la revista británica *Gramophone* (octubre 2003) y *Disco Excepcional* del mes (diciembre 2003) de la revista *Scherzo*.

En marzo de 2005 el Cabildo Insular, en el 92 aniversario de la corporación, le concedió el galardón del *Can de Plata* por “universalizar la tradición musical y mantenerla viva a través de generaciones de grancanarios”.

Obtuvo el *Premio de las Artes y de la Ciencia Canarios en el Mundo*, otorgado por el periódico *El Mundo* y el Cabildo de Gran Canaria, en la modalidad de las Artes Escénicas y la Música.

En 2009 fue galardonada por la Revista *Viajes y Turismo* en la modalidad de *Mejor Oferta Cultural*, por su actividad en divulgación y promoción musical.

7. Relación de la OFGC con la Casa Real Española

La Orquesta de la Sociedad Filarmónica, antecesora de la OFGC, en 1893 dedicó la obra *Paráfrasis de la Marcha Real Española*, del maestro Valle (creada con motivo de la visita de los duques de Montpensier a Las Palmas de Gran Canaria en 1894) a los infantes Antonio de Orleans y María Eulalia de Borbón, representantes de la Casa Real española a su paso por Gran Canaria.

En 1906, por primera vez un rey español, Alfonso XIII, visitó las islas canarias. La Orquesta de la Sociedad Filarmónica y el coro ofrecieron al monarca varios conciertos en los que se interpretaron, entre otras obras, el *Te Deum* del maestro Valle y la *Marcha Real*.

En 1991, los grancanarios recibieron la visita del rey Don Juan Carlos I, con motivo de la celebración de la *I Semana Militar de la Música en Canarias* y dentro de la cual la OFGC, dirigida por Carlos Riazuelo, ofreció un concierto que contó con la participación del tenor grancanario Alfredo Kraus.

El príncipe de Asturias, asistió en diciembre de 1997 a la inauguración del Auditorio Alfredo Kraus. La OFGC, dirigida por Adrian Leaper, contó con la solista española Alicia de Larrocha.

El Festival de Música de Canarias de 2002 contó el día de su inauguración con la presencia de la reina Doña Sofía. La OFGC, dirigida por Bernhard Klee, actuó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife.

Invitada dentro del *Ciclo Juventudes Musicales* en el Auditorio Nacional de Madrid, la OFGC dirigida por Pedro Halffter actuó ante la presencia de la princesa Irene de Grecia en octubre de 2005.

Muy ligada a la *Fundación Padre Arrupe* está la infanta Doña Margarita de Borbón. Precisamente para esta Fundación, la OFGC ofreció en 2005 un concierto en el Auditorio Alfredo Kraus, dirigido por Pedro Halffter.

El Cabildo de Gran Canaria obsequió, como regalo de boda, a los príncipes de Asturias con un disco con obras interpretadas por la OFGC y dirigido por Pedro Halffter.

La reina Doña Sofía ha sido obsequiada con la colección de libros-disco *La mota de polvo*, por la que ha manifestado un gran interés.

8. Temporadas de conciertos de abono de la OFGC

En este apartado se exponen los datos y acontecimientos más relevantes ocurridos en cada una de las temporadas de conciertos de la OFGC, y principalmente en los conciertos de abono como parte del trabajo regular de la Orquesta en cada temporada y que son el centro de nuestro estudio, enmarcados desde el nacimiento de la Fundación OFGC, temporada 80/81, hasta la temporada 2010/2011.

Hemos añadido información sobre determinados conciertos en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas por lo que supone esta entidad para la OFGC, y otras colaboraciones frecuentes como son el *Festival de Ópera* y el *Festival de Música de Canarias*. También se indican los conciertos en los que se han programado estrenos de obras y los que se celebran tradicionalmente en cada temporada como los conciertos del *Día de la Hispanidad*, de *Navidad*, *Semana Santa* y *Día de Canarias*, así como algunos conciertos benéficos y conmemorativos que se celebraron de forma puntual.

Con el fin de cotejar y ampliar información relevante para nuestro estudio, se incluyen extractos de las entrevistas realizadas, así como de artículos de prensa.

Además, antes de centrarnos en cada una de las temporadas de conciertos de la OFGC, hemos incluido dos apartados sobre la figura del director y la del músico de plantilla de la OFGC.

La temporada regular de conciertos de la OFGC es un servicio público que ofrece la Fundación a los ciudadanos. Los conciertos de abono, generalmente, se celebran entre finales de septiembre y junio del siguiente año. En algunas ocasiones se repetían los programas de abono en otros municipios de Gran Canaria, suprimiendo normalmente las obras con solistas o alguna otra obra.

El período de tiempo en el que no se celebran conciertos de abono, que dependiendo de la temporada pueden ser los meses de enero, febrero, marzo e incluso abril, la OFGC se ocupa de otras actividades como los *Festivales de Música de Canarias*, *Ópera* y *Zarzuela*, *Conciertos Escolares*, grabaciones y giras.

Insertamos a continuación dos extractos de las entrevistas realizadas a Juan A. González (JAG), y a Mariana Abacioaie (MA) relacionados con lo expuesto anteriormente.

1º) Investigador (I): “¿Qué ofrecen los conciertos de la temporada de abono?”

JAG: “En la temporada de abono se ofrece un número determinado de conciertos al público abonado a la misma, el cual mantiene una relación formal con la Orquesta. Si

se ofrecen dos o tres funciones para un mismo programa celebrado en el Teatro Pérez Galdós o en el Auditorio Alfredo Kraus, que tienen gran capacidad de aforo, el abonado va a la primera función o primer día y el resto se vende al público en general. Si el aforo de la sala de concierto es menor, por ejemplo el Auditorio del Conservatorio, los abonados podían elegir qué día asistir de los propuestos” (González, 2013).

2º) I: “¿Cuál ha sido la evolución en el número de programas y repertorio en las temporadas de conciertos de abono desde la década de los 80 hasta la actualidad?

MA: “Al principio no se hacían tantos programas, porque aquí había tradición cultural pero lo que yo percibía era que los dos o tres que podían opinar, que estaban en la Sociedad Filarmónica, decían lo que a ellos les gustaba y eso se tocaba; los cuatro amigos se reunían y decían que la Orquesta tocara esto o lo otro. Era todo al gusto de unos pocos. Esa es mi impresión. También era darle al público lo que le gustaba. De hecho, hoy por hoy, tocamos un Beethoven, Mozart o Brahms y el público se vuelve loco de contento. En los 80 había menos conciertos de abono, ya que entrabas en la temporada de ópera y no salías hasta mayo. Actualmente, los conciertos de abono seguidos son de septiembre a diciembre, en enero tenemos el Festival de Música de Canarias y después se intercala la Ópera con la segunda parte de la temporada de abono hasta julio. En el Festival de Música de Canarias, al principio tocábamos dos y tres conciertos. Ahora sólo uno. Rellenamos con Conciertos Escolares, luego empieza la Ópera y ya en marzo empiezan los conciertos de abono” (Abacioaie, 2013).

-Directores de la OFGC

Para poder extraer las conclusiones finales respecto a las épocas y compositores más interpretados por la OFGC, nos resulta imprescindible conocer qué función realizan los directores que han pasado por la OFGC y averiguar la influencia que hayan podido tener en el resultado obtenido. Para ello, hemos investigado cuáles son las competencias de cada uno de ellos según su denominación.

La OFGC ha tenido a lo largo de su historia directores con las siguientes denominaciones: Titular, Artístico o Musical, Asociado, Invitado y Principal Director Invitado.

El Director Titular y Artístico se encarga de la planificación artística, seleccionando el repertorio idóneo para cada concierto y grabación discográfica, valorando el número

de intérpretes necesarios para su realización. También se ocupa de seleccionar a los solistas y a otros directores invitados, supervisando las propuestas musicales que pudieran hacer estos últimos.

El Director Asociado proporciona asesoramiento artístico. Según König, director Asociado de la OFGC entre las temporadas 2002 y 2006 “el título de Director Asociado sólo significa que tengo más conciertos con la orquesta, más que un Director Invitado pero menos que un Titular y sin la responsabilidad, ahora mismo, de todo lo demás. Yo puedo influir en el repertorio pero no en toda la temporada” (extracto de la entrevista realizada por Anna Buil a König en el periódico *Canarias 7*, el 23 de enero de 2003).

Para ahondar más sobre el tema, insertamos a continuación 5 extractos de las entrevistas realizadas a Juan A. González (JAG), Gonzalo Angulo (GA), Manuel Benítez (MB), Juan Márquez (JM) y Mariana Abacioaie (MA), y en las que se les pregunta su opinión acerca de los directores y sus competencias:

1º) I: “¿Quién elige al Director Titular, y qué diferencias existen entre las competencias asignadas a éste y a los demás directores?”

JAG: “Para la elección del Director Titular de la OFGC se realiza una votación por parte de los músicos, pero es meramente consultiva. La empresa valora, escucha la opinión de los músicos pero no es vinculante. El Patronato delega en el Presidente que es el que elige al Director Titular. El Director Artístico está por encima del Titular; programa, elige los directores y solistas. El Director Titular es el director residente de la orquesta. Es el que tiene más presencia y número de conciertos, además de responsabilidad con la agrupación sinfónica, de mantener el nivel y la disciplina artística. El Director Artístico y Titular es el que programa y dirige. El Director Principal Invitado es el que dirige más veces después del Titular, pero no tiene ninguna responsabilidad. También es el que sustituye al Titular en caso de que éste no pueda dirigir el concierto por cualquier circunstancia” (González, 2013).

2º) I: “¿Quién se encarga de seleccionar los programas de conciertos?”

GA: “El que elige la programación es el Titular, la discute con la institución y sobre propuestas de Directores Invitados, las supervisa e interviene. Porque puede ocurrir que un Director Invitado quiera dirigir una obra que también desea dirigir el Director Titular. El Titular sólo interviene en la institución sugiriendo determinados aspectos como proponer para una determinada fecha, 12 de octubre, por ejemplo, hacer una obra apropiada para la ocasión, o sugerir programar música de compositores

canarios o música contemporánea española, como por ejemplo la música de Tomás Marco. Entre los directores titulares que más han hecho música contemporánea española están José Ramón Encinar, Wit o Leaper. El Director Asociado funciona como un invitado. Más allá del nombre (significa que tiene una vinculación más amplia que una invitación ocasional), a la hora de la elección del repertorio funciona como un invitado” (Angulo, 2013).

3º) I: “En su opinión, ¿cuáles son las atribuciones de los directores según su denominación?”

MB: “El Titular es el responsable del día a día de la orquesta. El Artístico o Musical (significa lo mismo) se encarga del control de la programación, aunque lo lógico es que sea la misma persona quien desempeñe estas funciones. Aunque lo que importa es lo que hayan firmado en el contrato y a lo que se hayan comprometido. El Principal Invitado es el que más conciertos dirige pero no tiene ningún poder, programa lo que va a dirigir. A la Orquesta le interesa su nombre, o porque tiene contactos, relaciones. Es el principal de entre los Directores Invitados de la Orquesta. Es casi un cargo honorífico, como el caso de Herbig. El Asociado puede influir en el repertorio de conciertos de abono, pero no en toda la temporada. Está por encima del Principal Director Invitado. A veces es el que podría llegar a ser el Titular. La denominación de los directores, Titular, Asociado, es diferente en cada orquesta, es decir, cada orquesta “le pone nombre” al director pero no hay una marca común”.

I: “¿Qué aspectos influyen en la elección del repertorio?”

MB: En la elección del repertorio hay varios factores a tener en cuenta: los gustos y decisiones del director, la plantilla, las solicitudes de los abonados y del público en general. De hecho, en el caso de la OFGC que heredó el público de la Sociedad Filarmónica prefería un repertorio más clásico. Los solistas que contrataba la Sociedad también tocaban conciertos clásicos. El repertorio más moderno era más difícil de entender para los aficionados. Sin embargo, y en cuanto a la prensa ha habido siempre más crítica acerca de los directores y solistas o de la propia orquesta que de la selección del repertorio” (Benítez, 2013).

4º) I: “¿Quién planifica la programación de la temporada?”

JM: “En cuanto a quien programa, antes de que apareciera la figura del Coordinador Artístico, la programación la hacía el Director Titular y con la gerencia para ver la viabilidad que tenía, teniendo en cuenta las posibilidades económicas”.

I: “En cuanto a directores, en cada orquesta tiene un significado diferente la denominación de Director Titular, Principal, Asociado. ¿De qué depende esa denominación, del compromiso que los directores hayan firmado con la orquesta?, y además ¿la denominación tiene que ver con las competencias que asume, como poder dirigir mayor o menor número de conciertos, opinar sobre la programación, etc.?”

JM: “Depende del contenido del contrato. Lo que la Fundación o a quien le corresponda demande para la institución, se lo plantea a ese director que se piensa que puede ser idóneo en unos términos: “...pues nos interesa que sea el Titular o el Principal Invitado y las competencias serán éstas y éstas”, y a partir de ahí comienza un proceso de negociación. Pero cada orquesta se lo plantea de forma diferente, no hay un esquema. Voy a trabajar con un Director Titular y va a tener estas competencias y se negocia y si al director le interesa, esas competencias, como por ejemplo: “vas a tener tantos programas y los vas a decidir tú, te vas a encargar de la selección de músicos, vamos a nombrar a un principal invitado que va a ser éste...”, es decir que le vamos poniendo las condiciones. Es como un puzzle que tú confeccionas como un traje a medida” (Márquez, 2013).

5º) I: “¿Cree que los directores tienen en cuenta los gustos del público o programan obras que necesitan rodar?”

MA:”Hay un poco de todo, hacen su repertorio, o bien para lucirlo o bien para aprenderlo. No se puede generalizar, pero siempre hay un par de conciertos en la temporada en los que se ve claramente que es porque el director quiere ensayarlos, aunque no todos son así. En los conciertos de pretemporada, además de llevar la música clásica a otros municipios, servían para rodar el repertorio” (Abacioaie, 2013).

Como se ha podido comprobar, cada uno de los entrevistados tiene su propia visión de las atribuciones y rangos que ostentan los diferentes tipos de directores según su denominación.

Otra figura importante, mencionada por uno de los entrevistados es la del Coordinador Artístico. Juega también un papel importante ya que es el responsable de la programación junto con el Director Titular. La figura del Coordinador Artístico, que no siempre ha estado, está estrechamente relacionada con la labor musical del Director Titular, ya que le ofrece propuestas tanto de repertorio como de solistas y Directores Invitados, así como de la contratación de dichos artistas.

Sobre el Coordinador Artístico, los Estatutos de la Fundación, en la sección 5ª, artículo 28, sobre sus competencias, entre otras se establece:

- Trasladar al Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria o, en su defecto, al Director Artístico las propuestas o matizaciones que estime necesarias sobre la programación.
- Organizar y coordinar las actividades temáticas de Navidad, Semana Santa, etcétera.
- Y, en general, todas aquellas iniciativas relacionadas con el funcionamiento y desarrollo artístico de la Fundación.

En palabras de Manuel Benítez (Coordinador Artístico de la OFGC desde la temporada 94/95 hasta noviembre de 2000) “La programación debe ser fiel reflejo de las inquietudes artísticas y organizativas de una orquesta” (recogido de la revista *Algo más que una orquesta*, temporada 99-00). Añadimos un extracto de la entrevista que le realizamos para nuestro estudio:

I: “¿Nos puede decir cuándo aparece la figura del Coordinador Artístico y sus competencias?”

MB: Por la ley de Fundaciones Canarias se modifican los estatutos y se aprovecha este momento para incluir la figura del Coordinador Artístico. El Coordinador Artístico es el elemento de la administración que se convierte en el enlace con el Director de la Orquesta. Consensua con el Director Artístico la programación. Está en el tribunal de las pruebas de admisión. Es una persona que tiene que tener un perfil de músico para tener criterio a la hora de programar y asesorar sobre el nivel de los músicos de la Orquesta, y además tiene que ser eficaz en la gestión. Atendiendo a criterios económicos propone y contrata a directores y solistas. Cuando no existía la figura del Coordinador Artístico, los directores programaban y el Gerente se encargaba de la gestión económica. Cuando aparece esta figura, el Gerente es el jefe del Coordinador Artístico. La Orquesta creció mucho (grabaciones, conciertos escolares) y eran necesarias las dos figuras para encargarse de la gestión económica y de la gestión artística” (Benítez, 2013).

-Directores más vinculados a la OFGC por temporadas

Temporada 80-81: En esta temporada sólo se hicieron 2 conciertos. El primero, 8 de mayo del 81, lo dirigió el valenciano Manuel Galduf Verdeguer. El segundo, 23 de junio del 81 lo dirigió Sabas Calvillo Velazco. En la entrevista realizada a Gonzalo Angulo, afirmó que Manuel Galduf nunca fue Titular, y que Sabas Calvillo no lo fue en esta temporada, aunque sí lo fue después de Wit. Es lógico entender que en los comienzos de la Fundación OFGC no se estableciera la titularidad de un director.

Temporada 81-82: El primer concierto de esta temporada, 30 de octubre del 81 lo dirigió Sabas Calvillo. El resto de la temporada, 8 conciertos en total, el Director Titular, según Gonzalo Angulo, fue Max Bragado- Darman.

Durante la temporadas 82/83 y 83/84 el Director Titular fue el madrileño José Ramón Encinar. Estos datos cotejados en la propia página web del director evidencian el error encontrado en un artículo del periódico *La Provincia*, de 26 de octubre de 1991, p. 22, en el que se manifestaba que Encinar había sido titular de la OFGC entre 1982 y 1985.

Entre las temporadas 84/85 y 85/86, el Director Titular fue el madrileño Max Bragado Darman. Dirigió 9 de los 14 conciertos de la temporada 84/85 y 10 de los 14 conciertos de la temporada 85/86.

En la temporada 86-87 continuó como Director Titular, Max Bragado Darman, pero dimitió del cargo en enero. El resto de la temporada fue designado como Principal Director Invitado Sabas Calvillo.

Temporada 87-88: Antoni Wit fue el Director Titular y Artístico

Temporada 88-89: En esta temporada el Director Titular fue Sabas Calvillo, quien realizó con la OFGC giras por Francia y Bratislava. El Principal Director Invitado fue Ondrej Lenard.

Durante las temporadas 89/90 y 90/91, el francés Hubert Borgel fue nombrado Director Asociado.

Temporadas 91/92, 92/93, 93/94: Gabriel Chmura fue el Director Titular y Asesor Musical, y Antoni Wit el Principal Director Invitado.

Desde la temporada 94/95 hasta la 2001/2002 el Director Titular fue Adrian Leaper, sumando un total de 8 temporadas.

Entre las temporadas 2002/2003 y 2003/2004, Christoph König ocupó el cargo de Director Asociado.

Temporadas 2004/2005 y 2005/2006: el Director Titular y Artístico fue Pedro Halffter, y el Director Asociado, Christoph König.

Desde la temporada 2006/2007 hasta 2010/2011 el Director Titular y Artístico fue Pedro Halffter, y el Principal Director Invitado, Günther Herbig.

-Músicos de la OFGC: evolución de la plantilla desde la década de los 80 hasta la temporada 2010/2011

Para la ejecución de determinado repertorio la plantilla de músicos juega un papel determinante. Hemos analizado la evolución de la plantilla desde la década de los 80 hasta la temporada 2010/2011, comprobando el notable incremento de los músicos de la misma, que ha permitido programar obras que requieren de un mayor número de instrumentistas.

Década de los 80: En la temporada 80/81 la plantilla de la Orquesta la formaban 29 músicos. En el año 83 se incrementó la plantilla pasando a tener 55 músicos. Sin embargo, en años siguientes fluctuó el número de integrantes de la misma ya que en la temporada 85/86 hubo un retroceso y pasaron a ser 49. En la temporada 86/87 volvió a crecer siendo 58 más 2 becarios y de nuevo en la temporada 87/88 decreció, siendo el total de músicos 55.

Década de los 90: En esta década se consiguió más estabilidad en todos los aspectos y esto influyó en una estabilidad en la plantilla, que ya rondaba los 80 músicos. Hemos comprobado que por ejemplo en la temporada 94/95 la plantilla estaba conformada por 78 músicos más 6 becarios y en la temporada 96/97 aumentó a 80 músicos y 2 becarios.

En los años 2000, la plantilla no varía apenas; ejemplos de ello son las temporadas 03/04, 04/05, 05/06, 07/08 con 79 músicos en plantilla. Bajó a 77 músicos en la temporada 06/07 y en la temporada 10/11 se alcanzó el mayor índice de músicos en plantilla sumando un total de 82.

-Jornada laboral

La jornada laboral puede variar dependiendo de la dificultad del repertorio seleccionado. En la década de los ochenta, la jornada laboral para los profesores de la Orquesta era de 10 a 14 horas de lunes a viernes para los ensayos, además del tiempo dedicado a la celebración de los conciertos. El resto del tiempo estaba destinado al

perfeccionamiento profesional personal. A lo largo de los años, la jornada laboral ha ido variando.

A continuación insertamos dos extractos de las entrevistas realizadas a Juan A. González (JAG) y a Juan Márquez (JM), referidos a este tema:

1º) JAG: “El horario ha ido variando por diversos motivos: el hecho de disponer de un local de ensayo propio ha permitido flexibilizarlo, ya que no se depende de un tercero que lo establezca. Depende del tipo de programa, si se necesitan más o menos horas de ensayo en función de la dificultad de las obras o de otras exigencias artísticas; es decir ha ido evolucionando en función de las necesidades. Estas variaciones quedan recogidas en el convenio colectivo” (González, 2013).

2º) JM:”Con respecto a los ensayos, es un tema que creo importante, al principio tanto por la preparación de los músicos como por el repertorio que tenían, para preparar un programa si era de cierta dificultad estaban varias semanas. Con Wit, por ejemplo, si venía por tres semanas y había un programa más complicado le dedicaba dos semanas para preparar ese concierto. Había también un tema cultural, que también quizá debido a la poca retribución que tenían los músicos se reflejaba en que éstos no se preparaban los materiales y entonces iban el primer ensayo a leer, con el director. Y recuerdo que Chmura, el primer concierto que hizo, no acabó el primer ensayo y vino indignado a mi despacho diciendo que él venía a hacer una interpretación de una sinfonía y de un concierto, que él no venía a prepararse la partitura con los músicos. Que ellos tenían que llegar allí con la partitura estudiada. Y eso a mí me encantó, era un señor serio” (Márquez, 2013).

TEMPORADA 1980-81

Presidente del Cabildo, Fernando Jiménez Navarro (desde el 21/4/79 hasta el 25/5/83). Presidente del Comité Ejecutivo, Antonio Marrero Bosch.

En la primera temporada de la OFGC se realizaron 2 conciertos de abono. El primero se celebró el 8 de mayo del 81 y fue dirigido por el valenciano Manuel Galduf Verdeguer. El segundo, 23 de junio, lo dirigió Sabas Calvillo Velazco. Los responsables de la Fundación OFGC querían probar a varios directores antes de decidirse por un titular, así que en esta primera temporada se invitó a los dos directores mencionados.

La OFGC, después de realizar las pruebas de admisión de músicos, comienza a funcionar como colectivo musical en febrero de 1981 con motivo de los ensayos para el *XIV Festival de Ópera de Las Palmas*, celebrado en el Teatro Pérez Galdós entre el 5 de marzo y el 9 de abril de 1981, dentro de lo que sería su primera temporada. Concluido dicho *Festival* se contrató a Manuel Galduf Verdeguer, con el fin de preparar el concierto de la presentación oficial de la OFGC (que contaba con 29 músicos que habían aprobado la oposición), y que tuvo lugar en el Teatro Pérez Galdós, con la asistencia de muy poco público, el 8 de mayo de 1981 a las 20 horas.

El programa que se interpretó fue el siguiente:

Obertura de Ifigenia en Áulide de C. W. Gluck

Pequeña suite para orquesta de W. Lutoslawski

Sinfonía nº 104 en re mayor, "Londres" de J. Haydn

Después de este concierto se incorporó a la Orquesta otro director. En las memorias rescatadas de los 80 figura que “se procede a la incorporación a la Orquesta de un Director Titular estable”, pero tras nuestra investigación, y como ya hemos explicado, esta afirmación es errónea. Galduf no pudo continuar en Las Palmas y es por ello que se contrató al maestro Sabas Calvillo Velazco quien pretendía acercar la Orquesta al público de la isla con el fin de promocionarla, aumentando de esta forma también el número de asistentes a los conciertos.

Con esta idea de proyección, Sabas Calvillo dirigió su primer concierto, fuera de abono, como Director Titular fuera de Las Palmas, concretamente en la Catedral de Arucas el 12 de junio de 1981. Dirigió el segundo concierto de abono de esta temporada celebrado el 23 de junio, y finalizó la temporada 80-81 con un concierto fuera de abono celebrado en el Centro Cultural de Tafira el 29 de julio de 1981.

Comenzaba así pues la andadura de la recién creada Orquesta no sin encontrarse con algunos problemas técnicos como el cierre del Teatro Pérez Galdós durante el mes de julio, la suspensión de los conciertos previstos a celebrar en el Templo Ecuménico de Playa del Inglés, por motivos ajenos a la Orquesta, además de contar con una plantilla insuficiente de músicos que no cubrían las necesidades de la Orquesta. Por este motivo se volvieron a celebrar pruebas de selección en agosto para que la Orquesta dispusiera de los músicos necesarios.

TEMPORADA 1981-82

Presidente del Cabildo, Fernando Jiménez Navarro. Presidente del Comité Ejecutivo, Antonio Marrero Bosch.

Fueron 9 los conciertos de abono celebrados en esta temporada. El primer concierto de abono, 30 de octubre del 81, fue dirigido por Sabas Calvillo. Los 8 conciertos restantes fueron dirigidos por el maestro Titular Max Bragado- Darman.

Comenzó la pretemporada el 19 de septiembre de 1981, finalizando la actividad del mismo año con un concierto realizado el 28 de diciembre. Nuevamente se procedió a contratar músicos ya que el todavía escaso número de ellos no permitía la realización de conciertos. Debido a la inexistencia de músicos españoles en las pruebas de selección se procedió a la contratación de músicos extranjeros. Sobre este aspecto, Manuel Benítez explicaba en la entrevista que le realizamos lo siguiente: “Del 81 al 84 hubo precariedad. La Orquesta estaba en formación. Era un momento en el que se empezaban a definir las cosas” (Benítez, 2013).

A partir de este momento se comenzó con los ensayos para el *XV Festival de Ópera de Las Palmas* que tuvo lugar entre el 28 de enero y el 5 de marzo de 1982, y es cuando acaba el mismo, y coincidiendo con la finalización del contrato del maestro Sabas Calvillo, cuando se contrata como Director Titular al madrileño Max Bragado-Darman, quien finalizado el *Festival de Ópera* reinicia la actividad propia de la Orquesta, a la que dirigió por primera vez el 26 de marzo de 1982 en el Teatro Pérez Galdós. Finalizó la temporada sinfónica con el concierto realizado el 23 de julio y también el contrato del maestro Bragado. Sobre este director, en la entrevista realizada a Gonzalo Angulo manifestaba: “Max Bragado estuvo en dos etapas diferentes. Fue el primer director que contrató Antonio Marrero de forma estable” (Angulo, 2013).

Por otra parte, en esta temporada se celebraron 3 conciertos en colaboración con la Sociedad Filarmónica, lo que supuso el inicio de un recuento.

TEMPORADA 1982-83

En 1983, la responsabilidad de la gestión de la Fundación pasó a Gonzalo Angulo, al dejar Antonio Marrero el Cabildo. Continuó como Presidente del Cabildo Fernando Jiménez Navarro.

A partir de esta temporada, conformada por 14 conciertos de abono, el nuevo Director Titular fue José Ramón Encinar y la plantilla estaba formada por 55 músicos. Insertamos el comentario extraído de la entrevista realizada a Gonzalo Angulo sobre este director: “Con Encinar, la Orquesta ensayaba en el salón de actos de la Granja Agrícola. Tenía mucha coherencia programando. Fue el primero que rescató la Sinfonía de Rodó, que más tarde se grabó con Leaper” (Angulo, 2013).

La pretemporada se inició con un concierto en la Iglesia de Teror el 18 de septiembre con el nuevo Director Titular, José Ramón Encinar Martínez. La Orquesta despidió el año 1982 con un concierto, en el Teatro Pérez Galdós el 16 de diciembre, que reunió a más de 800 personas. Tenemos que resaltar dentro de los conciertos celebrados durante el año 1983 el acontecido el 25 de enero que debido en gran parte al repertorio seleccionado logró llenar de público el Teatro Pérez Galdós. Se interpretaron las siguientes obras:

-*Abora*, obra estreno absoluto del destacado compositor canario Juan José Falcón Sanabria.

-*Concierto para un Faycán*, para guitarrarpa y orquesta sinfónica del concertista, profesor y compositor canario Blás Sánchez. Esta obra de estreno absoluto fue interpretada por el propio compositor con la guitarrarpa, instrumento que él mismo había creado.

En la segunda parte del concierto se interpretó la *Segunda Sinfonía* de Gabriel Rodó. El maestro Encinar rescató del olvido la corta pero hermosa obra sinfónica del fallecido maestro Rodó, inolvidable director de la Orquesta y del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica. Además, la orquesta contaba, en estos momentos, en la cuerda de los violonchelos con su hijo Gabriel Rodó.

Después del concierto del 8 de febrero de 1983, la Orquesta comenzó los ensayos para la XVI edición del *Festival de Ópera de Las Palmas*, facilitando un año más la realización de estas ediciones operísticas en nuestra ciudad. La crítica reconoció no sólo este hecho sino el alto nivel de calidad musical que iba adquiriendo la OFGC. Así pues,

al término de la temporada sinfónica 1982-1983 la Orquesta se va consolidando musicalmente y la plantilla de profesores se estabiliza.

Añadimos, a continuación dos extractos de las entrevistas realizadas a Manuel Benítez (MB) y Mariana Abacioaie (MA):

1º) I: “¿Qué repertorio interpretaba la Orquesta en sus comienzos?”

MB: “Al principio se programaron más compositores clásicos por cuestiones económicas que no permitían tener mucha plantilla, no había local de ensayo fijo hasta que se hizo la primera sede. El repertorio contemporáneo además era más difícil para los músicos que en esa época no tenían tanto nivel. Muchos tenían otros oficios, o eran estudiantes becarios” (Benítez, 2013).

2º) I: “¿Nos puede comentar, aprovechando que usted está en la Orquesta desde sus comienzos (desde la temporada 82/83), sobre la evolución de la plantilla, ya que al principio estaba formada por muy pocos músicos?”

MA: “Al principio tocábamos mucho Beethoven. Cuando yo llegué aquí creo recordar que éramos 8 primeros, 6 segundos, éramos muy pocos. También tocábamos Haydn”.

I: “Hay algunas obras contemporáneas que no son tan difíciles y no llevan tanta plantilla, sin embargo en la década de los 80 no se tocaba mucho repertorio moderno”.

MA: “No, no tocábamos mucho este repertorio. Con José Ramón Encinar, que era además compositor, en esta época de vez en cuando tocábamos alguna obra de él. Sí recuerdo bien que él vino dirigiendo obras suyas cuando ya no era Titular. Con Leaper hicimos mucha música contemporánea a través del *Ensemble Nuevo Siglo*”.

I: “¿La programación ha dependido en algún momento de las propuestas del Comité Artístico?”

MA: “No, nunca. Ahí decidían los que mandaban en un momento dado, los políticos como Camejo confiaban en los directores que venían. Y en realidad al principio no teníamos ninguna programación. A lo mejor se programaba con dos meses de antelación, pero no teníamos desde el principio toda la programación de la temporada. Por ejemplo, no se sabía qué íbamos a tocar tres meses más tarde. En el primer *Festival de Música de Canarias* tuvimos que ponernos en huelga porque ni cobrábamos, ni tocábamos. El Gerente era Antonio Pita y en ese tiempo íbamos bastante a los pueblos a tocar, e íbamos a comer y beber; parecíamos unos amiguillos que nos habíamos reunido para hacer música y nos decían: “bueno, la próxima semana no

tenemos ensayo, es libre”. Ni siquiera era una obligación tocar todas las semanas; por diversas razones a lo mejor teníamos una semana libre, o días sueltos libres. No había planificación ninguna”.

I: “¿Con qué director comienza una programación más organizada?”

MA: “Bueno, la Orquesta era como un barco con tripulación pero sin capitán. Con Sabas Calvillo ya se veía un poco más de seriedad. Pero ni cobrábamos hasta el 15 del mes siguiente; había que ponerse en huelga para cobrar y si no cobrábamos no tocábamos, era todo un caos. La organización empezó cuando vino Gonzalo Angulo a la Orquesta” (Abacioaie, 2013).

Errores encontrados:

En el concierto celebrado el 16 de diciembre de 1982 se interpretó la *Serenata en si bemol mayor KV 461* de Mozart. En prensa se anunciaba como *KV 361*.

TEMPORADA 1983-84

Presidente del Cabildo, Carmelo Artilles Bolaños (desde el 26-5-83 hasta el 17-7-91).
Presidente de la Fundación, Francisco Ramos Camejo al marcharse Gonzalo Angulo al Parlamento de Canarias.

En esta temporada, en la que continuó como Director Titular José Ramón Encinar, se realizaron 13 conciertos de abono.

Fue en el año 1983 cuando la Orquesta celebró por primera vez conciertos oficiales conmemorativos como el del *Día de la Hispanidad* (12 de octubre) y el *Día de la Constitución* (6 de diciembre). Para éste último, los profesores de la Orquesta, en diferentes grupos de cámara realizaron recitales en el Teatro Pérez Galdós.

En este mismo año nació el primer *Convenio Colectivo* entre los músicos de la Orquesta y los representantes de la Fundación. En este convenio se concretaban diversas particularidades de la vida diaria de la Orquesta que necesitaban de una cobertura jurídica. Además, los salarios de los profesores de la Orquesta se iban acercando al nivel medio de salarios del resto de las orquestas españolas.

Por primera vez también, se comenzaron a realizar pruebas a alumnos avanzados del Conservatorio para becarlos en la Orquesta, y de esta manera alimentar una cantera de músicos canarios, que eran enseñados por los profesores extranjeros de la Orquesta, con el fin de que en un futuro pudieran ocupar las plazas de la Orquesta.

El año 1984 comenzó con la celebración de pruebas para cubrir vacantes en la cuerda, el viento y también para la plaza de Concertino. Se celebraron en Madrid, Valencia, Londres, Viena y Las Palmas. El nivel artístico de la Orquesta creció con la incorporación de músicos extranjeros.

Además, se confeccionó un estudio para conocer la viabilidad de la realización de *Conciertos Escolares* y actuaciones en diferentes municipios grancanarios bajo el título de *la Orquesta por la Isla*.

La actividad sinfónica en 1984 comenzó el 13 de enero. Tras este concierto empezaron los ensayos y funciones del *XVII Festival de Ópera de Las Palmas*. Se reanudó la actividad puramente sinfónica el 7 de abril con un concierto en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas.

El día 7 de abril de 1984, durante la mañana, fue grabado el *Himno a Canarias*, en el Teatro Pérez Galdós. Se realizó en colaboración con la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. En la cara A figura la versión sinfónico-coral y en

la cara B la versión popular. En la primera, la música está escrita por el compositor canario Juan José Falcón Sanabria, y la letra por el escritor y poeta canario Fernando García Ramos. Fue interpretada por la OFGC y la Coral Polifónica de Las Palmas, y dirigida por el maestro José Ramón Encinar. La segunda está interpretada por el grupo *Los Majuelos*. Esa misma noche, se realizó el octavo concierto de temporada, en colaboración con la Sociedad Filarmónica.

El 30 de mayo y en conmemoración del *Día de Canarias*, se celebró un concierto en el Pérez Galdós, en colaboración con el Gobierno de Canarias, que fue televisado en directo para toda Canarias. El *Himno a Canarias* de Juan José Falcón Sanabria fue interpretado tres veces consecutivas por petición del público asistente al concierto.

La temporada 1983-1984 finalizó el 13 de junio con un concierto en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas.

TEMPORADA 1984-85

Presidente del Cabildo, Carmelo Artilles Bolaños. Presidente de la Fundación, Francisco Ramos Camejo.

Comenzó la temporada con un nuevo Director Titular, Max Bragado-Darman. En la entrevista realizada a Manuel Benítez exponía lo siguiente: “A partir del 84 y con Bragado hubo una voluntad de crecimiento clara” (Benítez, 2013).

Se programaron 14 conciertos de abono, siendo el primero, el 10 de octubre del 84, en conmemoración del *Día de la Hispanidad*.

Dentro de la temporada 1984-1985 destaca el nacimiento de la primera edición del *Festival de Música de Canarias* que comenzó en enero de 1985 y en el que la OFGC participó realizando varios conciertos.

Finalizado el Festival, la Orquesta continuó su actividad dentro del *XVIII Festival de Ópera de Las Palmas*. A su término continuó su actividad propiamente sinfónica con un concierto para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de C. Saint-Saëns, celebrado el 22 de marzo de 1985. El 12 de abril se celebró un concierto dedicado el tricentenario del nacimiento de J. S. Bach.

La temporada 1984-1985 finalizó con un concierto titulado *Fiesta europea de la Música*, celebrado el 21 de junio de 1985.

En esta temporada los conciertos fueron subvencionados por el Gobierno de Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Excma. Mancomunidad de Las Palmas y Caja Insular de Ahorros de Canarias.

Errores encontrados:

- El 30 de noviembre de 1984 se interpretó la *Sinfonía en re mayor opus 3, nº1* de Bach. En prensa aparecía como la nº 3.

-Concierto del 10 de mayo de 1985: Aunque en el pequeño dossier a modo de memoria de la década de los 80 no se incluyó la *Sinfonía nº 2 en re mayor opus 73* de Brahms, encontramos el programa de mano de este concierto que sí la incluía. En este caso, no parece lógico que el programa estuviese sólo conformado por la obertura de las *Bodas de Fígaro* de Mozart y el *Concierto para tuba en fa menor* de Vaughan Williams. Es por ello, que hemos incluido en nuestro estudio la obra de Brahms que vendría a conformar la segunda parte del concierto.

TEMPORADA 1985-86

Presidente del Cabildo, Carmelo Artilles Bolaños. Presidente de la Fundación, Francisco Ramos Camejo. El Gerente fue Salvador Hernández Trujillo y el Secretario técnico, Antonio Pita Cárdenes.

Continuó como Director Titular, Max Bragado-Darman. Insertamos un extracto del artículo que escribió José Luis Gallardo en el periódico *La Provincia* el 4 de mayo de 1986, p.10, titulado *Naufragio de la Orquesta*, por la mala interpretación de las obras programadas, y en el que manifestaba:

Un director titular, Max Bragado Darman...que es el artífice de lo mucho que se ha logrado en el terreno artístico. Por otro lado, echamos en falta una memoria razonada de la temporada anterior, con su correspondiente balance, tanto artístico como económico. En lo que respecta a la asistencia a los conciertos, ésta es escasa, significativamente inferior a la de los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Esto quiere decir que hay algo que no funciona.

Sin embargo, otro artículo del mismo autor, Gallardo, publicado en *La Provincia* el 18 de mayo de 1986, p.10, era titulado así: “*Beethoven nunca defrauda*”, y en el que manifestaba lo siguiente: “de su ejecución, en esta noche afortunada, hemos de decir, de entrada, que convenció”.

En la temporada 1985-1986 casi se duplicó la actividad de la Orquesta, prestando especial atención a los conciertos de *La Orquesta por la isla* y a los *Conciertos para la Juventud*. El primer *Concierto para la Juventud* se celebró el 16 de noviembre de 1985 en el Pérez Galdós. Fue dirigido por Max Bragado y se interpretó la *Sinfonía nº 1 en do mayor opus 21* de Beethoven. Con este primer concierto comenzó un ciclo de actuaciones para jóvenes escolares de colegios públicos.

El primer concierto de temporada, completada con 14 conciertos de abono, tuvo lugar el 11 de octubre, y en el que se celebró el *Día de la Hispanidad*.

En el segundo concierto de temporada, celebrado el 25 de octubre de 1985 (en el que se interpretó el *Trittico Botticelliano* de Respighi, entre otras obras), la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, hizo entrega a la Orquesta de una celesta, instrumento necesario en cualquier orquesta sinfónica, ya que no existía ninguna en Gran Canaria. En el prólogo del programa de mano se podía leer: “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, bicentenaria institución que “tiene por objeto promover el progreso de la educación pública, el fomento de la riqueza de esta isla de Gran Canaria y el mayor bienestar moral y material de sus habitantes” atendiendo lo solicitado por la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria,

acuerda por unanimidad, en Junta que presidida por su director don Diego Cambreleng Mesa se celebró el día 28 de junio de 1984, donar una celesta a fin de conseguir una bien dotada y nutrida orquesta”. Y continuaba el siguiente relato en el programa de mano:

Tchaikovsky fue el primer compositor que utilizó la celesta, porque la había oído en París, con tan buena impresión, hasta el punto que encarga a su editor que adquiriera una, pero que de ninguna manera permitiese que nadie la viera, “para que Rimsky-Korsakov o Glazunov, que no saben nada, no puedan utilizar sus efectos antes que yo”, y la incluye en la *Danza del Hada de Azúcar* de la Suite para orquesta *Cascanueces*, estrenada en San Petesburgo en marzo de 1882.

En realidad, sabemos que ya había empleado la celesta en la balada sinfónica *El Voivoda*, obra menos conocida y estrenada en 1881.

Sobre el anteriormente señalado reencuentro entre la Sociedad Filarmónica y la OFGC queda constancia en una entrevista fechada el 10 de julio de 1986, p. 8, y realizada por la redacción del periódico *La Provincia*, al Presidente de la Sociedad Filarmónica, Sergio Pérez Parrilla, quien se refería a la Orquesta así:

...nos interesa mucho estrechar cada vez más los lazos de colaboración con la Orquesta Filarmónica. Esta compenetración ha sido importante en la temporada finalizada y lo será más en la próxima, donde hay siete conciertos previstos. En primer lugar, porque se ayuda a la consolidación de la propia orquesta. La orquesta es el elemento artístico-cultural más relevante de una capital como la nuestra. La música sinfónica es un fenómeno urbano al cien por ciento. Para complementarla, nosotros procuramos siempre traer a los mejores solistas. En segundo lugar, por una cuestión de naturaleza sentimental. El nombre y la razón de ser de la Sociedad Filarmónica vienen de ahí.

En esta temporada 85-86, se realizó un acuerdo de intercambio entre la OFGC y la Orquesta Sinfónica de Asturias a través de sus respectivos representantes políticos: Francisco Ramos Camejo, consejero de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, representando a la OFGC y Manuel Fernández de la Cera, consejero de Cultura del Principado de Asturias y Presidente de la Fundación pública Centro Regional de Bellas Artes, en representación de la Orquesta de Asturias.

La Sinfónica de Asturias realizó tres conciertos los días 26, 27 y 29 de noviembre de 1985 en Las Palmas, Lanzarote y Tenerife, respectivamente, dirigida por Víctor Pablo Pérez. La organización de dichos conciertos la llevó a cabo la Fundación OFGC con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. La Fundación también regaló a la orquesta invitada un vídeo del concierto en el Pérez Galdós y de las entrevistas realizadas al director y al solista Josep Colom Rincón. Los conciertos previstos en Gijón, Avilés y Oviedo donde actuaría la OFGC se realizaron en la temporada 86-87.

El 22 de noviembre de 1985 y el 7 de marzo de 1986 la OFGC realizó conciertos en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y fueron dirigidos por Max Bragado.

En el quinto concierto de la temporada, 6 de diciembre, se celebró el *Día de la Constitución*.

En enero de 1986 comenzó el *II Festival de Música de Canarias*. Finalizado éste, nuevamente la orquesta colaboró para hacer posible la realización del *XIX Festival de Ópera*.

La plantilla, 49 músicos en total, de la OFGC era la siguiente: 7 violines primeros, 8 violines segundos, 6 violas, 6 violonchelos, 3 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, 2 timbal-percusión, 1 arpa.

Los conciertos en esta temporada estuvieron subvencionados por el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Excmo. Gobierno de Canarias y Caja Insular de Ahorros de Canarias.

Errores encontrados:

-En el concierto celebrado el 22 de noviembre de 1985 se interpretó el *Concierto para piano n° 4* de Brahms. En prensa aparecía como *n° 2 opus 83*.

-En el concierto programado el 6 de diciembre de 1985 finalmente se interpretó la *Sinfonía n° 5* de Shostakovich, en lugar de la *Sinfonía en do menor* de Bizet como indicaba el programa de mano.

TEMPORADA 1986-87

Presidente del Cabildo, Carmelo Artilles Bolaños. Se inició una nueva etapa de la mano del Comité Ejecutivo presidida por Gonzalo Angulo, y con la gestión de la gerencia a cargo de Antonio Pita, cuyos resultados se notaron rápidamente.

Continuó como Director Titular Max Bragado-Darman, pero en el mes de enero dimitió de su cargo. Por este motivo se designó a Sabas Calvillo como Principal Director Invitado para el resto de la temporada.

El 10 de octubre del 86 se celebró el *Concierto de la Hispanidad*, el concierto del 27 de octubre se hizo en colaboración con la Sociedad Filarmónica, y el *Concierto de Navidad* se realizó el 22 de diciembre.

El periódico *La Provincia*, en un artículo fechado el 27 de septiembre del 86, afirmaba que la Orquesta no había logrado su estabilidad definitiva debido a problemas económicos. Sin embargo, y según la citada fuente, este hecho no impedía que los músicos se entregaran al máximo en cada concierto, demostrando una gran profesionalidad y calidad en sus interpretaciones.

En esta temporada, conformada por doce conciertos de abono, se mejoró la infraestructura de los servicios de la Orquesta, disponiendo de un local propio para los ensayos (en esos momentos la Orquesta ensayaba en el colegio Sagrado Corazón, que colaboraba de esta forma con las actividades de la Fundación) y se contrataron profesores que faltaban o los relevos para aquellos que, acabando sus contratos, no quería o no les interesaba renovarlos.

Para los trabajos administrativos disponían de una habitación en la Casa de Colón. El Gerente de la OFGC, Antonio Pita, afirmaba en el periódico *Diario de Las Palmas*, (Anguita, 17 de diciembre de 1986): “Aquí estamos de prestado, la mitad del archivo se encuentra en casas particulares”.

Insertamos a continuación dos extractos de las entrevistas realizadas a Manuel Benítez (MB), y Gonzalo Angulo (GA):

1º) MB: “Por los traslados y por no tener al principio una oficina en condiciones se perdió documentación, programas de conciertos y diverso material de la historia de la orquesta. La temporada 87/88 sería un momento muy importante porque por fin se dispondría de la primera sede propia” (Benítez, 2013).

2º) GA: “La Orquesta estaba en una habitación en la Casa de Colón. Los músicos ensayaban en el colegio Sagrado Corazón y no había una estructura organizativa. Entré

en la Orquesta y tuve que solucionar todo aquello: que los músicos cobraran todos los meses además de actualizar las nóminas, tener una sala de ensayos estable, aprovechando un antiguo establo que había junto a la Granja del Cabildo para ensayar. Esto fue una dignificación importante. Se acondicionó en poco tiempo y también se logró captar buenos músicos” (Angulo, 2013).

Y es que realmente se había convertido en un auténtico peregrinaje la búsqueda de un local para poder ensayar. Gracias a lugares como el Teatro de los Jesuitas, el Club Náutico, el Gabinete Literario o el colegio privado Sagrado Corazón de Tafira, la OFGC pudo ensayar en espera de la construcción de un edificio adecuado que costaría 30 millones de pesetas.

La Orquesta estaba formada por 58 músicos de plantilla más 2 becarios distribuidos como se detalla a continuación: 1 concertino, 20 violines, 7 violas, 6 violonchelos, 3 contrabajos, 2 flautas, 1 flautín, 2 oboes, 2 fagotes, 2 clarinetes, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 2 percusionistas y 2 becarios.

Se continuaron realizando pruebas de ingreso en la Orquesta (se necesitaba un aumento de plantilla para poder afrontar la interpretación de importantes obras sinfónicas, descartadas por esa insuficiencia numérica y para reforzar y mejorar las familias instrumentales), y la Fundación mantenía contacto continuo con diferentes conservatorios españoles, con el fin de encontrar nuevos valores para su incorporación. En esta temporada se ofertaron además plazas de estudiantes becarios, para estimular y promocionar la cantera canaria.

A continuación incluimos extractos de artículos de prensa, por orden cronológico, sobre hechos notables ocurridos durante esta temporada:

Los problemas de siempre, y los económicos en particular, han vuelto a emerger sembrando una tremenda inquietud entre los aficionados y los centros musicales de la isla. Y con ese malestar, con esa contrariedad y preocupación acudimos anoche al Teatro Pérez Galdós para escuchar el primer concierto de la temporada 1986-1987. Nos pareció notar cierta crispación en algunos aficionados que seguramente han creído, con ingenuidad, que la Orquesta ya había logrado su estabilidad definitiva (Quevedo, 8 de septiembre de 1986, p.8. *Diario de Las Palmas*).

Al parecer las cosas adquieren otro rumbo después de que en los presupuestos generales de la Comunidad Autónoma Canaria se acordara una ayuda más generosa para los dos conjuntos sinfónicos canarios...ha supuesto un cambio de sensibilidad en ciertas instancias que, acaso, habían perdido la brújula a la hora de estimar la importancia de la música. Se nos antoja que está habiendo una mayor receptividad en este aspecto; una mayor preocupación, desde que la crisis de la Orquesta Filarmónica y también del Conservatorio saltaran a un primerísimo plano de la opinión pública (Quevedo, 28 de octubre de 1986. *Diario de Las Palmas*).

“ascenso imparable de esa agrupación sinfónica que puede llegar a constituirse en la gran ilusión de la ciudad y de la isla” (crítica del concierto del 21 de noviembre del 86) (Gallardo, 23 de noviembre de 1986, p. 10. *La Provincia*).

“la orquesta está pletórica” (crítica del concierto del 19 de diciembre de 1986) (Gallardo, 21 de diciembre, p.18. *La Provincia*).

Un artículo de la redacción del periódico *La Provincia*, fechado el 25 de abril de 1987, p.13, recogió en titular: “Insólito plante de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (Un caso único en el mundo)”. Estaba previsto un concierto de la OFGC en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, dirigida por Miguel Roa, quien suspendió en varias ocasiones los ensayos para finalmente negarse a realizar el concierto porque consideraba que la orquesta no estaba preparada. La mayoría de los músicos querían actuar, pero finalmente el Comité de Empresa de la OFGC se negó. Se refleja también en este artículo, que este concierto iba a ser dirigido por Bragado, pero éste dimitió de su cargo en enero del 87. El responsable político de la Orquesta y Consejero del Cabildo era Ramos Camejo. Pérez Parrilla, Presidente de la Sociedad Filarmónica, manifestaba lo siguiente:

El problema de fondo es la absoluta falta de organización de la orquesta, y la ausencia de autoridad artística, indispensable para que funcione con estabilidad y dignidad. Conocemos bien los problemas de los músicos, los retrasos en el cobro de sus haberes, la no disposición de una sede para ensayos y la buena fe de la inmensa mayoría. A veces se reprocha a la Sociedad Filarmónica que no colabore más con la Orquesta. Pero ¿cómo puede hacerlo con garantías, si ésta no es la primera suspensión que padece? Algunos socios pedían ayer que no se programe más con la Orquesta de Gran Canaria y se contrate la de Tenerife...

“el Teatro registró un lleno presagiador. El público ama a la orquesta, su orquesta: la reivindica, la defiende, la necesita (crítica del concierto del 8 de mayo) (Gallardo, 10 de mayo del 87, p.15. *La Provincia*).

“este momento puede considerarse de transición, a punto de finalizar una temporada pródiga en altos y bajos” (crítica del concierto del 22 de mayo del 87) (Gallardo, 24 de mayo del 87, p. 13. *La Provincia*).

TEMPORADA 1987-88

Presidente del Cabildo, Carmelo Artiles Bolaños. Presidente de la Comisión Ejecutiva (del 87 al 91), Gonzalo Angulo González. Gerente, Antonio Pita Cárdenes.

Los conciertos de abono celebrados en esta temporada fueron 11, y se estrenó un nuevo Director Titular y Artístico, Antoni Wit (Cracovia, 1944). Sobre este director, incluimos dos opiniones, de Gonzalo Angulo (GA) y Manuel Benítez (MB) recogidas en las entrevistas realizadas:

1º) GA: “A Wit los músicos lo querían, era un excelente músico pero para ciertos repertorios, no el Clasicismo, y tampoco era buen acompañante. Fue de los mejores directores que ha tenido la Orquesta. Fue Titular, pero en esos momentos también dirigía la Orquesta Nacional de la Radio Polaca. Hizo su labor e incluso aportó cosas. La primera vez que la Orquesta interpretó la *Primera Sinfonía* de Mahler fue con él y además era un buen director de música contemporánea” (Angulo, 2013).

2º) I: “¿Qué directores empezaron a marcar diferencia en la elección del repertorio?”

MB: “La 4ª de Lutoslawski se hizo con Wit y era la primera vez que se hacía esta obra fuera de Polonia. Con él se hicieron muchas primeras interpretaciones y estrenos. También se hizo mucho repertorio de compositores polacos como Kilar, Szymanovski y Lutoslawski” (Benítez, 2013).

En un artículo publicado en el mes de septiembre del 87 en *La Provincia*, Gonzalo Angulo, Consejero de Cultura del Cabildo grancanario, destacaba:

La voluntad política que existe en la Corporación insular, orientada a consolidar la presencia de la Orquesta Filarmónica como uno de los elementos fundamentales de la expresión musical de las islas. Esta voluntad se materializará en un aumento de las inversiones económicas destinadas a la Fundación.

El periódico *Canarias 7*, fechado el 26 de septiembre de 1987, p.19, y firmado por Víctor Rodríguez recogía lo siguiente: “Toni Wit asumirá esta temporada la dirección de la Orquesta Filarmónica”. En el mismo artículo, Gonzalo Angulo manifestaba la voluntad del Cabildo Insular de “consolidar la presencia de la Orquesta Filarmónica como uno de los elementos fundamentales de la expresión musical de las islas”. También explicó que la Orquesta había recibido invitaciones para actuar en la Península, pero que los problemas de infraestructura impedían que la Orquesta pudiese salir fuera.

En la crítica al primer concierto de la temporada realizada por la redacción del periódico *Diario de Las Palmas* el 9 de octubre de 1987, p. 13, se recogía el

agradecimiento de la Filarmónica al colegio Sagrado Corazón por ceder la sala de ensayos.

El *Diario de Las Palmas* de 11 de diciembre de 1987, p.15, y firmado por MIR recogía lo que sigue: “De un sesenta a setenta por ciento de aforo que alcanzaba el Teatro, ahora ronda casi siempre el cien por cien. Esto se ha logrado tras una campaña de promoción y captación en diversos sectores de la población”. Señalaba también Antonio Pita que no dejaba de ser un éxito el que, últimamente, se desplazaran varias guaguas desde diferentes municipios de la isla: “sin duda es el fruto de los conciertos rurales, que han captado un público sensible hacia esta manifestación artística”.

En el mismo periódico, con fecha de 22 de diciembre de 1987, y firmado por Juan Jesús Doreste se criticaba los atrasos en los pagos de las nóminas de los músicos, y la falta de un local para realizar los ensayos.

En colaboración con la Sociedad Filarmónica la Orquesta realizó los siguientes conciertos fuera de abono: 23 y 24 de octubre en el Teatro Pérez Galdós y Santa Lucía, respectivamente, 6 de noviembre del 87 y 13 de mayo del 88, ambos en el Teatro Pérez Galdós.

El *Concierto de Navidad* se celebró el 22 de diciembre del 87. El 9 de enero de 1988 comenzó el *Festival de Música de Canarias*, y los conciertos de abono empezaron el 20 de mayo del mismo año. El *Concierto del Día de Canarias* tuvo lugar el 30 de mayo.

En esta temporada la plantilla de la Orquesta estaba conformada por 55 músicos: 10 primeros, 8 segundos, 7 violas, 6 cellos, 2 contrabajos, 3 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 3 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, 1 tuba y 2 percusión.

TEMPORADA 1988-89

Presidente del Cabildo, Carmelo Artiles Bolaños. Presidente de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente desde el 26 de julio de 1989, Juan Márquez Rodríguez.

La temporada arrancó con un nuevo Director Titular, Sabas Calvillo. El Principal Director Invitado fue Ondrej Lenard (Bratislava, 1942).

Todos los conciertos de abono, 12 en total, se celebraron en el Teatro Pérez Galdós excepto el del 20 de mayo del 89 que se celebró en el Teatro Guiniguada.

El *Concierto de Navidad*, 21 de diciembre del 88, se celebró en la iglesia parroquial de Sto. Domingo. La Orquesta, dirigida por Sabas Calvillo, interpretó el *Concerto Grosso en sol menor Op. 6 nº 8 “Concierto de Navidad”* de Corelli, el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo y el *Oratorio de Navidad opus 12* de Saint-Saëns. En el programa de mano encontrado, este concierto figura como el número VIII de temporada, pero realmente no fue un concierto de abono. Lo que sucedía es que en esta época se numeraban los conciertos según su orden de aparición en el tiempo, fueran de abono o no y además sin especificar esta característica.

El *Festival de Música de Canarias* dio comienzo el 16 de enero del 89.

El 1 de abril del 89 se inauguró el Auditorio de Vecindario, interpretándose los *Cantos Canarios* de Power/Guerrero y *Rapsodia Canaria* de Blás Sánchez. El concierto, fuera de abono, fue dirigido por Borgel.

Las entidades que subvencionaron los conciertos de esta temporada fueron: Excmo. Gobierno de Canarias, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y Caja Insular de Ahorros de Canarias.

Insertamos dos extractos de las entrevistas realizadas al nuevo Gerente de la Orquesta, Juan Márquez (JM) y a Mariana Abacioaie (MA), quien fue Concertino con Sabas Calvillo, y músico en plantilla desde la temporada 82/83:

1º) I: “En esta temporada, usted es nombrado Gerente de la OFGC. ¿En qué situación se encontraba la plantilla, y cuál fue su evolución?”

JM: “Cuando yo entré la Orquesta era más reducida y la situación administrativa y económica estaba muy mal. No había contabilidad. Los pagos a la seguridad social eran inferiores a lo legalmente establecido. Las retribuciones de los músicos eran bajas. Esto no motivaba que vinieran buenos músicos y poco a poco se fue poniendo orden en la Fundación, regularizando los pagos en la seguridad social; poco a poco porque de un

día a otro no había dinero para hacer frente a ese desfase, y se fueron mejorando los salarios; se hicieron esfuerzos también en mejorar la calidad de no solo el número de músicos sino la calidad de la plantilla. Recuerdo una ocasión que vino la orquesta de San Petersburgo en un *Festival de Música de Canarias*, yo me acerqué a los músicos y les planteé la posibilidad de que viniera alguno a la OFGC porque era un momento en que muchos músicos del este estaban viniendo a orquestas europeas de occidente. Y ahí contacté con varios músicos que hicieron una prueba y se vinieron para acá. Fue el caso de Anatoli Romanov, Serguei Mikhailov y Mikhail Vostokov. Posteriormente estos músicos recomendaron a otros músicos, trajeron a sus esposas, también algunas de ellas músicos, y se conformó parte de esa escuela rusa que contribuyó a mejorar mucho no solo el nivel de la Orquesta sino también a formar futuros músicos” (Márquez, 2013).

2º) I: “¿Nos podría contar algunos recuerdos sobre su etapa de Concertino en la época en que Sabas Calvillo fue Director Titular?”

MA: “Fui Concertino en la época de Sabas Calvillo, pero a raíz de un desencuentro con él en un ensayo, por cuestiones técnico-interpretativas empezaron a buscar a otros Concertinos. Entonces se trajo a Marjolein como Concertino. Después se marchó Sabas Calvillo y vino Borgel. Recuerdo un concierto con Borgel que el marido de Marjolein vino con una pistola y se puso en primera fila y estábamos todos con un miedo... El loco, vino con la pistola porque la mujer tenía una “amistad entrañable” con el director. Con Borgel hicimos grabaciones para la televisión en La Granja. Ahí toqué yo *El Verano*. Y fuimos de gira donde Marjolein tocaba el *Concierto* de Tchaikovski. Con Wit dirigiendo yo toqué con Jan Paruzel la *Sinfonía Concertante* de Mozart” (Abacioaie, 2013).

TEMPORADA 1989-90

Presidente del Cabildo, Carmelo Artiles Bolaños. Presidente de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan Márquez.

Todos los conciertos se celebraron en el Teatro Pérez Galdós excepto los dos primeros conciertos de temporada que se celebraron en el Teatro Guiniguada.

En esta temporada fue designado Director Asociado el francés Hubert Borgel. Sobre este director, insertamos dos extractos de las entrevistas realizadas a Gonzalo Angulo (GA) y a Manuel Benítez (MB):

1º) GA: “Había que buscar una alternativa a Wit. Sabas estuvo poco tiempo. Luego vino el francés Borgel. Lo que queríamos hacer nosotros era una reestructuración de la Orquesta, escuchar a todos los atriles, y Borgel cumplió como jurado” (Angulo, 2013).

2º) Según palabras de Manuel Benítez, Borgel fue uno de los directores que empezaron a marcar diferencia en la elección del repertorio: “Borgel elaboró unas bases de programación, de plantilla” (Benítez, 2013).

Encontramos un artículo publicado a principios de esta temporada en el periódico *La Provincia*, de 3 de septiembre de 1989, y firmado por Carmelo Dávila en el que manifestaba:

Que a los ocho años de su creación la OFGC se encuentre aún en proceso de formación, como me comentaba con ironía recientemente un buen amigo y melómano, me parece que es un hecho insólito que creo no tenga parangón con otras agrupaciones musicales nacionales y menos extranjeras. ¿Cuánto tiempo más se precisa para su consolidación? Pienso que mientras no se consiga acertar con la contratación de un director competente, la situación continuará en la inestabilidad actual, con actuaciones muy buenas, y hasta notables, y otras mediocres, según el director invitado que ocupe el podio. La designación de Max Bragado como titular había sido un gran acierto, por la gran labor que había realizado al frente de la Orquesta, pero, incomprensiblemente, no se le renovó el contrato para la temporada siguiente, y se le sustituyó por José Ramón Encinar. Desde noviembre de 1984 a diciembre de 1986, se repitió con Max Bragado, que después de dos años muy satisfactorios artísticamente para la Orquesta, dimitió de su cargo por unos lamentables problemas de orden interno. En la temporada 87-88 tuvimos como principal director al polaco Antoni Wit, todo un lujo, pero que, por sus compromisos en su patria y otros países, desgraciadamente no pudo continuar al frente de nuestra Orquesta. Y la última temporada –la 88-89- se ha cubierto con diversos directores invitados...la OFGC necesita urgentemente de un director titular estable de calidad..., y de un notable aumento de plantilla para poder afrontar la interpretación de importantes obras sinfónicas actualmente descartadas por esa insuficiencia numérica.

El primer concierto de la temporada de abono, 17 en total, se celebró el 13 de octubre del 89 en el Teatro Guiniguada bajo el título de *Iberoamérica 89*. Los cuatro compositores elegidos, Ficher, Ginastera, Revueltas y Villa-Lobos, figuran entre los

más representativos de la música iberoamericana del siglo XX. El motivo, la *Fiesta de la Hispanidad*. La asistencia de público resultó escasa, público que era necesario para la consolidación de la Orquesta. Además, el Teatro no reunía las condiciones adecuadas para las actuaciones de la Orquesta por su reducido escenario y la entrada del mismo se encontraba en obras, lo que deslució la apertura de la temporada. El Ayuntamiento anunciaba en estos momentos la imposibilidad de disponer del Teatro Pérez Galdós durante los tres meses siguientes. Por ello la Orquesta tuvo que continuar ofreciendo sus conciertos en el Guinguada y, como alternativa, en el Teatro municipal de Vecindario.

El segundo concierto de abono celebrado el 27 de octubre del 89 fue titulado *II Jornadas de Música Contemporánea* en homenaje a Gabriel Rodó. Encontramos un artículo sobre este concierto en el periódico *La Provincia*, de 29 de octubre de 1989, p. 18, y firmado por Martín Codax, en el que se hacía referencia a la colaboración del Cabildo Insular con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, incluyendo a compositores del siglo XX como Rodó, Falcón y Zoghbi. De este último se realizó el estreno absoluto de *Suite de danzas*, escrita en 1985.

En otro artículo del periódico *La Provincia*, firmado por José Luis Gallardo, de 26 de noviembre del 89, se destacaba la afluencia de público cada vez más en los conciertos de la Orquesta.

El concierto del 22 de diciembre de 1989 la OFGC interpretó entre otras obras el *Nocturne Op. 60* de Britten. Fue el estreno en España de esta obra y el solista fue el tenor grancanario Suso Mariategui (*La Provincia*, de 5 de enero de 1990, firmado por Carmelo Dávila). El estreno absoluto de la obra, dedicada a Alma Mahler, fue el 16 de octubre de 1958 en el *Leeds Town Hall* por la *BBC Symphony Orchestra* y dirigida por Rudolf Achwarz.

Sobre el concierto del 20 de abril de 1990, en el periódico *Canarias 7*, fechado el 27 de abril de 1990, José Antonio Cubiles escribió: “uno de los más completos y unánimes éxitos de nuestra orquesta. Lo fue en su doble dimensión pública –refrendo total por parte de una audiencia entregada- e interior –tocaron todos con convicción y entrega totales también”.

En el periódico *La Provincia*, de 29 de abril del 90, p. 21, José Luis Gallardo titulaba su artículo así: “Inolvidable concierto monográfico de Bach”. En dicho artículo se hacía mención al lleno absoluto del Teatro en el concierto celebrado el 27 de abril, gracias a “la sensibilidad que para cualquier manifestación del arte muestra el pueblo canario, que

contribuye a la creación de un público diverso y siempre renovado, atento, inteligente, comprensivo, apasionado y al mismo tiempo crítico”

El 20 de mayo, y con motivo de la celebración del *I Festival Internacional de Canto Alfredo Kraus*, se incluyó en la temporada de abono un concierto, programa XVII, cuyos solistas fueron los finalistas del concurso.

El 30 de mayo se celebró el concierto con motivo del *Día de Canarias*, con la colaboración del Gobierno de Canarias.

Sobre el concierto del 19 de junio del 89, el periódico *La Provincia*, de 18 de junio de 1989, p. 21, y firmado por Michel Millares, reflejaba la colaboración entre la OFGC y el *Ballet del Atlántico* en el Pérez Galdós, donde se interpretaron obras del compositor canario Blás Sánchez.

Errores encontrados:

Hallamos un cambio de obra en la programación de esta temporada. En el avance de programación de esta temporada figuraba la obra *Scholomo* de Bloch, que debía interpretarse en el concierto del 4 de mayo del 90. Sin embargo se interpretó finalmente el *Concierto para violonchelo op. 129* de Schumann, tal y como queda reflejado en la crítica del periódico de la época.

TEMPORADA 1990-91

Presidente del Cabildo, Carmelo Artiles Bolaños. Presidente de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan Márquez.

Los conciertos de abono que se realizaron en esta temporada, celebrados en el Teatro Pérez Galdós, fueron 19, y continuó como Director Asociado Hubert Borgel.

A partir de esta década, y pasado el primer período de consolidación de la Orquesta, se percibe el progreso de la misma convirtiéndose en el pilar fundamental para la actividad musical de la capital.

La primera producción lírica propia que realizó la OFGC fue, en 1991, la ópera *Così fan tutte* de Mozart, para conmemorar el bicentenario de la muerte del compositor. Los solistas fueron los finalistas del primer *Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus*. Se representaron tres funciones. La primera, el 29 de mayo fue para los abonados de la Orquesta. Las funciones del 31 de mayo y 2 de junio fueron destinadas al resto del público general.

En el segundo concierto de esta temporada se celebró el centenario de Cesar Franck (1822-1890).

El *Festival Internacional de Música de Canarias* dio comienzo el 13 de enero, continuando los conciertos de abono el 22 de marzo.

El último concierto de temporada, fijado para el 21 de junio, se aplazó al 18 de octubre del 91.

En colaboración con la Sociedad Filarmónica se realizaron los conciertos celebrados en el Teatro Pérez Galdós el 22 de noviembre de 1990, 18 de abril y 6 de junio de 1991.

En esta década no se empezaron a señalar en los programas generales las obras de estreno absoluto hasta la temporada 92/93, y las obras que eran interpretadas por primera vez hasta la temporada 95/96. Sin embargo, se podía encontrar dicha información en las notas y críticas de prensa como las que encontramos en el periódico *La Provincia*, de 12 de junio de 1991, p. 22, y firmado por Doreste, donde se reflejaba el estreno absoluto de la *Sinfonía Urbana* del compositor canario Juan José Falcón, realizado por la OFGC el 7 de junio del mismo año.

TEMPORADA 1991-92

Presidente del Cabildo, Pedro Lezcano Montalvo (desde el 17 de julio de 1991 hasta el 19 de junio de 1995, temporada 94-95). Gonzalo Angulo, Presidente de la Comisión Ejecutiva y Presidente de la Fundación, por delegación del Presidente del Cabildo. Gerente, Juan Márquez.

Esta temporada alcanzó por primera vez la cifra de 20 conciertos de abono, celebrados en el Teatro Pérez Galdós. El director polaco Gabriel Chmura fue nombrado Director Titular y Artístico; Antoni Wit fue el Principal Director Invitado.

Insertamos tres extractos de las entrevistas realizadas a Gonzalo Angulo (GA), Manuel Benítez (MB) y Juan Márquez (JM) referidas a Chmura:

1º) “Chmura fue un buen director y excelente músico, pero de carácter muy complicado. Tuvo muchos conflictos con los músicos” (Angulo, 2013).

2º) “Se normaliza la Orquesta con Chmura, que tiene un buen planteamiento de la dirección musical. Los programas son más ambiciosos, también porque se dan las condiciones para ello” (Benítez, 2013).

3º) I: “Desde su entrada en la OFGC como Gerente, ¿con qué director comenzó a percibir una mejora de la calidad en cuanto a organización, selección de los músicos, planificación de la programación, o lo que es lo mismo el director más vinculado y comprometido con la Orquesta por aquella época?”

JM: “Gabriel Chmura, quien le dio una reorientación a la captación de músicos para la orquesta. Él era partidario de incorporar músicos con una cultura musical occidental. Esta es una orquesta occidental y el peso de los músicos de Europa del este era demasiado fuerte. Se hizo una audición en Nueva York y vinieron varios músicos residentes en América. Continúan actualmente el contrabajista Voicu Burca y la violinista Vicky Chu, los otros no se quedaron, vinieron con otra filosofía, no de permanencia sino de tomar experiencia y demás. Se hizo en Nueva York porque Chmura estuvo de Director en la Orquesta de Cámara de Ottawa y él conocía muy bien el mercado americano y decía que allí había una cantidad increíble de buenos músicos. Aprovechando una de las actuaciones que él iba a tener en EEUU, yo también fui a esa audición, porque él se dedicaba al tema musical y yo tenía que informar a los aspirantes, a los que él consideraba aptos para venir para acá, decirles qué era Canarias, donde estábamos y cuáles eran las condiciones laborales. Yo les preguntaba y decían “bueno, deben de ser unas islas en el Caribe o en el Pacífico”. La desorientación era total.

Venirse a unas islas desde ese continente, donde no sabían lo que son las islas Canarias y la seguridad que les podía representar una contratación, el pago de billetes, de salarios...para ellos era como una cierta aventura. Así como con los rusos dio un buen resultado a largo plazo, con éstos no. A Chmura fui yo el que lo busqué. Se lo dije a Angulo, que era un director magnífico, muy serio, trabajador y estuvimos en negociaciones hasta que resolvimos las diferencias que había. Estuvo del 91 al 94, después de Borgel, quien estuvo dos temporadas.

I: “¿Cuándo empieza a palpase cierta estabilidad en la Orquesta?”

JM: “La estabilidad de la Orquesta empieza en los 90. Con Chmura fue el gran salto que dio la Orquesta y se notó inmediatamente a nivel de público, de tener el Pérez Galdós muy pocos abonados a tener 700 abonados cuando yo me fui, que es un salto importante, además de la calidad de la programación y de los artistas invitados. Yo recuerdo que quizá el punto culminante de esa etapa fue un concierto en el *Festival de Música de Canarias* dedicado a Strauss, con *Don Quijote* en la primera parte y *Vida de Héroe* en la segunda, un programa muy complejo, muy difícil y que se trabajó durante varios meses porque ahí participaron muchos becarios de la Orquesta y los profesionales, sus profesores, que trabajaron con ellos con bastante antelación. Luego invitamos también a algunos solistas de viento madera que hicieron *master classes* con los vientos maderas nuestros para preparar ese programa. Era una barbaridad que la Orquesta se enfrentara a esas dos obras en un mismo concierto, fue asombroso el resultado final. También se invitaron a algunos músicos extras a través de los Zarzo, que tenían contactos en la Orquesta de la Haya y vinieron algunos violinistas de gran calidad. De esa etapa arrancan los Conciertos Escolares, que fue una sugerencia de Chmura. Él planteó que el público que teníamos era muy mayor y que había que dedicar semanas completas a crear un nuevo público, a hacer Conciertos Escolares. A mí me pareció aquello una barbaridad, que íbamos a restarle programas a la temporada. Él me dijo: olvídete Juan, no va a pasar nada, pero es que si tu no creas las bases del futuro la Orquesta ésta no tiene perspectivas, y Angulo lo apoyó totalmente. Angulo sugirió a Fernando Palacios para coordinar el proyecto.

I: “¿Qué aportaciones y logros fueron alcanzados por Chmura?”

JM: “Impuso disciplina en la cuerda; consiguió que se realizaran ensayos seccionales; los músicos llegaban el primer día de ensayo con las partituras estudiadas; como consecuencia de lo anterior, se logró un gran nivel artístico y prestigio de la Orquesta; gracias a sus indicaciones las partituras llegaban con mayor rapidez, lo que

facilitaba el trabajo del archivo y el de poner arcos; anticipaba con varios meses la organización de los ensayos de los Directores Invitados; mantuvo un trato fluido con el Comité Artístico; la programación estaba bien planificada, interpretando en la pretemporada los programas de temporada más complejos; su elección del repertorio le valió buenas críticas de la prensa y el público de la Orquesta; a través de su mediación y contactos internacionales, se pudo traer a solistas y Directores Invitados de buen nivel por un caché razonable; aumento de abonados y de público en general en los conciertos, con el consiguiente aumento de ingresos.

I: “¿Qué propuestas e iniciativas impulsó Chmura?”

JM: “Duplicar los conciertos en otros municipios tanto en la pretemporada como en la temporada; destinar semanas enteras a la celebración de Conciertos Escolares; promocionar los conciertos en los municipios; aumentar el número de conciertos en las zonas turísticas de la isla; vender de forma directa a los operadores turísticos los conciertos celebrados tanto en las áreas turísticas como en la capital; vender la programación de conciertos en abonos A, B y C; introducir una nueva serie *Clásicos para todos*” (Márquez, 2013).

Los periódicos de la isla resaltaban el nombramiento del nuevo Director Titular:

“La Orquesta inicia su año de madurez artística: La incorporación de Chmura no cristalizará de forma plena en este año musical. Sin embargo, el maestro ha estado ejerciendo ya una importante y sorda labor de asesoramiento artístico. Este trabajo de Chmura, sin duda, acondicionará su plena incorporación en la titularidad de la Dirección, hecho que se producirá de forma escalonada durante las próximas temporadas” (Rodríguez, 18 de octubre de 1991, p. 20. *Canarias*7).

“Temporada en la que actuará el próximo Director Titular de la misma, Gabriel Chmura”. Según esta crítica “La Filarmónica ofreció un concierto de esos que dejan satisfechos a la gran mayoría del público” (redacción del *Diario de Las Palmas*, 19 de octubre de 1991, p. 26).

El que va a ser asesor musical y director principal de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Gabriel Chmura, a partir de la próxima temporada, se presentó ayer ante la afición musical de Las Palmas coincidiendo con un esencial deseo de este maestro polaco-israelí: el de que ese público fue capaz de llenar siempre todo el ámbito del Teatro Pérez Galdós, como así ha sido. Si la exigencia de esa presencia del público como factor importantísimo para la vertebración futura de la Filarmónica de Gran Canaria se hace más que satisfactoria, el maestro Chmura tiene todos los elementos a su favor para llevar a efecto todas las propuestas para que el conjunto sinfónico grancanario supere su techo de calidad (redacción del *Diario de Las Palmas*, 14 de diciembre de 1991, p. 17).

“Chmura será durante la presente temporada Director Principal y Asesor Artístico” (Codax, 15 de diciembre de 1991, p. 29. *La Provincia*).

A los casi diez años de su fundación, la OFGC presenta una trayectoria ascendente tanto en sus capacidades organizativas como en las artísticas. Con el inicio de esta nueva temporada, con el mayor registro de conciertos de abono ya que por primera vez ascendía a 20, la Fundación se propone como principal objetivo lograr el apoyo de la sociedad a la Orquesta ampliando el número de abonados, ya que la presencia del público es un factor muy importante para la consolidación de la OFGC. Telefónicamente y también a través del *mailing* que existía en el Centro Atlántico de Arte Moderno se comienza con la campaña de captación de abonados, llegando a enviar 6.000 propuestas de abono en las que se ofrecía toda la información sobre la temporada. Además, en colaboración con *Canaribank*, entidad bancaria local, se envió dicha información a sus clientes. Se potencia la venta de abonos a Colegios Profesionales y empresas (Honorable Cuerpo Consular y ASINCA, Asociación Industrial de Canarias) a través de invitaciones a un concierto. Se consiguen más de 300 nuevos abonados, computándose la cifra total para esa temporada en 850 abonados.

También se cursan invitaciones a diversos institutos de la isla para que asistan a los ensayos generales de los conciertos de la orquesta. En grupos de 50 alumnos por audición se les imparte conocimientos básicos del Teatro Pérez Galdós y una iniciación a la música sinfónica. Un día antes de la audición, los alumnos reciben en su centro información específica sobre los temas a tratar que se complementa con una charla sobre las obras que serán interpretadas por la Orquesta. Para muchos de ellos se trata de la primera vez que escuchan a una orquesta sinfónica en directo.

La OFGC ha ido creando toda una infraestructura musical a su alrededor. Además de los conciertos de temporada, realiza programas paralelos y desde el año 89 viene realizando una gran labor pedagógica en su Academia y con la Orquesta Joven.

Se amplían las actividades con la inclusión de grupos de cámara constituidos por miembros de la Orquesta. El 16 de diciembre de 1991 se presentó ante el público el cuarteto de cuerda *Gran Canaria* formado por Anatoli Romanov (concertino de la OFGC en ese momento), Mikhail Vostokov, Boris Berman y Serguei Mikhailov, los cuatro músicos rusos que desde esta temporada forman parte de la plantilla de la Orquesta. Tuvieron una calurosa acogida, como se recoge en la crítica del periódico *La Provincia*, de 18 de diciembre de 1991, firmada por Doreste.

El Presidente de la Fundación, Gonzalo Angulo, esperaba que los medios económicos fuesen suficientes para poder mantener una orquesta estable y completar la plantilla de los violonchelos (redacción del *Diario de las Palmas*, de 14 de diciembre de 1991, p. 17).

La calidad artística de la Orquesta aumenta, debido en buena parte a las nuevas contrataciones de profesores de la misma, y es apreciada por la crítica musical y el público que asiste a los conciertos. Una muestra del nivel de estos nuevos músicos es Orit Bursztyn, flauta solista de la Orquesta de Cámara de Israel, quien entró a formar parte de la plantilla de la OFGC a través de su Director Titular en este momento, Gabriel Chmura. En una entrevista ofrecida al periódico *Diario de las Palmas*, publicada el 5 de septiembre de 1991, y firmada por Hernández, la flautista afirmaba que el nivel de nuestra Orquesta era superior al de la Orquesta de la que ella provenía.

En una entrevista de Doreste a Gabriel Chmura publicada en el periódico *La Provincia* el 15 de septiembre de 1991, le preguntaban sobre los criterios que sigue a la hora de programar una temporada de orquesta: “En una programación hay que tener siempre en cuenta varios factores: deberá ser siempre interesante; cubrir un amplio abanico de obras, épocas y estilos, desde Haydn hasta nuestros mismos días; tratar de llegar a un público más joven; no perder audiencia; No es bueno hacer siempre el mismo esquema: *obertura, concierto con solista y sinfonía*. El programa debe ser un todo coherente, cubriendo, si es posible, diversos intereses. Un último factor, es el tener en cuenta que a la Orquesta hay que crearla. Por eso, en la presente temporada no hay mucho Haydn y Mozart. Son, sin duda, autores esenciales, pero excesivamente transparentes. Yo conozco a la Orquesta, pero no, todavía, en todas sus capacidades”.

Por otra parte, el año 1991 es el Año Mozart y decenas de ciudades de todo el mundo le rinden homenaje. El 5 de diciembre de este año, la OFGC rindió tributo al compositor con motivo del bicentenario de su muerte, en el VIII programa de temporada, interpretando sus obras: *Sinfonía n° 41 en do Mayor KV 551, Júpiter*, y el *Requiem en re menor KV 626*. En el mes de mayo se representó la ópera *Così Fan Tutte* y la Orquesta de la Academia también realizó un programa Mozart. Además, la Fundación ofreció un ciclo de charlas para jóvenes en distintos colegios de Gran Canaria sobre la escenografía, música y lírica en Mozart.

Sobre esta temporada, insertamos a continuación algunos comentarios y críticas musicales recogidas de los periódicos de la isla:

Hace ya algunas temporadas que un tráfico de transformación y unas bases de homologación artística y de modernidad profesional han ido acercando a esta agrupación sinfónica al umbral de algo. La solvencia que el conjunto ya merece, de forma unánime, para la crítica musical que se ha asomado a su trabajo en los últimos años... (Rodríguez, 8 de septiembre de 1991, p. 13. *Canarias7*).

Se inicia la temporada oficial de nuestra orquesta. A los casi diez años de su, diríamos, refundación, los elementos constitutivos y embrionarios de la orquesta han crecido hasta dar con la estatura y las proporciones idóneas para que se puedan advertir, con nitidez y en profundidad, los distintos tramos y tránsitos por los que la Filarmónica de Gran Canaria ha discurrido y poder presentar, así, una trayectoria lógicamente ascendente (Cubiles, 18 de octubre de 1991, p. 20. *Canarias7*).

Stravinsky, Arutiunian y Mendelssohn abrieron la temporada 91-92: Junto a una primera parte irregular en la realización e irregular en la calidad de las obras, tuvimos una segunda plenamente lograda, en donde tanto la orquesta como el director nos hablaron de forma diáfana de sus posibilidades (Doreste, 19 de octubre de 1991, p. 26. *La Provincia*).

Extraordinaria *Quinta Sinfonía* de Shostakovich por Leaper: ¡Bravo!, ¡Bravo!, ¡Bravo!” se oyó por doquier. Leaper es de esos pocos directores que saben sacar de esta orquesta todo lo que de bueno se le puede sacar, que ya va siendo bastante. La Filarmónica de Gran Canaria, y así lo ha demostrado en otras ocasiones, sabe ser, con ciertas batutas, una adecuada agrupación para el repertorio del clasicismo. El público respondió con calor y entusiasmo al excelente trabajo de los músicos, del director y del solista. Un público que cada vez entiende mejor que ir a escuchar a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria vale la pena (Doreste, 5 de noviembre de 1991, p. 24. *La Provincia*).

Orquesta Filarmónica, apoteosis en el tercer concierto: Soberana y antológica exposición de la *Quinta Sinfonía* en re m de Shostakovich...quizá uno de los conciertos más intensos y bellos de cuantos les llevamos escuchados a nuestra Orquesta (Cubiles, 6 de noviembre de 1991. *Canarias7*).

Sobre el cuarto concierto de temporada insertamos 4 extractos de las críticas musicales:

1.-Estreno en España del *Doble concierto para arpa y orquesta* que transcribieran Marisa Robles e Ieuan Jones, a partir de la conocida transcripción que hiciera Bach para cuatro claves de un concierto de Vivaldi (redacción del *Canarias 7*, 8 de noviembre de 1991, p. 18).

2.-El director inglés (Leaper) volvió a repetir éxito. Y se hace necesario resaltar la redondez del sonido orquestal de la Filarmónica de Gran Canaria (redacción del *Diario de Las Palmas*, 9 de noviembre de 1991, p. 22).

3.-“Dos arpas y un muñeco”: Extraño este cuarto concierto de temporada, capaz de pasar de una primera parte irregular y llena de desatinos (referida a la transcripción de Marisa Robles e Ieuan Jones sobre la que hizo Bach del *Concierto nº 10 de L’Estro armónico* de Vivaldi) a una segunda sobresaliente desde todos los puntos de vista (Doreste, 10 de noviembre de 1991, p. 27. *La Provincia*).

4.-La versión de *Petruchka* de Stravinsky, esta vez, como en el pasado concierto la *Quinta* de Shostakovich pueden pasar por ejemplos, por paradigmas, del perfecto funcionamiento, del entendimiento total entre el binomio director-orquesta. (Cubiles, 12 de noviembre de 1991, p. 18. *Canarias7*).

Impecable, magnífico. Soberbio. Hay que resaltar, de forma obligada, la justeza lograda. Justeza en las entradas. Justeza en los ataques. Justeza en las dinámicas. Justeza en los planos. Y el resultado: sonido pletórico, afinación impecable, animosidad de espíritu e idoneidad interpretativa” (crítica sobre el quinto concierto de temporada) (Doreste, 16 de noviembre de 1991, p. 2. *La Provincia*).

Se hizo patente la calidad de la cuerda de nuestra orquesta (crítica sobre la interpretación de la *Serenata para cuerda en do M* de Tchaikovsky, interpretada en el quinto concierto de temporada) (Cubiles, 21 de noviembre de 1991, p. 18, *Canarias7*).

Perfectamente a la altura que requería la ocasión supo estar la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria que, poco a poco va demostrando su capacidad profesional...hemos asistido al estreno en España de esta partitura (refiriéndose al *Concierto para piano, orquesta y coro masculino, op. 39* de Busoni, interpretado en el sexto concierto de temporada) (Doreste, 22 de noviembre de 1991, p. 24. *La Provincia*).

El estreno de la obra de Busoni por parte de la OFGC también quedó reflejado en el periódico *Canarias 7*, de 26 de noviembre de 1991, p. 20, firmado por José Antonio Cubiles.

Esta noche, en el Teatro Pérez Galdós, de nuestra ciudad, la OFGC se suma a la comunidad musical internacional en la celebración del bicentenario de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart. Un programa integrado por la *Sinfonía nº 51 “Júpiter” en do M K551*, y el *Réquiem en re m K 626*, ponen el broche final a un año, 1991, dedicado especialmente a la memoria del genial compositor salzburgoés y que en nuestra ciudad ha encontrado en la Fundación OFGC uno de sus más decididos impulsores (crítica sobre el octavo concierto de temporada) (Benítez, 5 de diciembre de 1991, p. 30. *La Provincia*).

Sobre la celebración del bicentenario de la muerte de Mozart encontramos artículos en los siguientes periódicos: redacción del *Canarias7*, 5 de diciembre de 1991, p. 19; redacción del *Diario de Las Palmas*, 6 de diciembre de 1991, p. 20; Doreste, 6 de diciembre de 1991, p. 23. *La Provincia*; Cubiles, 10 de diciembre de 1991, p. 17. *Canarias7*.

El *Festival Internacional de Música de Canarias* comenzó el 7 de enero, retomándose los conciertos de abono el 13 de abril. En esta temporada no se incluyó en los conciertos de abono el celebrado el 5 de abril, con motivo del *II Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus*. En el mes de abril, y con motivo de la Semana Santa, la OFGC interpretó *La Infancia de Cristo* de Berlioz. El concierto del 22 de mayo del 92 se celebró en colaboración con la Sociedad Filarmónica.

Las entidades patrocinadoras fueron *Canaribank* y *Black Label*.

Aunque contamos con la memoria de la temporada 91/92, ésta solo recoge una breve información de los conciertos realizados hasta el 20 de diciembre de 1991.

TEMPORADA 1992-93

Presidente del Cabildo, Pedro Lezcano Montalvo. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan Márquez.

En esta temporada se realizaron 19 conciertos de abono, continuando como Director Titular y Artístico Gabriel Chmura y como Principal Director Invitado Antoni Wit. La continuidad de ambos directores quedó reflejada en los siguientes periódicos: *La Provincia*, de 15 de diciembre de 1991, p. 29, firmado por Martin Codax y redacción del *Diario de Las Palmas*, de 14 de diciembre de 1991, p. 17.

El *Festival Internacional de Música de Canarias* dio comienzo el 12 de enero. Tras la finalización del mismo continuó la temporada de conciertos de abono, el 5 de abril.

Dentro del ciclo de Semana Santa, la OFGC interpretó en el mes de abril obras de J. S. Bach, Mozart, Schubert y Haydn. Insertamos dos críticas musicales sobre dicho concierto:

Creo que el maestro Chmura ha hecho y realizado un trabajo de desentrañamiento ejemplar y ha conseguido que nuestra orquesta cobre, una vez más, clara conciencia de sus posibilidades como conjunto capaz de alcanzar un sonido modélico (Cubiles, 8 de abril de 1993, p. 17. *Canarias7*).

Está el conjunto en horas de gloria...Chmura enfrenta a violines primeros y segundos en el borde del escenario y a ambos lados del podio. Además de la mayor definición de sus motivos alternantes y replicados, esa disposición potencia al vuelo de la masa de arcos sin descuidar la densidad de los bajos (Codax, 7 de abril de 1993, p. 23. *La Provincia*).

En colaboración con la Sociedad Filarmónica se realizaron los siguientes conciertos: 29 de abril, 13 de mayo y 3 de junio del 93.

En el concierto número XVII de esta temporada se interpretó el estreno absoluto de la *Sinfonía nº 1* de Xavier Zoghbi, obra encargo de la Fundación OFGC. Esta es la primera temporada donde se refleja en el programa general que una obra es de estreno absoluto.

TEMPORADA 1993-94

Presidente del Cabildo, Pedro Lezcano Montalvo. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan Márquez.

Esta temporada reunió 19 conciertos de abono, y continuaron como Director Titular y Artístico, Gabriel Chmura, y como Principal Director Invitado, Antoni Wit.

El 23 de diciembre se celebró el *Concierto de Navidad* bajo el título *Viena en Concierto* y se interpretaron obras de J. Strauss, Lehár, Zeller y Suppé.

El *Festival Internacional de Música de Canarias* arrancó el 7 de enero. La temporada de conciertos de abono se retomó el 11 de febrero.

Dentro de la temporada de abono, se incluyó un *Concierto en Familia*, celebrado el 12 de marzo del 94 en el Teatro Pérez Galdós y en el que se interpretó *West side story* de Bernstein. Coincidiendo con el habitual concierto de Semana Santa, la Orquesta cerró su temporada de abono el 28 de marzo del 94 interpretando obras de Debussy, Strauss, Duparc, Mozart y Poulenc.

En colaboración con la Sociedad Filarmónica se realizaron los siguientes conciertos: 18 de noviembre y 2 de diciembre del 93, 24 de febrero y 29 de marzo del 94.

Los conciertos de esta temporada fueron patrocinados por: *Black Label*, hotel Imperial Playa, Unelco, *Canaribank*, Centro para la difusión de la música contemporánea, La Caja de Canarias, *Domnel* y Cepsa.

TEMPORADA 1994-95

Presidente del Cabildo, Pedro Lezcano Montalvo. Presidente del Comité Ejecutivo y Presidente de la Fundación, Gonzalo Angulo González. Gerente, Juan Márquez Rodríguez. Coordinador artístico, Manuel Benítez González. Secretaria técnica, Marta Padilla Postigo.

En esta temporada, conformada por 20 conciertos de abono, Adrian Leaper es designado nuevo Director Titular de la OFGC, cargo que ostentó hasta la temporada 2001/2002, sumando un total de 8 temporadas al frente de la Orquesta (dejó el cargo en julio de 2002 para comenzar una nueva etapa como Director de la Orquesta Sinfónica de RTVE). Incluimos tres extractos de las entrevistas realizadas a Gonzalo Angulo (GA), Manuel Benítez (MB.) y Mariana Abacioaie (MA), referidos a la figura del nuevo Director Titular de la Orquesta:

1º) I: “¿Qué nos podría comentar sobre Adrian Leaper?”

GA: “Primero le habían ofrecido que fuera asistente de Chmura. Cuando vino como Director Invitado tuvo una puntuación muy alta por parte de los músicos. Tenía una técnica de trabajo rápida. Sus interpretaciones te podían gustar más o menos, pero yo digo que era un buen Titular, porque no es lo mismo ser un buen músico que un buen Titular. Es el director que más ha trabajado la Orquesta como cuerpo creativo, el que más ha trabajado un sonido de orquesta. Leaper hacía muy bien la música contemporánea. Era un director capaz de montar un programa con un lenguaje contemporáneo en corto tiempo. Es una etapa en la que la Orquesta llega a su más alto nivel, desde el punto de vista de la calidad de sus músicos, además de que no tiene parangón todo lo conseguido por la Orquesta: sede nueva, organizativamente habíamos mejorado mucho, variedad de programas como un ciclo permanente de música contemporánea (ENS), temporada sinfónica, operística, presencia en el *Festival de Música de Canarias*, grabaciones, *Conciertos Escolares*. Los esfuerzos organizativos, económicos y las actividades se unen a un resultado artístico. La Orquesta suena, y fuera también a través de las grabaciones. Los distintos productos que yo intenté vender, y no solamente la temporada de conciertos, fueron que se incorporaran músicos canarios, hacer una labor formativa, tener músicos con más capacidad y becas para los jóvenes, lo que derivó en una progresiva elevación del nivel de la Orquesta” (Angulo, 2013).

2º) MB: “Con Leaper se dota de estabilidad definitiva a la Orquesta y se realizan proyectos a largo plazo. La Orquesta tiene mucha actividad. De hecho, esta es la única orquesta española que hace tantas cosas (escolares, música contemporánea) aparte de la programación habitual de conciertos” (Benítez, 2013).

3º) I:” ¿Qué director cree que ha estado más comprometido con intentar conseguir un sonido propio, identificativo de la OFGC?”

MA: “Wit era un magnífico director, trabajábamos muy bien con él, pero venía muy poco. La queja era esa: que no venía, era Titular y dirigía poquísimos conciertos en la temporada y rellenaba los huecos con otros directores no tan buenos. Cuando vino Leaper ya se notó una programación, ya había control. Y además con él estaba Angulo. Los grandes cambios se hicieron con Leaper. Él vivía aquí, fue el primer director que realmente se implicó, era omnipresente, hacía de todo, de gestor, se metía en todo o por lo menos daba esa impresión. Aparte de la programación grande con toda la plantilla, dividió la Orquesta en dos: una parte tocaba música contemporánea (ENS) y la otra hacía repertorio clásico. Es decir, había además una actividad repartida. El elegía a los músicos que consideraba mejor para un repertorio u otro. Yo me hice cargo de la *Orquesta Manheim* y Mikhail Vostokov del *Ensemble Nuevo Siglo*.

I: “Entonces, ¿la estabilidad de la Orquesta empieza realmente con Leaper?”

MA: “Con Chmura también; él trae a los rusos a la Orquesta. Trae al cuarteto de rusos, entre los que estaban Mikhail Vostokov y Serguey Mikhaylov. Y a su vez, el cuarteto trae a sus esposas. Ahí ya se empezó a ver que el Director Titular se preocupaba un poco más. Había también una especie de Comité de Empresa pero no funcionaba muy bien. De todas formas lo pasamos muy bien. El recuerdo que yo tengo más bonito de la Orquesta lo tengo del principio, porque todo ese caos y desorganización, luego cuando se tocaba era con muchas ganas. A lo mejor, técnicamente los músicos tenían peor nivel, primeramente porque no se dedicaban a la música. Había muchos señores mayores, un director de banco, un empleado de otro sitio, y tocaban el violín o la viola. Venían porque les gustaba, se tocaba menos perfecto pero el entusiasmo era tremendo, querían reunirse, era como un *hobby*. Recuerdo a un violinista que llevaba años, Humberto, que estaba de Concertino y tocaba “cuatro notas”. Luego empezaron a venir polacos, rumanos y quien los trae al principio fue Antonio Martín, que fue Director del Conservatorio. Realmente aquí hubo un cambio, al traer músicos del este. El me trajo a mí de Bucarest. Él iba personalmente y hacía en estos países las pruebas. También había músicos que venían de la Sinfónica como Hilda

y Reyes. Con Leaper trabajábamos mucho. Por ejemplo, cuando tenemos ópera, la primera semana es muy intensa, pero la segunda son sólo las funciones, entonces tenemos días libres. Un día función, otro no, te limitas a hacer las funciones. Con él, el ENS se hacía en esta segunda semana, se aprovechaban los días libres” (Abacioaie, 2013).

En palabras del propio Adrian Leaper, el repertorio de la OFGC abarcaría las siguientes épocas y compositores:

Al igual que otras orquestas sinfónicas, nuestro repertorio consiste, básicamente, en obras escritas entre 1785 y 1945, de Mozart y Haydn a Stravinsky y Richard Strauss; hecho totalmente lógico si consideramos que durante ese tiempo la orquesta sinfónica fue el medio de expresión dominante para buena parte de los compositores (Entrevista a Adrian Leaper, extraída de la revista *Algo más que una orquesta*, temporada 99-00).

Gonzalo Angulo, Presidente del Comité Ejecutivo, se refería, en la presentación del programa de mano de inicio de la temporada, al proyecto artístico de Adrian Leaper de esta manera:

El ensamblaje de un abanico variado de obras, directores y solista, de lo Barroco a lo Contemporáneo, con algunos hilos conductores, como la propuesta a desarrollar, en esta temporada y en las próximas, de programas que aglutinen por décadas a distintas estéticas musicales de nuestro siglo.

En el mismo programa de presentación de la nueva temporada, el Director de la OFGC expone su idea de proyecto artístico, el cual creemos interesante transcribir parte del mismo aquí ya que plantea su idea para la programación del repertorio de esta temporada:

Bienvenidos a nuestro primer concierto de esta temporada y mi primero como Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Hemos creado nuestra serie de conciertos a la cual espero que encuentren valiosa y desafiante, donde se contemplan muchas obras que se interpretan por primera vez en esta isla, así como otras de repertorio más conocido.

Como punto de partida he decidido escoger el repertorio de los primeros veinte años de este siglo, siendo este periodo, en gran medida, uno de los más diversos y fascinantes de la historia en la producción orquestal de la música. Al principio de este periodo Dvorak aún componía, mientras que Shönberg y los impresionistas franceses estaban ya en pleno auge.

Hacia la mitad del período que nos ocupa, Stravinsky saltaba a la escena con tres partituras de ballet y había pasado por su fase neoclásica en 1920. La segunda escuela vienesa se había establecido como filosofía de la composición en serie: Richard Strauss había ya compuesto tres de sus óperas y Mahler sus últimas seis sinfonías.

Nunca en la historia de la música se había concentrado talentos musicales tan diversos componiendo al mismo tiempo: Holst, Prokofiev, Rachmaninov, Shostakovich... y en España: Granados, Turina, Falla y Albéniz, escribieron parte de su mejor música.

Espero que podamos disfrutar en esta temporada en la que exploramos los primeros veinte años de este siglo, y que en las futuras se sigan uniendo sucesivos períodos de veinte en veinte años, hasta la llegada del nuevo milenio.

Mi misión para esta programación y las venideras, es mostrarles una selección de una de las músicas más bellas e interesantes que se ha escrito en este siglo y, estoy seguro, que se quedarán sorprendidos de lo satisfactorio que es disfrutar de un repertorio tan poco usual. Por supuesto que programar un concierto puede llevarme a elegir obras que encajen con el mismo sin tener en cuenta el valor intrínseco que ellas poseen por sí mismas, más he sido muy cuidadoso para evitar este peligro y por ello sólo cuatro programas se concentran exclusivamente en los años 1900-1920, y siendo consciente de la necesidad de un repertorio equilibrado continuaré programando en ese sentido.

Sobre Adrian Leaper encontramos un artículo en el periódico *La Provincia*, de 27 de octubre de 1994, p. 45, firmado por Leopoldo Rojas, titulado *Nueva temporada y nuevo titular*:

El maestro inglés, ha basado su elección de programas en dos puntos básicos: la no repetición de obras de repertorio que han figurado hasta la saciedad en los últimos años y un intento de ir mostrando paulatinamente en las próximas temporadas cortes sincrónicos concretos que ilustren sobre las composiciones más representativas del presente siglo. El primer criterio motiva que queden fuera de programa en esta temporada, las sinfonías de Beethoven. Respecto al segundo, Leaper, siguiendo un criterio que podríamos considerar casi pedagógico, propone realizar cortes que comprenden unos veinte años de historia musical del siglo XX. Evidentemente, la programación no ha sido articulada siguiendo en exclusiva este criterio, puesto que autores y obras de todos los estilos y épocas aparecen en esta temporada.

Por otra parte, aparece por primera vez la figura del Coordinador Artístico. Manuel Benítez fue nombrado para este cargo desde esta temporada hasta noviembre de 2000. Se da la circunstancia que tenía el perfil adecuado para ejercer estas funciones ya que había sido músico de la OFGC entrando, primero como becario, en el año 82 y hasta el 89. Insertamos dos extractos de las entrevistas realizadas a Manuel Benítez (MB) y Juan Márquez (JM), sobre la figura del Coordinador Artístico:

1º) I: “¿Nos puede decir cuándo aparece la figura del Coordinador Artístico y sus competencias?”

MB: “Por la Ley de Fundaciones Canarias, se modifican los Estatutos y se aprovecha este momento para incluir la figura del coordinador artístico. El Coordinador Artístico es el elemento de la administración que se convierte en el enlace con el Director de la Orquesta. Consensua con el Director Artístico la programación. Está en el tribunal de las pruebas de admisión. Es una persona que tiene que tener un perfil de músico para tener criterio a la hora de programar y asesorar sobre el nivel de los músicos de la orquesta, y además tiene que ser eficaz en la gestión. Atendiendo a criterios económicos propone y contrata a directores y solistas. Cuando no existía la figura del Coordinador Artístico, los directores programaban y el Gerente se encargaba de la gestión económica. Cuando aparece esta figura, el Gerente es el jefe del

Coordinador Artístico. La Orquesta creció mucho (grabaciones, conciertos escolares) y eran necesarias las dos figuras para encargarse de la gestión económica y de la gestión artística” (Benítez, 2013).

2º) I: “¿Por qué se creó la figura del coordinador artístico?”

JM: “Hubo un desencuentro entre Chmura y Angulo y en esa disputa yo creía que Chmura tenía la razón. Él era el director y había una serie de competencias que eran de su responsabilidad. Angulo encontró esta alternativa, del Coordinador Artístico, para evitar que yo estuviera por medio en el tema de programación artística, contratación de músicos, y se creó esa figura para dejarme al margen y eso se llevó a los estatutos” (Márquez, 2013).

En el año 1995, la Orquesta estaba poblada de músicos rusos. La plantilla, conformada por 78 músicos de plantilla más 6 becarios, era la siguiente: 14 violines primeros, 13 segundos más 1 becario, 9 violas, 8 violonchelos más 1 becario, 6 contrabajos, 1 arpa, 3 flautas más 1 becario, 2 oboes más 1 becario, 3 clarinetes, 3 fagotes, 5 trompas más 1 becario, 3 trompetas más 1 becario, 3 trombones, 1 tuba, 1 timbal, 3 percusión.

En cuanto a los conciertos habituales programados por la Fundación, en el mes de diciembre, se celebraron dos *Conciertos de Navidad* pero no fueron interpretados por la OFGC sino por el *Ensemble, Coro y Orquesta Florilegium*. El *Concierto de Fin de Año*, bajo el título de *Viena en Concierto*, celebrado el 30 de diciembre, sí fue interpretado por la OFGC con obras de J. Strauss, Arditti, Josef Strauss, Suppe y Lehar. El *Festival Internacional de Música de Canarias* comenzó el 4 de febrero. La OFGC también ofreció un concierto de abono dentro de los *Conciertos de Semana Santa*, celebrado el 6 de abril del 95 con obras de Haydn, Mahler y Falcón. De este último autor, se interpretó el estreno absoluto de *Misa Gloriosa* para orquesta y coro, obra encargo de Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande.

En colaboración con la Sociedad Filarmónica, la OFGC realizó los siguientes conciertos: 27 de octubre y 10 de noviembre del 94. Para conmemorar el 150 aniversario de la Sociedad Filarmónica se realizaron dos conciertos, el 23 de febrero y el 9 marzo del 95. También se produjo una colaboración con el Área de Danza del Servicio Insular de Cultura interpretándose, el 24 de marzo, *La historia de un soldado* de Stravinsky. Asimismo, el segundo concierto de la temporada se repitió al día

siguiente en Arucas para celebrar el 100 aniversario del municipio. El tercero de la temporada se repitió a beneficio de la Obra Social al siguiente día.

Los conciertos fueron patrocinados por: *Black Label*, Centro para la difusión de la música contemporánea, hotel Imperial Playa, Unelco, La Caja de Canarias, El Corte Inglés y Cepsa.

TEMPORADA 1995-96

Presidente del Cabildo, José Macías Santana, desde el 19 de junio de 1995 hasta el 9 de julio de 1999. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan Márquez. Coordinador artístico, Manuel Benítez.

Director Titular, Adrian Leaper.

En esta temporada, configurada por 18 conciertos de abono, Adrian Leaper, Director Titular de la OFGC, en una entrevista publicada en la revista *Algo más que una orquesta*, de la temporada 95-96, se refería así sobre ella: “la Orquesta va adquiriendo una personalidad global, una identificación conjunta sin que por ello haya perdido nada del carácter que la caracteriza”.

En la misma revista hay una entrevista a Juan Márquez, Gerente de la OFGC, quien comentaba lo siguiente:

La Fundación ha evolucionado de forma notoria. En un principio, su objetivo primordial fue el mantenimiento -o más bien la supervivencia- de la Orquesta Filarmónica. Dada la precaria situación en que se encontraba la misma, se dedicaron en exclusiva todos los esfuerzos durante al menos ocho años a este fin. En la medida en que este objetivo se fue consolidando, la Fundación se ha ido planteando otras metas musicales dentro de un concepto amplio de lo que debe ser una orquesta en nuestros días y su implicación con el medio social en el que desarrolla su actividad. De forma paralela, la Fundación ha ido adaptando su organigrama a estas nuevas exigencias y objetivos.

Un hecho también destacable de esta temporada es que en el programa general de conciertos se comienzan a señalar las obras que son interpretadas por primera vez por la OFGC.

El primer concierto de esta temporada celebrado los días 2 y 7 de octubre, figura en el programa general de los conciertos de abono como “Extraordinario”. Esta designación significa que un determinado concierto no es para el abonado. Sin embargo, en este caso aunque en principio la Fundación no contemplaba este concierto dentro de la programación de abono, finalmente se incluyó en la misma y se le regaló al socio abonado la asistencia gratuita al mismo, pudiendo elegir entre cualquiera de las funciones, pero sin reserva de asiento. En este programa se interpretaron *oberturas* y *arias* de ópera y se realizó conjuntamente con la Sociedad Filarmónica.

Dentro de los conciertos habituales de la OFGC destacamos el *Concierto de Año Nuevo*, celebrado el 29 de diciembre, titulado *Viena en Concierto*, y en el que se interpretaron obras de Johan Strauss hijo, Josef Strauss, Imre Kálmán, y Lehár. En esta temporada el *Festival Internacional de Música de Canarias* comenzó el 7 de enero, y finalizado éste se retomó la programación de los conciertos de abono, el 9 de febrero.

En el concierto celebrado con motivo de la Semana Santa se interpretó la *Sinfonía n.º 6* de Sibelius y *David Penitente* de Mozart. Sobre este concierto, hallamos un artículo en el que se manifestaba lo siguiente: “Tibio final de temporada: el resultado global resultó plano y bastante escaso de seguridad” (Rojas, 31 de marzo de 1996, p. 20. *La Provincia*).

En colaboración con la Sociedad Filarmónica, y por el aniversario de ésta, se celebraron cuatro conciertos, correspondientes a los programas n.º 6, 9, 20 y 21. El tercer concierto de abono se realizó en colaboración con la SGAE. Asimismo, el programa del concierto de abono número 4 se interpretó en dos ocasiones, siendo una de ellas fue a beneficio de la Cruz Roja.

Las entidades patrocinadoras en esta temporada fueron Caja de Madrid, NH hoteles, Editorial Prensa Canaria, Unelco y Cepsa.

TEMPORADA 1996-97

Presidente del Cabildo, José Macías Santana. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan Márquez Rodríguez. En febrero del 97, el Gerente será Juan Antonio González Ojellón. Coordinador Artístico, Manuel Benítez.

Director Titular, Adrian Leaper.

Los motivos que llevaron a Adrian Leaper, director titular de la OFGC, a la elección del repertorio para esta temporada de 18 conciertos de abono quedan bien reflejados en sus comentarios recogidos en el prólogo del programa de mano del concierto benéfico para la Obra Social realizado el 5 de octubre de 1996:

Nuestra habitual selección retrospectiva de la música de este siglo nos lleva esta temporada al período comprendido entre los años 1940-60, y de estas décadas hemos seleccionado once partituras. Al igual que en temporadas anteriores he elegido obras de compositores para los que la forma musical sinfónica es lo más importante de su producción, o al menos parte importante de su vida creativa. Esta es una de las razones por las que no han sido programadas obras de John Cage, Boulez o Stockhausen, quienes a pesar de ser sin duda tres de los compositores más influyentes de este período, centran sus trabajos más en el ámbito de la música para pequeños grupos y electrónica (¡por no mencionar la música para la escena!), que en la puramente sinfónica y orquestal...

Tras el concierto inaugural abrimos una faceta relativamente nueva de la composición sinfónica del siglo XX, y es la aparición de América como uno de los centros de actividad cultural en el mundo occidental. Nuestro programa incluye tanto compositores nacidos en Norteamérica, tal es el caso de Copland y Barber, así como uno de los más famosos compositores expatriados al Nuevo Continente durante esta época, Béla Bartók...

Si tras estas líneas está pensando que no tenemos otra cosa que ofrecer más que música del siglo XX, no hay nada más lejos de la realidad. Mozart, Beethoven, Haydn y Schubert también estarán presentes, así como también aparece Manuel de Falla...

Finalmente citar dos novedades más para esta temporada; el reconocido *Concurso de Canto Alfredo Kraus* hace su aparición bianual formando parte por primera vez de la temporada de abono; y el *Concierto de Fin de Año* que, en esta ocasión, presentará una versión en concierto de la más grande de las Operetas Vienesas, *El Murciélago*. Mi objetivo ha sido ofrecer a cada espectador abundante selección y variedad”.

La plantilla de esta temporada, 80 músicos de plantilla más 2 becarios, fue la siguiente: 14 violines primeros, 12 segundos, 10 violas, 8 violonchelos más 1 becario, 6 contrabajos, 1 arpa, 3 flautas más 1 becario, 3 oboes, 4 clarinetes, 3 fagotes, 5 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 1 timbal, 2 percusión.

El primer programa de abono fue en homenaje al XXV aniversario del Hospital Insular. Se repitió al día siguiente a beneficio de la Obra Social (4 y 5 de octubre de 1996). En esta temporada se incluyeron en los conciertos de abono los celebrados con motivo de la *Final del IV Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus*, el 24 de octubre del 96, y de la *Gala Lírica* celebrada el 27 del mismo mes, con los finalistas del

concurso. En el *Concierto en Familia* celebrado dentro de la temporada de abono, en el mes de noviembre del 96, se ofreció un programa especial en conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Manuel de Falla, interpretándose *El Amor Brujo*, *La vida breve* y *El Sombrero de tres Picos*. El segundo *Concierto en Familia* incluido en la temporada de abono (15 de febrero del 97) se celebró en el Teatro Guiniguada y con aforo restringido. En este caso, los abonados tuvieron libre entrada sin reserva de asiento. En esta ocasión, en el concierto de *Fin de Año*, celebrado el 28 de diciembre, se interpretó la opereta en concierto *El murciélago* de R. Strauss II. El *Festival Internacional de Música de Canarias* comenzó el 15 enero, retomándose la temporada de conciertos de abono el de 7 febrero. En el *Concierto de Semana Santa* (último de esta temporada), 21 de marzo del 96, la Orquesta interpretó obras de J. Haydn (*Sinfonía n° 44* y *Misa en re menor*). En colaboración con la Sociedad Filarmónica se ofrecieron los siguientes conciertos: 31 de octubre y 19 de diciembre del 96 y 13 de marzo del 97.

Las entidades patrocinadoras fueron: Caja de Madrid, Unelco, El Corte Inglés, NH hoteles y Cepsa.

TEMPORADA 1997-98

Presidente del Cabildo, José Macías Santana. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan Antonio González Ojellón. Coordinador Artístico, Manuel Benítez.

Director Artístico, Adrian Leaper.

En esta temporada de 19 conciertos de abono, se inauguró el Auditorio Alfredo Kraus (AAK), con un concierto fuera de abono celebrado el 5 de diciembre de 1997 e interpretado por la OFGC y Alfredo Kraus como solista, contando con la presencia de S.A.R. El Príncipe de Asturias. Se repitió el concierto el 9 de diciembre.

La construcción de este Auditorio fue gracias a la colaboración entre el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria (institución que cedió el solar), el Cabildo Insular de Gran Canaria, el Gobierno de Canarias y el Ministerio de Educación y Cultura. Detallamos cronológicamente las distintas fases que acontecieron hasta la inauguración del Auditorio:

- Agosto de 1984: Proyecto de derribo en Talleres Puntilla.
- Enero de 1986: Se presenta el proyecto en el Castillo de la Luz.
- Abril de 1986: Paralización
- 15 de abril de 1991: Presentación del proyecto en el Hotel Santa Catalina.
- 19 de julio de 1993: Colocación de la primera piedra.
- Septiembre de 1993: Comienzan las obras.
- Mayo de 1997: Visita las obras la Ministra Esperanza Aguirre.
- 11 de noviembre de 1997: Recepción provisional.
- 5 de diciembre de 1997: Inauguración del Auditorio Alfredo Kraus.

Para el concierto de inauguración, se obsequió al público con un programa de mano especial para la ocasión y del que extraemos algunas palabras de los máximos representantes políticos de las entidades colaboradoras:

A partir de hoy, Las Palmas de Gran Canaria cuenta con un equipamiento cultural de primer orden, el Auditorio “Alfredo Kraus”, una obra que servirá para mejorar la calidad de la infraestructura cultural y de ocio de los habitantes de esta capital”... “El Auditorio “Alfredo Kraus”, en el que se han invertido 3.300 millones de pesetas por parte de los gobiernos Central y de Canarias, sobre un solar cedido por el Ayuntamiento y en cuya puesta en marcha también participa el Cabildo Insular de Gran Canaria, es un ejemplo de colaboración entre los distintos niveles de la administración para alcanzar un objetivo que la ciudadanía reclamaba desde hace tiempo (Manuel Hermoso Rojas, Presidente del Gobierno de Canarias).

La inauguración de un auditorio de las magníficas características de éste es un acontecimiento cuya magnitud desborda los límites del interés que suscita en la sociedad

grancanaria para alcanzar a toda la comunidad nacional e internacional de los aficionados a la música...

La pujanza del interés por la música en Gran Canaria es conocida entre todos los aficionados de España y del mundo entero. No está de más recordar que la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria es una de las más antiguas de España... (Esperanza Aguirre, Ministra de Educación y Cultura).

Nuestra ciudad está de enhorabuena. Inauguramos el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria que es una magnífica obra arquitectónica de Óscar Tusquets, que en colaboración con los arquitectos Agustín Juárez y Carlos Díaz, han realizado uno de los equipamientos culturales esenciales de Las Palmas de Gran Canaria de cara al próximo siglo. Nos sentimos orgullosos del resultado final (José Manuel Soria López, Alcalde de Las Palmas de Gran Canaria).

La cultura, y especialmente la música, encontrarán en él un espacio singular para sus manifestaciones. Los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y el Festival Internacional de Música de Canarias podrán disponer de un marco acústico de primer orden, en el que lucirán con esplendor (José Macías Santana, Presidente del Cabildo Insular de Gran Canaria).

Los programas II, 25 y 26 de septiembre, y IV (9 y 10 de octubre) tuvieron como escenario el Auditorio del Conservatorio. El motivo de ofrecer dos conciertos para cada programa fue el menor aforo que permitía el Conservatorio. Por ello, y para compartir mejor el espacio se ofreció a los abonados un margen de días en los cuales podían elegir la fecha que más les interesara. Posteriormente, el resto de localidades se pusieron a la venta para los aficionados no abonados. En esta temporada de abono se incluyó un *Concierto en Familia*, sin reserva de asiento, que además fue el primer concierto de abono que se interpretó en el recién inaugurado Auditorio Alfredo Kraus, el 13 de diciembre del 97. El concierto de *Fin de Año*, titulado *Viena en Concierto* y celebrado el 30 de diciembre, incluyó obras de Johan Strauss hijo, Lehár, Offenbach, y Kálmán. *El Festival Internacional de Música de Canarias* dio comienzo el 7 de enero, comenzando los conciertos de abono el 20 de febrero. El programa de abono nº XVI corresponde al *Concierto de Semana Santa*, celebrado en el mes de abril.

Los conciertos fueron patrocinados por: Obra Social Caja de Madrid, NH hoteles, *Montblanc*, Radio Onda Cero (Canal 28), Las Palmas Bus y *Galaco*.

Errores encontrados: En la *Memorias* de esta temporada consta que se programó para el 4 de abril del 98 la obra *Mutations from Bach* de Barber. Entendemos que fue un error, ya que la crítica del periódico posterior al concierto explicaba con detalles la interpretación de la *Sonata piano e forte* de Gabrieli dentro del marco del *Concierto de Semana Santa* (Rojas, 9 de abril de 1998, p. 18. *La Provincia*).

TEMPORADA 1998-99

Presidente del Cabildo, José Macías Santana. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan A. González Ojellón. Coordinador Artístico, Manuel Benítez.

Director Titular, Adrian Leaper.

El 8 de octubre de 1998, la OFGC ofreció un concierto en el AAK organizado por la Asociación Española de la Carretera, con motivo de la *XXII Semana de la Carretera*, enmarcada en el *III Encuentro Nacional de la Carretera*. “En estos congresos se exploran nuevas orientaciones, se concretan y armonizan ideas, y se fija el rumbo para el progreso viario” (García, 2002). En el *Concierto de Fin de Año* se interpretó la opereta en concierto *La viuda alegre* de F. Lehár. El *Festival Internacional de Música de Canarias* comenzó el 10 de enero. Dentro del ciclo de *Conciertos de Semana Santa*, la Orquesta interpretó, el 26 de marzo del 99, obras de E. Halffter y F. Schubert. Dentro de los conciertos de abono se incluyó el *Ciclo de Conciertos para piano de Beethoven*, celebrados en el AAK los días 15, 17 y 19 de junio de 1999.

Errores encontrados: En el programa general y en las *Memorias* de esta temporada de 19 conciertos de abono, figura la interpretación de *Don Giovanni* de Mozart el 19 de febrero, con motivo de la inauguración del Teatro Cuyás. Sin embargo este concierto no pudo celebrarse pues el Teatro aún no estaba terminado.

TEMPORADA 1999-2000

Presidenta del Cabildo, María Eugenia Márquez Rodríguez, desde el 9 de julio de 1999 hasta el 19 de junio de 2003. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan A. González Ojellón. Coordinador Artístico, Manuel Benítez.

Director Titular, Adrian Leaper.

La apertura de la nueva Sede de la Fundación OFGC, situada junto al Auditorio Alfredo Kraus y obra también del arquitecto Oscar Tusquets, el 9 de marzo de 2000, fue un acontecimiento de suma importancia, pues vino a ofrecer la necesaria cobertura física para desarrollar en condiciones óptimas las actividades artísticas, académicas y administrativas. En este edificio proyectado por Oscar Tusquets se encuentra la Sala Gabriel Rodó, en homenaje a la labor musical que realizó el compositor en la isla, que es donde habitualmente ensaya la OFGC y en muchas ocasiones es utilizada para la celebración de conciertos, así como para la realización de grabaciones. Tiene una capacidad de unas 600 plazas. Anteriormente, la sede de la OFGC estaba situada en un área entre el Hospital Insular y el Hospital Materno Infantil de las Palmas de Gran Canaria. La apertura de este nuevo espacio, así como la inauguración del Teatro Cuyás influyó en programación de conciertos de esta temporada, con 19 conciertos de abono, ya que eran lugares adecuados para plasmar nuevos proyectos como el *Ensemble Nuevo Siglo* y la representación de *Don Giovanni* de Mozart.

Efectivamente, para el Director Titular, Adrian Leaper, la finalización de la sala Gabriel Rodó supuso hacer realidad dos proyectos que llevaba madurando durante años como la *Serie Ensemble Nuevo Siglo* y la *Serie Mannheim*.

El 9 de marzo de 2000 se celebró el concierto inaugural del *Ensemble Nuevo Siglo*, agrupación formada por miembros de la OFGC y destinada a la interpretación del repertorio contemporáneo, en ocasiones apoyado por medios audiovisuales. Su director fue Adrián Leaper y todos los conciertos se celebraron en la Sala Gabriel Rodó de la sede de la Orquesta. En esta temporada, el *Emsemble* realizó 3 conciertos y en sucesivas temporadas fue consolidando su prestigio entre los aficionados a este tipo de repertorio menos interpretado.

Los conciertos de abono se celebraron en su mayoría en el AAK. Algunos de estos conciertos se ofrecieron en otras salas de la isla como el Centro Cultural Guayre en Gáldar o el Palacio de Congresos de Maspalomas.

El primer concierto de la temporada comenzó con la interpretación de *Don Giovanni* de Mozart, con una producción propia de la OFGC y celebrada para los abonados en el Teatro Cuyás el 28 de septiembre. Se hicieron dos representaciones más para público no abonado, el 30 de septiembre y 2 de octubre. Precisamente, el 28 de septiembre y con esta representación se inauguró oficialmente el Teatro Cuyás ofreciendo a partir de este momento una programación variada y estable. Meses antes, el 14 de mayo fue presentado al público con el recital *Queridos poetas* protagonizado por Francisco Rabal, siendo el Presidente del Cabildo de Gran Canaria José Macías Santana y el Consejero de Cultura del Cabildo Gonzalo Angulo González. En el *Concierto de Navidad*, 17 de diciembre, se celebró la *Gala del Centenario de Johann Strauss*. El 7 de enero dio comienzo el Festival Internacional de Música de Canarias. El *Concierto de Semana Santa* fue titulado *Concierto Extraordinario Año Bach*, y se celebró el 18 febrero de 2000. Se ofrecieron 3 conciertos de la *Serie Manheim*, el segundo de ellos enmarcado en el ciclo de *Conciertos de Semana Santa* y en que se interpretaron obras de Vivaldi y J. S. Bach. Se cerró la temporada el 23 de junio de 2000 con el *Concierto de San Juan*, interpretándose obras de Berlioz, Tchaikovsky y Mendelssohn. Este último concierto de temporada se repitió a beneficio de Médicos del Mundo.

TEMPORADA 2000-01

Presidenta del Cabildo, María Eugenia Márquez. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo González. Gerente, Juan Antonio González Ojellón. Coordinador artístico, Manuel Benítez González quien dejó el cargo en noviembre de 2000, quedando la Fundación OFGC sin la figura del Coordinador Artístico por el resto de esta temporada.

Director Titular, Adrian Leaper.

Esta temporada se abrió con la celebración del *IV Concurso Internacional de Composición 2000 Alberto Ginastera*, uno de los grandes compositores del siglo XX. Se contó con la presencia de la viuda del gran músico argentino, la ilustre chelista Aurora Nátola Ginastera quien además de presidir el concurso interpretó en el concierto inaugural, 29 de septiembre de 2000, el *Concierto para violonchelo n° 2* de su esposo. En este programa también se interpretó, como estreno absoluto, la obra ganadora de la anterior edición, *To a dancing God*, del compositor norteamericano Timothy Geller.

El 24 de noviembre de 2000, la violinista Mariana Todorova estrenó junto a la OFGC el concierto para violín *Ardor* de José Luis Greco, dedicado a ella. Posteriormente lo grabó en CD para el sello ASV, el cual fue elegido disco excepcional del mes de la revista Scherzo en diciembre de 2003 y el *Editor's Choice* de la revista *Gramophone* en octubre de 2003. En esta temporada el *Emsemble NS* realizó 4 conciertos.

Dentro de los conciertos de abono, 19 en total, se ofrecieron tres dedicados a la música inscrita en la *Serie Manheim*, con un repertorio centrado básicamente en la segunda mitad del siglo XVIII y alguna obra de los primeros años del siglo XIX. Los compositores interpretados en esta serie fueron Mozart, Haydn, Kreisler, Beethoven, Abel, Telemann y J. S. Bach. Sobre la Orquesta de Manheim, extraemos la descripción que de ella hizo Adrian Leaper en la revista de la temporada 99-00 *Algo más que una orquesta*:

Denominada así en homenaje a lo que significó, hacia mediados del siglo XVIII, la Orquesta que Carlos Teodoro mantenía en dicha ciudad, configurándose la agrupación orquestal como la entendemos en nuestros días, el papel del director, el nuevo tipo de arco, el desarrollo instrumental y los hallazgos sonoros y formales en los que se basarán la música de los dos siglos posteriores. El objetivo de la *Serie Manheim* es intentar mostrar las primeras semillas de nuestra orquesta actual, creada no tanto como una gran revolución orquestal en el estilo de interpretar, sino como un continuo desarrollo que data desde antes de la muerte de Bach.

Destacan también la interpretación, el 6 de abril del 2001, del *Réquiem* de Verdi en la celebración del centenario del compositor italiano, concierto enmarcado dentro del ciclo de *Conciertos de Semana Santa*, y el tradicional *Mesías* de Haendel, dirigido por Adrian Leaper en el *Concierto de Navidad*. En el último concierto de abono de esta temporada celebrado el 29 de junio de 2001, abono XIX, y bajo el título de *Gala Lírica*, (arias, dúos y coros de óperas y zarzuelas) actuaron como solistas los ganadores del *V Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus*.

En esta temporada aparecen en el programa general indicada la nueva dirección de la Fundación, situada en la Carretera del Rincón s/n. Los patrocinadores oficiales de los conciertos fueron: Seguridad7 y Telefónica.

TEMPORADA 2001-02

Presidenta del Cabildo, María Eugenia Márquez. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan A. González Ojellón. Coordinador artístico, Roberto Ugarte.

Director Titular, Adrian Leaper.

Dentro de los conciertos de abono, 19 en total, destaca la representación de *Norma* de Bellini, el 16 de noviembre de 2001, en versión semi-escenificada con dirección escénica de Eduardo Bazo y un espectacular elenco encabezado por Virginia Grasso. Una temporada más se interpretó en el mes de diciembre el *Mesías* de Haendel, dirigido por Fabio Biondi. Dentro del ciclo de *Conciertos de Semana Santa*, el 22 de marzo, la OFGC dirigida por Adrian Leaper interpretó obras de Haydn, Gliere y el *Requiem* de Mozart. Estos tres conciertos y el celebrado el 28 de junio, en el que se interpretó la *Sinfonía n° 9* de Beethoven, exigían del abonado que retirase sus entradas con antelación ya que fueron conciertos con un elevado coste económico. De esta manera existía la posibilidad de vender todo el resto del aforo sin perder ninguna localidad.

Para los abonados se ideó una fórmula: aquellos que avisaban de que no podían asistir a determinado concierto a través de e-mail o por teléfono, la orquesta ponía a la venta esa entrada. Así la orquesta disponía de entradas para vender, y en determinados programas venía muy bien por la demanda de público, y de esa venta un 50% era para el abonado y el otro 50% para la orquesta. Al abonado no se le devolvía en dinero, sino que se le acumulaba y se le restaba al siguiente abono (Ojellón, 2013).

Coincidiendo con la semana del *Día de Canarias*, se celebró, el 31 de mayo, el *Concierto Especial Día del Abonado*. La temporada de abono se cerró con un concierto celebrado el 5 de julio, dentro del marco del *Concurso Internacional de Canto de Gran Canaria*.

En el programa general de esta temporada aparece una nueva dirección de la Fundación, Paseo Príncipe de Asturias s/n, y su página web: www.orfigc.com.

Los patrocinadores oficiales de los conciertos fueron: Seguridad7 y Telefónica.

TEMPORADA 2002-03

Presidenta del Cabildo, María Eugenia Márquez. Presidente de la Fundación y de la Comisión Ejecutiva, Gonzalo Angulo. Gerente, Juan A. González Ojellón. Coordinador artístico, Roberto Ugarte.

Desde la temporada 2002/03, conformada por 19 conciertos de abono, hasta la 2005/2006 el maestro Christoph König (Dresde) fue Director Asociado. Insertamos extractos de algunos artículos publicados sobre la figura del nuevo Director:

“Este concierto tiene un gran interés porque implica la primera aparición oficial en los podios canarios del nuevo Director Asociado de la Orquesta” (*La Provincia/Diario de Las Palmas*, de 21 de enero de 2003, p. 22, redacción, sobre el concierto celebrado el 24 de enero de 2003 dentro del *XIX Festival Internacional de Música de Canarias*).

La Orquesta se ha decantado por una figura que no es la de director titular, pero que sí garantiza una vinculación especial. El cargo que König ocupará durante los dos próximos años conlleva una asesoría artística y responsabilidades en cuanto a selección de músicos (entrevista a Gonzalo Angulo en el periódico *Canarias* 7, de 10 de mayo de 2003, p. 72, firmado por Aitor Guezuraga).

Se deja mayor flexibilidad a la OFGC para invitar a distintos directores. Ser titular es otra cosa, es ante todo un sistema de trabajo, se puede ser un magnífico director de orquesta y después ser un horrible titular; en todo caso, König mantendrá una presencia de relativa intensidad (entrevista a Gonzalo Angulo en el periódico *La Provincia/Diario de Las Palmas*, de 10 de mayo de 2003, p. 47, firmado por Alejandro Zabaleta).

Asimismo, insertamos extractos de entrevistas realizadas al propio König:

Anna Buili (AB), del periódico *Canarias*⁷ realizó una entrevista, publicada el 23 de enero de 2003, a Christoph König (CK):

AB: “¿Qué significa el título de Director asociado?”

CK: “El título de director asociado sólo significa que tengo más conciertos con la orquesta, más que un director invitado pero menos que un titular y sin la responsabilidad, ahora mismo, de todo lo demás. Yo puedo influir en el repertorio pero no en toda la temporada”.

AB: “El repertorio de la temporada, ¿le define de alguna forma?”

CK: No nos hemos decidido por un tema o una política concreta. Hemos elegido muchas cosas, con gran variedad. Quiero ofrecer al público muchas cosas distintas. Pero sí me gustaría tocar cosas más clásicas pero al mismo tiempo poco conocidas. Pero habrá que ver qué dice el público. No somos ningún museo.

En otra entrevista realizada por Jorge Balbás en *La Provincia*, de 5 de junio de 2003, p. 50, König comentaba que le resultaban aburridos los programas dedicados a un solo

autor: “Me gusta tener muchos colores en una programación. Para mí eso es lo más importante”. También se refirió a la OFGC:

En el panorama internacional a lo mejor la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria no es la más conocida. Eso está claro. Pero lo que no saben es que esta orquesta tiene una calidad enorme y está a un paso de una de primera clase. Lo que hay que admitir es que tenemos unos músicos excepcionales y eso facilita muchísimo el trabajo.

En *La Provincia/Diario de Las Palmas*, de 9 de junio de 2003, p. 14, Jorge Balbás (JB) entrevistaba a König (CK):

JB: “¿Cuáles son las características propias que desea imprimir en la OFGC?”

CK: “Deseo imprimir el sentido o espíritu de música de cámara, porque así es más fácil arreglar las cosas. No se trata de hacer un programa y acción. Yo pienso que la música clásica es comunicación. De hecho, se pueden hacer muchas cosas con la música clásica: sorprender y comunicar con el público”.

JB: “Va a estar dos años como director invitado. ¿Le gustaría después ser director titular?”

CK: “Me gustaría un montón ser director titular, pero tengo que admitir que ya soy director titular de otra orquesta. Yo me tomo muy en serio mi trabajo como Director Titular, mi contrato, y necesito dedicar mucho tiempo. Vale que este trabajo con la otra orquesta está determinado a 12 semanas y que deja mucho espacio para hacer otras cosas. Pero pienso que para ser honesto no puedo aceptar dos titularidades a la vez. A mí me gustaría mucho seguir trabajando con esta Orquesta porque tiene una base, una profesionalidad y un talento excepcional, pero ahora mismo no como Director Titular”.

En *La Provincia*, de 3 de octubre de 2003, p. 43, Alberto García Saleh, (GS) preguntaba a König (CK):

GS: “¿Cómo ha sido la evolución de la OFGC en los últimos diez años?”

CK: “Ha crecido mucho y tiene un modo de trabajar muy relajado y profesional. He notado que en Europa no se han enterado de la calidad de esta orquesta”.

El 9 de mayo de 2003 Gonzalo Angulo hizo su última intervención pública como presidente de la Fundación OFGC (Zabaleta, 10 de mayo de 2003, p. 47. *La Provincia/Diario de Las Palmas*).

“Los esfuerzos organizativos, económicos y las actividades se unen a un resultado artístico. La Orquesta suena, y fuera también a través de las grabaciones” (Angulo, 2013).

Esta afirmación de Gonzalo Angulo era compartida por la crítica musical del momento: “La feliz etapa de madurez por la que atraviesa la OFGC se puede fácilmente constatar en conciertos como el del viernes...los músicos del conjunto grancanario sonaron con la calidad sonora necesaria en cada obra” (sobre el concierto del 7 de marzo de 2003 en *La Provincia*, de 9 de marzo de 2003, p. 23, firmado por Leopoldo Rojas).

A partir de junio de 2003 el nuevo Presidente de la Fundación es Pedro Luis Rosales Pedrero, Consejero de Cultura del Cabildo de Gran Canaria. El periódico *Canarias* 7, de 26 de junio de 2003, publicó la entrevista de Anna Buil (A.B.) a Pedro Luis Rosales (PLR):

AB: “La OFGC es una de las actividades con mayor inversión por parte del Cabildo en Cultura, aunque ahora tiene un déficit considerable”.

PLR: “Hay muchísimas personas en Gran Canaria que tienen una ilusión abierta y extrema por la Orquesta. Esto nos debe conducir a una fe en la Orquesta y su porvenir. Espero que se trabaje muy duro y que esa máquina avance. Eso sí, controlando el gasto público sin ninguna duda. Espero centrarme en la programación, las ofertas con mayor incidencia en el ciudadano y luego hacer un planteamiento financiero que entendamos todos”.

Por otra parte, destacamos algunos de los conciertos realizados durante esta temporada:

En el *Concierto de Navidad* celebrado en el Teatro Cuyás se interpretó nuevamente *El Mesías* de Haendel. Se hicieron dos funciones, 21 y 22 de diciembre. Dentro del *XIII Festival Internacional de Guitarra de Canarias*, se celebró un concierto de abono el 15 de marzo de 2003 en el que se estrenó la obra *Travesía sonora* del grancanario Juan Manuel Ruiz, obra encargo del *Festival* (García-Alcalde, 18 de marzo de 2003, p. 23. *La Provincia*). Dentro del ciclo de *Conciertos de Semana Santa*, el 11 de abril de 2003, la Orquesta interpretó obras de Beethoven y Kodály (Balbás, 27 de febrero de 2003, p. 26. *La Provincia*). El 30 de mayo de 2003, concierto de abono nº 19, se celebró el concierto por el *Día de Canarias*. Se interpretaron obras de Álamo/Hope, Canteloube, Gounod, Charpentier y Verdi.

Sobre el penúltimo concierto de la temporada en el que se interpretaron obras de Ibert, Franck y Debussy, König manifestaba: “Me gusta trabajar con una programación muy amplia para orquesta porque siempre suele haber una concentración de piezas

alemanas o austriacas” (Cobos, 5 de junio de 2003, p. 29. *La Gaceta*). La crítica musical sobre este concierto fue la siguiente: “En este concierto no hubo resultados artísticos que nos hicieran regocijar especialmente...el conjunto pareció naufragar entre la rutina y lo puramente banal” (Rojas, 8 de junio de 2003, p. 115. *La Provincia/Diario de Las Palmas*).

En el concierto que se celebró el 6 de junio de 2003 se retomó la colaboración de la Orquesta con la Sociedad Filarmónica, para la que no actuaba desde hacía dos años.

...después de dos años de ausencia debido a la “apretada agenda” de la orquesta grancanaria, motivo que obligó a la Sociedad a recurrir a otra formación, en este caso la Orquesta Sinfónica de Tenerife (OST)... a pesar de colaborar con una media de seis conciertos por temporada en la década de los 80 y 90, disminuyeron hasta quedarse en una total paralización de entendimiento. Mendoza (responsable de la programación de la Sociedad) calificó el encuentro de especial para la Sociedad, pues, aunque la Orquesta funciona ya de forma independiente desde 1980 al amparo del cabildo grancanario, es en realidad heredera de una gran tradición que surgió en 1845 con el nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria. (Balbás, 5 de junio de 2003, p. 50. *La Provincia*).

Finalizando la temporada, la redacción del periódico *La Provincia*, de 12 de agosto, p. 26 recogió la noticia de la grabación de *Nonnato, Chôro n° 10 y n° 12* por la OFGC dirigida por Leaper para el sello discográfico británico ASV. También se publicó una entrevista a Pedro Halffter Caro, que sería en un futuro próximo Director Titular de la OFGC y donde avanzaba sus preferencias en la elección del repertorio sinfónico:

El repertorio básico para un director de orquesta tiene que ser el Clasicismo de Beethoven, Mozart o Haydn, y el Romanticismo. Yo me siento muy identificado con Mahler, Wagner y Strauss. También he hecho bastantes obras del siglo XX como la Consagración de la Primavera de Stravinski. Y también intento dirigir fuera de España mucha música española porque ésta es muy desconocida (García, 12 de junio de 2003, p.62. *La Provincia/Diario de Las Palmas*).

TEMPORADA 2003-04

Presidente del Cabildo, José Manuel Soria López, desde el 19 de junio de 2003 hasta el 9 de julio de 2007. Presidente de la Fundación, Pedro Luis Rosales. Gerente, Juan Antonio González Ojellón. Coordinador artístico, Roberto Ugarte Alvarado.

En esta temporada, conformada por 18 conciertos de abono, continuó como Director Asociado Christoph König. El hecho de que König fuera Director Asociado permitió a la OFGC alternar diferentes directores, adaptados a los diferentes repertorios, a lo largo de la temporada. En esos momentos la Orquesta prefería decantarse por la figura del Director Asociado, que garantizaba una vinculación especial. Este cargo implicaba asesoramiento artístico y selección de músicos.

El 17 de diciembre de 2003 el Patronato de la OFGC aprobó por unanimidad la contratación del nuevo Director Titular y Artístico de la OFGC, el maestro Pedro Halffter (Gaviña, 20 de diciembre de 2003, p. 62. *ABC*; redacción del *Canarias 7*, de 19 de diciembre de 2003, p. 81; Ceredo, 30 de diciembre de 2003, p. 29. *La Gaceta*; redacción de *La Provincia*, de 19 de diciembre de 2003, p. 50). Este puesto llevaba vacante dos años, tras la marcha de Adrian Leaper (recordemos que fue Director Titular entre las temporadas 94-95 y 2001-2002).

El 29 de diciembre fue presentado de forma oficial por el Presidente del Cabildo Insular de Gran Canaria, José Manuel Soria, y el Consejero de Cultura, Pedro Luis Rosales. Su debut como director, dentro de la temporada de abono de la OFGC sería en octubre del siguiente año, fecha en la que se celebró el primer concierto de la temporada 2004-2005 (Neketan, 30 de diciembre de 2003, p. 64. *Canarias7*). En el mismo artículo se recogen también las palabras de Pedro Luis Rosales, Consejero de Cultura del Cabildo en el que manifiesta que “comienza un período nuevo en la Orquesta, que no es de transición, sino de evolución”.

En el periódico *La Provincia/Diario de Las Palmas*, de 30 de diciembre de 2003, p. 58, firmado por Diego Hernández, se señalaban los dos grandes objetivos que se planteaba conseguir el maestro: “por un lado, mantener la proyección internacional de la Orquesta y, por otro, apoyar a los jóvenes y trabajar con los músicos de Canarias. Además se continuará manteniendo contactos con otros maestros e intérpretes de reconocido prestigio que avalan el nivel de excelencia alcanzado por la OFGC”. En el mismo artículo, además de la presentación del nuevo Director Titular, el Consejero de Cultura, Pedro Luis Rosales, anunció que la OFGC presentaba un “déficit muy

abultado” por lo que el Cabildo de Gran Canaria se planteaba un plan de viabilidad económica que resolviera los problemas económicos que venía arrastrando la Fundación OFGC desde hacía tiempo. También habló del futuro de la Joven Orquesta de Canarias, señalando que “éste es un proyecto de ámbito regional que se continuará apoyando desde la Fundación OFGC pero que necesita de la implicación económica del Gobierno canario”.

La plantilla de la OFGC, conformada por 79 músicos, durante el año 2004 fue la siguiente: 14 primeros violines, 12 segundos, 10 violas, 8 violonchelos, 6 contrabajos, 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes, 5 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 1 arpa, 1 timbal, 3 percusión.

Resaltamos en esta temporada los siguientes conciertos:

En el tercer programa de abono, 17 de octubre de 2003, se interpretó la obra ganadora del *I Concurso de Composición AEOS, Hopscotch*, de F. Lara. Este concierto fue dirigido por Ernest Martínez Izquierdo (MI), quien fue entrevistado por Alberto García Saleh (GS) (*La Provincia*, de 16 de octubre de 2003, p. 24):

GS: “¿Qué diferencias ha encontrado en la OFGC con respecto a su anterior visita a Canarias en 1990?”

MI: “He visto que todo ha mejorado sobre todo en cuanto a instalaciones, condiciones, etc. La sede de la Filarmónica es un lugar superpráctico con esa arquitectura moderna”.

En colaboración con la Sociedad Filarmónica se realizó un concierto el 4 de diciembre, que se repitió al día siguiente para los abonados de la OFGC. En dichos conciertos se rindió homenaje a Montsalvatge, compositor catalán que había fallecido recientemente (2002), interpretándose sus obras *Reflexus* y *Concierto para arpa*. Ambos conciertos fueron dirigidos por Ros Marbá quien mantuvo una buena amistad con el compositor (Balbás, 4 de diciembre de 2003, p. 57. *La Provincia*). En el mes de diciembre de 2003 y con motivo del *Concierto de Navidad* se interpretó en el Teatro Cuyás *El Mesías* de Haendel. Dentro del *Ciclo de Semana Santa*, la Orquesta interpretó dentro de su programa de abono, 2 de abril, obras de Mompou, Debussy y Ravel. El *Concierto del Día de Canarias* se celebró el 28 de mayo de 2004 y se interpretaron obras de Álamo/Hope, Mozart, Galindo, Bermúdez/Tobar y Bernstein. En el concierto celebrado el 18 de junio se interpretó el estreno absoluto *Le stanze della Luna*, de Vacca, obra ganadora del *V Concurso de Composición Alberto Ginastera*.

TEMPORADA 2004-05

Presidente del Cabildo de Gran Canaria, José Manuel Soria López. Presidente de la Fundación, Pedro Luis Rosales. Gerente, Juan Antonio González Ojellón. Coordinador Artístico, Roberto Ugarte.

Director Titular, Pedro Halffter Caro (Madrid, 1971). Director Asociado, Christoph König. La plantilla durante la temporada 04-05 se mantuvo igual que el año anterior, con 79 músicos.

La programación de la temporada 04-05, cuyo epígrafe genérico fue *Los Nacionalismos musicales y la belleza de lo extraordinario*, estuvo conformada por 20 conciertos de abono realizados en el Auditorio Alfredo Kraus. A partir de esta temporada en la que el maestro Pedro Halffter Caro comienza su actividad como Director Artístico y Titular de la OFGC, y en las siguientes, iremos descubriendo la temática principal de cada programación, reflejada en los epígrafes de las mismas, y a partir de la temporada 05-06 estos epígrafes generales se concretan en un título específico para cada programa de concierto. El objetivo es potenciar la cohesión y la riqueza de los conciertos propuestos.

La programación de esta temporada reunió a grandes compositores de diferentes épocas y estilos como Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Richard Strauss, Scriabin, Sibelius, Mahler, Britten, Takemitsu, Gabriel Rodó, Motalva, o García Abril, entre otros.

Se publicó por primera vez el libro de temporada de la Orquesta, editado por la Fundación OFGC y que recoge toda la información de la temporada e incluye textos e imágenes. Este libro se continuó editando en las temporadas siguientes de forma ininterrumpida.

En el prólogo de dicho libro de temporada 2004-2005, José Manuel Soria López, Presidente del Cabildo de Gran Canaria, manifestaba:

La dimensión artística de la OFGC ha crecido de manera integrada con la calidad de sus prestaciones pedagógicas. Su fidelidad a la tradición clásica no le ha impedido destacar entre las grandes orquestas del mundo por su investigación de la sonoridad contemporánea. La atracción de grandes intérpretes se ha equilibrado con el descubrimiento de nuevos talentos, haciendo de la Orquesta un lugar de transmisión de la técnica musical entre culturas y generaciones.

La OFGC conmemoró el centenario del nacimiento de Gabriel Rodó (Barcelona, 1904-Bogotá, 1963), quien fue un gran pedagogo y director de la Orquesta de la

Sociedad Filarmónica de Las Palmas entre 1951 y 1962. La sala de ensayos de la OFGC, en la cual también se realizan determinados conciertos lleva su nombre.

En el libro de temporada 2004-2005, Lothar Siemens escribió sobre Gabriel Rodó:

Su experiencia como director de orquesta comienza en 1941. Contratado diez años más tarde para dirigir la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, se traslada a nuestra ciudad con su familia, desarrollando, durante once años, una labor brillante no sólo en el podio, sino también al frente de la Academia de Música, convertida en Conservatorio Elemental bajo su dirección, en la cual impartió clases de muy diversas especialidades y formó a un gran número de alumnos. Aparte de su gran vocación docente...la faceta más interesante de la personalidad de Rodó fue la creadora. La mayor parte de sus obras orquestales fueron compuestas y estrenadas en Las Palmas. La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, siempre sensible ante la significación y la trascendencia de la figura de Rodó en su condición de intérprete, pedagogo y compositor, rindió su homenaje a la memoria del Maestro bautizando con su nombre a la sala de conciertos de su nueva sede.

También en esta temporada, la OFGC celebró los aniversarios de Charles Ives (1874-1954), Antonín Dvorák (1841-1904) y Mikhail Glinka (1804-1857).

Surge una nueva actividad, los *Encuentros-coloquio*. Estos encuentros, de carácter gratuito, se celebran justo antes del concierto de abono respectivo, y en los que los compositores, intérpretes o director de las obras que se interpretarán en dicho concierto, ilustran al público asistente sobre distintos aspectos relacionados con las obras que van a escuchar.

En marzo de 2005, el Cabildo Insular le concedió a la Orquesta el galardón del *Can de Plata* “por universalizar la tradición musical y mantenerla viva a través de generaciones de grancanarios” (redacción del ABC, 22 de julio de 2006).

En el *Concierto de Navidad* de esta temporada, 17 de diciembre, se interpretó *El Mesías* de Haendel en la revisión que hizo Mozart. El 23 de diciembre realizó un programa especial de Navidad con obras de Tchaikovsky, Sánchez-Verdú, L. Mozart, y J. Strauss. El 15 de octubre la OFGC interpretó *Taqsim*, de Sánchez-Verdú, siendo éste el estreno en España de dicha obra. Dentro del *Ciclo de Conciertos de Semana Santa*, el 18 de marzo de 2005, la OFGC interpretó obras de Fauré, Guridi y Ravel. En esta temporada se programó un nuevo *Concierto del Día de Canarias*, celebrado el 28 de mayo de 2005, interpretándose obras de Bonino, Poulenc y Mendelssohn.

Las entidades colaboradoras fueron: Gobierno de Canarias y Club La Cornisa.

La nueva dirección de la página web es www.ofgran Canaria.com

TEMPORADA 2005-06

Presidente del Cabildo, José Manuel Soria López. Presidente de la Fundación, Pedro Luis Rosales. Gerente, Juan Antonio González Ojellón. Coordinador Artístico, Roberto Ugarte Alvarado.

Director Artístico y Titular, Pedro Halffter. El maestro Christoph König continuó como director asociado hasta el fin de la temporada 2005-2006. La plantilla, con 79 músicos, durante la temporada 05-06 se mantiene igual que la temporada anterior.

Esta temporada de abono la conforman 19 conciertos, llevados a cabo en el Auditorio Alfredo Kraus y titulados, por orden de número de abono, de la siguiente manera:

Contrastes, Músicos de España, Las estaciones, Un cuadro para orquesta, Piano sinfónico, Del Barroco al Clasicismo, El enigma de Elgar, La zorrita astuta, La música del agua, Para dos pianos, La travesía del espíritu, Éxtasis sinfónico, Épica musical, La conexión vienesa, Confesiones, El día de canarias, Impresiones musicales, El mito de fausto y La sinfonía del mundo.

En la temporada 2005-2006 la OFGC cumplió el 25º aniversario como fundación pública creada por el Cabildo de Gran Canaria en 1980. El 24 de febrero de 2006 se celebró un concierto conmemorativo en el Auditorio Alfredo Kraus dirigido por el maestro Halffter. La importancia de la efeméride llevó a la Fundación a encargar una pieza al compositor grancanario Juan José Falcón Sanabria, creando así la obertura *Gea*, dedicada a su hijo Darío. El propio autor se refería así sobre su nueva creación:

El transcurso de *Geas* se ambienta en atmósferas cuya urdimbre sonora se diferencia claramente de mi música anterior. Creo haber dado un paso en las formas y en el tratamiento, así como en la concepción tímbrica y rítmica, que abre nuevos caminos a mi lenguaje. Por otra parte se trata de una obertura sinfónica, y como tal, quiere ser brillante y lucida para las diferentes familias instrumentales. No en vano pretende conmemorar el 25 aniversario de una fundación orquestal que, como la Filarmónica de Gran Canaria, ha logrado destacarse entre sus homólogas europeas (Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 2006. *Concierto Aniversario OFGC*).

Además, en este concierto la OFGC interpretó por primera vez el *Concierto para piano y orquesta nº 2 en Sol menor, op.16* de Prokofiev (Moreno, 24 de febrero de 2006).

Cumplidos 25 años desde su fundación y haciendo balance de los logros conseguidos, la OFGC se muestra como un proyecto sólido y con un gran futuro. Se constata el prestigio alcanzado a través de los magníficos conciertos interpretados por los músicos de la Orquesta y dirigidos por grandes directores, por mantener una temporada estable de conciertos que han ido ganando en calidad y prestigio, por sus

giras nacionales e internacionales a través de las cuales se ha proyectado la imagen de la isla en el exterior, por la labor de grabaciones discográficas que han sido merecedoras de diversos galardones y por el proyecto de los *Conciertos Escolares y en Familia* que es imitado por muchas orquestas sinfónicas nacionales.

Insertamos dos extractos de artículos de periódicos referidos al 25 aniversario de la Fundación OFGC:

Cuando se cumplen los 25 años de la Fundación de la OFGC no sólo queda un poso de prestigio labrado por sus músicos, grandes conciertos, famosos directores y giras nacionales e internacionales, además existe una esforzada y callada labor de grabaciones de discos (Balbás, 1 de marzo de 2006, p. 38. *La Provincia*).

La OFGC es uno de los principales pilares sobre los que se sustenta la política cultural del Cabildo grancañario. La Orquesta es uno de los entes más antiguos de nuestra oferta cultural, con una centenaria historia que cobró una nueva dimensión, cuando hace 25 años se constituye la Fundación para garantizar su operatividad y autonomía. Para el Cabildo de Gran Canaria, su orquesta constituye un instrumento cultural de primer orden; un modelo ejemplar que sirve a la promoción exterior de la isla y su pujanza creativa, así como un servicio público que garantiza la existencia de una temporada regular de conciertos a una parte importante del conjunto de los ciudadanos (de la entrevista a José Manuel Soria, Presidente del Cabildo de Gran Canaria, en el periódico *ABC*, de 22 de julio de 2006, p. 8, firmado por Marcos Rada).

Una temporada más se publica el libro de temporada 2005-2006, un cuidado volumen en color con información de la temporada y que resulta un prólogo interesante para todos los aficionados.

Contrastes es el epígrafe de la programación de esta temporada. Tal y como se describe en el libro de temporada 05-06 "...el contraste de estilos y mundos expresivos diversos arroja una nueva luz sobre las diferentes maneras de abordar el hecho musical".

Los estrenos adquieren una destacada importancia en la programación de la temporada de abono, con obras de José Manuel López López, Juan Manuel Ruiz, así como la obra de Agustín Charles, *Seven Looks*, ganadora del *II Concurso de Composición de la AEOS* (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas). Asimismo, el estreno en España del *Water Concerto* de Tan Dun, se consideró símbolo de la apertura de la OFGC a las corrientes estéticas de otras culturas. Con el fin de promover y divulgar la música española, se programaron obras de Albéniz, Mompou, Usandizaga y Nin-Culmell. Precisamente, en el primer concierto que abrió la temporada 23 de septiembre de 2005 se interpretó *Corpus Christi en Sevilla* (de *Iberia*) de Albéniz, con orquestación de Francisco Guerrero.

Durante esta temporada se celebraron los aniversarios de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Luigi Boccherini (1743-1805), Dimitri Shostakovich (1906-1975) y Juan José Falcón Sanabria (1936).

Dentro del ciclo de *Conciertos de Semana Santa*, la Orquesta, en su programación de abono, interpretó obras de Mozart, Schubert y Bruckner. En el *Concierto del Día de Canarias*, celebrado el 27 de mayo de 2006, se incluyó el estreno absoluto de *Balcánicas*, obra del compositor canario Juan Manuel Ruiz, “es una obra personal que recoge técnicas compositivas del momento actual. No es ninguna obra loca o excéntrica, sólo de disfrutarla bien y muy accesible” (García, 25 de mayo de 2006, p. 22. *La Provincia*).

Además, se consolidan los *Encuentros-coloquio* que se realizan antes de la celebración de los conciertos de abono.

Las entidades colaboradoras fueron: Cultura del Gobierno de Canarias, Las Palmas *Bus* y *Anthuriun*.

Como hemos señalado, la Orquesta tiene cada vez más una importante proyección internacional, gracias a las giras, a su producción discográfica y al *Festival Internacional de Música de Canarias*. La OFGC, a lo largo de los años, ha ido subiendo de nivel artístico y presentando proyectos muy interesantes. Esto también se refleja en la cantidad de público asistente cada semana en los programas de abono. Sin duda, una parte muy importante de este progreso lo tiene el Cabildo Insular por su implicación y apoyo en todas las actividades de la Orquesta. Para premiar la fidelidad del público y también para captar nuevo, en esta temporada además de ofrecer un programa atractivo, la Fundación de la OFGC redujo los precios de los abonos para los menores de 26 y mayores de 65, además de sortear dos viajes para la gira por Japón.

En una entrevista publicada el 15 de febrero de 2006 por la redacción del periódico *Canarias7*, el maestro Halffter recordaba los objetivos que se había trazado cuando fue nombrado director artístico y titular de la OFGC:

Durante el primer año me tracé como objetivo estabilizar la orquesta. En la segunda temporada, el objetivo era llevar a cabo una salida a la península, como hicimos en octubre del 2000, cuando tocamos en el Auditorio Nacional de Madrid y en el de Valencia. El tercer año, el objetivo era una gira a nivel internacional, cuyo destino final será Japón. Si atendemos a estas metas, creo que se han cumplido de una manera plena. Tengo que decir que he contado en todo momento con el apoyo pleno del Cabildo, ya que se trata de un proyecto muy importante para la isla. Intentamos que la OFGC se convierta en embajadora de la isla y su cultura en todo el mundo.

De hecho, la gira por Japón, la más importante de la historia de la OFGC, estuvo financiada íntegramente por el Cabildo de Gran Canaria., y le supuso 800.000 euros (redacción del *Canarias7*, de 24 de julio de 2006). Constituyó un serio proyecto de intercambio cultural, además de un reto importante para la OFGC, la cual paseó el nombre de Gran Canaria por seis de las más importantes ciudades del país, ofreciendo dos conciertos en la ciudad de Tokio. La OFGC demostraba así el grado de solvencia y calidad artística que había llegado a adquirir en estos momentos, y con una proyección que ya iba más allá de sus proximidades más inmediatas.

La OFGC presentó en Japón un programa eminentemente español, con compositores como Falla (*El sombrero de tres picos* y *Noches en los jardines de España*) o Rodrigo (*Concierto de Aranjuez* y *Fantasia para un gentilhombre*) pero también con compositores como Ravel (*Bolero* y *Rapsodia española*) o Bizet (*Carmen*) quienes encontraron muchas fuentes de inspiración en España.

Esta gira constituyó todo un éxito en todos los sentidos, desde su planificación y organización por parte de los gestores de la Fundación, hasta el resultado musical y artístico (redacción del *Canarias7*, de 6 de agosto de 2006; redación del *ABC*, de 3 de agosto de 2006, p. 21).

Insertamos un extracto de la entrevista realizada por la redacción del periódico ABC, de 22 de julio de 2006, p. 10 a Pedro Halffter (PH) respecto a la gira por 5 ciudades de Japón, que tuvo lugar entre el 29 de julio y el 6 de agosto:

PH: “Con el fin de dar respuesta a las demandas del público japonés, la Orquesta grancanaria presentará un repertorio centrado en obras de autores nacionales, pero también de franceses que se inspiraron en las sonoridades de nuestra tierra”.

ABC: “¿Y qué se espera conseguir con esta visita a Japón?”

PH: “Esta gira es muy importante para la OFGC y para la isla de Gran Canaria. El Cabildo apuesta por convertir a la Orquesta en embajadora cultural de la isla”.

TEMPORADA 2006-07

Presidente del Cabildo, José Manuel Soria López. Presidente de la Fundación, Pedro Luis Rosales Pedrero. Gerente, Juan Antonio González Ojellón (hasta marzo de 2007). Coordinador Artístico, Roberto Ugarte Alvarado.

Director Artístico y Titular, Pedro Halffter. Esta temporada se designó al maestro alemán, de reconocido prestigio internacional, Günter Herbig como Principal Director Invitado. Fue presentado en rueda de prensa el 3 de abril de 2006 por el Director Titular, Pedro Halffter, quien mostraba su satisfacción por dotar a la Orquesta de equilibrio “con un director joven, si es que aún me puedo considerar así, y otro con la experiencia de Herbig. Es un honor que esté aquí con nosotros” (Alonso, 3 de abril de 2006. *Canarias7*).

En esta temporada la plantilla se mantiene igual que en la anterior excepto en los segundos violines que serán 11 en lugar de 12 y en los contrabajos que serán 5 en lugar de 6, sumando un total de 77 músicos.

Con un programa diseñado bajo el epígrafe o hilo temático de carácter romántico *Viajes, exilios y paisajes* comienza la temporada 2006-2007. Está conformada por 19 conciertos de abono, realizados en el Auditorio Alfredo Kraus, y bajo los siguientes títulos:

La obra de arte total, Variaciones, De Italia al nuevo mundo, Cumbres del Clasicismo, Mito y fantasía, Grandes estructuras, Ecos de Finlandia, Esencia romántica, Viena fin de siglo, La huida a Egipto, De Praga a Oxford, Walpurgis, Paisajes, sentimientos, Exilio interior, Impresiones, Descenso a los infiernos, Elegías, Caminantes, Alma.

Este programa permitió incorporar 17 nuevas piezas en repertorio y según Pedro Halffter este título “tiene otras significaciones musicales complejas y menos lúdicas como en el caso de aquellos compositores que se vieron obligados a abandonar su país por razones de diversa índole, caso de Bártok o Rachmaninov, y que ofrece una música muy característica” (Hernández, 4 de abril de 2006, p. 53. *La Provincia/Diario de Las Palmas*).

En un artículo de la redacción del periódico *ABC*, de 22 de julio de 2006, p. 13, titulado *La evocación del romanticismo, principal atractivo de la temporada 2006-2007*, se manifestaba lo siguiente sobre el título *Viajes, exilios y paisajes*:

Este título entronca con el imaginario romántico, en el que los compositores de la época encontraron una fuente inagotable de inspiración. El concepto de viaje esconde además complejos significados, y sirvió para expresar la sensación de exilio interior que muchos de estos autores experimentaban.

En el *Concierto de Navidad*, 22 de diciembre, se interpretó *La infancia de Cristo* de Berlioz y en el *Concierto de Semana Santa* se interpretaron obras de Beethoven y Schumann. En marzo de 2007 se ofreció, en colaboración con la Sociedad Filarmónica un concierto en el Auditorio Alfredo Kraus fuera de la temporada de abono. El 14 de abril de 2007, tuvo lugar el acto institucional de reapertura del Teatro Pérez Galdós con la celebración de un concierto dirigido por el maestro Halffter y en el que se interpretó la *Sinfonía nº 9 "Coral"* de Beethoven. En el concierto del *Día de Canarias* se interpretaron obras de Barber y Brahms, así como el estreno de una obra del compositor canario N. Díaz.

En el apartado editorial destaca la publicación del libro de temporada 2006-2007. En cuanto a la edición de los programas de mano de los conciertos de temporada, realizados por expertos musicales, esta temporada comenzaron a ofrecerse en versión inglesa.

Las entidades colaboradoras fueron: Cultura del Gobierno de Canarias y Las Palmas *Bus*.

TEMPORADA 2007-08

José Miguel Pérez García, Presidente del Cabildo de Gran Canaria, desde el 9 de julio de 2007 hasta el 11 de junio de 2011. Presidente de la Fundación, Roberto Moreno Díaz. Coordinador Artístico, Roberto Ugarte Alvarado.

Pedro Halffter, Director Artístico y Titular. Günter Herbig, Principal Director Invitado.

La plantilla en esta temporada, con 79 músicos, fue la siguiente: 14 primeros, 11 segundos, 10 violas, 8 violonchelos, 7 contrabajos, 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes, 3 trombones, 1 tuba, 3 trompetas, 5 trompas, 1 arpa, 1 timbal, 3 percusión.

En el libro de temporada 07/08 el Presidente del Cabildo de Gran Canaria, José Miguel Pérez, manifestaba lo siguiente:

Constituye una de las más sólidas referencias de la cultura en nuestra isla. La OFGC ha dado un impulso decisivo a favor de la difusión de la música en todos los rincones de Gran Canaria. Esta trayectoria de expansión constante, siempre con el apoyo del Cabildo de Gran Canaria, ha hecho posible que la OFGC lleve el nombre de Gran Canaria a los más importantes escenarios musicales del mundo.

Bajo el epígrafe *Frutos de juventud, frutos de madurez* se presentó esta temporada conformada por 16 conciertos, y cuyos títulos son los siguientes:

Ensueños, pasiones, La madurez de Mozart, Ópera sin palabras, El alma del clasicismo, Strauss al piano, La Grande, Madurez sinfónica, La quinta sinfonía de Brahms, Música para la Navidad, Cimas de la música española, Alla polacca, Armas de mujer, Espejo del clasicismo, Genios de América, Noche transfigurada y Una voz wagneriana.

En el *Concierto de Navidad*, 21 de diciembre, se interpretó el *Oratorio* de J. S. Bach (*Cantatas nº 1, 2, 3 y 6*).

En esta temporada se conmemoró el décimo aniversario del Auditorio Alfredo Kraus (diciembre de 2007) y el centenario del Real Club Náutico de Gran Canaria.

TEMPORADA 2008-09

Presidente del Cabildo de Gran Canaria, José Miguel Pérez García. Presidente de la Fundación, Roberto Moreno Díaz. Coordinador Artístico, Roberto Ugarte Alvarado.

Pedro Halffter, Director Artístico y Titular. Günter Herbig, Principal Director Invitado.

La plantilla, que continuó con 79 músicos durante esta temporada fue la siguiente: 14 primeros, 11 segundos, 10 violas, 8 violonchelos, 7 contrabajos, 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes, 5 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 1 arpa, 1 timbal, 3 percusión.

Esta temporada, bajo el epígrafe *Música Descriptiva* se aglutinan 18 conciertos de abono bajo los siguientes títulos:

Cuadros de una exposición, Música con fondo de mujer, Evocaciones, Testimonio, Con B de Bach, Ases de la música checa, la Décima de Beethoven, Formas sinfónicas, Los impresionistas, Ensueños, Pasiones, Homenaje a Puccini, Las mil y una noches, Los sonidos de la guerra, Al rescate de Manuel García, Impresiones de Italia, Estreno canario, Cruce de caminos.

En la presentación de la programación 2008/09, el Director Titular y Artístico de la OFGC, Pedro Halffter, manifestaba lo siguiente:

“Nuevos directores estrellas, incremento de conciertos, cifras récord de abonados, giras internacionales e insulares, grabaciones de discos, aumento de presupuesto, introducción de otros discursos musicales y fortalecimiento de colaboraciones con otras instituciones culturales (Balbás, 14 de junio de 2008, p. 38. *La Provincia*).

En el prólogo del libro que editó la Fundación para esta temporada, el Presidente del Cabildo, José Miguel Pérez, se refería a la Fundación así:

...la madurez de un proyecto que no sólo aglutina y cohesiona una importante parte del potencial musical grancanario, sino que actúa además como punto de encuentro con los más pujantes focos culturales fuera de nuestras fronteras insulares...la Fundación se erige por derecho propio en una de las más acreditadas voces de la cultura en Gran Canaria.

El número de abonados, 1209, el más alto de su historia, convertía a la OFGC en una de las orquestas con mejor respuesta en taquilla en España. Para los abonados, la Fundación ofreció un servicio de noticias de la OFGC a través del teléfono móvil y en el cual podían recibir información sobre los conciertos y actividades de la misma.

Todos los conciertos de abono se celebraron en el AAK excepto los abonos nº 11 y 12, celebrados los días 20 y 21 de diciembre de 2008 en el Teatro Pérez Galdós, que corresponden a dos conciertos titulados *Homenaje a Puccini: Los Tenores* y *Homenaje a Puccini: Las Sopranos*, respectivamente. De esta manera, el Teatro se sumó a las celebraciones con motivo del 150º aniversario del nacimiento de G. Puccini, con interpretaciones de famosas arias de *La Bohème*, *Turandot*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, etc. para soprano y tenor acompañadas por la OFGC. En el concierto de las sopranos se utilizaron los vestidos originales del día del estreno de cada una de las óperas.

“En todas las funciones las cantantes lucirán reproducciones de los vestidos originales del día del estreno absoluto de cada una de las óperas” (redacción de *La Provincia*, de 20 de diciembre de 2008, p. 39).

En el *Concierto de Semana Santa* se interpretaron obras de Schubert y Haydn. En el *Concierto del Día de Canarias*, nuevamente se estrenó una obra de compositor canario, L. Vega. Asimismo, en el concierto de abono nº 13, se interpretó la obra *Líneas de fuerza*, de Carlos Satué, obra ganadora del *III Concurso de Composición de la AEOS-Fundación Valparaíso 2005*.

Las entidades colaboradoras fueron: Gobierno de Canarias, Las Palmas Bus, Televisión Canaria y Obra Social de la Caja de Canarias. La entidad patrocinadora fue Telefónica.

Errores encontrados:

En el primer concierto de la temporada, 19 de septiembre, no se incluyó en el programa general *Parsifal: Encantamiento del Viernes Santo* de Wagner, que fue la obra que abrió el concierto.

En el segundo programa, 26 de septiembre, se sustituyó *Les pêcheurs de perles: Me voilà seule...Comme autrefois* de Bizet por *La Arlesiana, suite nº 2* del mismo autor. Además se suprimió *Hérodiade: Il est doux, il est bon* de Massenet. También se encontró un error en la memoria respecto al autor de *Manon: Je ne suis que faiblesse...* que no es de Bizet sino de Massenet.

En el tercer programa, 3 de octubre, se incluyó finalmente en el concierto además de las obras previstas en el programa general, *Gurre: Suite*, de Horneman que la OFGC interpretaba por primera vez. También se modificó el concierto para violín, ya que estaba previsto que fuera el de Beethoven pero el que se interpretó fue el de Walton.

En el cuarto programa aparece reflejado en el programa general la interpretación del *Concierto para piano n° 1* de Tchaikovski, pero se modificó en el libro de temporada 08/09 y en las memorias de la OFGC ya que se interpretó el *Concierto para piano n° 2* del mismo autor.

En el programa general se refleja como estreno por la OFGC *Líneas de fuerza*, obra ganadora del *III Concurso de Composición AEOS* (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas)-*Fundación Valparaíso 2005*. En el libro de temporada se modifica y se refleja que será interpretada por primera vez por la OFGC. Efectivamente, el estreno de la obra fue en Santiago de Compostela en el año 2007.

En el último concierto se produjeron varios cambios. Se interpretó el *Concierto para piano n° 2* de Saint-Saëns en lugar del *Concierto para piano n° 4* de Beethoven, tal y como se recogía en el programa general y en el libro de temporada. Además se añadió *La Valse* de Ravel, obra que no se recogió en el programa general.

TEMPORADA 2009-10

Presidente del Cabildo, José Miguel Pérez García. Presidente de la Fundación, Roberto Moreno Díaz. Se designa un nuevo Gerente, Tilmann Kутtenkeuler.

Director Artístico y Titular, Pedro Halffter. Günther Herbig, Principal Director Invitado.

La plantilla se mantiene igual que en la temporada anterior exceptuando los segundos violines que serán en ésta 10 (en lugar de 11) y los contrabajos 6 (en vez de 7).

En el prólogo del libro de esta temporada 09/10 el Presidente del Cabildo, José Miguel Pérez, anima a la OFGC a continuar su labor en la isla de manera que tanto los abonados como el público que asiste a los conciertos que se celebran en los distintos municipios de la isla, disfruten de una oferta musical que está al alcance de todos:

La OFGC ha demostrado a lo largo de los años que constituye uno de los valores culturales más importantes de Gran Canaria, tanto por su respetada y sólida trayectoria, avalada con su presencia en festivales de todo el mundo y múltiples galardones, como por acercar la música a todos los rincones de nuestra isla.

En estos momentos el número de abonados es de 1209, con un índice de ocupación media de sus conciertos de un 95,71%.

En esta temporada titulada *En torno a Mahler*, se quiere rendir homenaje al compositor Gustav Mahler (1860-1911) de cuyo nacimiento se cumplen 150 años. La gran trascendencia de su aportación musical en el período de transición entre los siglos XIX y XX, momento en que la corriente postromántica alcanza su apogeo mientras toman forma los movimientos renovadores encarnados en la *Segunda Escuela de Viena*, orienta la programación que propone la OFGC y su Director Artístico y Titular, Pedro Halffter. La programación incluye obras de algunos de los compositores más destacados del entorno de Mahler, como Richard Strauss, Anton Bruckner, Korngold, Schreker, Schoenberg, aunque también es una programación que busca cubrir los estilos musicales y procedencias más diversas, sumándose compositores como Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Tchaikovsky, Khachaturian, Shostakovich, Prokofiev, Copland, Bernstein, Ginastera, Debussy, Ravel y Dvorák.

La redacción de la revista *Gramophone* de julio-agosto de 2009, p. 64, recogía: “La OFGC rinde homenaje a Mahler y a destacados compositores de su entorno en 09/10... La OFGC ha alcanzado su más alta cota de abonados: 1209, con un índice de ocupación media de sus conciertos de un 95,71%”.

Son 19 los conciertos de la programación de abono y responden a los siguientes títulos: *Danzas del norte y del sur*, *Diversidad cultural*, *Una lámina blanca*, *Dos modos románticos*, *Caminos tortuosos*, *Pulsos sinfónicos*, *Tres estilos*, *Plenitud y ocaso*, *El paraíso a los ojos de un niño*, *Nuevos rumbos*, *Dos mundos estéticos*, *Paul McCreech dirige El Mesías*, *Entre el cine y la sala de conciertos*, *Brahms frente a Ravel*, *A flor de piel*, *Bruckner y Mahler*, *Temperamentos sinfónicos*, *Leyenda* y *Los adioses de Mahler*.

La OFGC celebró los bicentenarios de Mendelssohn y Schumann en su cuarto concierto de abono titulado *Dos modos románticos*. En el *Concierto de Navidad* se interpretó *El Mesías* de Haendel.

Con el fin de divulgar obras de nueva creación española se programó una obra de Juan Manuel Artero, *Una lámina blanca*, obra de estreno encargo del Auditorio Nacional de Música (abono 3), y *Gerok* de Isabel Urrutia, ganadora del *Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA* (abono 11).

Comienza a celebrarse un ciclo de audiciones comentadas para aprender a escuchar los conciertos de temporada de la OFGC, presentados por Juan Jesús Doreste y titulado *Música para todos* (*Música para todos*, 2012). En este nuevo proyecto colabora la Casa de Colón.

La Fundación OFGC se unió a *Facebook* el 24 de marzo de 2010.

Las entidades colaboradoras fueron: Gobierno de Canarias, Obra Social de la Caja de Canarias, Las Palmas *Bus* y Televisión Canaria.

Errores encontrados:

Sobre el concierto del 26 de marzo de 2010, se reflejaba en el programa general y en el libro de temporada la interpretación del *Concierto para violonchelo* de Korngold y *Así habló Zaratustra* de R. Strauss. Sin embargo sólo se mantuvo la obra de Korngold añadiéndose la *Obertura Manfred op. 115* de Schumann, *Tristán e Isolda: Preludio y muerte de amor* de R. Wagner y *Muerte y transfiguración op. 24* de R. Strauss.

El siguiente programa, 9 de abril, también fue modificado. Tanto en el programa general como en el libro de temporada se reflejaban las siguientes obras: *Concierto para piano n° 2* de Brahms, y de Ravel los *Valses nobles y sentimentales* y *Daphnis y Chloé: Suite n° 2*. En el concierto se mantuvo el *Concierto para piano* y en la segunda parte se interpretó la *Sinfonía n° 3* de Brahms.

También hubo modificaciones en el concierto del 30 de abril, en el que se suprimieron los *Tres Nocturnos* de Debussy y *Alborada del gracioso* de Ravel por la *Sinfonía n° 4* de Mendelssohn.

El programa del concierto del 4 de junio de 2010 (cotejado con la crítica del periódico *La Provincia*, de 8 de junio de 2010, p. 43, firmado por Sampedro) también fue modificado. Del programa de concierto anunciado tanto en el programa general como en el libro de temporada sólo se mantuvo el *Concierto para piano* de Khachaturian, ya que las obras *Preludio y fuga BWV 552* de Bach/Schönberg y *Panambí* de Ginastera fueron sustituidas por *Komm, süsßer Tod, BWV 478* de Bach/L. Stokowski y por la *Sinfonía n° 4, op. 120* de Schumann/Mahler.

Se modificó también el programa del 26 de junio del 2010. En el libro de temporada y en el programa general se anunciaban *La Atlántida* de Falla/Halffter y *La canción de la tierra* de Mahler. Finalmente se interpretaron el *Encantamiento del Viernes Santo* de Wagner, *Atlántida* de Falla/Halffter y *Panambí* de Ginastera (recogido en la crítica de *La Provincia*, de 30 de junio de 2010, p. 51, firmado por Sampedro).

TEMPORADA 2010-11

Presidente del Cabildo de Gran Canaria, José Miguel Pérez García. Presidente de la Fundación, Roberto Moreno Díaz. Gerente, Tilman Kutteneuler.

Director Artístico y Titular, Pedro Halffter. Principal Director Invitado, Günther Herbig.

La plantilla en esta temporada, con 82 músicos, fue la siguiente: 14 primeros, 12 segundos, 10 violas, 9 violonchelos, 8 contrabajos, 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes, 5 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 1 arpa, 1 timbal y 3 percusión.

Más de treinta años han pasado desde el nacimiento de la Fundación OFGC, en 1980, hasta esta temporada 2010-2011. “Ha sido éste un tiempo lleno de ilusiones colectivas y de intenso trabajo para la difusión de la música en todas sus vertientes...La OFGC luce hoy su propio sello de calidad” (José Miguel Pérez, recogido del libro de temporada 10/11).

En esta temporada hay una diferencia respecto a la de años anteriores que es la ausencia de un tema o epígrafe general para toda la temporada. El maestro Halffter ha optado en esta ocasión por dar un nombre a cada concierto individual para dotarlo de una unidad temática, lo que ofrece una mayor libertad a la hora de programar.

La programación se compone de 19 conciertos, celebrados en el AAK, que abarcan un amplio espectro de estilos musicales. Los títulos, por orden de número de concierto de abono, son los siguientes: *Nuevos mundos*, *El maestro y el discípulo*, *Románticos del norte*, *Música y máquinas*, *Esplendor del Clasicismo*, *Romanticismo clásico*, *Sello de madurez*, *Marionetas con alma*, *Italia*, *Evocación neoclásica*, *Genios de juventud*, *De mares y ríos*, *Claroscuros*, *Amor y muerte*, *Eros y Tánatos*, *Retratos de carácter*, *Emociones*, *Paisajes sinfónicos* y *Ecos de Rusia*.

Insertamos un extracto de la crítica al *Concierto Homenaje a las Fuerzas Armadas* celebrado el 10 de diciembre de 2010, recogida en el periódico *La Provincia*, de 14 de diciembre de 2010, p. 42, firmado por José Sampedro y titulada *Un concierto más*:

Se sustituyó en el último momento al director Beermann por Ryan Wigglesworth...el director es muy joven pero apunta condiciones buenas, como una gran memoria y un gran sentido del equilibrio sonoro, pero nuestra Orquesta es, sin duda, un gran conjunto y deben contratarse directores con más experiencia, y por eso termino parodiando al anónimo cantor de gesta: qué buena Orquesta, si tuviese un buen director.

En el concierto conmemorativo del *Día de Canarias*, la OFGC estrenó *Aura* del compositor grancanario Juan José Falcón Sanabria, encargo del Patronato de Turismo de Gran Canaria.

Las entidades colaboradoras fueron: Gobierno de Canarias, Las Palmas *Bus* y Televisión Canaria.

El éxito de los encuentros-coloquio previos se reflejó en una demanda y asistencia de público creciente.

Esta temporada la OFGC estrenó una nueva página web: ofgrancanaria.com. Además la OFGC y el Coro de la OFGC figuran en *facebook*.

Además, la Fundación OFGC comienza a enviar por *sms* toda la información a sus abonados. También les ofrece un servicio gratuito de autobuses, ofrecido por Las Palmas *Bus*, que cubre las siguientes rutas:

Ruta 1: Parque Santa Catalina-Auditorio-Parque Santa Catalina.

Ruta 2: Teatro Pérez Galdós-Auditorio-Teatro Pérez Galdós.

Errores encontrados:

Se realizaron modificaciones en el programa del concierto del 10 de diciembre de 2010: Se suprimió *El Moldava* de Smetana y se añadieron *Lohengrin: Preludio del acto I* y *Preludio del acto III* de Wagner, y *Mar en calma y viaje feliz* de Mendelssohn.

9. Límites cronológicos de los distintos períodos musicales a lo largo de la historia

Dentro de una misma época o período de la historia de la música se desarrollan estilos diversos en cada país, además del estilo propio de cada compositor. También dependiendo del país de que se trate, los periodos musicales tienen una duración diferente. Expondremos la opinión de numerosos y relevantes autores sobre los límites cronológicos de los grandes períodos en la historia de la música. Abarcaremos aquellos períodos en los que la OFGC ha interpretado repertorio perteneciente a los mismos.

RENACIMIENTO:

“Puede decirse que el período renacentista musical, que corresponde más o menos a la misma época en las otras artes, se extiende aproximadamente desde la institución de ciertas reformas que representan el espíritu moderno y tuvieron lugar en el siglo XIV, hasta el final del siglo XVI” (Moore, 1981, p. 21).

Robertson y Stevens (1982, p. 14) enmarcan el Renacimiento en los siglos XV y XVI, señalando que: “La revolución musical del siglo XV fue fruto de una lenta maduración y requirió nada menos que tres generaciones para llegar a consolidarse. Se movió a diferentes velocidades en los diversos países en que tuvo lugar”.

Gallico (1986) enmarca el Renacimiento en los períodos del *Quattrocento* y *Cinquecento*, siglos XV y XVI, respectivamente.

“...período de tiempo entre 1450 y 1600 o 1650” (Brennan, 1988, p. 25).

“...los principios del Renacimiento cuyo comienzo situamos hoy hacia 1430” (Chailley, 1991, p. 182).

“Voltaire y otros filósofos del siglo XVIII, que admiraron esta época, desdeñando la Edad Media, aplicaron tal apelativo a la época que va desde 1450 al 1600. Los autores suelen distinguir corrientemente tres períodos: El prerrenacimiento (anterior al 1500), el Renacimiento propiamente dicho (primera mitad del siglo XVI) y el Manierismo (segunda mitad del siglo XVI)” (Pérez, 1995, p. 185).

“Música del período que va de 1430 aproximadamente hasta alrededor de 1600. El consenso que ha surgido en torno al año 1430 se debe en gran parte a Tinctoris, representado por la música de Dufay, Binchois y Dunstable” (Randel, 1997, pp. 860-61).

“...se considera que el primer Renacimiento comienza con los años iniciales del siglo XV, mientras que el tardío se extiende a lo largo de todo el siglo XVI y principios del XVII. Estas delimitaciones aproximadas implican ciertas variaciones de un país a otro” (Reese, 1988, p. 23).

Atlas (2002, pp. 785-786) establece los límites cronológicos siguiendo a diferentes autores: por un lado, señala que Tinctoris sitúa el comienzo de la música del Renacimiento en 1430 y que Ambros engloba este período entre los siglos XV y XVI, desde Dufay hasta Palestrina. Atlas continúa diciendo que la tesis de Ambros ha sido apoyada por una gran mayoría de autores quedando reflejada en el siguiente artículo de Lewis Lockwood citado en el *New Grove* (2001, p. 179):

En la periodización convencional de la historia de la música occidental, término que designa la época de entre 1430 aproximadamente y alrededor de 1600; este período coincide con las fases posteriores de las grandes evoluciones históricas de la cultura, la sociedad, el arte y la tecnología occidentales (ce. 1400-1600), para las cuales se ha venido utilizando el término francés de “*Renaissance*” desde que Michelet lo acuñase para la Historia en general (1855).

Incluimos la cita original del diccionario *Grove*:

In the conventional periodization of Western music history, a term denoting the era from about 1430 to about 1600; this period coincides with the later phases of the broad historical development in Western culture, society, art and technology (c1400–1600) for which the French term ‘Renaissance’ has been in use since Michelet (1855), who coined it for general history.

Según Atlas, sin embargo otros autores establecen como comienzo del Renacimiento el siglo XIV con el *Ars nova*.

“Término que se aplica a la música compuesta durante el período que abarca desde aproximadamente 1450 hasta alrededor de 1600, es decir, el período de la historia de la música occidental entre la Edad Media y el Barroco” (Bennett, 2003, p. 254).

“Época que, según consideración de Johannes Tinctoris (ca.1430-1511), se extiende desde ca.1430 hasta ca. 1600 y en la que se pretende volver a los ideales artísticos y filosóficos de la antigüedad clásica” (González, 2003, p. 412).

“El Renacimiento comenzó en Italia en el s. XIV y se difundió por el resto de Europa durante los ss. XV y XVI” (Larousse, 2003, p. 238).

“El concepto de Renacimiento fue empleado por el pintor Vasari en 1550, y desde Burckhardt (después de 1860) se lo emplea habitualmente para referirse al arte de los siglos XV y XVI en Italia” (Michels, 2003, p. 228).

“...cubre los años que va, más o menos, de 1450 a 1600” (Grout y Palisca, 2004, vol. 1, p. 216).

”Período en la historia de la música, ca. 1450-1600, dominado por el resurgimiento de la actividad musical profana y los ideales de la antigüedad” (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 1047).

“...salto adelante, que la cultura de occidente experimentó en los siglos XV y XVI...” (Comellas, 2006, p. 67).

A finales del siglo XV y principios del XVI, las obras de compositores influyentes, como Dufay y Josquin, cambiaron el estilo musical de forma considerable, por lo que 1450 es una fecha adecuada para separar la música medieval de la música renacentista. El período que conocemos como Renacimiento debería considerarse terminado en el momento en que Monteverdi y sus contemporáneos experimentan con los nuevos géneros “barrocos” de ópera, sonata y concierto a principios del siglo XVII, aunque, en países como Inglaterra, el rico período musical renacentista duró unas dos o tres décadas más (Burrows, 2009, p. 47).

“El período tradicionalmente conocido como Renacimiento se extiende aproximadamente desde la mitad del siglo XV hasta los últimos años del XVI” (Sadie, 2009, p. 105).

La mayoría de los autores proponen como comienzo del Renacimiento el siglo XV, aproximadamente sobre 1430, siguiendo las ideas de Johannes Tinctoris que fue uno de los teóricos más importantes de la época, aunque otros lo retrasan en sólo unas décadas, sobre 1450. Este período se cerraría entre el final del siglo XVI y principios del XVII, en torno a 1600.

BARROCO

“...por razones de método, fijaremos los límites del Barroco en el lapso de tiempo que se extiende desde 1580 a 1760” (Robertson y Stevens, 1982, p. 383).

“...término que se refiere a un estilo en todas las artes a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII” (Pauly, 1974, p. 12).

“...se extendió desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVIII” (Moore, 1981, p. 37).

“En España, como en el resto de Europa, tuvo lugar, hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII, un importante cambio en la música. Hasta hace muy poco tiempo se conocía este cambio como los comienzos del Barroco” (López- Calo, 1983, p. 9).

“Esta es la música que data de entre 1600 y 1750...” (Brennan, 1988, p. 25).

“...a partir de 1887 puede decirse que ya es común en Alemania el usar el término para designar simultáneamente el período histórico que sigue al Renacimiento y que precede a la Ilustración...” (Pérez, 1995, p. 255).

“El período de la historia de la música occidental que va de finales del siglo XVI a ca. 1750” (Randel, 1997, p. 146).

“El período abarca más o menos el siglo XVII y la primera mitad del XVIII” (Bukofzer, 1998, p. 18). Se empieza a sentir un cambio de estilo a final del siglo XVI, y durante un tiempo conviven características renacentistas y barrocas. Bukofzer señala que esta época se puede subdividir en tres períodos aplicados a Italia por ser el país impulsor de la música barroca, y teniendo en cuenta además que en el resto de países estos subperíodos empezaron con un retraso de diez a veinte años. Un ejemplo de ello, es que en 1730 cuando empezaba la música barroca en Alemania, ya en Italia existía el *style galant*. Los tres períodos que apunta Bukofzer son: Barroco primero, que va desde 1580 a 1630; el Barroco medio, de 1630 a 1680, y el Barroco tardío, de 1680 a 1730. No obstante, según Bukofzer “aunque cada uno de estos períodos tuvo unas características propias, les une las generales de la época a la que pertenecen”.

Palisca, en un artículo citado en el diccionario *Grove* (Sadie, 2001, vol. 2, p. 749) define así el término: “*A term used generally to designate a period or style of European music covering roughly the years between 1600 and 1750*”.

De acuerdo con Palisca, Sadie (2000, p. 89), además señala que algunos autores sitúan el comienzo del Barroco en torno a 1570 en Italia y en algunos países, como Inglaterra y España, se extingue a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

“El periodo comprendido aproximadamente entre 1600 y 1750...” (Michels, 2002, p. 301).

“...período en la historia de la música occidental que se extiende desde el nacimiento de la ópera y el oratorio hasta la muerte de J. S. Bach, es decir, desde aproximadamente 1600 hasta 1750” (Bennett, 2003, p. 33).

“Estilo artístico que abarca el siglo XVII y la primera mitad del XVIII” (González, 2003, p. 73).

Las fechas limítrofes, tal como ocurre con otras épocas, sólo son aproximadas, ya que muchas características de este período eran ya evidentes antes de 1600 y muchas habían caído en desuso hacia la década de 1730. Sin embargo, entre los límites cronológicos de 1600 y 1750, los compositores aceptaron una serie de convencionalismos para la organización del material musical y compartieron ideales acerca de cómo debía sonar la música y, lo más importante, creyeron que el principal objetivo de la música era conmover (Grout y Palisca, 2004, vol 1, p. 354):

“En música, este período se extiende de 1600 a 1750” (Schonberg, 2004, vol I, p. 46).

“...música del siglo XVII y primera mitad del XVIII...” (Comellas, 2006, p. 91).

“Era barroca” (1600-1750) (Burrows, 2009, p. 77).

“El período barroco abarca de 1600 a 1750...” (Thompson, 2009, p. 40).

En líneas generales, los autores estudiados para la periodización de la época barroca están de acuerdo en situar los límites del período entre 1600, que coincide aproximadamente con el nacimiento de la ópera, y 1750 que corresponderían a los siglos XVII y primera mitad del XVIII. Algunos señalan incluso que el paso del Renacimiento al Barroco ya se percibía a finales del siglo XVI.

CLASICISMO

El término “clásico”, aplicado a un período de la historia de la música, se refiere a la música de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Se ha utilizado a menudo el término “preclásico” para caracterizar el período que se extiende entre aproximadamente 1730 y 1770, indicando así que el clasicismo musical no se hallaba firmemente establecido antes de las obras maduras de Haydn y Mozart (Pauly, 1974, pp. 14, 46, 19).

Pauly señala que hacia 1780 “la era del *Rococó*, de la *galanterie*, cedió al espíritu del Clasicismo” y añade:

A menudo se ha elegido la fecha de la muerte de Bach, 1750, para simbolizar el fin de la era del barroco, pero para la época en que Bach escribió su *Arte de la Fuga*, su hijo Carl Philipp Emanuel ya había escrito sonatas para instrumento de teclado en un estilo decididamente nuevo.

“El llamado “período clásico” va, más o menos, desde la muerte de los últimos grandes maestros del barroco hasta el final de la era beethoveniana” (Moore, 1981, p. 91).

Rosen (1986), establece el período del Clasicismo entre 1770 y 1820.

Después de la música barroca se dio un período relativamente corto de tiempo en que la música sufrió un cambio; dejó de ser barroca, pero todavía no era claramente clásica. A este periodo, que muchos estudiosos de la música no consideran como un periodo aparte, se le conoce como rococó o preclásico. La música clásica es la música de concierto que fue escrita aproximadamente entre 1770 y 1830 (Brennan, 1988, p. 25).

“Período de la historia de la música que corresponde más o menos a la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, el período posterior al barroco y anterior al Romanticismo” (Chailley, 1991, pp. 244-45, 53).

Chailley además señala que la fase en la que se elabora el nuevo estilo y que va de ca. 1730 a 1760 o de 1740 a 1770 se conoce como preclásica y que se ha definido mediante términos como *style galant*, *rococó*, *Empfindsamkeit*, y *Sturm und Drang*.

“...segunda mitad del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX...” (Pérez, 1995, p. 363).

“El período o estilo que tuvo unos inicios indecisos en Italia a comienzos del siglo XVIII y que se extiende hasta comienzos del siglo XIX”. El preclasicismo o Clasicismo temprano va de 1720 en Italia, en otros países más tarde, a 1760 aproximadamente y se caracteriza por una diversidad de estilos. El período que va de 1760 hasta el final del

siglo XVIII fue una síntesis de los distintos lenguajes de la fase anterior. Al Clasicismo tardío pertenecen los sucesores de Haydn y Mozart que evitaron las nuevas corrientes románticas de principios del siglo XIX (Randel, 1997, pp. 253-55).

Downs (1998, pp. 8, 11, 127, 335) enmarca el Clasicismo desde mediados del siglo XVIII hasta la segunda década del XIX. A causa de la evolución estilística de los compositores, divide la época en los siguientes períodos: Transición del Barroco hasta 1760; establecimiento del nuevo estilo, entre 1760 y 1780; el apogeo del estilo clásico, de 1780 a 1800; declive del estilo clásico de 1800 a 1820.

Sadie (2000, pp. 214, 746), señala sobre el uso del término: “Un uso más concreto es el de la expresión “clasicismo vienés”, con la que se distingue al estilo musical que floreció a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, encarnado en la música de Haydn, Mozart y Beethoven”. Sobre el término Preclásico añade: “Término aplicado a la música inmediatamente anterior a la del Clasicismo, es decir, la del período *galant* o *rococó*” Sadie enmarca en esta época a J. C. Bach.

Michels (2002, pp. 366-67) establece la siguiente periodización del Clasicismo:

El paso del Barroco al Clasicismo (estableciendo este paso a partir de la muerte en 1750 de J. S. Bach) se desarrolla en diferentes estadios. Las nuevas corrientes comienzan hacia 1730 a partir del *estilo galante* francés y con el *nuevo tono* italiano en la ópera bufa, la sonata y la sinfonía. Caracterizan el *Rococó* musical como Preclásico hacia 1750/60 y conducen al Clasicismo a través del *estilo sentimental* y el *Sturm und Drang* musical. Con la muerte de Beethoven en 1827 se podría dar por terminado el Clasicismo, si bien ya existen con anterioridad las corrientes románticas (Weber y Schubert).

Michels especifica aún más: Preclásico, estilo galante (entre 1730-1760); Clasicismo temprano, estilo sentimental (1760-1780); Clasicismo pleno (1780-1820).

Usado en su sentido preciso y musical, el término se aplica a la música compuesta entre 1750 y 1850 aproximadamente; Algunos músicos consideran que el final de la época clásica se sitúa más bien hacia 1827, año de la muerte de Beethoven; otros, sin embargo, mantienen que las obras tardías de Beethoven y la mayoría de las obras de Schubert son ejemplos del estilo Romántico (Bennett, 2003, pp. 65, 242).

Bennet añade sobre el estilo preclásico:

Término que se aplica en sentido amplio a la música anterior al siglo XVIII y más específicamente a las composiciones de los años 1740-60, que abrieron el camino al estilo clásico de Haydn y Mozart, particularmente las de C.P.E. Bach y los miembros de la Escuela de Mannheim.

“Período o estilo vigente durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, sucediendo al Barroco” (González, 2003, p. 122).

El término clásico se ha aplicado, de una forma más restrictiva, a los estilos de madurez de Haydn y Mozart y, en líneas más generales, a la música que abarca desde 1720 hasta aproximadamente 1800...los límites del período clásico se superponen a los del barroco y el romántico (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 588-89, 621).

Según estos autores, en el Clasicismo temprano (principios del XVIII) surgieron estilos como el *rococó* (alrededor de 1700), en las primeras décadas de esta época, el *galante*, y el *empfindsamer Stil*, y a mitad del siglo XVIII autores como W.F. Bach y CPE Bach.

“... a partir de 1750” (Comellas, 2006, p. 147).

“Entre 1750 y 1820, compositores como Haydn, Mozart y Beethoven desarrollaron un nuevo estilo musical, más simple, cuyas premisas –claridad, moderación y equilibrio– fueron el espejo de los valores artísticos e intelectuales de la época” (Burrows, 2009, p. 127).

“...es aplicado estrictamente a la música escrita aproximadamente entre 1750 y 1830...” (Thompson, 2009, p. 70).

La mayoría de los autores establecen el comienzo del período del Clasicismo en la segunda mitad del siglo XVIII, tomando como referencia la fecha de la muerte de Bach, en 1750, hasta comienzos del siglo XIX y extendiéndose hasta las primeras décadas del siglo XIX, en torno a 1820. Otros autores alargan el final del Clasicismo unos años más, haciéndolo coincidir con la muerte de Beethoven, en 1827, si bien los últimos años del compositor son enmarcados por la mayoría de los autores como de evolución al Romanticismo. Aunque no se suele aceptar como un período aparte del Clasicismo, las nuevas corrientes que comenzaron a comienzos del siglo XVIII, coincidiendo con el final del Barroco, han sido enmarcadas dentro de lo que se ha denominado Preclasicismo.

ROMANTICISMO

Puede afirmarse que el período romántico de la música incluye todo el siglo XIX, cubriendo una era que llega hasta la revolución artística que tuvo lugar en los primeros lustros del siglo XX y que culminó con la desilusión de la Primera Guerra Mundial (Moore, 1981, p. 151).

“...el periodo romántico abarcó más o menos desde 1830 hasta los primeros años de este siglo, aunque algunos afirman que el Romanticismo terminó con el siglo pasado, y otros aseguran que siguió hasta 1920 o 1930” (Brennan, 1988, p. 26).

Chailley (1991, pp. 287, 298, 311) sitúa el primer Romanticismo ca. 1800-60 y se impone a partir de 1825-1830 en Alemania y Francia. Sobre el segundo Romanticismo manifiesta: “En los años 1860-1918...en el plano musical hay una tendencia dominante al resurgir del Romanticismo, designada generalmente con términos como *late romanticism*, en inglés, o *spät Romantik*, en alemán. Los franceses y españoles suelen preferir la expresión “postromanticismo”.

“...hacia 1800 comenzó un nuevo capítulo de la historia del pensamiento humano, una etapa conocida generalmente como la Época Romántica. La música romántica es la música del siglo XIX” (Einstein, 1994, pp. 13-14).

Einstein, gran erudito del Romanticismo musical establece tres períodos: primer Romanticismo, desde aproximadamente 1820 hasta la revolución burguesa de 1848; segundo Romanticismo hasta los años setenta, y Posromanticismo o Neorromanticismo hasta la muerte de Mahler en 1911.

“El Romanticismo se desarrolla en Alemania con Beethoven, Weber y Schubert en el primer cuarto de siglo y se consolida alrededor de 1830” (Pérez, 1995, pp. 390, 450).

Pérez señala un período prerromántico entre 1775 y 1830, y en el que los rasgos de los compositores “que en parte siguen siendo clásicos, contienen ya en embrión los rasgos del Romanticismo”.

Un período de la historia de la música europea que se considera que duró desde comienzos del siglo XIX (1820) hasta las innovaciones modernistas de comienzos del XX (1910) y que en ocasiones se subdivide, con una primera fase antes de ca. 1850 y otra posterior a partir de ca. 1890 (Randel, 1997, pp. 513, 888).

Término aplicado al periodo de la historia de la música que comprende desde c. 1790 hasta 1910 y que sigue al período clásico. La primera época del Romanticismo se

considera que termina a mediados de la centuria, la segunda alrededor de 1890 y la última alrededor de 1910 o con el comienzo de la primera Guerra Mundial (Sadie, 2000, p. 797).

Jim Samson, en un artículo citado en el *Grove* (Sadie, 2001, pp. 596, 599) define así el período romántico:

A movement or, more commonly, period of cultural history. When understood as a period, Romanticism is usually identified with either the first half or the whole of the 19th century... In music, however, the Romantic movement has often been located somewhat later, beginning in the post-Beethoven era (c1830) and continuing into the early 20th century, though terms such as 'Late-Romantic' and 'Neo-Romantic' are applied by some historians to the later stages of this period... Probably the most common tendency (as, for instance, in Alfred Einstein and Donald Grout) has been to regard the radical changes in musical syntax of the early 1900s as a natural caesura, and thus to extend the Romantic period through to the first decade of the 20th century, at which point it may be understood to give way to Modernism.

El siglo XIX está considerado en la historia de la música el siglo del Romanticismo. ...período que sigue al Clasicismo y por extensión a todo el siglo XIX, de Beethoven a Strauss.... El final del Romanticismo como época es distinto en cada momento y cada país. Se puede asociar con la adopción por parte de Schönberg del atonalismo y coincide con el estallido de la guerra en 1914 (Michels, 2002, p. 435).

Michels establece dentro del Romanticismo los siguientes subperiodos: Romanticismo temprano (1800-30); Romanticismo pleno (1830-50); Romanticismo tardío (1850-90); Fin de siglo (1890-1914).

“Término usado en relación a la música del período comprendido entre 1810 y 1910 aproximadamente” (Bennett, 2003, p. 262).

“período histórico que comprende desde aproximadamente 1790 hasta 1910” (González, 2003, p. 421).

González delimita de forma aproximada tres etapas: primera hasta 1850, segunda hasta 1890, y la última denominada Romanticismo tardío o Postromanticismo. Sobre esta última etapa añade “La vigencia de la estética puede culminar con la muerte de Gustav Mahler, 1911, aunque sus consecuencias perduran largo tiempo, como podrían demostrar los *Vier Letzte Lieder* (1948) de Richard Strauss”.

Según el diccionario *Larousse* (2003, p. 243), abarca desde principios del siglo XIX hasta los comienzos del siglo XX, aunque señala que durante la primera década del nuevo siglo “ya estaban creciendo nuevas ideas...y el Romanticismo no alcanzó el año 1914 como idea artística central”.

“...período que cubre todo el siglo XIX, excepto la primera y última décadas” (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 1047).

“El período de 1830 a 1860 fue el período romántico temprano” (Schonberg, 2004, vol. II, p. 366).

“A partir aproximadamente de 1830 se consagra en toda Europa lo romántico” (Comellas, 2006, p. 226).

Burrows (2009, p. 167) encuadra el período romántico entre 1810 y 1920.

La música del Romanticismo cubre todo el siglo XIX y principios del XX. Hay discrepancias entre los autores respecto a las delimitaciones existentes dentro del período romántico, aunque en líneas muy generales se podría establecer que el primer Romanticismo o Romanticismo temprano comienza a principios de siglo, entre 1800 y 1820. Tras su consolidación comienza el Romanticismo tardío aproximadamente en las décadas de 1860-70, aunque algunos lo retrasan al final del siglo, en torno a la década de 1890. Más dificultades plantea aún delimitar el final de la época, ya que los autores difieren entre sí, pues casi un tercio de ellos lo sitúan en 1910 mientras que el resto toma como referencia diferentes fechas clave como 1908 en la que se produce la adopción del atonalismo por parte de Schönberg, 1911 con la muerte de Mahler, 1914 con el inicio de la Primera Guerra Mundial, 1918 con el final de la guerra, e incluso lo extienden hasta mitad del siglo XX, ya que como apuntaba González las consecuencias del Romanticismo tardío o Posromanticismo “perduran largo tiempo, como podrían demostrar los *Vier Letzte Lieder* (1948) de Richard Strauss”. De las corrientes que se dieron a mediados y final del siglo XIX como el Posromanticismo, que suele reunir a los compositores nacidos entre 1860 y 1870, el nacionalismo y el impresionismo trataremos en otro apartado.

MÚSICA DEL SIGLO XX

...momento en que la tonalidad tradicional deja de proveer el fundamento de la expresión y organización del pensar musical y es reemplazada por otros modos de organización y expresión musical. Tal cambio tuvo lugar alrededor del 1900, hecho que nos permite hablar con propiedad de la música del siglo XX (Salzman, 1979, p. 15).

“...el cambio del siglo XX es bautizado con igual nombre hacia 1925” (Pérez, 1995, p. 550).

Randel (1997, p. 513), señala que así como otros períodos musicales se han dividido e identificado tradicionalmente con otras ramas de la historia de la cultura y delimitado con unas fechas aproximadas “no se ha adoptado aún de manera generalizada un término comparable para describir el siglo XX”.

“Desde un punto de vista estrictamente cronológico,...1900” (Morgan, 1999, pp. 9-10).

Sin embargo, Morgan puntualiza que el hecho más relevante del cambio a una nueva etapa surgió entre 1907-1908 cuando Schönberg rompió con el tradicional sistema tonal, aunque sus primeras obras no tonales tienen aún rasgos románticos.

Si en épocas anteriores continuaban vigentes los conceptos que definían con cierta validez el carácter y las tendencias (por ejemplo Humanismo y Renacimiento), el siglo XX se libera de esta clasificación general...fin de la música tonal, que ha durado unos 300 años (ca. 1600-1900) (Michels, 2002, p. 519).

Mientras que para describir la música de otros períodos de la historia de la música occidental se han aceptado varias “etiquetas”, no se ha acuñado ninguna que describa de manera cabal y satisfactoria la música compuesta a partir de 1900 (Bennett, 2003, p. 276).

Este período abarca desde 1900 hasta el fin de siglo, no obstante surgieron corrientes o movimientos musicales a finales del siglo anterior y que continuaron en el siglo XX, tales como el Posromanticismo, nacionalismo e impresionismo.

10. Características generales de la música en los distintos períodos de la historia

RENACIMIENTO

De acuerdo con Grout y Palisca, (2004, vol. 1, p. 216) durante el siglo y medio aproximadamente que dura esta época, teniendo en cuenta al igual que ocurre en otros diferentes períodos de la historia de la música que los inicios y finales de los mismos varían según los países a los que se refiera, resulta difícil definir el estilo del Renacimiento a causa de los constantes cambios que suceden en la música de este período y que no se pueden reducir a un conjunto determinado de técnicas musicales, sino que hay que analizarlo desde una perspectiva general del mundo de la cultura de ese tiempo. Aún de acuerdo con esta idea, y por cuestiones metodológicas señalaremos algunas de las características más comunes de la música de este período sustentadas por relevantes autores.

Entre las características del estilo de la música del Renacimiento se distinguen la polifonía vocal (aunque coexiste con la monodía, o una voz sin acompañamiento), la homogeneidad, y la utilización de melodías, formas y proporciones sencillas. Estas obras polifónicas son homogéneas porque las voces se mueven en valores parecidos, logrando así el equilibrio entre lo horizontal y vertical. La polifonía alcanzará su plenitud en el siglo XVI (Gil y Serrano, 2003, pp. 42-3, 46, 58; Michels, 2003, p. 229; Moore, 1981, p. 23; Pérez, 1995, p. 91; Robertson y Stevens, 1982, p. 17). Y es que como afirma López-Calo (1983, p. 12): “uno de los principios básicos de la estética musical renacentista, es el perfecto equilibrio y equivalencia entre las voces de la polifonía”.

La música estaba basada en los modos medievales, y las armonías en las tríadas (Bennet, 2003, pp. 187-88, 255) y aunque la música era básicamente diatónica, Michels (2003, p. 229) destaca el desarrollo del cromatismo durante el siglo XVI especialmente en el madrigal. Aunque no se ha establecido aún la tonalidad clásica, los ocho antiguos modos eclesiásticos se ven modificados por el uso de alteraciones y de las transposiciones para facilitar la ejecución a cantantes y organistas (Gil y Serrano, 2003, p. 45).

El estilo polifónico imitativo se utilizó tanto en la música sacra, misas y motetes, como en los madrigales profanos y en la música instrumental para *consort* (Randel,

1997, p. 862; Sadie, 2000, p. 777). En este sentido, Bennet (2003, pp. 12, 147, 254) y Randel (1997, p. 861) añaden que algunas veces las partes, normalmente cuatro, se mueven con un mismo ritmo, siguiendo el estilo acórdico u homofónico, pero predomina el uso de texturas con independencia rítmica, en estilo polifónico o contrapuntístico. Según Grout y Palisca (2004, vol. 1, pp. 246-47, 290), la música estaba determinada en función de la estructura del texto, y las partes polifónicas, de ritmos simples, se tocaban aunque en principio estaban escritas para ser cantadas, ya que entre 1450 y 1550 los compositores escribieron sobre todo polifonía vocal.

El desarrollo de la música ya en el siglo XVI se producirá por la evolución del contrapunto imitativo y de la música instrumental, que se emancipa de la vocal, y que nace de las transcripciones de obras vocales polifónicas o de música de danzas (Gallico, 1986, p. 47; Gil y Serrano, 2003, p. 53; Moore, 1981, p. 24; Pérez, 1995, pp. 236, 258; Robertson y Stevens, 1982, p. 217). La independencia cada vez mayor de la música instrumental respecto a la vocal provoca que los instrumentos se agrupen por familias que se diferencian por el timbre. G. Gabrieli, a finales del siglo XVI, desarrollará en sus composiciones los colores instrumentales (Gil y Serrano, 2003, p. 50; Pérez, 1995, pp. 235-37). En el Renacimiento no existe todavía la orquesta con una plantilla determinada, sino conjuntos formados por los instrumentos de que se disponga en cada momento (Gil y Serrano, 2003, p. 52).

Los instrumentos usuales eran el laúd y la vihuela en España; de teclado el clavicémbalo, clavicordio, órgano, espineta y virginal, además de diferentes instrumentos de cuerda, viento madera y viento metal (Gil y Serrano, 2003, pp. 51-52; Moore, 1981, p. 23). Gil y Serrano, añaden que no se puede saber con certeza qué composiciones fueron escritas para voz o para instrumento en esta época excepto las pizas para laúd, vihuela y teclado.

A finales de este período se desarrolló en la escuela veneciana el estilo policoral, relacionado a compositores como Giovanni Gabrieli, el cual trataremos en nuestro estudio, y en el que las voces o los instrumentos están divididos en varios grupos (Bennet, 2003, p. 239).

La misa y el motete son las formas polifónicas religiosas más importantes y dentro de la polifonía profana, la canción, el madrigal italiano y el villancico y romance en España (Bennet, 2003, pp. 7, 20, 54-55, 186, 190, 255; Comellas, 2006, p. 71; Gil y Serrano; 2003, p. 121; Grout y Palisca, 2004, vol. 1, p. 247; Michels, 2003, p. 233; Pérez, 1995, pp. 193, 215; Randel, 1997, pp. 861-62). Las formas instrumentales del

siglo XVI provienen de la polifonía vocal. Dentro de la música instrumental, destacan las danzas (*suite*), las variaciones (diferencias, en España), composiciones derivadas de modelos vocales como el *ricercare* o motete instrumental (origen de la fuga) y las *canzonas*, la sonata que en este período se refería a una obra para ser sonada en vez de cantada, y formas de improvisación como el preludio, la tocata y la fantasía (Bennet, 2003, p. 285; Gil y Serrano, 2003, pp. 53, 122; Pérez, 1995, pp. 240-41). Reese (1988, p. 608), señala que el término *canzona* se aplicaba a la música instrumental de cualquier tipo y Bennett (2003, pp. 54, 59) añade que deriva de la *chanson* francesa y está formada por varias secciones contrastantes.

Las características del Renacimiento tardío se mantuvieron hasta los comienzos del siglo XVII, así como las características del Barroco temprano surgieron antes de finalizar el siglo XVI. (Grout y Palisca, 2004, vol. 1, p. 349; Sadie, 2000, p. 777).

Otros rasgos generales de la época son el mecenazgo de la Iglesia y la nobleza, la consideración por la cultura antigua grecolatina y la invención de la imprenta en 1454 por Gutenberg, que permitió que se imprimiera música por primera vez en 1465 y se publicaran libros que eran más fiables que los manuscritos (Grout y Palisca, 2004, vol. 1, pp. 217, 219; Moore, 1981, p. 23; Pérez, 1995, p. 188; Swift, 2010, p. 12).

BARROCO

Es la primera gran época de la música instrumental ya que poco a poco va adquiriendo la misma importancia que la música vocal, y toma relevancia la figura del solista.

Se caracteriza por la textura homofónica o monodia acompañada (melodía acompañada) aunque coexiste con el contrapunto (*stile antico* o *prima prattica*); la utilización del bajo continuo como base armónica que además proporciona un ritmo uniforme y claro; el colorido tímbrico; la expresión de las emociones, formulándose la denominada doctrina de los afectos por la cual el estado de ánimo se expresa por medio de recursos musicales; uso de los contrastes entre pasajes *forte* y *piano* sin gradaciones entre ellos; uso de la ornamentación en melodías largas y elaboradas; la improvisación; virtuosismo instrumental y vocal, con el comienzo del *bel canto* italiano a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en el que se perseguía la claridad de la interpretación del texto que se había perdido por la confusión que generaba la polifonía. Además dejan de utilizarse los modos eclesiásticos medievales que se mantenían en el Renacimiento y se consolida el sistema de escalas mayores y menores (Bennett, 2003, p. 33; Gil y Serrano, 2003, pp. 58, 109; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 404; Michels, 2002, p. 307; Moore, 1981, pp. 41-2; Pauly, 1974, p. 35; Perez, 1995, pp. 91, 276-80; Randel, 1997, p. 147; Sadie, 2000, p. 89; Schonberg, 2004, vol. I, p. 46; Thompson, 2009, p. 11) . La textura, según Bukofzer, citado en Gil y Serrano (2003, pp. 58, 61) experimenta una evolución: en los inicios del Barroco (ca. 1580 a 1630) se impuso la verticalidad con la monodia acompañada y se rechazó la polifonía y el contrapunto; en el Barroco medio (ca. 1630 a 1680) coexisten la monodia y el contrapunto; en el Barroco tardío (ca. 1680 a 1730), esplendor de la técnica del contrapunto.

“En el barroco tardío, 1680, se produce el establecimiento de la tonalidad a través de las relaciones de los acordes con el centro tonal, acordes que ya eran conocidos pero que ahora adquieren una función nueva, determinar la tonalidad” (Bukofzer, 1998, p. 229).

En el Barroco tardío se consolida el estilo, y además del establecimiento de la tonalidad es característico el contrapunto exuberante (Gil y Serrano, 2003, p. 124). En cuanto al ritmo, Grout y Palisca (2004, vol. 2, pp. 358-59), señala que “era o muy medido o muy libre como en las tocatas y los recitativos”.

Con el desarrollo de la monodia, nacen géneros vocales como la ópera (género teatral), en Florencia. La ópera requiere un acompañamiento instrumental que favorezca

la claridad de los diálogos, que anteriormente con las voces superpuestas de la polifonía no se podía realizar. Además de la ópera, dentro de la música vocal profana destacan el madrigal y el *lied*. El oratorio (drama musical sacro, basado en textos bíblicos, sin escena), la cantata y la pasión, dentro de la música vocal religiosa, en la cual persisten formas antiguas como la misa y el motete. En el Barroco predomina la voz superior sobre las demás, en oposición al equilibrio de las voces en el Renacimiento, y en la música instrumental sobresalen una o varias partes solistas, mantenidas por el acompañamiento o bajo continuo. Las voces intermedias eran improvisadas por el continuo. Dentro de la música instrumental las principales formas son la sonata, el *concerto grosso*, la *suite*, el concierto para solista, la obertura (como forma independiente o precediendo a la ópera u oratorio) y otras formas solísticas como la fantasía, la tocata, el preludio y fuga (Bukofzer, 1998, pp. 31-33; Comellas, 2006, pp. 92- 93, 95, 99; Gil y Serrano, 2003, pp. 58, 59, 61, 123; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 401, 485; López- Calo, 1983, p. 12; McLeish, 2000, p. 355; Michels, 2002, p. 357; Moore, 1981, p. 41; Pérez, 1995, pp. 258-59, 280-81, 287; Schonberg, 2004, vol. I, p. 47; Thompson, 2009, p. 11). Las sonatas eran denominadas *da camera* o *da Chiesa*. Grout y Palisca (2004, vol. 2, pp. 486-87) señalan que la instrumentación de estos dos tipos de sonata después de 1670 estaba formada generalmente por dos instrumentos agudos y uno bajo, si bien podían escribirse para hasta ocho instrumentistas. Además del *concerto grosso* y del concierto solista, Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 499) añaden, que aunque éstos eran los dos tipos de concierto más frecuentes también existía el concierto orquestal, en el que se resaltaba la parte del primer violín y la del bajo. De entre todos estos géneros, para Michels (2002, p. 301) el más importante fue la ópera, que nació en Florencia en 1600. En nuestro estudio encontramos también el género serenata de A. Scarlatti el cual Grout y Palisca (2004, vol. 2, pp. 442-443) definen de la siguiente manera: “El género situado a mitad de camino entre la cantata y la ópera fue la serenata, pieza semidramática habitualmente escrita para alguna ocasión especial que con frecuencia tenía textos alegóricos y solía ejecutarla una pequeña orquesta y varios cantantes”.

Durante el siglo XVII y principios del XVIII, las sinfonías consistían en unas piezas breves, interpretadas antes, durante o a continuación de las obras vocales. Aparecían al comienzo de las óperas, lo que actualmente se denomina obertura o preludio, y solían tener tres movimientos cortos (rápido, lento, rápido) en los que utilizaban las melodías de la ópera. Posteriormente se escribieron sinfonías en estilo operístico que se

interpretaban por separado y en las que se amplió el primer movimiento y se utilizó la forma sonata, además de añadirse un cuarto movimiento (McLeish, 2000, p. 468).

La música instrumental de conjunto evolucionó acorde con el desarrollo de los instrumentos y la toma de conciencia de sus respectivos timbres, y además se produjo el crecimiento de la ópera, surgiendo así el concepto de orquesta en el siglo XVII ya que los pequeños conjuntos resultaban inadecuados para las producciones operísticas (Burrows, 2009, p. 79; Gil y Serrano, 2003, p. 66; Michels, 2002, p. 355). De acuerdo con esta idea, Pauly (1974, p. 53) apunta que “la música orquestal como tal- es decir, la música concebida teniendo en cuenta la sonoridad de un grupo específico y más bien numeroso de instrumentos- se desarrolló durante la era del barroco”. Difieren de esta idea Robertson y Stevens (1982, p. 496), quien señala que “las palabras sinfonía y *concerto* aparecen muy a menudo en las publicaciones italianas de la primera mitad del siglo XVII, pero el contenido de los volúmenes, no merece calificarse, ni siquiera remotamente de orquestal”. Otros autores concretan aún más la fecha del nacimiento de la orquesta, situándola hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII. Gil y Serrano (2003, p. 67) afirman que la música orquestal se dio a finales del siglo XVII con el *concerto grosso* de Corelli. De esta idea son Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 497), quienes añaden que a finales del siglo XVII ya empieza a diferenciarse la música de cámara y la música orquestal. Sin embargo, Pérez (1995, pp. 303-04) indica que “a principios del siglo XVIII existía la orquesta de cámara procedente del *concerto grosso*, pero a mitad del siglo XVIII hay un desarrollo de la música sinfónica y de los instrumentos de la orquesta”.

En cuanto a la composición de la orquesta, Moore (1981, p. 39) y Comellas (2006, pp. 96-98) manifiestan que “la orquesta estuvo compuesta al principio por un grupo de instrumentos que variaba según el gusto del compositor” y se fue estableciendo, a finales del Barroco, en secciones de instrumentos de cuerda y viento, estableciéndose las “familias” de la orquesta. McLeish (2000, p. 383), indica que “a principios del siglo XVIII...la orquesta habitual estaba constituida por un grupo de cuerdas con clave u órgano, reforzado, si era necesario, por las maderas y en las grandes obras, por trompas, trompetas y timbales”. Gil y Serrano (2003, p. 97) destacan que la familia más importante es la de la cuerda y que incluso las partes de la sección de viento y percusión son instrumentadas *ad libitum* aunque se van especificando cada vez más a lo largo de este período. En cuanto a su composición, especifican que “en 1750 una obra de concierto barroca plenamente orquestada podía incluir partes para una o más flautas,

oboes, fagotes, trompas, trompetas, timbales, continuo, más un grupo de cuerda a tres o cuatro partes con diversos instrumentistas por parte”.

En el Barroco los instrumentos debían tener ciertas características que gustaban tanto a compositores e intérpretes como al público: timbre brillante, extensión amplia que posibilitara las dinámicas y además conmover los afectos. El oboe apareció a mitad del siglo XVII, el clarinete apareció en la ópera de París en 1749, y el *pianoforte* a principios del siglo XVIII aunque se desarrolló en la segunda mitad del siglo. El violín experimentó una evolución, y por el contrario es la última época del laúd, el clave y la viola de gamba (Gil y Serrano, 2003, pp. 63-65).

Moore (1981, p. 40), apunta que en esta época los mecenas continuaban siendo el clero y la nobleza aunque Schonberg (2004, vol. II, pp. 47, 57) resalta el ascenso de la burguesía culta que gustaba de los incipientes conciertos públicos, y por tanto la música se extendió de los palacios e iglesias a la ciudad.

CLASICISMO

“El término se empezó a utilizar referido a la música de esta época por su analogía con el arte de los griegos y los romanos” (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 588). Los compositores del Clasicismo tenían una visión humanista, siendo por tanto el hombre el centro de sus composiciones (Benedetto, 1987, p. 17).

Entre sus características destacan la perfección de la forma, los ideales de sencillez y claridad frente a la excesiva ornamentación, el logro del equilibrio entre la estructura formal y la expresión (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 588; Michels, 2002, p. 369; Schonberg, 2004, vol. I, p. 82). Según Rosen (1986, p. 87), en las obras clásicas el clímax suele estar hacia la mitad de la misma y por ello las dimensiones del final son fundamentales para lograr la estabilidad y equilibrio.

Respecto al ideal de sencillez, Pauly (1974, p. 14) agrega que esta reivindicación es refrendada tanto por escritores sobre música del siglo XVIII como por algunos músicos, como Gluck. Sobre la expresión, Moore (1981, p. 91) añade: “... ausencia de cualquier efecto vulgar o sensacionalista, en especial el aumento de importancia del contenido emocional, que haría su aparición en la época siguiente”. Según Pérez (1995, p. 363), las características de equilibrio y proporción, además de la belleza formal eran los ideales de la época clásica griega. Va desapareciendo el uso del bajo continuo, a partir de 1750, y las frases se desarrollan a través de melodías breves y sencillas en un estilo homofónico o de melodía acompañada; se mantiene la jerarquía entre la melodía y el acompañamiento, pero se busca una unidad entre todas las voces, de tal manera que la voz acompañante adquiere también un significado motivico, pudiendo convertirse en voz principal y la principal en acompañante (Bennett, 2003, p. 64; Chailley, 1991, p. 252; Comellas, 2006, p. 150; Gil y Serrano, 2003, pp. 73-4; Perez, 1995, p. 91; Randel, 1997, p. 254; Rosen, 1986, p. 68). Utilización de la dinámica expresiva y gradual que aporta un gran colorido orquestal (Randel, 1997, p. 254; Sadie, 2000, p. 214). Adquiere más importancia la música pura, instrumental, que la vocal y las obras se clasifican por números que se añaden a la palabra latina *opus* (obra) (Chailley, 1991, p. 261; Pérez, 1995, pp. 367, 370; Schonberg, 2004, vol. I, p. 91).

El Clasicismo es la época de la perfección de las grandes formas dando lugar al nacimiento de la moderna forma de sonata, el concierto solista y el principal género orquestal que será la sinfonía moderna o sinfonía clásica, derivada de la obertura italiana de finales del siglo XVII, que se establece a mediados del siglo XVIII gracias a

los conciertos públicos que generan gran interés en la orquesta (Bennett, 2003, p. 64; Burrows, 2009, p. 128; Chailley, 1991, pp. 252, 256, 261; Comellas, 2006, pp. 149-154, 157; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 617; Michels, 2002, pp. 415, 425). La evolución de la sonata caracterizó el estilo musical de esta época e influyó a casi toda la música instrumental, y con el concierto solista se incrementó el virtuosismo del instrumentista (Moore, 1981, pp. 92-3).

Sin duda, y de acuerdo con Moore (1981, pp. 94, 116) el gran logro de esta época fue la sinfonía ya que “representa el equilibrio ideal entre la lógica de la forma y la expresividad del contenido”. La sinfonía permite explotar las posibilidades melódicas y tímbricas de los instrumentos de la orquesta. Pauly, (1974, p. 54) sostiene que a través de la sinfonía quedaron reflejados los cambios estilísticos más significativos como la extensión de la forma y los cambios de carácter dentro de la obra, y es por ello que con el desarrollo de esta forma, la música del Clasicismo experimentó un gran desarrollo.

En 1700 aproximadamente, la obertura de ópera italiana fue aumentando la extensión de los tres movimientos de los que constaba y empezaron a denominarse sinfonías y a interpretarse de forma independiente de la ópera a la que pertenecía, ya que el tema no guardaba una verdadera relación con la ópera para la que había sido compuesta. En este sentido, Gluck llevó a cabo una importante reforma en la ópera, estableciendo que la obertura guardara relación temática con lo que seguía a continuación. Este hecho derivó, hacia mediados del siglo XVIII, a que los compositores escribieran obras orquestales en tres movimientos dando lugar a las sinfonías tal y como las conocemos actualmente (Pauly, 1974, p. 34; Pérez, 1995, p. 368).

Otras formas instrumentales cultivadas en esta época fueron la obertura, la *suite*, el cuarteto, la serenata, la fantasía, el divertimento, las variaciones y el nocturno en lugar de la suite instrumental del Barroco (Bennett, 2003, p. 64; Gil y Serrano, 2003, p. 125; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 628-629; Michels, 2002, p. 423; Moore, 1981, p. 93; Perez, 1995, p. 373).

Dentro de la música vocal religiosa destacan el oratorio y la misa (Bennett, 2003, p. 64). En los oratorios, se confiere mayor importancia al acompañamiento orquestal. La misa incorporó técnicas operísticas y sinfónicas. (Moore, 1981, pp. 142-43). En cuanto a la música vocal profana adquiere gran importancia la ópera, y es que junto a la música instrumental, se convertirán en el eje sobre el que giró la música del Clasicismo (Chailley, 1991, p. 272).

A finales del siglo XVIII decaen los géneros serios tradicionales como la ópera seria italiana y la tragedia lírica francesa mientras que cobran importancia los géneros cómicos nacionales como la ópera *buffa* italiana, que surgió a principios del siglo XVIII, la ópera cómica francesa y el *singspiel* alemán (Chailley, 1991, p. 267; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 596; Michels, 2002, pp. 373, 75, 79; Pauly, 1974, p. 32; Pérez, 1995, pp. 368-70).

En esta época se preferían instrumentos brillantes y con sonoridad como el clarinete, el pianoforte y el violonchelo, y se dejan de utilizar, entre otros, el laúd y la viola de gamba. El clave se prefirió al pianoforte hasta aproximadamente 1770 y finalmente decayó a partir de 1790.

Antes del siglo XVIII ya existía el concierto público, pero es en esta época cuando se comienza a cobrar la entrada, convirtiéndose el público en el gran sostenedor de la música. Relevante para el auge de los conciertos fue la presencia del instrumentista virtuoso que atraía a gran cantidad de público (Pauly, 1974, pp. 89, 95, 167).

El incremento de los conciertos públicos gracias a los aficionados burgueses, posibilita que se desarrollen la música orquestal y las ediciones musicales (Chailley, 1991, pp. 246-47; Gil y Serrano, 2003, p. 75). Moore (1981, pp. 93, 105), añade que “el principio orquestal de doblar las partes dio como resultado la orquesta sinfónica...”, aunque opina que la delimitación entre la música de cámara y la música sinfónica antes de Haydn no estaba claramente definida.

Citamos a continuación la descripción que ofrecen diversos autores sobre la composición de la orquesta clásica:

...todavía en 1768 escribía Haydn: “Prefiero una banda con tres instrumentos bajos-cello, fagot y contrabajo-, a otra con seis contrabajos y tres violonchelos, porque determinados pasajes se expresan mejor con aquella” (cartas de Haydn): Pero hacia 1780, la orquestación de Haydn había superado grandemente este estadio, que representaba una situación a medio camino entre los estilos de cámara y orquestal. Mozart prefería una orquesta sorprendentemente numerosa y sabía muy bien cómo debía estar compuesta: 40 violines, 10 violas, 6 chelos, 10 contrabajos y todos los instrumentos de viento doblados. Aun sabiendo que en aquella época todos los instrumentos sonaban más apagados que los de hoy, se trata de un volumen doble de fuerte del que ningún director de orquesta actual se atreve a utilizar para interpretar una sinfonía de Mozart: Ciertamente que no siempre éste conseguía una orquesta de tal envergadura, pero no hay razón alguna para continuar perpetuando hoy las condiciones-en cuanto a la composición de las orquestas-del siglo XVIII, que sólo prevalecían cuando no había suficiente dinero para hacer las cosas debidamente” (Rosen, 1986, p. 165).

“A partir de 1750 la composición de la orquesta es básicamente como la conocemos hoy en día aunque más reducida, pensada para que realizaran los conciertos en salas medianas” (Pérez, 1995, p. 372).

“Se introduce la sección de viento madera y se prescinde del continuo, promoviendo además el equilibrio de las distintas secciones de la orquesta: cuerdas, maderas, metales y percusión” (Bennett, 2003, p. 64; Comellas, 2006, p. 158).

En el siglo XVIII a la sección de cuerda se le añadieron dos oboes y dos fagotes, y, ocasionalmente, dos trompas, una flauta, dos trompetas y tímboles. El clarinete se convirtió en un miembro estándar de la orquesta a finales del XVIII (Burrows, 2009, p. 25).

En el siglo XVIII, una obra orquestal podía ser interpretada por una gran variedad de combinaciones orquestales, desde un cuarteto de cuerda con clave hasta una orquesta sinfónica de cuarenta o cincuenta músicos. Pero siempre se mantenía un determinado y establecido equilibrio sonoro entre cuerda, madera, metal e instrumentos de tecla (Dart, 2002, p. 114).

“Las sinfonías londinenses de Haydn requieren de una orquesta grande, prototipo de la época clásica: cuerda, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, timbal” (Gil y Serrano, 2003, p. 77).

En tiempos de Mozart, de Haydn y del joven Beethoven, una orquesta podía estar formada por dos docenas de cuerdas (8/8/4/3/1), 1 flauta, 2 oboes, 2 trompas, 2 trompetas y tímboles. Beethoven utilizaba habitualmente 2 flautas y 2 clarinetes y, a menudo, añadía a la formación básica una tercera trompa y dos trombones” (McLeish, 2000, p. 384).

A comienzos del Clasicismo el núcleo de la orquesta lo formaba la familia de la cuerda, además de dos oboes y dos trompas. Además había trompetas, tímboles, fagot, flautas y clarinete. Hacia 1760 la familia de la cuerda solía estar conformada por seis violines primeros, seis segundos, dos violas, tres violonchelos y un contrabajo aunque podía aumentarse a 8/8/4/4/2. Como suceso excepcional, se llegó a ejecutar una de las sinfonías de Mozart en 1781 con la siguiente plantilla: cuarenta violines, diez violas, ocho violonchelos, diez contrabajos, seis fagotes y vientos a dos (Pauly, 1974, pp. 62, 64).

Con Haydn y Mozart, las maderas alcanzaron mayor protagonismo melódico. El fagot comenzó a llevar melodías y dejó de doblar a los violonchelos y contrabajos que sostenían la línea del bajo. En las obras de Beethoven y en las últimas de Haydn, los violonchelos y los contrabajos ya no tocan lo mismo, una octava por debajo los contrabajos. El clave, como ya hemos apuntado, se mantuvo hasta final del siglo XVIII. El director tocaba y dirigía a la orquesta desde el clave (Gil y Serrano, 2003, pp. 76-7).

A mediados del siglo XVIII, entre 1743 y 1777, aparece la orquesta de Mannheim que contribuyó a un enorme desarrollo de la música sinfónica. Su fundador y primer director fue Johann Stamitz (Pérez, 1995, p. 373). A veces se suele atribuir a esta orquesta la invención del crescendo, pero contrario a esta idea Pauly (1974, p. 69) dice al respecto:

No fue un invento de Mannheim sino que al ser ejecutado en forma cuidadosa y uniforme por esta orquesta de gran tamaño, el gradual aumento o disminución del volumen distribuido a lo largo de un pasaje de larga extensión tenía un efecto electrizante sobre el público.

La orquesta de Mannheim estaba compuesta por, aproximadamente, el doble de músicos que cualquier otra orquesta de la época, unos cuarenta (McLeish, 2000, p. 383). Pauly (1974, p. 70) especifica aún más y afirma que “...en 1756 estaba formada por veinte violines, cuatro violas, cuatro violonchelos y dos contrabajos, además de cuatro trompas”.

Durante el siglo XVIII surgen también diferentes estilos. A comienzos de siglo, durante el final del Barroco y en la denominada época del Clasicismo temprano, según Bennett (2003, p. 131) y Randel (1997, pp. 467, 886), surge en Italia el estilo *galante*, estilo principal del Clasicismo temprano. Se ha aplicado también el término a la música *rococó* francesa de inicios del siglo XVIII.

Schonberg (2004, vol. I, p. 82) lo define como “un estilo sencillo y melódico desprovisto de contrapunto”. Chailley (1991, p. 253) añade que “se caracteriza por la ausencia de color dramático, por la simplicidad de la técnica, y la gracia y la moderación expresiva...en Francia, se desarrolla con la etiqueta de *rococó*”.

Según Comellas (2006, p. 163) “a partir aproximadamente de 1750, todos los compositores escriben música *galante*”, destacando a tres hijos de J. S. Bach: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian, además de Stamitz y Dittersdorf.

El estilo *rococó* en música se relaciona con la música francesa que se produce en el mismo período que las artes visuales. Coincidió con el final del período Barroco, del que conservó grandes vínculos, desarrollándose en la primera mitad del siglo XVIII (Pauly, 1974, pp. 19, 22; Randel, 1997, p. 886).

A mediados del siglo XVIII en el norte de Alemania surgió el *empfindsamer stil* o estilo sentimental, donde la emoción se valora por encima de todo, y en el que CPE Bach fue su mejor representante (Randel, 1997, p. 386). Se distinguió por la utilización

de diferentes dinámicas y *tempos* para expresar los distintos estados de ánimo, no sólo un “afecto” como en el Barroco (Pauly, 1974, pp. 39-41).

También en el norte de Alemania, en la década de 1770 a 1780, surgió un movimiento prerromántico literario, y por extensión a otras artes, denominado *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), con el fin de hacer crítica social a través del arte y vencer a través de la emoción. Opuesto “al gusto por lo agradable, por el refinamiento formal y la sencillez expresiva del *rococó* y el estilo *galante*” y en favor de “la recuperación de una concepción heroica de la vida”. Música representativa del *Sturm und Drang* sería la de CPE Bach (González, 2003, p. 462; Noya, 2010, pp. 195-6; Pérez, 1995, p. 391).

Rosen, (1986, p. 56) denomina manierista al período entre 1755 y 1775, en el cual no se dio un estilo válido para todos los géneros.

La visión que presenta Pauly (1974, p. 45) sobre los términos *Rococó*, *style galant* y *Empfindsamer stil* es que “no son etiquetas cronológicas aplicables de manera universal, ni se refieren a “períodos” generales de la historia sino que se los aplica a los acontecimientos en áreas geográficas específicas y en determinadas categorías de las artes”.

El Clasicismo, recibió tanto la influencia de estas corrientes como la del primer Romanticismo en su etapa final (Moore, 1981, p. 91).

ROMANTICISMO

En este período será la música el arte que ostentará mayor importancia, y el fin que persigue ya no es lo humano, sino lo poético (Benedetto, 1987, pp. 6, 17). “La expresión de los sentimientos se torna más intensa y personal a partir de 1800” (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 733-34). Según Bennett (2003, p. 262) esta mayor expresión de las emociones, respecto a la época anterior, se logró a través de la ampliación de la altura, la dinámica y los timbres de los instrumentos. Es decir, se utilizan como recursos expresivos elementos del lenguaje musical para crear una determinada atmósfera y dar color.

A través de la armonía, elemento compositivo primordial en el Romanticismo, se busca la expansión tonal, la tensión cromática y la utilización de disonancias (Benedetto, 1987, p. 29). El empleo de estas disonancias, cromatismos y modulaciones, que aportaban una mayor expresividad, llevó progresivamente al debilitamiento de la tonalidad (Bennett, 2003, p. 262; Pérez, 1995, p. 419), y es que según Schonberg (2004, vol. I, p. 174) en torno a 1840 cambió el vocabulario armónico con el uso de “una armonía cromática contrapuesta a la armonía diatónica clásica...combinaciones tonales desusadas, disonancias”. El subjetivismo es otra característica de la música romántica (Michels, 2002, p. 435). En las composiciones románticas se refleja la supremacía de la música instrumental, la “música absoluta”, sobre la vocal (Benedetto, 1987, p. 7). Prefieren el contenido en lugar de la forma clásica, aunque experimentan con nuevas formas, colores y texturas (Schonberg, 2004, vol. I, p. 174), buscando mayor libertad tanto en la forma como en la estructura de la música (Bennett, 2003, p. 262).

Los temas preferidos de los músicos románticos eran los medievales, novelescos, fantásticos y sobrenaturales, buscando su inspiración en la naturaleza y sus paisajes, en la literatura y en sus personajes o acontecimientos históricos, en las melodías populares y en el folclore (Benedetto, 1987, p. 20; Pérez, 1995, p. 418; Robertson y Stevens, 1993, p. 144; Schonberg, 2004, vol. I, p. 174).

Predominio del virtuosismo instrumental (Benedetto, 1987, p. 22; Moore, 1981, p. 192; Sadie, 2000, p. 797; Pérez, 1995, p. 418). Ya no se solicitan intérpretes que añadan nada a una composición, “se convirtieron más bien en transmisores de las “intenciones” del compositor” (Randel, 1997, p. 889). Además hay una gran evolución de la orquesta donde las formas más interpretadas eran la sinfonía y el concierto (Bennet, 2003, p. 262; Einstein, 1994, p. 17).

Surgen las primeras biografías, los primeros catálogos, y crecen las ediciones. Desaparece la figura del mecenas, aunque ahora el músico depende del público burgués y de las editoriales (Benedetto, 1987, pp. 21, 121; Schonberg, 2004, vol. I, p. 151). La actividad concertística, que se mantenía gracias a las asociaciones privadas de aficionados, pasó a manos de instituciones públicas hacia la segunda mitad del siglo. En la década de los sesenta, la Orquesta Filarmónica de Viena fue la primera institución orquestal estable, y con ella nace el repertorio sinfónico, es decir, “un repertorio de obras consideradas “válidas y siempre ejecutables” y cuyo centro fundamental es la sinfonía” (Benedetto, 1987, pp. 119, 20).

“La música alcanzó nuevos extremos de extensión y brevedad” (Randel, 1997, p. 889), es decir, se utilizaron las grandes formas pero fue la época musical en la que existió mayor predilección por las pequeñas formas (Einstein, 1994, p. 78; Pérez, 1995, pp. 91, 419).

Surgen géneros nuevos además de los cultivados en la época anterior y que son innovados en el romanticismo (Michels, 2002, pp. 439, 497).

Se produce un desarrollo en formas instrumentales como la sonata, el concierto, la obertura, la suite sinfónica y la sinfonía, a través de la cual la orquesta adquirirá gran importancia. Aparecen el poema sinfónico y la sinfonía programática (Benedetto, 1987, p. 29; Bennett, 2003, p. 262; Chailley, 1991, p. 302; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 734-35, 750; McLeish, 2000, p. 384; Michels, 2002, p. 501; Moore, 1981, pp. 152-54, 169, 174; Pérez, 1995, pp. 394, 419, 466-67; Randel, 1997, p. 889; Sadie, 2000, p. 797).

La música programática se dio en otras épocas, un ejemplo son las sinfonías programáticas de Dittersdorf a finales del siglo XVIII, pero más especialmente en el siglo XIX, ya que se establecieron vínculos más estrechos entre la música y la literatura, dando lugar a los nuevos géneros de la música programática que ya hemos señalado, como el poema sinfónico de Liszt y la sinfonía programática de Berlioz. Las oberturas de concierto descriptivas de Beethoven, Berlioz, Mendelssohn y Wagner se consideran predecesoras de los poemas sinfónicos de Liszt, que alcanzaron su culminación con Richard Strauss (Einstein, 1994, p. 32; Moore, 1981, p. 196; Randel, 1997, pp. 714, 810, 828, 889).

En cuanto a las pequeñas formas destacan, entre otras, nocturno, balada, barcarola, preludio, capricho, momento musical, impromptu, romanza, rapsodia, donde los músicos románticos encontraron un vehículo ideal de expresión (Benedetto, 1987, p. 32; Einstein, 1994, p. 78).

Dentro de la música vocal religiosa destacan la misa, el oratorio (que podía utilizar también temas profanos), la cantata y el *requiem* (Benedetto, 1987, p. 47; Einstein, 1994, p. 176; Gil y Serrano, 2003, p. 126; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 809).

Entre los géneros de la música vocal profana sobresalen el lied y la ópera, además de otros como la cantata profana, la opereta y la zarzuela (Gil y Serrano, 2003, p. 126). Aunque la música instrumental fue el medio preferido del compositor romántico para expresarse, el lied fue una de las formas características del siglo XIX, donde los compositores se expresaron con mayor libertad, y se desarrolló para voz sola o para varias voces (Benedetto, 1987, p. 47; Einstein, 1994, pp. 41, 181; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 734; Pérez, 1995, p. 394). Según Chailley, (1991, p. 301) “El lied es uno de los géneros privilegiados del romanticismo alemán”, y sobre la ópera, Benedetto (1987, p. 61) afirma que “junto a la música coral, el campo cultivado con mayor asiduidad y diligencia fue el de la ópera”.

Existían en toda Europa variados estilos de ópera. A principios del siglo XIX, el centro de la mayoría de los operistas fue París. Los tipos de ópera en Francia eran la *tragédie-lyrique*, con acompañamiento de música en su totalidad, la *opéra-comique* y la *grand-opéra* (Casini, 1987, pp. 3, 4, 13). En la *grand-opéra*, el espectáculo y la música tenían igual importancia; en la ópera cómica, se continuó utilizando el diálogo hablado en vez del recitativo; la extensión de la ópera lírica adquiere un término medio entre las otras dos (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 812-14). Por otra parte, Einstein (1994, p. 79) asegura que también la ópera *buffa* italiana y la ópera cómica de diversos países ayudaron a la transformación de la ópera.

El drama musical, fue una forma nueva creada por Wagner, que contribuyó enormemente al desarrollo de la ópera, y en la que el compositor buscaba la unidad entre el drama y la música, fusionando el texto, la música y la escenografía. Quiere sintetizar las artes en un todo, para conseguir “la obra de arte total”. Para crear este drama musical continuo, la obertura que precede al drama prepara la acción, utiliza el “*leit motiv*” y la “melodía infinita”, a través de la cual las escenas se encadenan sin interrupción. Elige temas mitológicos y de leyendas germanas, y realza a la orquesta con efectos tímbricos y dinámicos, y con un intenso cromatismo (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 831, 836; Moore, 1981, pp. 218-19; Pérez, 1995, p. 419).

Surgió también la ópera verista que duró aproximadamente durante la década de 1890 (Schonberg, 2004, vol. II, pp. 142-43).

En el Romanticismo, el acompañamiento instrumental de la ópera y del lied cobró mayor importancia, logrando así un equilibrio entre la voz y el acompañamiento. (Einstein, 1994, pp. 44, 79).

Hacia 1820 apareció la figura del director, quien frecuentemente era, además, un instrumentista virtuoso. Precursores de la batuta fueron los compositores Spohr y Weber (Schonberg, 2004, vol. I, p. 170).

Los conciertos se celebraban con mayor frecuencia en salas grandes siendo necesarios instrumentos más sonoros. La revolución industrial favoreció el desarrollo de los instrumentos, sobre todo de los vientos, consiguiendo más potencia sonora y mejor afinación. Los sistemas de llaves de los instrumentos de viento-madera se rediseñaron, adquirieron pistones los metales y se adaptaron los de cuerda para proyectar mejor el sonido. En el afán por encontrar nuevos timbres, colores y dinámicas, se descubren y explotan las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos, permitiendo a su vez la creación de nuevos efectos románticos y un gran desarrollo y colorido orquestal. (Burrows, 2009, p. 25; Randel, 1997, p. 889).

Los compositores románticos tenían algunos instrumentos predilectos como el clarinete, el piano y la trompa, a la que algunos consideran como el “alma romántica” de la orquesta (Benedetto, 1987, p. 35; Pérez, 1995, p. 420).

La orquesta se amplía con instrumentos que ya existían y con la creación de otros nuevos para extender los registros como la flauta grave en sol, o el saxofón. Exponemos la composición de la orquesta según diversos autores:

“Al ser mayores las salas de concierto, también crecieron las orquestas y se incluyeron cada vez más el flautín, el corno inglés, el clarinete bajo, trombones y tuba” (Burrows, 2009, p. 25).

Berlioz regularizó el uso de la madera y el metal, añadió arpas y percusión, y dobló o triplicó el número de instrumentos de cuerda para equilibrar el sonido. Hacia 1830, la orquesta era el grupo básico que hoy conocemos: madera, metal (4 trompas, 2 o 3 trompetas y 3 trombones), arpa, timbales, percusión y cuerdas, entre sesenta y ochenta músicos. Wagner y Verdi utilizaron la orquesta no como acompañante sino como partícipe principal. Con Bruckner, Mahler y Strauss las orquestas llegaron a ser enormes e incorporaron instrumentos como el corno inglés, el clarinete bajo, la tuba baja y el gong chino (McLeish, 2000, pp. 363, 384).

Sobre 1830-50 estaba compuesta así: cuerda (más numerosa), 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales. Este efectivo se podía completar con flautín, clarinete bajo, corno inglés, contrafagot y tuba. En la segunda mitad del XIX las maderas serán a tres, incluso a cuatro en las primeras sinfonías de Mahler. La sinfonía Fantástica de Berlioz (1830) representa el punto de partida, no

solo aumenta el número de instrumentos, sino que los distribuye consiguiendo una individualización de los planos sonoros (Gil y Serrano, 2003, pp. 84-86).

El período romántico pasó por diferentes etapas y se dieron diversas corrientes: en torno a 1840 será muy fecundo con las composiciones de los músicos nacidos hacia 1810. Ya hemos señalado en el apartado anterior referido a los límites cronológicos, como incluso Pérez (1995, p. 390) apuntaba la idea de un prerromanticismo en el que situaba, entre 1775 y 1830, a aquellos autores que de alguna manera tenían rasgos clásicos e incipientes trazos románticos. En la segunda mitad de siglo surgen nuevas tendencias que llevan al Romanticismo a su esplendor, siendo denominado por algunos autores como Benedetto (1987, pp. 75, 77, 79) “nuevo romanticismo” o neorromanticismo y que se diferencia del de principios del siglo XIX “por su romántico impulso hacia el reino absoluto de la poesía, pues ahora la música no se concibe sin una motivación o intención poética”. Llamado también Romanticismo tardío o Posromanticismo, suele aglutinar a los compositores nacidos entre 1860 y 1870. Morgan (1999, p. 35), extiende un poco más el límite del nacimiento de las figuras de transición desde 1860 hasta los primeros años de la década de los setenta.

La toma de conciencia de los valores nacionales dio lugar en la segunda mitad del siglo XIX a la música nacionalista, que buscaba rasgos identificativos con la cultura y el sentimiento de cada país, a través de elementos folclóricos. Sobre todo se dio en los países nórdicos, del este, de Centroeuropa y España (Benedetto, 1987, p. 151; Brennan, 1988, p. 33; Einstein, 1994, pp. 27, 281; Pérez, 1995, pp. 520-21; Randel, 1997, p. 889).

El nacionalismo, como apunta Marco (2002, pp. 27-8), “...se trata de una mera derivación del romanticismo en aspectos en los que éste ya había insistido”.

Otra corriente de final de siglo, durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, fue el impresionismo, como reacción contra la estructura formal del Clasicismo y las grandes emociones del Romanticismo. Aunque ya a partir de 1887 este término se atribuyó a la obra *Printemps*, de Debussy, de la que se decía que abusaba del color y no tenía una estructura definida, se ha aplicado de forma general a la música que va desde el *Preludio a la siesta de un fauno*, de 1894, hasta los *Preludios* para piano, de 1909-13. Se aplica también a las obras que plasman impresiones y estados de ánimo, utilizando cromatismos, disonancias, escalas modales, pentatónicas o de tonos, y difuminando la tonalidad (Bennett, 2003, p. 150; González, 2003, p. 246; Larousse, 2003, p. 147; Perez, 1995, p. 489; Randel, 1997, p. 526; Sadie, 2000, p. 462).

Estas tres corrientes, Posromanticismo, nacionalismo e impresionismo volverán a ser citadas en la música del siglo XX.

SIGLO XX

La mayoría de los autores coinciden en la idea de que el siglo XX aglutinó movimientos o corrientes musicales extremadamente diversos:

“El siglo XX cultiva una variedad de estilos en la música mucho mayor que la de cualquier otro período anterior” (Michels, 2002, p. 519). Según Michels, la música se caracteriza pues, por la gran variedad estilística y por las disonancias. “Es difícil generalizar sobre las características de la música moderna, debido a la variedad de estilos existentes” (Moore, 1981, p. 235). “En este siglo existieron muchas y diversas tendencias musicales” (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 897). “La historia de la música del siglo XX se compone de excitantes exploraciones y experimentos que conducen hacia una fascinante variedad de nuevos sonidos, materiales, tendencias y técnicas” (Bennett, 2003, pp. 276-77). En este sentido, para Marco (1993, p. 262) no se produce una liberación de lo anterior, sino una integración que da lugar a una música consistente en la suma de posibilidades sonoras. “La característica más dominante es su variedad y eclecticismo, por lo cual se resiste a una fácil categorización y a descripciones estilísticas generalizadas” (Randel, 1997, pp. 926-27). Randel explica que la causa de esta ingente variedad de estilos es debida al “colapso definitivo durante los primeros años del siglo XX del sistema tonal. Incluso durante el período de entreguerras, dominado por el Neoclasicismo, perseveró la actitud hacia la composición alentada por la ausencia de tonalidad”. De la misma idea es Salzman (1979, p. 15), quien expone que “...la tonalidad tradicional deja de proveer el fundamento de la expresión y organización del pensar musical y es reemplazada por otros modos de organización y expresión musical”.

Ya entre 1880 y 1890 se empiezan a desmoronar los fundamentos en los que se basaba la música de los períodos clásico y romántico, y comienzan a surgir diversas corrientes musicales, a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, que no se pueden relacionar con una textura única, ni establecer el uso de unas formas musicales características de esta época, pues coexisten diversos y contrarios lenguajes musicales como, entre otros muchos, la ampliación de la tonalidad, la politonalidad, la modalidad y la atonalidad y se utilizan las formas dependiendo de la corriente musical de que se trate, aunque, como apunta Salzman (1979, p. 11), la mayoría de los compositores participaron en la búsqueda de nuevas formas. Pérez (1995, pp. 550-54) resalta que el siglo XX es el siglo de ballets como, el *Pájaro de fuego* (1910), *Petrouchka* (1912) y *La*

consagración de la primavera (1913) de Stravinsky, y destaca también la importancia del nacimiento de la música para narrador y orquesta.

En las obras del siglo XX se explotan complejos esquemas rítmicos, los cromatismos, las disonancias, la libertad armónica y melódica, pero también se utilizan ideas armónicas, melódicas y estructurales que derivan de la música popular, de la música del pasado y de la música no occidental (Salzman, 1979, p. 14).

Los compositores están muy interesados en los nuevos descubrimientos tímbricos y efectos sonoros orquestales, se explotan al máximo los instrumentos de percusión en la orquesta y se emplean difíciles esquemas métricos y combinaciones armónicas complejas (Burrows, 2009, p. 25; Pérez, 1995, pp. 550-54). McLeish (2000, p. 385) afirma que la evolución de la orquesta tomó dos rumbos distintos: por un lado existían las orquestas de entre 80 y 120 músicos, y por otro las orquestas pequeñas, llamadas también de cámara y formadas por entre nueve y quince músicos, que surgieron en el siglo XX por el interés hacia la llamada “música antigua” y las formaciones orquestales de los siglos XVII y XVIII.

Según Michels (2002, p. 511) y Moore (1981, p. 232) la música del período moderno, con su pluralismo de estilos comenzó desde finales del siglo anterior con diversos movimientos musicales que comenzaron a finales del siglo XIX y se extendieron a lo largo del siglo XX como el estilo Romántico tardío o Posromanticismo, el impresionismo y el nacionalismo, aunque la dilatación de estos estilos no impidió que, según Marco (1993, p. 61), la música del siglo XX se distinguiera por el rechazo tanto hacia el Romanticismo como hacia el impresionismo. Resulta lógico para Chailley (1991, pp. 413-14), que a pesar de las nuevas tendencias que aparecen en el siglo XX, los músicos que se consolidaron a finales del siglo XIX y comienzos del XX permanecieran fieles a su estilo, añadiendo que “después del armisticio de 1918, las corrientes posromántica e impresionista persistirán, se matizarán y evolucionarán hacia tendencias originales”.

Como acabamos de señalar, durante el siglo XX y recurriendo a los procedimientos musicales propios del siglo XIX, muchos compositores continuaron con las tradiciones románticas, sobre todo las postwagnerianas, con acentuados cromatismos, gran orquesta y grandes sinfonías (Pérez, 1995, p. 555), y es que tal y como afirma Chailley (1991, p. 412), “la guerra de 1914 no impidió el desarrollo del postromanticismo”, representado por compositores como Mahler, Schreker y Strauss. Morgan (1999, p. 35) añade que los compositores posrománticos contribuyeron en los cambios estilísticos producidos a

principios del siglo XX, aunque fue en el siglo anterior cuando alcanzaron su madurez compositiva, con “los ideales musicales del siglo XIX”. Pero para Marco (1993, pp. 30-1), estos compositores escribieron obras “de corte romántico que en realidad ya no se correspondía con las ideas y aportaciones hechas por la música del siglo XX”. Marco sostiene que el romanticismo musical fue un fenómeno amplio y complejo, y por ello su desaparición fue lenta y algunos compositores dentro del pleno siglo XX son considerados románticos tardíos. Sin embargo, otros reaccionaron contra el Romanticismo y buscaron otros medios de expresión (Bennett, 2003, p. 277).

Todos los autores consultados coinciden en que el mayor exponente del impresionismo fue Debussy. Esta corriente, que se produce en la transición entre el siglo XIX y el XX, fue la primera manifestación de una reacción contra el Romanticismo y el “wagnerianismo”. Frente a la exageración y la retórica, pretende captar impresiones y sensaciones externas del entorno y hacer una música sencilla, utilizando texturas complejas que difuminan estáticas melodías, consiguiendo una atmósfera vaga y sutil, y creando la melodía de timbres que favorece el colorido instrumental (Bennett, 2003, p. 277; Moore, 1981, p. 232; Pérez, 1995, pp. 507-08, 555; Randel, 1997, p. 526). El director y compositor francés Pierre Boulez ha sugerido que “la música moderna nace con el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy” (Bennett, 2003, p. 277). Hay unanimidad en referencia a sus comienzos, en torno a la última década del siglo XIX. Sin embargo autores como Randel (1997, p. 526) lo extienden hasta la primera década del siglo XX, Chailley (1991, p. 413) afirma que esta corriente sigue activa después de 1914, Pérez (1995, p. 555) es de la opinión de que continúa hasta los primeros veinte años del siglo XX, y Swift (2010, p. 112) afirma que “aunque ampliamente superado por el neoclasicismo a finales de los años veinte, podemos encontrar restos de impresionismo en toda la música del siglo XX”.

En el siglo XX floreció, a raíz de la creación de numerosos estados libres, un segundo nacionalismo (Chailley, 1991, p. 414). En torno a la Primera Guerra Mundial surgió, de forma totalmente distinta, una manera de emplear el material folclórico con la pretensión de renovar el lenguaje musical (Marco, 2002, pp. 33-34) y como reacción a las vanguardias de principio de siglo (Salzman, 1979, p. 109). Fue desapareciendo de forma gradual para dejar paso a una música de carácter internacional Pérez (1995, p. 562).

Otros movimientos, corrientes estéticas, sistemas y técnicas musicales que se dieron en el siglo XX fueron el expresionismo, Neoclasicismo, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, politonalidad, futurismo, aleatoria y estocástica, además de otras tendencias como la música concreta, abstracta, electrónica, electroacústica, experimental norteamericana, textural, post-serial, cita y collage, minimalismo y musical americano.

-Expresionismo

“Al mismo tiempo que el Romanticismo final, se desarrolla el expresionismo germánico, movimiento literario, pictórico y musical que tiene Viena como uno de sus centros” (Chailley, 1991, p. 412). Algunos autores como Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 946) indican que deriva del Romanticismo, y otros como Bennett (2003, p. 107) sostienen que el expresionismo es un estilo que en sus comienzos fue una exageración e incluso una deformación del Romanticismo tardío, y en el que se crea una tensión continua a través de sentimientos que reflejan angustia y dolor a través de sonidos y ritmos agresivos, disonancias y cromatismos que conducen a la atonalidad.

Este término se aplicó a la pintura y la literatura por primera vez en 1910, para describir las emociones intensas. Se aplicó en la música hacia 1918, sobre todo a la de Schonberg en la que refleja la realidad y los sentimientos a través de la exageración y la distorsión. El expresionismo de Schonberg se manifiesta en sus obras atonales, pre dodecafónicas (Sadie, 2000, p. 325).

Para Pérez (1995, p. 556) la consolidación del expresionismo se produce entre 1910 y 1925, representado por los tres grandes compositores de la segunda escuela de Viena, y señala que en ocasiones las fuertes disonancias conducen a la disolución de la tonalidad, por lo que el atonalismo y el serialismo será con frecuencia donde más se aplique esta estética. Marco (2002, pp. 71-2) sostiene que “el expresionismo como tendencia concretamente fechable se da en el mundo germánico en los años que preceden a la Primera Guerra Mundial y tiene una extensión temporal en esa posguerra”. Para Swift (2010, p. 110), “el expresionismo quedaría obsoleto a finales de los años veinte, sobre todo debido al surgimiento del neoclasicismo”. Sin embargo, Randel (1997, p. 412) afirma que después de la Primera Guerra Mundial los compositores de la segunda escuela de Viena se fueron apartando de la estética expresionista.

Sobre el término, citamos varios extractos del artículo del *Grove* (Sadie 2001, pp. 472-73) firmado por David Fanning:

In a narrow sense Expressionism in music embraces most of Schoenberg's post-tonal, pre-12-note output – that of his 'free atonal' period, roughly from 1908 to 1921. The term is often used more broadly to include other music from the same period with shared characteristics. Indeed, it is almost impossible to frame a definition of musical Expressionism in terms of style or aesthetic which would include the 'central' free-atonal music of the Second Viennese School and exclude near contemporary works by Mahler, Skryabin, Hauer, Stravinsky, Szymanowski, Bartók, Hindemith, Ives, Krenek and others. Furthermore, a number of important stage works of the 1920s, especially some by Weill, Hindemith and Krenek, have proved problematic to commentators because they retain strongly expressionistic textual and visual aspects while their musical language has moved on to different aesthetic principles. Musical Expressionism was fostered by the intense intellectual atmosphere in turn-of-the-century Vienna, a city summed up by Karl Kraus as 'an isolation cell in which one was allowed to scream'). Indeed, the scream was a central expressionist topos, the outer manifestation of inner suffering. ..Expressionism's distinctive features of distortion and exaltation can also be identified in much Austro-German late Romantic art.

-Atonalismo, dodecafonismo, serialismo

Según Marco (2002, p. 153) el atonalismo y el dodecafonismo “son técnicas armónicas, no son una estética como lo son el expresionismo o el neoclasicismo”. En la misma línea Sadie (2000, p. 857) afirma que el serialismo es un método de composición que no puede describirse como un estilo.

La música atonal es la que no está compuesta en una tonalidad determinada (Sadie, 2000, p. 60), o como dice Randel (1997, p. 116) es “literalmente, la ausencia de tonalidad”. Existen ejemplos en el siglo XVIII de desestabilización de la tonalidad como la *Fantasia cromática* de Bach y en el siglo XIX con obras de Wagner, Liszt y Debussy. Swift (2010, p. 127) apunta que Schönberg, compositor de transición del Romanticismo a la música del siglo XX “fue pionero en el descubrimiento del atonalismo y del método dodecafónico”. “Nada fue tan drástico en el camino a la atonalidad radical que sufrió la música del siglo XX como la obra de Schönberg y sus seguidores” (Goldáraz, 2005, p. 71). Como dice Morgan (1999, pp. 9-10), el cambio a una nueva etapa apareció en torno a 1907-1908 cuando Schönberg abandonó el sistema tonal tradicional, aunque todavía sus primeras obras no tonales tienen algunos rasgos románticos (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 896; Morgan, 1999, pp. 9-10; Randel, 1997, p. 350). La búsqueda de una estructuración de la atonalidad dio lugar a la música dodecafónica, basada en la ordenación serial de las doce notas cromáticas dodecafónica inventada por Schönberg a comienzos de la década de 1920 (Pérez, 1995, p. 557; Randel, 1997, pp. 116, 350; Sadie, 2000, p. 287). La diferencia entre el dodecafonismo y el serialismo es que mientras en el primero se establece una serie con las doce notas

cromáticas con un orden concreto, en el segundo la serie puede admitir menos de doce notas o más (cuando se incluyen los cuartos de tono).

Después de la Segunda Guerra Mundial se desarrollará el serialismo integral, que aplicará la serie no sólo a la altura, sino a otros parámetros como la duración, dinámica, timbre y diferentes tipos de ataques (Goldáraz, 2005, p. 95; Morgan, 1999, p. 354; Randel, 1997, p. 919). Según Marco (2002, p. 343), como tendencia principal duró poco, apenas una década, la de los años cincuenta, pues ya los compositores que lo crearon iban tomando otros caminos, aunque, sin embargo, otros continuaron practicándolo durante algunos años más.

-Neoclasicismo

“Término utilizado para describir el estilo de algunos compositores del siglo XX que, especialmente en el período entre las dos guerras mundiales, revivieron el equilibrio formal y los procesos temáticos perceptibles en estilos anteriores” Sadie (2000, p. 655). Marco (2002, p. 157) y Salzman (1979, p. 178) mantienen que la música del periodo de entreguerras es básicamente neoclásica, incluso aunque se empleen diversas técnicas compositivas. Bennett (2003, p. 196) y Michels (2002, p. 533), sostienen que el término significa un “nuevo clasicismo” y que surge hacia 1920 finalizando en torno a 1950-60. Marco (2002, pp. 122-3, 128), Randel (1997, p. 692) y Sadie (2000, p. 655) especifican aún más aplicando el término a las obras de Stravinsky que van desde *Pulcinella* (1920) hasta *The Rake's progress* (1951). La importancia de la figura de Stravinsky queda patente en la afirmación de Chailley (1991, pp. 414, 416), según el cual “la reacción anti impresionista...quedó fijada mediante una especie de “retorno al pasado” por parte de Stravinski, figura dominante en el período de entreguerras”, así como por parte del Grupo de los Seis en Francia.

El término Neoclasicismo para algunos autores no es del todo acertado, ya que como opinan Grout y Palisca (2004, vol. 2, pp. 897, 925), Moore (1981, p. 233) y Pérez (1995, p. 593), algunos compositores quieren volver a los ideales estéticos del siglo XVIII pero para muchos de ellos realmente el ideal es la vuelta a la época barroca. Marco (2002, p. 121) incluso va más allá y señala que algunos compositores miran hacia el Romanticismo y pone el ejemplo de *El beso del hada* de Stravinsky que recupera elementos de Chaikovski.

Este estilo, opuesto a los gestos exagerados, nació como reacción al Romanticismo, Posromanticismo de los primeros años del siglo XX, impresionismo y expresionismo

(Goldáraz, 2005, p. 70; Michels, 2002, p. 533; Morgan, 1999, p. 177; Pérez, 1995, p. 593). Utiliza características de los estilos barroco y clásico como la claridad, objetividad, equilibrio formal, y contención de la expresividad (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 897; Moore, 1981, p. 233; Randel, 1997, p. 692). Según Morgan (1999, pp. 179, 192), “esta música tenía que ser sencilla en cuanto a su estructura...” relacionando conceptos de la composición tradicional con la práctica contemporánea, y como modelo tendría “la música de los circos, del *music-hall*, de los café conciertos y del *jazz*”. Como añade Randel (1997, pp. 692, 927), el Neoclasicismo “conserva un grado de centricidad tonal”, pues después de la Primera Guerra Mundial “aunque pocos compositores regresaron a la tonalidad tradicional, muchos favorecieron estructuras formales basadas en modelos barrocos o clásicos, así como estructuras tonales más diatónicas...”. Marco (2002, p. 119) sostiene que “en sí, el neoclasicismo no tiene por qué ser, por sí mismo, conservador”, ya que compositores denominados neoclasicistas como Stravinsky, Bartók y Hindemith, sobre todo en la mitad de su periodo compositivo, “se movieron en la tendencia con un sentido avanzado”.

Como resumen del término, seleccionamos a continuación algunos extractos del interesante artículo de Arnold Whittall, citado en el *Grove* (Sadie, 2001, pp. 753-54):

“A movement of style in the works of certain 20th-century composers, who, particularly during the period between the two world wars, revived the balanced forms and clearly perceptible thematic processes of earlier styles to replace what were, to them, the increasingly exaggerated gestures and formlessness of late Romanticism... As a generic term for specific stylistic principles, ‘neo-classical’ is notably imprecise and has never been understood to refer solely to a revival of the techniques and forms of Haydn, Mozart and Beethoven. Insofar as the movement had a slogan, it was ‘back to Bach’; yet it was less significant for its revival of traditional procedures than for the strength of its reaction against the more extreme indulgences of the recent past. It was the result of anti-Romanticism or anti-expressionism, yet the aim was not to eliminate all expressiveness but to refine and control it. The term was first applied to Stravinsky in 1923 and has special relevance to his music from *Pulcinella* (1919–20) to *The Rake’s Progress* (1947–51), even though such compositions as Prokofiev’s *Symphony no.1* (the ‘Classical’, 1916–17), and Satie’s *Sonatine bureaucratique* (1917), with its use of a piece by Clementi, had already shown the wit, economy and allusion to, or quotation of, pre-Romantic composers that are the most commonly accepted hallmarks of neo-classicism”.

-Politonalidad

Es la utilización de dos o más tonalidades a la vez. Este recurso se usó sobre todo en la primera mitad del siglo XX como reacción contra el atonalismo y el serialismo, y alcanzó su esplendor con Milhaud, considerado el padre de la politonalidad (Marco, 2002, p. 107; Pérez, 1995, p. 558; Randel, 1997, p. 165).

-Futurismo

Se trata de un movimiento artístico fundado en 1909 por el escritor italiano Marinetti. Destaca la maquinización y el dinamismo de la vida del siglo XX. Se aplicó a la música a través de varios manifiestos, destacando el de Russolo, *El Arte de los ruidos*, de 1913. La música futurista emplea máquinas y artilugios que generan ruidos como motores, fuelles y silbatos (Perez, 1995, p. 565; Randel, 1997, p. 464). A esta corriente pertenece la obra *Pacific 231* (1923) de Honegger que se encuentra entre las obras interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

-Música Aleatoria

Después de la Segunda Guerra Mundial, hacia 1950, surge otra tendencia, la música aleatoria, contraria al serialismo, por su carácter intuitivo. Se utiliza el azar tanto en la composición como en la interpretación, donde en este último caso el intérprete toma decisiones escogiendo entre varias posibilidades de combinación de determinados elementos. Su gran representante ha sido Cage (Goldáraz, 2005, pp. 95, 107; Marco, 2002, p. 354; Michels, 2002, p. 519; Randel, 1997, pp. 35, 927).

-Música estocástica

Música que sin ser serial, es estructural de base matemática. Su mayor representante es Xenakis. Según Marco (2002, pp. 355-6) “tiene por objeto el control de grandes y complejas masas sonoras y para ello Xenakis investiga en la teoría de los juegos, en la teoría cinética de los gases y en los terrenos de la lógica matemática y los conjuntos”.

CAPÍTULO II

Metodología

CAPÍTULO II

Metodología

1. Objetivos de la investigación

El principal objetivo de esta investigación es conocer el repertorio interpretado por la OFGC en los conciertos de abono desde la temporada 1980/ 1981 hasta la temporada 2010/2011. Partiendo de este objetivo nos planteamos unos objetivos concretos:

- Averiguar cuál ha sido la época, compositor y obra más interpretada por la OFGC.
- Conocer qué obras ha estrenado la OFGC, y si han sido estrenos absolutos o nacionales.
- Descubrir el índice de obras de compositores canarios programadas.
- Comprobar si los Directores Titulares han influido en la elección del repertorio.
- Establecer unas conclusiones finales en base a los resultados obtenidos en la investigación.
- Investigar todos los aspectos relevantes sobre la Fundación OFGC que contribuyan a contextualizar y valorar la actividad artística de la OFGC.

2. Diseño de la investigación

Nuestro estudio es descriptivo no experimental y lleva implícita una metodología cualitativa (a través de la observación y entrevistas a personas significativas en la historia de la Fundación OFGC) y una metodología cuantitativa (obtención de datos numéricos y porcentajes), puesto que los datos descriptivos se expresan en términos cualitativos y cuantitativos.

3. Método de la investigación

Una vez concretados los objetivos y el diseño de la investigación, detallamos a continuación el método de trabajo seguido en nuestro estudio.

El método de trabajo de esta investigación, ha consistido en primer lugar en la realización de un vaciado de datos de la muestra seleccionada: los conciertos de abono celebrados entre las temporadas 1980-81 y 2010-2011.

La recopilación de información a través de diversas fuentes, detalladas en el último epígrafe de este capítulo, resultó una tarea complicada por la ausencia de datos o por la imprecisión de los mismos, como explicaremos más adelante.

Se elaboró un diseño previo de las dos bases de datos utilizadas. La primera base de datos confeccionada corresponde al registro de programas de cada temporada de conciertos de abono, y en la que se incluyeron los siguientes campos: temporada, número total de conciertos en cada una de ellas, fecha del concierto, obras interpretadas, compositor, director y lugar del concierto, además de indicar las obras interpretadas por primera vez por la Orquesta y las obras de estreno. Se incluyeron todas las obras de las que obtuvimos información.

Elaboramos una segunda base de datos que incluía a todos los compositores interpretados por la OFGC ordenados alfabéticamente, las obras que de cada uno de ellos se interpretaron, la fecha en que se tocó cada obra y el número de veces interpretada. Este útil y práctico listado se puede consultar en los anexos.

Nuestra búsqueda de información comenzó en el archivo de la Fundación OFGC. Para ello, solicitamos permiso a los máximos responsables de la entidad obteniendo en todo momento una respuesta favorable que permitió obtener una gran cantidad de información. En este archivo pasamos largo tiempo buscando y recopilando información ya que al menos en esos momentos muchos documentos se encontraban desordenados y mezclados, y otros simplemente no se encontraron, por lo que tuvimos que acudir a otras fuentes como la prensa. Para acceder a la información publicada en prensa solicitamos permiso al máximo responsable de la Editorial Prensa Canaria, quien nos facilitó en todo momento el acceso al archivo.

Durante el proceso de investigación en el archivo de la Fundación OFGC descubrimos que el extravío de documentos se debió en parte a los traslados sufridos, y por no tener la Fundación en sus comienzos una oficina en condiciones.

Debido al estado de los documentos más antiguos, fue necesario utilizar guantes para evitar un mayor deterioro del material.

Hemos de resaltar el hallazgo de un pequeño dossier de memorias de los años ochenta, que aunque no cubre toda la década sin él hubiera resultado prácticamente imposible reconstruir los programas de concierto interpretados en esta época. Abarca desde el primer concierto que ofreció la OFGC, 8 de mayo de 1981, hasta el 18 de abril de 1986. Fue descubierto en una habitación anexa al archivo de la Fundación que funciona como cuarto de almacenaje de documentos. De entre esta cantidad de documentos apilados lo rescatamos. Al estar incompleto este pequeño dossier, la difícil reconstrucción de los programas de concierto de esta década fue posible gracias también al hallazgo posterior de unos listados los cuales presentan los datos desordenados y repetidos, y en los que no se indican cuáles fueron los conciertos de abono o se mezclan con los conciertos de pretemporada que se celebraban en distintos municipios de la isla, conciertos del *Festival de Música de Canarias*, ópera y zarzuela. Ordenando estos listados se pudieron reconstruir los programas interpretados entre el 2 de mayo y el 20 de junio de 1986, así como la temporada 86-87. Estos documentos se cotejaron, cuando fue posible, con algunos programas de mano sueltos que se conservan en el archivo de la Fundación y con artículos de prensa.

El valor que cobra este hallazgo radica en que hasta ahora se desconocía su existencia y gracias a él ahora conocemos una información valiosísima respecto a cuándo tuvo lugar el primer concierto que ofreció la OFGC, los primeros directores que estuvieron a su cargo, el repertorio interpretado, así como otra información relativa a otras actividades que realizaba la Orquesta. Hemos de señalar que en estos documentos hallamos errores referidos tanto a datos de los programas de conciertos, debido en su mayor parte a una incorrecta citación de los títulos de las obras interpretadas, como a la información que aportan sobre el contenido de los estatutos de la Fundación, entre otros.

La temporada 88-89 y la 89-90 fueron elaboradas a través de programas de mano y periódicos de la época. Esta última temporada, además se completó con un programa general de avance de la programación que abarca desde el 10 de abril al 19 de junio del 90.

Posteriormente, y obedeciendo a necesidades metodológicas, se analizaron los límites cronológicos de los distintos períodos musicales a lo largo de la historia, así como las características generales de la música de dichos períodos.

Esta parte de nuestro estudio, enmarcada en el capítulo del marco teórico fue fundamental para encuadrar a los compositores interpretados por la OFGC de forma correcta en los diferentes períodos de la historia de la música.

Sin pretender hacer un tratado sobre la historia de la música, sino llevados por el ánimo de actuar con el mayor rigor posible destinamos otro largo período de tiempo a estudiar a numerosos y relevantes autores, y sustentados en la base de las ideas de la mayoría establecimos una periodización que constituía un elemento esencial y en base a la cual poder establecer finalmente unas conclusiones sobre las épocas, compositores y obras más interpretadas, pues nuestra intención no es presentar una simple enumeración de los mismos. Además, aportamos unas ideas generales de las características principales de cada período musical que ayudan a situarnos mejor en el contexto de las épocas y a manejar con propiedad los términos característicos de las mismas a lo largo de nuestro estudio. Esta labor fue ardua por la dificultad que supone recoger la pluralidad de ideas de los autores estudiados.

Seguidamente procedimos al análisis e interpretación de los datos, complementados, por la naturaleza estadística de este estudio, con representaciones gráficas y tablas que nos permitieron establecer las conclusiones finales.

En una primera parte estudiamos a los compositores aportando sobre ellos una información concisa, y los clasificamos por épocas según la nacionalidad a la que pertenecen indicando además las obras que de ellos ha interpretado la OFGC. Agruparlos de forma ordenada por países nos permitió conocer cuáles fueron las nacionalidades de las que interpretó mayor número de obras distintas, de repeticiones de obras y de la que se programaron más compositores.

En muchos casos los compositores son difíciles de clasificar, bien por la fecha de nacimiento (encontramos autores que no coinciden en la fecha de nacimiento de algunos compositores, sobre todo del Renacimiento y Barroco), por pertenecer a varias generaciones, por su evolución estilística que en muchos casos anuncia la generación siguiente, e incluso por la nacionalidad. Por no ser objeto de este estudio no hemos indicado la evolución de los estilos por los que pasa cada uno de los compositores que ha interpretado la OFGC. En cuanto a la obtención de datos sobre la nacionalidad de los compositores, seguimos la línea de contrastar las opiniones de autores de reconocida relevancia en este ámbito, citados a lo largo del cuerpo de este estudio, ya que algunos compositores suelen estar ubicados en una nacionalidad u otra dependiendo de los diferentes criterios.

Para el análisis de los compositores, épocas, y número de obras interpretadas así como sus porcentajes, aplicamos una serie de criterios de los cuales obtuvimos los datos que nos permitieron en primer lugar extraer los resultados particulares de cada país, y con ellos finalmente obtener los resultados del análisis comparativo del conjunto de los 24 países estudiados.

En una segunda parte hemos primeramente analizado el repertorio por temporadas, desde su génesis hasta la temporada 2010-2011, exponiendo en cada una de ellas los compositores, obras y épocas interpretadas, los estrenos de obras y las interpretadas por primera vez por la Orquesta, la inclusión de obras de compositores canarios, y los Directores Titulares. Con los datos obtenidos, finalmente se exponen los resultados del análisis de las treinta y una temporadas de concierto en su conjunto entre los que, entre otros, mostramos la época, compositor y obra más interpretada, el número total de conciertos, las transcripciones, y los Directores Titulares que más han influido en la elección del repertorio.

Por último hemos extraído unas conclusiones finales en base a los resultados obtenidos en la primera y segunda parte de la investigación.

3.1. Vaciado de datos: Dificultades encontradas

Siendo la recogida de datos una parte esencial en la investigación, realizamos un trabajo riguroso de recogida de los mismos que nos aportara la fiabilidad necesaria para posteriormente analizar e interpretar estos datos y obtener unas conclusiones. El programa de mano es la fuente más fiable aunque si se producía algún cambio en la programación no siempre se anexaba una nota aclaratoria. Lamentablemente se han extraviado muchos de ellos (desde la temporada 80/81 hasta la 83/84; temporada 89/90; desde la temporada 95/96 hasta la 99/2000). Las memorias elaboradas por la Fundación OFGC, aun siendo fiables contienen errores, algunas no exponen la información de forma clara y no abarcan todo el período objeto de nuestro estudio. Los libros de temporada, también elaborados por la Fundación comienzan a publicarse a partir de la temporada 2004-2005. Las entrevistas que realizamos a personas muy vinculadas con la Fundación OFGC resultaron valiosas pues pudimos aclarar el programa de algún concierto, si determinados conciertos fueron de abono o no, y especialmente para intentar definir las diferentes denominaciones de algunos de los directores más vinculados a la OFGC (como Director Titular, Principal Invitado, Asociado, etc.) y sus

competencias. En este punto hemos de resaltar las dificultades encontradas para establecer quiénes habían sido los Directores Titulares de cada una de las temporadas de conciertos, especialmente entre la década de los ochenta y hasta mitad de la de los noventa. Conocer si un director fue Titular o no es un aspecto importante que requería el máximo rigor, ya que uno de los objetivos planteados en nuestra investigación descansa en el conocimiento de la posible influencia ejercida por los Directores Titulares en la elección del repertorio. Las entrevistas se encuentran íntegramente en el apartado de anexos. Asimismo, en el apartado de Temporadas de conciertos de abono de la OFGC, del marco teórico, hemos incluido algunos extractos de dichas entrevistas, así como algunos errores encontrados. Las siglas utilizadas para citar a los entrevistados son las iniciales del nombre y primer apellido, y para el investigador se utilizó la sigla I.

La información que íbamos insertando en las dos bases de datos fue modificada en numerosas ocasiones, debido a que al cotejar con diversas fuentes encontramos errores, imprecisiones, o ausencia de datos (especialmente en los programas generales), entre los que citamos algunos como:

-Títulos de obras incorrectamente escritos, en ocasiones sin especificar ningún detalle como la tonalidad (o indicando una tonalidad en modo mayor, estando la obra en modo menor, o al revés), el número de opus, número de suite, o si un concierto de determinado autor correspondía a un número o a otro. Por alguno de estos motivos en algún momento nos resultó dificultoso localizar una determinada obra. En este sentido, resaltamos las arias y oberturas de operetas de compositores como Lehar o Strauss en las que no se especifica a qué opereta pertenecen, por lo que hemos tenido que buscar cada una de ellas para evitar repeticiones en el recuento de obras completas. En otros casos incluso, al estar incorrectamente escritos los títulos de algunas de las arias en los primeros momentos de búsqueda fue imposible localizarlas y saber a qué opereta correspondía. Una dificultad añadida la encontramos cuando descubrimos que en algunos programas una misma aria aparecía por error señalada varias veces pero en idiomas distintos.

-Nombres de compositores: En algunos casos se confundieron iniciales como advertimos en el programa general de la temporada 94-95, en el que figura R. Kilar, en lugar de W. Kilar. En el caso del compositor francés Jarre, no se indicó la inicial del nombre, lo que puede generar dudas al lector del programa sobre si se trata del padre o del hijo. En el caso de la familia de los Strauss este error ha sido habitual.

-Errores en la fecha, lugar y director del concierto, así como variaciones en el orden del programa.

-Programas generales en los que enumeran todo tipo de conciertos sin especificar si son de abono o no, creándonos confusión y dificultando la tarea del vaciado de datos. Otro ejemplo lo constituye la programación de un mismo concierto que se repite varios días, y en la que no se especifica cuál de ellos es considerado de abono.

-Obras que figuran en programas generales y que finalmente no se interpretaron. En este caso, hemos constatado los errores leyendo la prensa de la época.

-Obras que no se incluyeron en los programas generales y tenemos constancia de ellas a través de otras fuentes. Un ejemplo de ello lo encontramos en el programa general de la temporada 95-96 en la cual se omitió el concierto del 3 de noviembre (el programa de este concierto figura en las Memorias). El repertorio que se interpretó en este concierto fue asignado erróneamente al concierto de abono del 24 de noviembre.

-Programas generales, hasta mediados de la década de los noventa, que no especifican bajo los títulos de *Concierto de Navidad*, *Fin de Año*, o *Semana Santa* este tipo de conciertos.

-Programas generales e incluso memorias donde figuran conciertos con el “programa a determinar” o con el “director a determinar”, lo que nos llevó a recopilar toda la información precisa. Descubrir el programa interpretado en estos casos fue especialmente dificultoso, principalmente en los conciertos titulados *Viena en Concierto*, *Concierto de Navidad*, *Concierto de Fin de Año*, y *Concierto de Semana Santa*. La información la obtuvimos localizando los programas de mano de los conciertos citados. En algunos casos no se obtuvieron datos como cuáles fueron las canciones de Toldrá interpretadas (temporada 97-98), los *ballets* de Tchaikovsky seleccionados (temporada 98-99), las arias de Puccini programadas (en los dos conciertos de homenaje al compositor con motivo del 150 aniversario de su nacimiento) o los fragmentos de la suite del ballet *Romeo y Julieta* de Prokofiev que se interpretaron (temporada 2008-2009). Algunas temporadas incluyeron dentro de los conciertos de abono la *Final* y la *Gala Lírica del Concurso de Canto Alfredo Kraus*, como sucedió en las temporadas 96-97 y 2000-2001. En ninguno de los casos tampoco se pudo obtener de ninguna fuente los datos referidos a los compositores u obras que se ejecutaron. Del programa de la *Final* correspondiente a la temporada 96-97 pudimos conocer al menos, y gracias a un artículo del periódico *La Provincia*, de 27 de octubre de 1996, p. 23, y firmado por Leopoldo Rojas, que se interpretaron arias de Haydn, Mendelssohn,

Berlioz, Verdi, Bellini, Gounod, Donizetti, Puccini y Giordano, aunque no especifica cuáles. Además, la Orquesta interpretó *La vida breve*, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, de Falla. Asimismo, del *Concurso Internacional de Canto de Gran Canaria*, celebrado el 5 de julio de 2002 e incluido dentro de los conciertos de abono, tampoco se obtuvo información sobre los autores y obras interpretados.

-Programas generales y memorias de diversas temporadas (como las temporadas 90-91, 91-92 y 92-93) en los que no aparecen indicados los estrenos de obras, así como tampoco las obras interpretadas por primera vez por la Orquesta. En las memorias de la década de los ochenta, por ejemplo, no se especifica que la obra *Iguaya*, de Falcón Sanabria, interpretada el 10 de octubre del 84 y *Aleph*, del mismo autor, e interpretada en la temporada 85-86 fueron estrenos absolutos. También hubo que cotejar, en aquellos casos ambiguos, si los estrenos fueron absolutos, nacionales, o si simplemente la OFGC interpretaba determinada obra por primera vez.

-Determinados repertorios que aparecen en los programas generales o en libros de temporada de la Orquesta se encuentran modificados en las memorias elaboradas por la Fundación OFGC. Sin embargo, y esto resulta más sorprendente, en algunas de estas memorias hay imprecisiones, figuran erróneamente algunas obras que han sido sustituidas por otras, errores en los nombres de las mismas, programas incompletos e incluso algunas no contemplan la programación. Citamos algunos ejemplos concretos:

-En la memoria de actividades de la década de los ochenta no se indica la interpretación de la *Sinfonía nº 2* de Brahms, interpretada el 10 de mayo del 85, pero encontramos en el archivo de la Fundación OFGC un programa de mano que la recogía.

-En la memoria de la temporada 95-96 se indica que en el *Concierto de Semana Santa*, celebrado el 29 de abril, se interpretó el *Gloria* de Vivaldi, cuando realmente se interpretó la *Sinfonía nº 6* en re menor, opus 104, de Sibelius, y *David Penitente* K469, de Mozart.

-En la memoria de la temporada 96-97 no figura las obras de Falla que se interpretaron el 9 de noviembre del 96 en el programa especial en conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Manuel de Falla. Tampoco se indica el director del concierto celebrado el 15 de febrero, que fue Posadas.

-En la memoria de la temporada 97-98 no se indica el solista de piano que intervino en el concierto del 13 diciembre. Además, sobre el *Concierto de Semana Santa*, realizado el 4 de abril de 1998 comprobamos un error en la memoria ya que se sustituyó la obra de Barber, *Mutations from Bach*, por la *Sonata pian'e forte* de Gabrieli, tal y

como consta en la crítica que apareció el 9 de abril de 1998 en el periódico *La Provincia*.

-En la memoria de actividades del año 1999 no figuran los programas que se interpretaron desde el principio de la temporada, que comenzó el 28 de septiembre del 99, hasta el 17 de diciembre del 99.

-En la memoria del año 2000 no figura el concierto celebrado el 20 de octubre del 2000.

-En la memoria de actividades del año 2002 no aparece ningún programa de los conciertos realizados durante este año, que abarcan desde el 22 de marzo de 2002 hasta el 21 de diciembre del mismo año. Los conciertos fueron cotejados con la prensa de la época.

-Lo mismo ocurre con la memoria de actividades del año 2003. No figura ninguno de los conciertos realizados en este período, que se extiende desde el 28 de febrero de 2003 hasta el 18 de diciembre de dicho año. Todos los conciertos de este año fueron cotejados con la prensa de la época.

-En la Memoria del año 2008 descubrimos un error respecto a *Manon*. El autor es Massenet y no Bizet como figura en la misma.

3.2. Fuentes de datos utilizadas

Hemos acudido a todas las fuentes disponibles para obtener los datos necesarios para nuestro estudio. Estos datos han sido continuamente cotejados a través de las distintas fuentes para garantizar la validez de los mismos, ya que en numerosas ocasiones no coincidía la información que presentaban. De esta manera, pudimos descubrir que los errores que íbamos encontrando podían proceder de cualquiera de las fuentes de las que disponíamos.

Del archivo de la Fundación OFGC hemos obtenido las fuentes siguientes:

-Programas de mano: suelen ser la fuente más fiable.

-Programas generales de las temporadas de conciertos: contiene la programación de conciertos de cada temporada. Estos programas se pueden ver alterados por cambios en las fechas de los conciertos o por sustitución de una obra, especialmente si se produce una variación de director o solista.

Además de estas fuentes localizadas en el archivo, pudimos consultar en la Fundación OFGC otro material como las memorias y los libros de temporada:

-**Memorias de la Fundación OFGC:** ofrecen una información fiable y nos ayudan a confirmar si se han llevado a cabo los repertorios previstos o han sido modificados. Están incompletas, pues faltan las memorias de algunas temporadas, y no siguen una misma estructura. Algunas están organizadas por temporadas y otras por años específicos:

-Dossier memoria de actividades desde las temporadas 1980/81 hasta 1985/6.

-Memorias organizadas por temporadas: 91/92; 95/96; 96/97; 97/98; 98/99. Alguna señala solamente la fecha de los conciertos pero sin especificar el programa.

-Memorias de actividades organizadas por años: desde el año 1999 hasta el 2010.

-**Libros de temporada:** editados por la propia Fundación, además de la programación de los conciertos de abono, contiene otras informaciones de interés sobre la Orquesta y los músicos invitados.

De la Editorial Prensa Canaria obtuvimos:

-**Artículos y críticas de prensa:** los artículos de prensa ofrecen información sobre la actividad artística de la OFGC y fueron en muchas ocasiones fundamentales para conocer el repertorio interpretado por la Orquesta. Además, a través de las críticas musicales posteriores a los conciertos corroboramos que los conciertos se celebraron y el repertorio que se interpretó.

Otras fuentes utilizadas fueron:

-**Entrevistas:** hemos realizado seis entrevistas a personas muy vinculadas a la OFGC. Han aportado una interesante información y entre se encuentran Mariana Abacioaie, Gonzalo Angulo, Manuel Benítez, Juan Antonio González, Pedro Halffter y Juan Márquez.

-**Revistas especializadas.**

-**Fuentes electrónicas:** páginas personales algunos compositores.

-**Fuentes bibliográficas:** citadas en el apartado de Lista de Referencias.



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

FACULTAD DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Departamento de Didácticas Especiales

**FUNDACIÓN ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN
CANARIA: ESTUDIO DE LOS CONCIERTOS DE ABONO
DESDE LOS ORÍGENES DE LA FUNDACIÓN HASTA LA
TEMPORADA 2010/2011**

TOMO II

TESIS DOCTORAL

Natalia Falcón Bonilla

Director: Dr. Yeray Rodríguez Montesdeoca

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Las Palmas de Gran Canaria

Febrero de 2015

ÍNDICE

CAPÍTULO III: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS.....189

I PARTE

1. Nacionalidades: compositores, épocas musicales, número de obras distintas y de interpretaciones.....	191
2. España.....	195
3. Francia.....	222
4. Alemania.....	240
5. Italia.....	259
6. Austria.....	274
7. Estados Unidos de América.....	291
8. Rusia.....	304
9. Inglaterra.....	318
10. Polonia.....	330
11. Checoslovaquia.....	339
12. Hungría.....	349
13. México.....	358
14. Dinamarca.....	366
15. Argentina.....	374
16. Países representados por dos compositores.....	381
17. Países representados por un compositor.....	407
18. Resultados de la primera parte.....	416

II PARTE

1. Repertorio por temporadas.....	435
2. Temporada 1980/81.....	436
3. Temporada 1981/82.....	438
4. Temporada 1982/83.....	441
5. Temporada 1983/84.....	445
6. Temporada 1984/85.....	449

7. Temporada 1985/86.....	453
8. Temporada 1986/87.....	457
9. Temporada 1987/88.....	460
10. Temporada 1988/89.....	464
11. Temporada 1989/90.....	468
12. Temporada 1990/91.....	473
13. Temporada 1991/92.....	477
14. Temporada 1992/93.....	482
15. Temporada 1993/94.....	487
16. Temporada 1994/95.....	491
17. Temporada 1995/96.....	496
18. Temporada 1996/97.....	501
19. Temporada 1997/98.....	505
20. Temporada 1998/99.....	510
21. Temporada 1999/00.....	514
22. Temporada 2000/01.....	519
23. Temporada 2001/02.....	523
24. Temporada 2002/03.....	526
25. Temporada 2003/04.....	530
26. Temporada 2004/05.....	535
27. Temporada 2005/06.....	540
28. Temporada 2006/07.....	545
29. Temporada 2007/08.....	550
30. Temporada 2008/09.....	555
31. Temporada 2009/10.....	560
32. Temporada 2010/11.....	565
33. Resultados de la segunda parte.....	570
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES.....	585
LISTA DE REFERENCIAS.....	593

ANEXOS	617
---------------------	-----

CAPÍTULO III

Análisis e interpretación de datos

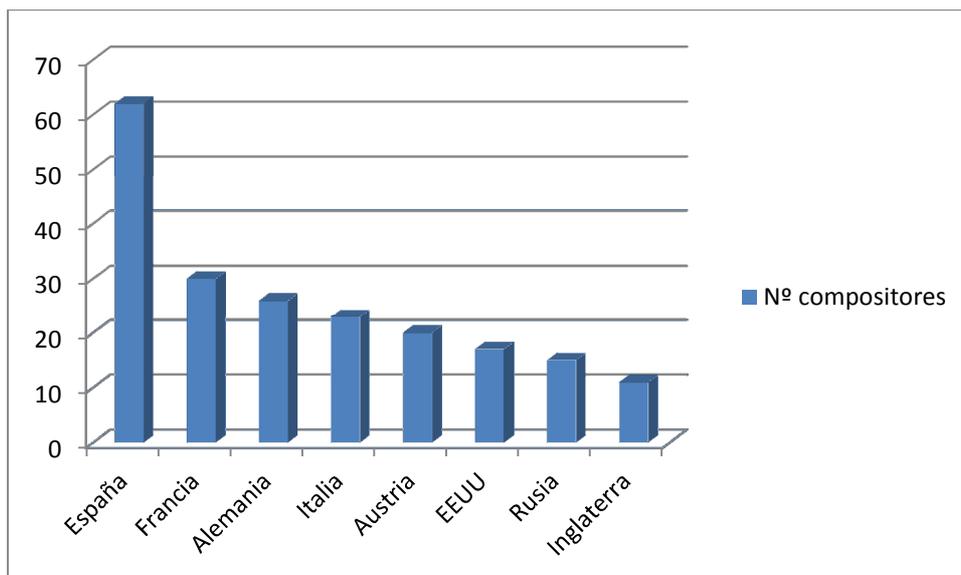
CAPÍTULO III

Análisis e interpretación de datos: I parte

1. Nacionalidades: compositores, épocas musicales, número de obras distintas y de interpretaciones

El repertorio de la OFGC comprende obras de un total de 250 compositores pertenecientes a 24 países. Del cómputo del número de obras se desprenden los siguientes resultados: la OFGC interpretó 817 obras distintas, siendo Austria la nacionalidad de la que se tocaron mayor número de ellas (177) y realizó 1468 interpretaciones teniendo en cuenta las repeticiones de obras, resultando Alemania el país del que se repitieron obras en mayor número de ocasiones (367). Resulta muy llamativo el hecho de que es España el país que se sitúa en primer lugar en cuanto al número de compositores, superando en más del doble al país que se sitúa en segundo lugar que es Francia. El resultado de la investigación arroja los siguientes datos referidos al número de compositores según la nacionalidad:

España 62, de los cuales 11 son canarios; Francia 30; Alemania 26; Italia 23; Austria 20; EEUU 17; Rusia 15; Inglaterra 11. Estos datos quedan reflejados en la siguiente gráfica:

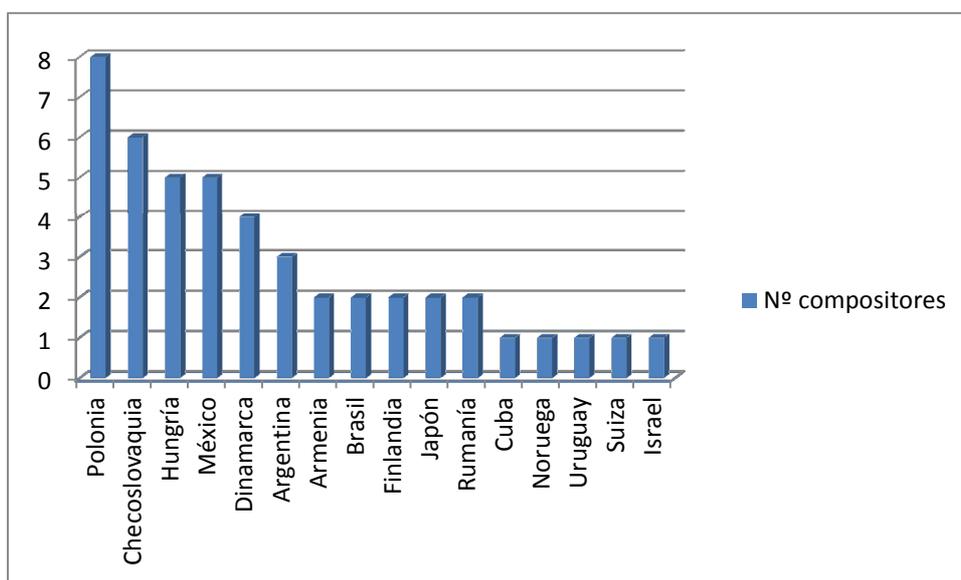


Gráfica 1. Nacionalidades: nº de compositores

Con menos de 10 compositores interpretados se encuentran los siguientes países:

Polonia 8; Checoslovaquia 6; Hungría 5; México 5; Dinamarca 4; Argentina 3.

Representados por 2 compositores se encuentran Armenia, Brasil, Finlandia, Japón y Rumanía. Con 1 compositor figuran Cuba, Israel, Noruega, Suiza y Uruguay.



Gráfica 2. Nacionalidades: nº de compositores

En la primera parte de este estudio examinaremos cada una de las nacionalidades señaladas, y dentro del marco de las mismas a los compositores y número de obras que han sido interpretados por la OFGC, así como la época a la que pertenecen. En el apartado de metodología se indicó que algunos compositores suelen estar ubicados en

una nacionalidad u otra dependiendo del criterio de ciertos autores. En nuestro caso, seguimos la línea de contrastar aquéllas opiniones de autores de reconocido prestigio en este ámbito, y a los que hacemos referencia a lo largo del cuerpo de este estudio. Asimismo, el análisis de los compositores según la época a la que pertenecen nos permitirá posteriormente encuadrar las obras interpretadas. Así pues, comenzaremos con la clasificación de los compositores por épocas, de cada una de las nacionalidades. Para ello, primero procederemos a exponer los compositores de cada país, indicando la fecha de nacimiento y muerte. Evidentemente, esto nos permite situarlos dentro de una época concreta en la historia de la música, ya que seguiremos las ideas expuestas en el marco teórico sobre los límites cronológicos de las mismas, ayudadas con citas o referencias de autores con autoridad en la materia que han analizado a determinados compositores que en muchas ocasiones resultan difíciles de clasificar ya que sus fechas de nacimiento y muerte no corresponden estrictamente a las designadas para algunos períodos musicales por ciertos autores. Como ya hemos señalado en el apartado de la metodología seguida para la investigación de este trabajo, analizar la evolución de los estilos por los que pasa cada uno de los compositores no es el objeto de este estudio y, por tanto, expondremos unas pinceladas de cada uno de ellos que coadyuven a conocer algunos datos relevantes acerca de los mismos.

Para el estudio de los compositores y épocas más interpretadas, número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes, de cada una de las nacionalidades incluidas en este estudio, utilizaremos los siguientes criterios:

1. Compositores más interpretados según el número de obras distintas.
2. Épocas más interpretadas según el número de compositores.
3. Compositores más interpretados según el número de repeticiones de obras. Según este criterio, se computa el número de veces que han sido interpretados teniendo en cuenta las repeticiones de obras. Por tanto, nos referiremos indistintamente a este criterio utilizando las expresiones *según repeticiones de obras* o *según interpretaciones*.
4. Épocas más interpretadas según el número de obras distintas.
5. Épocas más interpretadas según el número de repeticiones de obras. Al igual que en el criterio número 3, utilizaremos indistintamente las expresiones *según repeticiones de obras* o *según interpretaciones*.
6. Época más representada, de cada país, según la comparación de los resultados obtenidos tras la aplicación de los 3 criterios anteriores referidos a las épocas (según el número de compositores, de obras distintas y de repeticiones de obras).

7. Porcentajes de obras distintas e interpretaciones de cada nacionalidad. Determinaremos el porcentaje de obras distintas y de interpretaciones de cada país respecto al cómputo total de todas las nacionalidades.

2. ESPAÑA

2.1. Compositores españoles: nº de obras distintas y de interpretaciones

Tabla 1. Compositores españoles: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Aracil	1954	1	1
Artero	1969	1	1
Bernaola	1929-2002	2	2
Blanquer	1935-2005	1	1
Bonino	1974	1	1
Bretón	1850-1923	1	1
Cano	1939	1	1
Carnicer	1789-1855	1	1
Casablanca	1956	1	1
Chapí	1851-1909	3	4
Charles	1960	2	2
Cruz de Castro	1941	1	1
Darias	1946	2	2
De Arriaga	1806-1826	2	4
De Falla	1876-1946	5	23
De Monasterio	1836-1903	1	1
De Pablo	1930	2	2
De la Cruz	1958	1	1
Del Campo	1878-1953	3	4
Díaz	1963	1	1
Esplá	1886-1976	1	1
Falcón	1936	15	19
García	1775-1832	1	1
García Abril	1933	2	3
Gerhard	1896-1970	1	1
Giménez	1854-1923	2	2
Granados	1867-1916	2	3
Greco	1953-	1	1
Guridi	1886-1961	2	4
Halffter, C.	1930	3	3
Halffter, E.	1905-1989	5	7
Halffter, P.	1971	1	1
Halffter, R.	1900-1987	2	2
Lara	1968	1	1
López-López	1956	1	1
Marco	1942	7	7
Martínez	1962	1	1

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. I parte

Mateo	1981	1	1
Millares	1826-1896	1	1
Mompou	1893-1987	1	1
Montsalvatge	1912-2002	5	6
Obradors	1897-1945	1	1
Olives	1951	1	1
Power	1848-1884	1	2
Prieto	1934	1	1
Rodó	1904-1964	4	6
Rodrigo	1901-1999	5	8
Ruiz	1968	2	2
Sánchez	1935	3	3
Sánchez Verdú	1968	2	2
Satué	1958	1	1
Soler	1729-1783	1	1
Sor	1778-1839	1	1
Sotelo	1961	1	1
Toldrá	1895-1962	2	2
Turina, J.	1882-1949	6	7
Turina, J. L.	1952	1	1
Urrutia	1967	1	1
Usandizaga	1881-1915	1	1
Vega	1978	1	1
Zárate	1972	1	1
Zoghbi	1954	3	3
TOTAL		90	123

2.2. Clasificación de los compositores españoles por épocas

Clasicismo

Antonio Soler: Martín (1985, pp. 91, 239-40) manifiesta que “el siglo XVIII es el de mayor esplendor musical en El Escorial por la importancia de sus maestros, entre los que destacan Antonio Soler”. Soler cultivó la música religiosa, de cámara y para el teatro. Martín añade que en el tratamiento que hace de los instrumentos en cada una de sus composiciones respeta siempre su respectivo carácter tímbrico y de articulación, “según la más vanguardista práctica, dentro del estilo del clasicismo y lejos ya del barroco”.

Transición del Clasicismo al Romanticismo

Carnicer, Ramón: Sus obras son de 1800 en adelante, y según Pérez (1995, pp. 438-39) fue un importante compositor español de la primera mitad del siglo. Según Gómez Amat (1988, p. 103), Adolfo Salazar en su libro *El siglo romántico*, de 1936, encuadra a Carnicer dentro de la generación romántica de músicos para teatro.

García, Manuel: Compositor de tonadilla escénica (Martín, 1985, pp. 405-6).

Sor, Fernando: Otro compositor importante de la primera mitad del siglo (Pérez, 1995, pp. 494-97). Su música simboliza el equilibrio entre el Clasicismo y los comienzos del Romanticismo. Sor admiraba a los compositores clásicos y los toma como referentes pero con mayor libertad formal, característica distintiva del Romanticismo. Su transición hacia el Romanticismo se aprecia también en el interés de Sor por las formas breves (Pascual, 2004, p. 367). Sin embargo, Gómez Amat (1988, pp. 86, 108) piensa que Sor era un compositor de corte clásico, cuyo estilo procedía directamente de Haydn y Mozart. Emilio Pujol, (citado en Gómez Amat, 1988, p. 87) dice de Sor: “Su obra musical, la más personal que existe en la literatura de la guitarra, marca el apogeo del período clásico”.

Romanticismo

Esta época está representada por cuatro compositores, siendo dos de ellos canarios, Agustín Millares (Gran Canaria), y Teobaldo Power (Tenerife).

De Arriaga, Juan Crisóstomo: “En estos años del siglo XIX, la música instrumental registra el nombre de Juan C. Arriaga” (Robertson y Stevens, 1993, p. 310). Pascual (2004, p. 17) es de la opinión de que aunque De Arriaga partía del Clasicismo apuntaba hacia un estilo romántico. Sin embargo, Gómez Amat (1988, p. 26, 40-2) opina que su estilo es propio del Clasicismo, ya que no sintió “la pasión romántica”, y como mucho se puede sentir en sus obras cierto aire bucólico, añadiendo que estuvo más cerca de Haydn y Mozart que de Beethoven. Además, Gómez añade que César Figuerido en su libro *El arte y la mente del músico Juan Crisóstomo de Arriaga*, de 1948, sólo “llega a advertir atisbos románticos en Arriaga”.

Millares, Agustín: compositor y escritor canario, estudió composición con Ramón Carnicer y fue una figura muy importante en la vida cultural de Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX (Álvarez, 2008, p. 89; Siemens, 1995, p. 56).

De Monasterio, Jesús: Destacado compositor español de la segunda mitad de siglo (Pérez, 1995, pp. 438-39). Practicó el *alhambrismo*, que fue un importante movimiento artístico español de finales del XIX y comienzo del XX y que englobó a todas las artes (Marco, 1989, pp. 44, 59). Para Gómez Amat, (1988, p. 65) este compositor, cuya primera obra data de 1849, también tenía un estilo clásico mezclado con un romanticismo de salón. Gómez Amat resume los gustos del compositor citando al propio Monasterio quien decía que “tocaba la música de Haydn con placer, la de Beethoven con entusiasmo, la de Mozart con pena en el corazón y la de Mendelssohn con pasión”.

Power, Teobaldo: “la obra de Teobaldo Power se distingue, en cierto aspecto, por la inspiración folclórica, y en otro, por el brillante impulso romántico...” (Gómez Amat, 1988, pp. 77-8). De la misma idea es Álvarez (2008, p. 83), quien opina que su obra es de estilo romántico, tanto por los recursos que utiliza como por su gran expresividad, a la vez que nacionalista, tomando temas populares canarios que universaliza a través de un “lenguaje académico y refinado”.

Final del siglo XIX y transición al XX

A este período pertenecen Bretón, Chapí, De Falla, Del Campo, Esplá, Gerhard, Giménez, Granados, Guridi, Mompou, Obradors, Toldrá, Turina y Usandizaga.

El nacionalismo del siglo XX, llamado segundo nacionalismo o *Generación del 98*, dura hasta aproximadamente 1930 (Pérez, 1995, pp. 562, 610, 613, 616). Marco (1989, pp. 24, 35, 46, 48) aclara que este segundo nacionalismo, que surge como tendencia renovadora, no emplea directamente las citas folclóricas, y además los compositores investigan sobre las músicas antiguas de España. A esta generación, que es el equivalente musical de los escritores de la *Generación del 98* y a la que Marco se refiere como *Generación de los Maestros*, pertenecen los compositores nacidos en torno a 1870. Entre ellos están Falla, Del Campo, Turina, Esplá y Guridi.

Tomás Bretón, Ruperto Chapí y Gerónimo Giménez: Estos tres compositores nacidos a comienzos de la segunda mitad del siglo marcaron los comienzos de la música sinfónica, de la ópera nacional y de la musicología en España en el siglo XIX, y además fueron compositores de zarzuela. Bretón y Chapí, al igual que De Monasterio también practicaron el *alhambrismo* (Marco, 1989, pp. 59, 151; Pérez, 1995, pp. 438-39, 494-97). Para Casares y Alonso (1995, p. 115), Bretón fue un compositor de algunas de las mejores óperas producidas en nuestro país, y es que como añade Carpentier (1987, p. 146), no deja de asombrar el hecho de que, a finales del siglo XIX Bretón compusiera obras que contribuirían a crear un estilo propio de la escuela española moderna. También, la importancia del legado de Chapí queda reflejada en la siguiente afirmación de Rhodes (2009, p. 251): “considered the creator of the modern Spanish lyric drama, made numerous contributions to Spanish music”. Sobre Gerónimo Giménez resaltaremos que aunque algunos autores escriben su nombre y apellido con J, es decir Jerónimo Jiménez, Gómez Amat (1988, p. 219) señala que el propio compositor firmaba con las G.

De Falla, Manuel: Marco (1989, p. 41) es contundente cuando afirma que “su obra se destaca poderosamente en el panorama del siglo XX español”, idea que es secundada por numerosos autores que sostienen que Falla es el principal compositor de comienzos del siglo XX (Benedetto, 1987, p. 153; Bennett, 2003, p. 195; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 876-77; Marco, 1993, pp. 31, 33, 42-43; Morgan, 1999, p. 286; Pérez, 1995, p. 534; Robertson y Stevens, 1993, p. 314; Thompson, 2009, p. 226). Su evolución va desde el nacionalismo, con influencias impresionistas, hacia el Neoclasicismo (Burrows, 2009, p. 369; Michels, 2002, p. 515; Pascual, 2004, p. 126; Pérez, 1995, pp. 555, 560-61; Randel, 1997, p. 693; Salzman, 1979, p. 131). Para Marco (2002, pp. 144-45) fue el único compositor de su generación realmente neoclásico, ya que autores como

Del Campo continuaron componiendo influenciados por el estilo romántico de Wagner o Strauss y otros, como Turina o Guridi, por la también romántica Schola Cantorum de París, continuadora de la tradición de César Franck. Schonberg (2004, vol. II, p. 120), explica que las primeras composiciones de Falla se parecían a las de los nacionalistas españoles precedentes, aunque más refinadas y empleando técnicas impresionistas, pero finalizada la Primera Guerra Mundial se produjo un cambio en su estilo, influenciado por Stravinsky, y comienza con el estilo neoclásico para evolucionar hacia la búsqueda de fuentes españolas del pasado. En esta línea, Marco (2002, pp. 144-45) afirma que sin duda su gran referencia estilística fue Stravinsky, y MacLeish (2000, p. 194), que su gran logro fue fusionar el modernismo que aprendió de Stravinsky y Picasso, entre otros, con las melodías de la música popular andaluza.

Del Campo, Conrado: Según Marco (1993, p. 30), compuso obras “de corte romántico que en realidad ya no se correspondía con las ideas y aportaciones hechas por la música del siglo XX”.

Esplá, Oscar: Marco (1989, p. 44) sostiene que fue un verdadero maestro del siglo XX, y en cuanto a su estética Pérez (1995, p. 617) afirma que “podría colocarse en un nacionalismo no local dentro de una tonalidad libre, en la línea de Bartok y Hindemith”.

Gerhard, Robert: Se consideraba un auténtico catalán, y desde 1921 firmaba como Roberto. Se estableció en Inglaterra para escapar de la guerra civil española obteniendo en 1960 la nacionalidad británica, y de hecho los británicos lo consideran un compositor propio (Burrows, 2009, p. 471; Marco, 1989, p. 132; Marco, 2002, p. 197; Sadie, 2000, p. 379). Su música combina el nacionalismo español con el modernismo. De Pedrell se impregnó de nacionalismo, y de Schönberg, con quien estudió durante cinco años, aprendió el dodecafonismo (Burrows, 2009, p. 471; McLeish, 2000, p. 206; Pascual, 2004, pp. 138-9; Pérez, 1995, pp. 557-58). Marco (1989, pp. 130-32), considera que es el compositor español del siglo XX más importante después de Falla, y principal compositor de la *Generación del 27*, quienes hacían una síntesis entre elementos españoles y el serialismo, y en cuyas obras “hay una presencia constante de neoclasicismo, casticismo y dodecafonismo”. Asimismo, también fue integrante del *Grupo de los Ocho* en Barcelona. Marco (2002, pp. 196-7), señala que Gerhard fue el único alumno español de Schönberg, y difundió el dodecafonismo incluso antes que Dallapiccola, aunque seguía bastante influenciado por las doctrinas de Pedrell, que

recibió a través de Granados y de Falla, y por ello al principio se ganaba la vida con obras de estilo nacionalista y neoclasicista más tonal. Su estilo va evolucionando, y superado el dodecafonismo empieza a componer con la técnica del serialismo integral.

Granados, Enrique: compositor romántico nacionalista (Benedetto, 1987, p. 153; Bennett, 2003, p. 195; Burrows, 2009, pp. 368-9; Marco, 1989, p. 75; Pérez, 1995, p. 534; Robertson y Stevens, 1993, p. 312; Schonberg, 2004, vol. II, p. 116). Pascual, (2004, p. 156) manifiesta que los compositores de la época relacionaban a Granados con el Romanticismo europeo y algunos como Grieg o Massenet alababan su expresión poética. En este sentido, Morgan (1999, p. 286) afirma que su nacionalismo musical era más cosmopolita, ya que mezclaba elementos de la música popular con técnicas contemporáneas relacionadas al impresionismo francés. Para Gómez Amat (1988, p. 331), Granados recoge la esencia más íntima del nacionalismo español posromántico, y añade que “fue un romántico en su vida y en su obra. Su nacionalismo, fuerte y acendrado, es muy elaborado, aunque tenga sus puntos de partida en el folclore campesino o en el urbano”. Y aunque, como dice Marco (1989, p. 84), sus principales obras sean del siglo XX, su carrera y su estilo musical representan la culminación del arte musical español en el siglo XIX.

Guridi, Jesús: compositor nacionalista de la generación de Falla (Pérez, 1995, pp. 534, 617). Es uno de los compositores a los que Marco (1989, p. 44) llama *Los maestros*, porque según él fueron auténticos maestros del siglo XX.

Mompou, Federico: miembro de la *Generación del 27*, que aboga por la renovación del nacionalismo, aprendió las técnicas impresionistas directamente del propio Debussy (McLeish, 2000, p. 317). “Una de las figuras máximas y más originales e independientes de nuestra música en el siglo XX. El antillanismo de Mompou utiliza elementos catalanes, españoles y autóctonos, presentes en la música cubana y antillana en general” (Marco, 1989, pp. 83, 197) Para Marco, (2002, p. 171) su lenguaje es muy particular, porque aunque Mompou utiliza elementos populares no lo considera nacionalista y tampoco impresionista a pesar de que parte de la escuela francesa.

Obradors, Fernando: compositor nacionalista (Marco, 1989, p. 75).

Is the Spanish song writer par excellence for our times, which is to say his music unfailingly provides what many of today's English speaking singers demand of the canción when they want to close their recitals with a “bang”...the neoclassicism of

Obradors, everything deriving from folksong and tonadilla, has a lighter, less portentous flavor, and is every inch as Spanish (Cockburn, 2006, p. 188).

Toldrá, Eduardo: compositor nacionalista y componente del *Grupo de los Ocho* en Barcelona (Marco, 1989, p. 130).

Turina, Joaquín: nacionalista de tintes románticos (Marco, 1993, p. 45; Pérez, 1995, p. 534; Salzman, 1979, p. 131). Para Marco (1989, p. 44), es uno de los auténticos maestros del siglo XX. Fue un compositor influenciado por Albéniz y en el género orquestal por Debussy y Ravel de los que tomó el gusto por el colorido en la orquesta (Tranchefort, 2008, p. 1206).

Usandizaga, José María: compositor nacionalista (Marco, 1993, p. 45; Pérez, 1995, p. 534). “Fue uno de los impulsores de la creación de la ópera vasca. No fue un zarzuelista en sentido exclusivo aunque sus obras sean parte importante de la zarzuela del siglo XX” (Marco, 1989, p. 119).

Siglo XX

La mayoría de los compositores españoles programados por la OFGC pertenecen al siglo XX, sumando un total de 40:

Aracil, Artero, Bernaola, Blanquer, Bonino, Cano, Casablanca, Charles, Cruz de Castro, Darias, De Pablo, De la Cruz, Díaz, Falcón, García Abril, Greco, Halffter, C., Halffter, E., Halffter, P., Halffter, R., Lara, López-López, Marco, Martínez Izquierdo, Mateo, Montsalvatge, Olives, Prieto, Rodó, Rodrigo, Ruiz, Sánchez, Sánchez Verdú, Satué, Sotelo, Turina, J.L., Urrutia, Vega, Zárate, Zoghbi.

Pérez (1995, p. 610) destaca dos generaciones de compositores nacidos en el siglo XX, la *Generación del 27* o *de la República*, que agrupa a los nacidos antes de la Primera Guerra Mundial, en torno a 1900, y la tercera generación o *Generación del 51*, que comprende a los nacidos hacia la década de los 30.

La *Generación del 27* es un “grupo que pretende ser fiel custodio de la herencia de Falla” (Pérez, 1995, pp. 618-20). Marco (2002, pp. 71, 148, 340) añade que los miembros de esta generación posterior a Falla son en su mayoría de corte neoclasicista y que se les denomina con el título de *Generación del 27* por la similitud con la generación poética del mismo nombre y entre los que se encuentran, entre otros, poetas como Pedro Salinas, Rafael Alberti y García Lorca y de la que son contemporáneos. Influenciados por Falla y también por Stravinsky, sus obras tienen una base nacionalista

pero con un lenguaje impresionista y neoclasicista. En esta generación hay 2 grupos: El *Grupo de Madrid*, en el que se encuentran, entre otros, los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter. El primero cultivó el impresionismo y el neoclasicismo dentro del nacionalismo vanguardista. En su música influye tanto el lenguaje de Falla como el de Ravel. Terminó *Atlántida* de Falla, de la que ofreció una primera versión en 1962 y otra posterior, y bastante modificada, en 1976. Rodolfo, músico autodidacta, se marchó a Méjico quien utiliza la técnica dodecafónica. En el *Grupo de Barcelona* se encuentran Mompou, Toldrá y Gerhard, quien siguió las corrientes dodecafónicas y el neoclasicismo casticista.

A la *Generación del 51* pertenecen los compositores nacidos en torno a 1930 que renuevan la música española hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y pasan rápidamente del dodecafonismo para apuntarse al serialismo y otras técnicas o movimientos como la música aleatoria. Entre ellos, se encuentran Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Bernaola, García Abril y Blanquer (Goldáraz, 2005, p. 111; Marco, 1989, pp. 213, 220, 226; Marco, 2002, pp. 198, 280; Pérez, 1995, p. 642). Según Marco (2002, p. 238), la expresión *Generación del 51* la acuñó Cristóbal Halffter porque ese fue el año en que él y otros compositores terminaron sus estudios en el Conservatorio. Estos compositores se acercaron a Darmstad “más bajo el signo de la aleatoriedad que bajo el del serialismo integral”. El serialismo integral empezó en España en 1957 cuando Maderna presentó en Darmstad *Ukanga* del canario Juan Hidalgo, y comenzó a desmoronarse en los primeros años sesenta.

Muchos de estos compositores practicaron la aleatoriedad. Luis de Pablo “desarrolló su sistema de módulos que lleva a las obras con ese título, *Módulos I a V*”. Los módulos son “unidades mínimas de comunicación sonora” que el compositor o el intérprete pueden combinar de muchas formas. La composición a través del sistema de módulos aparece como una consecuencia del serialismo y de la música de conjuntos. Cristóbal Halffter usó los “formantes, parecidos a los módulos en su capacidad combinatoria, aunque también pueden entenderse como células de desarrollo”. Utilizó también las técnicas de anillo, que tienen su origen en la música electrónica, y en las que se superponen secuencias que tienen duraciones distintas y que nunca coinciden. Por otro lado, también volvió la mirada hacia música del pasado. Carmelo Bernaola desarrolló una serie de obras en el que las variaciones, son el resultado de la personalidad del intérprete y de la situación o contexto en el que se da la ejecución. Bernaola y Luis de Pablo reutilizaron el folclore con una concepción posmoderna, es decir fusionan estilos

utilizando técnicas de vanguardia y material folclórico (Marco, 2002, pp. 375-76, 445-46, 457). Amando Blanquer y Antón García Abril son, dentro de la generación de vanguardia, compositores de tendencia moderada (Marco, 2002, p. 442). Charles (2005, p. 246) sostiene que Blanquer utiliza diversos materiales en su lenguaje, predominando un carácter impresionista y modal, influenciado por sus estudios con Messiaen. Sobre la música de García Abril, Charles (2002, p. 218) afirma que se caracteriza por su continuo desarrollo melódico, donde el aspecto tonal juega un papel fundamental, y la melodía es la consecuencia lógica. Y es esta es la característica que lo diferencia del resto de compositores de su generación que buscaban un alejamiento de la tonalidad.

Posterior a la *Generación del 51* surge la *Generación del 61* (Goldáraz, 2005, p. 111) y pertenecen a ella Tomás Marco, Carlos Cruz de Castro y José Luis Turina. Marco (2002, pp. 281, 376, 442-43, 445, 447, 456-57) afirma que Cruz de Castro "...se interesa por las formas abiertas y los procedimientos gráficos, así como por los instrumentos insólitos", realizando además investigaciones en el campo rítmico y volviendo la mirada también hacia épocas pasadas. Cruz de Castro también es un compositor que fusiona las técnicas de vanguardia con el material folclórico. De su propia obra dice que está "...orientada hacia una investigación psicoacústica y cultural". En composiciones con elementos aleatorios, el discurso plantea condiciones psicológicas de la escucha. En sus obras prefiere no utilizar citas musicales, aunque en varias obras utiliza expresamente a Falla. Para Marco, José Luis Turina es un compositor que fusiona con naturalidad la tradición y la vanguardia, utilizando diferentes técnicas y estéticas. Charles (2002, p. 127) sostiene que la música de Marco tiene tendencia hacia lo estructural, reflejado en un lenguaje sencillo, utilizando de forma continua la repetición. También en sus obras utiliza lo popular, y la pulsación.

Aracil, Alfredo: Mezcla el folclore con las técnicas de vanguardia. "Hay en él un constante y sutil diálogo con otras músicas, pero también con otros elementos culturales". En sus obras destaca la reducción de elementos que le conducen a una escritura esencialista (Marco, 2002, pp. 445, 447, 457).

Casablancas, Benet: autor que aporta un estudio sobre el humor en la música. Casablancas trata de "precisar sus límites, acotar sus múltiples variantes y mecanismos, y comprobar su funcionamiento en las obras musicales concretas" (Casablancas, 2000, pp. 11, 13). "Es un compositor preocupado por el desarrollo de la música dodecafónico-serial española, y especialmente la catalana". Benet afirma que no ha habido una gran

influencia de este método en España a causa de la situación cultural en la que se encontraba el país en la posguerra (Charles, 2005, p. 376).

Darias, Javier: Ha pertenecido a varias vanguardias y ha creado un lenguaje orquestal muy personal (Marco, 2002, p. 442).

De la Cruz, Zulema: Destaca por el cultivo de la música electrónica, la investigación de elementos étnicos, y por el tratamiento tímbrico en sus composiciones (Marco, 2002, p. 443)

Greco, José Luis: Hijo de bailarines españoles, Greco nació en Nueva York, pero él se considera un compositor español. Vive desde 1994 en Madrid. En una crítica del periódico *ABC*, de diciembre de 2001, lo denominan efectivamente compositor español, a pesar del lugar donde nació. En otra crítica del mismo periódico, de abril de 2002, destacan que muchas de sus composiciones están escritas sobre poemas de Bécquer, Machado y Lorca. La revista *Scherzo*, en su edición de diciembre de 2003, lo describe como un compositor libre, pero abierto tanto a la tradición como al presente.

Uno de los compositores más notables del panorama de la música culta de nuestro país. Greco vivió desde joven en un ambiente artístico cosmopolita y vanguardista que definiría su posterior evolución creativa. Músico de jazz y rock, bailarín y actor durante sus años de juventud, es a finales de la década de 1980 cuando José Luis Greco comienza a cosechar sus primeros éxitos profesionales como compositor y director al frente de la *Cloud Chamber*, una compañía de danza holandesa con sede en Ámsterdam y financiada por el Ministerio de Cultura holandés (redacción de la Revista *Melómano*, julio-agosto 2010, p. 18).

¿Cuál es el estilo de las obras de Greco? Pues depende de la obra al que nos refiramos. Son muchos los trabajos que Greco ha dedicado al ballet, no podía ser de otro modo viniendo de donde viene. Dueño de una técnica impecable, imaginación creadora y exquisita resolución adaptada al ballet. Cuando hace falta acudir a la tonalidad, se acude. Cuando debe escribirse atonalmente, se escribe (redacción de la Revista *CD Compact*, España, febrero 2004).

Montsalvatge, Xavier: autor independiente que no militó en vanguardias clasificables, y que va desde un parcial impresionismo y antillanismo hasta el atonalismo personal (Marco, 2002, pp. 187, 454).

Rodó, Gabriel: violonchelista y director de la Filarmónica de Las Palmas desde 1951 hasta 1962. Siemens (1995, pp. 289, 291), afirma que “era un compositor minucioso y vocacional de obras muy pensadas, aunque precisamente por ello no muy prolífico”.

Rodrigo, Joaquín: compositor nacionalista español (Thompson, 2009, p. 226). Marco (2002, p. 172) lo considera un compositor neonacionalista con rasgos neoclásicos que “encarna en alguna manera los ideales de una estética oficiosamente oficial de los primeros años de la postguerra española”.

Sánchez Verdú, José María: investiga sobre las relaciones entre la música de vanguardia y la música árabe de la que coge modos, ritmos, textos y sobre todo aspectos vocales (Marco, 2002, pp. 451-52).

Satué, Carlos: “Su obra no es meramente serial, empleando elementos mixtos en los que la serie posee funciones estructurales, aunque únicamente de determinados campos o texturas” (Charles, 2005, p. 393). Compositor interesado en diversos métodos compositivos como la música electroacústica. Destaca por la creación de herramientas informáticas que ayudan a la composición (Satué, 2013).

Sotelo, Mauricio: “...compositor plenamente posmoderno por edad y talante”. Investiga en los aspectos interiores del sonido y en la utilización del timbre, y también en algunas de sus obras incorpora cantaores de flamenco (Marco, 2002, p. 447).

Sobre los siguientes compositores se puede encontrar biografía detallada, en sus respectivas páginas webs, que figuran dentro del apartado de referencias bibliográficas del presente estudio. Todos ellos utilizan diferentes medios y lenguajes compositivos en su producción.

Artero, Juan Manuel: estudió con Sotelo en Madrid y electroacústica en Milán y Roma. Elabora proyectos audiovisuales y diseña espacios sonoros para el teatro (Artero, 2013).

Cano, Francisco: Representante de España en la Tribuna de Compositores de la Unesco y miembro fundador de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (Fundación Juan March, 2011).

Charles, Agustí: Autor de numerosos libros de composición y análisis, y galardonado en numerosas ocasiones. Su música se interpreta en todo el mundo (Charles, 2013).

Halffter, Pedro: Ha compuesto más de una veintena de obras que han sido estrenadas por orquestas de gran prestigio internacional (Halffter, 2013).

Lara, Francisco: realizó sus estudios de composición y dirección en el *Royal College of Music* de Londres. Su música se ha interpretado en España y Europa (Lara, 2013).

López-López, José Manuel: su carrera musical sigue una trayectoria internacional, y tal como figura en su página web su música “se caracteriza por una seducción inmediata combinada con una interioridad, con un lenguaje propio de una gran modernidad incansablemente renovadora” (López-López, 2013).

Martínez Izquierdo, Ernest: “founded the ensemble *Barcelona 216*, specialized in the interpretation of the contemporary chamber music repertoire” (Martínez, 2013).

Prieto, Claudio: estudió con Maderna. Miembro fundador de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (AESC) y galardonado con numerosos premios (Fundación Juan March, 2011).

Urrutia, Isabel: profesora de armonía, contrapunto y técnicas de composición en el Centro Superior de Música del País Vasco. Imparte conferencias y *master-classes* sobre su música en diversas Universidades y Conservatorios de Europa y América (Urrutia, 2013).

Zárate, José: Como figura en su página web, “compagina su labor pedagógica y musicológica como profesor e investigador con la interpretación como pianista, y con la creativa en su faceta de compositor” (Zárate, 2013).

La representación de compositores canarios nacidos en el siglo XX y programados por la OFGC asciende a nueve, y por tanto es significativo el interés por dar a conocer la obra de los músicos de la tierra. Entre ellos se encuentran Bonino, Díaz, Falcón, Mateo, Olives, Ruiz, Sánchez, Vega y Zoghbi. Siete son nacidos en Gran Canaria: Bonino, Falcón, Mateo, Ruiz, Sánchez, Vega y Zoghbi. De Tenerife es Olives, y de Lanzarote es Díaz.

Bonino, Manuel: estudió con Daniel Roca en Las Palmas y con Rihm en Alemania. En su catálogo incluye la música electroacústica y arreglos de música popular. Es miembro fundador del grupo # (928), dedicado a la improvisación electroacústica y multidisciplinar (Bonino, 2013).

Díaz, Nino: influenciado por la música tradicional, la música clásica, la electroacústica, la informática y las nuevas tecnologías, además de la pintura y la poesía. Se trasladó a Barcelona en 1985, donde residió durante 27 años, para fijar desde entonces su residencia en Berlín, aunque para él su patria es Canarias (Díaz, 2013).

Falcón Sanabria, Juan José: De entre todos ellos, es el compositor más programado por la OFGC, y del que en su página web figura lo siguiente: “Sus composiciones abarcan la música coral, de cámara, sinfónica y sinfónico coral. Como compositor parte de la tonalidad, pasa por el atonalismo, dodecafonismo, y converge finalmente en la investigación exhaustiva de las texturas rítmicas y sonora” (Falcón, 2013). Según Álvarez (2008, pp. 56, 103-04) “el compositor más importante de Canarias en las tres últimas décadas del siglo XX” comenzó escribiendo obras tonales y de estilo conservador evolucionando, en los años setenta, hacia “la música postimpresionista, atonal y serial, hasta alcanzar su propio lenguaje”. Álvarez añade que “es autor de un gran catálogo de obras corales, sinfónicas y de cámara, que han trascendido fuera de las islas”. Falcón Sanabria ha sido galardonado con numerosos premios, entre los que se encuentran el *Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación*, *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes*, y ha sido nombrado *Hijo Predilecto* de la ciudad de Las Palmas. Charles (2005, p. 299) manifiesta que Falcón desarrolla su producción a partir de la música tradicional, y establece sus tres etapas creativas expuestas por Guillermo García- Alcalde en su libro *Falcón Sanabria. Compositor*: En la primera etapa (1951-1971) su música es tradicional y nacionalista. La segunda (1972-1981) comprende obras en las que utiliza técnicas del siglo XX como el dodecafonismo y serialismo. Desde 1982 se produce un desarrollo progresivo de su lenguaje hacia el estructuralismo y la utilización de la informática, utilizando serializaciones rítmicas, acumulaciones del ritmo, proporciones áureas temporales y combinatoria.

Mateo, Ernesto: Entre sus profesores se encuentran Daniel Roca, Manuel Bonino y Laura Vega. Ha sido galardonado con el premio *Excellens* en Música, que otorga la Real Academia Canaria de Bellas Artes (Mateo, 2013).

Olives, Juan José: estudió en Barcelona y ha compuesto un catálogo considerable (Álvarez, 2008, p. 49). Amplió su formación en Viena y combina su labor de compositor con la de pedagogo y director de orquesta (Olives, 2013). Charles (2005, p.

350) señala que aunque nacido en Tenerife, ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Barcelona, donde estudió con Ros-Marbá y J. Soler.

Ruiz, Juan Manuel: estructuralista (Álvarez, 2008, p. 108). Actualmente reside en Madrid. Estudió con Falcón Sanabria y Acilu, entre otros. Su producción abarca obras para instrumentos solistas, música de cámara y sinfónica (Ruiz, 2013).

Sánchez, Blás: guitarrista, violinista y compositor, también desarrolló “una gran labor didáctica en Francia” (Álvarez, 2008, p. 111). Desde su niñez estuvo influenciado por la música popular. Se trasladó a Madrid en 1956 y posteriormente pasó 41 años en París, donde obtuvo en junio de 2000 las *Medallas de Plata, de Oro y de Platino* del Gobierno de la República Francesa con homenaje oficial por su aportación a la cultura. Desde el año 2000 ha fijado su residencia en Gran Canaria, de la que fue nombrado *Hijo Predilecto* en 2007 (Torres, 2013).

Vega, Laura: Francisco Brito, Daniel Roca y Xavier Zoghbi se encuentran entre sus maestros. Ha escrito artículos sobre la creación musical en Canarias y colabora con el proyecto de grabaciones RALS (Vega, 2013).

Zoghbi, Xavier: Especial atención merece este compositor canario, de quien Álvarez (2008, p. 56) apunta que “se erige desde finales de los años ochenta como el pionero de la postmodernidad”. Estudió con Josep Soler, Juan José Olives y Francisco Guerrero. Socio fundador de la Asociación de Compositores Promuscan, en 1998 dejó de componer (La Revista de Canarias, 2013).

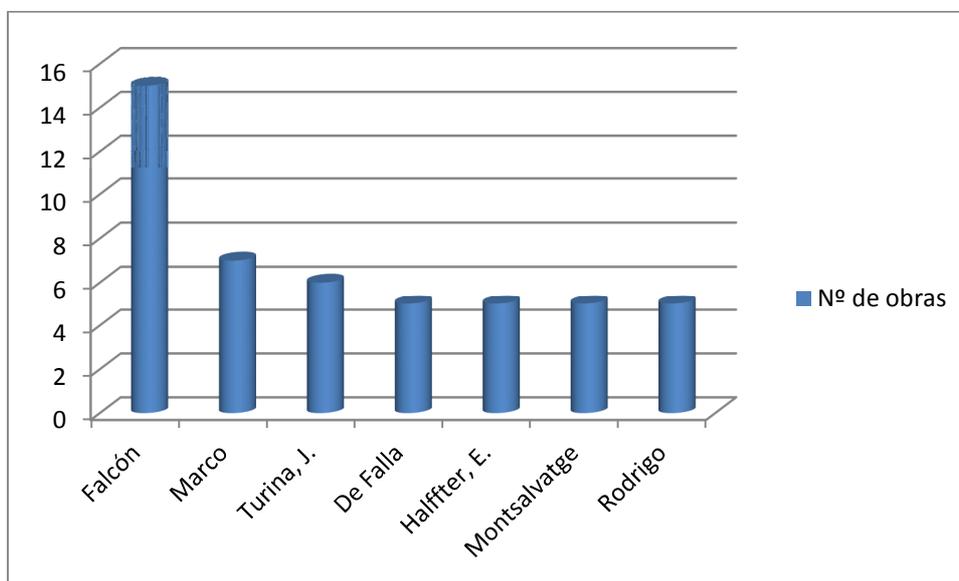
2.3. Compositores y épocas más interpretadas

La nacionalidad española agrupa a 62 compositores. Aplicando los 6 criterios explicados al comienzo del capítulo, se obtienen los siguientes resultados:

Tabla 2. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Falcón	15	19
Marco	7	7
Turina, J.	6	7
Falla	5	23
Halffter, E.	5	7
Montsalvat.	5	6
Rodrigo	5	8

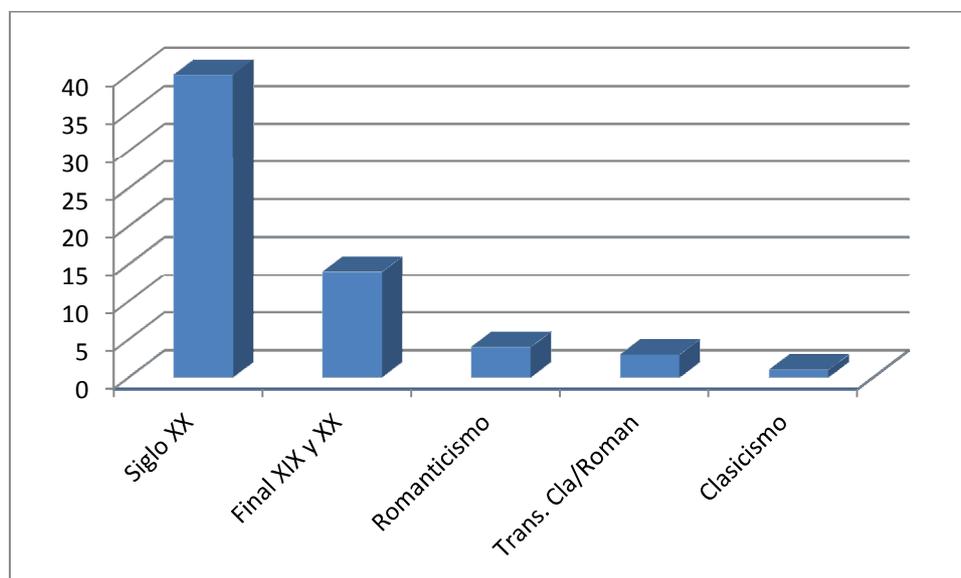
Según el número de obras distintas, los compositores españoles que sobresalen del resto son: Falcón Sanabria, 15; Tomás Marco, 7; Joaquín Turina, 6; con 5 obras se encuentran Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Montsalvatge y Rodrigo.



Gráfica 3. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas (sin repeticiones de obras)

El análisis coincide con la siguiente gráfica, ya que estos compositores son nacidos en el siglo XX, época que se sitúa en primer lugar, excepto Manuel de Falla y Joaquín Turina, compositores de transición entre finales del siglo XIX y el siglo XX. Lo más

destacado es que el compositor español del que se interpretaron mayor número de obras distintas es canario, y que además supera en más del doble al número de obras del compositor que se sitúa en segundo lugar.

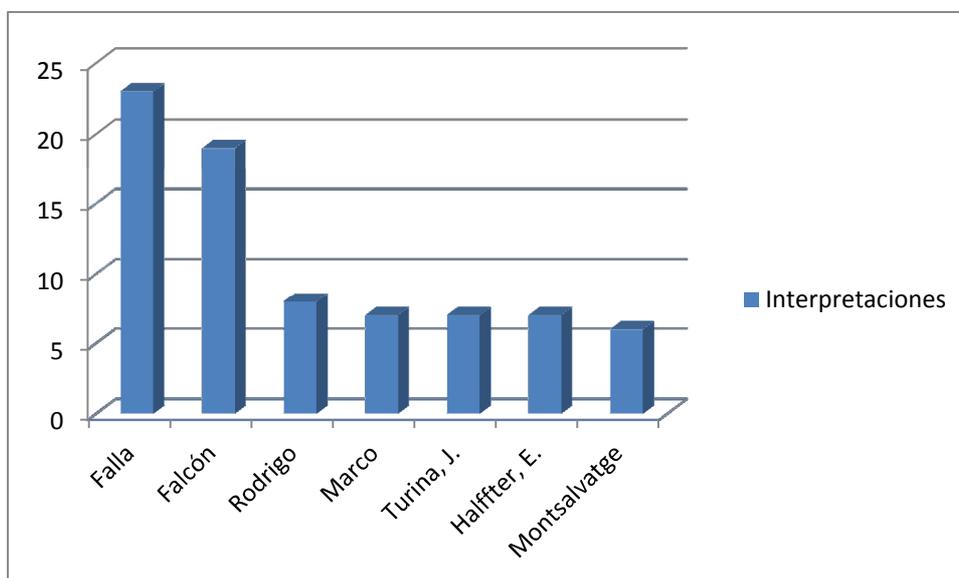


Gráfica 4. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

Resulta significativa la diferencia existente entre el número de compositores que ocupan el primer lugar, 40 en total, y que pertenecen al siglo XX y los que se sitúan en segundo, 14, situados en la transición entre finales del siglo XIX y siglo XX. Con una diferencia manifiesta les siguen los compositores del Romanticismo, pues se programaron sólo 4, y los de transición del Clasicismo al Romanticismo que fueron 3. En último lugar, se sitúa 1 sólo autor del Clasicismo. De los 11 compositores canarios programados, 9 son nacidos en el siglo XX y 2 pertenecen a la época romántica.

Si contabilizamos el número de repeticiones de las obras programadas, resulta sorprendente que Falla, del que se interpretaron 5 obras y que ocupaba el cuarto lugar, junto a otros tres compositores, se coloque en el primero sumando un total de 23 las ocasiones en que se ha interpretado a este autor. Manteniendo un importante lugar, el segundo, continúa el compositor canario Falcón Sanabria, que fue 19 veces interpretado. El compositor Rodrigo que formaba parte del último grupo de compositores que ocupaban el cuarto lugar se sitúa, según este criterio, en el tercero con 8 interpretaciones. Le siguen Marco, que es el único compositor del que no se repiten obras, Joaquín Turina y Ernesto Halffter, siendo interpretados en 7 ocasiones. Por

último, Montsalvatge se situará en el último lugar sumando un total de 6 representaciones.



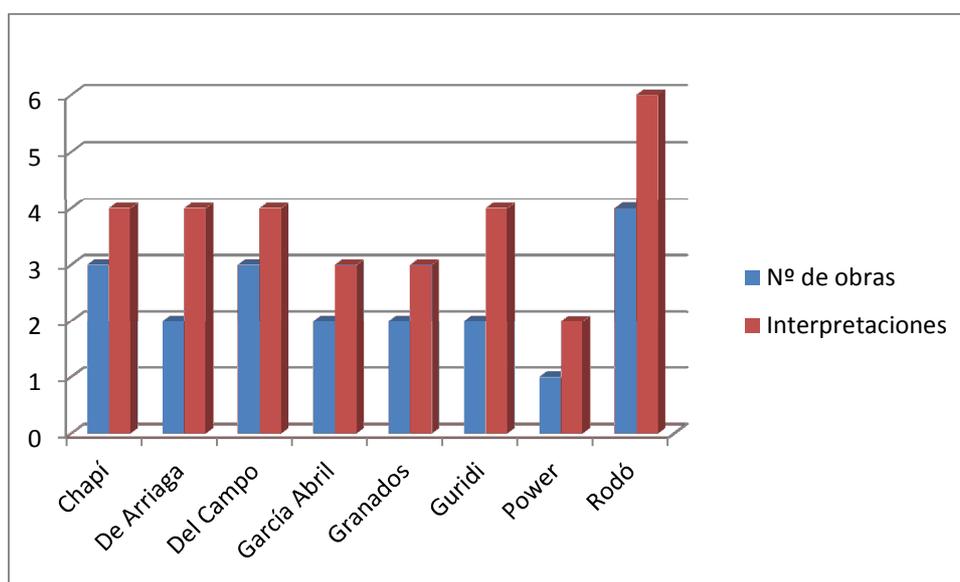
Gráfica 5. Compositores más interpretados según el nº de repeticiones de obras

Después de comparar los resultados obtenidos, comprobamos que el único compositor que conserva el mismo lugar, según los criterios 1 y 3, es Ernesto Halfter, que a pesar de sumar dos interpretaciones más contabilizando las repeticiones de obras (registró 5 obras distintas y 7 interpretaciones), se mantiene en el cuarto lugar junto a otros compositores.

Algunos compositores que se programaron con un menor número de obras distintas, incrementaron su presencia gracias a la repetición de algunas de sus obras, como los casos de Chapí, De Arriaga, Del Campo, García Abril, Granados, Guridi, Power, y Rodó. En el resto de compositores españoles coincide el número de obras distintas programadas con el número total de interpretaciones de cada uno de ellos.

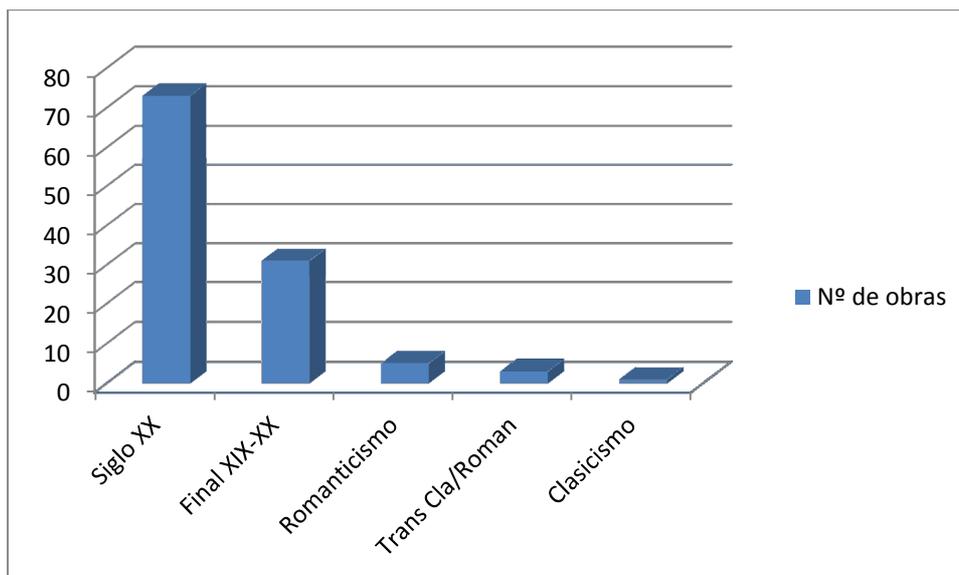
Tabla 3. Otros compositores que incrementaron su presencia por la repetición de sus obras

Compositor	Nº de obras	Interpretaciones
Chapí	3	4
De Arriaga	2	4
Del Campo	3	4
García Abril	2	3
Granados	2	3
Guridi	2	4
Power	1	2
Rodó	4	6



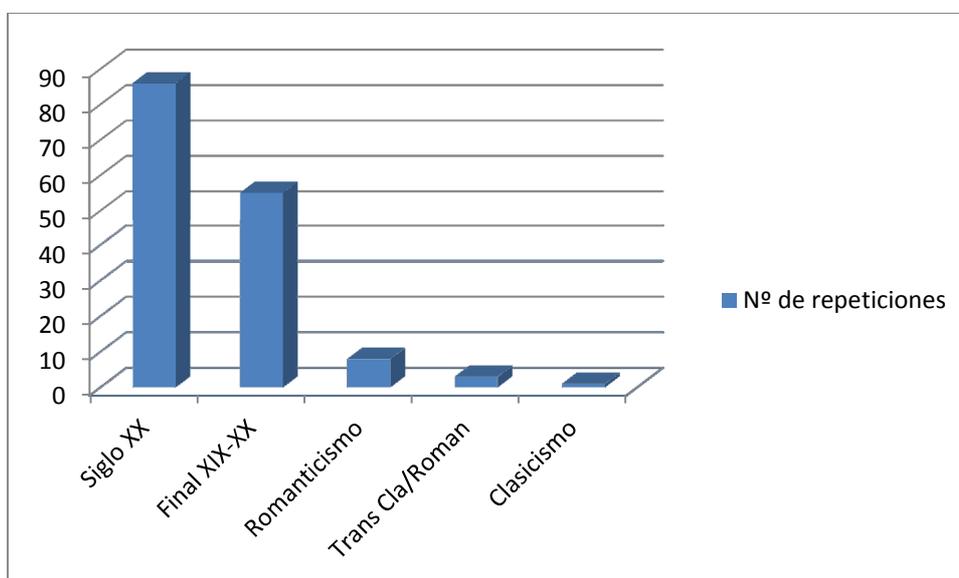
Gráfica 6. Otros compositores que incrementaron su presencia por la repetición de sus obras

Además de analizar las épocas más interpretadas según el número de compositores programados, las detallamos en la siguiente gráfica según el número total de obras distintas que suman los compositores pertenecientes a una misma época. La música española del siglo XX engloba 73 obras; la de transición de finales del siglo XIX al siglo XX, 31; al Romanticismo pertenecen 5; en la transición del Clasicismo al Romanticismo se encuadran 3, y en el Clasicismo 1.



Gráfica 7. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

Teniendo en cuenta el número de repeticiones de obras, se muestra en la gráfica que sigue que la música del siglo XX contó con 86 interpretaciones, la de transición de finales del siglo XIX al XX, 55; la música romántica, 8; en la música de transición del Clasicismo al Romanticismo y en la del Clasicismo no se produjeron repeticiones de obras.



Gráfica 8. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

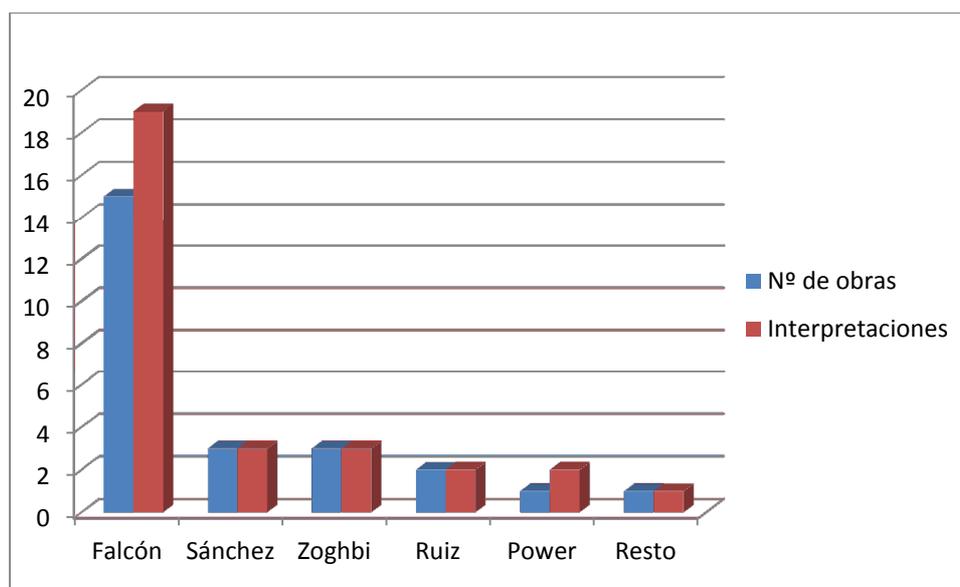
Comparando las dos gráficas anteriores observamos que con la repetición de obras aumenta lógicamente el número de interpretaciones de forma general en cada una de las épocas, excepto en las dos últimas, transición del Clasicismo al Romanticismo y Clasicismo, que se mantienen igual por la ausencia de repeticiones de obras. En el caso de España, y tras analizar todos los datos, comprobamos que el lugar que ocupa cada una de las épocas en las distintas gráficas no varía al examinarlas según el número de compositores, el número de obras distintas, y el número de repeticiones de obras, siendo el siglo XX la época más interpretada.

2.4. Compositores canarios más interpretados

Dado que nuestro estudio está referido a una orquesta canaria, consideramos importante el análisis de la nómina de compositores canarios programados, reflejado en la siguiente tabla y su representación gráfica

Tabla 4. Compositores canarios más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

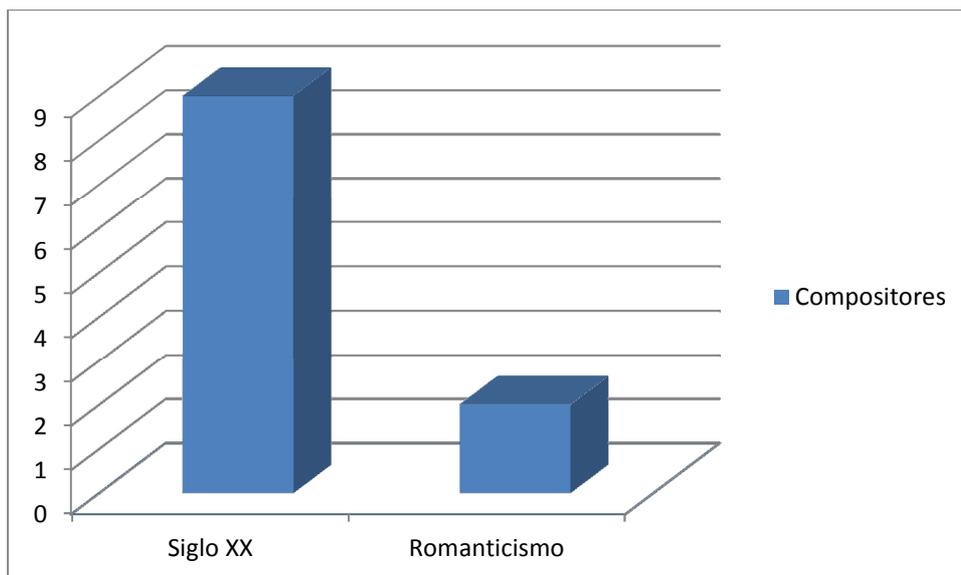
Compositor	Nº de obras	Interpretaciones
Falcón	15	19
Sánchez	3	3
Zoghbi	3	3
Ruiz	2	2
Power	1	2
Resto	1	1



Gráfica 9. Compositores canarios más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

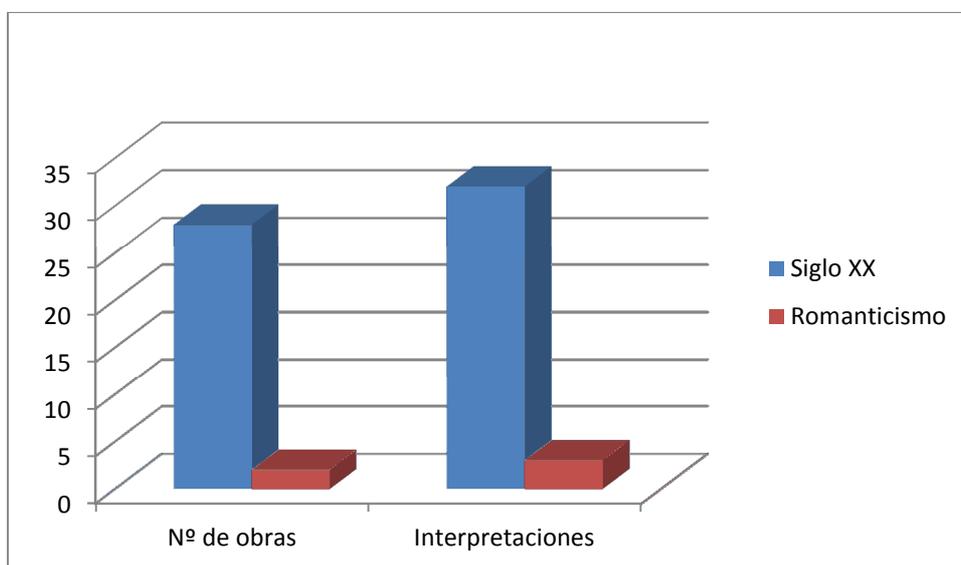
Juan José Falcón Sanabria ha sido el compositor español del que se han interpretado mayor número de obras distintas, y consecuentemente se convierte también en el compositor canario que ocupa el primer lugar, a una sobresaliente distancia del resto. Como ya se ha señalado, la OFGC ha interpretado de Falcón Sanabria 15 obras distintas y en total han sido 19 las ocasiones en las que se ha tocado su música, teniendo en cuenta las repeticiones de algunas obras. De Blas Sánchez y Xavier Zoghbi se han interpretado 3 obras, de Juan Manuel Ruiz 2, y en los tres casos sin repeticiones de obras. Sin embargo, aunque de Power se programó 1 obra, ésta se repitió en 2 ocasiones. La OFGC ha interpretado al resto de compositores en sólo 1 ocasión.

Con 9 compositores programados, el siglo XX se convierte en la época más representada por músicos canarios. El Romanticismo sólo tiene una representación de 2 autores.



Gráfica 10. Épocas más interpretadas según el nº de compositores canarios

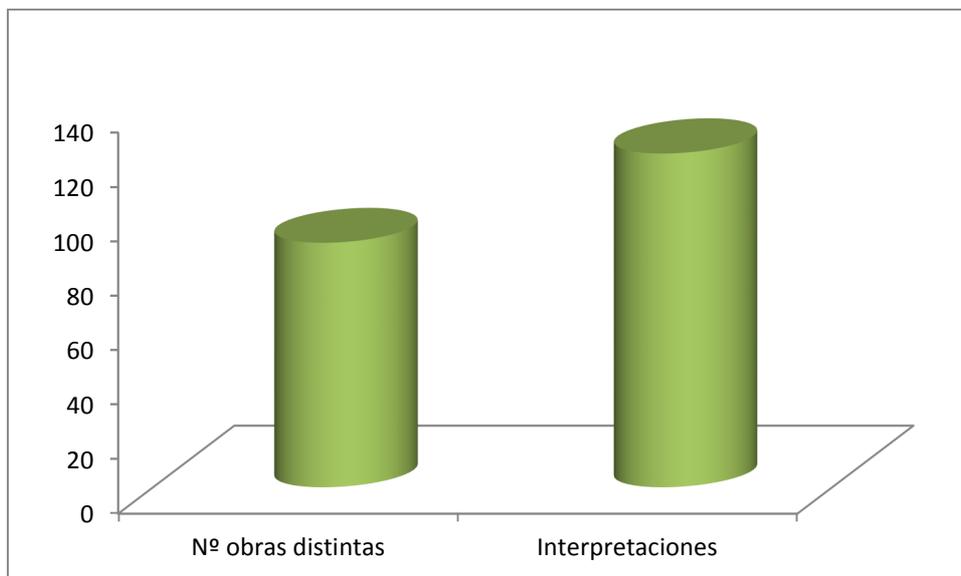
Los compositores canarios del siglo XX suman un total de 28 obras diferentes programadas y 32 interpretaciones, añadiendo la repetición de algunas obras. Sin embargo, en el caso de los compositores románticos es escaso el número de obras distintas y el de interpretaciones, siendo 2 y 3 respectivamente.



Gráfica 11. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas e interpretaciones de compositores canarios

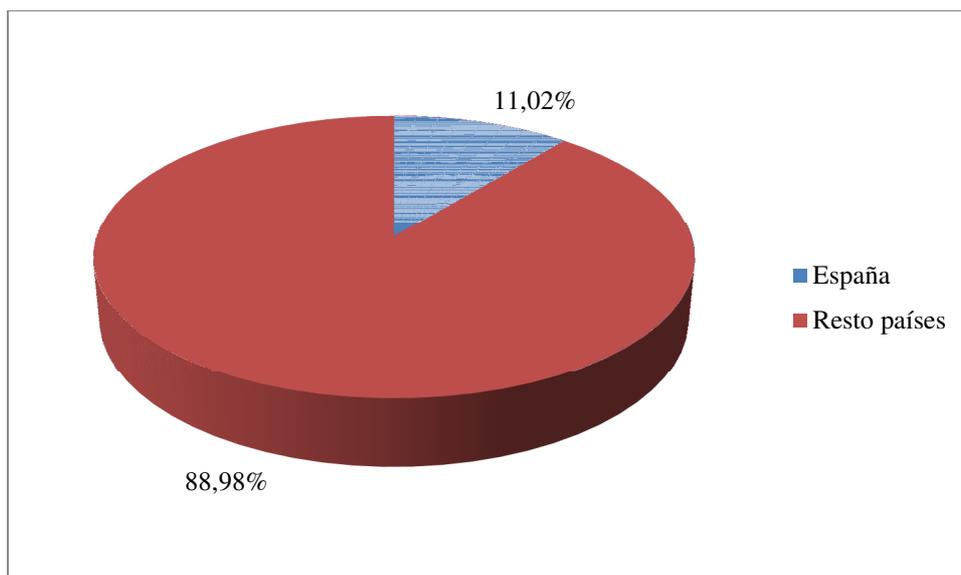
2.5. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

Siguiendo el último criterio, número 7, expuesto al principio de este capítulo, exponemos en las siguientes representaciones gráficas los datos referidos al número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes. De España se contabilizaron 90 obras distintas y 123 interpretaciones.



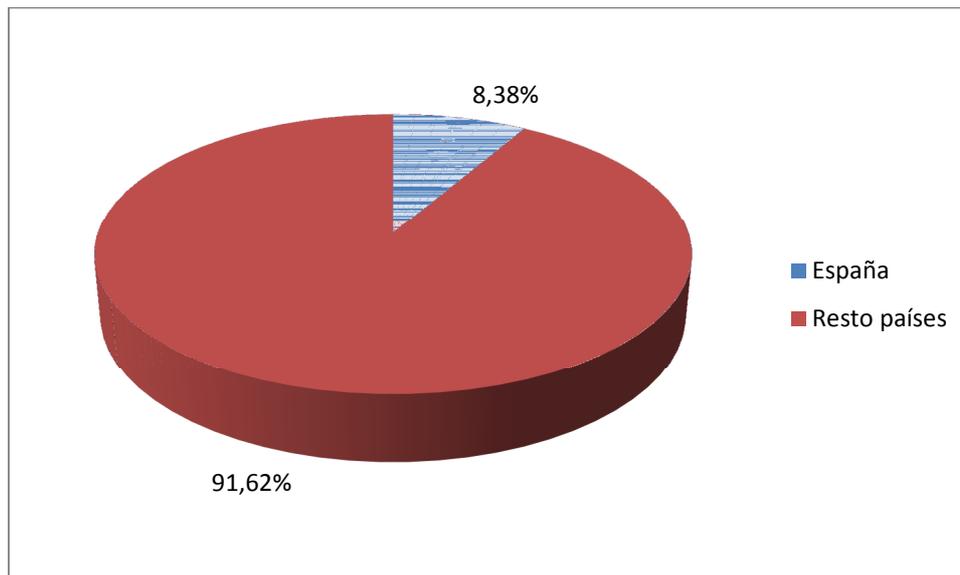
Gráfica 12. España: Nº de obras distintas e interpretaciones

Teniendo en cuenta el total de obras distintas interpretadas por la OFGC, obtenemos que el repertorio español representa un 11,02%.



Gráfica 13. España: Porcentaje de obras distintas

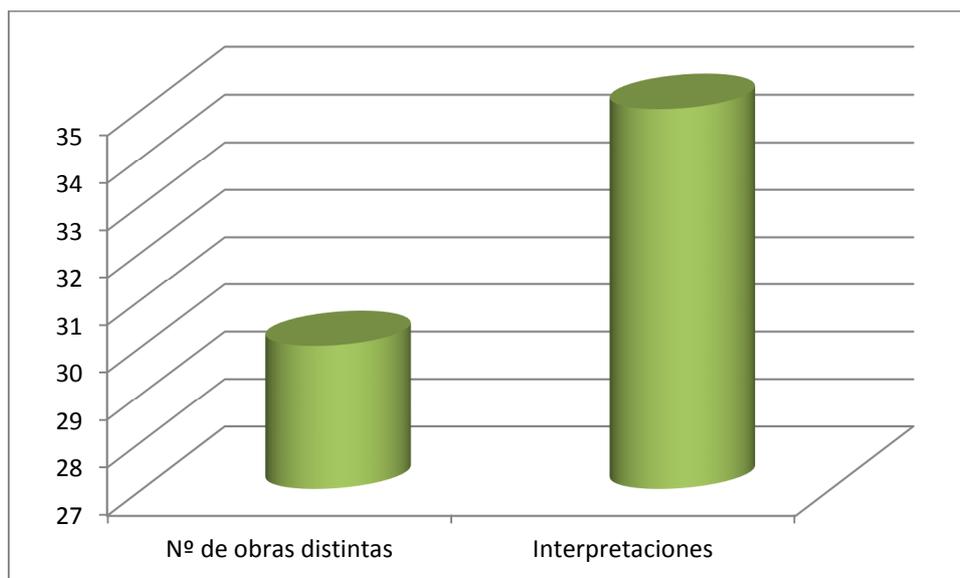
El número de interpretaciones de obras españolas supone un 8,38% del total de interpretaciones del resto de nacionalidades.



Gráfica 14. España: Porcentaje de interpretaciones

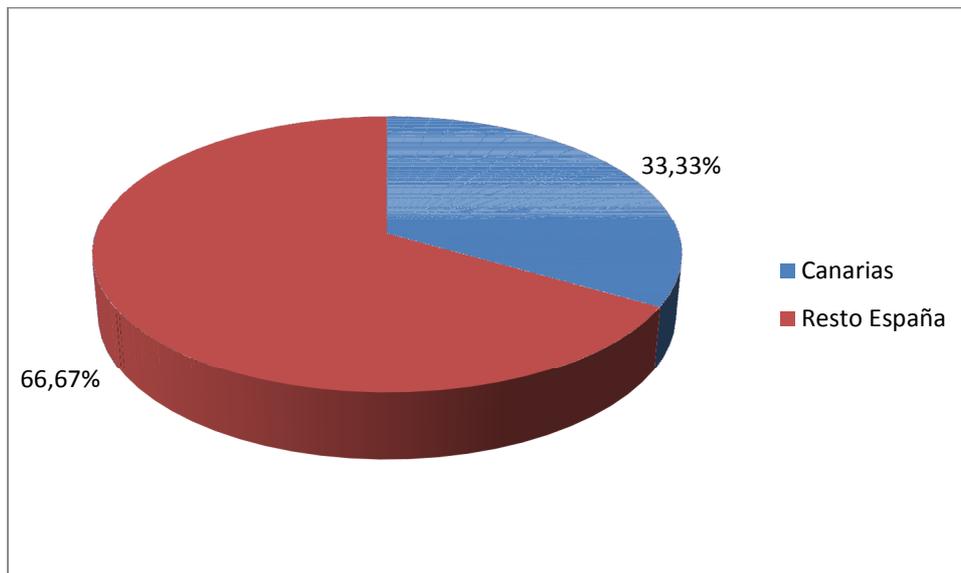
2.6. Número de obras distintas de compositores canarios, interpretaciones y porcentajes

De los compositores pertenecientes a la Comunidad Autónoma de Canarias se registraron 30 obras distintas y 35 interpretaciones.



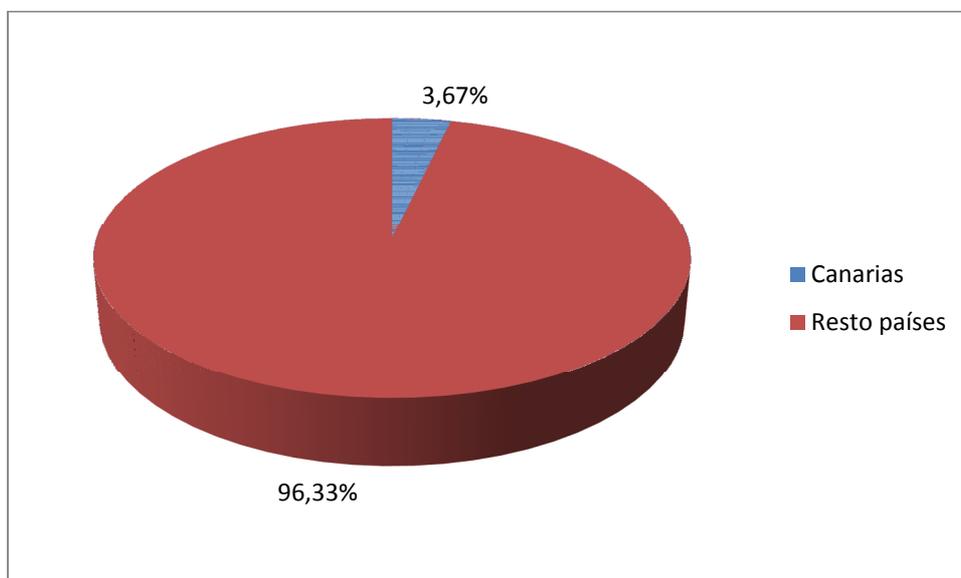
Gráfica 15. Canarias: Nº de obras distintas e interpretaciones

El porcentaje de obras distintas de compositores canarios respecto al resto de compositores españoles es de un 33,33%.



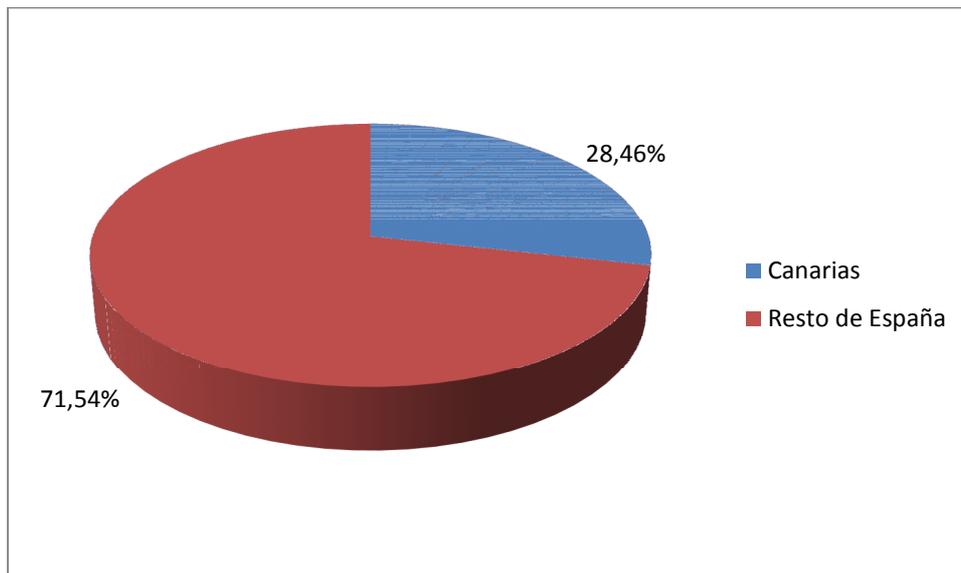
Gráfica 16. Canarias: Porcentaje de obras distintas

Según el mismo criterio, y comparando el repertorio de los autores canarios con el resto de nacionalidades, el porcentaje que obtiene la comunidad canaria es de un 3,67%.



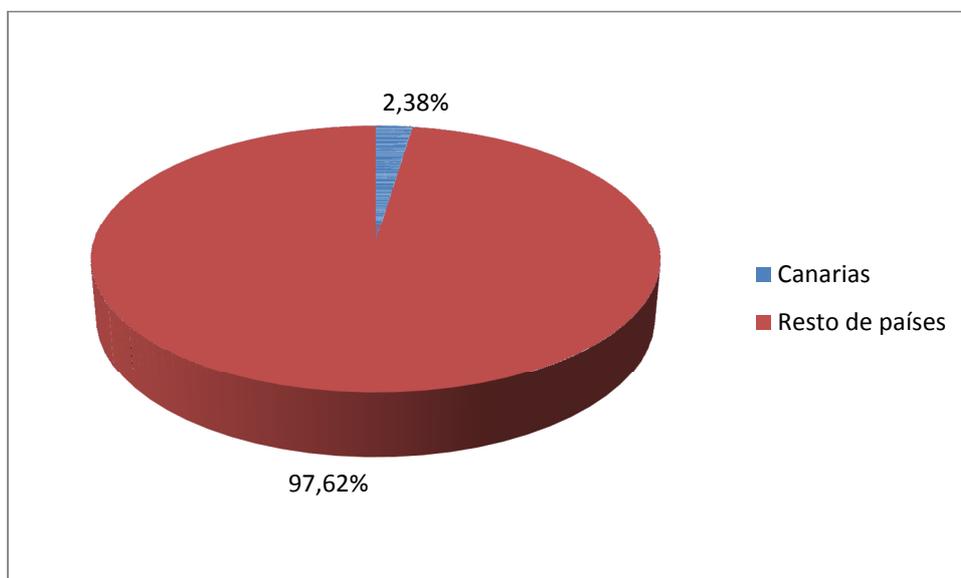
Gráfica 17. Canarias: Porcentaje de obras distintas

Atendiendo al segundo criterio, número de interpretaciones, Canarias respecto a España representa el 28,46%.



Gráfica 18. Canarias: Porcentaje de interpretaciones

Respecto al resto de nacionalidades, el número de interpretaciones canarias implica un 2,38%.



Gráfica 19. Canarias: Porcentaje de interpretaciones

3. FRANCIA

3.1. Compositores franceses: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 5. Compositores franceses: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Berlioz	1803-1869	9	20
Bizet	1838-1875	4	7
Boieldieu	1775-1834	1	1
Canteloube	1879-1957	1	1
Caplet	1878-1925	1	1
Chabrier	1841-1894	1	1
Charpentier	1860-1956	1	1
Chausson	1855-1899	1	3
Debussy	1862-1918	8	15
Dubois	1930-1995	1	1
Duparc	1848-1933	2	2
Faure	1845-1924	2	6
Finzi	1945	1	1
Françaix	1912	1	1
Franck	1822-1890	3	8
Gounod	1818-1893	2	5
Honegger	1892-1955	1	1
Ibert	1890-1962	2	2
Jarre	1924-2009	1	1
Lalo	1823-1892	2	2
Massenet	1842-1912	1	2
Messiaen	1908-1992	2	2
Milhaud	1892-1974	3	3
Offenbach	1819-1880	1	1
Poulenc	1899-1963	5	6
Ravel	1875-1937	12	35
Saint-Saëns	1835-1921	6	14
Schmitt	1870-1958	1	1
Tomasi	1901-1971	1	1
Xenakis	1922-2001	1	1
TOTAL		78	146

3.2. Clasificación de los compositores franceses por épocas

Transición del Clasicismo al Romanticismo

Boieldieu, François-Adrien: “He was the leading opera composer in France during the first quarter of the 19th century and remains the central figure in the opéra comique tradition” (Sadie, 2001, vol. 3, p. 802). Según los autores de este artículo citado en *The New Grove*, Georges Favre y Thomas Betzwieser, acorde a su estilo general, su armonía nunca se salió de los límites de su época, influyéndole el lenguaje armónico de Beethoven. Su vida abarcó desde el último cuarto del siglo XVIII y el primer tercio del XIX, el final y el principio de dos épocas distintas. Es por ello que se aprecia una evolución en su estilo, en el que pone énfasis en las melodías y da mayor importancia al acompañamiento orquestal. Por sus melodías frescas y espontáneas, ha sido llamado por sus compatriotas el *Mozart francés*. Sadie (2000, p. 131), coincide con estos autores en que “su estilo se caracteriza por una abundancia melódica natural, y añade que en sus últimas obras hay una mayor riqueza armónica y formal”.

Romanticismo

Pertenece a esta época Berlioz, Bizet, Chabrier, Chausson, Duparc, Fauré, Franck, Gounod, Lalo, Massenet, Offenbach y Saint-Saëns.

Berlioz, Hector: Compositor romántico (Einstein, 1994, pp. 9, 14-15; Michels, 2002, p. 435; Pérez, 1995, p. 450; Pérez, 2000, p. 121; Randel, 1997, p. 889; Robertson y Stevens, 1993, p. 190). “In many senses the Romantic movement found its fullest embodiment in him, yet he had deep Classical roots and stood apart from many manifestations of that movement” (Sadie, 2001, vol. 3, p. 384).

Berlioz dejó un gran legado con el desarrollo de su orquestación, combinando y contrastando instrumentos. “Al crear la orquesta moderna, exhibió un nuevo tipo de fuerza tonal y otros recursos y colores” (Sadie, 2000, p. 113). Está considerado como uno de los innovadores más grandes de la orquesta, llegando a reunir en 1825 una orquesta de 150 músicos. Sus poemas sinfónicos influenciaron de manera decisiva a la música de finales del siglo XIX, rompiendo con las reglas clásicas de la armonía. Aunque ya existían precedentes de música de programa, su *Sinfonía Fantástica* representa la primera gran obra musical que relata una historia. (Schonberg, 2004, vol. I,

pp. 186-87, 191-92). Esta sinfonía programática, requería que el público leyera antes del concierto un folleto con el argumento.

Bizet, Georges: transformó la “opéra *comique*, ampliándola hasta abarcar la emoción pasional y el final trágico, purgándolo de elementos artificiales e imbuyéndolo de una expresión vívida de los tormentos infligidos por la pasión sexual y los celos” (Sadie, 2000, p. 123). “Bizet might have surpassed all the many composers active in France in the last third of the 19th century had it not been for his untimely death at the age of 36” (Sadie, 2001, vol. 3, p. 641).

Chabrier, Emmanuel: compositor romántico (Pérez, 1995, p. 450; Robertson y Stevens, 1993, p. 256), inspiró al gran compositor Maurice Ravel. De su producción destacan, especialmente, las obras para piano aunque su fama fue adquirida gracias a la espectacular rapsodia orquestal *España* (Sadie, 2000, p. 196).

Chausson, Ernest: Alumno de Franck, tuvo una muerte trágica, a los cuarenta y cuatro años, al estrellarse contra una pared cuando montaba en bicicleta. Alumno de Massenet, estuvo influenciado por Wagner en sus comienzos, pero después adquirió un estilo personal íntimo y exótico que fue refinando hasta sus últimos días (Burrows, 2009, p. 345).

Duparc, Henri: compositor romántico, alumno de Franck, dejó de componer en 1885 a raíz de una crisis nerviosa (Chailley, 1991, p. 327; Robertson y Stevens, 1993, p. 256).

Fauré, Gabriel: Alumno de Saint-Saëns (Chailley, 1991, p. 328; McLeish, 2000, p. 364; Robertson y Stevens, 1993, p. 320; Thompson, 2009, p. 53). “Adoptó los desarrollos artísticos de su época, pero con su esencia romántica característica” (Burrows, 2009, p. 340). Nunca abandonó la tonalidad y “la libertad y sutileza de su estilo representan al clima artístico de Francia en el final del siglo XIX” (Salzman, 1979, p. 27). “La vida de Fauré abarcó el romanticismo temprano, el drama musical wagneriano, el posromanticismo de Brahms y Mahler, el neoclasicismo de Stravinsky, el atonalismo y la dodecafonía de Schönberg, e incluso la aparición de Aaron Copland”, aunque Fauré siguió su camino personal componiendo música más íntima. Su estilo se caracteriza por una gran sensibilidad, refinamiento, melodismo y colorido. Fauré odiaba componer música orquestal y daba a sus alumnos la tarea de instrumentación de sus obras (Schonberg, 2004, vol II, pp. 136-139). Pérez (1995, pp. 498, 502-504), señala

que Fauré es un compositor que buscó una evolución en su lenguaje, aunque Chailley (1991, p. 413) apunta que permaneció siempre fiel a su estética.

Franck, César: “He was one of the leading figures of French musical life during the second half of the 19th century” (Sadie, 2001, vol. 9, p. 177). Nació en Bélgica, pero obtuvo la nacionalidad francesa desde los catorce años. La mayoría de los autores lo consideran francés, ya que su formación es francesa y su vida y su carrera se desarrollaron en Francia. Sus obras recogen parte de la mejor música francesa romántica, ejerciendo gran influencia en la música francesa posterior (Bennett, 2003, p. 361; Burrows, 2009, p. 205; Einstein, 1994, pp. 9, 14-15; Pérez, 1995, p. 501; Rebatet, 1997, p. 550).

Gounod, Charles: Compositor romántico (Robertson y Stevens, 1993, p. 262). Los géneros que cultivó fueron, especialmente, la Gran ópera francesa y los oratorios. Su música tuvo gran influencia en Francia e Inglaterra donde se refugió de la guerra franco-prusiana durante cinco años (Thompson, 2009, p. 120).

Lalo, Eduard: “Su música destaca por su melodía fuertemente diatónica, armonía atrevida e ingeniosa orquestación” (Sadie, 2000, p. 528).

Massenet, Jules: “fue el compositor francés de ópera más popular del último cuarto del siglo XIX” (Schonberg, 2004, vol. II, p. 43). *Manon*, de 1844, le consolidó como mejor compositor de ópera francés, y continuó componiendo óperas de éxito sin cambiar su estilo, que comenzó siendo melódico y sentimental, influenciado por Gounod, y evolucionó hacia el estilo de Wagner, más lírico (Burrows, 2009, p. 238; Sadie, 2000, p. 594).

Offenbach, Jacques: compositor francés de origen alemán y creador de la opereta francesa. Marchó a París en 1833 gracias a la ayuda de los aficionados de Colonia y de la orquesta municipal, y obtuvo la nacionalidad francesa en 1860 (Bennett, 2003, p. 361; Burrows, 2009, p. 265; Chailley, 1991, p. 327; Decaux, 1987, p. 20; Pérez, 1995, p. 436; Robertson y Stevens, 1993, p. 256; Sadie, 2001, vol. 18, p. 347). Según el *New Grove*, fue, junto con Johan Strauss hijo, uno de los compositores más importantes de la música popular del siglo XIX, y convirtió la opereta en un género que se estableció internacionalmente, evolucionando hasta el musical del siglo XX.

Saint-Saëns, Camille: compositor romántico francés y una de las figuras más destacadas de este período. (Burrows, 2009, p. 338; Chailley, 1991, p. 328; McLeish, 2000, p. 364; Pascual, 2004, p. 323; Pérez, 1995, p. 450; Robertson y Stevens, 1993, p. 310; Thompson, 2009, p. 153). “Fue una fuerza progresista en su tiempo, aunque arraigada en la tradición clásica. Puede argüirse que fue el primero de los neoclasicistas. Sobre todo, su música posee elegancia clásica” (Schonberg, 2004, vol. II, pp. 53-4). Según Einstein (1994, pp. 250-51), Saint-Saëns fue un exponente muy francés del movimiento romántico que estaba muy cómodo en diferentes períodos y estilos.

Final del siglo XIX y transición al XX

En este período encuadramos a Canteloube, Caplet, Charpentier, Debussy, Honegger, Ibert, Milhaud, Poulenc, Ravel, Schmitt.

Canteloube, Joseph: alumno de d'Indy en la Schola Cantorum, recopiló y arregló canciones populares de numerosos lugares de Francia (Sadie, 2000, p. 177).

Caplet, André: compositor impresionista, influenciado por la música de Debussy en sus comienzos, su estilo, en el que destacan sus líneas melódicas y efectos de color, se fue haciendo cada vez más personal (Sadie, 2000, p. 180).

Charpentier, Gustave: compositor de óperas, fue alumno de Massenet en Paris (Sadie, 2000, p. 200).

Debussy, Claude: compositor impresionista (Bennett, 2003, pp. 150-51; Chailley, 1991, p. 311; Michels, 2002, p. 515; Robertson y Stevens, 1993, pp. 320, 349; Scholes, 1984, p. 651; Thompson, 2009, p. 16) Según Grout y Palisca (2004, vol 2, pp. 881-82), este estilo es un enfoque de la composición destinado a crear atmósferas e impresiones sensoriales mediante armonías y timbres, no sentimientos profundos como en el Romanticismo. “Fue una de las principales figuras de la transición del romanticismo a la música clásica contemporánea, además de pionero en la adaptación de las ideas engendradas por el impresionismo en la música” (Swift, 2010, p. 108). Morgan (1999, pp. 62-3), enumera las aportaciones de Debussy, tales como el logro de nuevos efectos de timbre en la orquesta, los efectos de atmósfera y color, y el uso de escalas modales, pentatónicas y de tonos enteros. Según Morgan, “la nueva aproximación de Debussy a las escalas, la armonía y la tonalidad representa una de sus contribuciones a la música de principios del siglo XX”, y señala la relación entre el impresionismo musical y la

literatura simbolista en Francia a finales del siglo XIX. Schonberg (2004, vol. II, pp. 191, 196) manifiesta que “se lo considera no sólo el compositor francés más grande que existió, sino también el revolucionario que con el *Preludio a la siesta de un fauno*, de 1894, inició el curso de la música del siglo XX”, y añade que además “fue el primero de los compositores poswagnerianos que trabajó en un estilo completamente nuevo”. Otros autores como Burrows (2009, p. 347) también afirman que a comienzos del siglo XX ya se le consideraba como la principal figura de un nuevo movimiento musical. Por su parte, el director y compositor francés Pierre Boulez expresó que “la música moderna nace con el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy” (Bennett, 2003, p. 277). Sin embargo hay otras visiones del estilo de Debussy y su evolución, como la que aporta Michels (2002, pp. 435, 515), quien señala que “los diferentes estilos de Debussy son llevados al extremo a partir de 1890”, pero en las obras de su última etapa, a partir de 1912, son de tendencia clasicista. Marco (2002, p. 23) expone que Debussy cierra el “ciclo vital de la armonía tonal funcional y por ello clausuran su siglo”, incitando a otros compositores a abrir el nuevo siglo pero no es él quien lo hace.

Honegger, Arthur: compositor francés de familia originaria de Suiza pero afincada en Francia (Gauthier, 1979, p. 14; Pérez, 1995, p. 578; Tranchefort, 2008, p. 550). Entre 1911 y 1918 estudió en el Conservatorio de París, instalándose en Montmartre donde vivió el resto de su vida. Durante un breve período, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, trabajó como guardia de la frontera de Suiza para conservar su doble nacionalidad franco-suiza (Spratt, 1987, p. 2). Rebatet (1997, p. 749), expone que Honegger, uno de los nombres más ilustres de la música francesa en el mundo entero, conservó toda su vida el pasaporte suizo no por el uso de un privilegio sino como símbolo de lealtad a sus raíces más profundas. Fue miembro del grupo de *Los Seis* en Francia, cuyo estilo era neoclásico (Grout y Palisca, 2004, vol 2, p. 925; Michels, 2002, p. 533; Morgan, 1999, p. 146; Salzman, 1979, p. 91), los cuales reaccionaron contra el impresionismo (Marco, 2002, p. 138; Pérez, 1995, p. 577). También estaban en contra de lo germano, y de compositores como Wagner, Bruckner y Mahler, y reivindicaban a Stravinsky, Satie, Ravel, la alegría del *music-hall* de París, el *jazz* americano, la música popular, la ligereza, el humor, la ironía (Goldáraz, 2005, p. 70). Una de las vanguardias que ejerció gran influencia sobre Honegger fue el futurismo.

His serious-minded musical aesthetic was entirely different from that of others in the group. He developed unusual musical and dramatic forms in large-scale works for voices

and orchestra, and was one of the 20th century's most dedicated contrapuntists, with a clear indebtedness to Bach. His language is essentially tonal but characterized by a highly individual use of dissonance. Despite his admiration for Debussy and Ravel, his music is often rugged and uncompromising (Sadie, 2001, vol. 11, p. 679).

Ibert, Jacques: Continuó la tradición de ligereza y claridad, y adoptando el estilo neoclásico usó armonías modernas acordes con las formas clásicas (Burrows, 2009, p. 357; Salzman, 1979, p. 104; Thompson, 2009, p. 357). Según Marco (2002, pp. 162, 167), Ibert fue un compositor que desarrolló la mayor parte de su carrera después de la Segunda Guerra Mundial con un lenguaje o una estética anteriores.

Milhaud, Darius: compositor neoclásico, fue miembro del grupo de *Los Seis*. Compuso óperas-minuto, que tenían una duración aproximada de tan solo diez minutos (Chailley, 1991, p. 425; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 928; McLeish, 2000, pp. 314, 366; Michels, 2002, p. 533; Morgan, 1999, p. 184; Pérez, 1995, p. 557; Rebatet, 1997, p. 742). El uso de la politonalidad, que comenzó a principios del siglo XX, alcanzó su cumbre con Milhaud en 1920 (Pérez, 1995, p. 558). Marco (2002, pp. 107, 139-40), quien recuerda que los tres años pasados en Brasil marcaron musicalmente al compositor, denomina a Milhaud “el padre de la politonalidad y, en su opinión, no adoptó el atonalismo tal vez porque su estética era más neoclásica que expresionista”.

Poulenc, Francis: compositor de estilo neoclásico y miembro del grupo de *Los Seis* (Chailley, 1991, p. 425; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 928; McLeish, 2000, p. 366; Morgan, 1999, p. 182; Pérez, 1995, p. 577; Rebatet, 1997, p. 742), que comenzó su carrera a finales de la Primera Guerra Mundial (Schonberg, 2004, vol. II, p. 221).

Ravel, Maurice: compositor neoclásico (McLeish, 2000, p. 366; Pérez, 1995, pp. 560-61, 593; Salzman, 1979, p. 88), que desarrolló un estilo francés propio rompiendo con el conservadurismo romántico (Burrows, 2009, p. 354). Pérez (1995, p. 573) opina que Ravel combinó rasgos del impresionismo y del Neoclasicismo y que su estilo no está muy definido en sus primeras obras que son de antes del siglo XX. Su segunda etapa comienza en el siglo XX con *Juegos de agua*, de 1901, y en la tercera, después de la Guerra, adoptó una “nueva línea de austeridad, en busca de la música pura”. Michels (2002, p. 515) y Schonberg (2004, vol. II, pp. 207-8) manifiestan que fue, junto a Debussy uno de los principales representantes del impresionismo, aunque cada uno con su propio matiz, pues entre ambos, eran mayores las diferencias que los lazos comunes. En la misma línea, Randel (1997, p. 527) apunta que aunque se le pueda

considerar un impresionista por la importancia que le da al color y al ritmo, la música de Ravel establece unas diferencias muy claras entre ésta y la de Debussy. La mayoría de los autores coinciden en la idea de que Ravel fue un compositor de estilo neoclásico más que impresionista:

Y si hay alguien en todo el siglo XX que desalienta todo intento de clasificación, ese es sin duda Maurice Ravel. Aunque normalmente se hable muy poco de Ravel como neoclasicista, lo es en mayor medida que Stravinsky. Es un neoclasicista básico dispersado hacia las más variadas aventuras técnico-estéticas (Marco, 2002, pp. 132, 137).

“Aunque Ravel adoptó algo de la técnica impresionista, ésta jamás prevaleció sobre su afinidad fundamental con los contornos melódicos claros, los ritmos nítidos y las estructuras firmes. Además, sus armonías, aunque complejas y refinadas, son funcionales” (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 887). “Su música ofrece un claro avance del desarrollo neoclásico que dominaría durante los años de la posguerra” (Morgan, 1999, p. 144).

Ravel se acerca al clasicismo. La forma de las obras de Ravel remite habitualmente a modelos clásicos, anuncian el neoclasicismo no solo en la escritura orquestal, sino en otros aspectos como en lo formal y en el lenguaje melódico y armónico. No se destacó como innovador, pero dio un aire nuevo a la música que heredó y al que voluntariamente se vinculó. En este aspecto, Ravel fue un neoclásico genuino (Pascual, 2004, pp. 307-08).

Schonberg (2004, vol. II, pp. 214-15) expone que Ravel utilizó la forma de la sonata y las formas derivadas de los modelos clásicos y barrocos, y compuso a partir de temas más que de colores y texturas. Salzman (1979, pp. 39, 40, 88, 90) también lo clasifica como un compositor neoclásico, estilo que está presente desde su primera etapa y en sus últimos años, y opina que “su impresionismo se reduce a unas pocas de sus primeras obras”. Sin embargo, Robertson y Stevens (1993, p. 322) opinan que “no estamos en presencia de un neoclásico, pero sus breves y bien cortadas secciones de melodía y tersas estructuras recuerdan las piezas de género de los clavecinistas dieciochescos”. Por otra parte, Ravel fue un maestro de la orquestación, y además estableció en los conciertos para solista y orquesta la igualdad de importancia entre ambos (Moore, 1981, pp. 261-62).

Schmitt, Florent: alumno de Massenet y de Fauré en el Conservatorio de París (Sadie, 2000, p. 836). Según Robertson y Stevens (1993, p. 326), debe ser incluido en la escuela de d’Indy. A pesar de la influencia impresionista en sus primeras obras, aparece

como independiente (Pérez, 1995, p. 575), y fue un compositor que produjo obras valiosas hasta una avanzada edad (Chailley, 1991, p. 413).

Siglo XX

Al siglo XX pertenecen Dubois, Finzi, Françaix, Jarre, Messiaen, Tomasi y Xenakis.

Dubois, Pierre Max: alumno de Milhaud, fue un prolífico compositor de obras instrumentales. Su música está basada en diversas fuentes musicales, desde elementos del jazz hasta canciones populares, y su estilo estuvo influenciado por Milhaud, Françaix y Prokofiev (Sadie, 2001, vol. 7, p. 630).

Finzi, Graciane: compositora francesa, nacida en Casablanca. Ingresó en el Conservatorio de París a los diez años y ha recibido numerosos premios en composición. Su estilo ha evolucionado hacia un lenguaje más armónico, donde la multiplicidad de niveles sonoros se organizan para crear formas armónicas gigantes. Sus composiciones mezclan diferentes géneros y estilos populares (Finzi, 2013).

Françaix, Jean: compositor de estilo neoclásico (Salzman, 1979, p. 106). Se destacó por su música de cámara para vientos, aunque también compuso óperas, ballets, piezas sinfónicas y corales (Sadie, 2000, p. 356). Según Marco (2002, pp. 162, 167), se trata de un compositor que desarrolló la mayor parte de su carrera después de la Segunda Guerra Mundial con un lenguaje o una estética anteriores.

Jarre, Maurice: Estudió con Joseph Martenot, inventor de las ondas Martenot. La fama le llegó en 1962 cuando ganó su primer Oscar a la mejor banda sonora original con la película *Lawrence de Arabia*. Ganó dos Oscar más con la música para las películas *Doctor Zhivago* (1965) y *Pasaje a la India* (1984). Es conocido por su uso prominente de la percusión y por el uso de instrumentos étnicos en sus orquestaciones. En los años ochenta incorporó sonidos sintéticos en su música (Jarre, 2013).

Messiaen, Olivier: una de las grandes personalidades del siglo XX (Pascual, 2004, p. 239), perteneció al grupo de *La Jeune France*, junto a Jolivet, Daniel-Lesur y Baudrier, que surgió en la década de los treinta para promover la nueva música francesa (Pérez, 1995, p. 572). Fue uno de los primeros compositores que utilizó el serialismo integral (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 959; Michels, 2002, p. 547; Morgan, 1999, p. 354), del que Marco (2002, p. 183) afirma que “es el padre auténtico”.

...contribuirá decisivamente a la formación del serialismo integral. Messiaen no fue un practicante del dodecafonismo, al menos en la manera ortodoxa expuesta por los vieneses, pero su obra tendrá una importancia capital en el nacimiento del serialismo integral. El ritmo será uno de los principales motores de la avanzada música de Messiaen, investigando en los ritmos no retrogradables que son, junto a los modos de transposición limitada, los pilares de su aportación técnica creativa. (Marco, 2002, pp. 318-320).

Tomasi, Henri: “El sentimiento de su música es directo, coloreado, rico en contrastes y brillantemente orquestado” (Sadie, 2000, p. 949).

Xenakis, Iannis: Compositor francés de origen griego. Es uno de los compositores que revolucionó la música del siglo XX después de la Segunda Guerra Mundial, a través de nuevos y radicales conceptos de composición sonora. Su lenguaje ha influenciado a muchos jóvenes compositores (Sadie, 2001, vol. 27, p. 605). Xenakis, hijo de padres griegos, nació en Rumanía, pero sus padres volvieron a Grecia cuando él tenía diez años. En 1950 se fue a París, donde obtuvo la nacionalidad francesa, y aunque obtuvo una cátedra de enseñanza musical en Estados Unidos, vivió sobretodo en Francia (Bennett, 2003, p. 361; Pérez, 1995, p. 640; Rebatet; 1997, p. 841; Thompson, 2009, p. 246).

Xenakis pretende la elaboración de un nuevo vocabulario musical que controle y modele vastos conjuntos de sonido, basándose en las teorías matemáticas de las probabilidades y los acontecimientos en serie, así como sobre la teoría de los juegos, la de los conjuntos y la lógica matemática. Todo ello ha recibido el no muy bonito título de “música estocástica”, denominación abusiva que sería más exacta sólo para el sector de su música que se basa en las leyes de probabilidad. De hecho, algunos de sus analistas prefieren llamar “música simbólica” a la que se basa principalmente en la lógica matemática (Marco, 2002, pp. 235-36).

3.3. Compositores y épocas más interpretadas

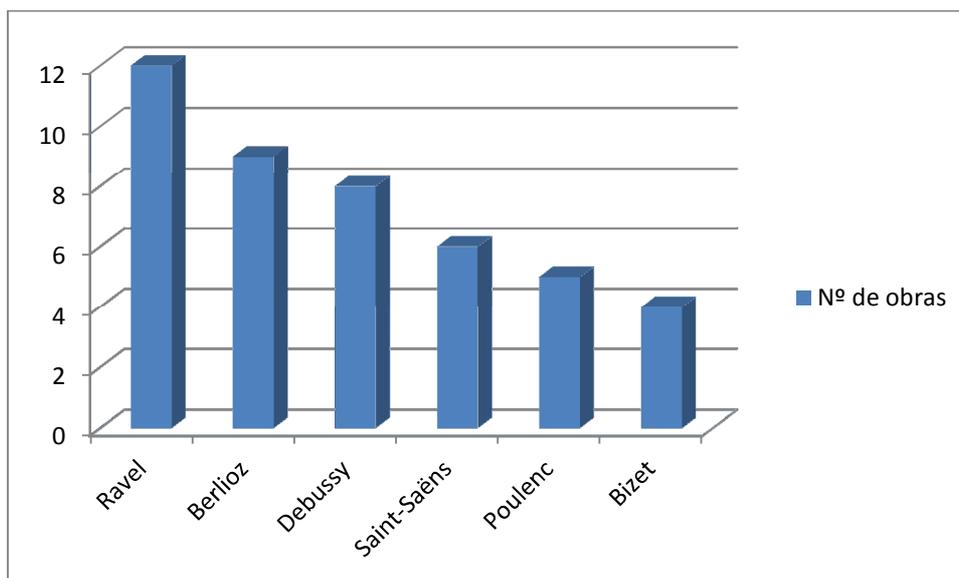
La OFGC interpretó a 30 compositores franceses. En la siguiente tabla se muestran los más interpretados según el número de obras distintas, y según el total de interpretaciones de cada uno de ellos.

Tabla 6. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Ravel	12	35
Berlioz	9	20
Debussy	8	15
Saint-Saëns	6	14
Poulenc	5	6
Bizet	4	7
Franck	3	8

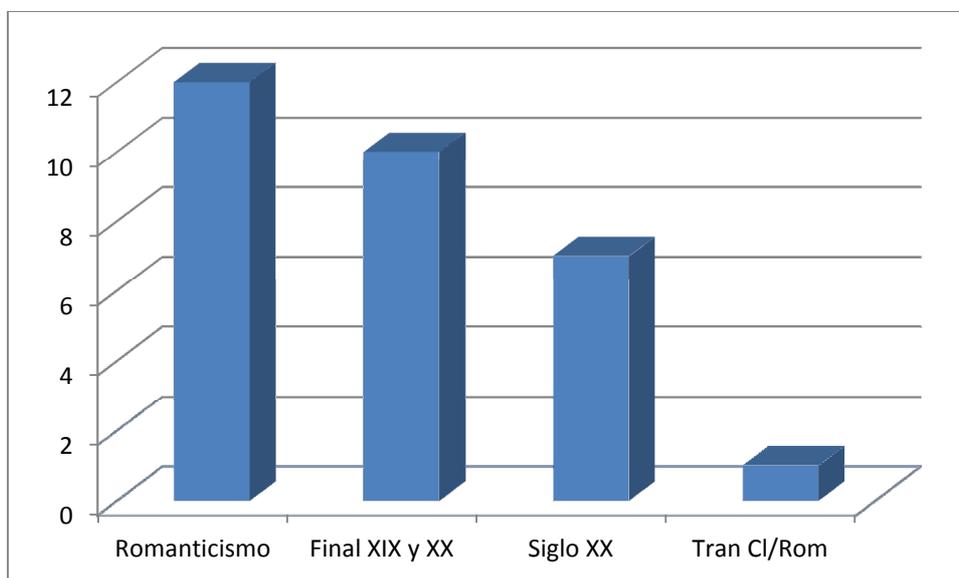
El compositor con mayor número de obras distintas interpretadas por la OFGC fue Ravel, con un total de 12 obras. Con una diferencia mínima en el número de obras distintas se encuentran Berlioz con 9 obras, Debussy con 8, Saint-Saëns con 6, Poulenc con 5 y Bizet con 4. Con 3 obras programadas encontramos a Franck y Milhaud. De seis autores se interpretaron 2 obras diferentes, siendo éstos Duparc, Fauré, Gounod, Ibert, Lalo y Messiaen. Por último, y con solo 1 obra interpretada se encuentran los 16 autores siguientes: Boieldieu, Canteloube, Caplet, Chabrier, Charpentier, Chausson, Dubois, Finzi, Françaix, Honegger, Jarre, Massenet, Offenbach, Schmitt, Tomasi y Xenakis.

En la siguiente gráfica podemos observar los compositores franceses de los que se interpretaron mayor número de obras distintas.



Gráfica 20. Composidores franceses más interpretados según el nº de obras distintas

De la siguiente representación gráfica se desprenden los siguientes resultados:

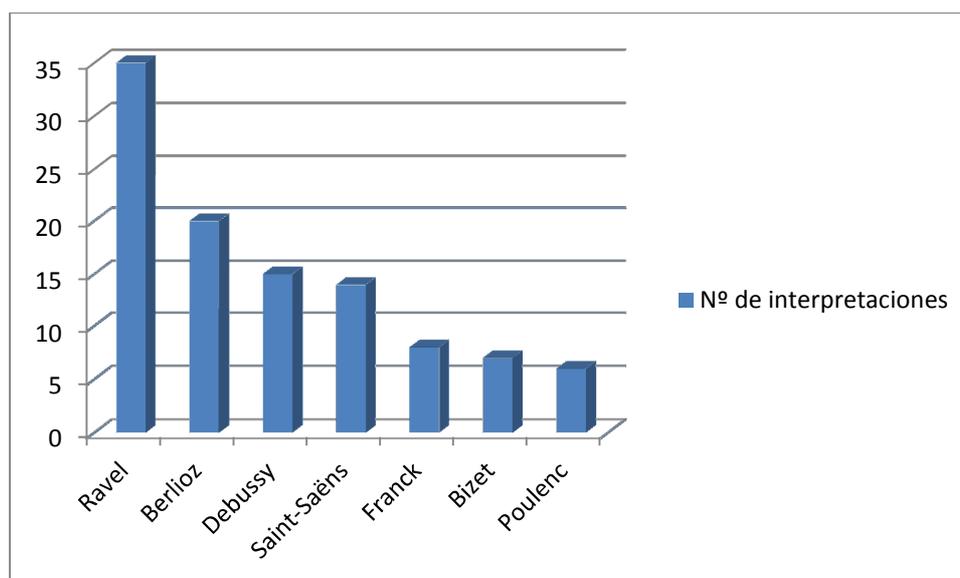


Gráfica 21. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

Los compositores franceses con mayor número de obras distintas interpretadas por la OFGC pertenecen a la época romántica, habiendo sido interpretados un total de 12. En segundo lugar se sitúan los 10 compositores pertenecientes a la transición entre finales del siglo XIX y siglo XX. Les siguen, con un total de 7 autores interpretados los

pertenecientes al siglo XX. Por último, y con una notable diferencia respecto a las demás épocas programadas se sitúa el período de transición del Clasicismo al Romanticismo, con 1 solo autor programado.

Teniendo en cuenta los resultados que arrojan las gráficas anteriores, los compositores pertenecientes a las épocas romántica y transición de finales del siglo XIX al siglo XX fueron los más interpretados por la OFGC, y aunque el compositor del que se tocaron mayor número de obras distintas fue Ravel, que es un autor de finales del siglo XIX y transición al XX, observamos cómo curiosamente se van alternando las dos épocas señaladas en los autores que siguen. En el segundo, cuarto, sexto y séptimo lugar se sitúan Berlioz, Saint-Saëns, Bizet y Franck, respectivamente, quienes son compositores del Romanticismo. Los autores que ocupan los lugares tercero, quinto y octavo pertenecen a la transición del siglo XIX al XX y son Debussy, Poulenc y Milhaud, respectivamente. Los compositores de los que se interpretaron 2 obras pertenecen en su mayoría también al Romanticismo, y entre ellos se encuentran Duparc, Fauré, Gounod y Lalo. En este grupo se encuentra un compositor de transición del siglo XIX al XX, Ibert, y uno del siglo XX que es Messiaen. En el grupo de compositores de los que solo se interpretó 1 obra encontramos a Boieldiau, compositor de transición del Clasicismo al Romanticismo; A este grupo también pertenecen cuatro compositores del Romanticismo, Chabrier, Chausson, Massenet y Offenbach. Con 5 representantes, se encuadran en la transición del siglo XIX al XX Canteloube, Caplet, Charpentier, Honegger y Schmitt. Y en el siglo XX tenemos a Dubois, Finzi, Françaix, Jarre, Tomasi y Xenakis, dando un total de 6 compositores de esta época.



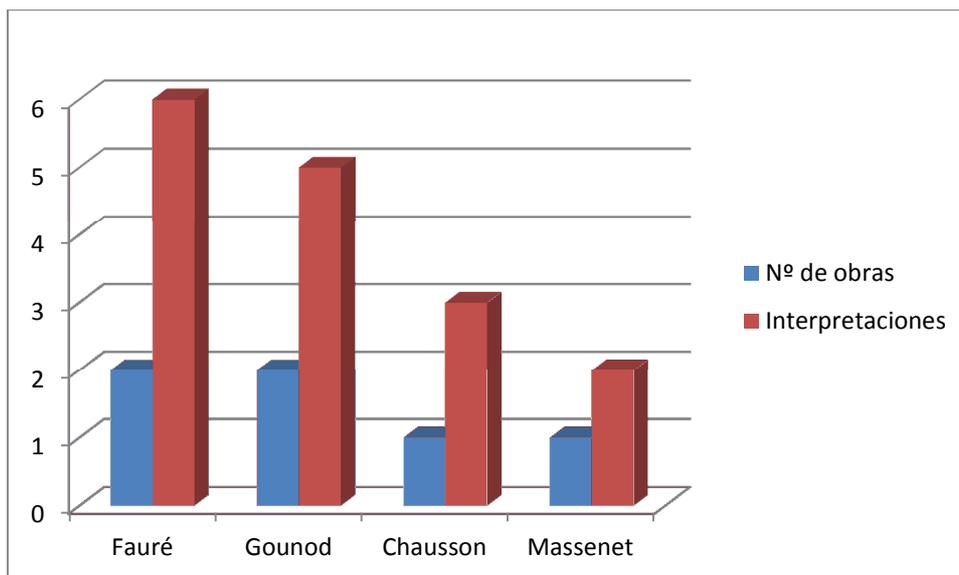
Gráfica 22. Compositores franceses más interpretados según el nº de repeticiones de obras

Teniendo en cuenta el factor de las repeticiones de obras, comprobamos que los primeros cuatro compositores de la gráfica correspondiente a los más interpretados según el número de obras distintas, mantienen el mismo lugar, incrementando especialmente en el caso de Ravel las ocasiones en que la OFGC tocó su música, 35 en total. Le siguen Berlioz con 20 interpretaciones, Debussy con 15 y Saint-Saëns con 14. A partir del quinto lugar cambia ligeramente el orden, ya que pasa a ocuparlo Franck, con 8 interpretaciones, en lugar de Poulenc que pasa al séptimo con 6. El sexto lugar lo mantiene Bizet con 7.

De los 23 compositores franceses restantes sólo se repitieron obras de Fauré, Gounod, Chausson y Massenet.

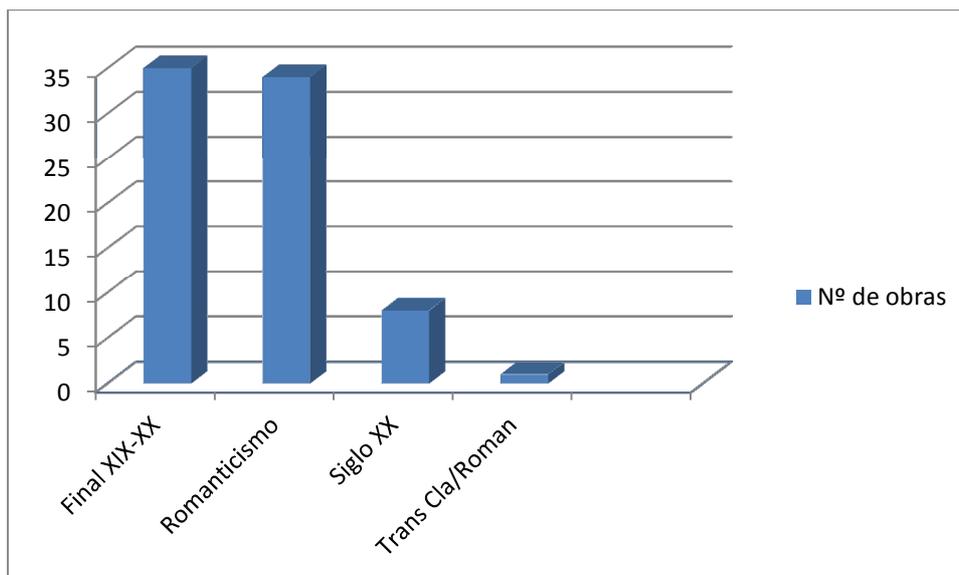
Tabla 7. Otros compositores que incrementaron su presencia por la repetición de sus obras

Compositor	Nº de obras	Interpretaciones
Fauré	2	6
Gounod	2	5
Chausson	1	3
Massenet	1	2



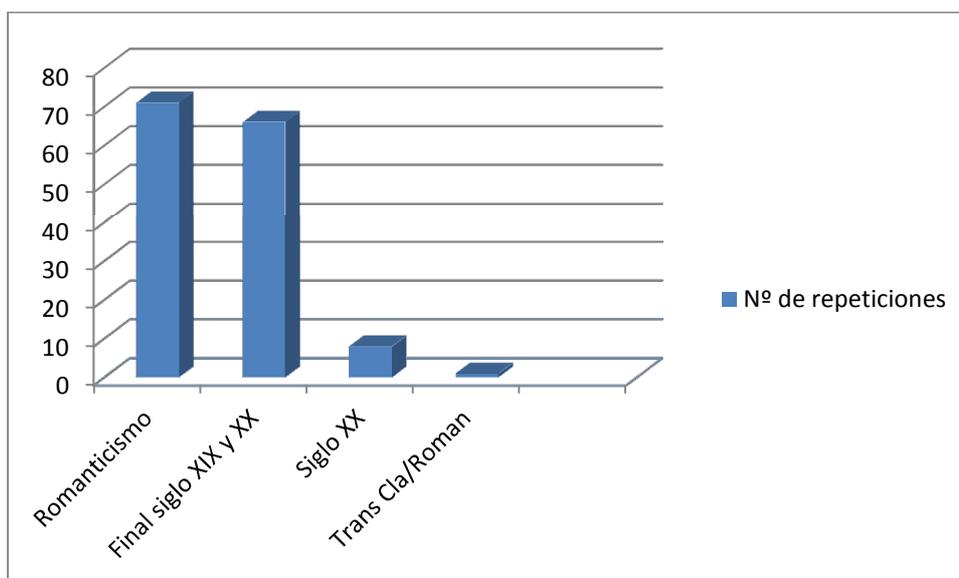
Gráfica 23. Otros compositores que incrementaron su presencia por la repetición de sus obras

Del análisis de las épocas más interpretadas según el número de obras distintas de los compositores encuadrados en el mismo período se desprende que la música francesa de transición de finales del siglo XIX al XX, con un total de 35 obras, fue la más tocada a pesar de que al analizar las épocas desde el punto de vista del número de compositores era el Romanticismo la época más representada, que en este caso se sitúa inmediatamente después con 34 obras distintas programadas, evidenciando que ambas épocas, analizadas desde perspectivas diferentes, son las más representativas de la música francesa frente a la del siglo XX, con 8 obras y a la de transición del Clasicismo al Romanticismo con 1 sola obra.



Gráfica 24. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

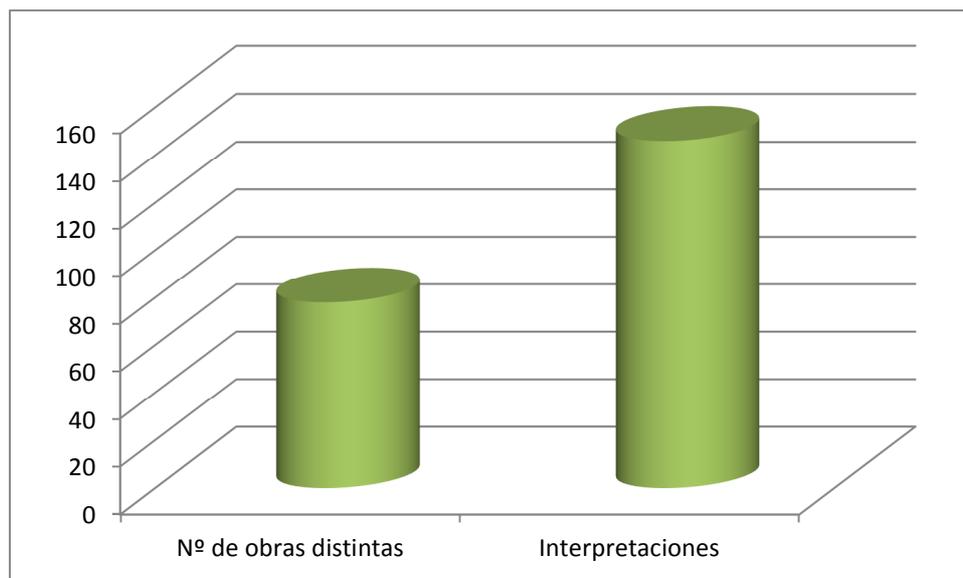
Atendiendo al número de repeticiones de obras, vuelve a situarse en primer lugar la época romántica con 71 interpretaciones. Le sigue la época de transición de finales del siglo XIX al XX con 66. No hubo ninguna repetición de obras tanto en la música del siglo XX como en la transición del Clasicismo al Romanticismo. Analizadas desde esta perspectiva, comprobamos que coincide el lugar que ocupan las épocas según el número de compositores y el número de repeticiones de obras.



Gráfica 25. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

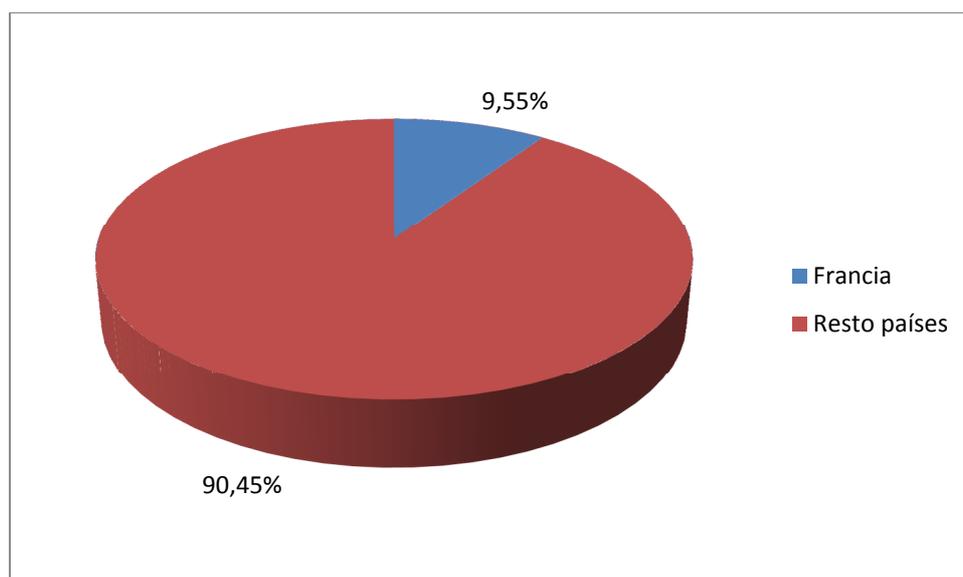
3.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

El cómputo de obras distintas y de interpretaciones de la nacionalidad francesa es de 78 y 146, respectivamente, evidenciando que aunque no se interpretó un elevado número de obras francesas diferentes, la OFGC muestra su gusto por los compositores de esta nacionalidad programándolos en numerosas ocasiones, tal y como se muestra en la siguiente gráfica



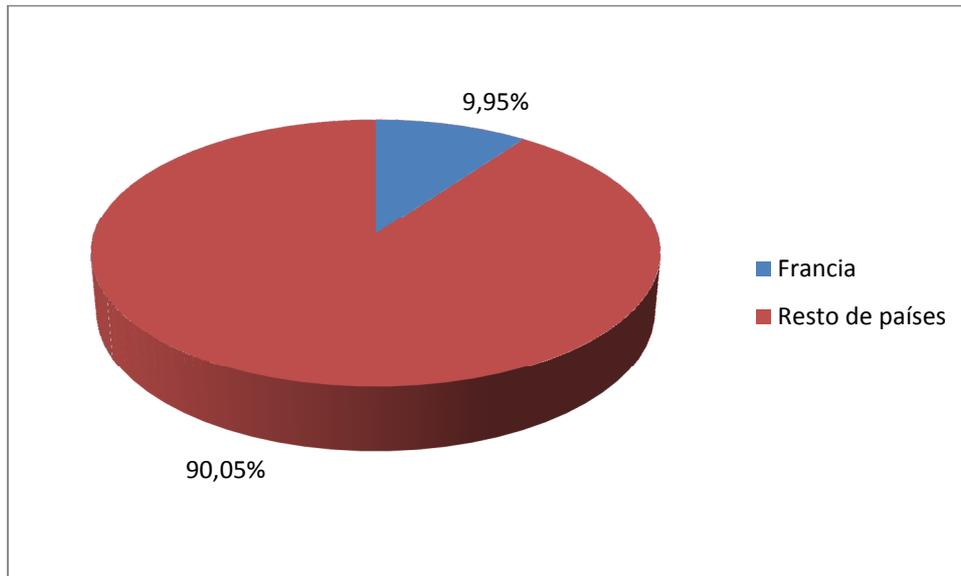
Gráfica 26. Francia: Nº de obras distintas e interpretaciones

Según el número total de obras distintas interpretadas por la OFGC, Francia tiene una representación del 9,55%.



Gráfica 27. Francia: Porcentaje de obras distintas

El porcentaje según el número de interpretaciones de obras de autores franceses respecto al total de interpretaciones de todas las nacionalidades es del 9,95%.



Gráfica 28. Francia: Porcentaje de interpretaciones

4. ALEMANIA

4.1. Compositores alemanes: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 8. Compositores alemanes: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Abel	1723-1787	1	1
Bach, J. S.	1685-1750	19	27
Bach, C.P.E.	1714-1788	1	1
Bach, W. F.	1710-1784	1	1
Beethoven	1770-1827	25	108
Blacher	1903-1975	1	1
Brahms	1833-1897	18	61
Bruch	1838-1920	4	8
Danzi	1763-1826	1	1
Gluck	1714-1787	4	5
Hartmann	1905-1963	1	1
Hindemith	1895-1963	4	5
Lindpaintner	1791-1856	1	1
Mendelssohn	1809-1847	18	36
Mozart, L.	1719-1787	1	1
Nicolai	1810-1849	1	1
Reger	1873-1916	1	1
Ruzicka	1948	1	1
Schumann	1810-1856	9	31
Spohr	1784-1859	2	2
Strauss, R.	1864-1949	17	31
Telemann	1681-1767	2	2
Wagner	1813-1883	10	27
Weber	1786-1826	6	11
Weill	1900-1950	1	1
Yun	1917-1995	1	1
TOTAL		151	367

4.2. Clasificación de los compositores alemanes por épocas

Barroco

Bach, Johan Sebastian: Uno de los principales compositores del Barroco tardío (Bukofzer, 1998, p. 18; Rosen, 1986, p. 24; Sadie, 2000, p. 89; Schonberg, 2004, vol. I, p. 39; Swift, 2010, p. 55). “El brillante desarrollo de la música instrumental y sacra durante el barroco tardío culminó con las obras de Bach” (Bukofzer, 1994, p. 279).

Transición del Barroco al Clasicismo

Telemann, Georg Philipp: uno de los compositores más prolíficos del Barroco tardío (Bukofzer, 1998, p. 18; Burrows, 2009, p. 106; Swift, 2010, p. 58; Thompson, 2009, p. 67) que marcó la transición hacia el Clasicismo, utilizando un lenguaje más avanzado que Bach y Haendel, con melodías claras y fluidas y una estructura periódica (Pascual, 2004, p. 393; Sadie, 2000, p. 932; Sadie, 2001, p. 199; Tranchefort, 2008, p. 1199; Zohn, 2008, p. 431). En algunas de sus obras utiliza un estilo que se acerca al de los hijos de Bach y a la escuela de Mannheim, y como apunta Chailley (1991, p. 253) adoptó a menudo el estilo galante, pues aun partiendo del contrapunto barroco imprimió un lenguaje preclásico a sus obras (Michels, 2002, p. 333).

Clasicismo

Abel, Carl Friedrich: compositor preclásico que cultivó el estilo galante, creando una música melodiosa y elegante (Holman, 2010, pp. 201, 208).

Bach, Carl Philipp Emanuel: compositor preclásico. Representa el nuevo estilo que estaba imponiéndose en Europa, el estilo galante, elegante y no contrapuntístico, desarrollado por los compositores de Mannheim y transmitido a Haydn y Mozart. (Bennett, 2003, p. 242; Burrows, 2009, p. 127; Comellas, 2006, p. 163; Pérez, 1995, p. 374; Robertson y Stevens, 1993, pp. 18, 85; Schonberg, 2004, vol I, p. 56; Swift, 2010, p. 77). Fue el principal representante, a mediados del siglo XVIII, del *empfindsamer stil* o estilo sentimental, donde la emoción se valora por encima de todo (Burrows, 2009, p. 132; Chailley, 1991, p. 245; Honegger, 2004, p. 24; Pascual, 2004, p. 19; Pauly, 1974, p. 39; Randel, 1997, p. 386; Robertson y Stevens, 1993, p. 78).

Bach, Wilhelm Friedemann: compositor preclásico que compuso en estilo galante (Comellas, 2006, p. 163; Pérez, 1995, p. 374).

Gluck, Christoph Willibald: compositor de estilo galante (Chailley, 1991, p. 253; Robertson y Stevens, 1993, p. 18). “No fue un compositor barroco, sino clásico, que sirve de vínculo entre los ideales de Scarlatti y Haendel y los de la ópera clásica, representados por Mozart” (Moore, 1981, p. 87). Fue el gran reformador operístico, estableciendo más unidad entre texto y música. La carrera compositiva de Gluck pasó por tres períodos. El primero, hasta 1754, en el que escribió sus primeras óperas en el estilo italiano convencional; el segundo, con un nuevo estilo, hasta 1772. Este es el período en el que se instala en Viena y comienza su colaboración con el poeta y libretista Calzabigi. En esta etapa compone *Alceste*, y otras obras que representan la madurez de su estilo, donde explica en su prefacio sus ideas sobre la reforma de la ópera. Estas reformas marcaron la transición del estilo barroco, adornado y artificial, hacia la manera sencilla y naturalista de los compositores clásicos. A partir de 1772 comienza su última etapa donde su reforma operística triunfa en París (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 611-13; Moore, 1981, p. 87; Pérez, 1995, pp. 353-54).

Mozart, Leopold: el padre de Wolfgang Amadeus Mozart es autor de una importante obra didáctica, el *Versuch* (1756) sobre la técnica del violín y la teoría de la música (Sadie, 2000, p. 637).

Transición del Clasicismo al Romanticismo

Beethoven, Ludwig van: Beethoven pensaba, como más tarde les sucedió a Berlioz y a Wagner, que tenía una misión que cumplir. El arte ya no era para servir a la iglesia o a la nobleza, sino una necesidad imperiosa de expresión. Según esta visión del arte, el artista tenía una expresividad tan grande y una visión tan clara de los conflictos del mundo que no podía sino estar torturado. Sobre esta idea, en una carta a la condesa Erdödy, de 1815, le decía “los mejores de nosotros obtenemos dicha por medio del sufrimiento”, y para él la única salida era la creación artística (Fischerman, 2004, pp. 93-4). Beethoven es un compositor al que se encuadra en la transición del Clasicismo al Romanticismo. Así lo exponen los siguientes autores:

“Suele considerarse a Beethoven como el puente del clasicismo y el romanticismo”, convirtiendo la música en el medio ideal de la expresión. Con Beethoven se desarrolla el Romanticismo en Alemania en el primer cuarto de siglo (Pérez, 1995, pp. 394, 450). “El genial compositor se encuentra a caballo entre este período (Romanticismo) y el precedente, de corte clásico” (Swift, 2010, p. 80). “Su obra trasciende el clasicismo y

lleva en su seno todo el romanticismo” (Tranchefort, 2008, p. 77). “Principal precursor del romanticismo” (Burrows, 2009, p. 167). El Romanticismo es un “estilo que comienza en música a partir de Beethoven” (Pérez, 2000, p. 121). “Los primeros indicios del estilo romántico del siglo XIX pueden escucharse en las obras tardías de Beethoven” (Bennett 2003, p. 262). Michels (2002, p. 435) lo sitúa en el Romanticismo temprano (1800-30). Einstein (1994: 41) también coloca a Beethoven en el comienzo del Romanticismo, ya que los propios compositores románticos lo veían así, pero señala que aunque fue el precursor del Romanticismo, pertenecía más al siglo XVIII que al XIX. “Murió en 1827, y de muchas maneras representa al Clasicismo, tanto desde un punto de vista general como desde un enfoque exclusivamente cronológico. No se quiso vincular al movimiento romántico porque detestaba el sentimentalismo”. Sin embargo, Pauly (1974, pp. 20, 247) reconoce que en su música se encuentran características típicas del Romanticismo, especialmente en su segundo y tercer período.

Rosen (1986, pp. 440-41) coincide en la idea de que Beethoven amplió los límites del estilo clásico, anticipándose al Romanticismo aunque nunca abandonó el marco clásico, en las relaciones tonales de cada movimiento y otros aspectos de su lenguaje, como sí hicieron compositores posteriores, que no escribieron formas sonatas tan conservadoras. Este autor afirma que las innovaciones armónicas de los compositores románticos no derivan de Beethoven sino de Hummel, Weber, Field, Schubert y la ópera italiana.

La mayoría de sus obras tienen forma sonata, rasgo del Clasicismo, aunque con variantes en el carácter y desarrollo de los temas (Pérez, 1995, p. 399). La anticipación de Beethoven al Romanticismo se caracteriza por los climas orquestales, los contrastes de ritmo y dinámica y la expresión de la emoción (Moore, 1981, pp. 125-26). Para Einstein (1994, pp. 89-90) la característica romántica de Beethoven es el contenido de sus obras, en el que se encuentran elementos poéticos. Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 721) señalan que la diferencia entre sus sinfonías y las de Haydn y Mozart se encuentra en que Beethoven sustituye, exceptuando la primera y octava, el *minué* por el *scherzo*, y además cada movimiento de las mismas es más amplio. Pauly (1974, p. 247) añade otras características típicas del Romanticismo que se encuentran en su música como la unificación temática, la introducción de la voz humana en la música sinfónica (novena sinfonía), ampliación de las dimensiones de la sonata así como su dificultad técnica, uso de formas breves como las bagatelas, búsqueda del color tímbrico e interés por la música programática (sinfonía de la *Batalla* y sinfonía *Pastoral*).

La mayoría de los autores establecen la división tradicional en tres períodos de la música de Beethoven, aunque las fechas que delimitan un período de otro son aproximadas, y no coincidentes en la mayoría de los autores.

El primer período lo sitúan hasta aproximadamente 1802 en el que componía según el lenguaje musical de la época (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 698, Michels, 2002, p. 435, Schonberg, 2004, vol. I, p. 142). Es en este año cuando escribió una carta a sus hermanos, encontrada en 1827, el famoso *Testamento de Heiligenstadt* (Noya, 2010, p. 199). El segundo período marca su transición del Clasicismo al Romanticismo (Pérez, 1995, p. 394; Swift, 2010, p. 80) y en el que se va independizando del anterior lenguaje y establece innovaciones en la orquestación (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 704-5; Tranchefort, 2008, p. 77). Para Schonberg (2004, vol. I, p. 144), el segundo período comienza en 1804, después de la *Heroica*. Según Michels (2002, p. 433), este período se extiende hasta 1812-14, aunque Burrows (2009, pp. 157-59) y Swift (2010, p. 80) señalan que ya en 1813, y como consecuencia de su aislamiento por la sordera se produce el paso al período tardío en el que buscaba modos más íntimos de expresión, iniciando así la era romántica. Pascual (2004, p. 39), afirma que a partir de 1814 empieza su etapa de madurez en la que evoluciona del estilo clásico al romántico, del cual se le considera precursor. Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 721) y Pérez (1995, p. 401) alargan el segundo período hasta 1816.

El tercer período, que comprende sus obras tardías, es en el que se produce una ruptura con todos los moldes anteriores, y está caracterizado por una música íntima e introspectiva, con un lenguaje más concentrado y romántico (Bennett, 2003, p. 262; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 721; Rosen, 1986, p. 446; Sadie, 2001, vol. 3, p. 73; Swift, 2010, p. 80).

Danzi, Franz: el estilo compositivo de Danzi fue recogido por otros compositores de transición del Clasicismo al Romanticismo, como Spohr y Weber, e incluso por un compositor del pleno Romanticismo como Wagner, tal y como expone Jorgenson (1996, p. 77):

...was a cellist in the famed Mannheim Orchestra who came to Munich in 1783. His comic operas established a more serious tone for the German Singspiel, and he exerted an important influence upon both the character and artistic direction of Carl Maria von Weber. Ursprung is very generous with Danzi in suggesting that “from Danzi Weber took over the basic concepts which he extends to his work: the utilization of rich harmonies, more brilliant and fuller instrumentation, clearer perfection of form according to symmetry and plan, greater rhythmic development, more cantabile leading of the middle

voices, which transferred to Ludwig Spohr...and received its fulfillment in Richard Wagner.

Lindpaintner, Peter Josef von: compuso óperas al estilo de las de Weber (Sadie, 2000, p. 552). “Lindpaintner was e prolific opera composer in Stuttgart from 1819” (Youvens, 2006, p. 220). Según Macdonald (2012, p. 19), aunque prolífico fue un compositor modesto: “...was a modest composer whose conducting was much admired by Mendelssohn and also by Berlioz when he visited Stuttgart in 1843”.

Spohr, Ludwig: es uno de los precursores del Romanticismo (Robertson y Stevens, 1993, pp. 138, 190; Schonberg, 2004, vol. II, p. 178) caracterizado por la combinación en su estilo de las formas clásicas con formas de expresión románticas tempranas, especialmente en la música sinfónica (Burrows, 2009, p. 165; Robertson y Stevens, 1993, p. 191), descripción que concreta Pérez (1995, p. 426) comparándolo con Mozart y Weber: “está entre el clasicismo de Mozart y el romanticismo de Weber”, además de ser el continuador de la escuela romántica que inició este último (Pérez, 2000, p. 121; Randel, 1997, p. 889; Robertson y Stevens, 1993, p. 190). Sin embargo, Benedetto (1987, p. 70) ve más rasgos románticos que clásicos en este compositor, argumentando que “la obra de Spohr es de esas en las que se encuentran todos los rasgos característicos del XIX musical alemán, es decir, la ampliación del espacio tonal y la fermentación cromática de la armonía”.

Weber, Carl María von: Otro compositor de transición, considerado el fundador de la ópera romántica alemana con su obra *Der Freischütz* (1821), basada en melodías y cuentos populares, y con quien se inicia una escuela de compositores románticos (Benedetto, 1987, p. 63; Burrows, 2009, p. 236; Comellas, 2006, p. 238; McLeish, 2000, p. 548; Michels, 2002, p. 435; Pascual, 2004, pp. 422-23; Pérez, 1995, p. 450; Pérez, 2000, p. 121; Randel, 1997, p. 889; Rebatet, 1997, p. 338; Robertson y Stevens, 1993, pp. 138, 148; Sadie, 2000, p. 797; Scholes, 1984, p. 651; Schonberg, 2004, vol. I, pp. 167, 181). Este compositor del primer Romanticismo o Romanticismo temprano como lo llaman Pérez (1995, p. 450) y Michels (2002, p. 435) respectivamente, mezcla en su música lo expresivo y lo brillante (Einstein, 1994, p. 118). Los rasgos de su romanticismo se perciben en la mezcla de la naturaleza con lo fantástico utilizando un lenguaje dramático y gran colorido orquestal, siendo el precursor de la orquestación de Berlioz (Pérez, 1995, p. 405). “La tendencia a las formas libres que se manifiesta en sus óperas, también puede percibirse en su música instrumental, siendo así un genuino

músico romántico” (Pascual, 2004, pp. 422-23). Fue uno de los fundadores de una asociación llamada *Hannoiúscher Verein*, cuyo fin era presentar y explicar los principios del Romanticismo (Schonberg, 2004, vol. I, p. 184).

Romanticismo

Brahms, Johannes: Compositor romántico pero clásico en la forma, exaltó la música pura. “Herederero de Beethoven por el contenido conflictivo de su música, de Schubert por su apego al tematismo popular, de Schumann por su lirismo y su sentido del heroísmo caballeresco” (Tranchefort, 2008, p. 183). Pertenece a la generación posterior a Schumann, y según Robertson y Stevens (1993, p. 163), “compuso en la época de la decadencia del movimiento romántico”.

Bruch, Max: fue una figura importante en la música alemana del siglo XIX (Chailley, 1991, p. 340). Según Burrows (2009, p. 303), su estilo sencillo y conservador era anticuado si se le compara con sus contemporáneos, “creía que la música debía ser melodiosa y accesible, y se opuso a las innovaciones de algunos contemporáneos, como Strauss y Reger”. En una carta a Brahms, escrita cuando tenía veintiséis años, decía que era uno de los músicos “que se niegan a dejarse llevar por los procedimientos modernos” (Honegger, 2004, p. 123).

Mendelssohn, Felix: Dirigió la primera interpretación de la Pasión según San Mateo de Bach, que propició el culto por la música de este genial compositor del Barroco. La música de Mendelssohn se caracteriza por la claridad y gusto por las formas clásicas, con influencias de Bach, Haendel, Mozart y Beethoven. A partir de 1825 adquiere un estilo propio con conexiones literarias e históricas. Estos elementos extramusicales caracterizan su música romántica (Sadie, 2000, p. 606).

Nicolai, Otto: Compositor de ópera y opereta (Pérez, 1995, p. 427). Su música sinfónica es convencional, pero llevó a su máximo esplendor la ópera cómica del Romanticismo (Sadie, 2000, p. 658).

Schumann, Robert: sus sinfonías junto a las de Brahms “dominan toda la producción romántica alemana”. Evade los esquemas clásicos y su mayor innovación consiste en el encadenamiento melódico (Tranchefort, 2008, p. 1049).

Wagner, Richard: creador del drama musical, forma en la que el compositor buscaba la unidad entre el drama y la música. En sus últimas obras llegó a la disolución de la tonalidad, desarrollando así su estilo personal (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 831, 36). Einstein (1994, pp. 222, 243) afirma que concebía la ópera como un drama con música y su obra constituye la encarnación de la ópera neorromántica. Benedetto (1987, p. 77), apoya esta idea manifestando que Wagner representa la plenitud del Romanticismo o “nuevo Romanticismo” con sus tendencias renovadoras. Marco (2002, p. 23) manifiesta que “Wagner cierra el ciclo vital de la armonía tonal funcional y por ello clausura su siglo”, aunque serán otros los que abran el nuevo.

Final del siglo XIX y transición al XX

Hindemith, Paul: compositor neoclásico y figura dominante en la Alemania del período de entreguerras (Chailley, 1991, p. 422; Marco, 1993, p. 66; Michels, 2002, pp. 535, 37; Moore, 1981, p. 233; Randel, 1997, p. 693; Sadie, 2000, p. 655; Schonberg, 2004, vol II, p. 295). Cultivó diversas estéticas y técnicas contradictorias según el momento de su carrera. Al principio estuvo influenciado por Brahms, después de la Primera Guerra Mundial, en torno a la década de 1920, fue un compositor radical, usando disonancias de tal manera que se le llegó a llamar atonal, y sus obras escénicas muestran una estética expresionista. Entre 1922-27 sus composiciones son de tendencia neoclásica de humor burlón influenciado por la estética del cabaret, el *music-hall* y el *jazz*. A partir de la década de 1930 cambia su estilo, se hace más tonal, simple y lírico y permanece sin cambios hasta su muerte. Algunos autores afirman que representó, más que al Neoclasicismo, al Neobarroco. Además fue el creador de la música utilitaria, llamada *Gebrauchsmusik* (Burrows, 2009, p. 407; Grout y Palisca, 2004, vol. II, pp. 918, 920; Marco, 2002, pp. 150-52; Morgan, 1999, pp. 240, 247; Pérez, 1995, pp. 560-1; Salzman, 1979, p. 98; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 303, 305).

Reger, Max: compositor posromántico sucesor de Brahms, que utilizó un intenso y complejo cromatismo, pero conservando la conexión con la tonalidad (Chailley, 1991, p. 343; Morgan, 1999, p. 55; Pascual, 2004, p.182; Pérez, 1995, p. 450; Pérez, 2000, p. 121; Salzman, 1979, p. 21; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 171, 188).

Strauss, Richard: fue el último de los compositores románticos, llamados posrománticos, de ópera (Bennett, 2003, p. 262; Burrows, 2009, pp. 227, 235; Chailley, 1991, p. 412; Pascual, 2004, p. 182; Pérez, 1995, p. 450; Pérez, 2000, p. 121; Robertson

y Stevens, 1993, p. 347; Salzman, 1979, p. 21; Sadie, 2001, vol. 24, p. 497; Scholes, 1984, p. 651). Vinculado a la línea romántica más radical del poema sinfónico y tomando como modelos a Berlioz y Liszt, está considerado como la figura principal de la música romántica alemana de la primera mitad del siglo XX. Maestro del lied, compuso la mayor parte de ellos antes de 1900 al igual que sus poemas sinfónicos, mientras que sus óperas, excepto una, son posteriores (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 855-56). Tildado de revolucionario en su época por el uso de disonancias, escribió programas detallados de sus obras para que el público las pudiera comprender mejor (Moore, 1981, p. 245). Para Marco (1993, p. 18), aunque su larga vida le permitió desarrollar su carrera en los siglos XIX y XX, su música quedó anclada “en los presupuestos postwagnerianos”. Strauss, según Marco (2002, pp. 82, 219, 224) pertenece a una época de transición, el Posromanticismo, que prepara “los nuevos tiempos armónicos”. Afirma que algunos lo ubican mal situándolo como un compositor del siglo XX, pues les engaña el hecho de que Strauss viviera durante buena parte de dicho siglo. Para él, “lo esencial, novedoso y personal de su aportación está en los poemas sinfónicos de finales del XIX y en las primeras óperas del XX”, con los que se situará en la vanguardia, volviendo después de la Primera Guerra Mundial al conservadurismo. Según Tranchefort (2008, p. 1127), se ha hablado de una primera época creativa que corresponde a los poemas sinfónicos, y la segunda etapa a la producción de ópera. Sus principales poemas sinfónicos, compuestos a finales del siglo XIX, son lo más audaz de su obra, pero después de la ópera *Elektra* (1909) la música de Strauss “es una síntesis temperada del romanticismo heredado del siglo anterior y un ideal clásico fuertemente teñido de barroquismo”.

The most frequent criticism of Strauss is that after *Elektra* he retreated into the cosy rococó world of *Der Rosenkavalier* and ceased to be a “progressive” composer. In fact Strauss’s time-travelling into the eighteenth century in *Der Rosenkavalier* and into the commedia dell’arte in *Ariadne auf Naxos* was a move ahead of the pack (Kennedy, 2006: 174).

El propio Strauss dijo que con *Salome* (1905) y *Elektra* (1908) se había acercado demasiado al abismo pero que se había retirado rápido. Fueron consideradas en su momento como progresistas por estar ligadas al expresionismo y libres de la influencia de Wagner. Con estas obras abandonó el posromanticismo para componer en un estilo más avanzado, con nuevas armonías que llevaban a la inestabilidad tonal. Pero el escándalo que provocaron hizo que no volviera a componer en este estilo. Con *El caballero de la rosa* (1911) y *Ariadna en Naxos* (1912), Strauss abandona la disonancia

y los cromatismos extremos y vuelve por el resto de su vida a un estilo más clásico, próximo a Wagner. Mientras la música en Europa iba tomando una dirección diferente, Strauss continuaba creando según con las antiguas fórmulas (Marco, 1993, p. 19; McLeish, 2000, p. 484; Morgan, 1999, pp. 48, 50-1; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 158, 164, 168). Strauss utilizó orquestas muy amplias, al igual que Mahler, siendo ambos precursores del característico sonido orquestal de la música sinfónica del siglo XX (Pérez, 1995, p. 555).

Siglo XX

Blacher, Boris: Creó la ópera abstracta, sin ningún argumento. Su mayor influencia proviene de Stravinsky “por su interés en el ritmo y por su búsqueda de una música objetiva que huya del sentimentalismo” (Marco, 2002, p. 179).

Hartmann, Karl Amadeus: fue discípulo de Webern y según Marco (2002, pp. 178-79, 318) es más expresionista que serial. Para Marco (2002, p. 177), el estilo de Blacher y Hartmann no fue estable ya que utilizaron el dodecafonismo pero también otras tendencias.

Ruzicka, Peter: sobre este compositor y director alemán extraemos un artículo del diccionario *New Grove* (Sadie, 2001, vol. 22, p. 43), firmado por Dörte Schmidt

As a composer Ruzicka owes much to Henze and Hans Otte, with whom he studied for a short time in the late 1960s. A reaction to Adorno's philosophy led him to his concept of 'critical composing' (Krellman, 1976), writing music about music. This developed into his predominant interest as a composer. It is particularly in his confrontation with Mahler's music.

Weill, Kurt: “comenzó bajo el mando tutelar de Busoni y en una estética expresionista”. Compuso ópera y en su exilio en los Estados Unidos se dedicó especialmente al musical americano de tipo *Broadway* (Marco, 2002, p. 245). Toda su música sinfónica pertenece a su período alemán (Thompson, 2009, p. 211).

Yun, Isang: autor “inmerso en la vanguardia serial alemana” (Marco, 2002, p. 450). Este compositor de origen coreano desarrolló la mayor parte de su carrera en Alemania. Comenzó sus estudios en su país. Después de la Segunda Guerra Mundial ayudó a la reconstrucción de la vida cultural de Corea. En 1955 ganó el premio *Seoul City* y viajó a París para continuar sus estudios y después a Berlín, donde estudió, entre otros, con Boris Blacher. En esta ciudad fue secuestrado, en 1967, por el régimen de Chung Hee

Park y llevado a Seúl acusado de comunista. Liberado en 1969 regresa a Alemania y se le prohíbe regresar a Corea. En 1971 obtuvo la nacionalidad alemana. En 1996 se creó la Fundación Internacional Isang Yun en Berlín. En sus composiciones pretende desarrollar música coreana a través de medios occidentales. Entre 1959 y 1960 sus obras son seriales, pero a partir de 1961 desarrolla un estilo más personal, utilizando numerosas líneas melódicas y contrastando diferentes parámetros musicales, para finalmente unirlos en una única línea sonora, según la filosofía Taoísta. Después de 1980, Yun busca reflejar en sus obras sus deseos de unificación coreana, democracia, paz y libertad (Sadie, 2001, vol. 27, p. 696).

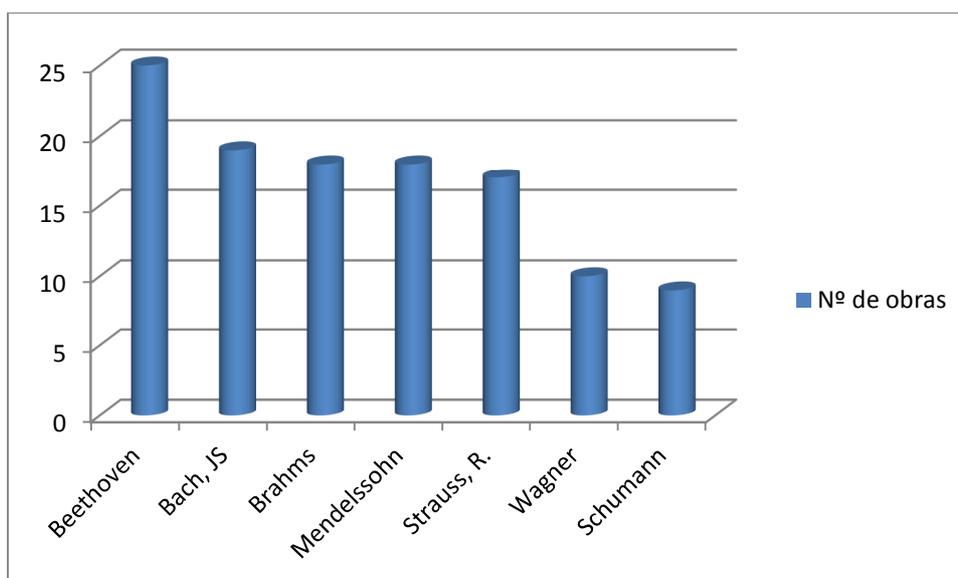
4.3. Compositores y épocas más interpretadas

La nacionalidad alemana engloba a 26 compositores. Los más interpretados según el número de obras distintas y según el total de interpretaciones generadas por la repetición de obras quedan reflejados en la tabla siguiente

Tabla 9. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

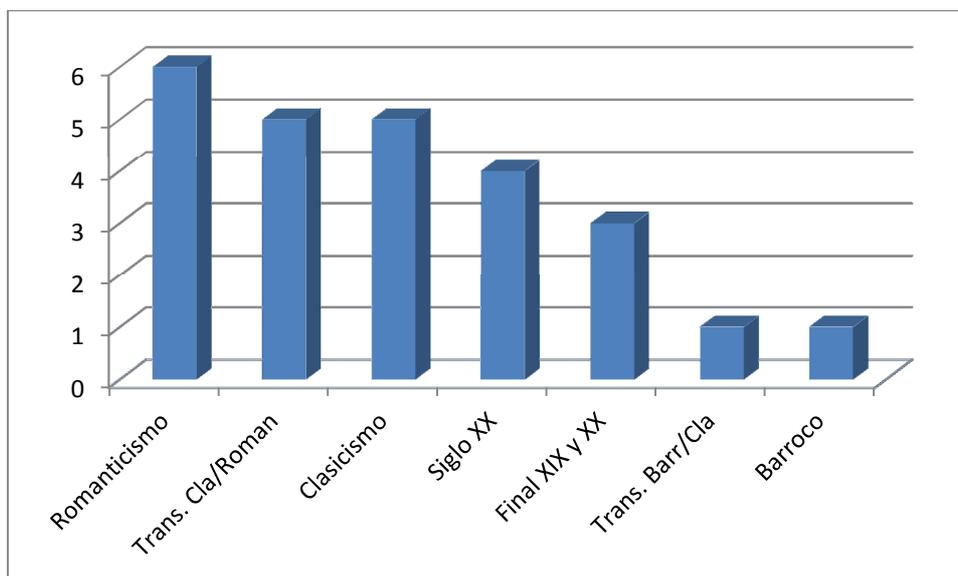
Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Beethoven	25	108
Bach, J.S.	19	27
Brahms	18	61
Mendelssohn	18	36
Strauss, R.	17	31
Wagner	10	27
Schumann	9	31

Según el número de obras distintas, los compositores alemanes más interpretados fueron Beethoven, con un total de 25 obras diferentes programadas, Juan Sebastián Bach con 19, Brahms y Mendelssohn con 18, Richard Strauss con 17, Wagner con 10 y por último Schumann con 9. Del análisis de los datos se desprende que de la mayoría de los compositores alemanes, 13 en total, sólo se programó 1 obra; de los seis autores restantes el número de obras programadas fue escaso, entre 2 (Spohr y Telemann), 4 (Bruch, Gluck y Hindemith) y 6 (Weber).



Gráfica 29. Composidores alemanes más interpretados según el nº de obras distintas

La siguiente gráfica refleja que la época más interpretada según el número de compositores alemanes interpretados por la OFGC es la romántica.

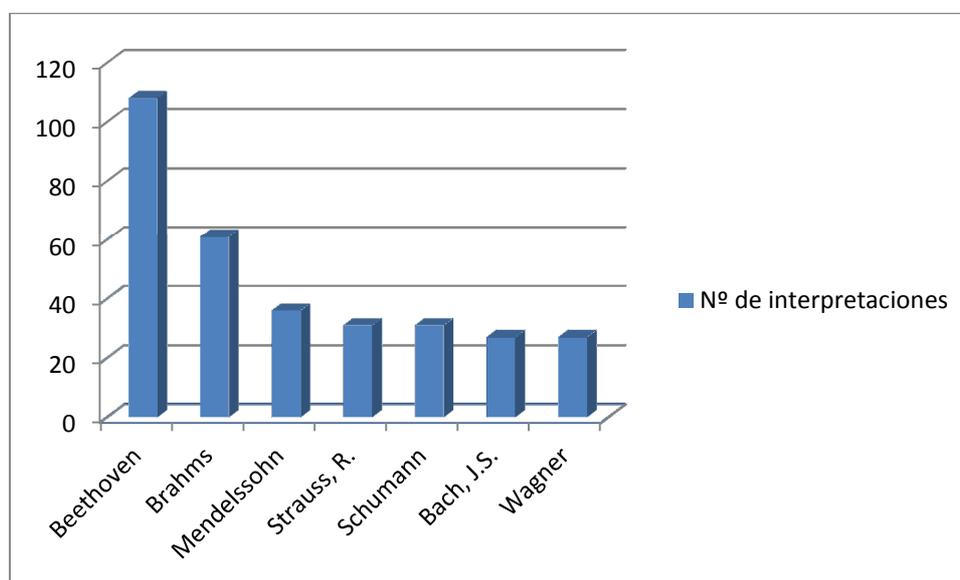


Gráfica 30. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

Podemos observar que la diferencia entre el número de compositores del Romanticismo, 6 en total y que ocupan el primer lugar, no es muy significativa respecto a los compositores que les siguen, pertenecientes al Clasicismo y a la transición del Clasicismo al Romanticismo, con un total de 5 autores interpretados respectivamente. En tercer lugar, y con 4 compositores programados, se sitúa el siglo XX, seguidos por

los compositores de finales del siglo XIX y siglo XX, época de la que sólo figuran 3. Por último, y con 1 sólo compositor programado se sitúan la época barroca y la de transición del Barroco al Clasicismo.

De este análisis extraemos que aunque la gráfica anteriormente expuesta, indica que la época romántica es la más interpretada, el autor con mayor número de obras distintas es Beethoven, compositor situado en la época de transición del Clasicismo al Romanticismo. El segundo autor más interpretado es Juan Sebastián Bach, que pertenece al Barroco y es la época que ocupa el último lugar en la gráfica anterior. El Romanticismo está representado en autores como Brahms, Mendelssohn, Wagner y Schumann, y con un importante número de obras programadas se encuentra Richard Strauss, compositor de final del siglo XIX y siglo XX.

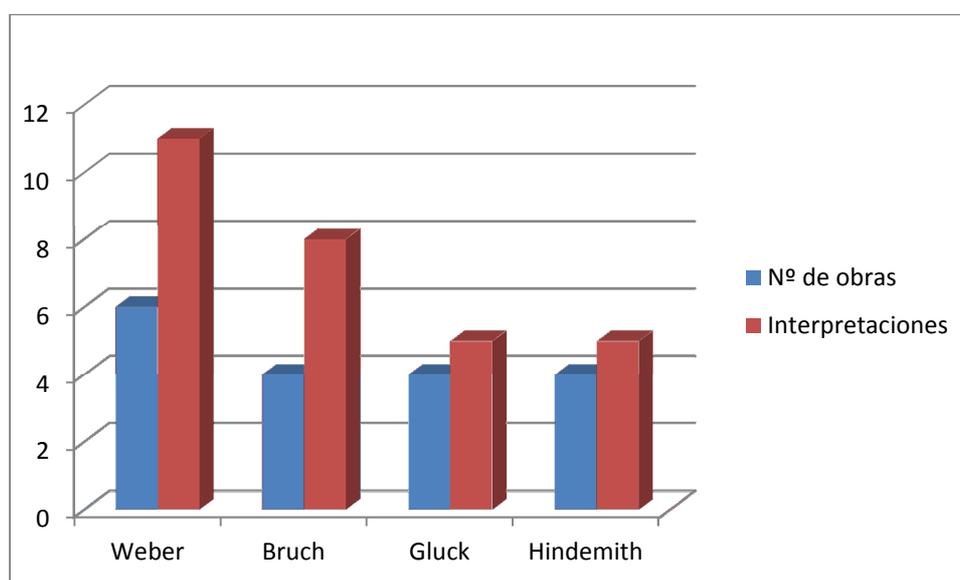


Gráfica 31. Compositores alemanes más interpretados según el nº de repeticiones de obras

Beethoven es el compositor alemán por excelencia del que la OFGC ha hecho más interpretaciones, 108. Esta cifra llama la atención, especialmente al compararla con el resto de compositores de esta nacionalidad. Según el criterio de analizar a los compositores por el número de interpretaciones que de ellos ha hecho la OFGC, observamos alguna variación respecto al anterior criterio empleado, según el número de obras distintas. Brahms, antes en tercer lugar, se coloca en segundo con un número de obras interpretadas también muy significativo, 61. Schumann, a pesar de ser un autor con menor número de obras distintas ha sido muy interpretado por la OFGC, en 31

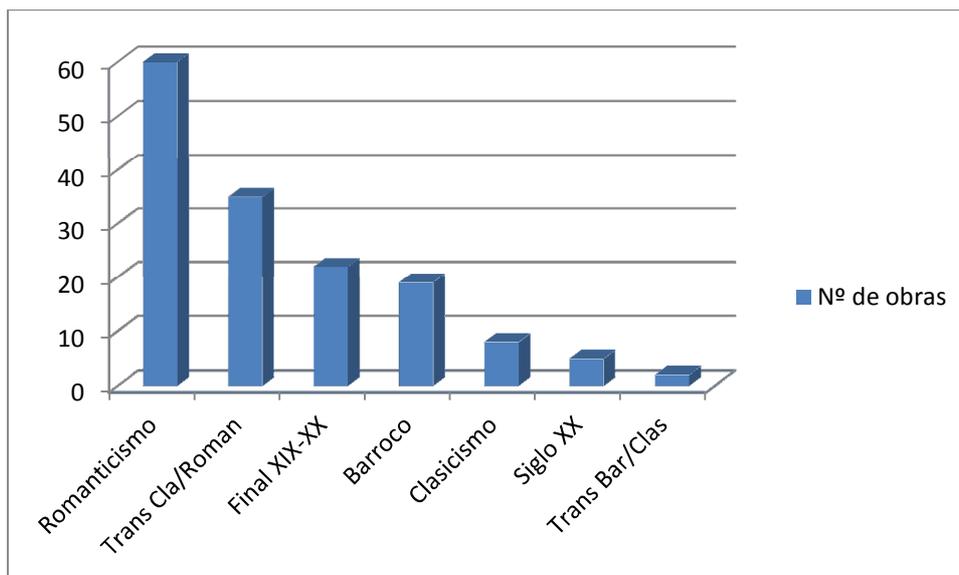
ocasiones, situándose en cuarto lugar. Compositores que se mantienen en el mismo lugar en las anteriores gráficas, aunque aumentando el número de interpretaciones respecto al número de obras distintas son Beethoven, que mantiene el primer lugar, Mendelssohn, en el tercer lugar con 36, Strauss en el cuarto con 31, y Wagner en el quinto con 27. El compositor del grupo de los más interpretados del que se repitieron menor número de obras es Bach, J.S., con 27, que desciende del segundo al quinto lugar junto a Wagner.

Del resto de compositores alemanes, 19, se repitieron obras de cuatro de ellos: Weber, Bruch, Gluck y Hindemith.



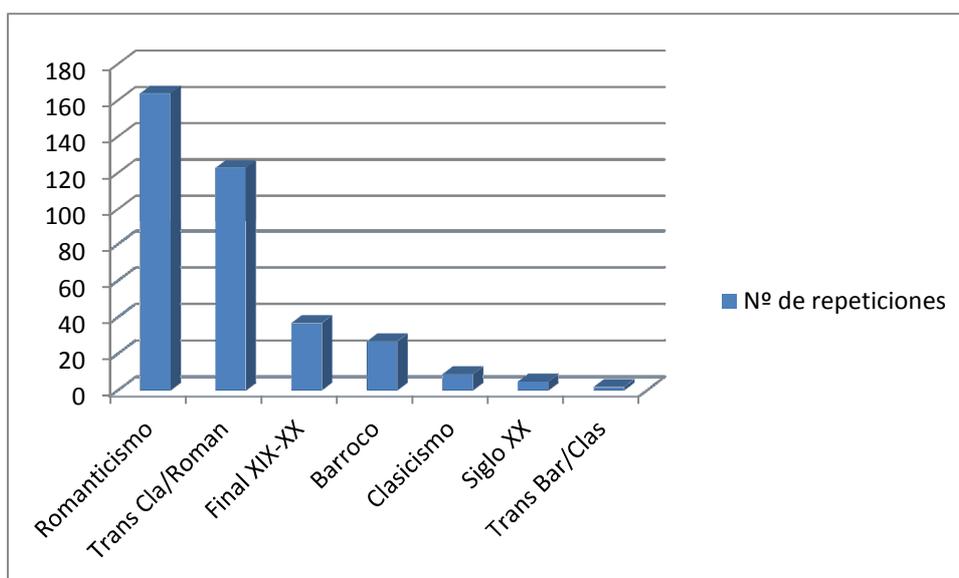
Gráfica 32. Otros compositores alemanes de los que se repitieron obras

Atendiendo a la clasificación de épocas más interpretadas según el número de obras distintas correspondientes a los compositores agrupados en el mismo período, obtenemos unos resultados que indican que es la época romántica la más interpretada, con 60 obras distintas, número que supone casi el doble de la época que le sigue, la transición del Clasicismo al Romanticismo, con 35 obras. La tercera época más tocada fue la de transición de finales del siglo XIX al XX, con 22 obras, y siguiéndole se encuentra el Barroco con 19. Las tres épocas restantes están menos representadas, con un número de obras distintas bastante inferior que las precedentes mencionadas. Estas épocas son la clásica, el siglo XX, y la transición del Barroco al Clasicismo, con 8, 5 y 2 obras distintas respectivamente.



Gráfica 33. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

La nacionalidad alemana cuenta con un índice de repeticiones de obras muy alto en la época romántica, 164, y en la de transición del Clasicismo al Romanticismo, con 123, ya que pertenecen a ambas dos compositores muy representativos del repertorio sinfónico como son Brahms y Beethoven, respectivamente. Le siguen la época de transición de finales del siglo XIX al XX con 37 interpretaciones, la época barroca con 27, y la clásica con 9. Las épocas de transición del Barroco al Clasicismo y el siglo XX no presentan repeticiones de obras.

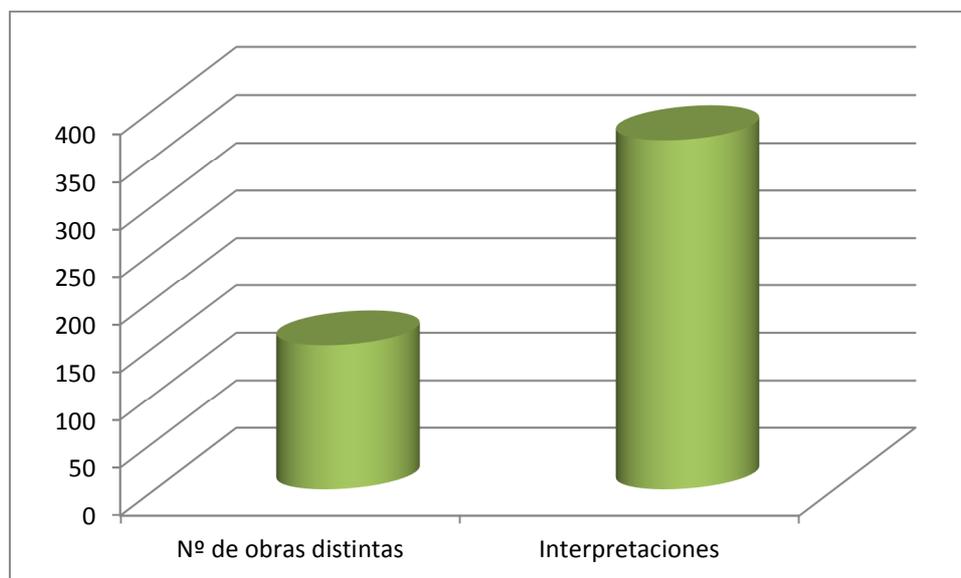


Gráfica 34. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

Examinadas la épocas más interpretadas tanto desde el punto de vista del número de obras distintas como del número de repeticiones de obras, comprobamos que no se produce ninguna variación en el orden de las mismas. Sin embargo, si las comparamos con el anterior análisis según el número de compositores pertenecientes a una misma época observamos que sólo dos épocas mantienen el mismo lugar en las gráficas, la romántica, en primer lugar, y la de transición del Clasicismo al Romanticismo.

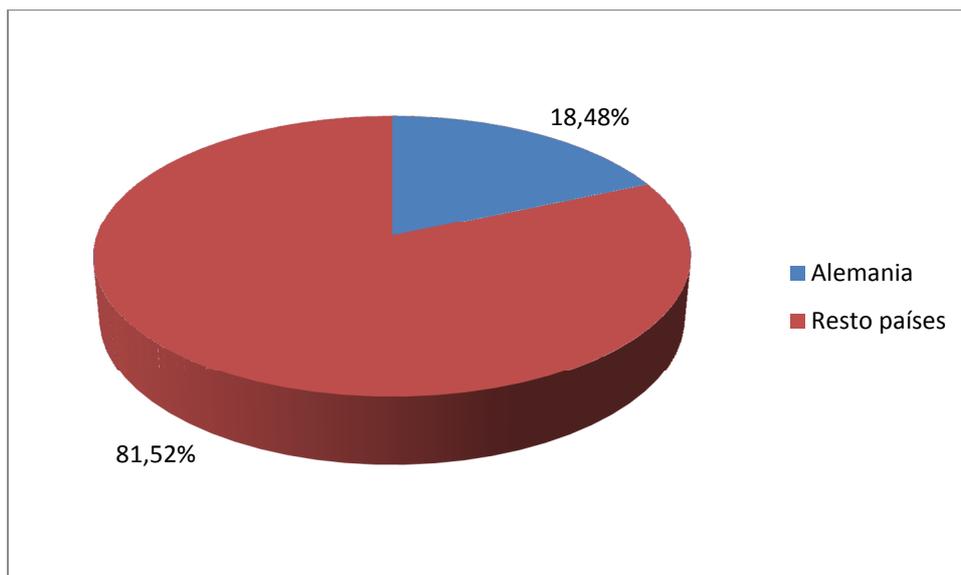
4.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

De la nacionalidad alemana se registraron 151 obras distintas y 367 interpretaciones. En cuanto a obras distintas, se observa una cifra notable, pero es en el número de repeticiones de obras de autores alemanes, donde se aprecia la predilección de la OFGC por los compositores de esta nacionalidad.



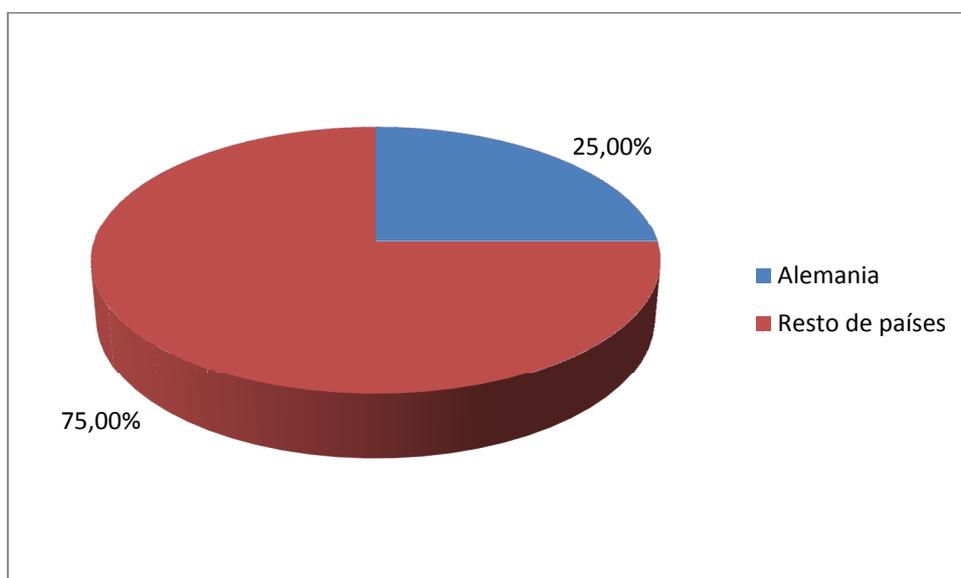
Gráfica 35. Alemania: Nº de obras distintas e interpretaciones

El repertorio alemán, según el número de obras distintas, representa el 18,48% del número total de obras que suman las 24 nacionalidades de este estudio. Un porcentaje muy alto de presencia de obras de autores alemanes, como se puede apreciar en la siguiente gráfica.



Gráfica 36. Alemania: Porcentaje de obras distintas

El número de interpretaciones de la música alemana también obtiene un porcentaje muy elevado, un 25%, respecto al cómputo total de interpretaciones de obras del conjunto de países estudiados.



Gráfica 37. Alemania: Porcentaje de interpretaciones

5. ITALIA

5.1. Compositores italianos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 10. Compositores italianos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Arditi	1822-1903	1	1
Bellini	1801-1835	1	5
Berio	1925-2003	2	2
Boccherini	1743-1805	6	6
Bottesini	1821-1889	2	2
Busoni	1866-1924	2	2
Casella	1883-1947	1	1
Cimarosa	1749-1801	1	1
Corelli	1653-1713	1	1
Dallapiccola	1904-1975	1	1
Donizetti	1797-1848	3	4
Gabrielli	1554/57-1612	2	3
Mascagni	1863-1945	1	1
Nardini	1722-1793	1	1
Puccini	1858-1924	1	1
Respighi	1879-1936	3	3
Rossini	1792-1868	7	15
Salieri	1750-1825	2	2
Scarlatti, A.	1660-1725	1	1
Tartini	1692-1770	1	1
Vacca	1967	1	1
Verdi	1813-1901	4	8
Vivaldi	1678-1741	4	5
TOTAL		49	68

5.2. Clasificación de los compositores italianos por épocas

Transición del Renacimiento al Barroco

Gabrieli, Giovanni: Es el representante más importante de la escuela veneciana del Renacimiento, la cual desarrolló la música instrumental de conjunto (Bennett, 2003, pp. 190, 255; Grout y Palisca, 2004, vol. 1, p. 306; Michels, 2003, pp. 251, 265; Pascual, 2004, p. 137; Robertson y Stevens, 1982, p. 270). Gabrieli fue organista de la capilla de San Marcos, una de las más importantes del siglo XVI en Europa (Robertson y Stevens, 1982, p. 271). Fue un compositor innovador en cuyas obras se aprecia el apogeo del Renacimiento tardío y el comienzo del Barroco (Burrows, 2009, p. 72; Michels, 2003, p. 229; Moore, 1981, pp. 17-8; Reese, 1988, p. 645; Sadie, 2000, p. 367). Estas ideas las comparten Sadie (2000, p. 367), cuando señala que “representó el punto culminante de la escuela veneciana del renacimiento tardío”, Robertson y Stevens (1982, p. 271) quienes apuntan que Giovanni utilizó en sus últimas obras lenguajes que anticiparon el estilo barroco, y Bukofzer:

En sus primeras obras se aprecian los rasgos de la música renacentista en el pulso uniforme, mientras que en las posteriores, aproximadamente después de 1560, ya hay un cambio estilístico evidente en el tratamiento de aspectos como la melodía, la armonía, el ritmo, y en la combinación de voces e instrumentos. Precisamente, el contraste es un rasgo del incipiente estilo barroco (Bukofzer, 1998, pp. 37-39).

Gabrieli desarrolló a finales del Renacimiento la composición policoral de estilo veneciano, en el que las voces o los instrumentos están separados en varios grupos (Bennet, 2003, p. 239). Este tipo de composición adquirió con los motetes de Giovanni su apogeo (Reese, 1988, p. 583). Pérez (1995, p. 199) resalta de las composiciones de Giovanni su colorido tímbrico vocal e instrumental y la introducción de instrumentos en los conjuntos vocales, obteniendo con estas combinaciones mayor riqueza tímbrica (Pérez, 1995, pp. 187, 199).

Barroco

Corelli, Arcangelo: compositor barroco (Bukofzer, 1998, p. 18; Moore, 1981, p. 54). Fundador de la escuela romana de violinistas, en 1683 publicó sus primeras doce sonatas (Moore, 1854, p. 225). Fue el compositor y violinista más famoso del Barroco, y sus obras poseen gran refinamiento armónico y estilo brillante. Se le conoce, especialmente, por sus 12 *Concerti Grossi*, “que representaron una nueva forma de

composición”. También fue uno de los violinistas que estableció las técnicas de arco modernas (Burrows, 2009, p. 92).

Scarlatti, Alessandro: compositor italiano del Barroco (Bukofzer, 1998, p. 18; Schonberg, 2004, vol. I, p. 46) y español de adopción, compuso numerosas obras para clavicémbalo (Moore, 1981, p. 43). Scarlatti fue un compositor prolífico, que entre muchas otras obras, escribió sesenta y nueve óperas. “Se ha descrito a Scarlatti como el padre de una escuela napolitana de compositores que alcanzaron la cima del éxito en las primeras décadas del siglo XVIII”. Redujo el acompañamiento instrumental limitándolo a un grupo de teclado y cuerda, sin olvidar su particular contrapunto (Parker, 1998, p. 53).

Vivaldi, Antonio: compositor barroco (Bukofzer, 1998, p. 18; Schonberg, 2004, vol. I, p. 46). “Vivaldi was a composer who worked at extraordinary speed. He wrote between 450 and 500 concerts in his lifetime. The two composers whose works most influenced Vivaldi were undoubtedly Corelli and Torelli” (Adams, 2010, p. 42). Apodado el *cara roja* por su pelo rojizo, este prolífico compositor fue también un violinista virtuoso. “Puede ser que Arcangelo Corelli creara el modelo de concierto italiano, pero fue Antonio Vivaldi quien demostró lo que se podía conseguir con él” (Burrows, 2009, pp. 103-4).

Transición del Barroco al Clasicismo

Tartini, Giuseppe: fue uno de los compositores más célebres de Italia, llegando a escribir más de 400 obras instrumentales. “Sus últimas obras se aproximan a la estructura clásica y desarrollan características del *style galant*, incluyendo frases melódicas regulares de cuatro compases”. Escribió un tratado sobre el violín, publicado en 1771 (Sadie, 2000, p. 928).

Clasicismo

Boccherini, Luigi: su música “es eminentemente clásica pero de un lirismo prerromántico” (Pascual, 2004, p. 57), adoptando a menudo el estilo galante (Chailley, 1991, p. 253; Honegger, 2004, p. 104). Este prolífico compositor, especialmente de música de cámara, de estilo muy personal es el principal representante de la música instrumental latina durante el período clásico vienés (Sadie, 2001, vol. 3, p. 749).

In the matter of dynamics, Boccherini is extremely partial to soft dynamics- a fairly predictable concern, perhaps, given the sweetness and softness characteristic of sensibilité; but he distinguishes himself from his contemporaries through the frequency with which he admonishes the instrumental performer to play quietly and through his verbal and graphic inventiveness in doing so (Le Guin, 2005, p. 71).

Cimarosa, Domenico: compuso más de sesenta óperas, la mayoría de ellas cómicas, que lo convirtieron en su época en un célebre compositor. En ellas muestra un gran sentido del drama y de la caricatura. Su música, posteriormente, evoluciona hacia un estilo más melódico y colorista (Sadie, 2000, p. 210; Sadie, 2001, vol. 5, p. 850).

Nardini, Pietro: considerado el mejor alumno de Tartini, escribió numerosas obras en estilo preclásico y fue famoso por sus bellos adagios (Sadie, 2000, p. 651).

Transición del Clasicismo al Romanticismo

Donizetti, Gaetano: compositor de ópera italiano. De estilo romántico, aunque no rompió del todo con la influencia del Clasicismo (Pascual, 2004, p. 111). Desarrolló su actividad entre 1816 y 1843 (Casini, 1987, p. 95). Fue un compositor de transición de la ópera clásica a la romántica (Casini, 1987, p. 95; Pérez, 1995, p. 421-25; Robertson y Stevens, 1993, p. 234; Thompson, 2009, p. 15) Donizetti fue uno de los máximos exponentes del bel canto, hasta el cuarto decenio del siglo XIX, tal y como señalan Chailley (1991, p. 360) y Schonberg (2004, vol. I, p. 277). El *bel canto*, línea melódica ornamentada, fue la tradición vocal más importante de la ópera italiana en el siglo XIX (Burrows, 2009, p. 235).

Rossini, Gioachino: fue el compositor de ópera más importante de la primera mitad del siglo XIX (Burrows, 2009, p. 240; Chailley, 1991, p. 363; Swift, 2010, p. 109), que algunos autores encuadran en el Romanticismo (Benedetto, 1987, p. 27; Einstein, 1994, p. 9; McLeish, 2000, p. 362; Robertson y Stevens, 1993, p. 171). Otros lo sitúan en el romanticismo temprano (Michels, 2002, p. 435; Pérez, 1995, pp. 421, 450; Thompson, 2009, p. 15). Pascual (2004, p. 321) manifiesta que sus óperas representan el tránsito del siglo XVIII al XIX, siendo al mismo tiempo un clásico y un romántico, un heredero del *bel canto* italiano y del clasicismo vienés, pero también uno de los primeros compositores de ópera romántica. Pero, en opinión de Pascual, aunque Rossini anticipó el Romanticismo, e incluso algunas de sus óperas pueden considerarse románticas, la mayoría de sus obras se encuadran, si no plenamente en el clasicismo, sí al periodo de tránsito entre ambos períodos. Schonberg (2004, vol. I, p. 285) discrepa de los demás

autores ya que afirma que Rossini fue un antirromántico que rechazaba las excentricidades y las estridencias. Según este autor, sus óperas son clásicas, con melodías claras y elegantes, orquestación discreta y armonías diatónicas. Casini (1987, p. 80) añade que en sus óperas suprime la improvisación de la voz, característica de la ópera del siglo XVIII, y las proporciones del último acto son enormes, dándole más importancia a la orquesta que la que se le daba en el siglo anterior.

Salieri, Antonio: Su mecenas fue Gluck. Obtuvo fama como compositor para el Teatro. Sus óperas italianas son tradicionales y en ellas les da importancia, especialmente, a la expresión melódica, aunque evidencian la influencia de Gluck a través de una escritura para el coro más dramática y mucho recitativo acompañado. Algunas de sus óperas mezclan elementos de las óperas *seria* y *buffa* (Sadie, 2000, p. 817).

Romanticismo

Arditi, Luigi: “Arditi’s considerable contribution to London musical life included the introduction of 23 important operas” (Sadie, 2001, vol. 1, p. 866). Entre su producción destacan tres óperas, obras orquestales y canciones populares (Sadie, 2000, p. 47).

Bellini, Vincenzo: compositor destacado de ópera romántica y uno de los exponentes más importantes del *bel canto* (Burrows, 2009, pp. 233-35; Chailley, 1991, p. 360; Pérez, 1995, p. 450; Robertson y Stevens, 1993, p. 235; Thompson, 2009, p. 15). Bellini destaca por sus melodías expresivas y su sensible aproximación al texto (Sadie, 2001, vol. 3, p. 194).

Bottesini, Giovanni: llamado *el Paganini del contrabajo*, se le recuerda especialmente por sus difíciles obras para contrabajo, las cuales aumentaron las posibilidades de este instrumento (Sadie, 2000, p. 137).

Verdi, Giuseppe: fue el principal representante de la ópera romántica italiana durante la última mitad del siglo XIX (Bennett, 2003, p. 262; Burrows, 2009, pp. 233-35; Casini, 1987, pp. 80, 145; Chailley, 1991, p. 363; Einstein, 1994, pp. 14-15; Michels, 2002, p. 435; Pérez, 1995, p. 421; Robertson y Stevens, 1993, p. 256; Scholes, 1984, p. 651; Schonberg, 2004, vol. II, p. 142; Swift, 2010, p. 107; Thompson, 2009, p.

160), y sus obras están basadas en la tradición del *bel canto* italiano (Thompson, 2009, p. 153). Verdi compuso sus óperas entre 1839 y 1893 (Einstein, 1994, p. 262). Los autores suelen distinguir tres periodos en su obra, aunque no todos coinciden en las fechas que delimitan uno de otro: el primero, hasta 1855, en el que sus melodías tenían influencias de Rossini. El segundo comienza a partir de 1855, en el que su estilo se vuelve más personal. En el último período, a partir de 1887, la música está más unida al drama (Pérez, 1995, p. 421). Para Grout y Palisca (2004, vol. 2, pp. 822, 824), el primer período termina en 1853 y añade que Verdi utilizó melodías y ritmos que reflejaban “ambientes emocionalmente fuertes”. El segundo finaliza en 1871, y en las obras de este período se aprecia el colorido de la orquesta, el dramatismo y la descripción psicológica de los personajes. Sin embargo, Einstein (1994, p. 263) divide su producción en cuatro períodos: el primero, de 1839 a 1850; en el segundo encuadra a *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*; en el tercero a *Aida*, y en el cuarto a *Otello* y *Falstaff*. Michels (2002, p. 445) añade que la última obra que compuso fue *Cuatro piezas sacras*, estrenadas en 1898.

Final del siglo XIX y transición al XX

Busoni, Ferruccio: compositor de transición (Schonberg, 2004, vol. II, p. 295; Robertson y Stevens, 1993, p. 360) al que la mayoría de los autores encuadran en el estilo romántico tardío, siguiendo el modelo de su maestro, Liszt (Chailley, 1991, p. 342; Salzman, 1979, p. 21), para llegar después al límite de la tonalidad (Michels, 2002, p. 513). Sin embargo, también fue precursor del Neoclasicismo (Marco, 1993, p. 64; Michels, 2002, pp. 535, 537; Pérez, 1995, p. 589). Marco (1993, pp. 24-5) lo describe como “uno de los compositores más avanzados de ideas de nuestro siglo y, al mismo tiempo, menos despegado del romanticismo”, pero que también se interesó por el Clasicismo y en ese sentido es un precursor de las tendencias neoclásicas. Según Marco “se trata de la producción de un romántico que se manifestó en formas antirrománticas”. En este mismo sentido, Morgan (1999, pp. 53-4) afirma que experimentó con nuevas técnicas compositivas, utilizando acordes bitonales, ritmos no medidos y cromatismos, aunque nunca abandonó la tonalidad. Para Schonberg (2004, vol II, pp. 295-97, 305), Busoni, quien acuñó la expresión *Joven Clasicismo* en 1919, denominado también *Nuevo Clasicismo*, “representó una forma diluida de neoclasicismo”. Schonberg opina que la música de Busoni es muy personal, siendo en

sus comienzos posromántica, y aunque luego se desprendió de este estilo, se contraponen a cualquier otra tendencia contemporánea.

Casella, Alfredo: compositor neoclásico (Chailley, 1991, p. 421; Michels, 2002, pp. 535, 37; Pérez, 1995, p. 589; Randel, 1997, p. 693; Rebatet, 1997, p. 759; Salzman, 1979, p. 105), aunque para Marco (2002, p. 142) el estilo neoclásico de su obra adquiere rasgos progresistas. Morgan (1999, pp. 271-2) indica que Casella basó su obra sobre los modelos formales tradicionales, y creó una música tonal y diatónica. Sobre su estilo, según Morgan, él mismo decía: “se basa en nuestro gran pasado instrumental, pero es, al mismo tiempo, contemporáneo en cuanto a su lenguaje musical”.

Mascagni, Pietro: es uno de los compositores de ópera más importantes de la época de cambio de siglo. Aunque adoptó algunas de las nuevas técnicas musicales, se mantuvo en la tradición pasada (Burrows, 2009, pp. 233-35; Morgan, 1999, p. 132; Pérez, 1995, pp. 421-25; Robertson y Stevens, 1993, p. 360). Pertenece a la joven escuela italiana conocida como *verismo*, de ascendencia *Verdiana*, que apareció en la década de 1890. La ópera verista no duró mucho más que esa década (Casini, 1987, p. 149; Schonberg, 2004, vol II, pp. 142-3).

Puccini, Giacomo: fue otro gran compositor de la época de cambio de siglo, y el último gran exponente de la ópera romántica italiana (Chailley, 1991, pp. 421; Pascual, 2004, p. 295; Pérez, 1995, p. 450; Robertson y Stevens, 1993, p. 360; Swift, 2010, p. 103; Thompson, 2009, p. 174). Su lirismo romántico sigue la tradición de la ópera italiana del siglo XIX, aunque adoptó las novedades del siglo XX como la tonalidad doble, la disonancia de Stravinsky y las ideas de Schonberg (Burrows, 2009, pp. 261-62; Marco, 1993, p. 26; Morgan, 1999, p. 132). “Puccini era, como Massenet, un exitoso eclético que combinó el gusto del posromanticismo por las emociones intensas con el realismo y el exotismo” (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 890). Sin embargo, Salzman (1979, p. 140) opina que a pesar de haberse originado en la tradición italiana, su técnica melódica, con sus giros y frases modales, “pertenece esencialmente al siglo XX en su concepción”. Michels (2002, p. 435) añade que los diferentes estilos de Puccini, son llevados al extremo a partir de 1890. Algunos autores como Grout y Palisca (2004, vol. 2, pp. 889-90) y Schonberg (2004, vol II, p. 142) opinan que aunque algunas óperas de Puccini son o tienen elementos veristas, no fue un compositor representativo del *verismo*.

Respighi, Ottorino: compositor de estilo neoclásico mezclado con impresionista (Chailley, 1991, p. 421; Marco, 2002, p. 68; McLeish, 2000, p. 367; Michels, 2002, p. 515; Pérez, 1995, pp. 555, 589; Rebatet, 1997, p. 761; Swift, 2010, p. 112). Reutilizó materiales de compositores del pasado, aunque sus poemas tonales son de estilo impresionista (Burrows, 2009, p. 362; Morgan, 1999, p. 273). Pérez (1995, p. 589) añade que además de estos estilos, Respighi sintetizó las influencias de Wagner, la colorista de los rusos y la de Strauss.

Siglo XX

Berio, Luciano: destacado compositor de la vanguardia europea, cultivó el serialismo, la electrónica y la electroacústica y la música aleatoria (Marco, 2002, p. 199; Pascual, 2004, p. 46). Este prolífico compositor de gran reputación, desarrolló en la década de 1960 un idioma vivo y gestual (Sadie, 2001, vol. 3, p. 350).

Mantuvo siempre ciertas distancias con la escuela de Darmstadt, pese a cultivar un serialismo cercano al integral pero paliado por un sentido muy italiano del sonido y por una búsqueda en el terreno del timbre que le llevará a su célebre serie de *Sequenze* donde, sin duda aprovechando medios que son de raíz serial, explota las condiciones de un nuevo virtuosismo. Berio sí fue un serialista integral y, sobre todo, un estructuralista que no dejó de investigar en los terrenos semánticos y semióticos como muchas de sus colaboraciones (Marco, 2002, p. 334).

Dallapiccola, Luigi: principal exponente de italiano de la música dodecafónica (Schonberg, 2004, vol. II, p. 370), que llegó a la escritura dodecafónica serial en 1942 (Chailley, 1991, p. 437; Pérez, 1995, pp. 557-58). Según Marco (2002, p. 194) la técnica básica de uno de los mejores compositores italianos fue el dodecafonismo, aunque se formó en el estilo neoclásico y admiró la obra de Weber. Michels (2002, pp. 535, 537, 547) manifiesta que sus primeras obras son neoclásicas y su producción posterior a 1950 es serial.

Vacca, Roberta: Ha ganado numerosos premios en composición. Su ópera para niños *Il quaderno di música di Maddalena* se ha insertado en el *Proyecto Escuela 2007-Sociedad de Concierto Barattelli*. Ha colaborado con los centros de producción e investigación electroacústica *AGON* (Milán) y el *Instituto Gramma* para proyectos de música electrónica y arte visual (Vacca, 2013).

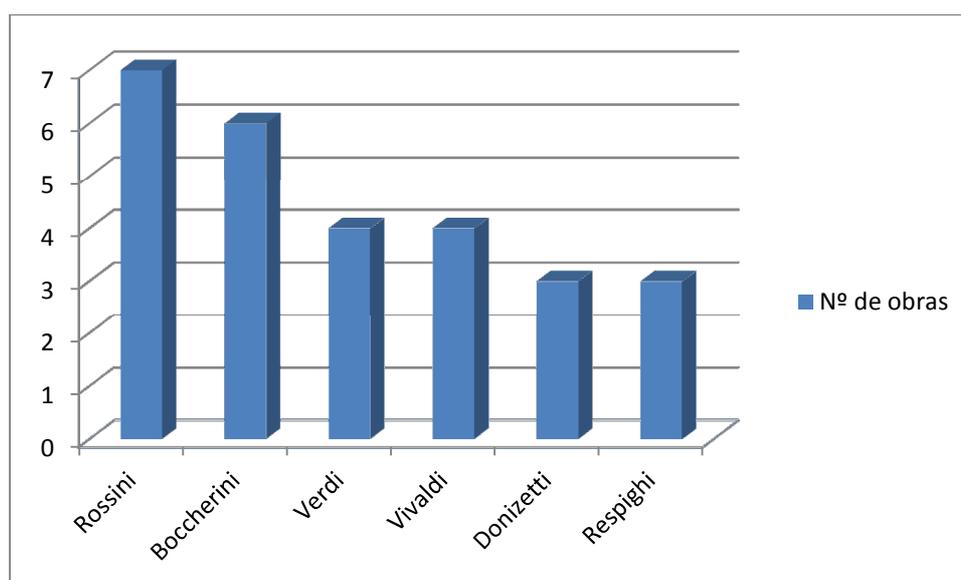
5.3. Compositores y épocas más interpretadas

La OFGC interpretó obras de 23 compositores italianos. En la siguiente tabla se muestran los compositores más interpretados según los criterios 1 y 3.

Tabla 11. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

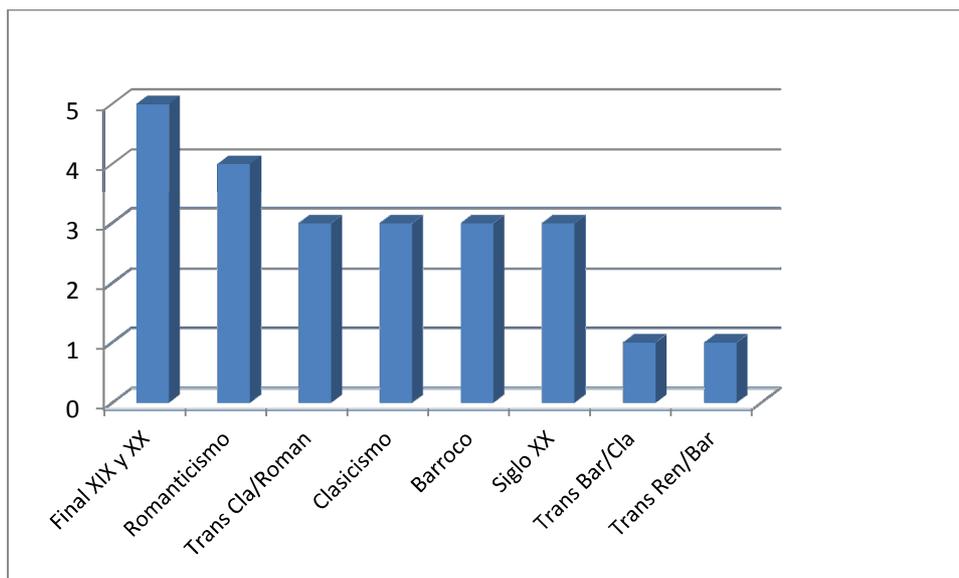
Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Rossini	7	15
Boccherini	6	6
Verdi	4	8
Vivaldi	4	5
Donizetti	3	4
Respighi	3	3

El compositor italiano más interpretado, según el número de obras distintas, fue Rossini con un total de 7 obras. Le sigue con 6 obras Boccherini. El tercer lugar lo comparten Verdi y Vivaldi, con 4 obras. En el cuarto coinciden Donizetti y Respighi, con 3 obras. Cinco son los compositores de los cuales se programaron 2 obras, y entre ellos se encuentran Berio, Botessini, Busoni, Gabrielli y Salieri. Por último, concurren aquellos compositores de los que solo se programó 1 obra y son: Arditi, Bellini, Casella, Cimarosa, Corelli, Dallapiccola, Mascagni, Nardini, Puccini, A. Scarlatti, Tartini y Vacca.



Gráfica 38. Compositores italianos más interpretados según el nº de obras distintas

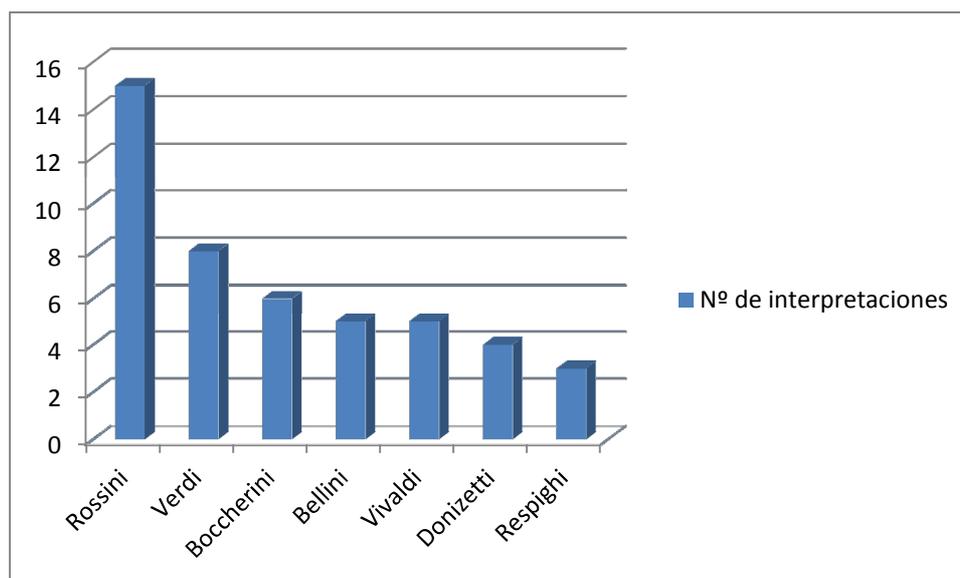
La época más interpretada según el número de compositores italianos es la de transición de finales del siglo XIX al XX, con un total de 5 autores. Continúa con 4 compositores interpretados la época romántica. Las épocas barroca, clásica, transición del Clasicismo al Romanticismo, y siglo XX coinciden en el número de compositores programados, siendo en este caso 3. Por último, y con 1 solo compositor se sitúan las épocas de transición del Renacimiento al Barroco y la transición del Barroco al Clasicismo.



Gráfica 39. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

Este análisis arroja unos resultados que no se corresponden con la primera gráfica ya que aunque la época más interpretada según el número de compositores fue la de transición de finales del siglo XIX al XX, el compositor con mayor número de obras interpretadas, Rossini, pertenece a la transición del Clasicismo al Romanticismo. El segundo autor más interpretado fue Boccherini, que se encuadra en el Clasicismo. Ambos autores se situaban en el tercer y cuarto lugar, respectivamente, de la gráfica anterior. El tercer lugar es compartido por dos compositores tan distantes como Verdi, romántico, y Vivaldi, barroco. Otros dos compositores alejados en el tiempo comparten el cuarto lugar, siendo Donizetti de la época de transición del Clasicismo al Romanticismo y Respighi de la transición del siglo XIX al XX. Resulta curioso que en el siguiente grupo de compositores, 5 en total y de los que se programaron 2 obras, pertenecen cada uno a una época diferente: Berio, siglo XX; Bottesini, Romanticismo; Busoni, transición del siglo XIX al XX; Gabrielli, transición del Renacimiento al

Barroco; Salieri, transición del Clasicismo al Romanticismo. El último grupo, compositores de los que se programó 1 obra, está más compensado ya que de la época de transición del siglo XIX al XX se programó a 3 autores que son Casella, Mascagni y Puccini. De las siguientes épocas se programaron por igual 2 autores: Romanticismo, Arditi y Bellini; Clasicismo, Cimarosa y Nardini; Barroco, Corelli y A. Sacrlatti; siglo XX, Dallapiccola y Vacca. Por último, la época de transición del Barroco al Clasicismo está representada por Tartini. Comprobamos con estos resultados que la época más interpretada, transición del siglo XIX al XX está representada, en cuanto a número de compositores, mayormente por aquellos que pertenecen al último grupo programado con solo 1 obra. Lo mismo ocurre con la segunda época más interpretada, el Romanticismo, cuyos compositores más tocados se encuentran en el grupo programado con 1 obra. Por tanto, no se produce coincidencia respecto a que los autores de los que se han interpretado mayor número de obras distintas pertenezcan a la época que se sitúa en el primer lugar de la gráfica anterior.



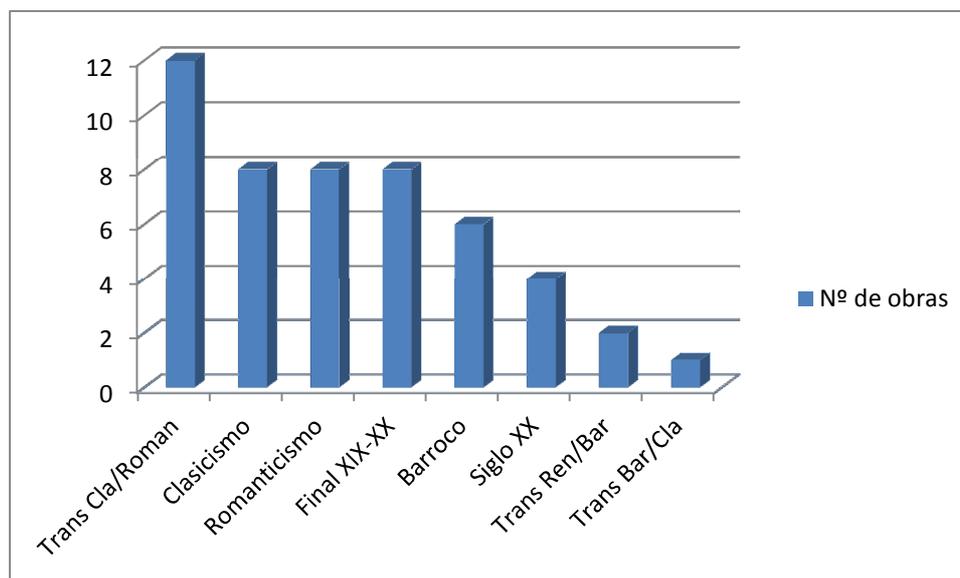
Gráfica 40. Compositores italianos más interpretados según el nº de repeticiones de obras

El orden que ocupan los compositores según los dos criterios empleados, número de obras distintas y número de interpretaciones, sufre algunas alteraciones. El compositor italiano del que la OFGC ha hecho más interpretaciones, y que mantiene el primer lugar, es Rossini, tocado en 15 ocasiones. Con una diferencia de casi el doble en menor número de interpretaciones se sitúa Verdi con 8, ocupando en este caso el segundo lugar en vez del tercero que obtenía utilizando el primer criterio. De Boccherini, antes en

segundo lugar, no se repiten obras, 6, y pasa a ocupar el tercer lugar. Vivaldi pasa del tercer al cuarto lugar. Lo sorprendente es que lo comparte con Bellini, compositor del que sólo se interpretó 1 obra pero de la que se realizaron 5 interpretaciones. Donizetti y Respighi que ocupaban el cuarto lugar pasan al quinto y sexto, con 4 y 3 interpretaciones, respectivamente. De este último no se repitieron obras.

De los 16 compositores italianos restantes, sólo aumentó el número de interpretaciones en Gabrielli, tocado en 3 ocasiones, ya que de los demás no se repitieron obras.

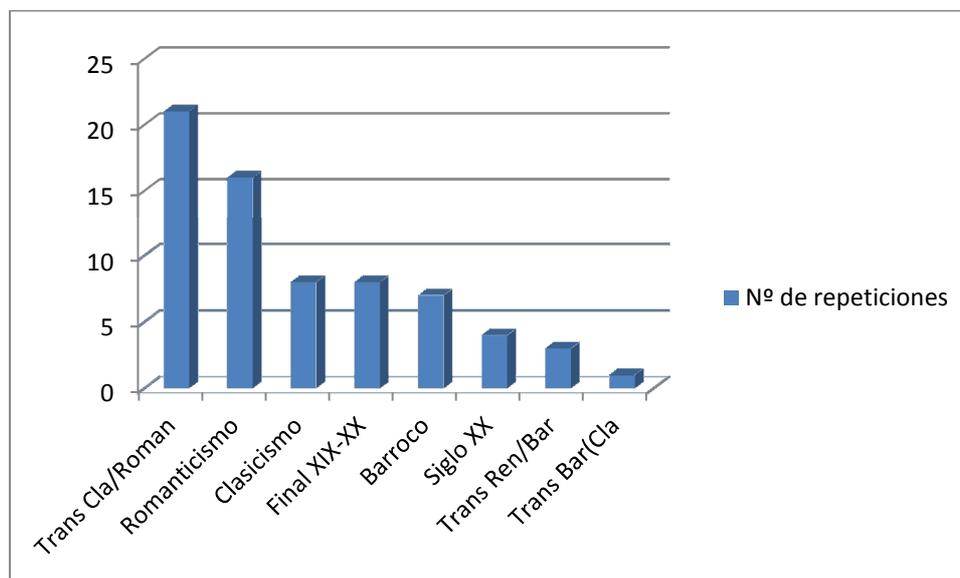
Las épocas más interpretadas según el número de obras distintas que suman los compositores que pertenecen a una misma época es la de transición del Clasicismo al Romanticismo, con 12 obras. En segundo lugar, y con el mismo número de obras, 8, se encuentran las épocas clásica, romántica y la de transición de finales del siglo XIX al siglo XX. Continúa la época barroca con 6 obras, el siglo XX con 4, la época de transición del Renacimiento al Barroco con 2 obras, y por último el período de transición del Barroco al Clasicismo con 1 obra.



Gráfica 41. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

No existen apenas variaciones si comparamos los datos anteriores con los que se reflejan en la gráfica siguiente, que atiende a las épocas más interpretadas según el número de repeticiones de obras, siendo en este caso la época de transición del Clasicismo al Romanticismo con 21 interpretaciones la más representada. Todas las épocas mantienen el mismo lugar excepto dos que intercambian el orden. La época

clásica y la romántica, que ocupaban el segundo y tercer lugar en la gráfica anterior, ocuparán el tercero y segundo respectivamente aplicando el segundo criterio.

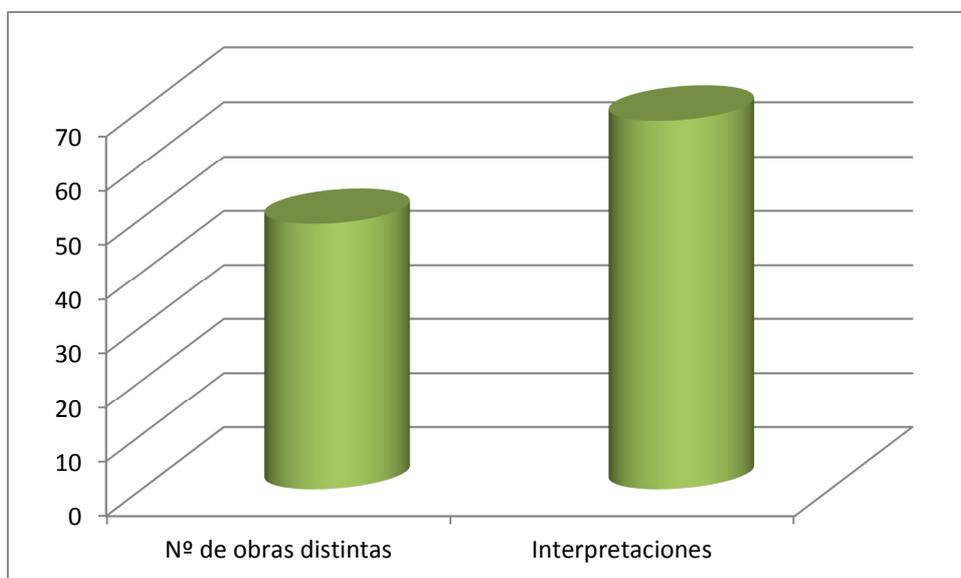


Gráfica 42. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

Si comparamos los resultados obtenidos en las dos últimas gráficas, que reflejaban las épocas más interpretadas según el número de obras distintas y según las repeticiones de obras, con la gráfica resultante de aplicar a las épocas el criterio del mayor número de compositores que pertenecen a las mismas, se concluye que las tres sólo son coincidentes en las épocas barroca y siglo XX, situadas en quinto y sexto lugar, respectivamente. También es coincidente entre los criterios del mayor número de compositores y el número de repeticiones de obras, el segundo lugar que ocupa la época romántica.

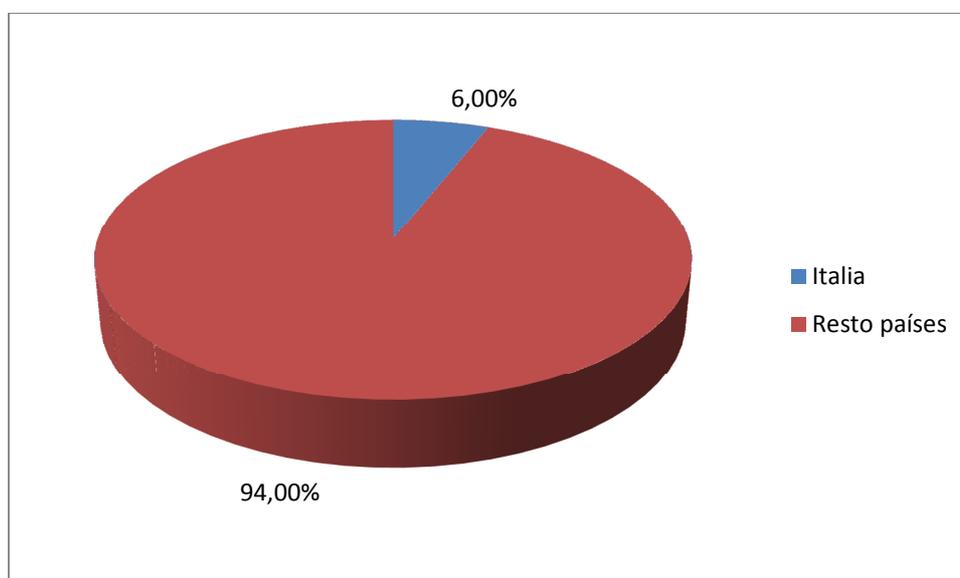
5.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

De Italia se contabilizaron 49 obras distintas y 68 interpretaciones.



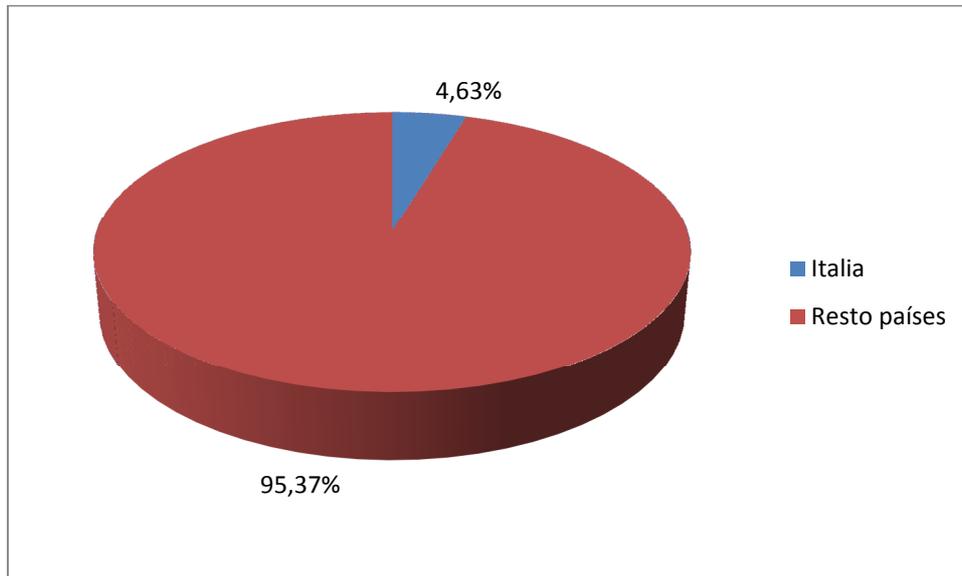
Gráfica 43. Italia: N° de obras distintas e interpretaciones

En la siguiente gráfica se observa el porcentaje de obras distintas pertenecientes a autores italianos, un 6% del total que suman todas las nacionalidades



Gráfica 44. Italia: Porcentaje de obras distintas

En la nacionalidad italiana no se produjo un número elevado de repeticiones de obras, representando un 4,63% del número total de interpretaciones.



Gráfica 45. Italia: Porcentaje de interpretaciones

6. AUSTRIA

6.1. Compositores austriacos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 12. Compositores austriacos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Berg	1885-1935	4	5
Bruckner	1824-1896	8	13
Dittersdorf	1739-1799	1	1
Haydn	1732-1809	30	43
Hummel	1778-1837	1	1
Korngold	1897-1957	4	4
Lehár	1870-1948	6	14
Mahler	1860-1911	11	25
Mozart	1756-1791	58	96
Schonberg	1874-1951	2	3
Schreker	1878-1934	3	3
Schubert	1797-1828	14	37
Strauss, E.	1835-1916	1	1
Strauss, J.	1800-1849	1	1
Strauss, J. (II)	1825-1899	22	47
Strauss, Josef	1827-1870	3	4
Suppé	1819-1895	3	3
Webern	1883-1945	3	4
Zeller	1842-1898	1	1
Zemlinski	1872-1942	1	1
TOTAL		177	307

6.2. Clasificación de los compositores austriacos por épocas

Clasicismo

Dittersdorf, Carl: compositor clásico, que compuso obras en estilo galante (Comellas, 2006, p. 163).

Haydn, Joseph: compositor muy prolífico, representa en su obra el genuino clasicismo vienés (Pascual, 2004: 173), y el estilo galante constituye el antecedente de sus realizaciones (Robertson y Stevens, 1993, p. 18). Schonberg (2004, vol. I, pp. 91, 106-108) afirma que es el representante del Clasicismo más puro. Durante la década de 1770 Haydn vivió la época del *Sturm und Drang*, que fue un impulso prerromántico. En Alemania y en Austria se lo denominó *Empfindsamkeit*.

Mozart, Wolfgang Amadeus: maestro del clasicismo vienés, en el que también el estilo galante es el antecedente de su producción (Robertson y Stevens, 1993, p. 18). Según Rosen (1986, p. 25), Mozart compuso su obra teniendo como fondo el estilo general de su época, aunque mantuvo una relación más específica con Haydn y Johann Christian Bach. Sus sinfonías, al igual que sus óperas contienen melodías frescas y expresivas (Moore, 1981, p. 122)

Transición del Clasicismo al Romanticismo

Hummel, Johann: este alumno de Clementi nació en Presburgo (Austria), ahora Bratislava. “Austrian pianist, composer, teacher and conductor. He was considered in his time to be one of Europe's greatest composers and perhaps its greatest pianist” (Sadie, 2001, vol. 11, p. 828).

Schubert, Franz: es otro de los grandes compositores a caballo entre el Clasicismo y el Romanticismo temprano (Bennett, 2003, p. 262; Burrows, 2009, p. 176; Chailley, 1991, p. 304; Pauly, 1974, p. 20; Pérez, 1995, p. 450; Randel, 1997, pp. 255, 889; Robertson y Stevens, 1993, pp. 138, 158; Schonberg, 2004, vol. I, p. 167). “Sus primeros esfuerzos marcaron el principio de toda una vida asociada con la poesía del escritor más famoso de Europa y padre del Romanticismo, Goethe (1749-1832)” (Thompson, 2009, p. 91). En sus primeras obras se observa el equilibrio formal e instrumental del clasicismo, pero con un carácter de rasgos románticos (Pérez, 1995, p. 406). Se le denomina clásico-romántico sobre todo en los *lieder* con un nuevo tipo de

melodía. Clásico por el equilibrio entre la melodía, la letra y el recitado, además de la subordinación de la música al poema y romántico por la expresión, el sentimiento (Einstein, 1994, p. 103). Moore (1981, p. 175), opina que su estilo es melódico, colorista y dramático, con una estructura de gran claridad, pero muy diferente de la de los maestros clásicos. Benedetto (1987, p. 7) apunta que “los primeros lieder goethianos de Schubert, considerados como la primera expresión cabal de la música romántica, datan del año 1814”. Thompson (2009, p. 98) y Burrows (2009, p. 176) también sostienen que aunque su estilo, heredado de sus predecesores, era clásico, su inspiración miró hacia el Romanticismo y en sus obras busca más el disfrute de la melodía. Burrows añade que, a excepción de las canciones, en casi todas sus obras hay ausencia de alusiones externas o de un título descriptivo.

Romanticismo

Bruckner, Anton: compositor con influencias de Wagner, por su dramatismo cromático y uso de gran orquesta, que continuó el estilo romántico que comenzó Schubert (Benedetto, 1987, p. 77; Chailley, 1991, p. 311; Pérez, 1995, p. 450; Pérez, 2000, p. 121).

Zeller, Carl: compositor de opereta. “Revivió la aceptación de la opereta vienesa durante la década de 1890 gracias a *Der Vogelhändler*, de 1891” (Sadie, 2000, p. 1038).

Strauss Johann I, Johann II, Josef y Eduard: Cuatro compositores de la misma familia representan la opereta en Viena. Esta familia la formaban Johann Strauss y sus tres hijos Johann, Josef y Eduard. Johann Strauss II es el más famoso de la familia (Chailley, 1991, p. 345; Pérez, 1995, pp. 433-36). Los Strauss proporcionaron al *vals* vienes su clásica expresión (Sadie, 2000, p. 907).

Suppé, Franz von: compositor de opereta (Chailley, 1991, p. 345, Pérez, 1995, pp. 433-36). Austriaco, de origen belga, Suppé nació en Split (Dalmacia, Croacia). Su padre era un funcionario austriaco que trabajaba en Dalmacia, y su madre vienesa. Cuando falleció su padre, en 1835, se trasladó con su madre a Viena (Sadie, 2001, vol. 24, p. 717).

Suppé created a thicker texture by using the middle and bottom ranges also for melodic material, not just accompaniment. This distribution of instrumentation gives Suppé's music a more solid sound as opposed to Strauss's lithe, elegant tone. Suppé often gave the woodwinds and brass more musical material, sometimes allowing them the melody while

the strings accompany an arrangement that occurs far less frequently in Strauss's music. In addition to differences in instrumentation, Suppé's orchestral timbre differs from Strauss's because of the keys he chose (Crittenden, 2006, p. 51).

Final del siglo XIX y transición al XX

Berg, Alban: compositor perteneciente a la llamada Segunda Escuela de Viena, junto a Schönberg, con quien comenzó a estudiar en 1904, y Webern, considerados entre los compositores más importantes de la música del siglo XX (Burrows, 2009, p. 392; Chailley, 1991, p. 352; Marco, 1993, pp. 94-95; Morgan, 1999, p. 94), y según Goldáraz (2005, pp. 84, 89), el compositor más popular e inteligible de dicha escuela. Fue muy apreciado por una serie de cualidades melódicas y rítmicas que hacían que la música dodecafónica fuera más accesible que la de su maestro y la de su discípulo Webern. Fue el único de su escuela que compuso dos de las óperas más conocidas del siglo XX, *Wozzeck* y *Lulú*. Además, Bennett (2003, p. 277), Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 946), y Swift (2010, p. 126) sostienen que es uno de los principales representantes del expresionismo.

Sus primeras obras son tonales, de estilo entre románticas y expresionistas, después compuso en una libre atonalidad para acabar adoptando la técnica dodecafónica en los primeros años después de la Primera Guerra Mundial (Burrows, 2009, p. 392; Morgan, 1999, p. 229; Pascual, 2004, p. 44; Pérez, 1995, p. 557). También en una cita del *New Grove* (Sadie, 2001, vol. 3, p. 312), Jarman confirma la idea de que Berg fue un compositor romántico y moderno a la vez, que comenzó escribiendo música tonal y evolucionó hacia la música atonal y al dodecafonismo:

Along with his teacher Arnold Schoenberg and fellow pupil Anton Webern in the years before and immediately after World War I, he moved away from tonality to write free atonal and then 12-note music. At once a modernist and a Romantic, a formalist and a sensualist, he produced one of the richest bodies of music in the 20th century, and in opera, especially, he had few equals

Schonberg (2004, vol II, pp. 356, 58), señala que Berg fue el más romántico de los tres compositores de la Segunda Escuela de Viena, el que en mayor medida sugería a Wagner, a Mahler y el Posromanticismo. Schonberg añade que Berg elaboró un nuevo método “en el cual casi cada nota de una frase corresponde a un instrumento diferente”, con lo cual varían los colores, continuando así con la idea de Schönberg, que había hablado de una “melodía de colores tonales o Klangfarbenmelodie”. En la línea de Schonberg, Marco (2002, pp. 99-101) añade que lo que relaciona a Berg con Mahler es

el empleo de texturas y densidades y una gran orquesta, ya que fue un compositor de ideales posrománticos que le acercaron a la estética del expresionismo. Marco sostiene que Berg no necesitó tanto del dodecafonismo, aunque lo usó de una forma muy refinada y personal, ya que su estética expresionista no le impidió que sus búsquedas se centraran en lo formal. Es más, “su militancia en una época posterior mucho más abstracta y estructurada no le hace necesario abandonar sus rasgos generales básicamente expresionistas”.

Korngold, Erich Wolfgang: nació en Brno, entonces Imperio austro-húngaro, actual República Checa, en la región de Moravia. “El padre de Korngold hizo de él un postromántico...compositor de estilo tardorromántico que ilustra la práctica totalidad de su producción con preeminencia de la expresión subjetiva, siendo así eminentemente lírico y genuinamente romántico” (Pascual, 2004, pp. 191, 201). El que fuera alumno de Zemlinsky ganó dos *Oscar* por las bandas sonoras de las películas *Robin de los bosques* (1938) y *El caballero advense* (1936), siendo considerado uno de los padres de la música para cine en Hollywood, composiciones a las que llamaba “mis pequeñas óperas sin canto”.

Según un artículo de Carrol, citado en el *New Grove* (Sadie, 2001, vol. 13, p. 823), Korngold arregló y dirigió operetas de Johann Strauss, además de enseñar composición en la *Staatsakademie* de Viena y de ser nombrado profesor *honoris causa* por el Presidente de Austria. Escribió música para cine, melódica y romántica, y su estilo influyó en gran medida la música del cine moderno. Según Carrol, su estilo romántico tardío no estaba acorde a la era de la posguerra. Posteriormente se música volvió a despertar interés y en su centenario (1997) sus obras comenzaron a grabarse y a programarse en las salas de concierto de todo el mundo.

Lehár, Franz: compositor austriaco posromántico, nacido en Komárno (Imperio austrohúngaro), que fue clave para la opereta vienesa del siglo XX (Burrows, 2009, p. 271; Chailley, 1991, p. 345; Pérez, 1995, pp. 433-36).

Kalmán's music was more specifically Hungarian than Lehár's, who, after all, had soaked up the music of other countries in his youthful peregrinations. Léhar was more interested in lyricism and in beautiful love songs than in brilliance, comedy-through-music, or character delineation. Lehár was ultimately responsible more than any other composer for changing the course of Viennese operetta from its original dependence on satire and fantasy to romantic sentimentality (Traubner, 2003, pp. 259, 232).

Mahler, Gustav: nació en Kalista, (Bohemia, República Checa). El antiguo Reino de Bohemia y el Margraviato de Moravia configuran hoy la República Checa, pero a fines del siglo XIX formaban todavía parte de un Imperio, el austro-húngaro (Pérez de Arteaga, 2007, p. 18). A los quince años entró en el Conservatorio de Viena, donde estudió con Bruckner, desarrollando toda su carrera en la capital austriaca (Burrows, 2009, p. 223; Morgan, 1999, p. 35; Sadie, 2001, vol 15, p. 602). “En su década de apogeo, Mahler fue, después del Emperador, el hombre más famoso de Viena” (Lebrecht, 1999, p. 23). Compositor de transición que heredó la tradición romántica de compositores como Berlioz, Liszt, Wagner, Brahms y Bruckner al tiempo que influyó en otros como los tres grandes compositores de la Segunda escuela de Viena (Burrows, 2009, p. 224; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 855; Thompson, 2009, p. 166). Su estilo es posromántico (Bennett, 2003, p. 262; Burrows, 2009, p. 224; Chailley, 1991, pp. 311, 412; McLeish, 2000, p. 364; Pérez, 1995, p. 450; Robertson y Stevens, 1993, p. 347; Salzman, 1979, p. 21; Schonberg, 2004, vol. II, p. 136; Swift, 2010, p. 110; Thompson, 2009, p. 153). Mahler continúa la tradición romántica, sobre todo la postwagneriana, con vastas y complejas sinfonías de marcados cromatismos, programáticas y que requieren de muchos ejecutantes (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 847; Pérez, 1995, p. 555), y aunque se produce una evolución en su técnica llegando casi a la disolución de la tonalidad, su lenguaje es tonal (Morgan, 1999, pp. 38-39; Salzman, 1979, p. 24). “Desde el punto de vista estético y técnico fue mucho más una figura del siglo XIX que del XX. Pensaba por referencia al romanticismo, y componía por referencia a este movimiento. Su concepto de la música como programa era romántico” (Schonberg, 2004, vol II, p. 186). Thompson (2009, p. 166) también opina que sus obras sinfónicas están enraizadas en la tradición sinfónica austro-alemana del siglo XIX, donde mezcla elementos del Romanticismo tardío con elementos populares pero, no obstante, “miran hacia delante a las preocupaciones del siglo XX tales como las neurosis y el misticismo”. Por su parte, Michels (2002, p. 511) establece tres periodos en la obra de Mahler: periodo de juventud (1883-1900), período intermedio (1901-07), y última época (1908-11).

Schönberg, Arnold: uno de los principales representantes del expresionismo, que utilizó armonías cada vez más cromáticas que lo llevaron a la atonalidad (Bennett, 2003, p. 107; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 946), y uno de los compositores más influyentes de la transición de la música clásica romántica, comenzando con un estilo romántico

tardío, a la contemporánea, además de pionero en el descubrimiento del atonalismo y del método dodecafónico, inventado hacia 1920, lo que le sitúa como uno de los grandes innovadores del lenguaje musical del siglo XX (Bennett, 2003, pp. 94, 277; Noya, 2010, p. 243; Morgan, 1999, pp. 79-105; Schönberg, 2004, vol. II, p. 366; Swift, 2010, p. 127; Thompson, 2009, pp. 206-07). Schönberg, además, dejó elementos técnicos tan válidos como la *klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) o el *sprachgesang* (canto hablado) (Marco, 2002, pp. 90, 92; Schönberg, 2004, vol. II, p. 351). Él y sus alumnos Berg y Webern, miembros de la Segunda escuela de Viena, ocupan un destacado lugar en la creación de la música moderna (Salzman, 1979, p. 57). Y es que como sostiene Morgan (1999, p. 79), aunque fue educado en el mundo del posromanticismo, ya a principios del siglo XX, en su madurez musical, estableció la evolución estilística de los siguientes cincuenta años ejerciendo gran impacto en el mundo de la composición al llevar el cromatismo a sus últimas consecuencias. Goldáraz (2005, p. 71) apunta que “nada fue tan drástico en el camino a la atonalidad radical que sufrió la música del siglo XX como la obra de Schönberg y sus seguidores”, y que la ruptura vino como consecuencia del cromatismo romántico de Wagner que Schönberg sistematizó. Los autores establecen tres períodos compositivos en la vida de Schönberg:

Primer período: en sus comienzos escribió obras convencionales, de estilo posromántico, tonales, con una textura abundante y cromática que provenía de Wagner y Mahler, llevando el lenguaje romántico a sus límites (Marco, 1993, p. 93; Marco, 2002, p. 85; Michels, 2002, p. 525; Schönberg, 2004, vol. II, p. 347), y con una sonoridad posromántica, típicas del final del siglo XIX en Viena (Noya, 2010, p. 246).

Segundo período: según Morgan (1999, pp. 9-10) sus primeras obras no tonales conservan rasgos románticos, y Marco (2002, p. 85) afirma que antes de adoptar la atonalidad, Schönberg intentó un último recurso, la armonía de cuartas que aplicó en la *Sinfonía de cámara n.º 1* (1906), para quince solistas instrumentales. Aunque hay diversas opiniones sobre la fecha exacta en la que Schönberg comienza con su etapa atonal y expresionista, o emancipación de la disonancia en la que rompe con el lenguaje clásico, la mayoría coincide en la fecha de entre 1908 y 1909 (Burrows, 2009, p. 388; Goldáraz, 2005, p. 71; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 944; Marco, 1993, p. 93; Michels, 2002, p. 525; Swift, 2010, p. 110). Sin embargo, Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 944) manifiestan que ya desde 1905 Schönberg dejó de componer en un estilo cromático alrededor de una base tonal para adoptar el atonalismo. Para Morgan (1999, p. 91), “los años que van desde 1907 hasta la Primera Guerra Mundial, suelen ser

considerados como los del período expresionista de Schönberg”, y añade que entre 1916 y 1923 no compuso ninguna obra. Desde nuestra perspectiva, lo más relevante es que el propio Schönberg afirmó que él creó las primeras composiciones atonales en 1908 (el ciclo de canciones para voz y piano, sobre poemas de Stefan George, llamado *Das Buch der Hängenden Gärten, opus 15*), destruyendo así el tradicional concepto de la tonalidad, renunciando a la tonalidad, componiendo música expresionista más que posromántica, y se dio cuenta de que esta obra lo había llevado a algo nuevo. En sus composiciones de estilo expresionista utilizó la disonancia, la atonalidad, los saltos melódicos irregulares, y la expresión de un realismo intensificado (Schonberg, 2004, vol. II, pp. 245, 349, 350-352). Según el mismo Schönberg en su *Tratado de armonía* (1974, p. 16, citado en Noya, 2010, p. 245) “el concepto de emancipación de la disonancia se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia”. Hay autores que afirman que su periodo atonal expresionista es el mejor del autor (Marco, 2002, p. 93).

Tercer período: en 1923 creó el sistema dodecafónico, que supuso la ruptura total de la armonía mediante una nueva organización de los doce sonidos de la escala cromática. El *Vals opus 23* para piano es la primera obra calificada de dodecafonista serial (Chailley, 1991, p. 432), y *Variaciones para orquesta opus 31* fue la primera obra dodecafónica para orquesta (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 944; Marco, 1993, p. 93; Michels, 2002, p. 525; Morgan, 1999, p. 205; Pérez, 1995, p. 557; Schonberg, 2004, vol. II, p. 348), de la que Marco (2002, p. 180) dice que es la gran obra de esta etapa, y “ejemplo de acercamiento a Bach”.

Schreker, Franz: compositor posromántico (Chailley, 1991, pp. 335, 412), que hizo aportaciones muy interesantes a la ópera del siglo XX (Pérez, 2000, p. 171). Este compositor, de estética romántica y expresionista, nació en Múnaco, pero pasó toda su vida en Viena, ya que se trasladó a esta ciudad a los diez años (Marco, 1993, p. 90; Rebatet, 1997, p. 770; Sadie, 2001, vol. 22, p. 639).

El vienés Franz Schreker fue uno de los operistas del siglo XX, un post wagneriano con un sentido teatral muy agudo. Como a tantos, la gramática wagneriana le inspiró. Schreker tuvo su época dorada como compositor hace cien años, entre el comienzo de la década de 1910 y los primeros años de la de 1920 (Santiago Martín Bermúdez, revista *Scherzo* nº 290, p. 51, de noviembre de 2013).

Webern, Anton: miembro de la Segunda escuela de Viena, pasó por tres períodos compositivos: el cromatismo posromántico, la atonalidad libre y el dodecafonismo,

extendiendo la serie a otros parámetros como el timbre y el ritmo, creando así el serialismo integral (Bennett, 2003, p. 107; Chailley, 1991, p. 352; Goldáraz, 2005, p. 90; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 956; Marco, 1993, p. 94; Michels, 2002, p. 527; Morgan, 1999, p. 94; Pérez, 1995, p. 557; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 358-59). En 1909 abandonó la tonalidad con *Cinco canciones opus 3* (95) y asumió el dodecafonismo “como la base para una forma esencialmente novedosa de ver la estructura musical” (Morgan, 1999, p. 229). Según Pascual (2004, pp. 424-25), fue a partir de 1924 cuando adoptó el dodecafonismo como método de composición.

Su comienzo está naturalmente ligado al posromanticismo. Webern asume inicialmente la estética del expresionismo con una radicalidad que sorprende. Hay una etapa claramente expresionista en su momento atonal que se asemeja mucho a las posiciones estéticas de Schonberg, aunque él se vuelque pronto hacia la concisión. Su ya conquistada concisión le impedía los grandes desarrollos. En Webern, la proliferación de los elementos constructivos, y en definitiva estilísticos, bachianos es muy amplia y coexiste con ejemplos esquemáticos de formas clásicas. (Marco, 2002, pp. 102- 03, 156).

Su obra ha influido notablemente en la música postserial y en compositores posteriores como Boulez, Stockhausen y Stravinsky (Goldáraz, 2005, p. 89).

Zemlinsky, Alexander von: compositor posromántico (Chailley, 1991, p. 335). Influido por Mahler y Strauss, desarrolló un estilo apasionado que posteriormente evolucionó hacia el Neoclasicismo alemán y la influencia de Weill (Sadie, 2000, p. 1038). Pascual (2004, p. 436) opina que “Zemlinsky se nos aparece hoy como un genuino expresionista, que toma caminos hacia la atonalidad sin adentrarse de lleno en cuestionar la escritura tonal”.

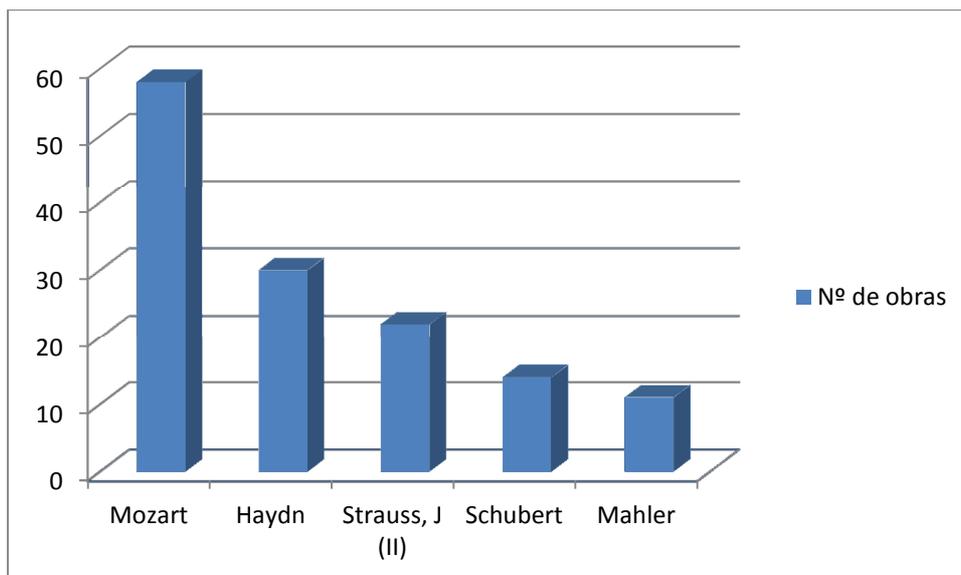
6.3. Compositores y épocas más interpretadas

La nacionalidad austriaca aglutina a 20 compositores. Los que se muestran en la tabla siguiente son los más interpretados teniendo en cuenta el número de obras distintas y de repeticiones de obras de cada uno de ellos.

Tabla 13. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Mozart	58	96
Haydn	30	43
Strauss, J. (II)	22	47
Schubert	14	37
Mahler	11	25
Bruckner	8	13
Lehár	6	14

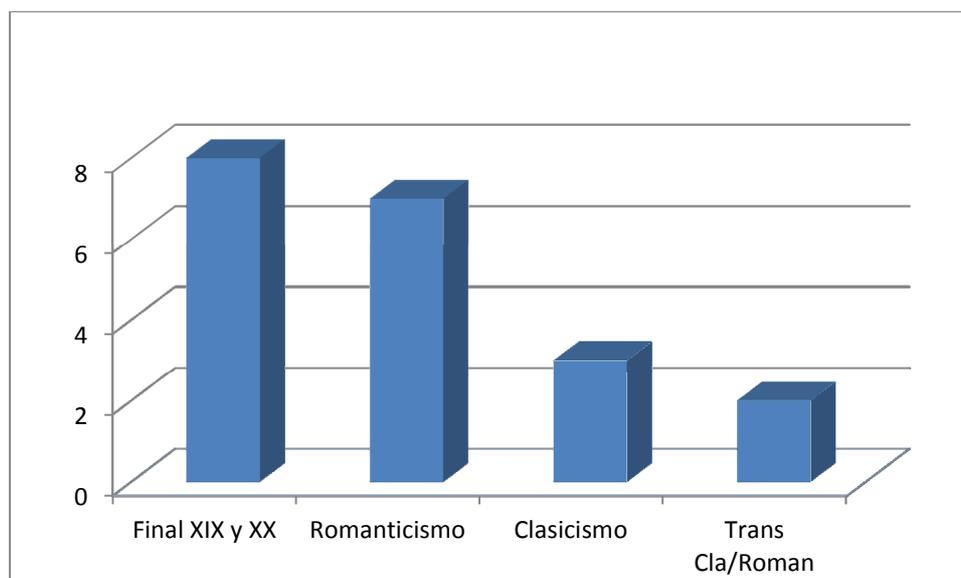
El compositor de esta nacionalidad más tocado, según el número de obras distintas, por la OFGC es Mozart, uno de los representantes más importantes del Clasicismo vienés, con un total de 58 obras. En segundo lugar, y con menos obras interpretadas pero aun así con un número muy significativo se encuentra otro de los maestros del Clasicismo vienés, Haydn del que se programaron 30 obras. En tercer lugar se encuentra el célebre compositor del Romanticismo Johann Strauss II con 22 obras. En cuarto lugar se sitúa Schubert, importante compositor de transición del Clasicismo al Romanticismo, y del que se interpretaron 14 obras. Mahler ocupa el quinto lugar, con 11 obras. Con menos de una decena de obras se encuentran Bruckner (8 obras), Lehár (6 obras), Berg y Korngold (ambos con 4 obras), Schreker, Webern, Josef Strauss y Suppé (los cuatro con 3 obras), Schonberg (2 obras). Todos ellos son compositores del Romanticismo y de finales del siglo XIX y siglo XX. Con sólo 1 obra programada encontramos compositores de cada una de las cuatro épocas que se dan en la nacionalidad austriaca: Zemlinsky (final del siglo XIX y siglo XX), Johann Strauss, Eduard Strauss y Zeller (Romanticismo), Hummel (transición del Clasicismo al Romanticismo), y Dittersdorf (Clasicismo).



Gráfica 46. Compositores austriacos má interpretados según el nº de obras distintas

La época que corresponde a la transición de final del siglo XIX y siglo XX, con un total de 8 autores, es la más interpretada por la OFGC, según el número total de compositores austriacos agrupados en el mismo período. En segundo lugar, se sitúa la época romántica con 7 compositores programados. Con una notable diferencia en cuanto a número de compositores seleccionados para su interpretación se sitúa en tercer lugar la época clásica con 3 compositores. Por último, se programaron 2 compositores pertenecientes a la época de transición del Clasicismo al Romanticismo.

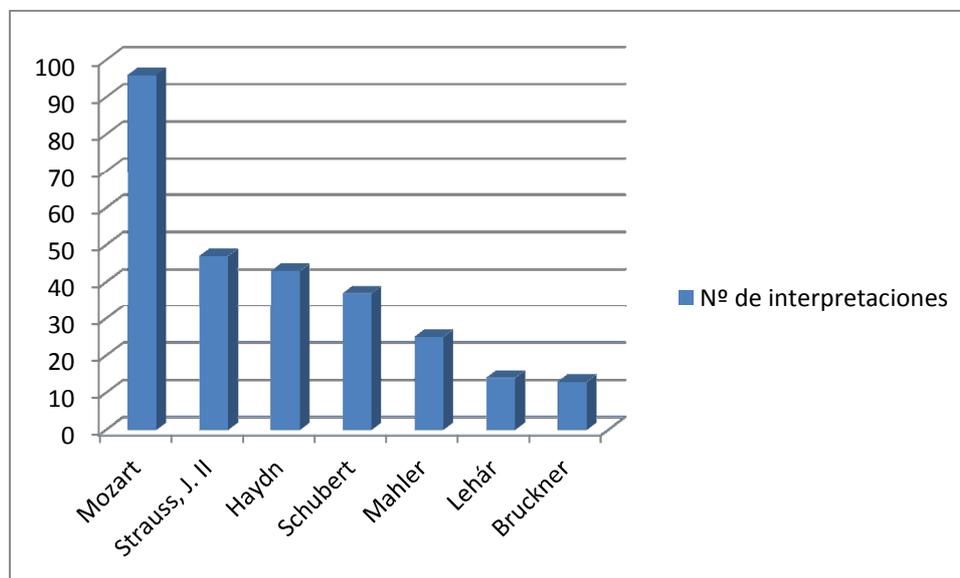
Los resultados obtenidos quedan reflejados en la gráfica siguiente.



Gráfica 47. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

Aunque en el cómputo global, la época que engloba a más compositores austriacos programados es la de transición de finales del siglo XIX al siglo XX, el compositor de esta nacionalidad del que se tocaron mayor número de obras distintas fue Mozart, uno de los mayores exponentes del Clasicismo junto con Haydn, que ocupa el segundo lugar. Ambos autores pasarían al tercer lugar de la gráfica anterior. Johann Strauss II que es el tercer compositor con más interpretaciones distintas, se corresponde con la segunda época más interpretada, la romántica. Schubert, compositor de transición del Clasicismo al Romanticismo, se sitúa en la misma posición en las dos gráficas anteriores, la cuarta. Mahler pertenece al grupo de compositores que se sitúan en el primer lugar de la gráfica anterior donde aparece la época de transición del final del siglo XIX al siglo XX como la más interpretada, a pesar de ser el quinto compositor del que se interpretaron más obras distintas. El grupo de compositores siguientes, programados con menor número de obras distintas, Bruckner, Lehár, Berg, Korngold, Schreker, Webern, Josef Strauss, Suppé, y Schonberg, son compositores del Romanticismo y transición de finales del siglo XIX al siglo XX, precisamente las dos épocas más interpretadas según el número total de autores que las representan. El resto de compositores pertenecen a cada una de las cuatro épocas señaladas en la gráfica anterior: Zemlinsky (final del siglo XIX y siglo XX), Johann Strauss, Eduard Strauss y Zeller (Romanticismo), Hummel (transición del Clasicismo al Romanticismo), y

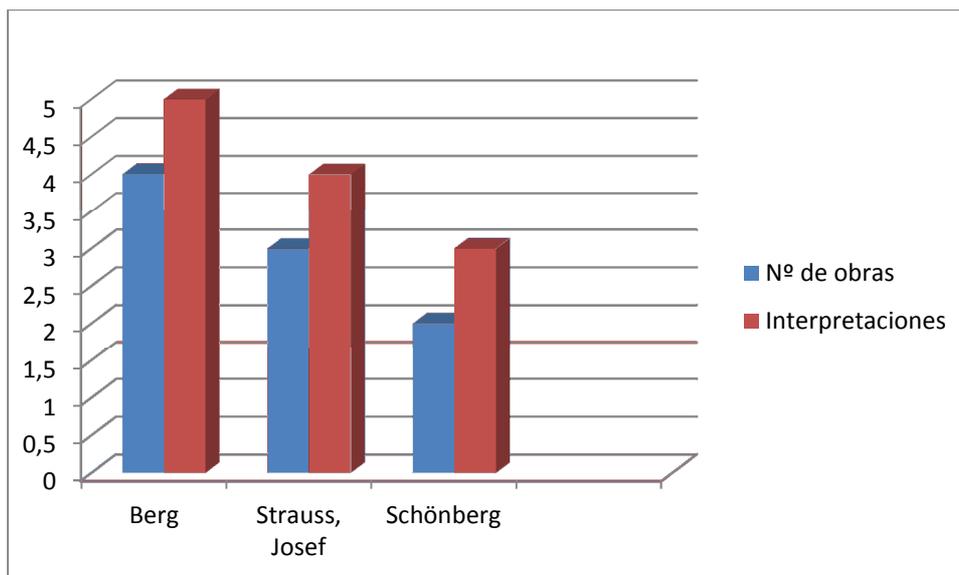
Dittersdorf (Clasicismo). Por tanto, los datos demuestran que la época que ocupa el primer lugar en la gráfica anterior, transición de finales del siglo XIX al XX no es a la que pertenecen, al menos, los primeros cuatro compositores de los que se tocaron más obras distintas.



Gráfica 48. Compositores austriacos más interpretados según el nº de repeticiones de obras

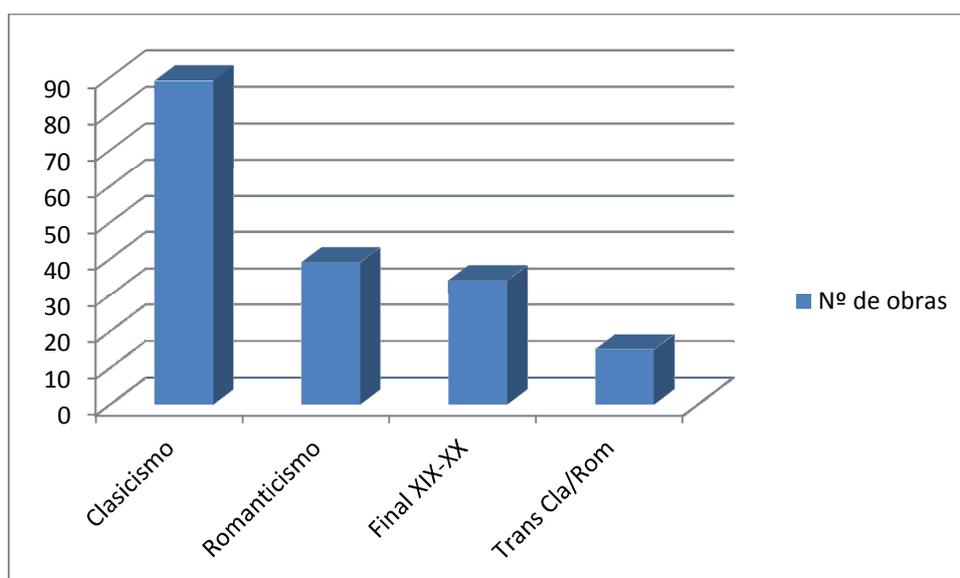
Examinados los compositores austriacos según el número de interpretaciones totales, vuelve a ser Mozart el más representado de esta nacionalidad, con 96 interpretaciones, superando en más del doble a Johann Strauss II, con 47, que se sitúa por delante de Haydn, del cual se realizaron 43 interpretaciones. Así pues, estos dos autores intercambian el lugar que ocupan en las gráficas según los criterios aplicados (número de obras distintas o número de interpretaciones). Schubert, Mahler, Bruckner y Lehár, con 37, 25, 13 y 14 interpretaciones, respectivamente, se mantienen en el mismo lugar.

Del resto de los compositores austriacos programados, sólo se repitieron obras de Berg, Schönberg, y Josef Strauss, con 5, 3, y 4 interpretaciones, respectivamente. Dittersdorf, Hummel, Korngold, Schreker, Eduard Strauss, y Johann Strauss I, conforman el grupo de autores de los que no se repitieron obras.



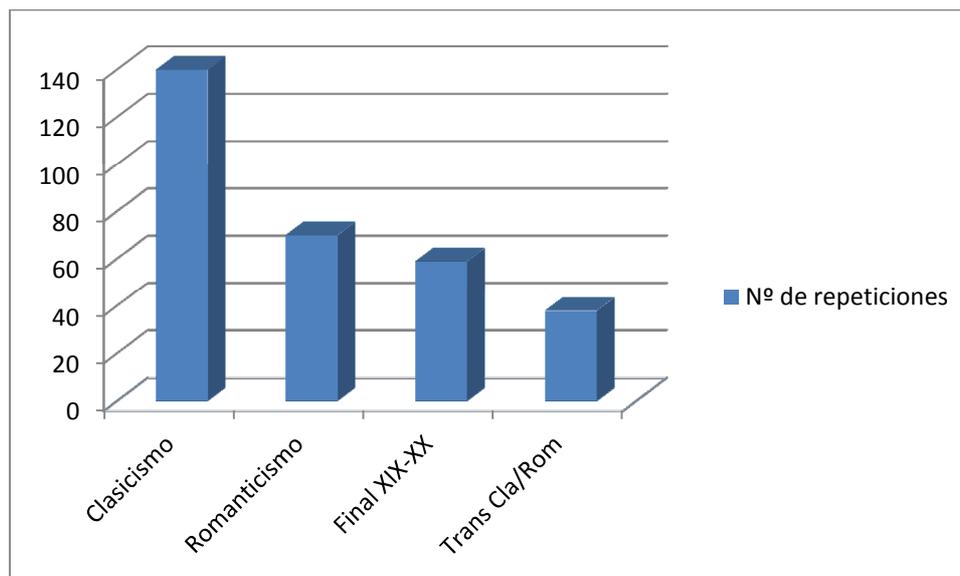
Gráfica 49. Otros compositores austriacos de los que se repitieron obras

Según el número de obras distintas que suman los compositores agrupados en un mismo período, la época más interpretada y posicionada a mucha distancia de las demás es la clásica, con 89 obras. Con menos diferencia entre sí, se encuentran la época romántica y la de transición de finales del siglo XIX al XX, con 39 y 34 interpretaciones. Por último, y con bastante menos presencia se halla la época de transición del Clasicismo al Romanticismo, con 15 interpretaciones.



Gráfica 50. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

La siguiente gráfica, que refleja las épocas más interpretadas según el número de repeticiones de obras, muestra que no existe ninguna variación con respecto al lugar que ocupa cada época en la gráfica anterior, aunque debido a las repeticiones de obras aumenta el número de ocasiones en que se interpretó cada una de ellas. El número de interpretaciones de las cuatro épocas estudiadas fue el siguiente: Clasicismo, 140; Romanticismo, 70; transición de finales del siglo XIX al XX, 59; transición del Clasicismo al Romanticismo, 38.

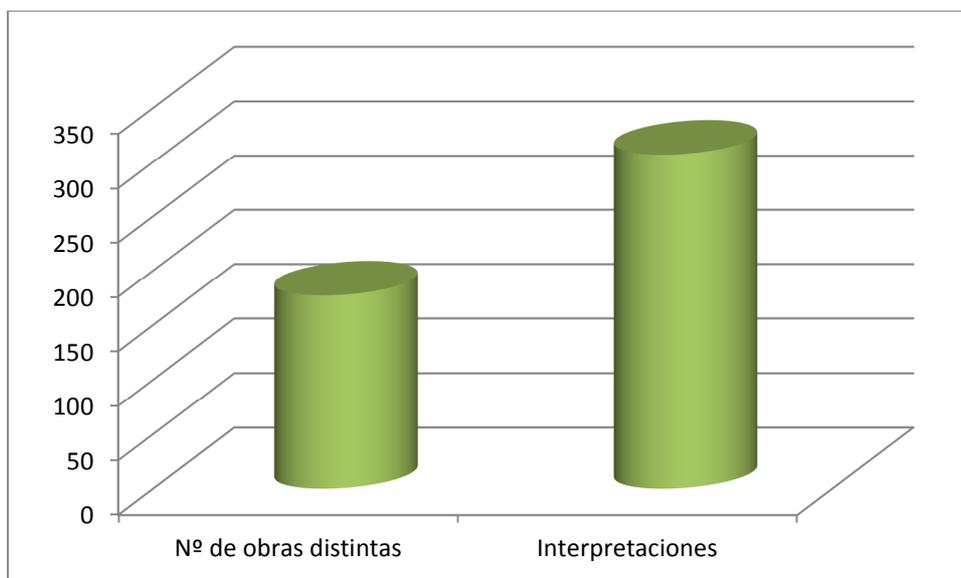


Gráfica 51. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

Estos resultados no coinciden con los que se muestran en la gráfica de épocas más interpretadas según el número de compositores, donde la más interpretada fue la transición de finales del siglo XIX al siglo XX. Sin embargo, la época romántica y la de transición del Clasicismo al Romanticismo se mantienen sin variación en el segundo y cuarto lugar, respectivamente, de las gráficas expuestas.

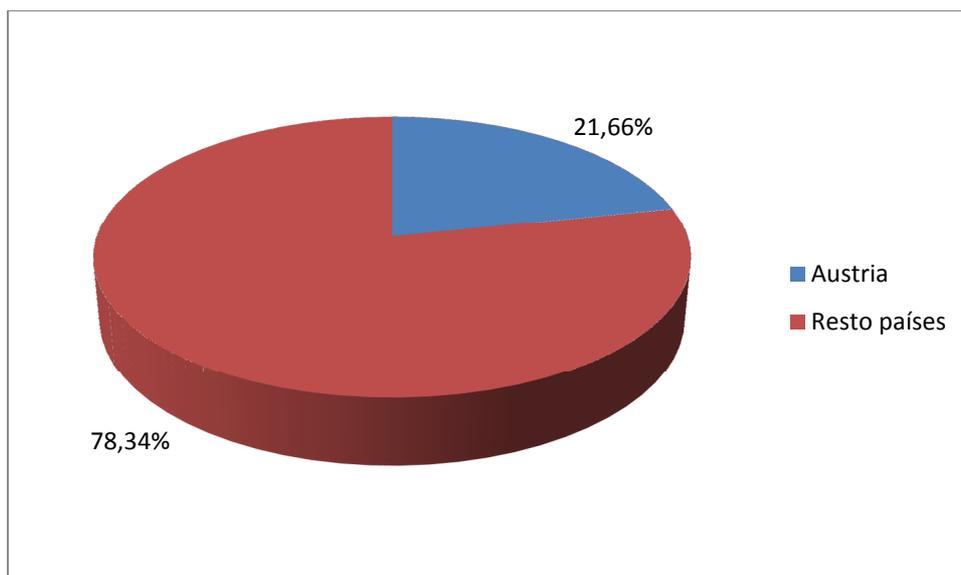
6.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

Austria presenta un registro de 177 obras distintas y 307 interpretaciones. Estas elevadas cifras muestran, y especialmente se evidencia en el número de repeticiones de obras, la preferencia de la OFGC por incluir en sus programaciones la música de compositores austriacos.



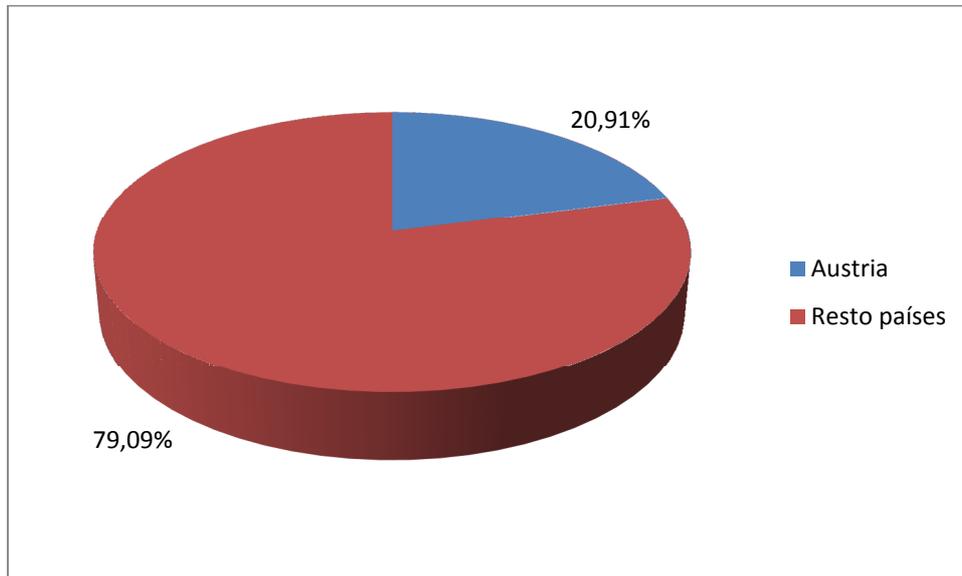
Gráfica 52. Austria: Nº de obras distintas e interpretaciones

En consecuencia con los anteriores resultados, la presencia de obras austriacas distintas computa un 21,66% del total.



Gráfica 53. Austria: Porcentaje de obras distintas

El porcentaje referido al número de interpretaciones desciende ligeramente, respecto a la gráfica anterior, con un resultado del 20,91%.



Gráfica 54. Austria: Porcentaje de interpretaciones

7. ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

7.1. Compositores americanos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 14. Compositores americanos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Barber	1910-1981	3	5
Bernstein	1918-1990	3	4
Copland	1900-1990	6	6
Daugherty	1954	1	1
Erb	1927-2008	1	1
Geller	1954	1	1
Gerswin	1898-1937	3	4
Glass	1937	1	1
Ives	1874-1954	2	2
Kernis	1960	1	1
Koussevitzky	1874-1951	1	1
Kreisler	1875-1962	1	1
Montague	1943	1	1
Nin-Culmell	1908-2004	1	1
Roig-Francoli	1953	1	1
Tan Dun	1957	1	1
Varese	1883-1965	1	1
TOTAL		29	33

7.2. Clasificación de los compositores americanos por épocas

Final del siglo XIX y transición al XX

Gerswin, George: fue uno de los compositores más populares del siglo XX (Burrows, 2009, p. 419; Thompson, 2009, p. 216). Músico autodidacta, compuso canciones populares de influencia negra y musicales con letra de su hermano Ira. En 1936 fue a Hollywood y compuso canciones para películas. Realizó una síntesis entre el *jazz* y la música clásica (Sadie, 2000, p. 380).

Ives, Charles: gran compositor nacional norteamericano con proyección universal (Marco, 2002, p. 108; Pascual, 2004, p. 193; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 91, 314; Thompson, 2009, p. 184). Marco (2002, pp. 33-4) expone que Ives fue uno de los compositores que durante la época de la Primera Guerra Mundial experimentó en sus obras con el material folclórico con la pretensión de renovar el lenguaje musical. Fue una figura importante no sólo en el panorama musical americano sino en el mundo musical contemporáneo, utilizando diversas técnicas y lenguajes como la aletoriedad, atonalidad, politonalidad, polirritmia (Pascual, 2004, pp. 192-93; Pérez, 1995, p. 641). En este sentido, Schonberg (2004, vol. II, pp. 314-18) y Burrows (2009, p. 413) sostienen que Ives fue pionero del modernismo y que su lenguaje era disonante, difícil y avanzado, anticipándose a Schönberg en el uso de la atonalidad, y a Stravinsky y Milhaud en la politonalidad. Randel (1997, p. 926) añade que Ives combinó estilos, materiales y técnicas contrastantes sin precedentes. Swift (2010, p. 126) sin embargo, opina que aunque fue uno de los pioneros del modernismo era muy conservador, y muchas de sus obras eran producto de sus fuertes creencias religiosas. Su estilo se formó esencialmente a mediados de la década de 1890, correspondiendo la parte principal de su música al período de 1896 a 1916 (Morgan, 1999, p. 159; Salzman, 1979, p. 193; Schonberg, vol. II, pp. 314-18), para finalmente abandonar la composición en la década de los veinte (Michels, 2002, pp. 535, 37; Pascual, 2004, pp. 192-93; Robertson y Stevens, 1993, p. 360).

Koussevitzky, Sergei: “American conductor and double bass player of Russian birth” (Sadie, 2001, vol. 13, p. 844). “Koussevitzky came to Boston in 1924. He became the conductor, and virtually the creator, of the Boston Symphony Orchestra” (Wes, 1990, p. 76). En 1908 dirigió por primera vez a la Filarmónica de Berlín, estableciéndose después en Moscú con su propia orquesta, pero la Revolución Rusa lo

llevó hasta París. Una vez en Boston comenzó a rehacer la orquesta. Los años en que Koussevitzky dirigió la Sinfónica de Boston, entre 1924 y 1949 representan la edad de oro de dicha orquesta (Bowen, 2003, p. 169). Fundó el *Berkshire Music Center*, y en 1942 la Fundación Koussevitzky. Fue Doctor Honorario de las universidades de Brown y Harvard (Hill, 2006, p. 129).

Kreisler, Fritz: “American violinist and composer of Austrian birth” (Sadie, 2001, vol. 13, p. 889).

Americano de origen austriaco. Cuando Austria fue anexionada por los nazis, Francia le ofreció su ciudadanía. En 1939 fue a EEUU donde vivió hasta su muerte, obteniendo la nacionalidad americana en 1943. Es el compositor de la más bella y más completa cadencia al concierto de violín de Beethoven, de muchas deliciosas piececitas musicales y de docenas de piezas al “estilo antiguo” que atribuyó a varios compositores del siglo XVIII, como Pugnani, padre Martini, Couperin, etc. Cuando admitió en 1935 que estas piezas eran falsas atribuciones, muchos críticos se indignaron, mientras que otros lo tomaron como una broma (Silvela, 2003, pp. 294, 296, 308).

Varese, Edgar: compositor estadounidense de nacimiento francés (Bennett, 2003, p. 355; Sadie, 2000, p. 977; Sadie, 2001, vol. 26, p. 273). Estudió en París y a partir de 1907 vivió principalmente en Berlín, estableciéndose en 1915, cuando contaba con 32 años, en los Estados Unidos donde desarrolló la mayor parte de su carrera, ya que volvió a París entre 1928 y 1933, y convirtiéndose en pionero de nuevos sonidos. Obtuvo la nacionalidad americana en 1926 (Burrows, 2009, p. 411; Sadie, 2000, p. 977; Tranchefort, 2008, p. 1211). Para Salzman (1979, p. 199) y Butterworth (2005, p. 419) fue el más importante de los compositores americanos de vanguardia en la década de 1920. Su obra anterior a la llegada a EEUU se perdió (Morgan, 1999, p. 329), o como sostiene Michels (2002, pp. 535, 37) fue el propio Varese quien destruyó todas sus obras tradicionales, excepto, como dice Sadie (2000, p. 977), una canción y una partitura orquestal que él mismo deshizo al final de su vida. En la década de 1920 compuso obras innovadoras por su complejidad rítmica, uso de la percusión y atonalidad libre. Ya desde antes de la Primera Guerra Mundial investigó a través de nuevos medios para conseguir lo que él llamaba “sonido organizado”, término que prefería al de música, y finalizada la Segunda Guerra Mundial aprovechó los avances electrónicos para crear las primeras obras importantes con sonidos en la cinta magnetofónica (Sadie, 2001, vol. 26, p. 273). Este compositor, que rechazó casi todos los elementos del pasado, que estuvo a la vanguardia de las corrientes modernas y buscó nuevos instrumentos que produjeran sonidos nuevos, comenzó a componer música

electrónica mucho antes de que hubiese nada parecido a ella. Varese tenía más interés en el ritmo y el timbre que en la armonía tradicional (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 998; Pérez, 1995, pp. 624, 641; Salzman, 1979, pp. 134-35; Schonberg, 2004, vol. II, p. 368). Marco (2002, pp. 287-89) sostiene que Varese poseía una de las estéticas más progresistas de su época, siendo de los pocos compositores de la primera mitad del siglo que practicaba un lenguaje de vanguardia no dodecafónico, a pesar de su atonalismo, y que tampoco cayó en el Neoclasicismo. Marco añade que “llegó a presentir, antes de que fuera técnicamente posible, la existencia de la música electroacústica. Su larga vida le permitió llegar a conocerla e incluso practicarla”. Bossy, Brothers and McEnroe (2001, p. 188) manifiestan que “Varese broke music down to basic sounds and used them to build new kinds of structures. His elevation of instrumental color, register, dynamics, and duration to positions of fundamental formal importance had a tremendous impact after World War II”.

Siglo XX

Barber, Samuel: fue uno de los compositores americanos más interpretados en Europa y América durante la segunda mitad del siglo XX. Autor de gran lirismo, Barber usó el lenguaje tonal y las formas de finales del siglo XIX (Sadie, 2001, vol. 2, p. 690). Es muy conocido por su *Adagio para cuerdas*, que procede de un cuarteto y fue orquestado por consejo de Toscanini. “Su eclecticismo conservador será el más claro antecedente, quizá junto a Copland, del popularismo que más tarde marcaría la producción de Leonard Bernstein” (Marco, 2002, p. 254).

Bernstein, Leonard: fue el compositor americano más famoso en la historia de la música clásica de los Estados Unidos. Como compositor, director, pianista y pedagogo dejó un gran legado de grabaciones, composiciones y escritos (Sadie, 2001, vol. 3, p. 444). Marco (2002, p. 284) apunta que pasó de un neoclasicismo ligero a la comedia musical.

Copland, Aaron: compositor nacionalista (Bennett, 2003, p. 195, Swift, 2010, p. 112; Thompson, 2009, pp. 184-85). Aunque fue un autor de estética nacionalista, ya que utilizó en sus obras temas muy de norteamérica como el principio de igualdad de oportunidades, y lenguaje basado en las tradiciones neoclásicas y románticas, que le

transmitió en Francia su profesora Nadia Boulanger, incorporó en sus obras algunas novedades de lenguaje (Marco, 2002, pp. 251-2).

Daugherty, Michael: creció tocando el teclado en bandas de *jazz*, *rock* y *funk*. Sus obras se caracterizan por sus ideas innovadoras, la cuidada construcción de sus estructuras y una eficaz orquestación, además de un sentido irónico de la sincronización (Sadie, 2001, vol. 7, p. 35).

Erb, Donald: su producción es sobre todo orquestal e instrumental, y en ella utiliza las formas tradicionales, sonidos no habituales, el virtuosismo, y en alguna ocasión la electrónica (Sadie, 2000, p. 318).

Geller, Timothy: ha sido supervisor musical del *Multi Media Group*, editor musical de varias empresas de CD, director de diversas orquestas y ganador de numerosos premios. Entre ellos, el de la tercera edición del Concurso Internacional de Composición Orquestal Alberto Ginastera, con la obra *To a dancing God*, presentada con el seudónimo de *Terra* (Coda, 1998).

Glass, Philip: compositor de música minimalista (Burrows, 2009, p. 384; Goldáraz, 2005, p. 112).

Se aprovechó a fondo del impacto producido por las técnicas repetitivas. Su trabajo junto al minimalista del Teatro Robert Wilson le ayudará mucho en su carrera y le llevará por el camino de la ópera y de acercamientos a la música fílmica. También ha cultivado las obras para su propio conjunto y cada vez más el acercamiento a la orquesta sinfónica, con varias sinfonías y conciertos con solistas que no varían esencialmente su técnica compositiva (Marco, 2002, pp. 412-413).

Kernis, Aaron Jay: ganador del *Premio Pulitzer* por su *Segundo cuarteto de cuerda* en 1998. Su ecléctico lenguaje musical le lleva a mezclar diversos estilos, incluyendo la música vernácula y popular americana. Sus obras transmiten ironía o profundas emociones, y emplea timbres brillantes, ascendentes líneas melódicas y registros agudos. El estilo de su producción se puede dividir en tres períodos: sus primeras obras se basan en estructuras rigurosas, después de 1983 adoptó un enfoque más intuitivo, y desde 1988 buscó mayor continuidad, sencillez, y empezó a aceptar formas tradicionales como la sinfonía y el cuarteto de cuerdas, aunque no a la manera tradicional (Sadie, 2001, vol. 13, p. 499).

Montague, Stephen: compositor, pianista y profesor invitado en las Universidades de Texas, Austin y Auckland. Influenciado por Cage, las obras de madurez de

Montague incorporan elementos minimalistas. En ellas, incluye también las músicas vernáculas de América. Además, ha ocupado puestos importantes en la escena musical británica contemporánea, siendo miembro fundador de la Asociación de Música Electroacústica de Gran Bretaña en 1980 (Sadie, 2001, vol. 17, p. 12).

Nin-Culmell, Joaquín: compositor y pianista americano nacido en Berlín y de ascendencia cubana. Hijo de Joaquin Nin y de la cantante Rosa Culmell, comenzó sus estudios en Barcelona con Granados y posteriormente en la *Schola Cantorum* y en el Conservatorio de París. Durante los veranos de 1930, 1932 y 1934 Nin-Culmell estudió con Falla, amigo de su padre al que conoció en París y del que se sintió cautivado por sus obras neoclásicas, y también se alojó en la residencia de estudiantes en Madrid, donde se realizaban conciertos de música experimental. En 1939 se trasladó a los Estados Unidos. En sus obras intenta captar el espíritu de la música popular española, cambiando el ritmo, el modo o la melodía de canciones tradicionales (Harper, 2005, p. 108; Hess, 2004, pp. 173, 180; Sadie, 2000, p. 660; Sadie, 2001, vol. 17, p. 926). Marco (1989, p. 145) lo considera español “a pesar de haber desarrollado toda su carrera fuera de España e incluso haber nacido circunstancialmente en Berlín...ocurre que sus preocupaciones musicales son netamente españolas y que su vinculación personal con Barcelona ha sido grande”.

Roig-Francoli, Miguel Angel: americano, nacido en Ibiza. Su carrera se ha desarrollado en los EEUU. Fue ayudante de Cátedra en la Universidad de Indiana en 1985, para posteriormente trabajar en la Universidad de Cincinnati como profesor de Teoría musical y Composición. Ha recibido numerosos premios y es autor de numerosos libros (Roig, 2013).

Tan Dun: compositor y director estadounidense, de nacimiento chino. Muy pronto fue reconocido como el principal compositor chino de la *nueva ola*. Como tal, su música de influencias vanguardistas, del *jazz* y de la ópera china, suscitó debate y controversia política y fue calificada de *contaminación espiritual* por el gobierno chino, siendo prohibidas sus actuaciones. En 1986 se trasladó a Nueva York, donde completó sus estudios, además de obtener la nacionalidad estadounidense. Se describe a sí mismo como “un compositor que nada libremente entre diferentes culturas”. Se ha inspirado en la naturaleza, la filosofía china y sus recuerdos de infancia, una combinación que le da a su trabajo cualidades como intemporalidad, espiritualidad y misticismo. En sus obras ha

utilizado campanas antiguas chinas o el chapoteo del agua. (Born and Hesmondhalgh, 2000, p. 179; Burrows, 2009, p. 487; Sadie, 2001, vol. 8, p. 64). Tan Dun vive todavía fuera de China, aunque va con frecuencia (Melvin and Cai, 2004, p. 332). En su propia página web expone que su repertorio abarca los límites de la música clásica, las presentaciones multimedia y las tradiciones orientales y occidentales. Ha sido ganador de prestigiosos premios como los *Grammy*, *Oscar*, premio *Grawemeyer* de composición clásica, y *Compositor Americano del Año* (Tan Dun, 2013). Marco (2002, p. 451), lo califica como “una de las más rápidas y universales carreras de la posmodernidad”.

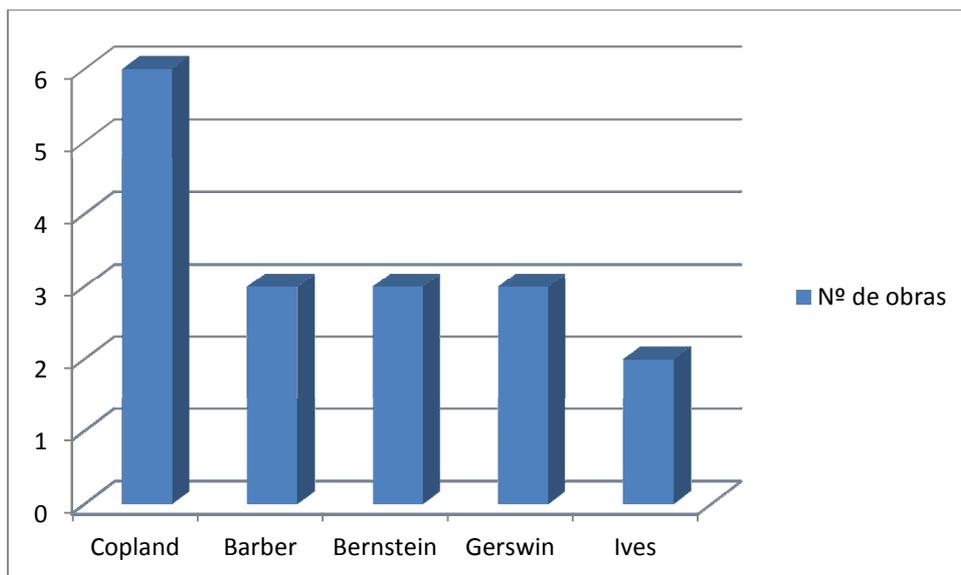
7.3. Compositores y épocas más interpretadas

La música de obras americanas interpretadas por la OFGC corresponde a 17 compositores. Los más interpretados según el número de obras distintas y el número de repeticiones de obras se reflejan en la tabla siguiente.

Tabla 15. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

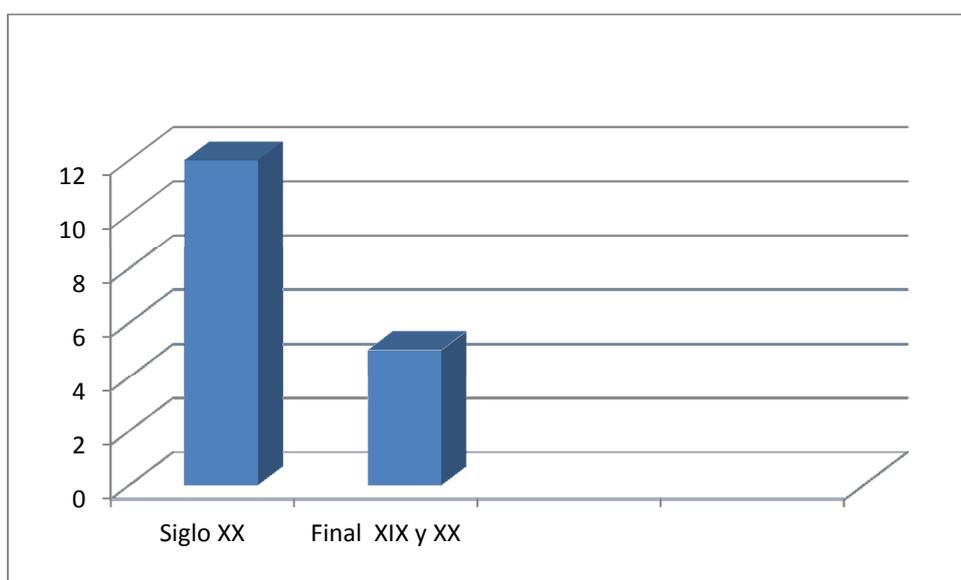
Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Copland	6	6
Barber	3	5
Bernstein	3	4
Gerswin	3	4
Ives	2	2

En cuanto al compositor más interpretado según el número de obras distintas, figura en primer lugar un autor del siglo XX, Copland, con 6 obras programadas. El segundo lugar es compartido por Barber y Bernstein, compositores nacidos en el siglo XX, y Gerswin, que pertenece a la época de transición de finales del siglo XIX al siglo XX. De estos tres compositores se tocaron 3 obras respectivamente. El tercer lugar lo ocupa Ives, compositor del período de transición de finales del siglo XIX al XX, con 2 obras. Se programó con 1 sola obra a los 12 compositores restantes, de los cuales 9 son nacidos en el siglo XX y 3 están encuadrados en la transición de finales del siglo XIX al siglo XX. En el primer grupo están Daugherty, Erb, Geller, Glass, Kernis, Montague, NIn-Culmell, Roig-Francoli y Tan Dun. En el segundo grupo encontramos a Kousswevitzky, Kreisler y Varese.



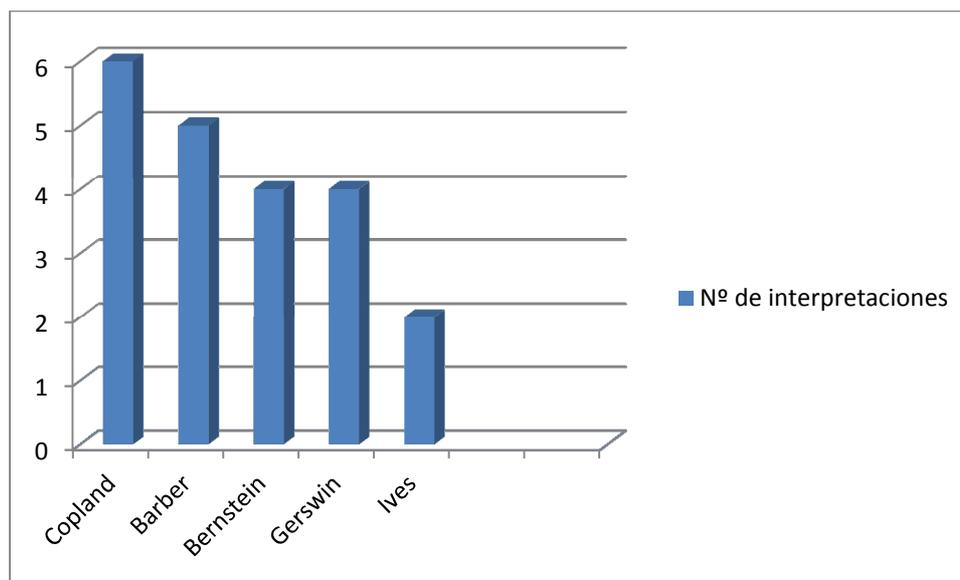
Gráfica 55. Compositores americanos más interpretados según el nº de obras distintas

La música americana interpretada por la OFGC corresponde a dos épocas. La más tocada, según el número de compositores, fue la música del siglo XX, englobando a 12 autores. Con una gran diferencia en cuanto a número de autores programados se sitúa en el segundo lugar la música de transición de finales del siglo XIX al siglo XX, con un total de 5 compositores.



Gráfica 56. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

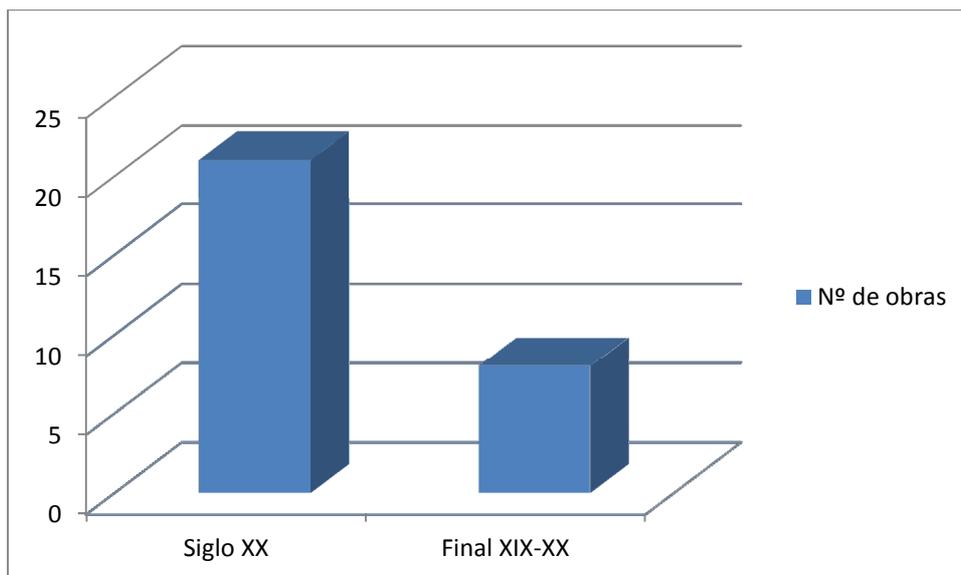
Comparando los resultados de esta gráfica con la anterior, coinciden en el primer lugar la época más interpretada según el número total de compositores encuadrados en el mismo período, siglo XX, con el compositor más interpretado, Copland, nacido en dicho siglo. Además por el número de compositores americanos del siglo XX interpretados por la OFGC, queda patente la preferencia, en cuanto a esta nacionalidad se refiere, por programar a compositores modernos.



Gráfica 57. Compositores americanos más interpretados según el nº de repeticiones de obras

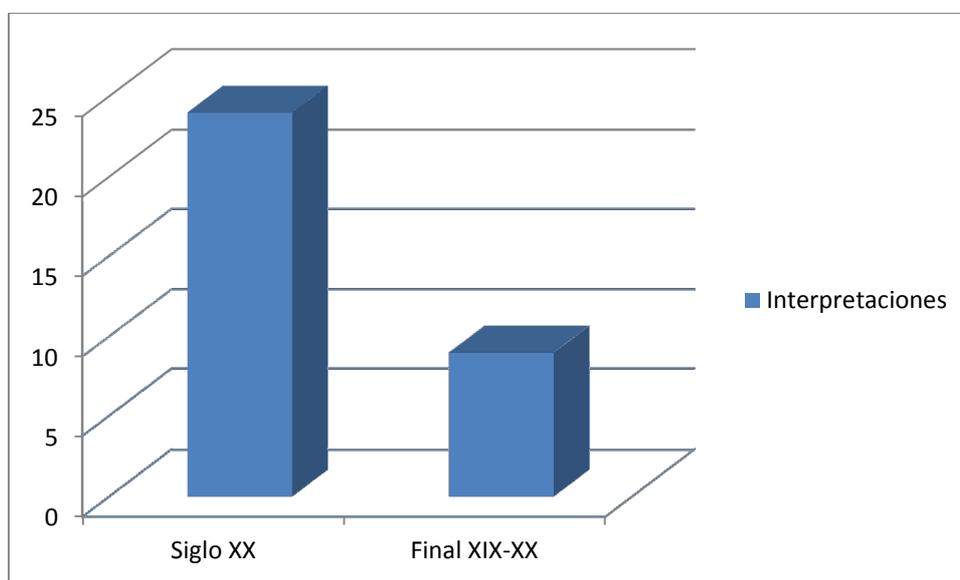
Los cinco compositores americanos más interpretados según el número de obras distintas vuelven a ocupar los mismos lugares en la gráfica anterior, según el número de repeticiones de obras, y sin diferencias llamativas entre ellos. Aunque de Copland no se repitió ninguna obra, se mantiene en el primer lugar con 6 interpretaciones. De Barber, en el segundo lugar, se realizaron 5. Coinciden en el tercero Bernstein y Gerswin con 4 ejecuciones, respectivamente. Ives, del que tampoco se repitieron obras, pasa al cuarto lugar, con 2. Del resto de compositores, 12, no se produjeron repeticiones de obras.

El siglo XX vuelve a ser la época más interpretada desde el punto de vista de la suma del número de obras distintas de los compositores de una misma época, resultando un total de 21 obras diferentes. La otra época representada por músicos americanos, transición de finales del siglo XIX al XX, está poco ejecutada con sólo 8 obras.



Gráfica 58. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

En la gráfica que resulta del análisis de las épocas más interpretadas según el número de repeticiones de obras, se posiciona nuevamente el siglo XX en el primer lugar, con 24 interpretaciones. Sólo se produjo la repetición de 1 obra en la música de transición de finales del siglo XIX al XX, computándose 9 interpretaciones, y evidenciando nuevamente la preferencia por la música del siglo XX.

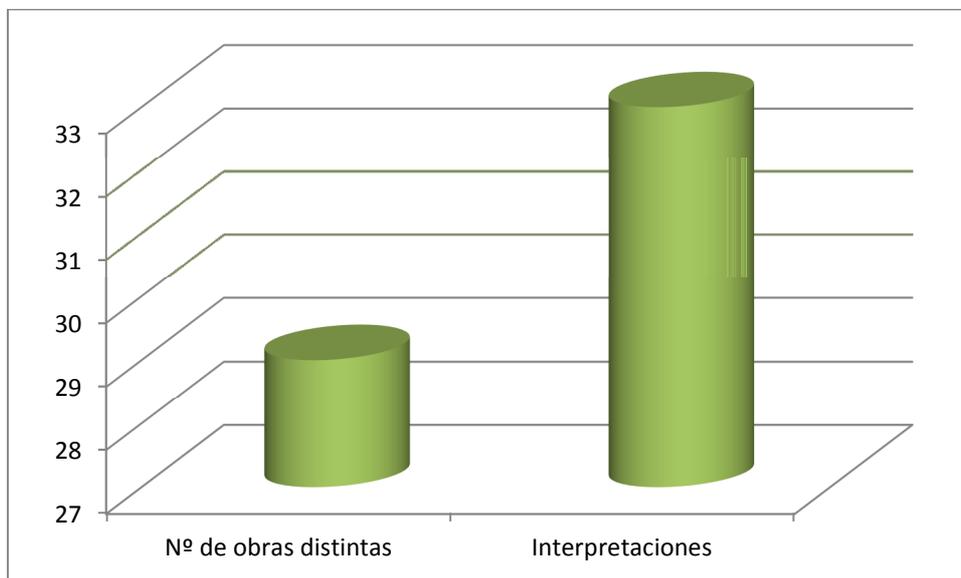


Gráfica 59. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

Finalizado el análisis de todos los datos, obtenemos que la música americana del siglo XX es la más interpretada según todos los criterios utilizados.

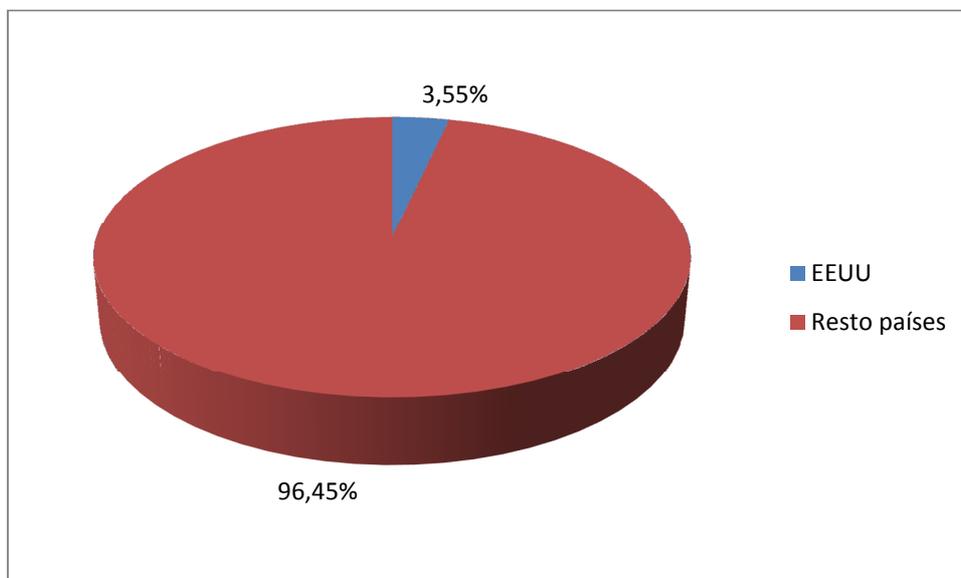
7. 4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

La OFGC programó 29 obras americanas distintas y realizó 33 interpretaciones, evidenciando la escasa repetición de obras.



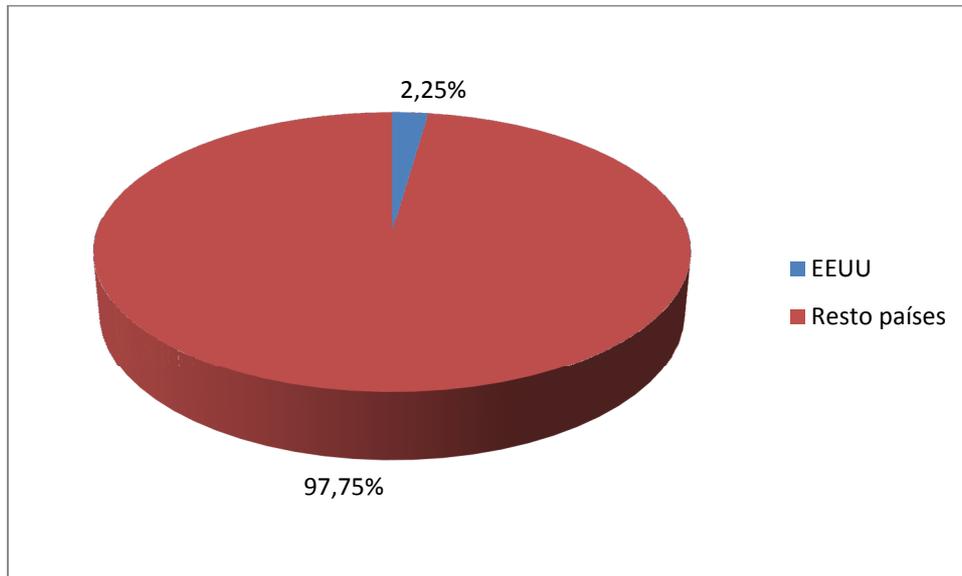
Gráfica 60. EEUU: Nº de obras distintas e interpretaciones

Atendiendo al número de obras distintas, la música americana tiene una representación del 3,55%.



Gráfica 61. EEUU: Porcentaje de obras distintas

El limitado número de repeticiones de obras, queda reflejado con un 2,25% de interpretaciones sobre el registro total del conjunto de nacionalidades.



Gráfica 62. EEUU: Porcentaje de interpretaciones

8. RUSIA

8.1. Compositores rusos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 16. Compositores rusos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Borodin	1833-1887	1	2
Glazunov	1865-1936	2	2
Gliere	1875-1956	1	1
Glinka	1804-1857	2	4
Gubaydulina	1931	1	1
Liadov	1855-1914	2	2
Mussorgsky	1839-1881	3	6
Prokofiev	1891-1953	13	21
Rachmaninov	1873-1943	9	25
Rimski-Korsakov	1844-1908	2	8
Schnittke	1934-1998	1	1
Shostakovich	1906-1975	14	25
Scriabin	1872-1915	3	3
Stravinsky	1882-1971	11	18
Tchaikovsky	1840-1893	19	49
TOTAL		84	168

8.2. Clasificación de los compositores rusos por épocas

Romanticismo

Borodin, Alexander: músico, químico y médico. Perteneció al *Grupo de los Cinco* (Balakirev, César Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov y Borodin), quienes querían crear una escuela nacionalista, la cual estuvo relacionada con el movimiento romántico (Einstein, 1994, p. 300; Pérez, 1995, p. 525). Se volvió hacia el nacionalismo ruso influido por Balakirev e introdujo en sus obras elementos de la canción popular rusa (Sadie, 2000, p. 135).

Glinka, Mikhail: compositor nacionalista ruso (Bennett, 2003, p. 195; Burrows, 2009, p. 273; Einstein, 1994, p. 300; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 863; Pérez, 1995, p. 525; Robertson y Stevens, 1993, p. 298). Conoció la música rural en su forma más pura. Ejerció gran influencia en Balakirev, Rimski-Korsakov, Musorgski, Borodin y Tchaikovski (Sadie, 2000, p. 389), y fue considerado el padre de la ópera rusa (Benedetto, 1987, p. 156).

Musorgski, Modest: fue militar y músico. Compositor nacionalista perteneciente al *Grupo de los Cinco*, (Pérez, 1995, p. 525; Scholes, 1984, p. 651). Musorgski pretendía relacionar su música con la vida, con el pueblo ruso, para inspirarse y comunicar los acontecimientos humanos. Muchas de sus obras quedaron sin terminar y Rimski-Korsakov se encargó de editarlas y publicarlas (Sadie, 2000, p. 648).

Rimski-Korsakov, Nicolai: compositor nacionalista ruso y miembro del *Grupo de los Cinco* (Bennett, 2003, p. 262; McLeish, 2000, p. 364; Pérez, 1995, p. 525). “Fue romántico en tanto en cuanto fue uno de los grandes maestros del color” (Einstein, 1994, p. 300).

Tchaikovsky, Pyotr: “su música tiene un fuerte sabor nacional” (Moore, 1854, p. 188), pero no fue un compositor nacionalista (Einstein, 1994, p. 68). Para Chailley (1995, p. 375) “encarnó el estilo romántico occidental junto a un sentimiento nacional edulcorado”. Se le ha asociado con el *Grupo de los Cinco* pero nunca perteneció al mismo, aunque muchas de sus obras están inspiradas en la cultura popular rusa, que mezcló con la tradición sinfónica occidental. Él mismo dijo: “en lo que concierne al elemento ruso de mi música, esto se debe a que crecí en provincias, influido desde mi

niñez más temprana por la belleza indescriptible de los rasgos característicos de la música popular rusa” (Thompson, 2009, p. 132).

Final del siglo XIX y transición al XX

Glazunov, Alexander: compositor postromántico, fue una figura importante para la música rusa de principios del siglo XX (Burrows, 2009, p. 292; Chailley, 1991, p. 375; Thompson, 2009, p. 180). Pertenece a la nueva generación después de Tchaikovsky y Rimski-Korsakov, y su estilo se caracteriza por una sabia amalgama del sinfonismo progresista del occidente europeo y de las cualidades colorísticas de la música tradicional rusa (Benedetto, 1987, p. 165).

Gliere, Reinhold: compositor ruso nacido en Kiev (Ucrania). Fue profesor de composición en el Conservatorio de Moscú entre 1920 y 1941, presidente del comité organizador de la Unión de Compositores de la URSS, y obtuvo numerosos premios como el título de *Artista del Pueblo* en 1938. Sus obras están inscritas en la tradición épica de Borodin y Glazunov. Como heredero directo de la tradición romántica rusa, la melodía expresiva fue la característica más importante de su estilo. Sus ballets se caracterizan por una especial sensibilidad, belleza y colorido, siendo considerado el fundador del ballet soviético. Su gran interés en la música eslava, especialmente en la ucraniana y en la oriental, lo condujo a componer obras escénicas que estaban basadas en la cultura popular de las regiones del Cáucaso y de Asia Central, siendo en este sentido un pionero (Sadie, 2000, p. 389; Sadie, 2001, vol. 9, p. 946).

Liadov, Anatoly: Su primer profesor fue su padre, director del Teatro Mariinsky. Musorgsky, en 1873 lo describió como “un nuevo, inconfundible y original joven talento ruso”. Fue admitido en las clases de composición de Rimski-Korsakov pero fue expulsado por no asistir a clase, aunque fue readmitido en 1878 para preparar su examen de graduación. Durante la década de 1890 dirigió muchos conciertos de la Sociedad Musical Imperial Rusa. Liadov generalmente prefería contar en sus obras con un programa como base de sus estructuras y poseía un sentido desarrollado del colorido orquestal. Aunque no realizó un trabajo de gran alcance, sus obras lo sitúan en un lugar preferente en la historia de la música rusa (Sadie, 2001, vol. 15, p. 401).

Prokofiev, Sergei: es considerado uno de los compositores rusos más importantes y más interpretado (Marco, 1993, p. 42; Pascual, 2004, p. 291; Schonberg, 2004, vol II, p.

290). En 1904 ingresó en el Conservatorio de San Petesburgo. En 1918 emigró a Estados Unidos, aunque tuvo su base principal estuvo en Francia desde 1920. En el período que estuvo fuera de su país compuso *ballets* para el empresario ruso Sergei Diáguilev. En los años treinta el compositor comenzó su reconciliación con la Unión Soviética, instalándose en Moscú en 1936 (Sadie, 2000, p. 751; Salzman, 1979, p. 121). Numerosos autores califican su estilo de neoclásico (Bennett, 2003, p. 196; Chailley, 1991, p. 425; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 925; McLeish, 2000, pp. 366-67; Michels, 2002, p. 533; Moore, 1981, p. 233; Pérez, 1995, p. 588; Swift, 2010, p. 112), aunque su estilo es muy personal y se caracteriza por ser muy moderno. Como apunta Morgan (1999, pp. 258-59, 261-2) su producción pasó por distintas etapas estilísticas: “anticipó muchas de las características estilísticas que iban a tipificar el movimiento neoclásico de posguerra”. A partir de 1922 su música es más disonante, y desde 1934 empezó a componer con un estilo más conservador. Según Morgan, Prokofiev dijo en una entrevista que “existe una vuelta hacia las formas clásicas, que yo comparto totalmente”. Burrows (2009, p. 448), señala que hasta la Primera Guerra Mundial Prokofiev sigue dos tendencias en su música, posromántica por un lado, y sarcástica e hiriente por otro. En la música del periodo soviético abandonó la disonancia y el sarcasmo. Sin embargo, Schonberg (2004, vol. II, p. 280) los describe como “miembro de la nueva estirpe de antirrománticos”.

Rachmaninov, Serguei: compositor posromántico, de estilo intensamente romántico que a pesar de componer en el siglo XX estuvo alejado de las tendencias modernas, pues nunca abandonó las convenciones tonales y formales de la música del siglo XIX (Burrows, 2009, pp. 289, 448; Chailley, 1991, p. 375; Morgan, 1999, p. 129; Pascual, 2004, p. 300; Pérez, 1995, p. 530; Swift, 2010, p. 104; Thompson, 2009, pp. 153, 178). Salzman (1979, p. 119) afirma que aunque vivió hasta 1943 casi toda su producción fue compuesta antes de la Primera Guerra mundial. Schonberg (2004, vol. II, p. 274), apunta que “es posible que Rachmaninov no haya realizado aporte alguno a la forma o a la armonía del siglo XX, pero en todo caso infundió un matiz sumamente personal a las viejas formas”. Marco (1993, pp. 22-23, 30) también sostiene que a través de Rachmaninov el Romanticismo pervivió en el siglo XX, componiendo obras “de corte romántico que en realidad ya no se correspondía con las ideas y aportaciones hechas por la música del siglo XX”. Marco (2000, pp. 220-222) añade que aunque se conoce especialmente su período occidental, su producción más importante pertenece a su etapa

rusa, a los años antes de la Revolución Rusa, a la que pertenecen sus óperas. Rachmaninov, que fue un compositor que viajó mucho fuera de su país desde antes de la Revolución, marchó en 1918 a los Estados Unidos y nunca volvió a Rusia.

Scriabin, Alexander: “uno de los compositores más originales, fascinantes, enigmáticos, y revolucionarios de principios del siglo XX” (Schonberg, 2004, vol. II, p. 278). También con Scriabin el estilo romántico pervive en el siglo XX (Chailley, 1991, p. 375; Marco, 1993, pp. 22-23; Morgan, 1999, pp. 71-2, 77; Pascual, 2004, p. 354; Pérez, 1995, p. 585; Scholes, 1984, p. 651), ya que a pesar de sus novedades armónicas y tonales, basadas en escalas artificiales, su concepto de la forma fue fiel a las del siglo XIX. Sus primeras obras son tonales, escritas la mayoría para piano, y tienen gran influencia de Chopin. En 1093 abandonó Rusia y su estilo se hizo más personal utilizando cromatismos y suspensión de las resoluciones armónicas. En 1905 empezó a interesarse en el misticismo, se introdujo en las teorías de Nietzsche y descubrió la teosofía de Madame Blavatsky. Las ideas místicas y filosóficas influyeron en su obra, a partir de la *Tercera Sinfonía*. Desarrolló la teoría de la sinestesia, asociando las tonalidades con determinados colores. Expresó su misticismo a través de su famoso acorde místico (do/ fa sostenido/ si bemol/ mi/ la/ re). Sus últimas obras son muy cromáticas (Thompson, 2009, p. 193; Sadie, 2000, p. 876).

Stravinsky, Igor: compositor del segundo nacionalismo, el cual utilizó los elementos folclóricos de manera distinta con el propósito de renovar el lenguaje musical (Marco, 1989, p. 46; Marco, 2002, pp. 33-34). Alumno de Rimski-Korsakov, fue uno de los grandes renovadores del lenguaje musical de la historia, siendo su legado un compendio de la creación musical del siglo XX. Receptivo a las nuevas tendencias, desde el Neoclasicismo al sistema dodecafónico, representa la evolución de todo el desarrollo de la música del siglo XX (Burrows, 2009, p. 401; Chailley, 1991, p. 425; Marco, 1993, p. 38; Pascual, 2004, pp. 375, 377, 379; Thompson, 2009, p. 218). Se suelen distinguir tres etapas compositivas en la producción de Stravinski: la rusa, la neoclásica y la dodecafónica. Marco (1993, p. 38) afirma que “ha sido considerado como un nacionalista ultramoderno, como un neoclasicista retardatario y hasta como un tardío converso al dodecafonismo”. Del llamado período nacionalista ruso de Stravinski son tres ballets para ser interpretados por orquestas grandes. En 1909 conoció al empresario de ballets rusos Sergei Diaghilev quien le encargó dichos ballets. El primero fue *El pájaro de fuego*. Le siguieron *Petrushka* y *La consagración de la primavera*,

estrenadas en 1911 y 1913 respectivamente. Al estallar la guerra se refugió en Suiza. A partir de 1918 compuso obras con menos medios, para grupos de cámara. Entre ellas, *La historia de un soldado* y el ballet *Pulcinella*, obra que condujo a Stravinski hacia el Neoclasicismo, y estrenada en la Ópera de París en 1920. *La historia de un soldado* (1918) fue una obra de transición entre el nacionalismo y el Neoclasicismo. El propio Stravinsky se manifestaba así: “La historia del soldado señala mi ruptura definitiva con la escuela orquestal rusa en la cual me había formado”. El segundo período o neoclásico está marcado por *Pulcinella* (1920). La mayoría de los autores están de acuerdo en que Stravinski fue el principal iniciador del Neoclasicismo. Las formas del Barroco y el Clasicismo atraían a Stravinsky, aunque el tratamiento de las mismas era moderno, y los elementos de su música eran antirrománticos. Finalizada la Guerra se instaló en París. En 1934 obtuvo la nacionalidad francesa. Hacia mitad de la década de 1930 los encargos provenían de América y cuando estalló la Segunda Guerra Mundial se refugió en los Estados Unidos, instalándose en Hollywood donde obtuvo la nacionalidad americana. Su última obra de estilo neoclásico fue *The Rake's Progress* (*La carrera del libertino*, 1948-51). A partir de esta obra su estilo cambió. Ya en 1948 conoció al director Robert Craft, admirador de Schönberg, quien le introdujo en la música de la Segunda escuela de Viena. Su primera obra dodecafónica fue *Cantata* (1952). En 1969 se mudó a Nueva York donde falleció dos años después (Chailley, 1991, p. 438; Marco, 1989, p. 46; Marco, 1993, pp. 64, 100; Goldáraz, 2005, p. 67; Grout y Palisca, 2004, vol. II, pp. 925, 933, 957; McLeish, 2000, pp. 488-89; Michels, 2002, p. 533; Moore, 1981, p. 233; Morgan, 1999, pp. 189, 192, 375; Pérez, 1995, pp. 561, 586; Sadie, 2000, p. 655; Salzman, 1979, p. 90; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 230, 236, 261; Thompson, 2009, pp. 218-221).

Siglo XX

Gubaidulina, Sofia: nació en Tartaristán (república de la federación rusa que forma parte de Rusia desde 1552). Compositora pionera de la música electrónica soviética aunque utiliza diversos lenguajes como el serialismo. Su estilo se caracteriza por la utilización de novedades técnicas y también de las tradiciones rusas y orientales con connotaciones religiosas que llegan a ser místicas (Marco, 2002, pp. 431-32).

Schnittke, Alfred: basó su obra en citas musicales de diversa procedencia. Desde 1976 hasta el final de su vida utilizó elementos tonales, citas y connotaciones

intertextuales, mezclando la polimodalidad y la microinterválica con la música sacra rusa (Marco, 2002, pp. 455-56).

Shostakovich, Dimitri: En la década de 1920 defendió los ideales socialistas, pero con un estilo ingenioso y satírico influido por las vanguardias europeas de su tiempo. Fue denunciado en varias ocasiones acusado de “perversiones formalistas y tendencias musicales antidemocráticas” (Sadie, 2000, p. 864; Thompson, 2009, p. 232).

La música de Shostakovich muestra influencias de los compositores a quienes más admiraba: Johann Sebastian Bach, en sus fugas y passacaglias, Ludwig van Beethoven, en sus últimos cuartetos, Gustav Mahler, en sus sinfonías, Alban Berg, en el uso de códigos musicales y citas, y, también, músicos genuinamente rusos como Chaikovsky, Borodin, y sus maestro Glazunov. Las composiciones de Shostakovich son ampliamente tonales dentro de la tradición romántica y postromántica, pero con elementos de atonalidad, politonalidad y cromatismo. También utilizó series dodecafónicas durante la primera década de su carrera, entre 1926 y 1936 (Diego Manuel García, revista *Melómano* nº 191, noviembre de 2013, pág 35).

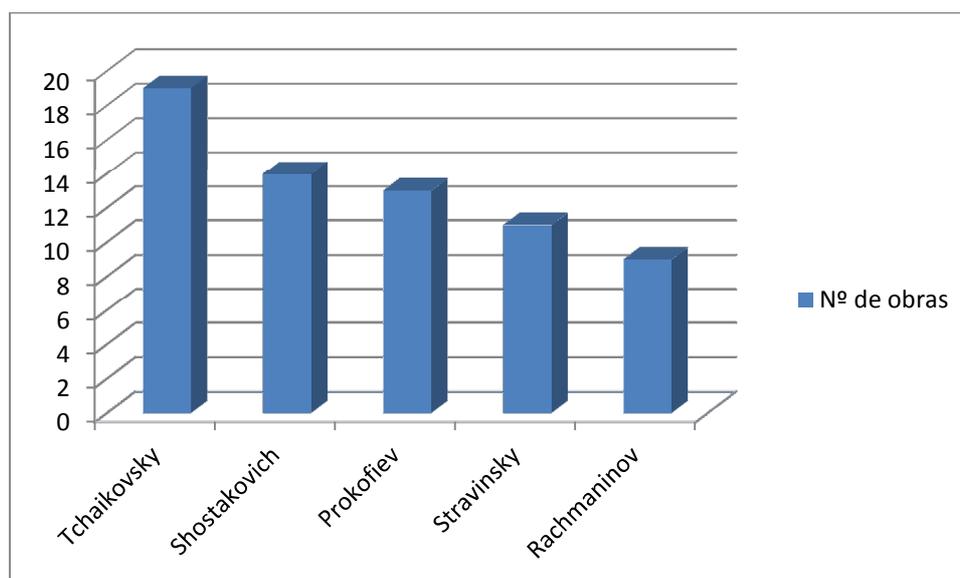
8.3. Compositores y épocas más interpretadas

La nacionalidad rusa está representada por 15 compositores. En la siguiente tabla quedan reflejados los datos respecto a los compositores más interpretados según el número de obras distintas y según las repeticiones de obras.

Tabla 17. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

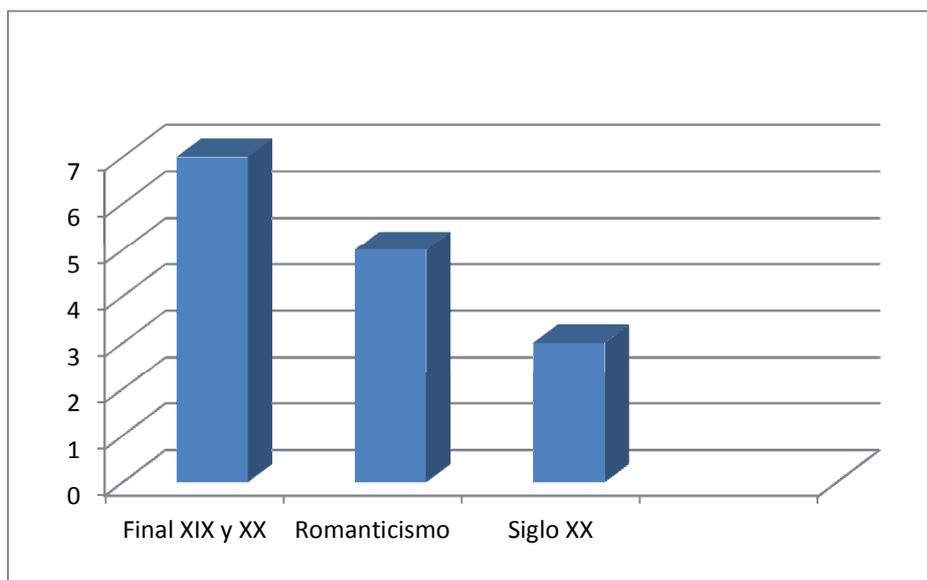
Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Tchaikovsky	19	49
Shostakovich	14	25
Prokofiev	13	21
Stravinsky	11	18
Rachmaninov	9	25

Según el número de obras distintas, el compositor ruso más interpretado fue Tchaikovsky con 19 obras. De Shostakovich, en segundo lugar, se interpretaron 14 obras. Ocupan el tercer, cuarto y quinto lugar Prokofiev (13 obras), Stravinsky (11 obras) y Rachmaninov (9 obras), respectivamente. Muy lejos de este grupo de compositores se sitúa el resto de autores rusos. Con 3 obras programadas se encuentran Musorgsky y Scriabin. Con 2 obras fueron programados cuatro autores: Glazunov, Liadov, Glinka y Rimski-Korsakov. Por último, y con sólo 1 obra programada encontramos a cuatro autores: Gliere, Borodin, Gubaidulina y Schnittke.



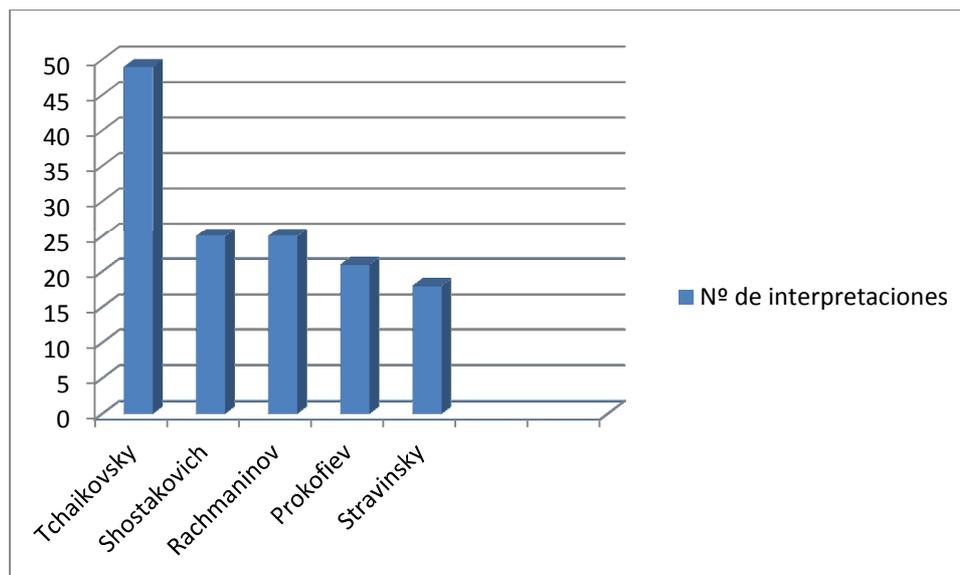
Gráfica 63. Compositores rusos más interpretados según el nº de obras distintas

Los resultados que arroja el análisis de las épocas más interpretadas según el número de compositores rusos interpretados por la OFGC indican que es la época de transición de finales del siglo XIX al siglo XX la que se sitúa en primer lugar, con un total de 7 autores, entre los que se encuentran Glazunov, Gliere, Liadov, Prokofiev, Rachmaninov, Scriabin y Stravinsky. El segundo lugar lo ocupa la época romántica, representada por 5 compositores: Borodin, Glinka, Musorgsky, Rimski-Korsakov y Tchaikovsky. Por último, y con 3 autores se sitúa el siglo XX, interpretándose obras de Gubaidulina, Schnittke y Shostakovich.



Gráfica 64. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

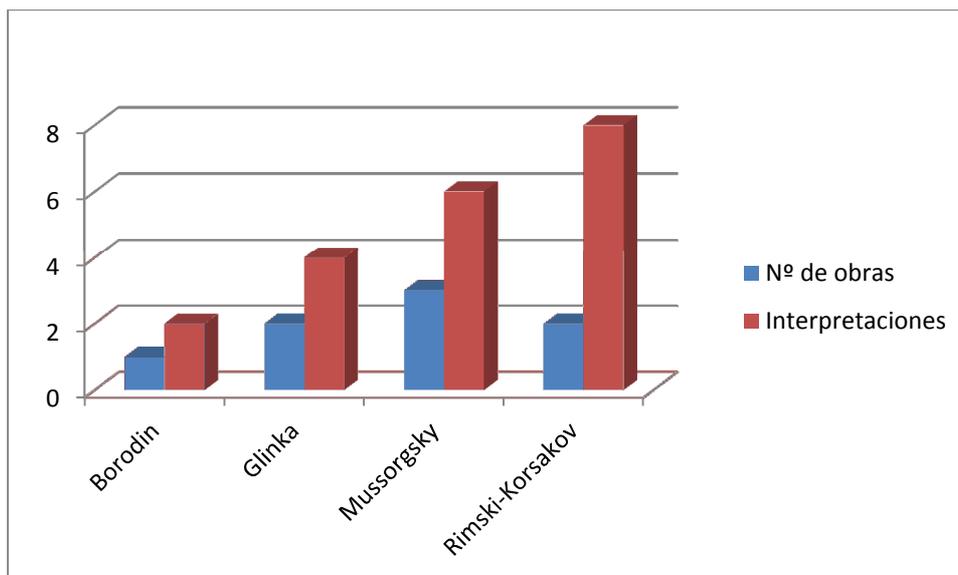
Contrastando estos resultados con los obtenidos del análisis de los compositores más interpretados según el número de obras distintas, donde resultaba el compositor romántico Tchaikovsky el más tocado, verificamos que no se produce coincidencia en las épocas, al igual que ocurre con el segundo autor más tocado, Shostakovich, perteneciente al siglo XX. Sin embargo del grupo de los cinco compositores más interpretados, los que ocupan el tercer, cuarto y quinto lugar sí se encuadran en la época que figura en primer lugar en la gráfica anterior, transición de finales del siglo XIX al XX, y son Prokofiev, Stravinsky, y Rachmaninov. Otros compositores que representan esta época son Scriabin, Glazunov, Liadov y Gliere. A la época romántica pertenecen Musorgsky, Glinka, Rimski-Korsakov y Borodin. El siglo XX está representado por Gubaidulina y Schnittke.



Gráfica 65. Compositores rusos más interpretados según el nº de repeticiones de obras

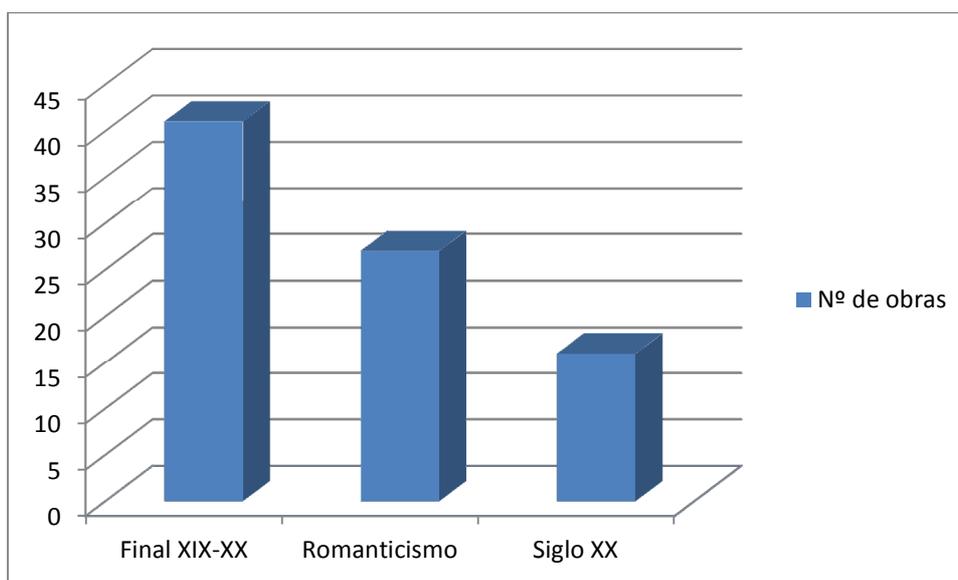
El compositor ruso del que se hicieron más interpretaciones, 49, fue Tchaikovsky. El segundo lugar lo comparten Shostakovich y Rachmaninov, con 25. Prokofiev, con 21 interpretaciones, se sitúa en el tercero, y Stravinsky, con 18, en el cuarto. Comparando estos datos con los obtenidos según el criterio de autores con mayor número de obras distintas, comprobamos que Tchaikovsky es el más interpretado según ambos criterios, y es sobre todo en el número de ocasiones que ha sido ejecutada su música, donde se marca la diferencia con respecto a los demás. Shostakovich mantiene el mismo lugar, compartido con Rachmaninov, que a pesar de ser el compositor, dentro del grupo de los cinco autores más interpretados, con menor número de obras distintas, 9, fue un autor muy programado pasando del quinto al segundo lugar con 25 interpretaciones. Prokofiev y Stravinsky, no varían su posición en las gráficas, con el tercer y cuarto lugar respectivamente.

Otros compositores de los que se repitieron obras fueron Borodin, Glinka, Mussorgsky, y Rimski-Korsakov, con 2, 4, 6 y 8 interpretaciones. No se repitieron obras de Glazunov, Gliere, Gubaydulina, Liadov, Schnittke y Scriabin.



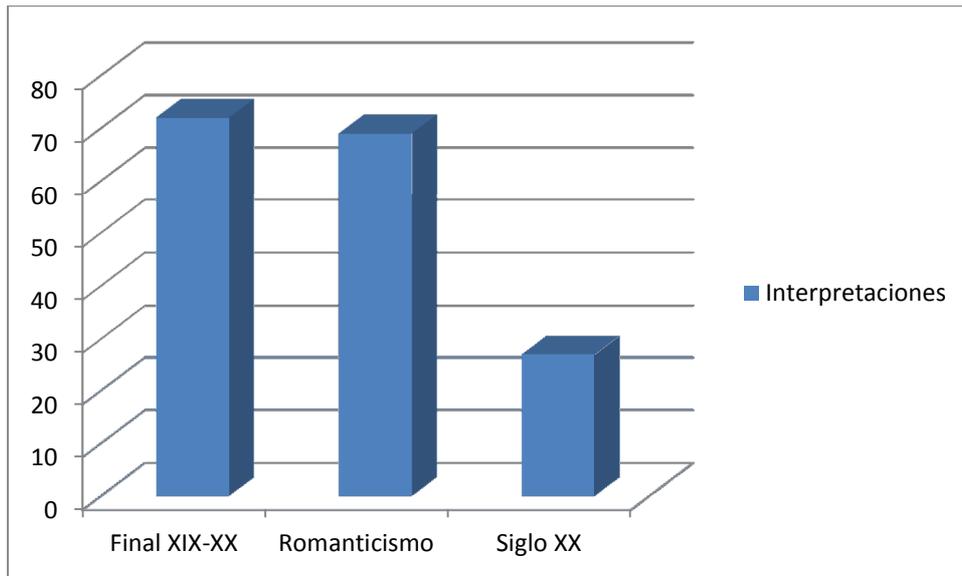
Gráfica 66. Otros compositores rusos de los que se repitieron obras

La época más interpretada según el número total de obras distintas de autores rusos es la de transición de finales del siglo XIX al siglo XX, con 41 obras. Le sigue la época romántica con 27, y por último el siglo XX con 16.



Gráfica 67. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

Sin embargo, teniendo en cuenta las repeticiones de obras, aunque no varían los lugares que ocupa cada época respecto a la gráfica anterior, apenas existen diferencias notables entre las dos épocas más interpretadas, ya que aunque se mantiene en primer lugar el período de transición de finales del siglo XIX al XX, con 72 interpretaciones, le sigue muy de cerca el romanticismo con 69. La música rusa del siglo XX tuvo menor presencia, con 27 interpretaciones.

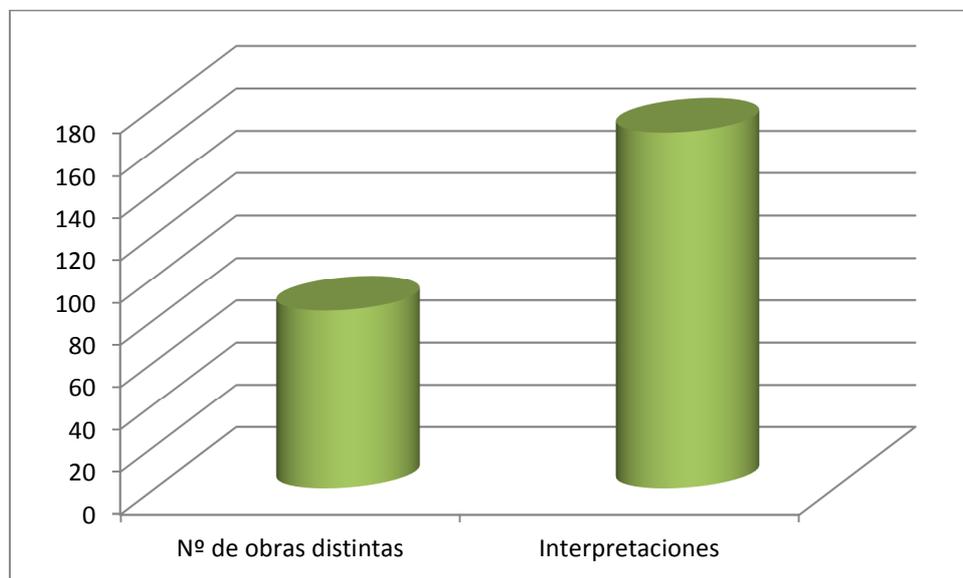


Gráfica 68. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

A su vez, comparados estos resultados con los de la gráfica referente a las épocas más interpretadas según el número de compositores de una misma época, observamos que tampoco se produce ninguna variación.

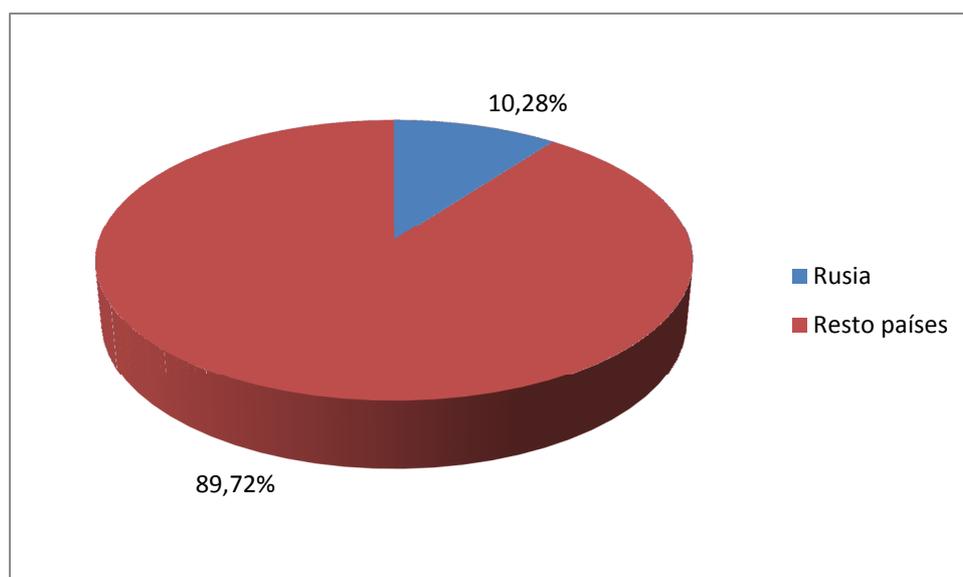
8.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

De Rusia se contabilizaron 84 obras distintas y 168 interpretaciones. El elevado número de ocasiones en que la OFGC ha interpretado música de autores rusos demuestra el interés hacia las composiciones sinfónicas de los creadores de este país.



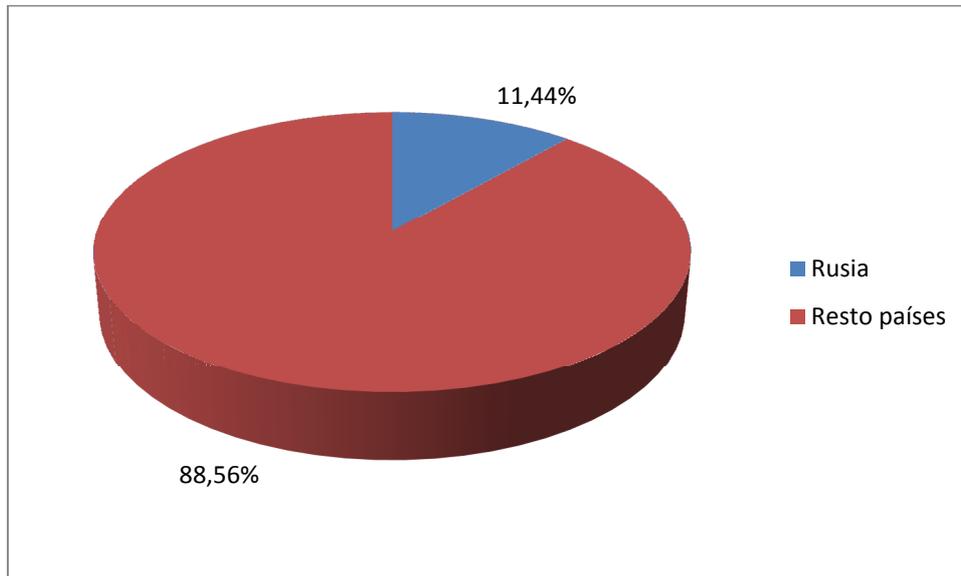
Gráfica 69. Rusia: N° de obras distintas e interpretaciones

El número de obras rusas distintas supone un 10,28% del cómputo total del conjunto de naciones de este estudio.



Gráfica 70. Rusia: Porcentaje de obras distintas

La presencia de la música rusa se vió incrementada con las repeticiones de obras, alcanzando un porcentaje del 11,44% sobre el total de interpretaciones.



Gráfica 71. Rusia: Porcentaje de interpretaciones

9. INGLATERRA

9.1. Compositores ingleses: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 18. Compositores ingleses: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Bax	1883-1953	1	1
Britten	1913-1976	5	8
Clementi	1752-1832	1	1
Delius	1862-1934	3	3
Dove	1959	1	1
Elgar	1857-1934	8	16
Haendel	1685-1759	2	6
Holst	1874-1934	2	2
Purcell	1659-1695	1	1
Vaughan Williams	1872-1958	7	11
Walton	1902-1983	4	5
TOTAL		35	55

9.2. Clasificación de los compositores ingleses por épocas

Barroco

Haendel: compositor inglés de origen alemán perteneciente al Barroco tardío. Fue el músico nacional de Inglaterra, país donde desarrolló toda su carrera, nacionalizándose como ciudadano inglés desde 1726 ((Bukofzer, 1998, p. 18; Burrows, 2009, p. 113; Rebatet, 1997, p. 245; Robertson y Stevens, 1982, p. 140; Rosen, 1986, p. 24; Sadie, 2000, pp. 89, 416; Sadie, 2001, vol. 10, p. 747; Schonberg, 2004, vol. I, p. 46). Reconocido como uno de los compositores más importantes de su época, “fue junto con J. S. Bach, maestro insuperable de la música de la era barroca” (Sadie, 2000, p. 417). Se trasladó a Inglaterra a finales de 1710 (Basso, 1986, p. 140), donde “contribuyó poderosamente a introducir el estilo musical italiano, adquirido durante sus estudios en varias ciudades italianas” (Mata, 1986, p. 143). Como apunta Tranchefort (1995, p. 559), “supo transformar el oratorio romano de Carissimi en un género típicamente inglés”. En este sentido, y tal como afirma Sadie (2001, vol. 10, p. 747), aunque al principio de su carrera compuso óperas con libretos en italiano, posteriormente, se dedicó al oratorio inglés, género que él inventó y estableció. Hill (2008, p. 399), apunta que Haendel fue compositor principal, entre 1720 y 1728, de la recién creada compañía de ópera residente, la *Royal Academy of Music*. Bukofzer (1994, pp. 322, 350), señala que “el estilo musical de Haendel debe estudiarse en la perspectiva general de la música del barroco tardío”. Según Bukofzer, la carrera compositiva de Haendel se divide en tres etapas: la primera, hasta 1706, es la de aprendizaje alemán; le sigue el período de viajes por Italia, hasta 1710, y la última, entre 1711 y 1759, corresponde a su período de madurez en Inglaterra, dividido a su vez en el período operístico, entre 1771 y hasta aproximadamente 1737, y el período de los oratorios, que aunque empieza en 1720 no se establece hasta 1738.

Purcell, Henry: compositor del Barroco medio (Sadie, 2000, p. 89).

Llevó al esplendor las distintas tendencias del barroco medio inglés. Purcell es importante para el arte porque su función fue culminar, y no empezar de cero. La obsesión de Purcell por crear efectos sensuales se pone de manifiesto con igual importancia en su escritura para coros, su orquestación, su tratamiento de la disonancia y la gracia premeditada de su estilo melódico. (Bukofzer, 1994, p. 213).

Transición del Clasicismo al Romanticismo

Clementi, Muzio: compositor inglés de origen italiano (Sadie, 2000, p. 217), ya que aunque nacido en Roma pasó casi toda su vida en Inglaterra (Thompson, 2009, p. 94). Fue una figura relevante en el tránsito del Clasicismo al Romanticismo (Pascual, 2004, p. 96; Pauly, 1974, p. 159), siendo en este sentido un precursor del Romanticismo (Schonberg, 2004, vol. I, p. 178), aunque para Robertson y Stevens (1993, p. 139), son sus alumnos los que introducen la época romántica. Contemporáneo de Beethoven, sus primeras sonatas para piano son de estilo galante y las últimas románticas tempranas.

Final del siglo XIX y transición al XX

Bax, Arnold: compositor postromántico (Pérez, 1995, p. 593; Scholes, 1984, p. 651), se llamó a sí mismo romántico descarado (Robertson y Stevens, 1993, p. 368). “Recognized between the wars as one of England's leading young symphonic composers, he wrote evocative, sometimes challenging scores that retained the impulse of a Romantic style” (Sadie, 2001, vol. 2, p. 934).

Delius, Frederick: Según Sadie (2001, vol. 7, p. 169), Delius, Holst y Vaughan Williams son compositores neorrománticos, que volvieron a los tradicionales elementos románticos. El término describe el renacimiento de la cultura popular en Inglaterra desde principios del siglo XX, y sus principales características son la crítica del movimiento moderno, la obsesión con la naturaleza, y el énfasis en los ideales comunes. Encontramos diferentes opiniones respecto al estilo compositivo de Delius. Algunos autores encuadran su música dentro del estilo impresionista (Marco, 2002, p. 216; Michels, 2002, p. 515; Swift, 2010, p. 112), aunque Robertson y Stevens (1993, p. 249) opinan que “el término no encaja muy bien”. Para Pascual (2004, p. 109), sus primeras obras están relacionadas con el Romanticismo, pero después evolucionó hasta llegar a ser considerado un equivalente inglés de Debussy. Thompson (2009, p. 197), opina que “su estilo musical fue una amalgama de la lírica inglesa, el impresionismo de Debussy y el posromanticismo de Mahler”. Pérez (1995, p. 555) sostiene que la música de Delius es de “estilo postimpresionista mezclado con neoclásico”. Schonberg (2004, vol. II, p. 252) sostiene que Delius “nunca prestó mucha atención a la música contemporánea”. Su carrera se desarrolló principalmente a lo largo de unos quince años, entre 1900 y 1915, tiempo en el que compuso destacadas obras sinfónicas (Burrows, 2009, p. 326; Schonberg, 2004, vol. I, p. 252).

Elgar, Edward: compositor nacionalista postromántico, cuya estética estuvo ligada a los principios del siglo XIX a pesar de vivir hasta el primer tercio del siglo XX (Bennett, 2003, p. 262; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 876; Michels, 2002, p. 435; Morgan, 1999, p. 35; Pascual, 2004, p. 122; Pérez, 1995, p. 591; Salzman, 1979, p. 125; Scholes, 1984, p. 651; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 243, 248; Thompson, 2009, p. 153). Después de la Primera Guerra Mundial, y coincidiendo con la muerte de su esposa, dejó de componer (Morgan, 1999, p. 148; Robertson y Stevens, 1993, p. 363; Thompson, 2009, p. 176).

Holst, Gustav: compositor posromántico (Marco, 1993, p. 30; Scholes, 1984, p. 651), con “ciertas especulaciones vanguardistas” (Marco, 2002, p. 216). Burrows (2009, pp. 329-30) afirma que fue un compositor que combinó diversos estilos y técnicas, y a partir de 1900 creó su lenguaje musical. Morgan (1999, pp. 153, 156) señala que Holst alcanzó su madurez antes de la Primera Guerra Mundial, y que en sus obras de los años veinte se aprecian rasgos neoclásicos.

Vaughan Williams, Ralph: compositor nacionalista posromántico (Bennett, 2003, p. 195; Marco, 1993, p. 30; Marco, 2002, p. 217; Michels, 2002, p. 521; Pascual, 2004, p. 402; Pérez, 1995, p. 562; Salzman, 1979, p. 125; Scholes, 1984, p. 651; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 242, 336; Swift, 2010, p. 119), y según Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 912) “el principal compositor inglés de la primera mitad del siglo XX”, que tal y como apunta Thompson (2009, p. 195) “contribuyó al renacimiento de la música inglesa en el siglo XX”, realizando con su amigo Holst un estudio de canciones populares inglesas. Según Thompson, “su estilo tiene una calidad inconfundiblemente inglesa, derivada de su uso de la modalidad de la música popular, teñida de misticismo”.

Siglo XX

Britten, Benjamín: “no abandonó nunca la tonalidad aunque desarrolló un estilo propio muy atractivo” (Thompson, 2009, p. 234). Marco (2002, pp. 168, 217-18) opina de Britten tenía un lenguaje neorromántico, aunque “más bien era un ecléctico al que no le interesaban mucho las cuestiones estéticas (decía que eran business). Britten se aplicó además a un campo tan peculiar, y en perpetua crisis durante todo el siglo, como es la ópera”.

La toma de conciencia de Britten -pacifista, objetor de conciencia y homosexual- se reflejará en la elección y el enfoque de los temas de sus óperas...que abordan problemas

sociales. El propio Britten decía: “uno de mis principales objetivos es intentar retornar a la musicalidad de la lengua inglesa la brillantez, la libertad y la vitalidad que había perdido desde la muerte de Purcell”. El mundo sonoro de Britten es muy personal, abierto, libre, de resonancias modernas y a la vez un lenguaje conectado con las obras maestras del pasado en el sentido del ritmo y el drama (Lourdes Morgades. Revista *Ópera*, n° 165, noviembre de 2013, pp.36-7).

Dove, Jonathan: después de graduarse trabajó como acompañante, repetidor, animador y arreglista, llegando a conocer la mecánica compleja de la ópera. Pocos compositores actuales han abrazado la ópera moderna con tanto éxito como Dove. En su música tiene un gran deseo de comunicar, entretener y provocar experiencias transformadoras. Es uno de los pocos compositores vivos capaz de escribir óperas cómicas de éxito, y sostener una empresa gracias a 150 actuaciones de una sola ópera. El sentido de su narrativa dramática también se refleja en su música orquestal e instrumental (Dove, 2013).

Walton, William: compositor “que no fue infiel a una cierta continuidad en las características musicales de su país, fue al mismo tiempo una figura con deseos de innovación que tuvo no poca influencia stravinskyana y rasgos neoclasicistas no reaccionarios” (Marco, 2002, p. 217).

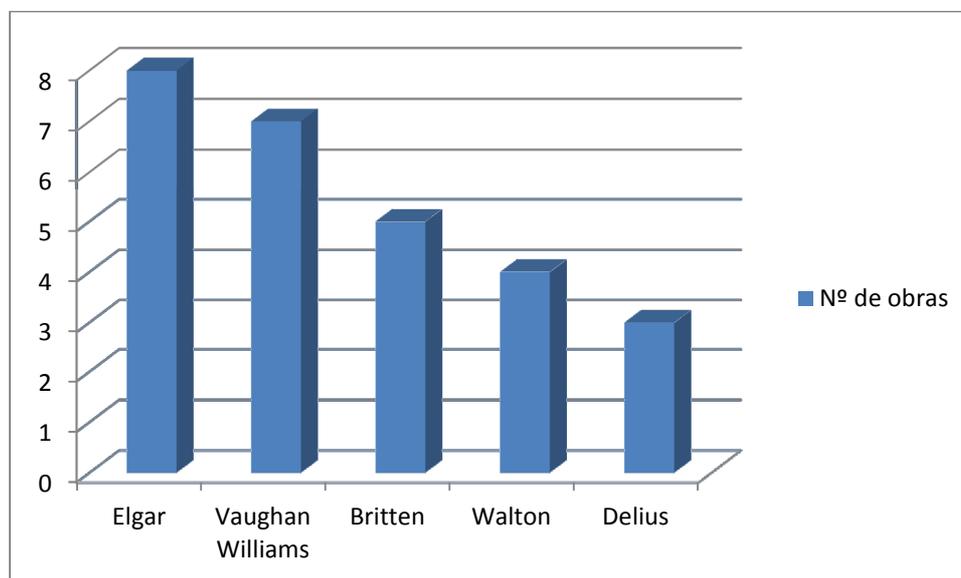
9.3. Compositores y épocas más interpretadas

La nacionalidad inglesa agrupa a 11 compositores. El número de obras distintas y el número de interpretaciones de los autores más tocados se refleja en la siguiente tabla

Tabla 19. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Elgar	8	16
V. Williams	7	11
Britten	5	8
Walton	4	5
Delius	3	3
Haendel	2	6

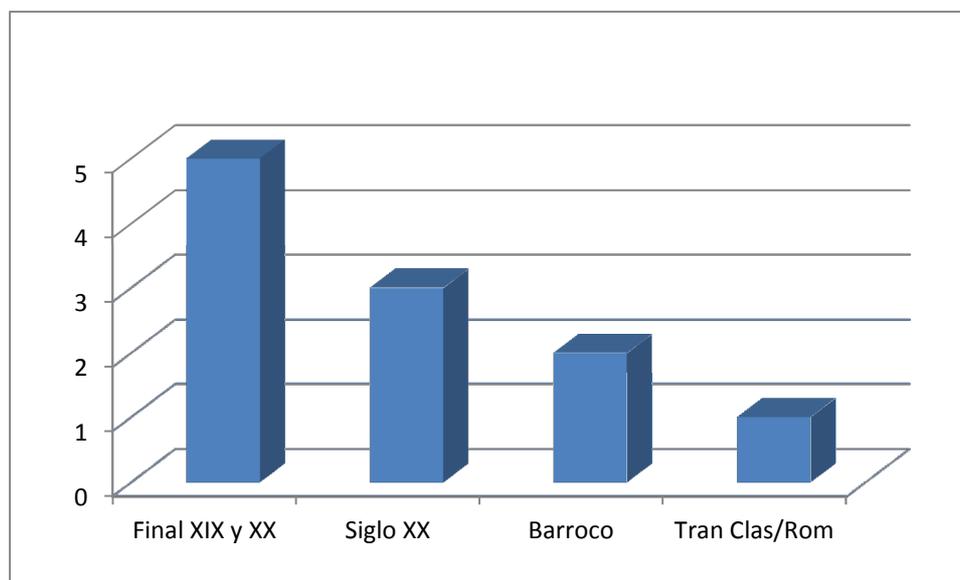
Siguiendo el primer criterio, el compositor inglés más interpretado fue Elgar, con 8 obras distintas. Le siguen Vaughan Williams con 7, Britten con 5, Walton con 5, Delius con 3 y Haendel y Holst con 2. Por último, y con sólo 1 obra distinta se encuentran Bax, Dove, Purcell, y Clementi.



Gráfica 72. Compositores ingleses más interpretados según el nº de obras distintas

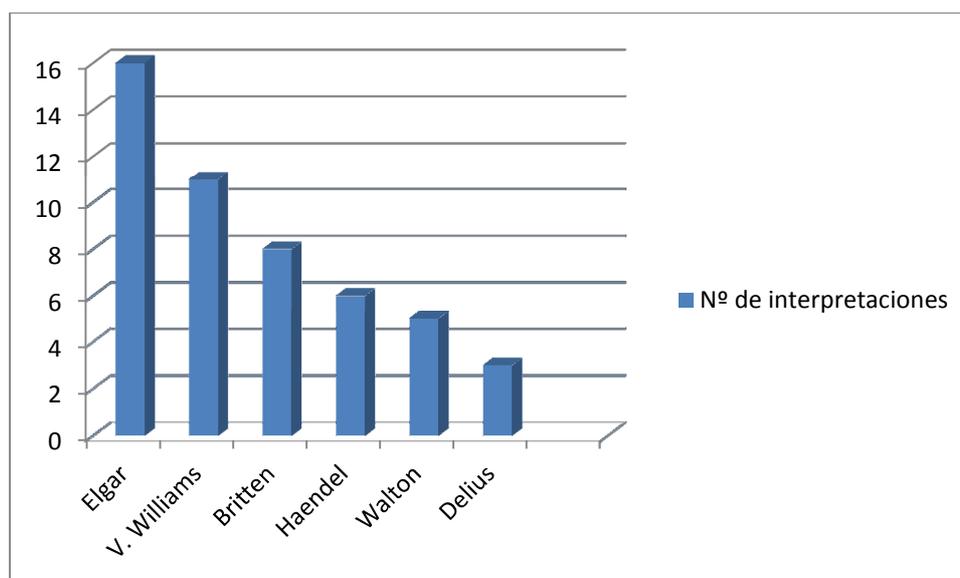
Dentro de la nacionalidad inglesa, la época más interpretada según el número de compositores fue la de transición de finales del siglo XIX al XX, representada por 5

autores: Bax, Delius, Elgar, Holst, y Vaughan Williams. En segundo lugar, y con 3 autores se sitúa el siglo XX. A esta época pertenecen Britten, Dove y Walton. La época barroca se sitúa en tercer lugar con importantes compositores como Haendel y Purcell. En último lugar queda reflejada la época de transición del Clasicismo al Romanticismo con 1 sólo compositor, Clementi.



Gráfica 73. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

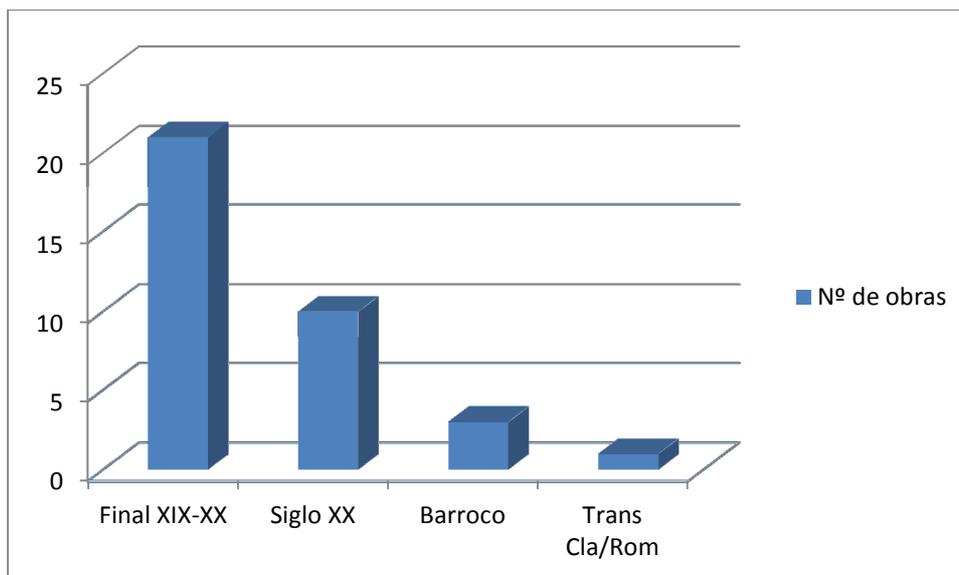
Contrastando estos resultados con los obtenidos siguiendo el criterio de los compositores más interpretados según el número de obras distintas, verificamos la coincidencia de los mismos, ya que las dos grandes épocas más interpretadas engloban al grupo de los cinco autores más tocados. Elgar representa la época situada en primer lugar, transición de finales del siglo XIX al XX. A esta misma época pertenecen el segundo y el quinto compositor más interpretados, Vaughan Williams y Delius, respectivamente. A la segunda época más interpretada, siglo XX, pertenecen Britten y Walton, que ocupaban el tercer y cuarto lugar.



Gráfica 74. Compositores ingleses más interpretados según el nº de repeticiones de obras

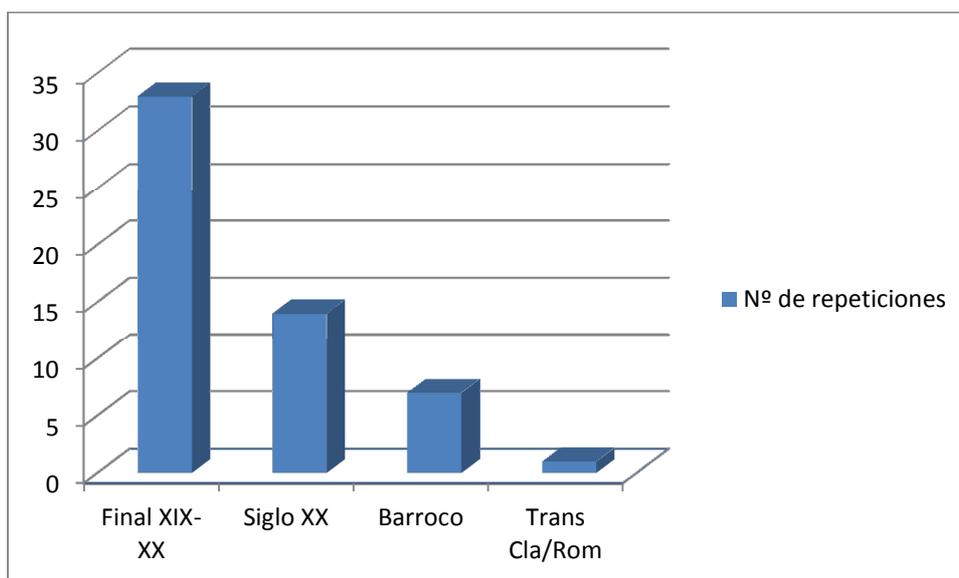
El compositor inglés que se ha interpretado en mayor número de ocasiones, es Elgar. Cotejando los datos con la gráfica resultante de aplicar el primer criterio, los compositores con mayor número de obras distintas, mantienen los mismos lugares: Elgar, con 16 interpretaciones, Vaughan Williams con 11, y Britten con 8. Sin embargo, Haendel que ocupaba el sexto lugar, se sitúa en este caso en el cuarto, ya que aunque sólo se contabilizaron dos obras distintas, éstas se repitieron hasta alcanzar un total de 6 interpretaciones, situándose por delante de Walton con 5. No hubo repeticiones de obras en los casos de Bax, Clementi, Delius, Dove, Holst y Purcell.

La música inglesa de la época de transición de finales del siglo XIX al XX, según el número total de obras distintas, fue notablemente la más interpretada, con 21 obras, más del doble que la situada en la siguiente gráfica en segundo lugar con una cifra más discreta, 10 obras, y que corresponde al XX. Con muy poca representación figuran la época barroca, con 3 obras, y la de transición del Clasicismo al Romanticismo con 1.



Gráfica 75. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

Estudiadas las diferentes épocas desde el punto de vista del número de repeticiones de obras, se muestra en la siguiente gráfica que no se produce ninguna variación respecto a la anterior, con la salvedad lógica del incremento que suponen las repeticiones. De la época de transición de finales del siglo XIX al XX se realizaron 33 interpretaciones, del siglo XX, 14, y del Barroco 7. No se produjo ninguna repetición en la única obra perteneciente a la época de transición del Clasicismo al Romanticismo.

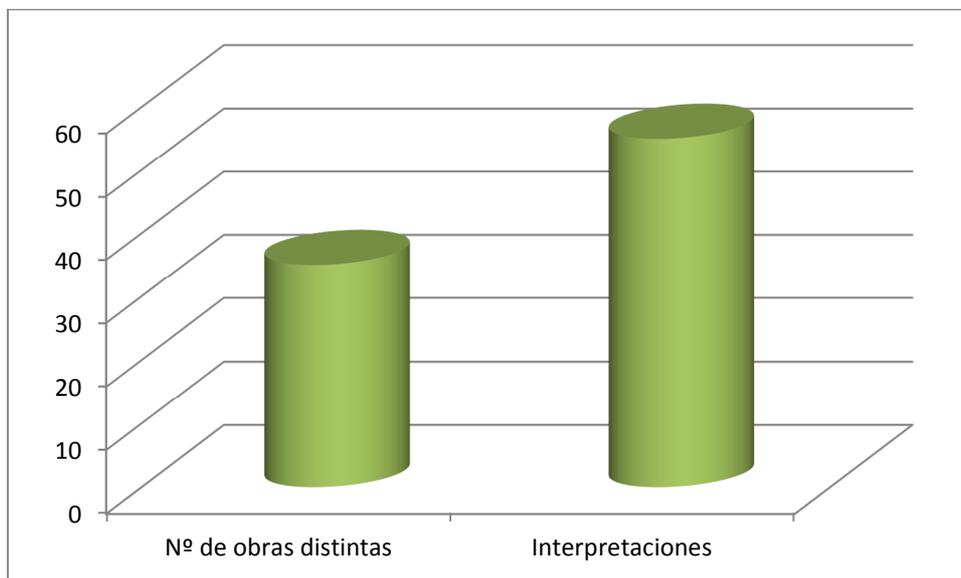


Gráfica 76. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

El orden que ocupa cada una de las cuatro épocas que representan la música inglesa interpretada por la OFGC en las dos gráficas anteriores coincide con el resultante del análisis de las mismas según el número total de compositores.

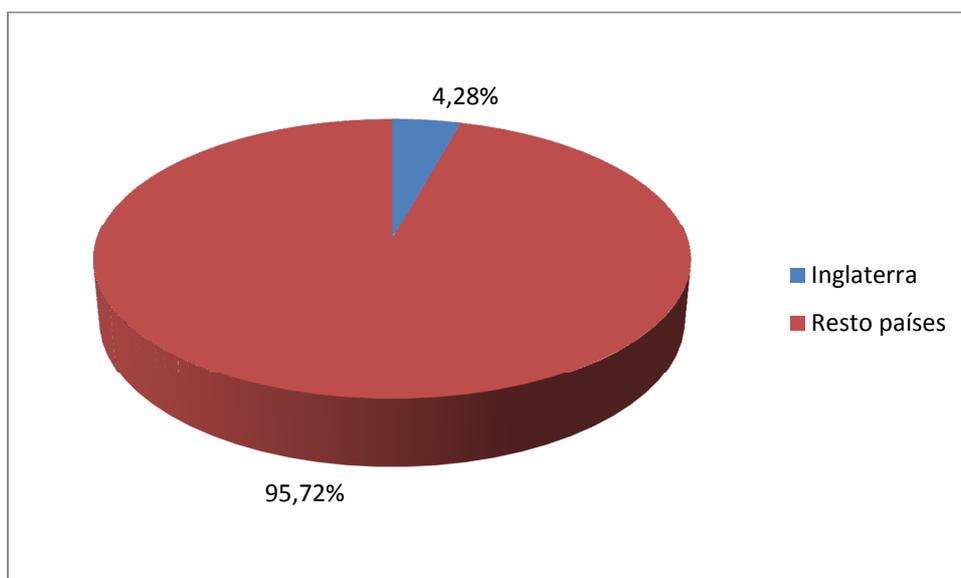
9.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

La música inglesa aportó al repertorio de la OFGC 35 obras distintas, realizándose de ellas un total de 55 interpretaciones.



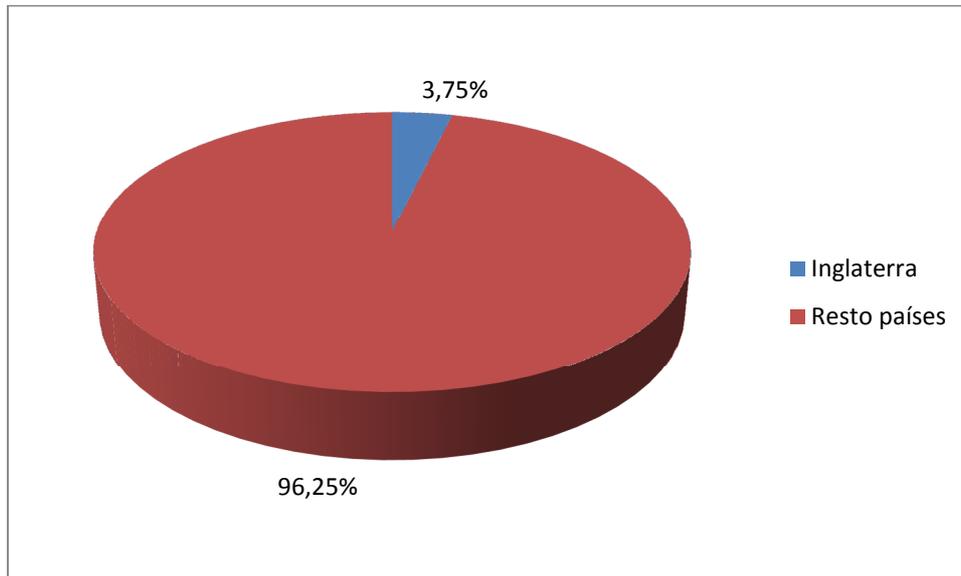
Gráfica 77. Inglaterra: N° de obras distintas e interpretaciones

Analizada la nacionalidad inglesa comprobamos que el porcentaje de obras distintas resultante es de un 4,28%.



Gráfica 78. Inglaterra: Porcentaje de obras distintas

La siguiente gráfica muestra el número de interpretaciones totales de la música inglesa reflejado en un porcentaje del 3,75.



Gráfica 79. Inglaterra: Porcentaje de interpretaciones

10. POLONIA

10.1. Compositores polacos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 20. Compositores polacos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Chopin	1810-1849	3	8
Gorecki	1933	2	2
Kilar	1932	1	1
Lutoslawski	1913-1994	7	8
Moniuszko	1819-1872	1	1
Penderecki	1933	1	1
Szymanowski	1882-1937	3	3
Wieniawski	1835-1880	1	1
TOTAL		19	25

10.2. Clasificación de los compositores polacos por épocas

Romanticismo

Chopin, Frédéric: compositor del apogeo del Romanticismo (Michels, 2002, p. 435; Pérez, 1995, p. 450).

Su música estableció el piano como el instrumento más popular del siglo XIX. También fue una figura importante en los principios del movimiento nacionalista polaco. Desde su más temprana juventud estaba fascinado por los ritmos y la vitalidad melódica de la música polaca. Tomó prestada del compositor irlandés John Field una nueva forma, el nocturno, elevándolo a las cumbres de la expresión sutil (Thompson, 2009, pp. 112-13).

Moniuszko, Stanislaw: compositor nacionalista (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 873). Según Benedetto (1987, p. 154) “en países como Polonia, el medio ideal para plasmar la identidad nacional fue la ópera”, en la que destacó Moniuszko. En este sentido, Sadie (2000, p. 626) expone que su contacto con literatos despertó su interés por la música de escena, convirtiéndose en el autor de ópera nacionalista polaco más célebre, utilizando en sus óperas un coro amplio y ritmos de danza polacos (mazurca y polonesa).

Wieniawski, Henryk: vivió en San Petesburgo desde 1860 hasta 1872, por petición de Anton Rubinstein, donde ayudó al desarrollo de la escuela rusa del violín, y “fue conocido por la cualidad emocional de su sonido”. Supo combinar el desarrollo técnico de Paganini con el romanticismo y color eslavo, reflejando el nacionalismo polaco (Sadie, 2000, p. 1021).

Final del siglo XIX y transición al XX

Szymanowsky, Karol: compositor nacionalista (Pérez, 1995, p. 562; Schonberg, 2004, vol. II, p. 121; Thompson, 2009, p. 180) que pasó por distintos estilos. Según Sadie (2000, p. 920), sus primeras obras están relacionadas con la tradición alemana de Wagner, Strauss y Reger. Las obras de la etapa de 1914 a 1917 son de inspiración clásica u oriental. En 1919 después de numerosos viajes, se estableció en Varsovia y empezó a componer en un estilo nacionalista (Sadie, 2000, p. 920). Pérez (1995, p. 596), sostiene que pasó por el Romanticismo, el impresionismo e incluso el atonalismo. Marco (1993, p. 46) y Michels (2002, p. 533) afirman que además de las influencias postrománticas e impresionistas, pasó por el Neoclasicismo. Morgan (1999, pp. 283-4),

opina que su lenguaje “abarcó tanto las características del impresionismo francés como las del expresionismo alemán”, y que posteriormente su estilo se hizo más nacionalista.

Siglo XX

Gorecki, Henryk: estudió con Messiaen en París. Se relaciona su música con la de Penderecki, “pero sus afinidades más profundas lo son con la antigua música religiosa polaca” (Sadie, 2000, p. 396). En este sentido, Marco (2002, pp. 430-31, 267) afirma que “no es Penderecki el único polaco con un aspecto religioso”. Marco manifiesta que Gorecki sigue una trayectoria original que va desde el estilo nuevo polaco al humorismo o al realismo.

Kilar, Wojciech: estudió con Boulanger en París. Sus primeras obras son de estilo neoclásico, pero a partir de 1962 comenzó a utilizar nuevas técnicas (Sadie, 2000, p. 506)

Lutoslawski, Witold: entre las vanguardias de la segunda postguerra figura la música aleatoria, utilizada por Lutoslawski (Marco, 2002, p. 226) aunque, según Pérez (1995, p. 641), la acomodó a su estilo tradicional. Sadie (2000, p. 570) expone que sus primeras obras eran tonales, pero a finales de la década de 1950 empleó el serialismo y aprendió de Cage la aleatoriedad, donde la sincronización entre los instrumentos no es exacta. Sus obras posteriores están llenas de cromatismo, muy bien orquestadas y oponiendo texturas aleatorias y métricas.

Penderecki, Krzysztof: compositor importante de música aleatoria (Marco, 2002, p. 227; Pérez, 1995, p. 641). Según Marco (2002, pp. 358-9), la de Penderecki es una música con alta especulación sonora, pero distinta de la serial. Ha aportado novedades técnicas para la orquesta, especialmente para la cuerda y la percusión, utilizando una nueva grafía. Según Marco, es “el verdadero antecesor de un minimalismo misticista”

Hay en él una creciente presencia del hecho religioso en su música acompañado, si no por un minimalismo en sentido estricto, si por un reduccionismo y una simplificación lingüística que, no sólo consiste en la recuperación de elementos tonales, modales y tradicionales en general, sino que es una especie de restauración en toda regla (ha llegado a renegar expresamente de su obra vanguardista pasada, aunque por fortuna no la ha retirado).

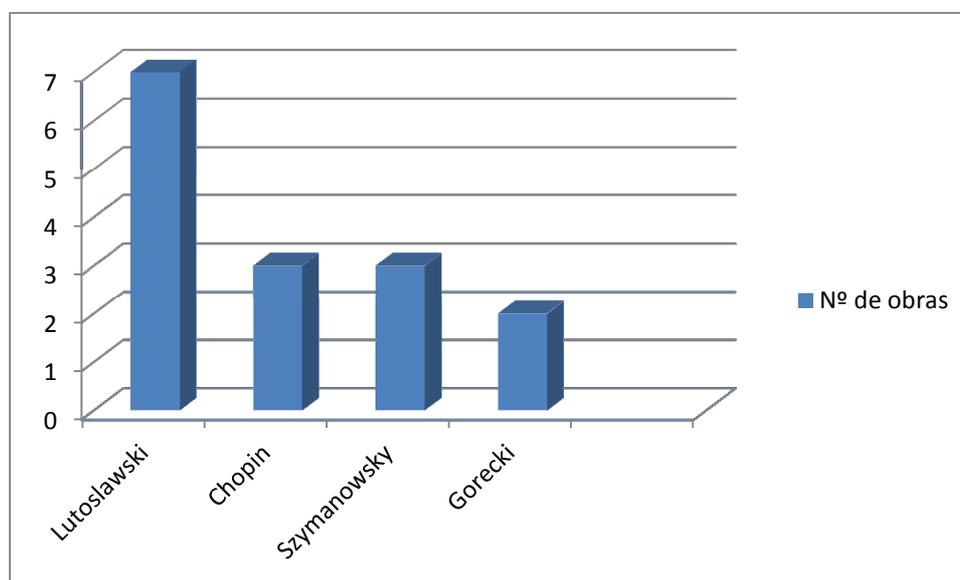
10.3. Compositores y épocas más interpretadas

La OFGC interpretó música de ocho compositores polacos. Los cuatro más interpretados según el número de obras distintas y de interpretaciones son los siguientes

Tabla 21. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Lutoslawski	7	8
Chopin	3	8
Szymanowsky	3	3
Gorecki	2	2

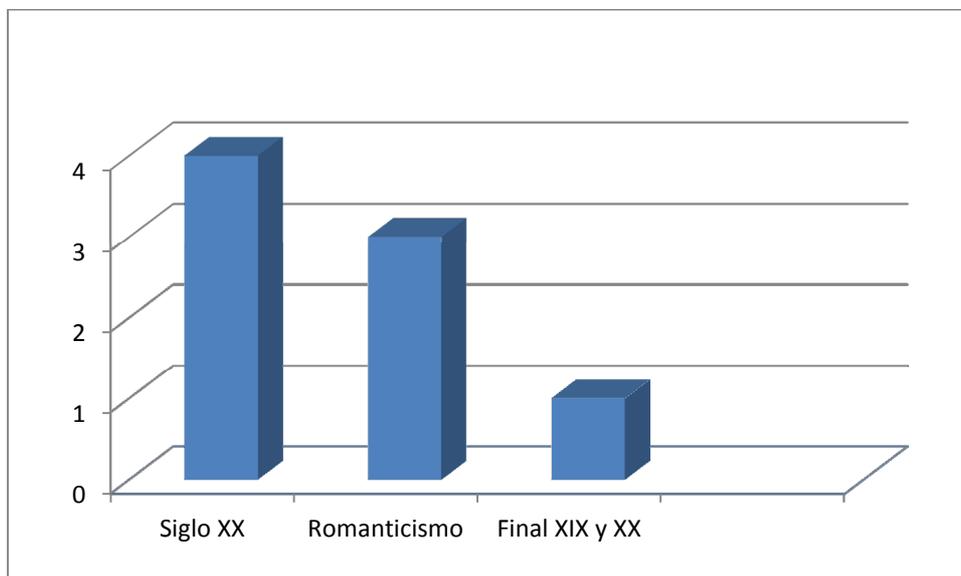
El compositor polaco que presenta mayor número de obras distintas, y que marca una gran diferencia con los demás es Lutoslawski, sumando un total de 7 obras. En segundo lugar, y con el mismo número de obras programadas, 3, se encuentran Chopin y Szymanowsky. Continúa Gorecki, con 2, y por último y con 1 obra se sitúan cuatro compositores: Kilar, Penderecki, Moniusko y Wieniawski.



Gráfica 80. Compositores polacos más interpretados según el nº de obras distintas

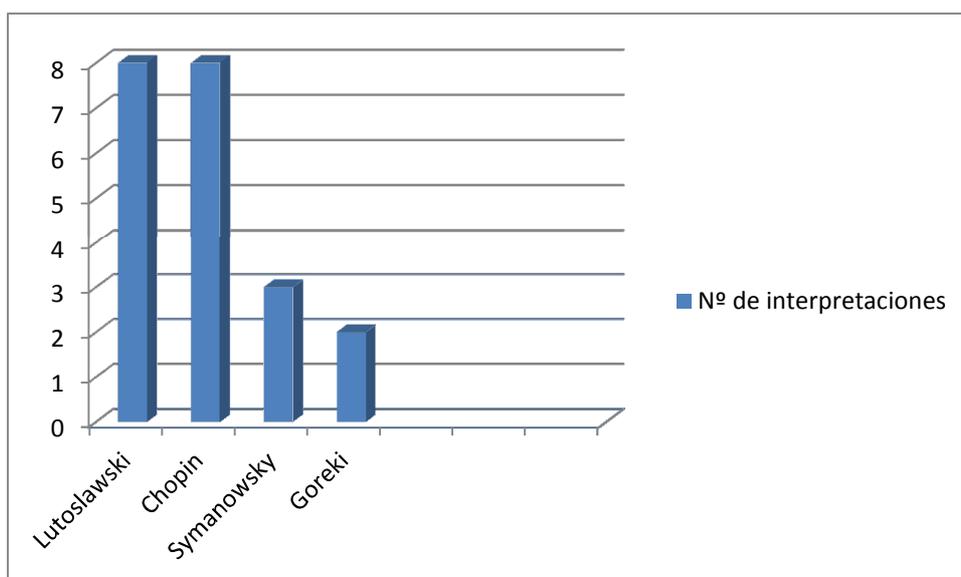
La música, según el número de compositores polacos, más interpretada es la que pertenece a cuatro autores nacidos en el siglo XX como Gorecki, Kilar, Lutoslawski y Penderecki. De cerca le sigue la época romántica representada por tres compositores:

Chopin, Moniusko y Wieniawski. En último lugar, y con una significativa diferencia con respecto a las épocas anteriores se encuentra la época de finales del siglo XIX y transición al siglo XX, representada por un solo compositor, Szymanowsky.



Gráfica 81. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

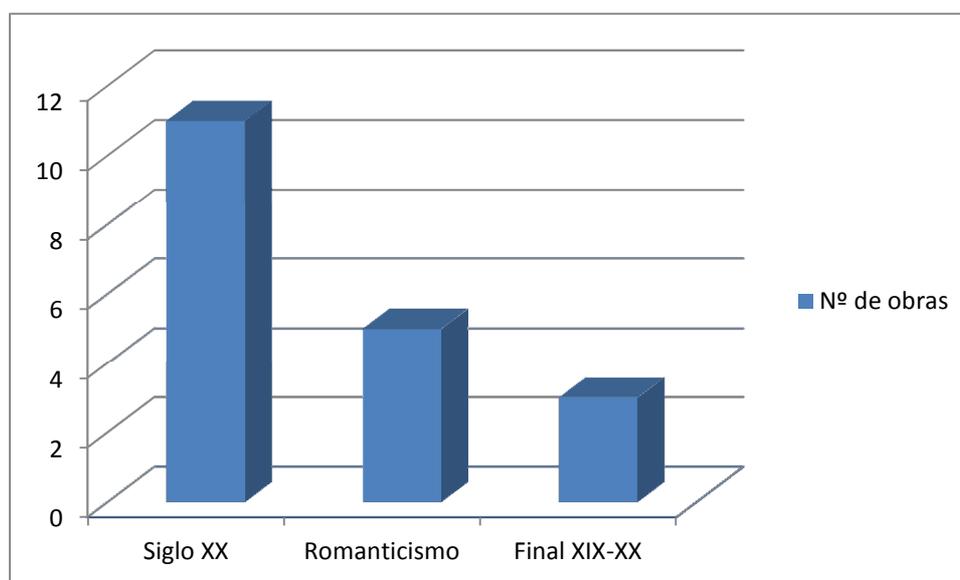
Analizados los cuatro compositores más interpretados, comprobamos la correspondencia entre la época más interpretada, siglo XX, con el autor del que se tocaron mayor número de obras, Lutoslawski, nacido en dicho siglo.



Gráfica 82. Compositores polacos más interpretados según el nº de repeticiones de obras

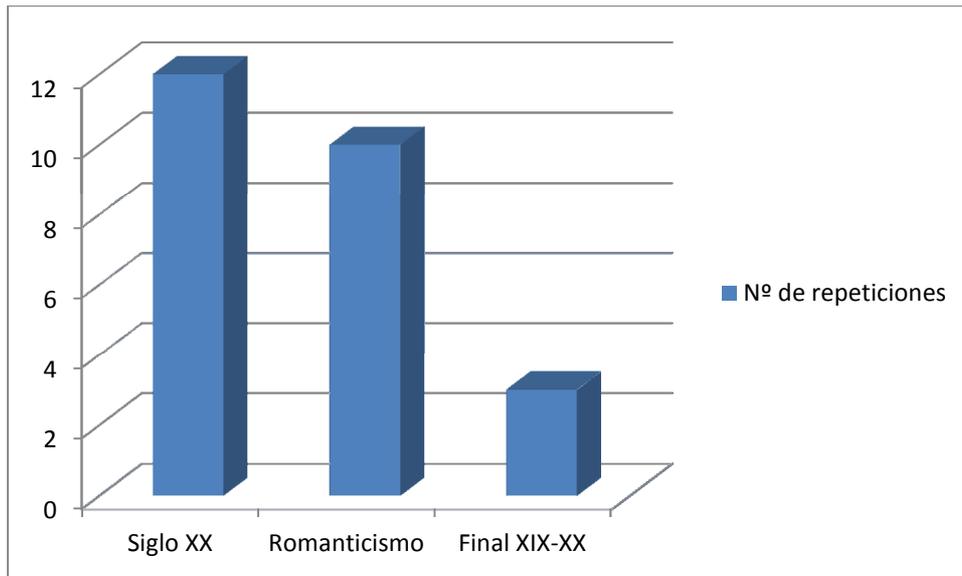
Con una marcada diferencia respecto a los demás, Lutowski y Chopin fueron los compositores interpretados en mayor número de ocasiones, 8. Lutowski conserva siempre el primer lugar, analizado desde perspectivas diferentes. Es con Chopin con quien se produce una notable variación, ya que aunque de él se interpretaron 3 obras distintas, alcanzó 8 interpretaciones debido a la repetición de algunas de sus obras, situándose en este sentido en primer lugar junto a Lutowski. Del resto de compositores polacos no se repitieron obras.

La época más interpretada según el número de obras distintas que suman los compositores polacos de una misma época, es la del siglo XX la más representada, con 11 obras. Se observa nuevamente la diferencia existente con respecto a las dos épocas que le siguen, ya que del romanticismo se contabilizaron 5 obras, y de la época de transición de finales del siglo XIX al XX se registraron 3.



Gráfica 83. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

Como muestra la siguiente gráfica, la música del siglo XX es la que registra mayor número de repeticiones de obras, 12. Siguiendo este criterio, la época romántica adquiere más presencia, ya que se computaron 10 interpretaciones, alcanzadas gracias al elevado número de repeticiones de obras de Chopin. La época de transición de finales del siglo XIX al XX, representada por Szymanowsky con 3 obras distintas, no registra repeticiones.

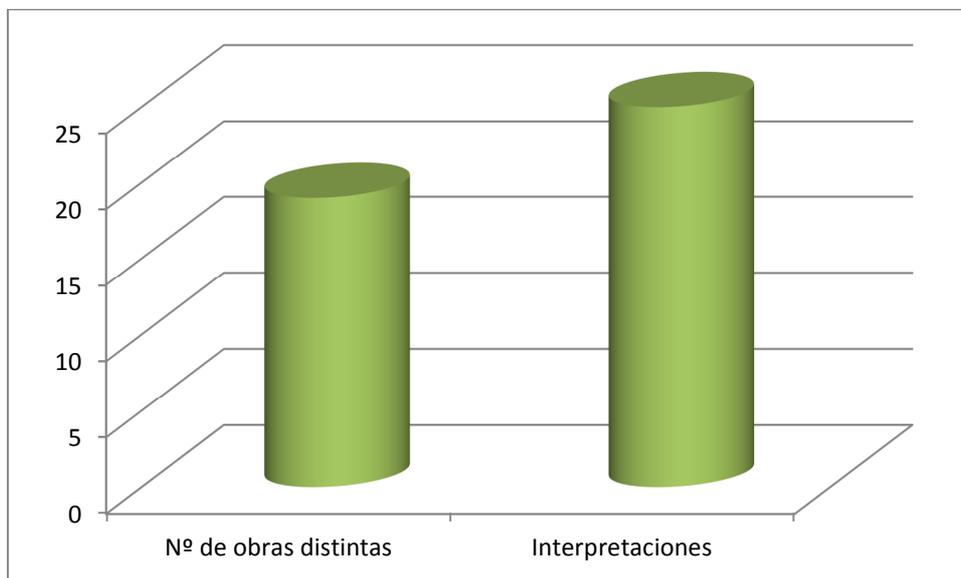


Gráfica 84. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

Los datos obtenidos según todos los criterios empleados, indican que la época más interpretada es la del siglo XX.

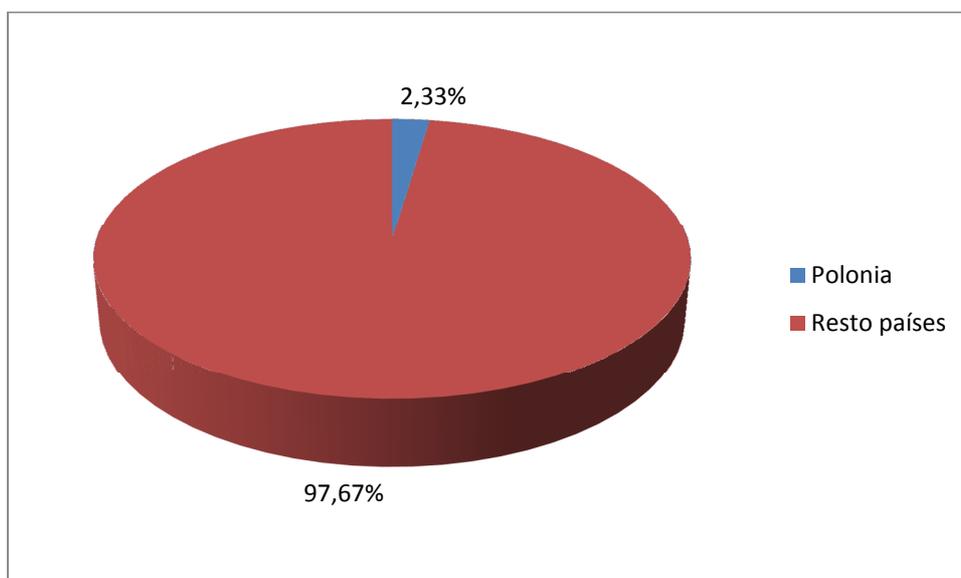
10.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

De los compositores polacos se contabilizaron 19 obras distintas y 25 interpretaciones.



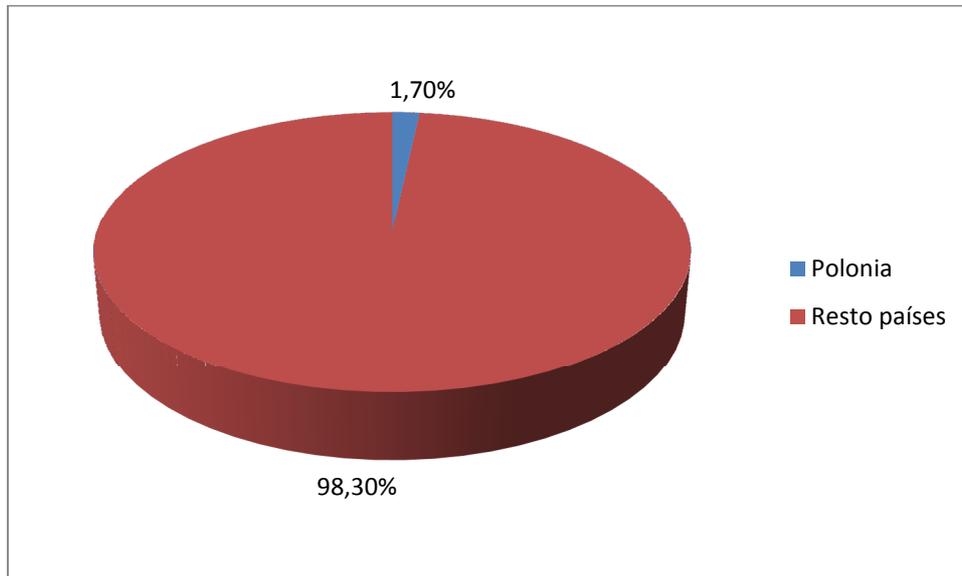
Gráfica 85. Polonia: Nº de obras distintas e interpretaciones

El número de obras polacas distintas respecto al total del repertorio sinfónico interpretado por la OFGC es muy reducido, un 2,33%.



Gráfica 86. Polonia: Porcentaje de obras distintas

Un porcentaje aún menor, del 1,70, resulta al aplicar el criterio del número de interpretaciones de obras polacas.



Gráfica 87. Polonia: Porcentaje de interpretaciones

11. CHECOSLOVAQUIA

11.1. Compositores checos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 22. Compositores checos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Dvorak	1841-1904	17	40
Janacek	1854-1928	2	4
Martinú	1890-1959	3	3
Rosetti	1750-1792	1	1
Smetana	1824-1884	2	3
Stamitz	1717-1757	2	2
TOTAL		27	53

11.2. Clasificación de los compositores checos por épocas

Clasicismo

Rosetti, Francesco Antonio: su nombre original era Franz Anton Rösler, el cual se cambió a la forma italiana en 1773. Fue un compositor respetado, y ejerció gran influencia en él la música de Haydn. Tiene una amplia producción instrumental (sinfonías y conciertos), compuesta prácticamente en la década de 1780, además de música de cámara, oratorios, piezas sacras y numerosas canciones (Sadie, 2000, p. 802).

Stamitz, Johann: compositor de estilo galante (Comellas, 2006, p. 163), fue la figura más célebre de la escuela preclásica de Mannheim (Bennett, 2003, p. 242; Chailley, 1991, p. 257; Pauly, 1974, p. 19), y uno de los primeros sinfonistas innovadores del Clasicismo temprano, ya que sus sinfonías, además de poseer distinción e imaginación, fueron de las primeras en tener cuatro movimientos. También fue importante por adaptar el estilo de la obertura italiana a la sinfonía, por añadir instrumentos de vientos a los conjuntos usuales, y por utilizar efectos de dinámica impresionantes (Sadie, 2000, p. 897). Fundó la orquesta de la corte de Mannheim, que adquirió gran fama en toda Europa (Bennet, 2003, p. 177; Michels, 2002, p. 415; Robertson y Stevens, 1993, p. 71).

Romanticismo

Dvorak, Anton: nacionalista romántico (Bennett, 2003, pp. 195, 262; Burrows, 2009, p. 274; Chailley, 1991, p. 423; Einstein, 1994, pp. 285-288; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 871; McLeish, 2000, p. 364; Moore, 1981, p. 152; Pascual, 2004, p. 116; Pérez, 1995, p. 531; Robertson y Stevens, 1993, p. 298; Scholes, 1984, p. 651; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 102, 109; Swift, 2010, p. 108), también recogió folclore de Eslovaquia, Moravia, Ucrania, Yugoslavia y Norteamérica (Benedetto, 1987, p. 155). Mezcló giros populares y ritmos típicos de las danzas checas con las técnicas sinfónicas empleadas por Beethoven y Brahms. Viajó a Nueva York en 1892 donde pasó tres años y allí compuso la *Sinfonía del Nuevo Mundo* (Thompson, 2009, pp. 138-9).

Smetana, Bedrich: compositor nacionalista (Bennett, 2003, p. 195; Burrows, 2009, p. 274; Einstein, 1994, pp. 285-288; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 871; Moore, 1981, p. 152; Pérez, 1995, p. 531; Robertson y Stevens, 1993, p. 298; Scholes, 1984, p. 651). “Fue el primer compositor checo que se inspiró abiertamente en las leyendas, historias y

paisajes nacionales y que incorporó en su obra los patrones melódicos y los ritmos de la música popular” (Thompson, 2009, p. 136).

Final del siglo XIX y transición al XX

Janacek, Leos: compositor nacionalista (Burrows, 2009, p. 274; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, pp. 871-72; Michels, 2002, p. 521; Pérez, 1995, p. 562; Salzman, 1979, p. 118; Schonberg, 2004, vol. II, p. 109), tiene obras que pertenecen al siglo XX, “pero Janacek era muy apreciado en su patria mucho antes de 1900, porque se interesó profundamente no sólo por la música típica de su país, sino también por la creación musical del pueblo llano” (Robertson y Stevens, 1993, p. 298). Comenzó a componer bastante tarde, terminando con casi cincuenta años su primera ópera de éxito (Burrows, 2009, p. 300). Aun así, Pascual (2004, p. 197) afirma que “la contribución de Janacek a la escena operística del siglo XX es fundamental” (Pascual, 2004, p. 197). Por la fecha de su nacimiento podría haber pertenecido a la tradición nacionalista de finales del siglo XIX, pero la mayor parte de su producción pertenece a los últimos treinta años de su vida por lo que muchos autores lo consideran un compositor del siglo XX (Thompson, 2009, p. 198). Para Morgan (1999, p. 135) fue el compositor checo más importante del siglo XX que difundió la tradición musical de su país, iniciada por Smetana y Dvorak. Morgan además añade que Janacek adquirió todas las características propias de su estilo en los últimos años de su vida. Chailley (1991, p. 423) opina que “es un compositor moderno por el atrevimiento y la pureza de su lenguaje”. Otros autores exponen que Janacek perteneció a las dos épocas:

En muchos aspectos, Janacek tiene un pie en el mundo posromántico y otro en el mundo moderno. Sus armonías son intensas, pero no poseen la audacia que nos permitiría considerarlas del todo modernas; pero al mismo tiempo son demasiado poco convencionales, y por lo tanto no podemos afirmar que son posrománticas (Schonberg, 2004, vol. II, pp. 110-11).

En la misma línea, Marco (2002, p. 55) afirma que “él mismo se sitúa cronológicamente entre los autores de la primera oleada nacionalista y los de la segunda”.

Martinu, Bohuslav: utilizó temas checos pero no de forma exclusiva. Fue a París en 1923 y allí desarrolló un estilo neoclásico, utilizando el *jazz* en alguna ocasión. En su música utiliza ritmos enérgicos y armonías disonantes (Sadie, 2000, p. 592). Según

Marco (2002, p. 43) tuvo “influencias folclóricas de Smetana, Dvorak, Bartók y Stravinsky, a quien luego seguiría en su particular posición neoclásica”.

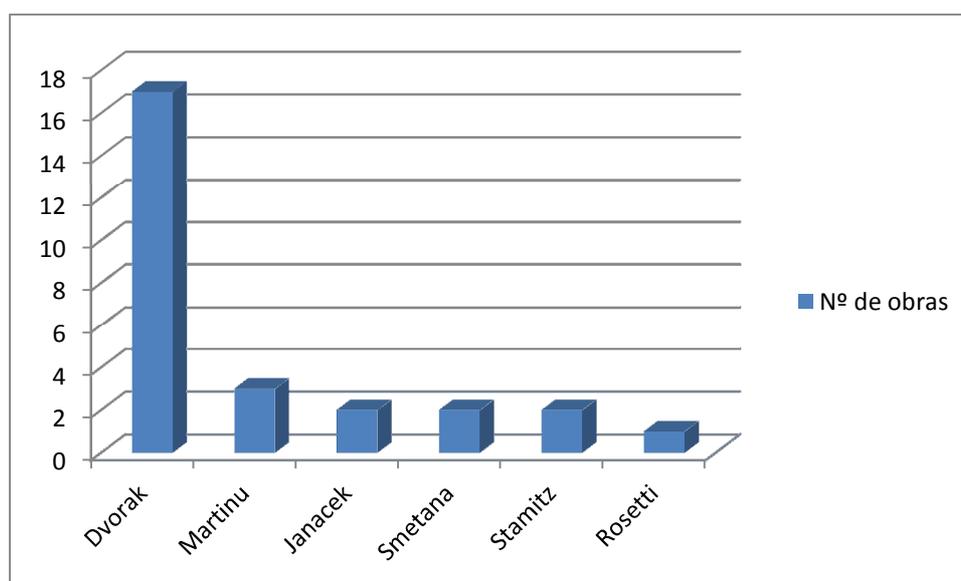
11.3. Compositores y épocas más interpretadas

La música checa está representada por 6 compositores expuestos a continuación según el orden que ocupan, teniendo en cuenta el número de obras distintas y de repeticiones de obras.

Tabla 23. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

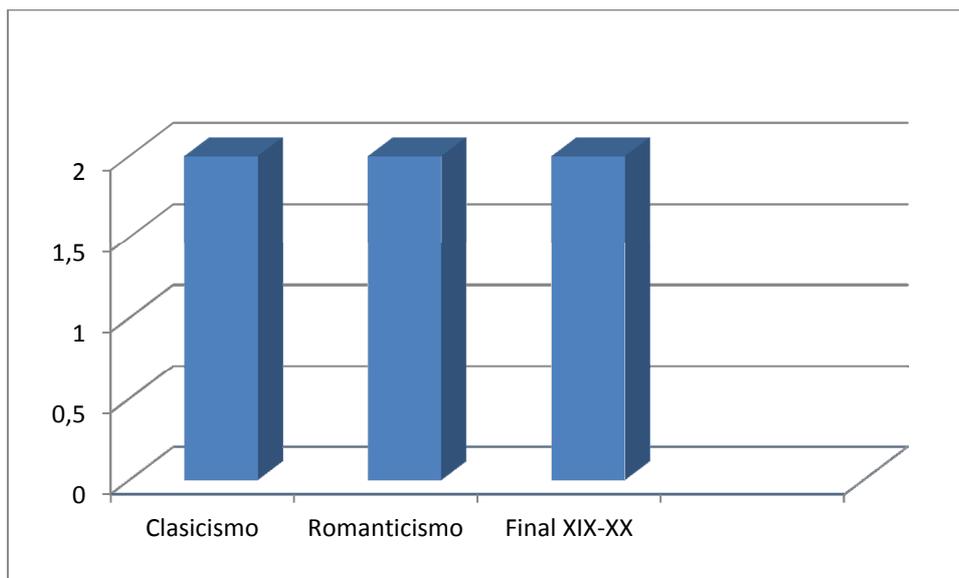
Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Dvorak	17	40
Martinu	3	3
Janacek	2	4
Smetana	2	3
Stamitz	2	2
Rosetti	1	1

Del grupo de compositores checos, uno sobresale respecto a los demás, Dvorak, con 17 obras distintas. El compositor que ocupa el segundo lugar es Martinu, pero con tan solo 3 obras programadas, estableciéndose una diferencia más que significativa con el primero. Tres autores fueron programados con 2 obras: Janacek, Smetana y Stamitz. Con 1 sola obra se encuentra Rosetti.



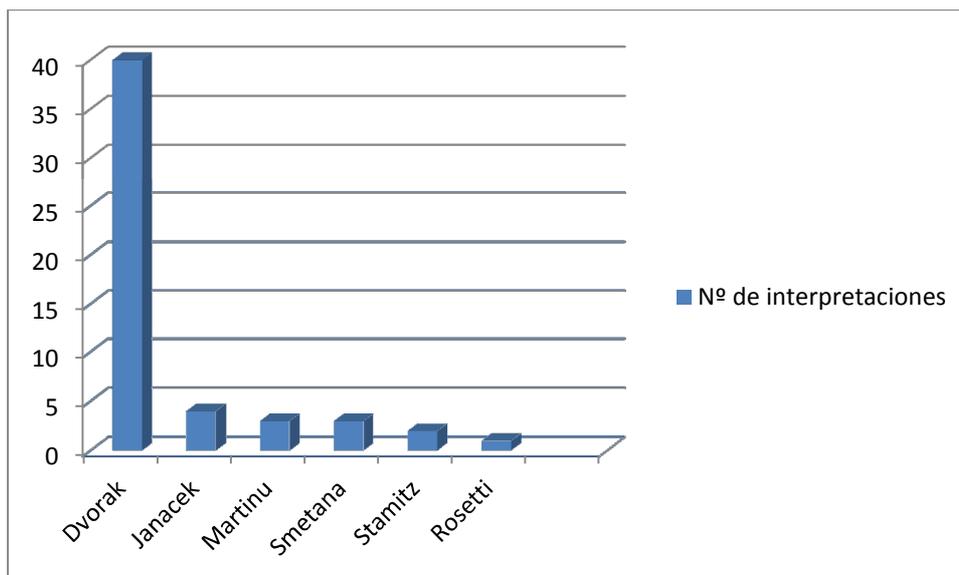
Gráfica 88. Compositores checos más interpretados según el nº de obras distintas

En el caso de la nacionalidad checa, constatamos cómo las tres épocas que refleja la siguiente gráfica ocupan el mismo lugar, y es que a cada una de ellas pertenecen dos compositores. En el Clasicismo se encuadran Rosetti y Stamitz, en el Romanticismo Dvorak y Smetana, y en la transición de finales del siglo XIX al XX se encuentran Janacek y Martinu. Este hecho evidencia que aunque Dvorak, que queda registrado como el compositor más interpretado con una notable diferencia respecto a los demás, no modifica el resultado de la siguiente gráfica.



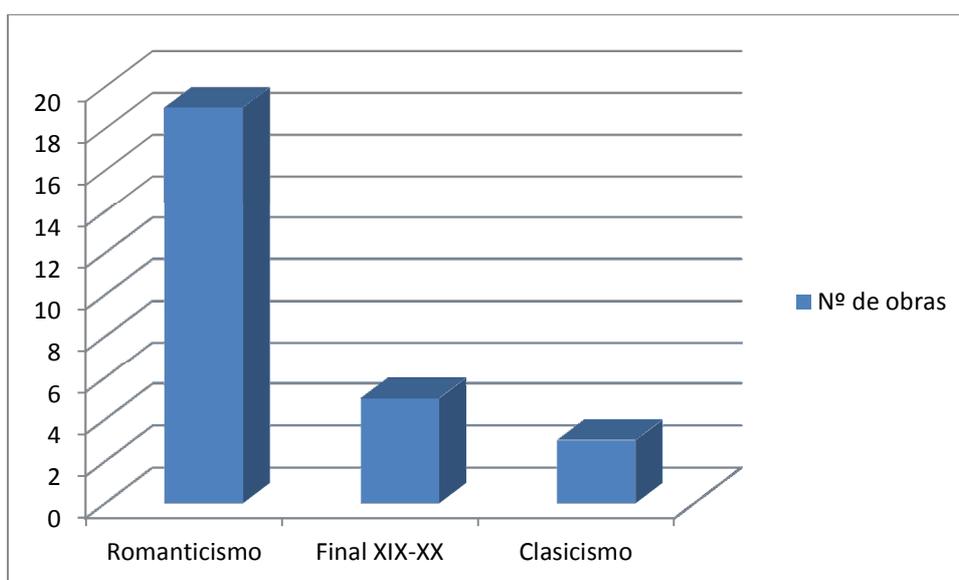
Gráfica 89. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

Los datos resultantes del cómputo de repeticiones de obras evidencian la predilección de la OFGC por la música de Dvorak. De este compositor se realizaron 40 interpretaciones, cifra muy alejada de la que suman el resto de compositores checos. Janacek, del grupo de compositores de los que se interpretaron sólo 2 obras distintas, se sitúa en este caso en el segundo lugar, con 4 interpretaciones. Perteneciente al mismo grupo, Smetana pasa al tercer lugar, con 3 interpretaciones, junto a Martinu del que no se repiten obras. Tampoco se producen repeticiones de obras en el caso de Rosetti y Stamitz.



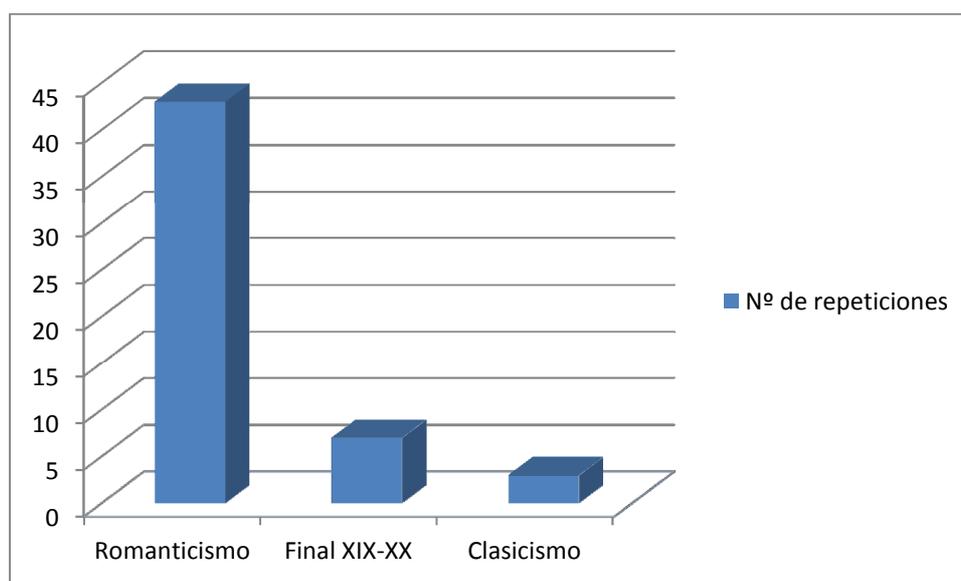
Gráfica 90. Composidores checos más interpretados según el nº de repeticiones de obras

Según el cómputo total del número de obras distintas interpretadas por los compositores checos, la época más sobresaliente respecto a las demás es la romántica con 19. En este caso, aunque cada una de las tres épocas que abarcan la música checa está representada por el mismo número de compositores, Dvorak es quien sitúa al Romanticismo en primer lugar. Las otras dos épocas que le siguen están más equilibradas entre sí, presentando la de transición de finales del siglo XIX al XX un total de 5 obras distintas, y la clásica 3.



Gráfica 91. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

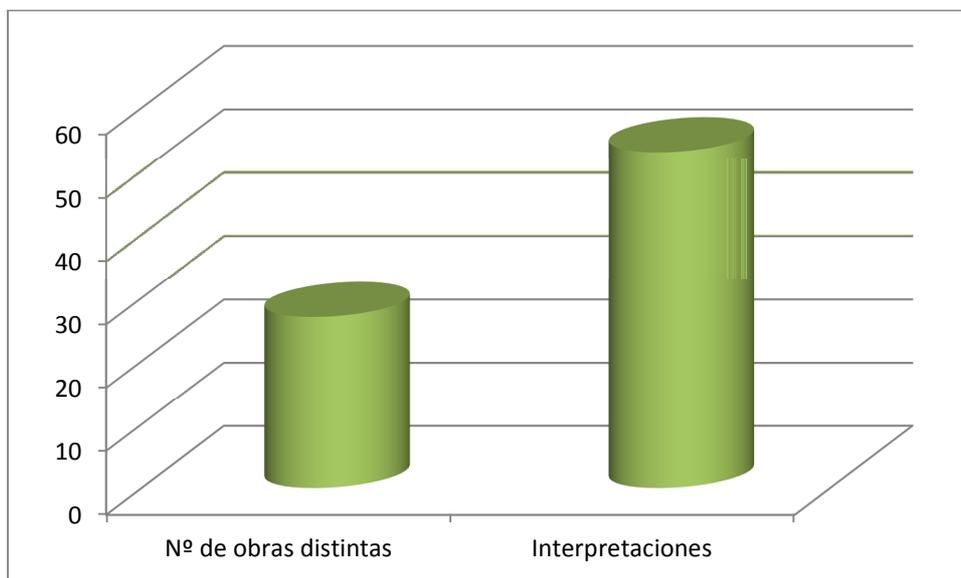
Nuevamente, y debido a las repeticiones de las obras de Dvorak, se reafirma la época romántica como la predilecta con 43 interpretaciones. Utilizando este criterio, se mantiene la época de transición de finales del siglo XIX al XX en segundo lugar con 7 interpretaciones, y la clásica en el tercero aunque no se registraron repeticiones de las obras de este período. Con estos resultados ratificamos la no coincidencia del lugar que ocupan las épocas si los comparamos con los obtenidos según el número de compositores, donde la representación de los mismos es idéntica en las tres épocas estudiadas.



Gráfica 92. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

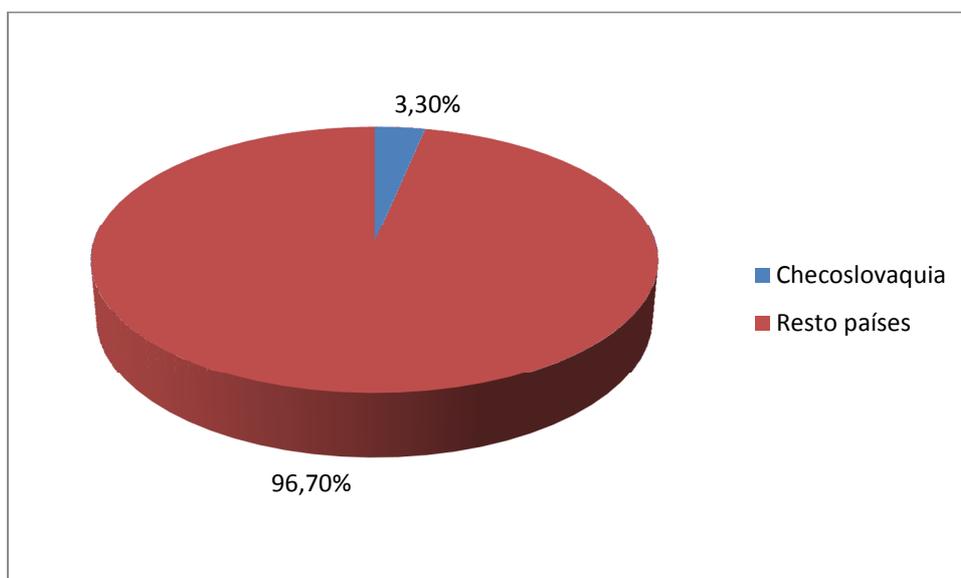
11.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

El número de obras distintas y de interpretaciones que se registraron dentro de la nacionalidad checa fue de 27 y 53, respectivamente. Esta es otra de las nacionalidades de las que se repitió un número notables de obras.



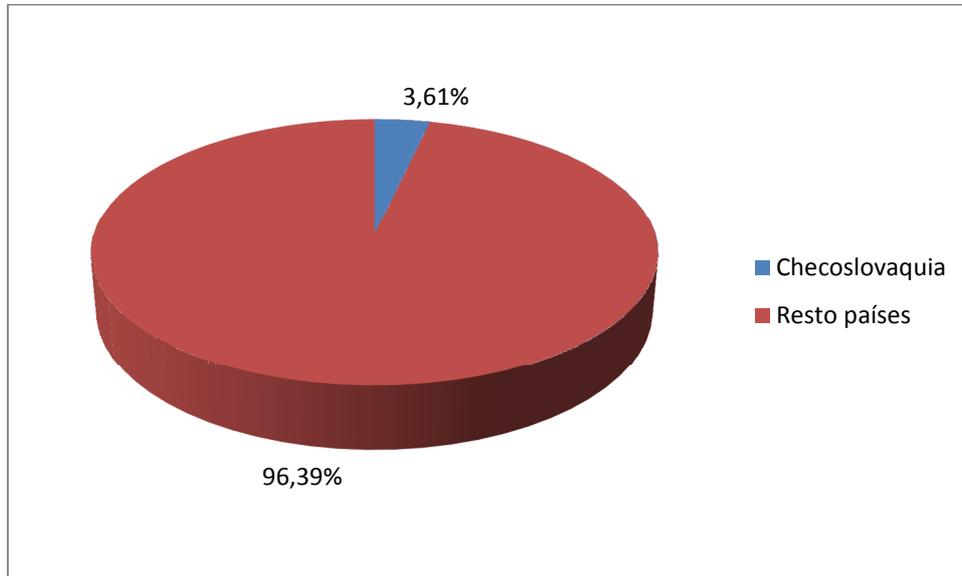
Gráfica 93. Checoslovaquia: N° de obras distintas e interpretaciones

El resultado del número de obras checas distintas es de un 3,30 % del cómputo total.



Gráfica 94. Checoslovaquia: Porcentaje de obras distintas

El porcentaje anterior expuesto aumenta aplicando el segundo criterio, resultando del análisis que el 3,61% de las interpretaciones de obras que suman el grupo de nacionalidades corresponden a la música checa.



Gráfica 95. Checoslovaquia: Porcentaje de interpretaciones

12. HUNGRÍA

12.1. Compositores húngaros: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 24. Compositores húngaros: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Bartók	1881-1945	5	13
Kálmán	1882-1953	1	2
Kodály	1882-1967	3	4
Ligeti	1923-2006	1	1
Liszt	1811-1886	7	13
TOTAL		17	33

12.2. Clasificación de los compositores húngaros por épocas

Romanticismo

Liszt, Franz: compositor del apogeo del Romanticismo (Michels, 2002, p. 435; Pérez, 1995, p. 450, Pérez, 2000, p. 77). Benedetto (1987, p. 77), llama a la plenitud del Romanticismo, *nuevo Romanticismo* o *neorromanticismo*, para referirse a las tendencias innovadoras que van apareciendo, reflejando con este término la consolidación del Romanticismo y concretamente el de la segunda mitad del siglo con representantes como Liszt.

Final del siglo XIX y transición al XX

Bartók, Béla: autor nacionalista y uno de los mayores compositores del siglo XX que empleó el material folclórico con la idea de renovar el lenguaje musical (Bennett, 2003, p. 195; Burrows, 2009, p. 274; Chailley, 1991, pp. 311, 425; Marco, 2002, p. 33; Michels, 2002, p. 521; Morgan, 1999, p. 121; Pascual, 2004, p. 199; Pérez, 1995, p. 595; Robertson y Stevens, 1993, p. 299; Schonberg, 2004, vol. II, pp. 332, 336; Swift, 2010, p. 112; Thompson, 2009, pp. 184-85). Recogió y analizó música folclórica. Sus obras de madurez estuvieron influenciadas por sus estudios etnomusicológicos, especialmente sobre la música de campesinos húngaros, rumanos y eslovacos. También recibió influencias de la música occidental como la de Debussy, Stravinsky y Schönberg. A partir de 1926 acercó su estética hacia Bach (Sadie, 2001, vol. 2, p. 787). Marco (2002, p. 54) sostiene que Bartok recogió además folclore búlgaro y del norte de África. Según Grout y Palisca (2004, vol. 2, p. 901) “las primeras obras en las que se comienza a manifestar el estilo individual de Bartók fueron compuestas alrededor de 1908, poco después de haberse interesado por las canciones populares húngaras, rumanas, serbocroatas, eslovacas y de otras regiones”. Goldáraz (2005, pp. 67-8) manifiesta que “la atonalidad de Bartok será natural, a partir de elementos folclóricos húngaros, no racional y provocada como la de Schoenberg y su escuela. Bartok evoluciona a partir del nacionalismo del principio a un estilo enormemente personal”. Marco (1993, pp. 40-1) expone que la música para él es “fundamentalmente expresiva, y en muchos aspectos se puede considerar incluso como un autor expresionista”. Marco afirma que su mejor etapa y la más radical es la que se extiende desde mitad de los años veinte a finales de los treinta.

Kálmán, Imre: compositor de operetas. Después del éxito de su primera opereta se estableció en Viena donde compuso numerosas operetas de estilo vienés-húngaro. Se marchó a París en 1939, y de allí se trasladó a los Estados Unidos en 1940 (Sadie, 2000, p. 498).

Kodály, Zoltán: compositor nacionalista (Bennett, 2003, p. 195; Burrows, 2009, p. 274; Chailley, 1991, p. 422; Marco, 1993, p. 41; Morgan, 1999, p. 138; Pérez, 1995, p. 562; Robertson y Stevens, 1993, p. 299; Swift, 2010, p. 112; Thompson, 2009, pp. 184-85). Salzman (1979, p. 117), opina que “es el compositor húngaro más importante del siglo XX después de Bartók”. En 1905 comenzó a recopilar y transcribir canciones populares con Bartók. Lo que le diferencia de éste, aparte de que se limitó al folclore húngaro, es que adoptó el material folclórico pero no lo analizó, construyendo un estilo menos contrapuntístico y más armónico. Kodály también creó un reconocido método de educación musical para niños (Sadie, 2000, p. 512).

Siglo XX

Ligeti, György: en sus primeras obras compuso al estilo de Bartók y Kodály, aunque también escribió obras más avanzadas. Entre 1957 y 1958 trabajó en el estudio de música electrónica de Colonia. Se interesó también en los movimientos estáticos y los procesos mecánicos (Sadie, 2000, p. 550). Se mostró receloso del sistema serial, y de forma frecuente introducía, aunque de manera novedosa, armonías simples, ostinatos y melodías claras. Posteriormente encontró estímulo en la cultura musical del Caribe, África central y sudeste asiático. Paradójicamente, el encuentro con estas culturas reforzó su sentimiento nacionalista y comenzó a publicar numerosas obras que había escrito década antes (Sadie, 2001, vol. 14, p. 690). Marco (2002, pp. 240, 357), añade sobre las técnicas compositivas utilizadas por Ligeti otros datos, en la línea de los autores anteriores: “se alineó con los serialistas aunque jamás llegara a serlo. La escucha estadística, exigida por las primeras obras occidentales de Ligeti, es más empírica y menos matemática que la de Xenakis, pero trata igualmente con conglomerados de sonidos”.

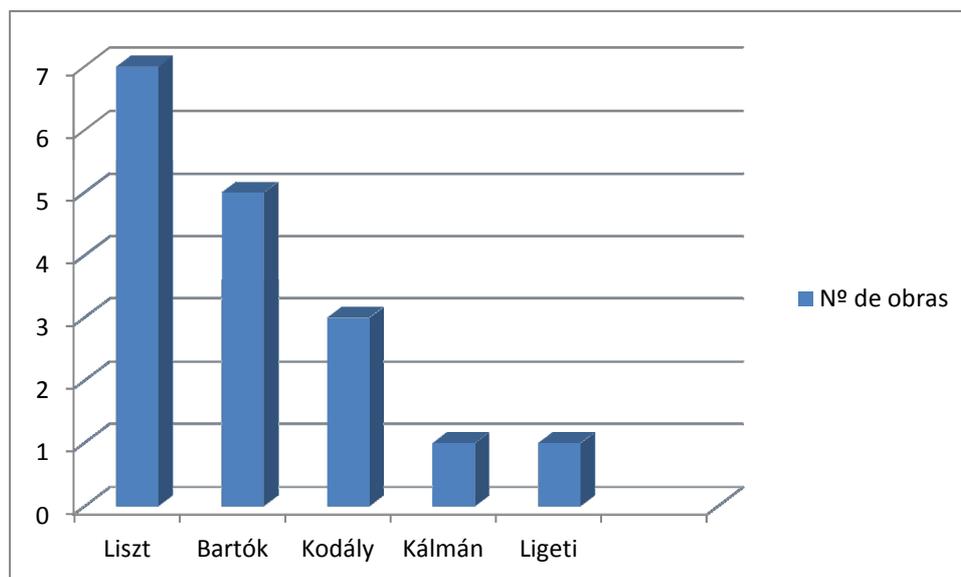
12.3. Compositores y épocas más interpretadas

La nacionalidad húngara agrupa a 5 compositores. En la siguiente tabla aparecen ordenados según el mayor número de obras distintas y de interpretaciones.

Tabla 25. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas y de interpretaciones

Compositor	Nº de obras distintas (sin repeticiones)	Interpretaciones
Liszt	7	13
Bartók	5	13
Kodály	3	4
Kálmán	1	2
Ligeti	1	1

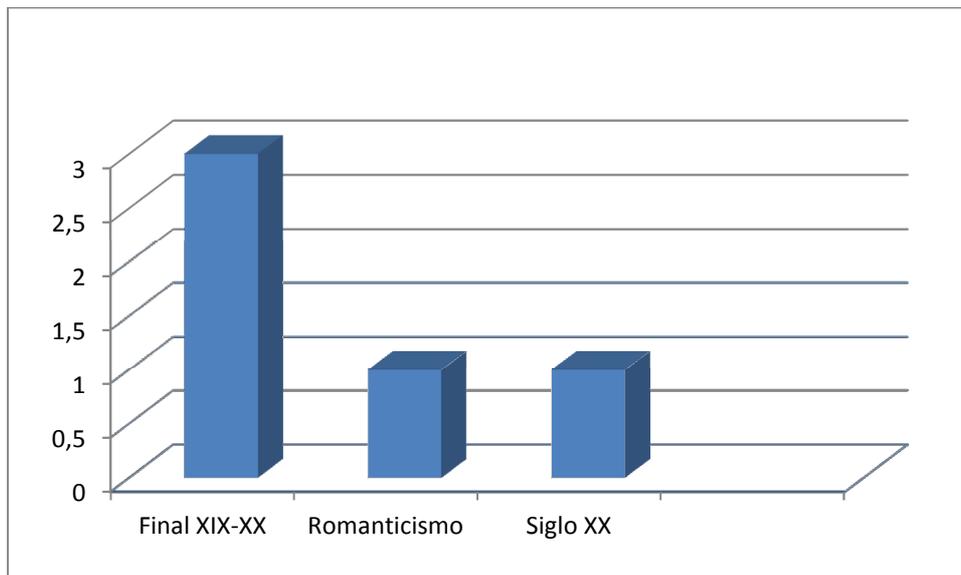
El compositor húngaro que registra mayor número de obras distintas es Liszt con 7 obras. Le siguen Bartók, con 5 obras interpretadas, y Kodály con 3. Por último, y con 1 obra programada encontramos a Kálmán y a Ligeti.



Gráfica 96. Compositores húngaros más interpretados según el nº de obras distintas

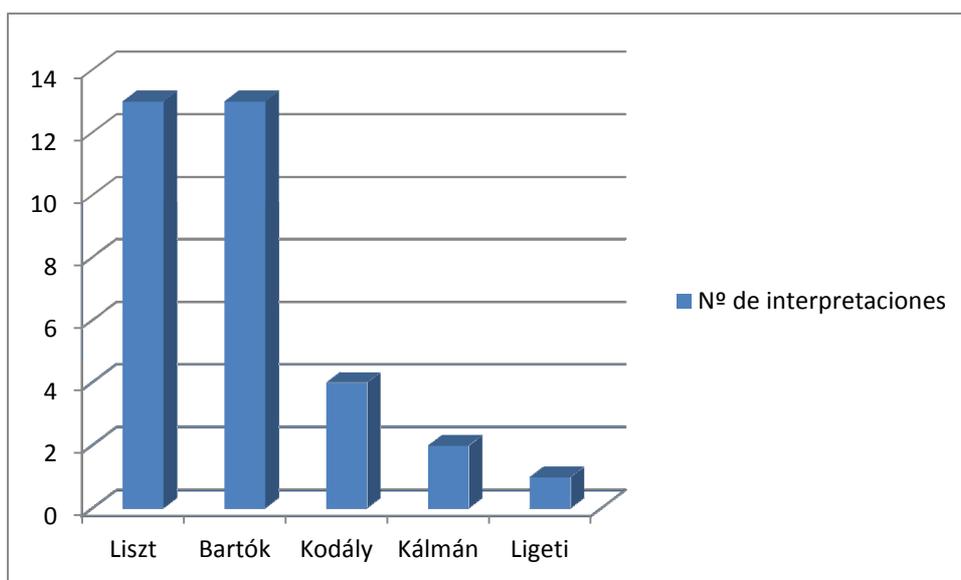
La época más representada según el número de compositores húngaros es la de transición de finales del siglo XIX al XX con 3 autores, Bartók, Kodály y Kálmán. Con sólo un compositor se encuentran la época romántica y el siglo XX, en las que figuran Liszt y Ligeti, respectivamente. Liszt, es el compositor húngaro que registra mayor

número de obras distintas pero al ser el único representante de la época romántica, no logra alcanzar la cifra que suman los tres compositores de la época más interpretada.



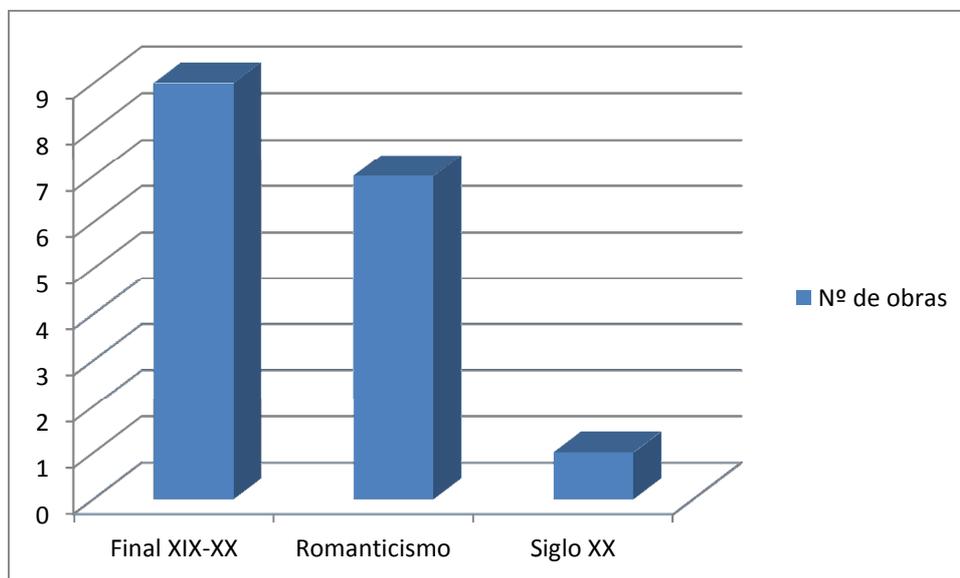
Gráfica 97. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

Liszt y Bartók son los compositores que en más ocasiones (13) han sido interpretados por la OFGC. Con mucha menor presencia se encuentran Kodály, con 4 interpretaciones, y Kálmán, con 2. De la única obra que se ha interpretado de Ligeti no se produjo ninguna repetición.



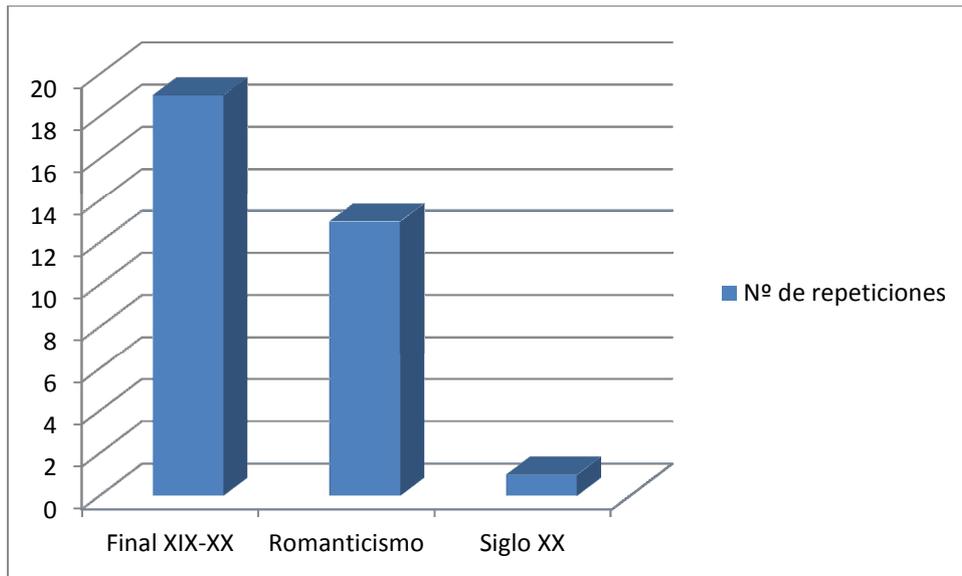
Gráfica 98. Compositores húngaros más interpretados según el nº de repeticiones de obras

De las tres épocas que representan la música húngara, observamos que las situadas en el primer y segundo lugar en la siguiente gráfica apenas difieren en el número de obras distintas, ya que de la época de transición del siglo XIX al XX se contabilizaron 9, y del Romanticismo 7. Sin embargo, el siglo XX está representado por 1 sola obra.



Gráfica 99. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

Manteniendo el mismo lugar que en la gráfica anterior, las dos primeras épocas aumentan su presencia, a través de las repeticiones de obras, especialmente la de transición de finales del siglo XIX al XX, computándose de la misma 19 interpretaciones, y del Romanticismo 13. La música del siglo XX no registró repeticiones.

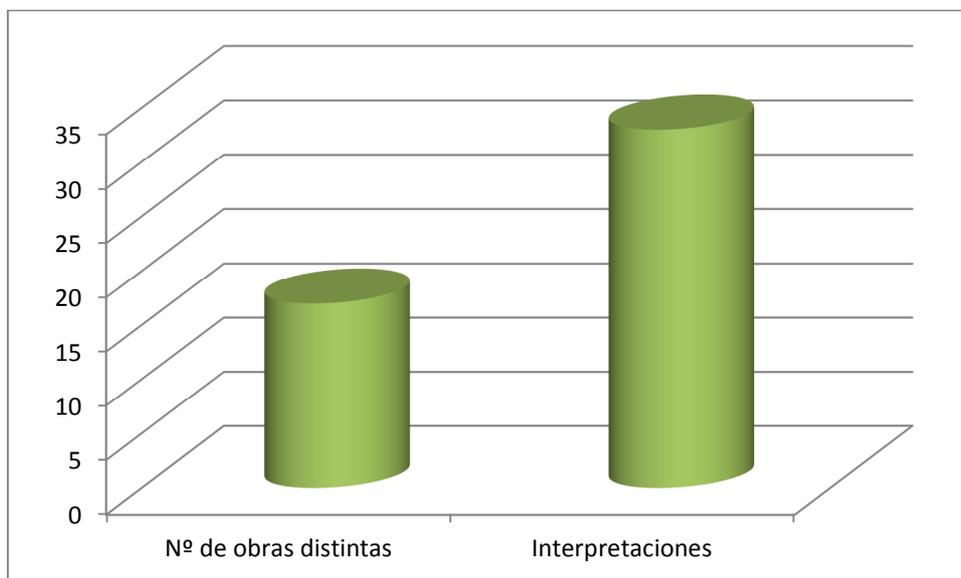


Gráfica 100. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

Según el número total de compositores, el número de obras distintas, y el número de repeticiones de obras, no se produce ninguna alteración en el orden que ocupan las distintas épocas en las gráficas.

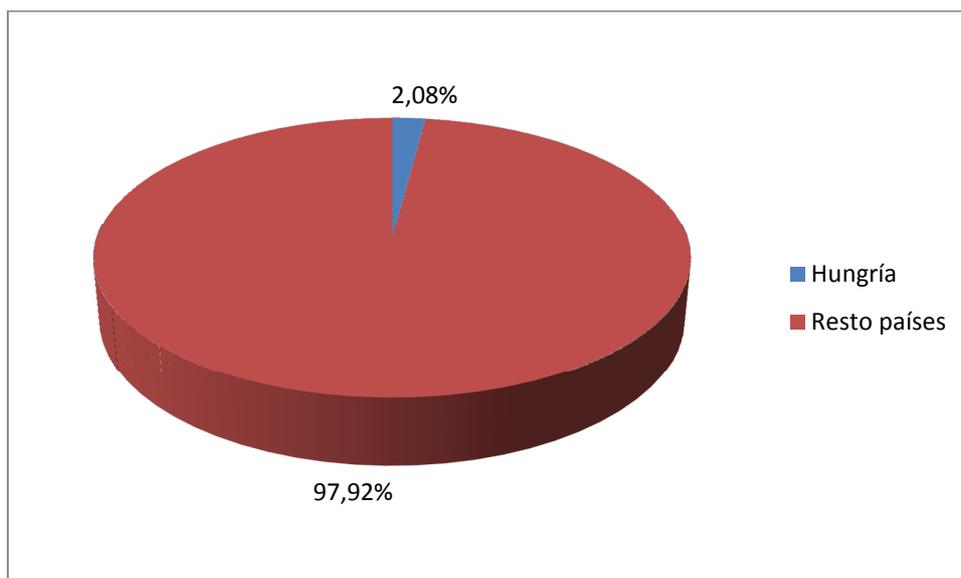
12.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

De la música húngara se tocaron 17 obras distintas y se ejecutaron 33 interpretaciones, datos que resaltan el valor que concedió la OFGC a las composiciones de los autores magiares.



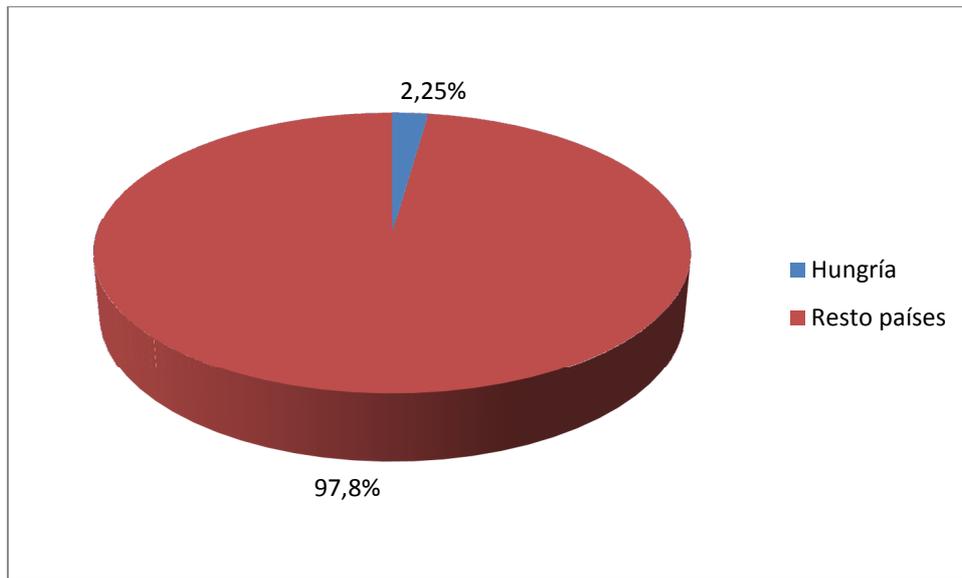
Gráfica 101. Hungría: Nº de obras distintas e interpretaciones

En la gráfica siguiente se muestra que el número de obras distintas de la música húngara corresponde a un 2,08 % del total.



Gráfica 102. Hungría: Porcentaje de obras distintas

El porcentaje de interpretaciones es de un 2,25%



Gráfica 103. Hungría: Porcentaje de interpretaciones

13. MÉXICO

13.1. Compositores mexicanos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 26. Compositores mexicanos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Chávez	1899-1978	1	1
Galindo	1910-1993	1	1
Márquez	1950	1	1
Ponce	1882-1948	1	2
Revueltas	1898-1940	1	1
TOTAL		5	6

13.2. Clasificación de los compositores mexicanos por épocas

Final del siglo XIX y transición al XX

Chávez, Carlos: compositor, director y profesor. Su papel en la vida musical y cultural de México fue decisivo durante el segundo y tercer cuarto del siglo XX. Compuso más de 200 obras, dirigió numerosas orquestas en los Estados Unidos, América Latina y Europa, y ocupó importantes puestos del gobierno en las artes en México. También dio conferencias y escribió sobre música y su lugar en el entorno social. Su música sigue tres tendencias estilísticas: mexicanismo, anterior a la conquista y moderno; una mezcla de disonancias, melodías angulares, atonalidad y politonalidad; y finalmente, un estilo más conservador que se inclina hacia las formas clásicas, moderación de las disonancias y tonalidad (Sadie, 2001, vol. 5, p. 544). Morgan (1999, p. 338) considera que Chávez es “un compositor más típico del siglo XX que su colega brasileño Villa-Lobos, más acorde con las principales corrientes del modernismo musical internacional, con una orientación más objetiva e impersonal, muy semejante a la del neoclasicismo europeo, aunque con rasgos nacionales”. Marco (1993, p. 117) compara el estilo de Chávez con el de Revueltas, exponiendo que el del primero es más austero y antirromántico.

Ponce, Manuel: pianista y compositor. Fue un destacado músico mexicano de su tiempo e hizo una gran contribución al desarrollo del estilo nacional mexicano, un estilo que podría abrazar influencias impresionistas y neoclásicas (Pérez, 1995, p. 625; Sadie, 2001, vol. 20, p. 85).

Revueltas, Silvestre: violinista y compositor nacionalista (Marco, 1993, p. 116; Salzman, 1979, pp. 132-33). Estudió en México, Texas y Chicago. Las obras de madurez de Revueltas contienen melodías populares con una brillante instrumentación. Las melodías principales de Revueltas, aunque estén elaboradas con un contrapunto disonante, son melodiosas y repetitivas. Sus obras son concisas, y terminan en fortísimo después de un gran crescendo, y se percibe humor incluso en los momentos nostálgicos (Sadie, 2001, vol. 21, p. 244).

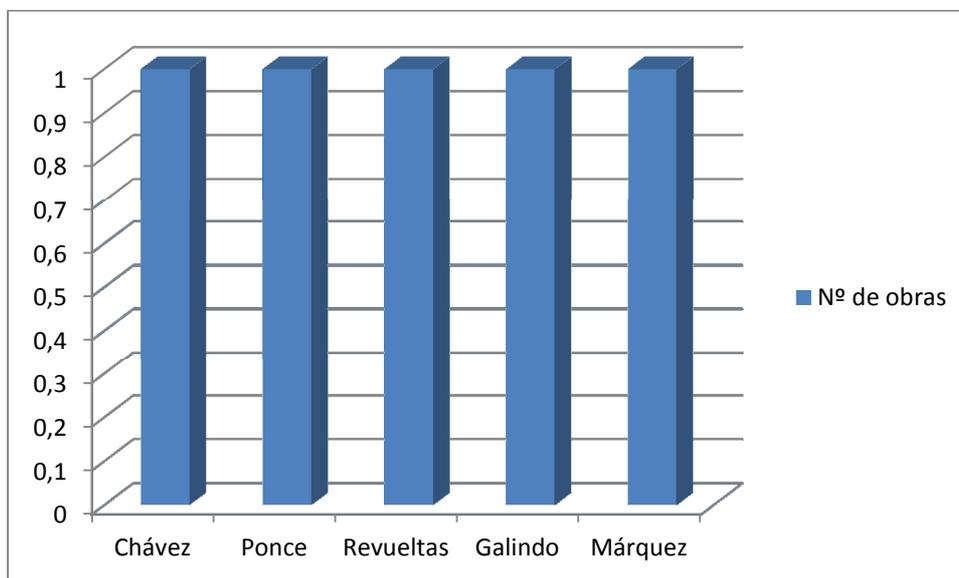
Siglo XX

Galindo, Blas: alumno de Chávez en el Conservatorio Nacional de la ciudad de México, fue miembro del *Grupo de los Cuatro*, dedicado a difundir sus propias obras y a crear música mexicana usando instrumentos y melodías indígenas. Estudió con Copland entre 1941 y 1942 en el *Berkshire Music Center*. Fue miembro fundador de la Academia Mexicana de las Artes. Sus trabajos han adoptado todas las tendencias de moda, desde el folclore hasta los espectáculos de luz (Sadie, 2001, vol. 9, p. 439).

Márquez, Arturo: estudió piano, violín y trombón. En París, entre 1980 y 1982 estudió trombón con Castérède, y gracias a una beca fue en 1990 al Instituto de las Artes de California a estudiar composición. Ha sido solista de la Banda Municipal de Navojoa. Sus trabajos se caracterizan por la exploración del medio y del lenguaje. Esto se evidencia en sus numerosos trabajos interdisciplinarios (teatro, danza, cine, fotografía, música de cámara), y en su búsqueda de nuevos sonidos. No sólo ha seguido la tendencia electroacústica, pues en la década de 1990 empleó un lenguaje accesible, introduciendo música urbana popular del siglo XX, sus ritmos y frases melódicas, signo del abandono de los elementos de vanguardia de sus primeras obras (Sadie, 2001, vol. 15, p. 882).

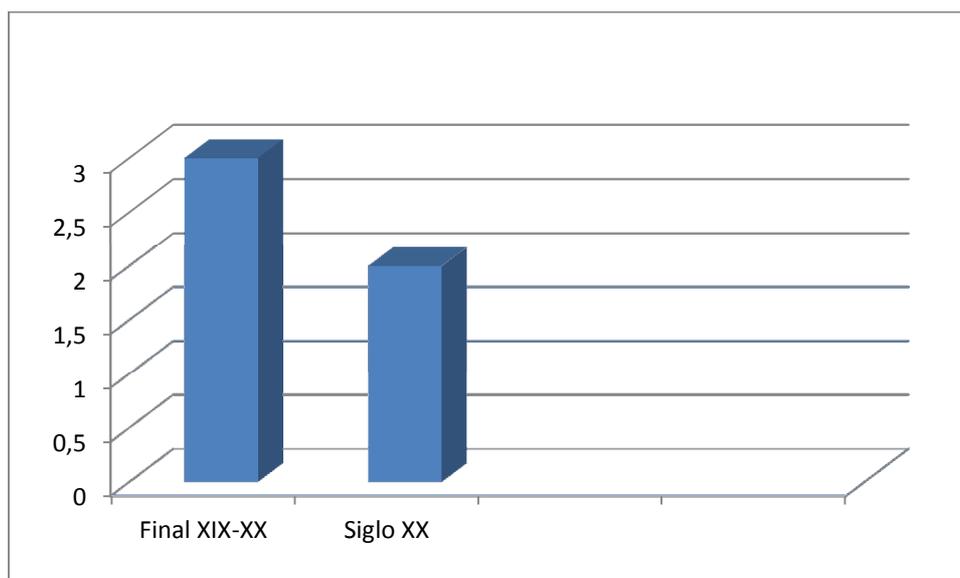
13.3. Compositores y épocas más interpretadas

En el caso de México, como podemos observar en la siguiente gráfica se interpretó 1 obra de cada uno de los cinco compositores que engloban esta nacionalidad.



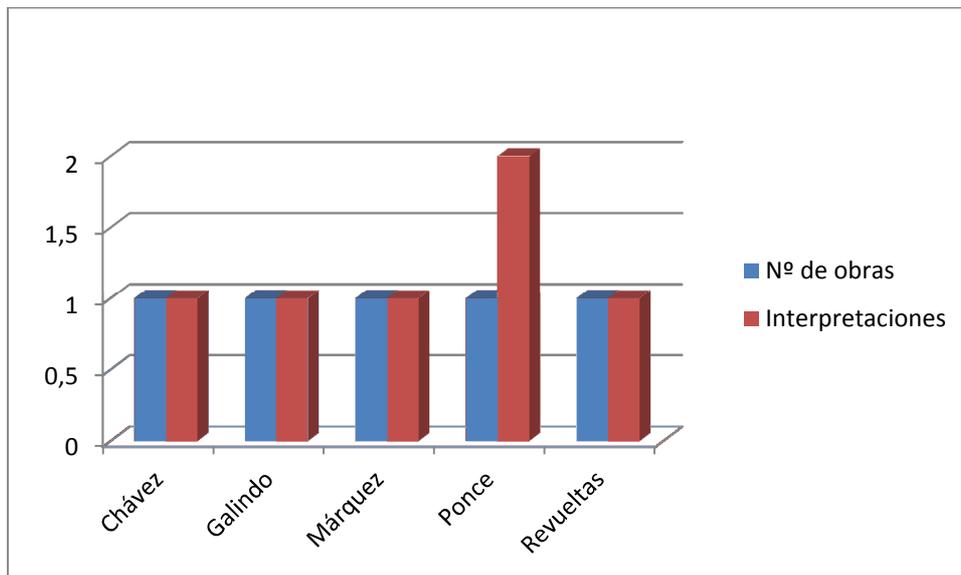
Gráfica 104. Compositores mexicanos

Los compositores nacionalistas mexicanos interpretados por la OFGC se encuadran en sólo dos épocas. Con una diferencia de un compositor más, se sitúa primeramente la época de finales del siglo XIX al XX, representada por Chávez, Ponce y Revueltas. El siglo XX está representado por dos compositores, Galindo y Márquez.



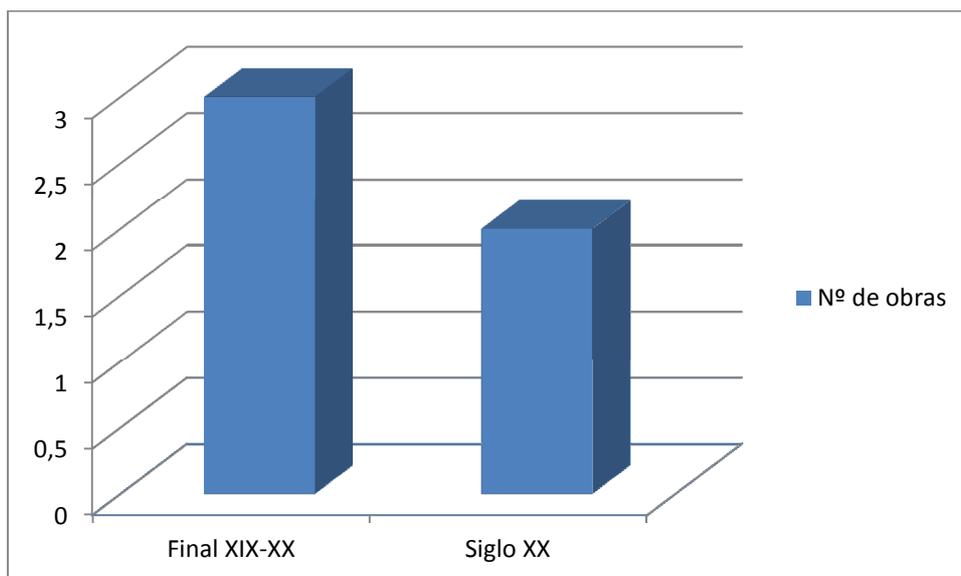
Gráfica 105. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

De los cinco compositores mexicanos, sólo se repitió la obra de Ponce en 2 ocasiones.

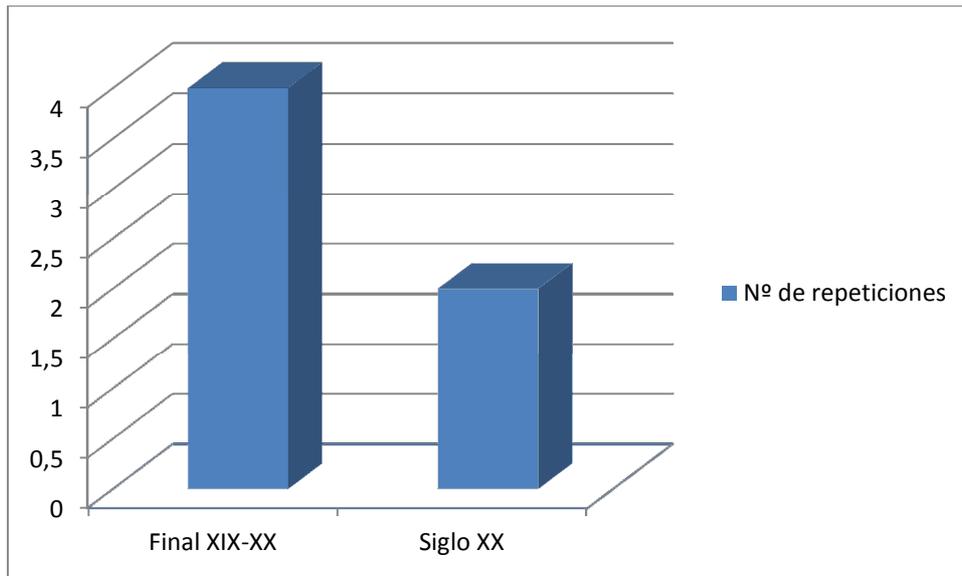


Gráfica 106. Composidores mexicanos más interpretados según el nº de repeticiones de obras

En las dos gráficas siguientes, al igual que en la referida al número de compositores, es la época de transición de finales del siglo XIX al XX la que ocupa el primer lugar, con 3 obras distintas y 4 interpretaciones, incremento que se obtiene por la repetición de la obra de Ponce.



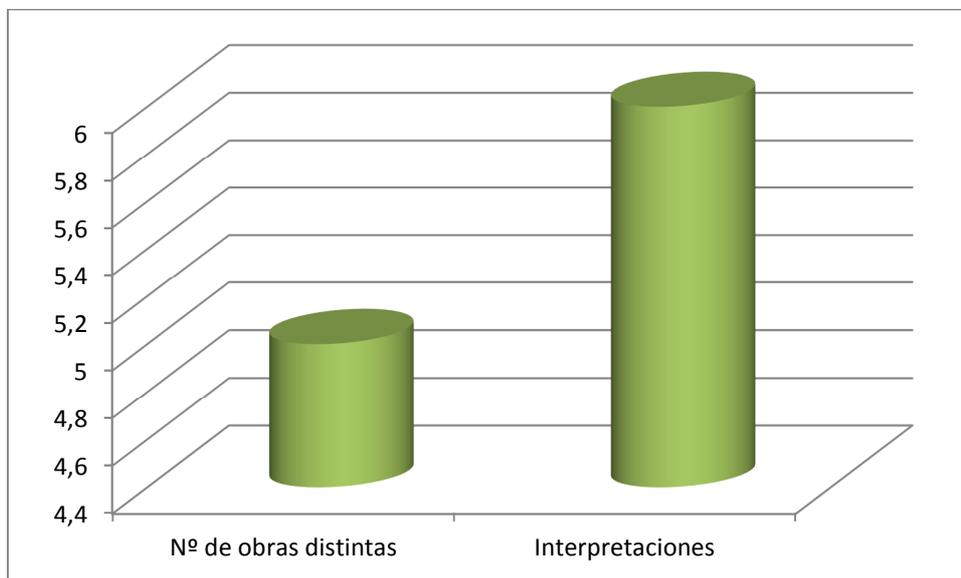
Gráfica 107. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas



Gráfica 108. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

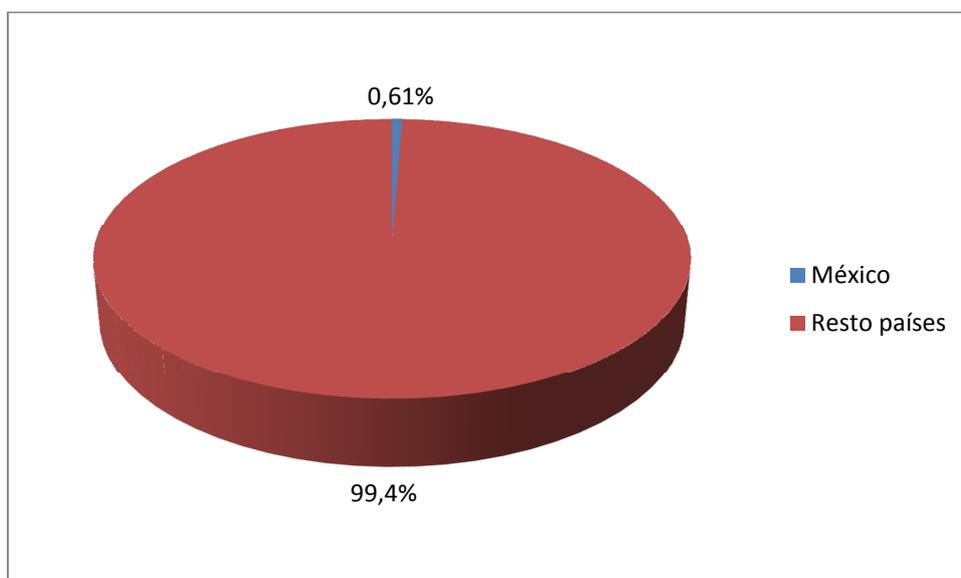
13.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

El número de obras distintas de compositores mexicanos no fue muy significativo, registrándose 5 obras. La suma de interpretaciones alcanzó la cifra de 6.



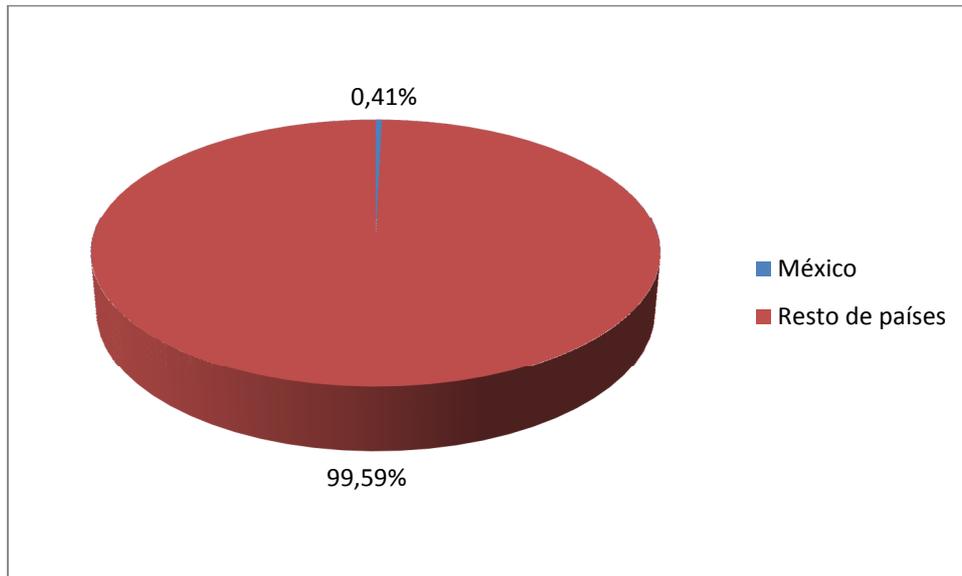
Gráfica 109. México: Nº de obras distintas e interpretaciones

Acorde con estos resultados, y cotejando con el número total de obras distintas del repertorio de la OFGC, la música mexicana representa un 0,61%.



Gráfica 110. México: Porcentaje de obras distintas

El porcentaje que adquiere la música mexicana analizada según el segundo criterio, y comparada con el resto de países, desciende a un 0,41%.



Gráfica 111. México: Porcentaje de interpretaciones

14. DINAMARCA

14.1. Compositores daneses: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 27. Compositores daneses: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Gade	1817-1890	1	1
Grondahl	1886-1960	1	1
Horneman	1840-1906	1	1
Nielsen	1865-1931	4	5
TOTAL		7	8

14.2. Clasificación de los compositores daneses por épocas

Romanticismo

Gade, Niels: Es el compositor más notable de la música danesa del siglo XIX. Fue violinista de la Real Orquesta de Copenhague. Se trasladó a Leipzig donde fue director asistente de la orquesta de la *Gewandhaus* y conoció allí a Schumann. Reestructuró la Sociedad Musical de Copenhague, instaurando de forma permanente una orquesta y coro. Aunque sus primeras obras se caracterizan por el color escandinavo, hacia 1850 empezó a componer música influenciada por el romanticismo alemán (Einstein, 1994, pp. 302-307; Sadie, 2000, p. 368). Robertson y Stevens (1993, p. 301) señalan que aunque su estilo no fue muy nacionalista, muestra el amor por su tierra en los títulos de sus obras.

Horneman, Christian Frederik: fundó con su padre una editorial musical en 1860. Además de composiciones instrumentales, hizo arreglos populares. Fue colaborador de diversas entidades como una sociedad de conciertos y un conservatorio (Sadie, 2000, p. 453).

Final del siglo XIX y transición al XX

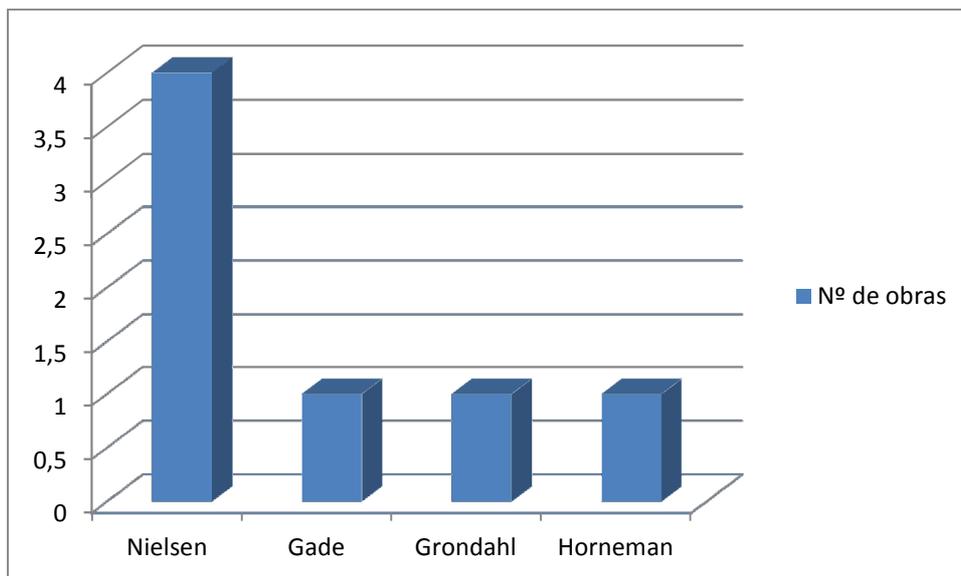
Grondahl, Launy: comenzó a estudiar violín y composición a los ocho años con Gade y Nielsen, y con sólo trece años ya era miembro de la orquesta del Teatro Casino de Copenhague. Durante esa época compuso una sinfonía, dos cuartetos de cuerdas y un concierto para violín. Completó su formación en Francia, Austria e Italia, donde escribió su célebre concierto para trombón. También hizo grabaciones pioneras de las sinfonías de algunos compañeros, como Nielsen (El Poder de la Palabra, 1998).

Nielsen, Carl August: Hay diversidad de opiniones respecto al estilo de Nielsen. Algunos autores lo califican de nacionalista (Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 873; Pérez, 1995, p. 522; Robertson y Stevens, 1993, p. 301; Thompson, 2009, pp. 184-85). Otros opinan que su estilo es romántico, continuando la tradición sinfónica del siglo XIX y renunciando a las innovaciones propuestas por otros autores (Marco, 1993, p. 22; McLeish, 2000, p. 366; Morgan, 1999, p. 141; Swift, 2010, p. 109). El resto de autores consultados difieren de las dos clasificaciones anteriores: en sus primeras obras su estilo es romántico tardío, pero evoluciona hacia el Neoclasicismo en las últimas (Salzman, 1979, p. 124). “No fue un auténtico nacionalista. Sus obras iniciales se ajustan bastante

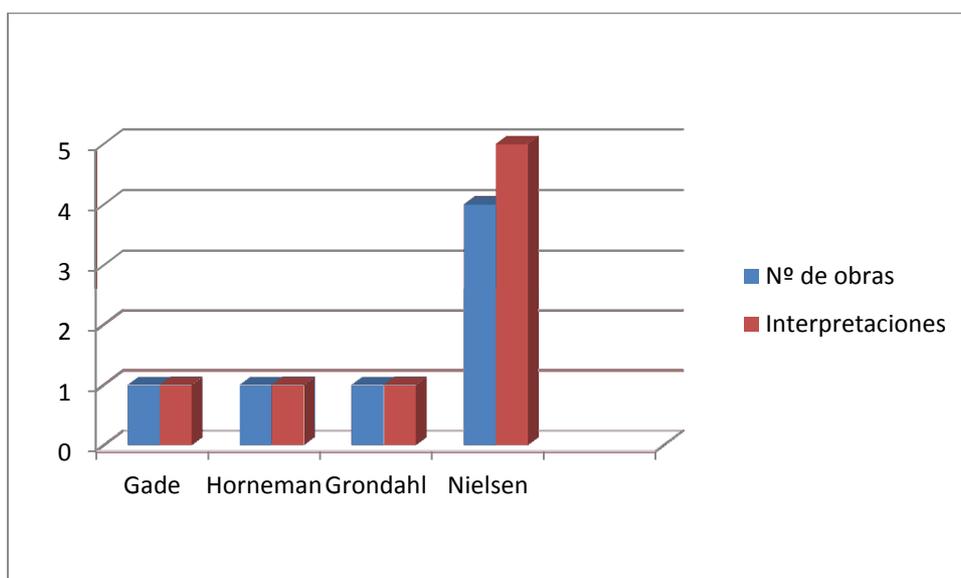
a la tradición posromántica, y nunca desecharon del todo la tonalidad. Como Janacek, fue un compositor que tenía un pie en el siglo XIX y otro en el XX” (Schonberg, 2004, vol. II, pp. 121-22). “Rechazaba el estilo conocido como clasicismo romántico y el cromatismo wagneriano. De este modo, Nielsen no es ni postromántico ni expresionista, pero tampoco puede considerársele un nacionalista. Utiliza lo que hemos dado en llamar tonalidad ampliada” (Pascual, 2004, pp. 266-67). “Desarrolló una voz compositiva muy personal, a veces romántica y apasionada, otras agresiva y casi atonal, pero siempre recargada” (Burrows, 2009, p. 312).

14.3. Compositores y épocas más interpretadas

La música danesa está representada por cuatro compositores. De Gade, Grondahl y Horneman se interpretó una obra en una ocasión, respectivamente. De Nielsen se computaron cuatro obras distintas y cinco interpretaciones, lo cual marca una diferencia significativa respecto a los otros compositores daneses.

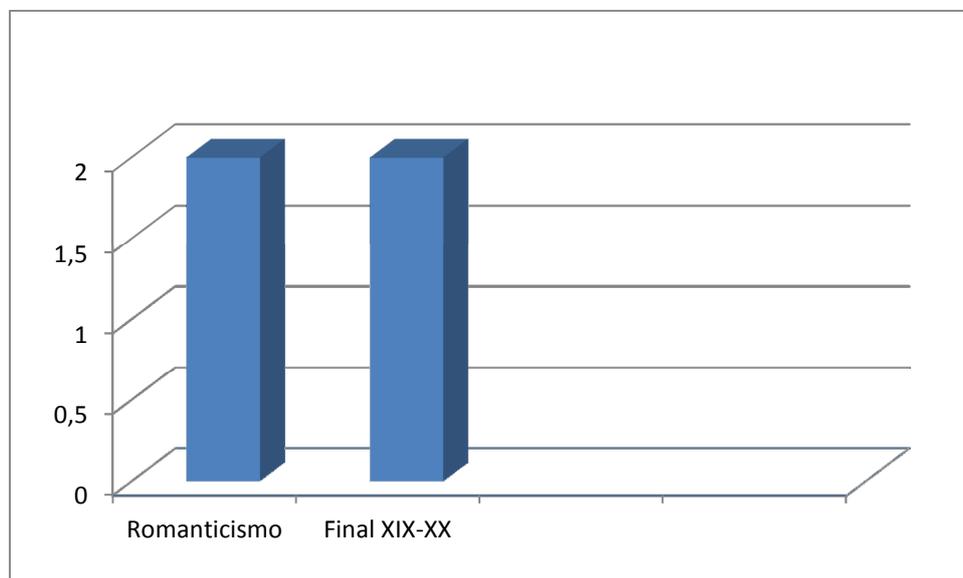


Gráfica 112. Compositores daneses



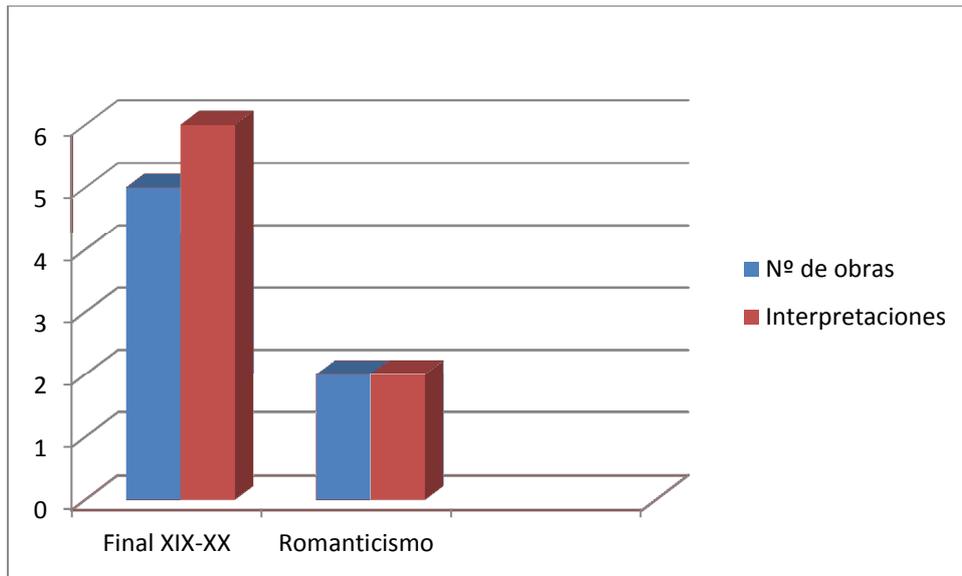
Gráfica 113. Compositores daneses

Teniendo en cuenta el número de compositores, dos grandes épocas están representadas igualmente por la nacionalidad danesa. El Romanticismo a través de compositores como Gade y Horneman, y el final del siglo XIX y transición al XX con Grondahl y Nielsen.



Gráfica 114. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

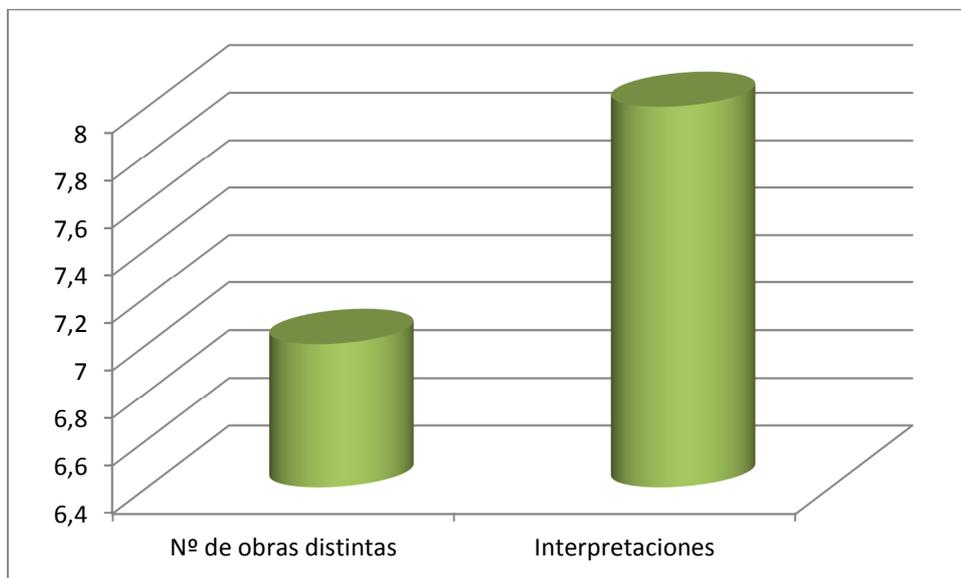
El criterio seguido en la gráfica anterior, donde se reflejan las épocas más interpretadas, en función del número de compositores pertenecientes a las mismas, no se corresponde con la siguiente, ya que analizadas las épocas según el número de obras distintas y según el número de interpretaciones, al pertenecer Nielsen a la época de transición de finales del siglo XIX al XX será la que ocupe el primer lugar, con un total de 5 obras distintas y 6 interpretaciones. De la música de la época romántica no se realizó ninguna repetición, dando un resultado de 2 obras distintas y 2 interpretaciones.



Gráfica 115. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas y de repeticiones

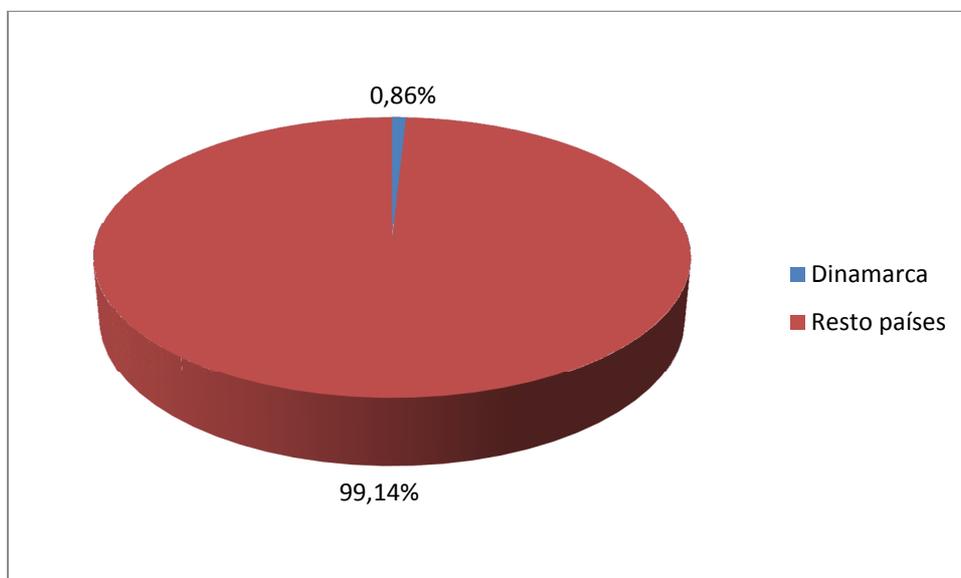
14.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

La suma del número de obras distintas y de interpretaciones de compositores de nacionalidad danesa dio un resultado de 7 y 8, respectivamente.



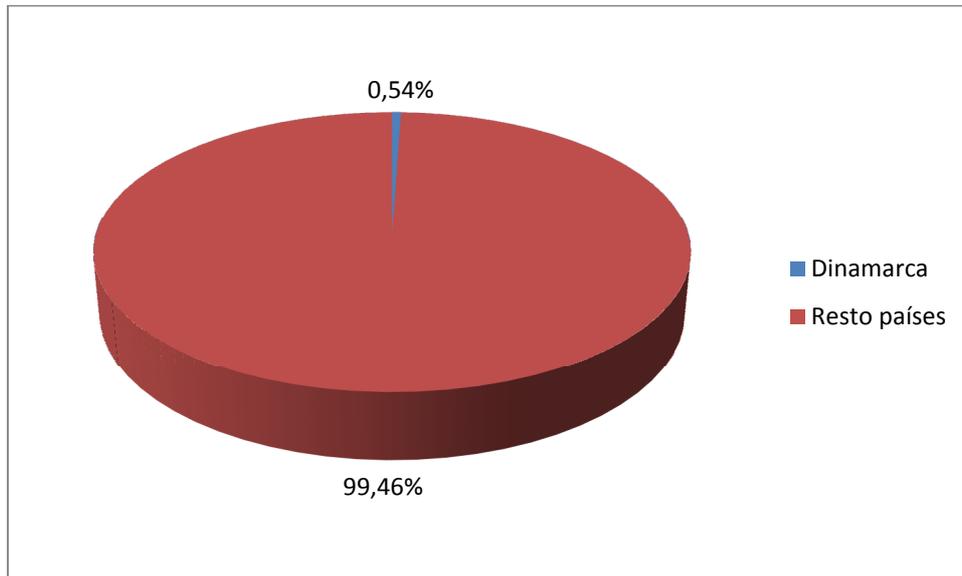
Gráfica 116. Dinamarca: Nº de obras distintas e interpretaciones

El número de obras danesas distintas representa un 0,86% del total.



Gráfica 117. Dinamarca: Porcentaje de obras distintas

Según el número de interpretaciones de obras danesas que ha realizado la OFGC, obtenemos un resultado del 0,54%.



Gráfica 118. Dinamarca: Porcentaje de interpretaciones

15. ARGENTINA

15.1. Compositores argentinos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 28. Compositores argentinos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Fecha	Nº de obras	Interpretaciones
Ficher	1896-1978	1	1
Ginastera	1916-1983	8	15
Terzián	1934	1	1
TOTAL		10	17

15.2. Clasificación de los compositores argentinos por épocas

Final del siglo XIX y transición al XX

Ficher, Jacobo: compositor, violinista y director argentino de origen ruso. Estudió en San Petesburgo con Tcherepnin. Ganó en 1919 el puesto de director de la orquesta de Petrogrado. En 1923 se instaló en Buenos Aires donde fue miembro fundador del *Grupo Renovación* (1929) que se dedicó al estudio y promoción de las nuevas tendencias en la composición. Fue también uno de los fundadores de la *Liga de Compositores Argentinos* (1947). En 1956 fue nombrado profesor de composición en la Universidad de La Plata y también enseñó en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Compuso alrededor de 150 obras. Su producción ha recibido distintas influencias como su herencia judía y también de la música eslava. En la década de 1920 se interesó por el impresionismo francés y más tarde en Hidemith. Después de instalarse en Argentina se interesó por la literatura nativa, la música popular urbana, la música folclórica, y temas históricos. Su estilo oscila entre el Neoromanticismo y el Neoclasicismo. Aunque exploró el serialismo, la atonalidad y otras tendencias vanguardistas, se negó a atarse a una sola técnica, a menos que el carácter de la obra lo exigiera. De esta manera, mantuvo su estilo personal enriquecido por sus propios motivos y temas (Sadie, 2001, vol. 8, p. 765)

Siglo XX

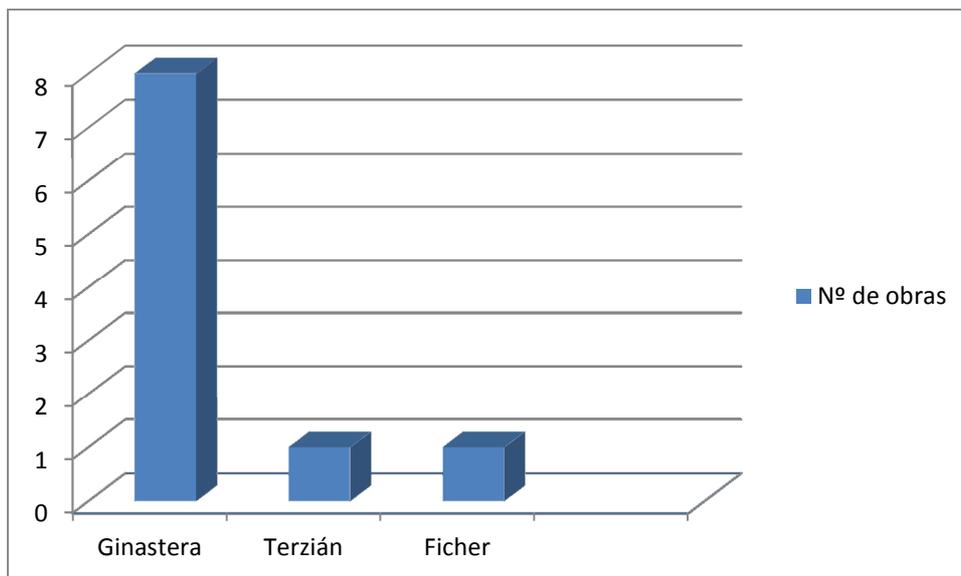
Ginastera, Alberto: Muy pronto adquirió fama con sus primeros *ballets*. Asistió a los cursos de Copland en Estados Unidos. En 1917 se instaló en Génova. Su música, hasta mitad de las década de los 50, fue nacionalista pero después evolucionó hacia un expresionismo atonal, relacionado con Berg y Penderecki, que lo consagró como compositor de óperas muy respetadas, que se caracterizan por sus elementos mágicos y fantásticos (Sadie, 2000, p. 385). En la misma línea, Marco (2002, p. 124) expone que “después de un primer periodo nacionalista en el que sufre ciertas influencias de Strawinsky y Bartók, Ginastera desarrollará un lenguaje original lleno de sugerencias dodecafónicas”.

Terzián, Alicia: compositora, directora y musicóloga argentina, de origen armenio. Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires con Ginastera, obteniendo la *Medalla de Oro* en 1959. Estudió música sacra armenia en Italia. Ha

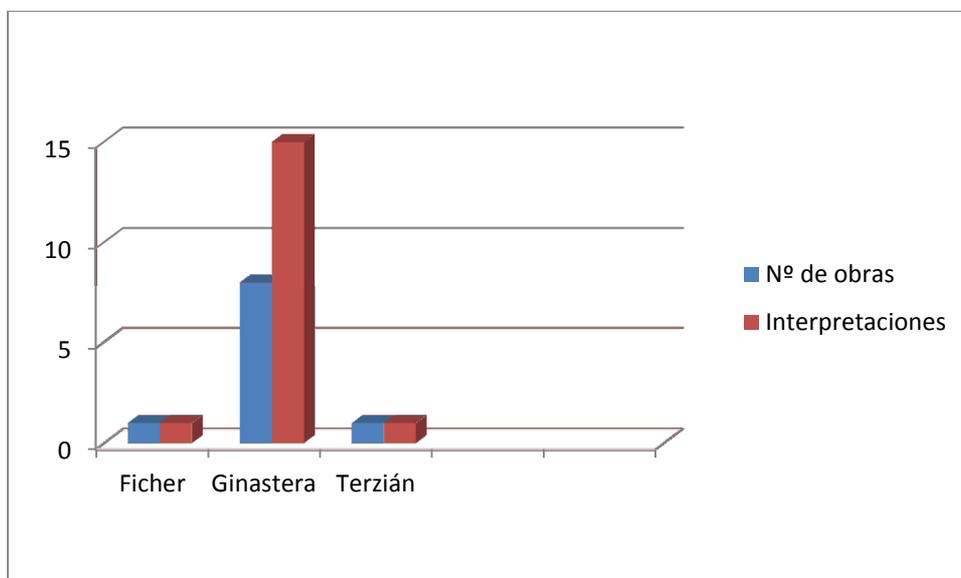
Ganado muchos premios en Argentina y Francia y ha recibido encargos de Londres, Nueva York, Zagreb, Salzburgo. En 1978 fundó los *Encuentros Internacionales de Música Contemporánea*, para introducir al público en la música de vanguardia. Bajo su dirección, el grupo ha participado en unos 200 festivales. Su estilo ha evolucionado, adoptando la politonalidad, microtonalidad y la electrónica (Sadie, 2001, vol. 25, p. 309).

15.3. Compositores y épocas más interpretadas

Los compositores argentinos interpretados por la OFGC fueron tres: Ficher, Terzián y Ginastera. De los dos primeros solo se interpretó 1 obra, y en una ocasión. Sin embargo, es notable el gusto por la música de Ginastera, del que se interpretaron 8 obras distintas, y se celebraron 15 interpretaciones.



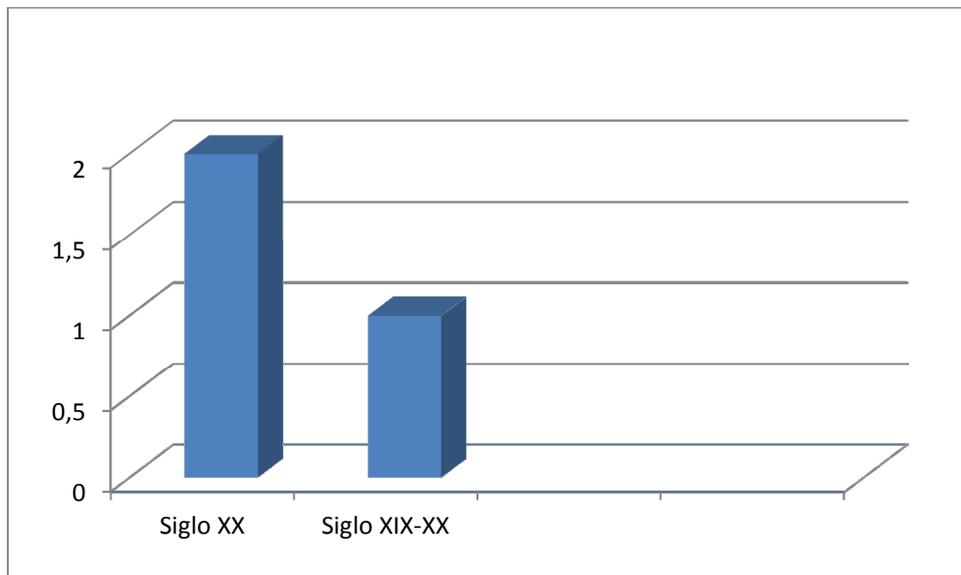
Gráfica 119. Compositores argentinos



Gráfica 120. Compositores argentinos

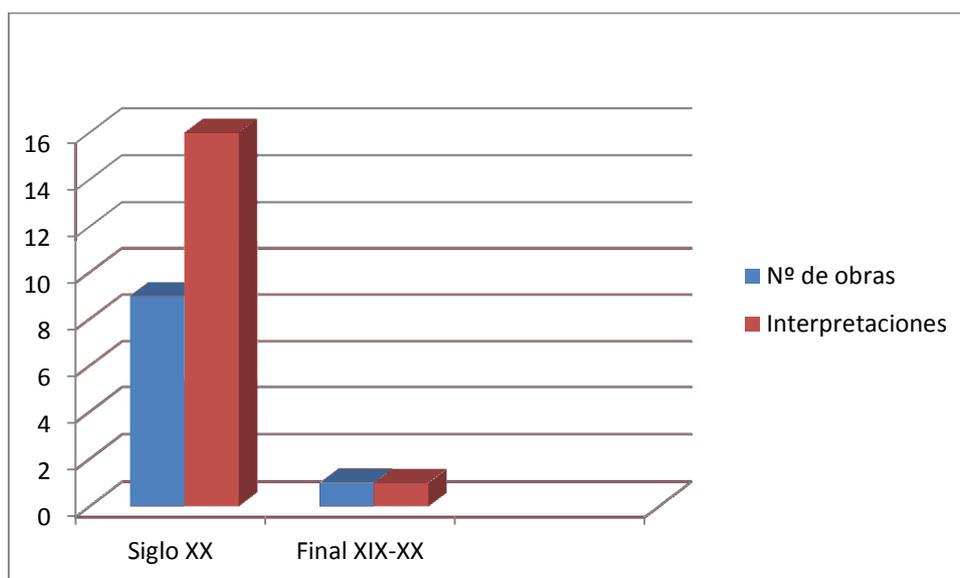
La siguiente gráfica muestra las dos épocas más interpretadas, según el número de compositores argentinos interpretados por la OFGC. El primer lugar lo ocupa el siglo

XX, representado por Ginastera y Terzián. Ubicado en la época de finales del siglo XIX y transición al XX, se encuentra un solo compositor, Ficher.



Gráfica 121. Épocas más interpretadas según el nº de compositores

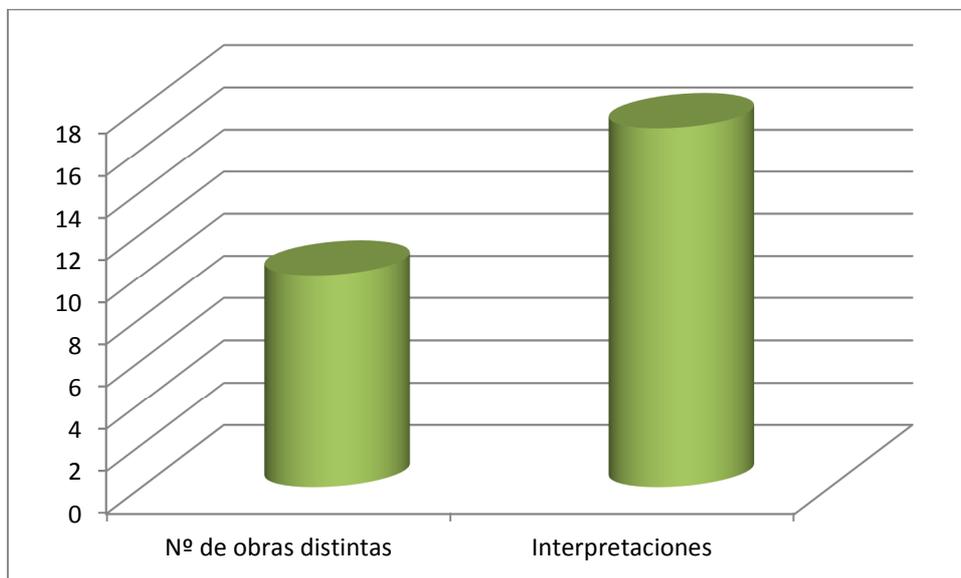
Este resultado se corresponde con los representados en la gráfica siguiente. La música del siglo XX vuelve a ocupar el primer lugar, con 9 obras distintas y 16 interpretaciones. El siglo XX agrupa a dos de los tres compositores argentinos, pero la gran diferencia respecto a la época de transición de finales del siglo XIX al XX, con representación de una obra y sin repeticiones, es que al siglo XX pertenece Ginastera.



Gráfica 122. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas y de repeticiones

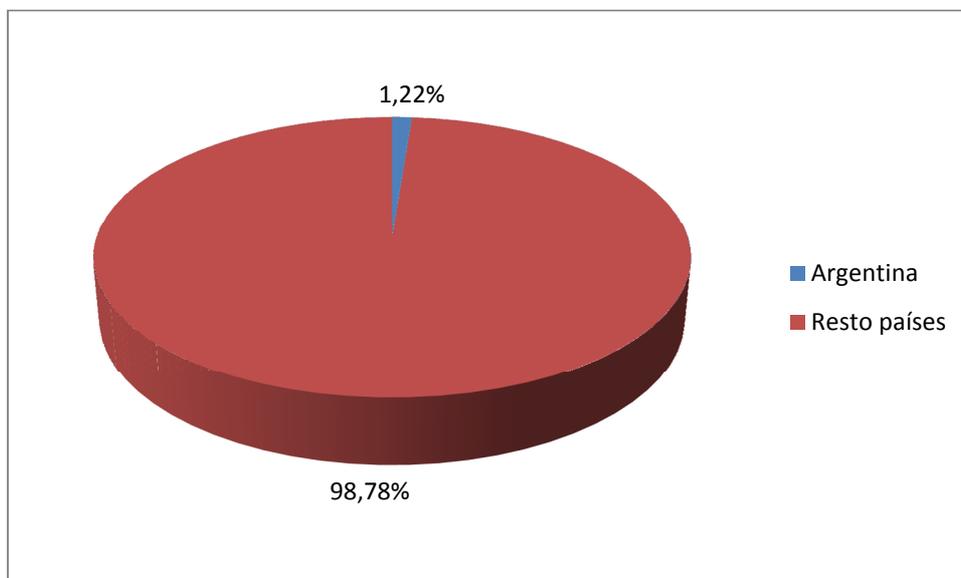
15.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

Los resultados obtenidos del análisis de la música de compositores argentinos son los siguientes: 10 obras distintas y 17 interpretaciones.



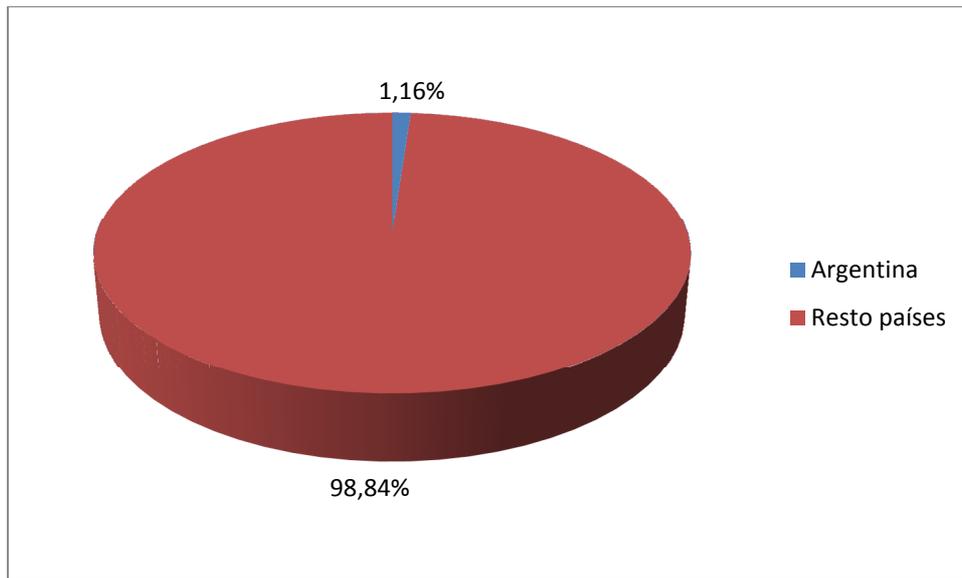
Gráfica 123. Argentina: N° de obras distintas e interpretaciones

Dentro del repertorio total de obras distintas de la OFGC, esta nacionalidad está representada con el 1,22%.



Gráfica 124. Argentina: Porcentaje de obras distintas

Su representación en cuanto al número de interpretaciones es de un 1,16%.



Gráfica 125. Argentina: Porcentaje de interpretaciones

16. PAISES REPRESENTADOS POR 2 COMPOSITORES

Cinco nacionalidades están representadas por dos compositores, respectivamente: Armenia, Rumanía, Finlandia, Brasil y Japón.

Del grupo de estos cinco países representados por dos compositores, respectivamente, reflejamos en la tabla nº 29 los tres que se encuadran en la época de finales del siglo XIX al XX, y sus respectivas nacionalidades.

Tabla 29. Compositores pertenecientes a la época de final del siglo XIX y transición al XX

Final del siglo XIX y transición al XX	
Países	Compositor
Rumanía	Enesco
Finlandia	Sibelius
Brasil	Villa-Lobos

En la tabla nº 30, que refleja los compositores nacidos en el siglo XX, están representadas las cinco nacionalidades analizadas, que suman un total de 7 compositores.

Tabla 30. Compositores pertenecientes al siglo XX

Siglo XX	
Países	Compositor
Armenia	Arutiunian
	Khachaturian
Rumanía	Bentoiu
Finlandia	Rautavaara
Brasil	Krieger
Japón	Oguri
	Takemitsu

16.1. ARMENIA

16.1.1. Compositores armenios: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 31. Compositores armenios: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Época	Nº de obras	Interpretaciones
Arutiunian	Siglo XX	1	1
Khachaturian	Siglo XX	4	4
TOTAL		5	5

16.1.2. Clasificación de los compositores armenios por épocas

Siglo XX

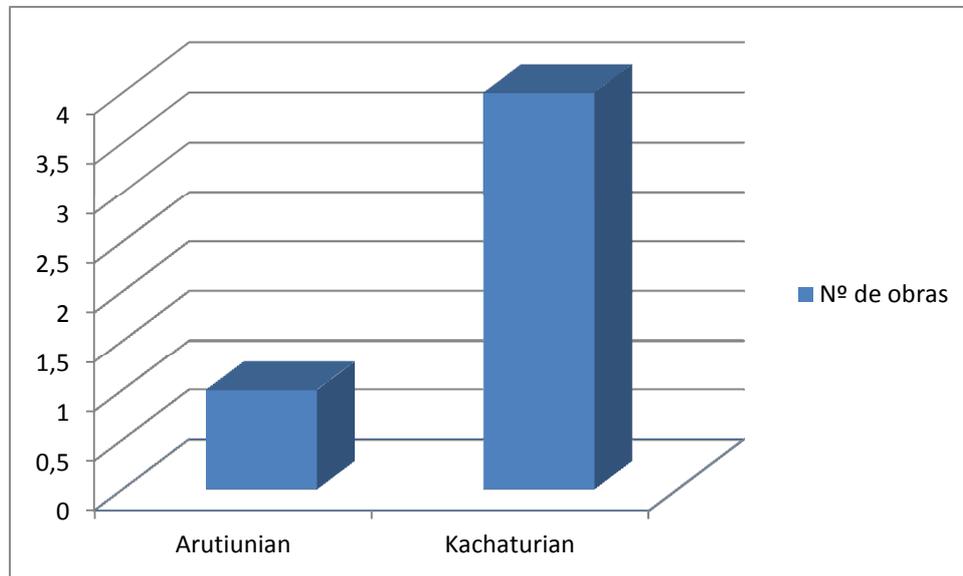
Arutiunian, Alexander (1920-2012): Se unió a la *Unión de Compositores* en 1939 y a la *Unión de Cineastas* de Armenia en 1975. Galardonado con los premios *Estatad de la URSS* en 1949 y *Artista del Pueblo* de Armenia en 1960. Desde entonces, ha recibido numerosos premios en Armenia, Estados Unidos y otros países. El estilo de Arutiunian ha evolucionado de forma continua. Las obras de los años 40 y 50 se caracterizan por el desarrollo temático y la combinación secuencial de estructuras largas, creando un alto grado de intensidad emocional. Combina un estilo muy colorido y decorativo con un trágico sentido de pathos. En los 60 y 70 abandonó los elementos dramáticos en favor de una claridad diatónica y una orientación hacia las formas clásicas. Esta es la época de una serie de trabajos escritos en estilo neoclásico. Una síntesis de estilos caracteriza su producción de los años 80 y 90 (Sadie, 2001, vol. 2, p. 97).

Khachaturian, Aram (1903-1978):

Fue el primer compositor armenio que alcanzó fama internacional (Burrows, 2009, p. 445). La carrera de Khachaturian es representativa del modelo musical soviético, que liga el folclorismo regional a la tradición central rusa, y su herencia armenia se trasluce en sus melodías y su vitalidad, aunque de una forma indisciplinada. Sus mayores logros se concretan en la orquestación colorista y un modo pictórico eficaz (Sadie, 2000, p. 505). Su *Segundo Concierto* para violín propició un enorme enfado oficial llevándole a dejar por un tiempo, hasta la muerte de Stalin, la composición seria para dedicarse a las bandas sonoras de películas (Thompson, 2009, p. 227).

16.1.3. Compositores y épocas más interpretadas

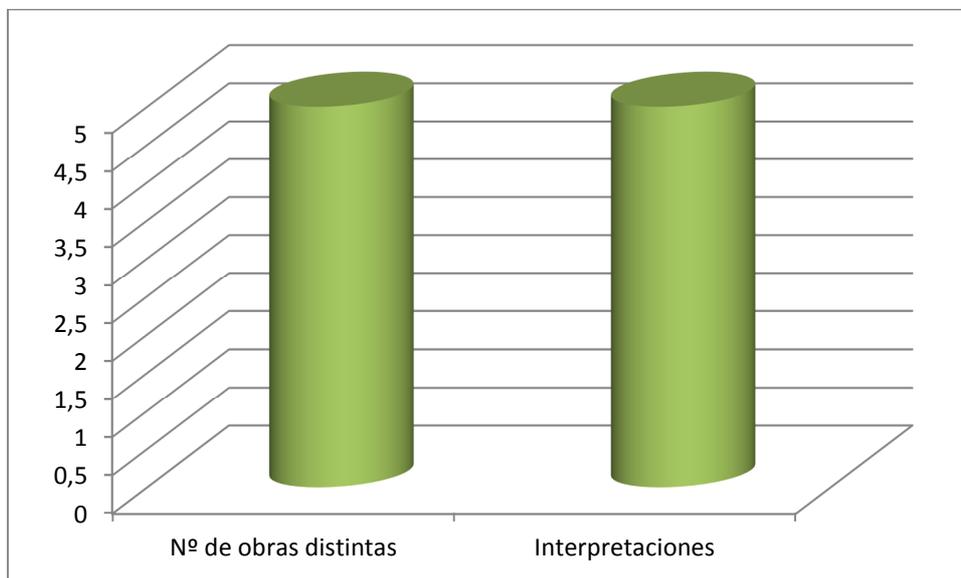
Los dos compositores armenios interpretados por la OFGC, Arutiunian y Khachaturian pertenecen al siglo XX. En ambos casos, no hubo repeticiones de obras interpretándose del primero 1 obra y del segundo 4.



Gráfica 126. Compositores armenios

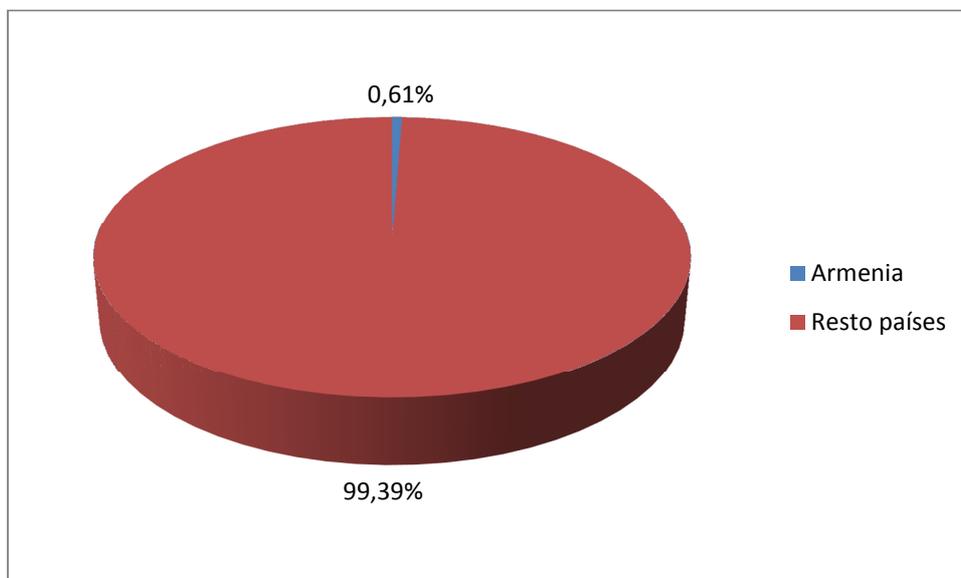
16.1.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

La misma cifra, 5, alcanzó el cómputo de obras distintas y de interpretaciones en la música armenia.



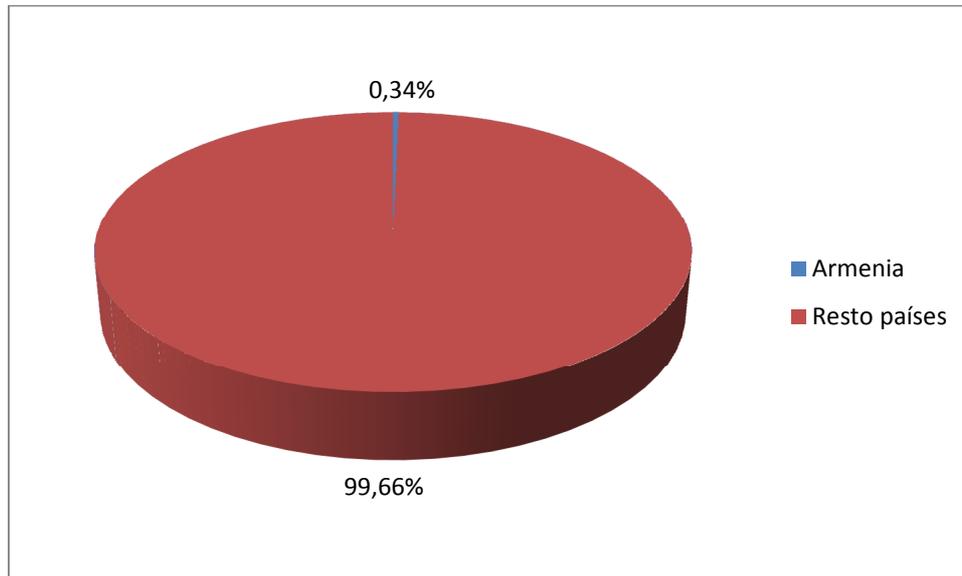
Gráfica 127. Armenia: N° de obras distintas e interpretaciones

La representación de la música armenia, según el número de obras distintas, fue del 0,61%.



Gráfica 128. Armenia: Porcentaje de obras distintas

Al no producirse repeticiones de obras, la representación armenia dentro del cómputo total de interpretaciones del conjunto de las nacionalidades resultó con un 0,34%.



Gráfica 129. Armenia: Porcentaje de interpretaciones

16.2. RUMANÍA

16.2.1. Compositores rumanos: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 32. Compositores rumanos: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Época	Nº de obras	Interpretaciones
Bentoiu	Siglo XX	1	1
Enesco	Final XIX-XX	1	1
TOTAL		2	2

16.2.2. Clasificación de los compositores rumanos por épocas

Final del siglo XIX y transición al XX

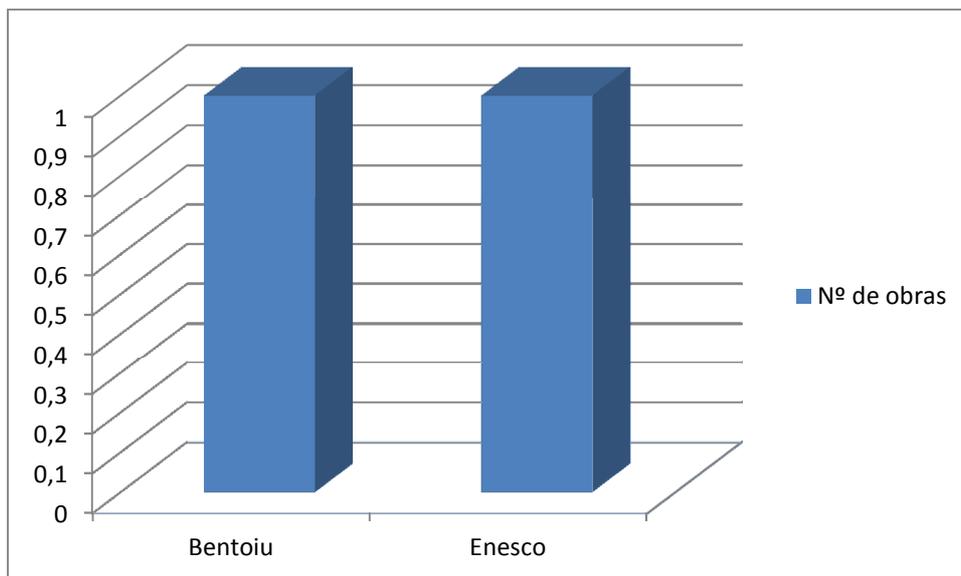
Enesco, Georges (1881-1955): compositor nacionalista (Pérez, 1995, p. 562). “Enesco partía de un país sin tradición próxima en el que hubo de ser nacionalista de primera generación, de segunda, incluso hasta los límites del folclore imaginario, y neoclasicista con ribetes de vanguardia” (Marco, 2002, p. 55).

Siglo XX

Bentoiu, Pascal (1927): compositor y escritor. Estudió en la Academia de Música y en la Facultad de Derecho de la Universidad de Bucarest, pero fue expulsado por las autoridades comunistas antes de que pudiera terminar sus estudios. Comenzó su carrera como investigador en el Instituto de Folclore, recopilando y publicando canciones populares. Fue un destacado miembro de la *Unión de Compositores y Musicólogos* rumanos. Su rico lenguaje musical utiliza medios de expresión modernos, asimilando distintas técnicas pero permaneciendo en un refinado neo romanticismo. Completó las inacabadas *Sinfonías Cuarta* y *Quinta* de Enescu. Trabajó en el teatro muchos años como compositor de música incidental (Sadie, 2001, vol. 3, p. 294).

16.2.3. Compositores y épocas más interpretadas

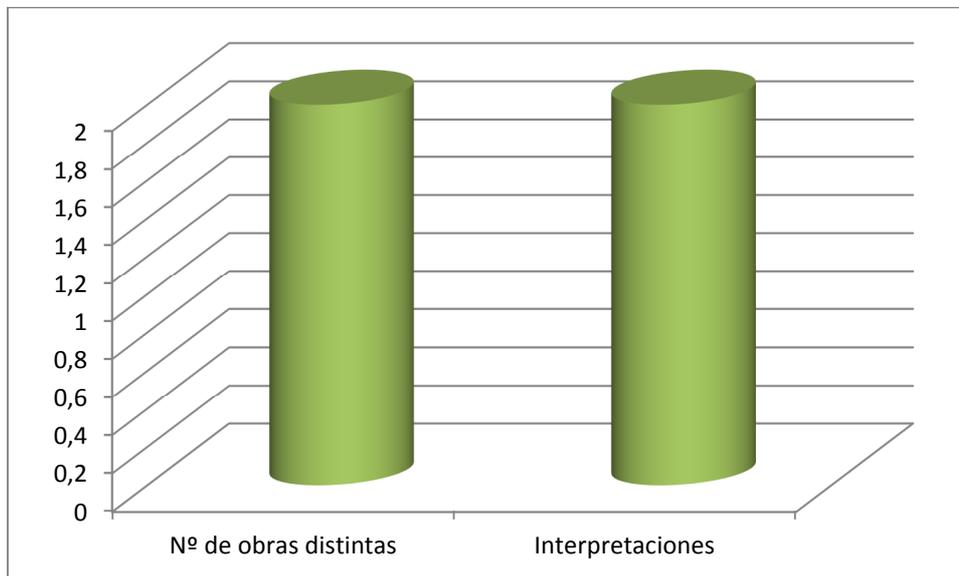
Bentoiu y Enesco son los representantes de la música rumana interpretada por la OFGC. De cada uno de ellos se interpretó una obra, de la que no se produjo ninguna repetición. Por lo tanto quedan igualmente representadas la época del siglo XX y la de transición de finales del siglo XIX al XX.



Gráfica 130. Compositores rumanos

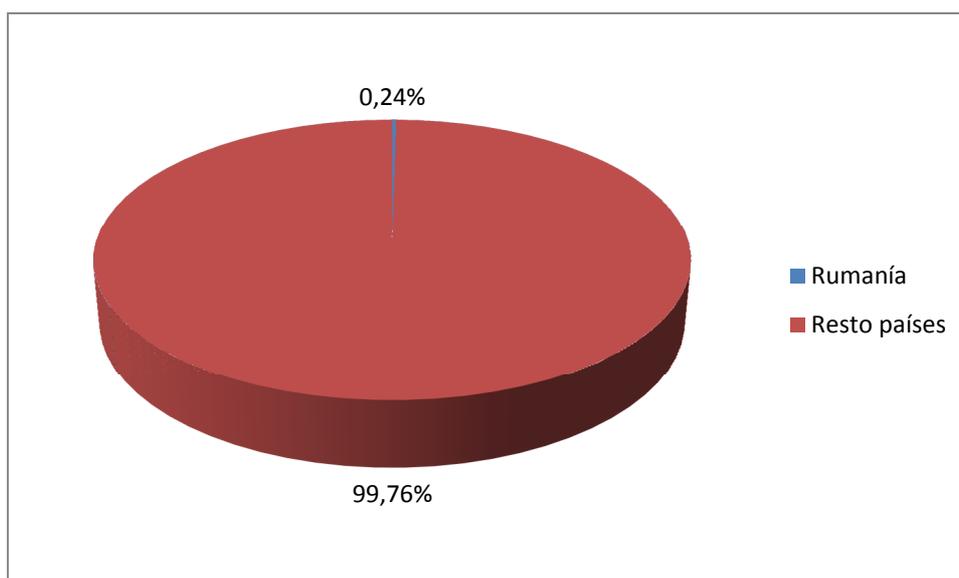
16.2.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

La suma de las obras de los dos compositores rumanos, según el número de obras distintas y de interpretaciones alcanzó la insignificante cifra de 2.

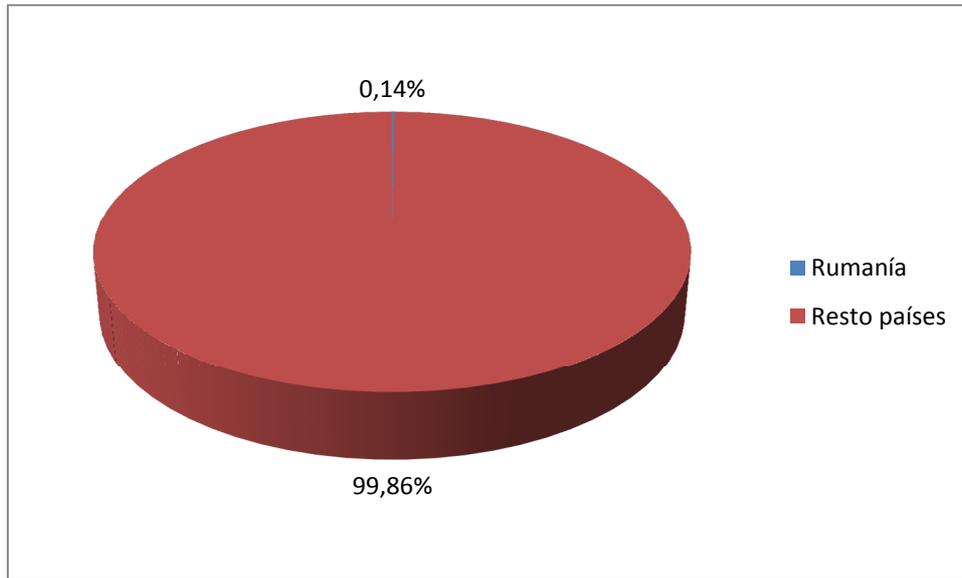


Gráfica 131. Rumanía: N° de obras distintas e interpretaciones

Con estas cifras, lógicamente, y tal como se demuestra en las siguientes gráficas, la representación de la música rumana, analizada desde las perspectivas del número de obras distintas y de interpretaciones, es escasa respecto al cómputo total del repertorio sinfónico de la OFGC.



Gráfica 132. Rumanía: Porcentaje de obras distintas



Gráfica 133. Rumanía: Porcentaje de interpretaciones

16.3. FINLANDIA

16.3.1. Compositores finlandeses: nº de obras e interpretaciones

Tabla 33. Compositores finlandeses: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Época	Nº de obras	Interpretaciones
Rautavaara	Siglo XX	1	1
Sibelius	Final XIX-XX	14	29
TOTAL		15	30

16.3.2. Clasificación de los compositores finlandeses por épocas

Siglo XX

Rautavaara, Einojuhani (1928): estudió en la Academia de Helsinki y en la *Juilliard School*. Sus obras presentan gran variedad de influencias estilísticas como las de los nacionalistas rusos, Hindemith y el serialismo avanzado (Sadie, 2000, p. 768).

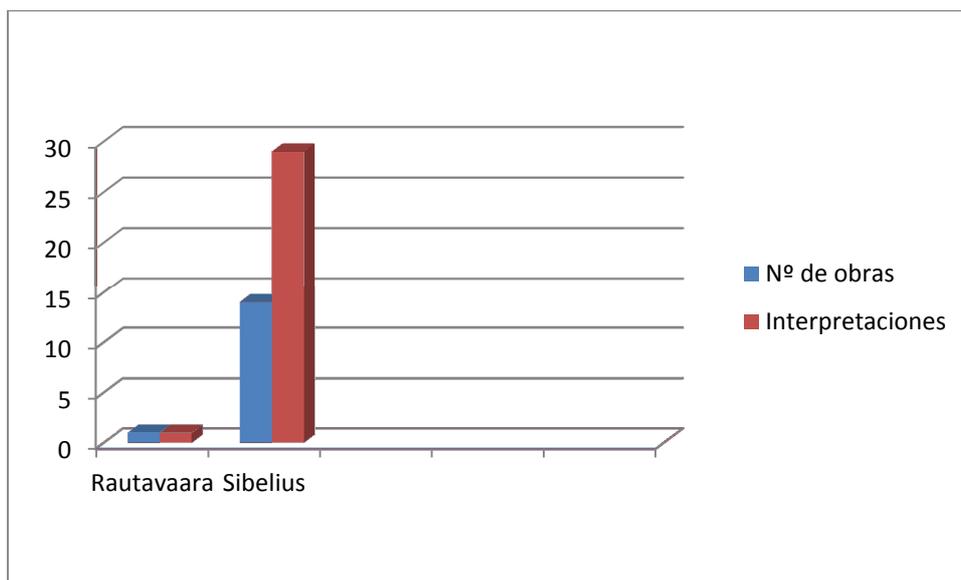
Final del siglo XIX y transición al XX

Sibelius, Jean (1865-1957): compositor nacionalista postromántico que vivió 92 años pero durante los últimos treinta casi no compuso. (Bennett, 2003, p. 195; Burrows, 2009, p. 317; Chailley, 1991, p. 311; Einstein, 1994, pp. 302-307; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 874; Marco, 1993, p. 20; Moore, 1981, p. 233; Pérez, 1995, pp. 522-24, 555; Robertson y Stevens, 1993, pp. 310, 352; Schonberg, 2004, vol. 2, pp. 121, 124; Swift, 2010, p. 109; Thompson, 2009, pp. 153, 176). Morgan (1999, pp. 138, 141) afirma que Sibelius, quien alcanzó su madurez musical hacia 1890, es una figura importante de comienzos del siglo XX, a pesar de no participar de las nuevas tendencias de dicho siglo. En el mismo sentido, Marco (1993, p. 21) sostiene que “estamos ante un compositor de muy larga vida que, componiendo con esquemas absolutamente decimonónicos, abarca una buena parte del siglo XX.....no pertenece a él sino por razones de su larga cronología.es un compositor plenamente romántico” (Marco, 1993, p. 21).

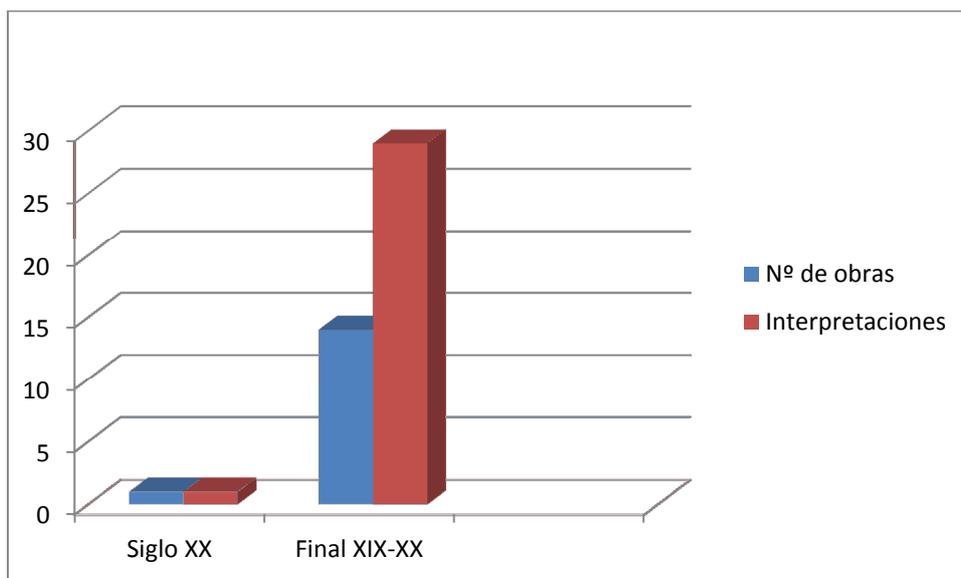
Es cierto que puede despistar bastante el hecho de que muriera en una fecha tan tardía como 1957, pero no puede perderse de vista un dato tan relevante como el que en buena parte de los años que vivió en el siglo que estamos tratando (XX) permaneció mudo y sin componer ninguna obra nueva (un silencio de treinta y un años, desde 1926 que compone Tapiola hasta su muerte no compone más)...Se mantenía en unos ideales románticos muy alejados del clasicismo y del barroco. ...Posibles explicaciones a su silencio: alcoholismo o que se sentía agotado artísticamente y fue incapaz de evolucionar.... Por un lado, hay que tratarlo como a un nacionalista..., pero también es un romántico que no conseguirá situarse en un nivel lingüístico posromántico, como le habría correspondido mejor por su entorno. ...Pero, por muy símbolo nacional que fuera, Sibelius había sufrido la influencia de la música rusa, especialmente de Chaikovski, a quien veneraba, y además estudió en un Berlín dominado por uno de los máximos representantes decimonónicos de la idea de la perennidad como era Carl Reinecke e impregnándose de un sinfonismo alemán...su lenguaje armónico y su paleta orquestal quedan irremediamente teñidos por una influencia de Wagner que, en lugar de diluirse a lo largo de su evolución, va cada vez a más (Marco, 2002, pp. 211-14).

16.3.3. Compositores y épocas más interpretadas

Los compositores finlandeses programados por la OFGC fueron Rautavaara y Sibelius. En la nacionalidad finlandesa sí se producen diferencias en varios aspectos. Sibelius fue un autor muy programado, con 14 obras distintas y 29 interpretaciones. Consecuentemente, la época de transición de finales del siglo XIX al XX fue la más interpretada, según el número de obras distintas y el número de interpretaciones. Una muestra de la música finlandesa del siglo XX se presenta con la única obra programada de Rautavaara.



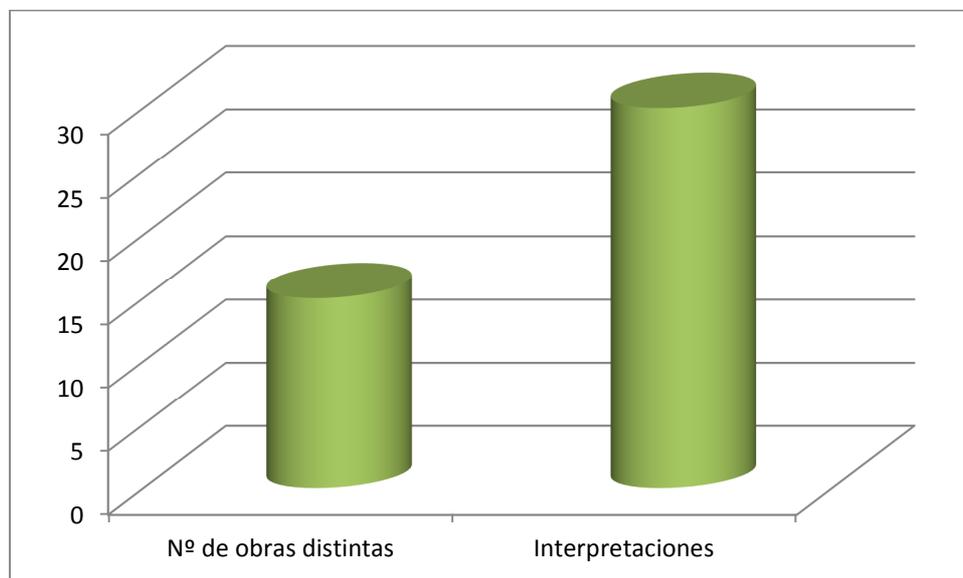
Gráfica 134. Compositores finlandeses



Gráfica 135. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas y de repeticiones

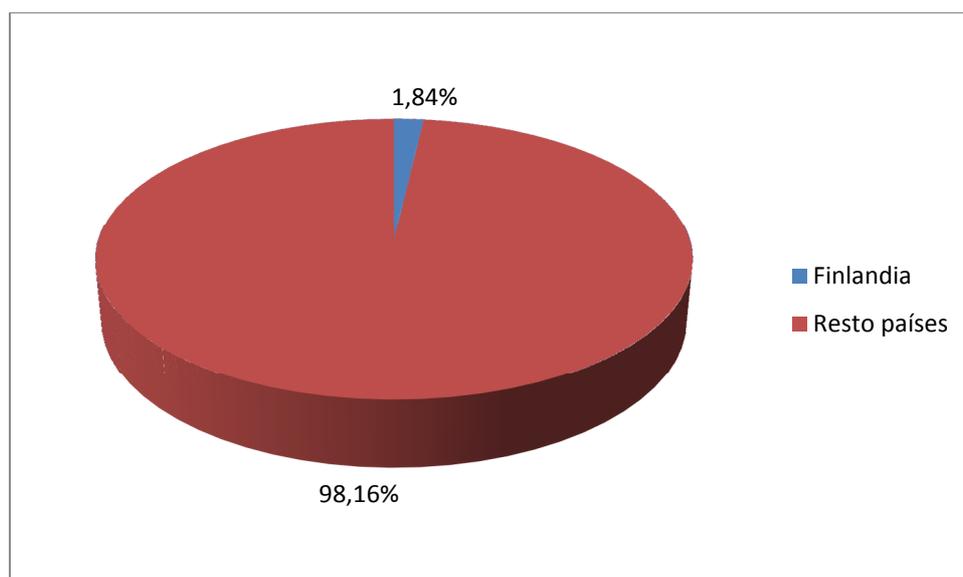
16.3.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

Finlandia, a pesar de pertenecer al grupo de países representados por dos compositores, presentó un registro de 15 obras distintas y de 30 interpretaciones, debido al interés de la OFGC por la música sinfónica de Sibelius.

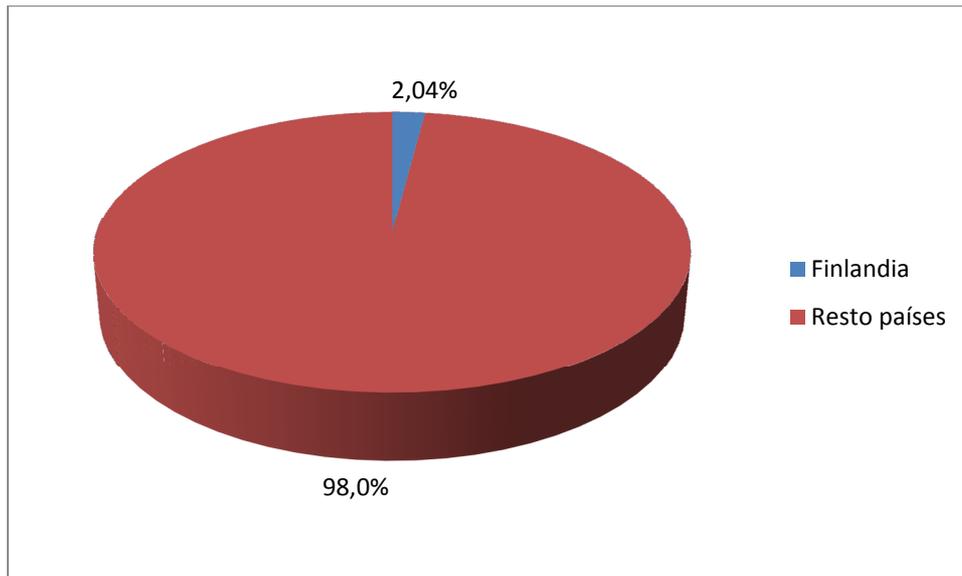


Gráfica 136. Finlandia: N° de obras distintas e interpretaciones

El alto índice de obras distintas de Sibelius y las repeticiones de las mismas procuró una representación de la música finlandesa que alcanzó un 1,84% y un 2,04%, respectivamente, tal y como se muestra en las gráficas que siguen.



Gráfica 137. Finlandia: Porcentaje de obras distintas



Gráfica 138. Finlandia: Porcentaje de interpretaciones

16.4. BRASIL

16.4.1. Compositores brasileños: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 34. Compositores brasileños: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Época	Nº de obras	Interpretaciones
Krieger	Siglo XX	1	1
Villa-Lobos	Final XIX-XX	6	7
TOTAL		7	8

16.4.2. Clasificación de los compositores brasileños por épocas

Siglo XX

Krieger, Edino (1928): estudió con Copland en la *Juilliard School*, y en Brasil ha trabajado como profesor, crítico y radiodifusor musical. Sus primeros trabajos son seriales, pero alrededor de 1952 evolucionó hacia un neoclasicismo nacionalista moderado, para posteriormente combinar ambos estilos (Sadie, 2000, p. 520).

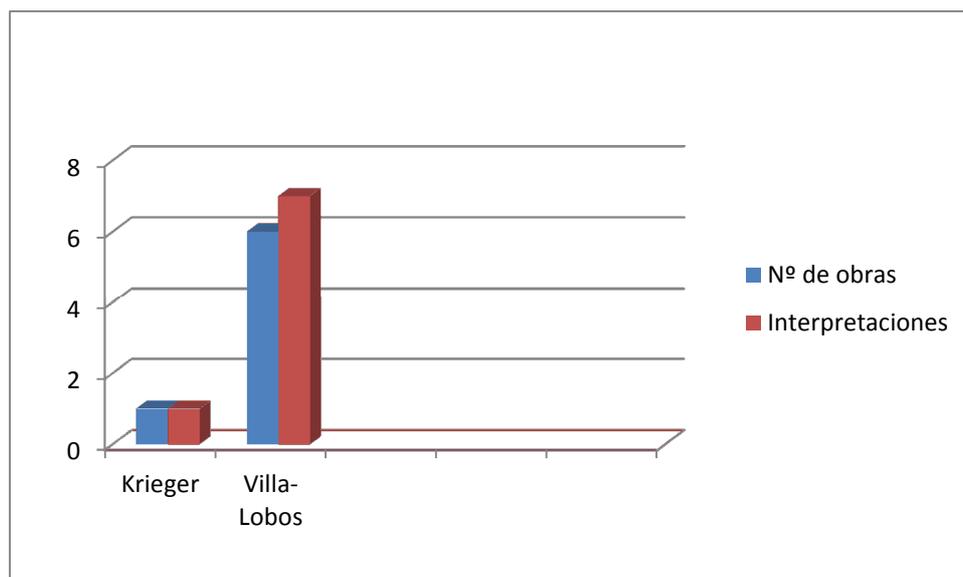
Final del siglo XIX y transición al XX

Villa-Lobos, Heitor (1887-1959): nacionalista (Bennett, 2003, p. 195; Morgan, 1999, p. 336; Perez, 1995, p. 629; Salzman, 1979, pp. 132-33). Para Marco (2002, p. 61) “es una de las figuras principales del neoclasicismo internacional”.

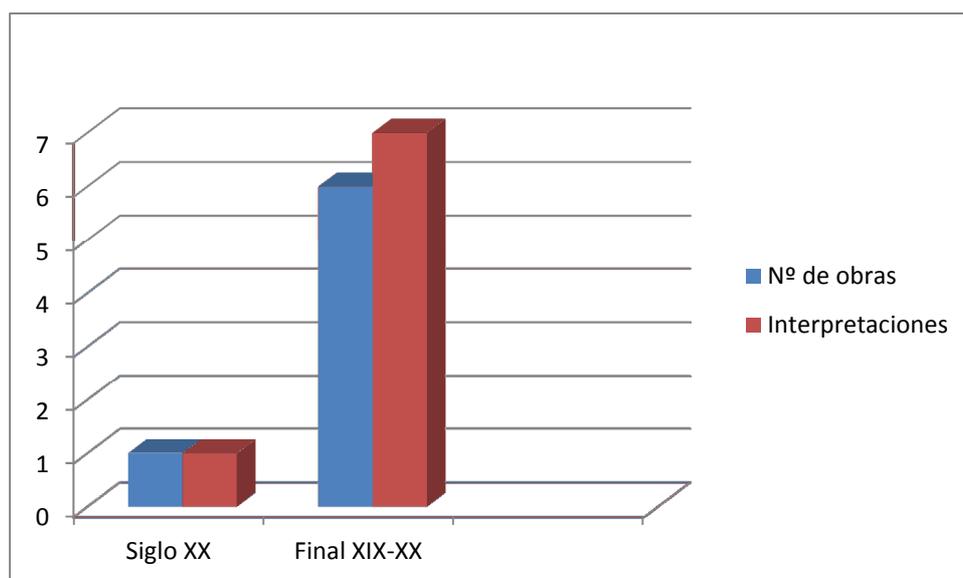
El estilo de Villa-Lobos es en lo armónico esencialmente tonal, siendo, en este aspecto, un músico que podría considerarse entre postromántico e impresionista. Postromántico por su tendencia a la armonía triádica con mayor o menor profusión de cromatismos pero siempre dentro de los límites de la tonalidad tradicional; e impresionista por la importancia que otorga al color armónico, que puede llegar a conducirlo a una escritura muy libre (Pascual, 2004, pp. 409-10).

16.4.3. Compositores y épocas más interpretadas

Entre los dos compositores brasileños interpretados por la OFGC también se evidencia una clara diferencia. Mientras que de Villa-Lobos se programaron 6 obras distintas y 7 interpretaciones, de Krieger, compositor del siglo XX, solamente se interpretó una obra en una ocasión. Por tanto, según el número de obras distintas y de interpretaciones es la época a la que pertenece Villa-Lobos la más interpretada, transición de finales del siglo XIX al XX.



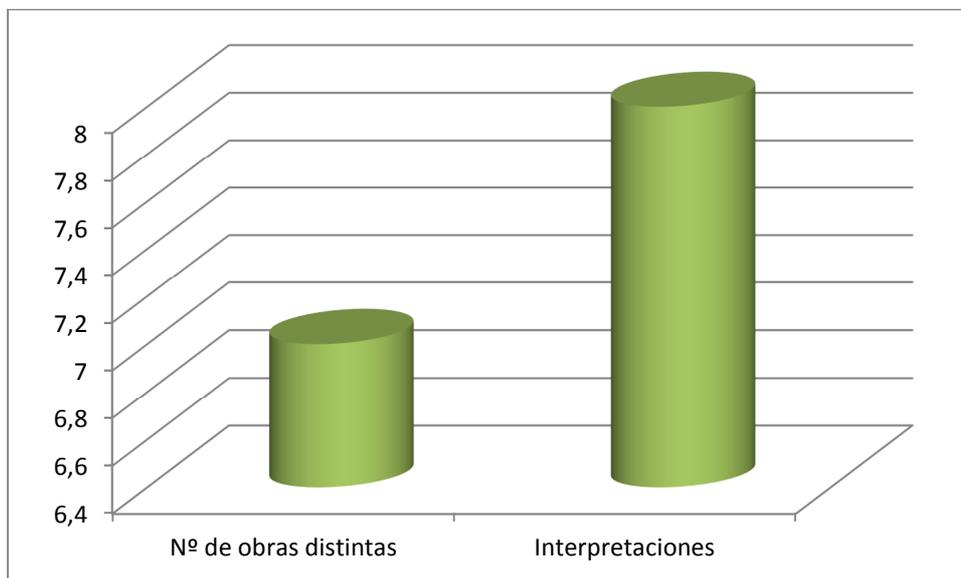
Gráfica 139. Compositores brasileños



Gráfica 140. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas y de repeticiones

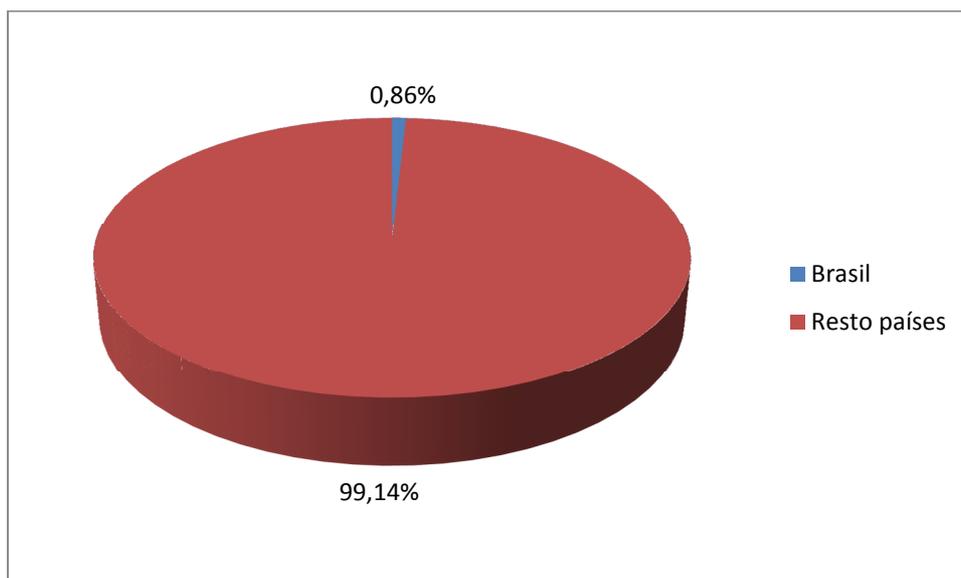
16.4.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

Se contabilizaron 7 obras distintas de la música brasileña, así como 8 interpretaciones.

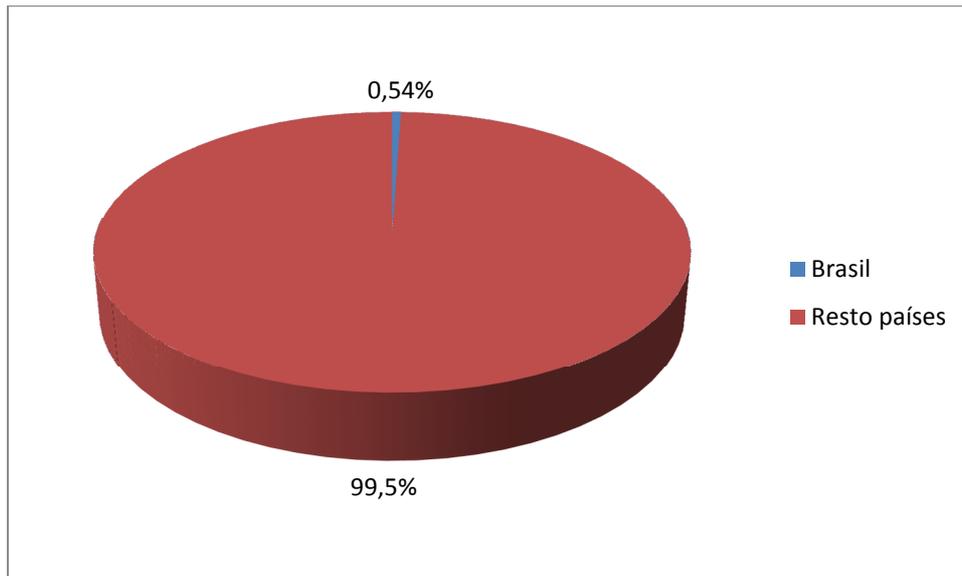


Gráfica 141. Brasil: Nº de obras distintas e interpretaciones

Los resultados de las gráficas que siguen muestran unos porcentajes del 0,86% y 0,54%, que significan la representación de la música brasileña según el número de obras distintas y de interpretaciones.



Gráfica 142. Brasil: Porcentaje de obras distintas



Gráfica 143. Brasil: Porcentaje de interpretaciones

16.5. JAPÓN

16.5.1. Compositores japoneses: nº de obras distintas e interpretaciones

Tabla 35. Compositores japoneses: nº de obras e interpretaciones

Compositor	Época	Nº de obras	Interpretaciones
Oguri	Siglo XX	1	1
Takemitsu	Siglo XX	1	1
TOTAL		2	2

16.5.2. Clasificación de los compositores japoneses por épocas

Siglo XX

Oguri, Katsuhiko (1962): Compositor, arreglista y pianista. Fue profesor asociado en la Facultad de Música de la Universidad de Seitoku, en Japón. Miembro de la Federación de Compositores de Japón y ganador de numerosos premios. Su original música incluye trabajos para coros mixtos, orquesta, piano, e instrumentos electrónicos (Oguri, 2013).

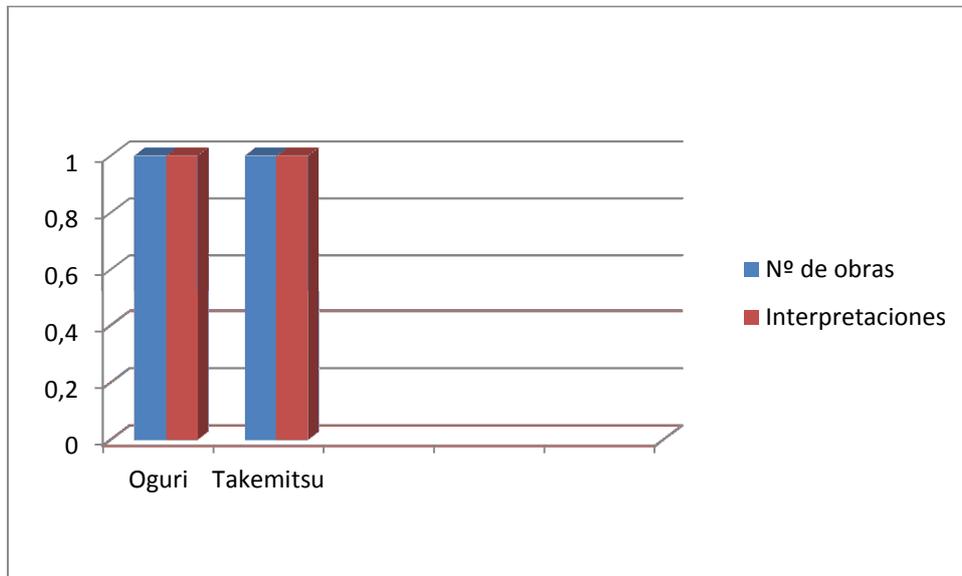
Takemitsu, Toru (1930-1996):

A los catorce años escuchó por primera vez música occidental. Después de su encuentro con Cage, en 1964, comenzó a interesarse por la música japonesa. También compuso música para películas (Burrows, 2009, p. 487).

Figura clave en las corrientes posmodernas. Se interesó en las músicas de Debussy y Messiaen. De ahí le viene sin duda la sensibilidad por el refinamiento tímbrico, el cromatismo y la melodía de origen modal pero con un sentido de la suspensión del tiempo muy japonés. Hizo uso de los instrumentos japoneses, en contexto musical occidental, como la biwa (un complejo cordófono) y el shakuhachi (un tipo de flauta de bambú). La traducción sonora de la movilidad del agua es una obsesión que recorrerá toda su obra siguiente, así como los campos armónico-tímbricos. Como en el caso de algunos intentos folclóricos, Takemitsu comenzó por yuxtaponer instrumentos e ideas orientales con las occidentales y aprovechar sus diferencias para lanzarse a un juego creativo nuevo. Pero llegó a darse cuenta de que su conocimiento de ambas técnicas, y de sus trasfondos, le permitía intentar la fusión de ambos mundos, lo que consiguió en un grado más que aceptable (Marco, 2002, p. 450).

16.5.3. Compositores y épocas más interpretadas

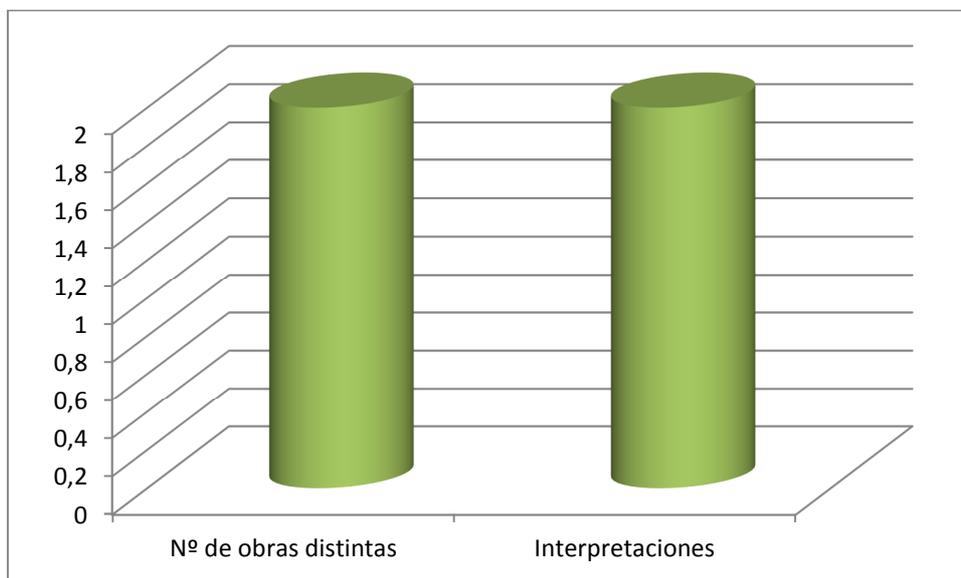
Oguri y Takemitsu son los compositores que representan la música japonesa. Ambos pertenecen al siglo XX, y de ellos se interpretó una obra tocada en una ocasión, respectivamente.



Gráfica 144. Compositores japoneses

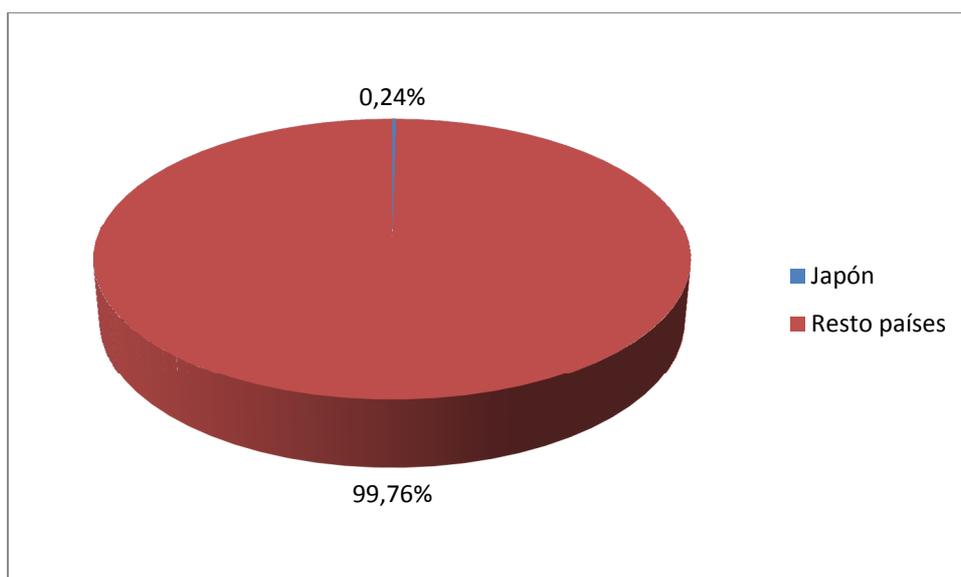
16.5.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

De los dos compositores japoneses analizados, la OFGC interpretó un global de 2 obras distintas sin producirse repeticiones de las mismas, y en consecuencia se contabilizaron igualmente 2 interpretaciones

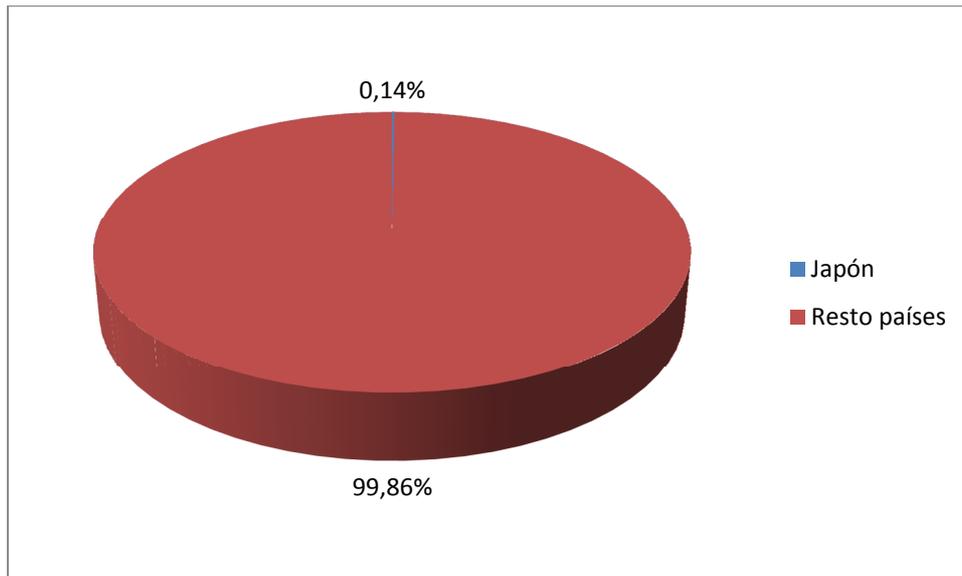


Gráfica 145. Japón: Nº de obras distintas e interpretaciones

El ínfimo número que representan las obras distintas y las interpretaciones de la música japonesa ocasionan una participación escasa dentro del repertorio sinfónico de la OFGC, tal y como indican las dos gráficas siguientes.



Gráfica 146. Japón: Porcentaje de obras distintas



Gráfica 147. Japón: Porcentaje de interpretaciones

17. PAÍSES REPRESENTADOS POR 1 COMPOSITOR

Las cinco nacionalidades siguientes están representadas por un solo compositor: Cuba, Israel, Noruega, Suiza y Uruguay.

17.1. N° de obras distintas e interpretaciones según nacionalidad

En cuanto al número de obras distintas de cada uno de los autores de las nacionalidades citadas, según los datos obtenidos se registró sólo 1 obra de Martin (Suiza), Orbón (Cuba), Lamarque-Pons (Uruguay), y Zehavi (Israel). Del compositor noruego Grieg se computaron 4. De este grupo de compositores sólo se produjeron repeticiones de obras en los casos de Grieg y Martin, sumando 7 y 2 interpretaciones, respectivamente.

Tabla 36. N° de obras e interpretaciones según nacionalidad

Nacionalidad	N° de obras	Interpretaciones
Noruega	4	7
Suiza	1	2
Cuba	1	1
Uruguay	1	1
Israel	1	1

17.2. Clasificación de los compositores por épocas

CUBA (Siglo XX)

Orbón, Julián (1925-1991): nació en Asturias, pero debe ser considerado cubano (Marco, 1989, p. 145). Compositor cubano de nacimiento español. Estudió en el Conservatorio de Oviedo y después se trasladó a la Havana. Entre 1942 y 1949 fue miembro del *Grupo de Renovación Musical*, además de crítico musical y pianista en conciertos de música contemporánea cubana. Estudió con Copland en Tanglewood, en 1946. Durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta se asoció con el grupo literario *Orígenes*, escribiendo numerosos ensayos. Fue director del Conservatorio Orbón, en la Havana, entre 1946 y 1960, fundado por su padre, Benjamín. Impartió composición en el Conservatorio Nacional de México desde 1960 a 1963. En 1964 se trasladó a Nueva York, recibiendo en 1967 un premio de la Academia Americana de las Artes y Letras. Su música hispano-cubana ha recibido diversas influencias como la liturgia católica, el canto gregoriano, la música de Falla, los Halffter, y la poesía contemporánea (Sadie, 2001, vol. 18, p. 529).

ISRAEL (Siglo XX)

Zehavi, Oded (1961): estudió en Jerusalén y en Pensilvania. Después de volver a Israel, en 1992, se convirtió en compositor residente de la orquesta de la Haifa y de la orquesta de Cámara de Israel. En 1995 fue ganador del *Premio del Primer Ministro* para compositores. Utiliza distintas tendencias estilísticas, desde la neo romántica hasta la escritura densa y casi atonal. En sus obras vocales refleja la influencia de dos importantes escritores de canción israelí, Argov y Wilensky (Sadie, 2001, vol. 27, p. 770).

NORUEGA (Romanticismo)

Grieg, Edward (1843-1907): nacionalista romántico (Bennett, 2003, pp. 195, 262; Burrows, 2009, p. 310; Einstein, 1994, pp. 302-307; Grout y Palisca, 2004, vol. 2, p. 872; Moore, 1981, p. 152; Robertson y Stevens, 1993, p. 310; Scholes, 1984, p. 651; Swift, 2010, p. 108), “plenamente clasificado en el siglo XIX” (Marco, 1993, p. 21). Se formó en la tradición sinfónica europea pero compuso fuera de ella, confiriéndole a sus obras elementos melódicos influenciado por la música popular de su país. Sus primeras obras para piano ya poseían un carácter nacional, pero fue a partir de 1868 cuando se

acrecentó su espíritu nacionalista al descubrir un volumen de canciones populares noruegas (Thompson, 2009, pp. 140-1).

SUIZA (Final del siglo XIX y transición al XX)

Martin, Frank (1890-1974): De estilo muy personal, utilizó gran variedad de estilos en su música, tanto el dodecafonismo como la tonalidad (Burrows, 2009, p. 358; Chailley, 1991, p. 427; Pascual, 2004, pp. 186, 227-28; Schonberg, 2004, vol. II, p. 372).

Seguidor de las influencias de los impresionistas, adopta luego los postulados dodecafónicos para ser después uno de los pocos tráfugas de importancia que tuvo esta tendencia. El estilo final de Martin vuelve a una tonalidad libremente manejada en la que se dan cita un cierto utilitarismo y un espíritu dado a lo elegíaco cuando no a lo francamente trágico (Marco, 2002, p. 168).

URUGUAY (Siglo XX)

Lamarque –Pons, Jaurés (1917-1982): estudió composición e instrumentación con Casal y Chapí (1949-51). Fue pianista acompañante de la Sociedad Coral de Salto en 1933. En Montevideo trabajó como pianista de la *Ariel Radio Station*, así como en hoteles y locales nocturnos. Sus obras tienen carácter nacionalista, y están inspiradas en la música urbana como el tango y los ritmos Afro-Uruguayos. (Sadie, 2001, vol. 14, p. 157).

17.3. Compositores y épocas interpretadas

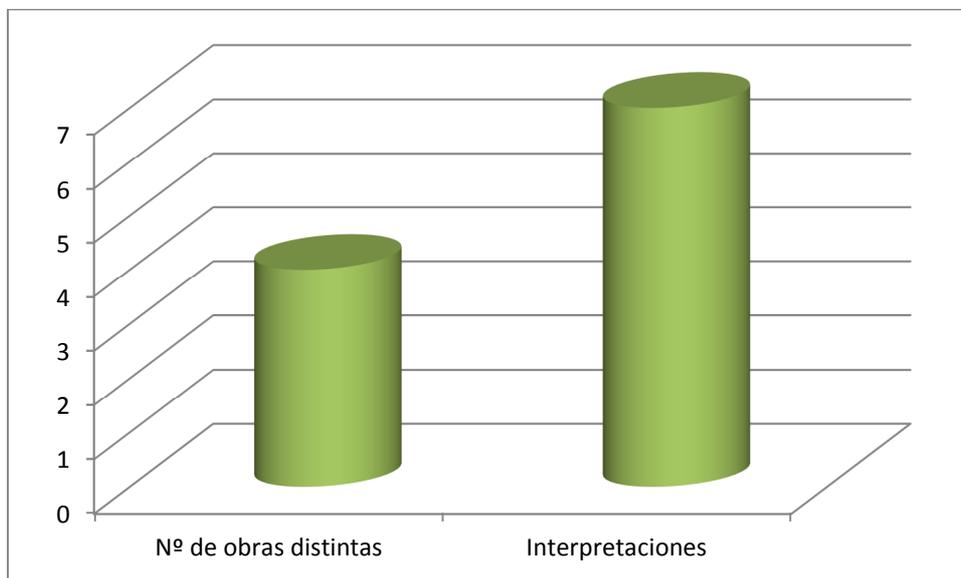
Estas cinco nacionalidades y la relación de sus respectivos compositores con las distintas épocas musicales quedan reflejadas en la tabla nº 37.

Tabla 37. Compositores y épocas interpretadas

Romanticismo	Noruega: Grieg
Siglo XIX-XX	Suiza: Martin
Siglo XX	Cuba: Orbón Uruguay: Lamarque-Pons Israel: Zehavi

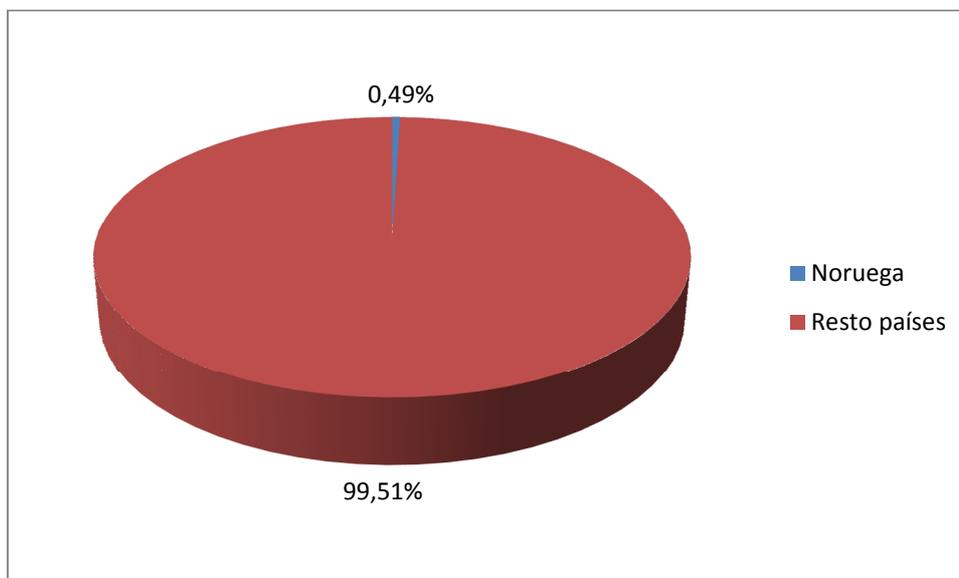
17.4. Número de obras distintas e interpretaciones y sus porcentajes

La representación de la música noruega quedó plasmada con 4 obras distintas y 7 interpretaciones.

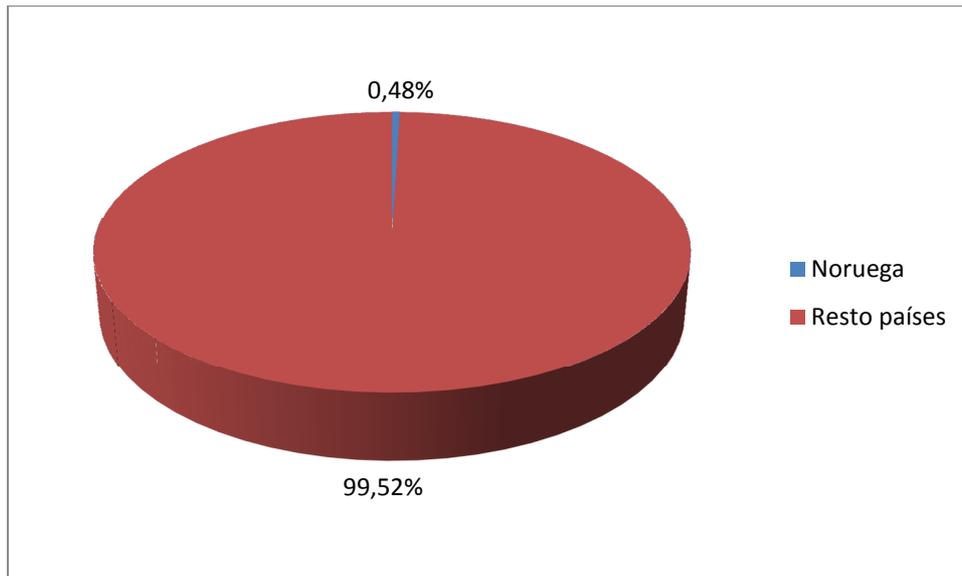


Gráfica 148. Noruega: N° de obras distintas e interpretaciones

El porcentaje de obras distintas y el de interpretaciones noruegas presenta escasa diferencia entre ambas, con un 0,49% y un 0,48%, respectivamente.

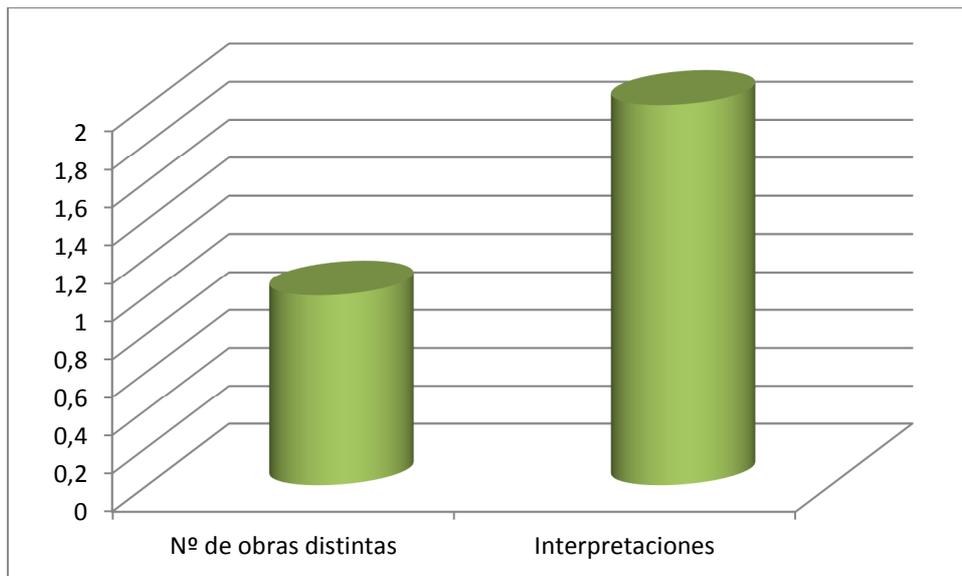


Gráfica 149. Noruega: Porcentaje de obras distintas



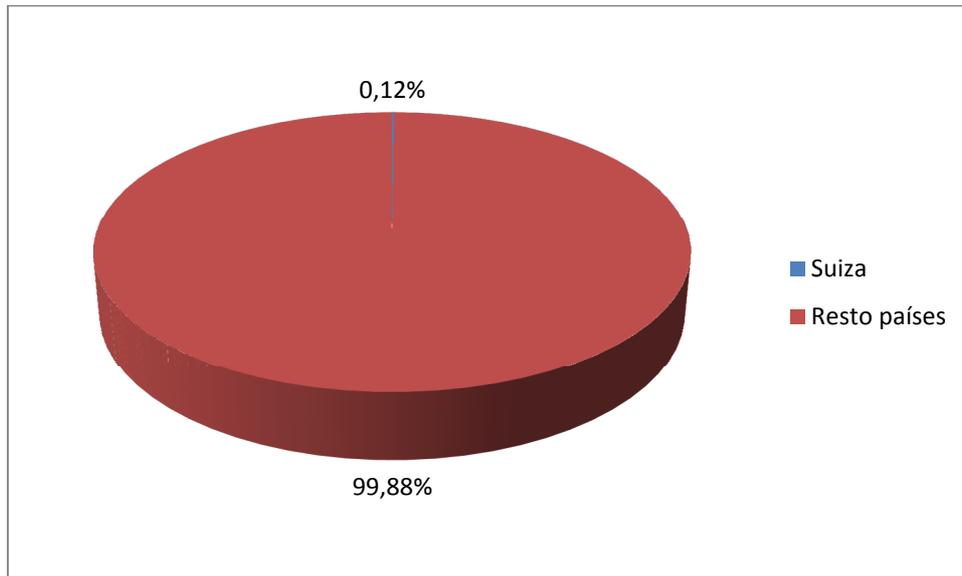
Gráfica 150. Noruega: Porcentaje de interpretaciones

La nacionalidad suiza está representada con 1 obra distinta y 2 interpretaciones.

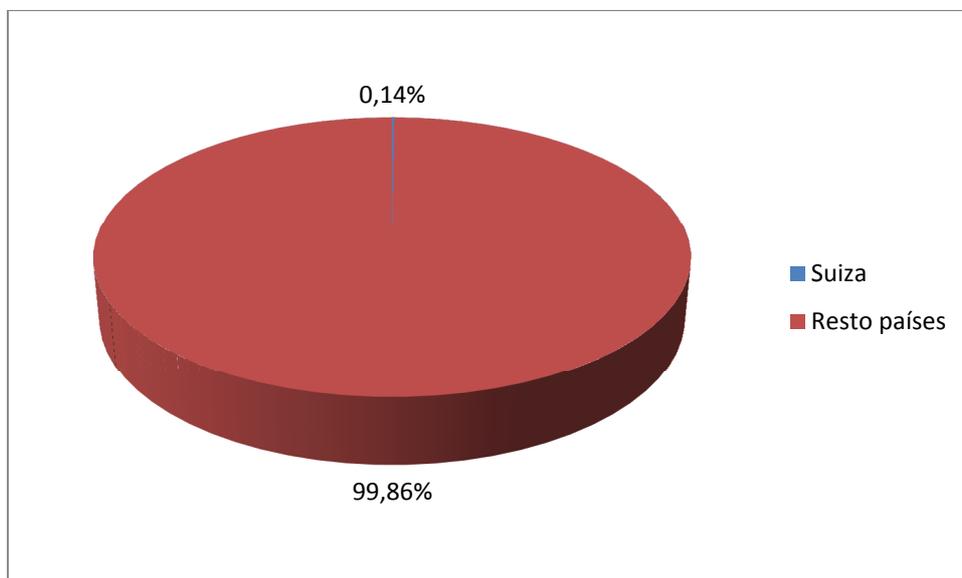


Gráfica 151. Suiza: N° de obras distintas e interpretaciones

El porcentaje de obras distintas de la música suiza resultó un 0,12%, y el de interpretaciones un 0,14%.

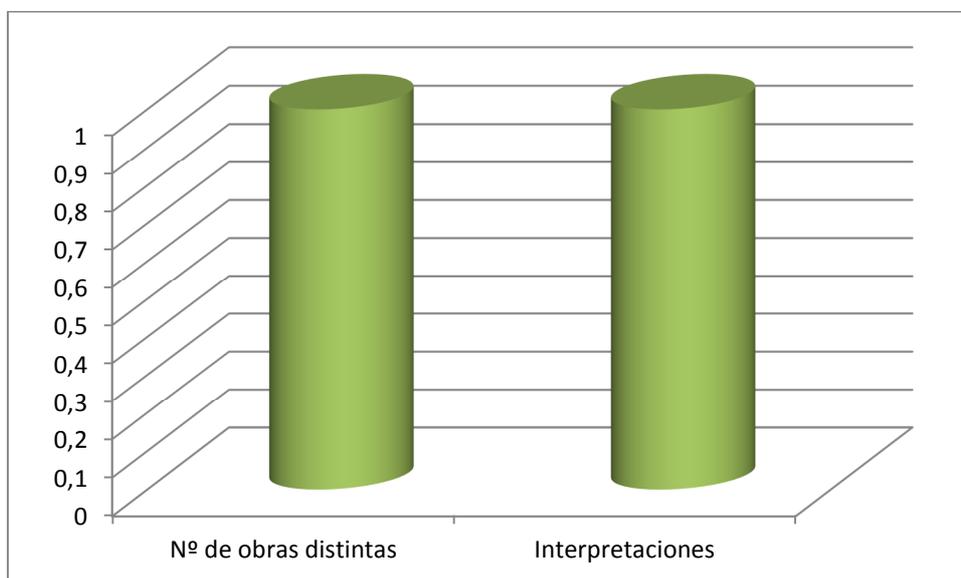


Gráfica 152. Suiza: Porcentaje de obras distintas



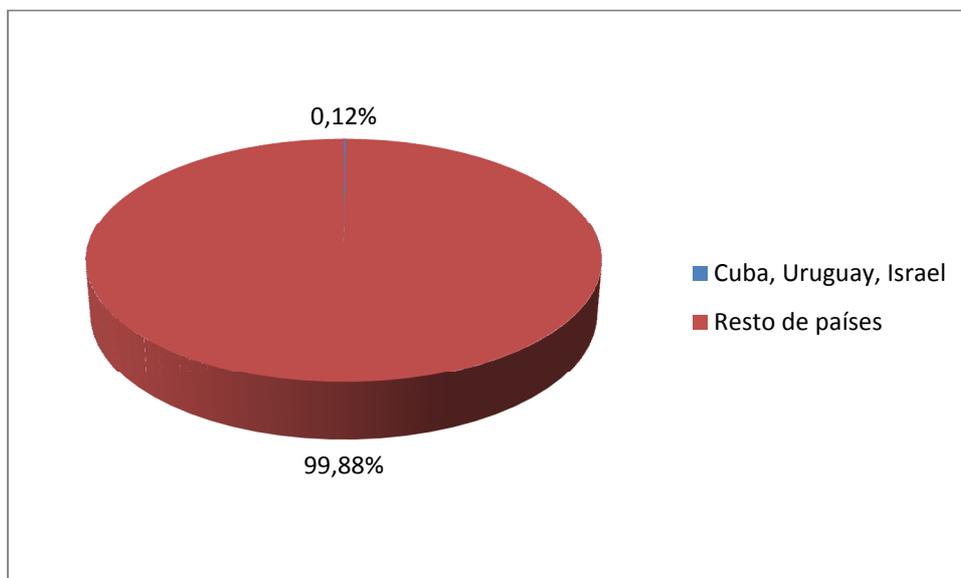
Gráfica 153. Suiza: Porcentaje de interpretaciones

El grupo de países que conforman Cuba, Uruguay e Israel muestran la misma imagen en las gráficas que siguen, ya que de cada uno de los compositores pertenecientes a este grupo se interpretó 1 obra y no hubo repeticiones de las mismas.

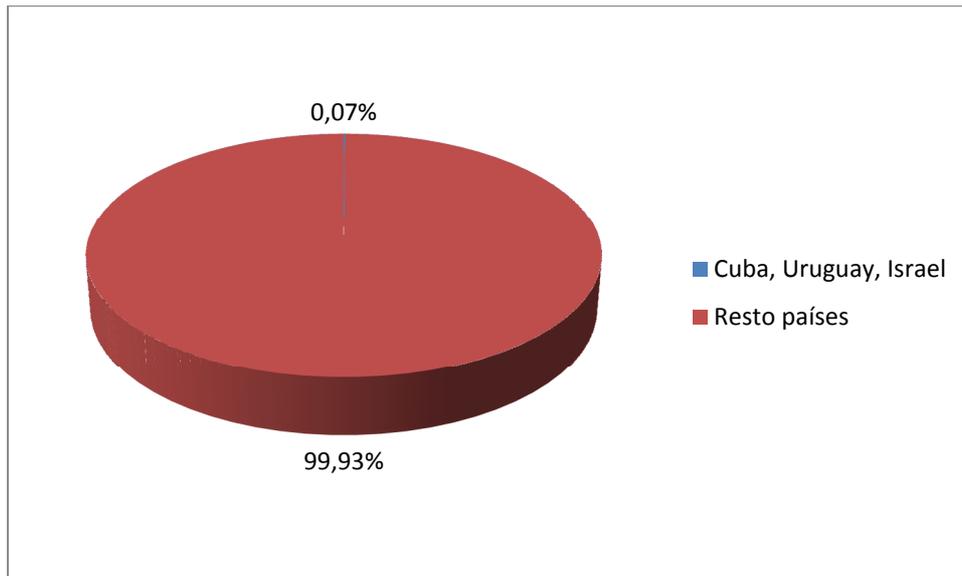


Gráfica 154. Cuba, Uruguay, Israel: Nº de obras distintas e interpretaciones

Cada uno de estos tres países tiene una representación del 0,12% en cuanto a obras distintas, y un 0,07% de interpretaciones.



Gráfica 155. Cuba, Uruguay, Israel: Porcentaje de obras distintas



Gráfica 156. Cuba, Uruguay, Israel: Porcentaje de interpretaciones

18. Resultados de la primera parte

Concluido el estudio de cada una de las nacionalidades y con los datos obtenidos, exponemos a continuación los resultados del análisis comparativo del conjunto de los 24 países estudiados. Dentro de España incluiremos el análisis de la Comunidad Autónoma de Canarias por la relevancia que tiene el conocimiento de resultados sobre la interpretación por parte de la OFGC de obras de compositores canarios.

A través de los siguientes criterios, que utilizamos para extraer los resultados particulares de cada país, mostramos los resultados de esta primera parte de la investigación:

1. Compositores más interpretados según el número de obras distintas.
2. Épocas más interpretadas según el número de compositores.
3. Compositores más interpretados según el número de repeticiones de obras.
4. Épocas más interpretadas según el número de obras distintas.
5. Épocas más interpretadas según el número de repeticiones de obras.
6. Época más representada, de cada país, según la comparación de los resultados obtenidos tras la aplicación de los 3 criterios anteriores referidos a las épocas (según el número de compositores, de obras distintas y de repeticiones de obras).
7. Porcentajes de obras distintas e interpretaciones de cada nacionalidad.

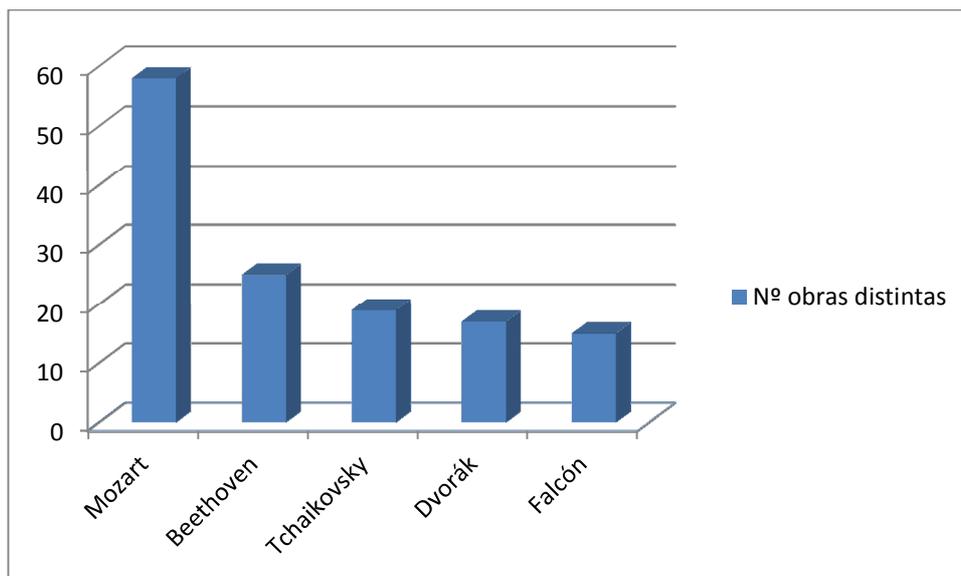
18.1. Compositores más interpretados según el número de obras distintas

En la tabla nº 38 se muestra de forma ordenada el compositor más interpretado, según el número de obras distintas, de cada uno de los 24 países objetos de este estudio. En países como Noruega, Suiza, Cuba, Uruguay e Israel se refleja también el único compositor representante de dichas nacionalidades. En los casos de Rumanía y Japón, con representación de dos compositores, se seleccionaron ambos ya que cada uno de ellos presentó el mismo registro de obras distintas.

Tabla 38. Compositores más interpretados según el nº de obras distintas

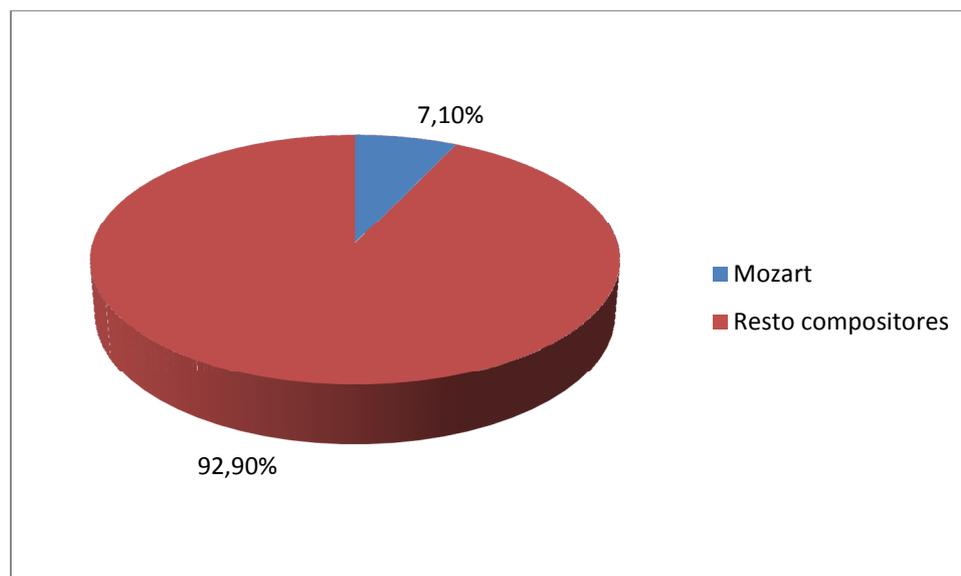
País	Compositor	Nº obras distintas	Época
Austria	Mozart	58	Clasicismo
Alemania	Beethoven	25	Trans. Cla/Roman
Rusia	Tchaikovsky	19	Romanticismo
Checoslovaquia	Dvorák	17	Romanticismo
España	Falcón	15	Siglo XX
Canarias	Falcón	15	Siglo XX
Finlandia	Sibelius	14	Final XIX-trans. XX
Francia	Ravel	12	Final XIX-trans. XX
Inglaterra	Elgar	8	Final XIX-trans. XX
Argentina	Ginastera	8	Siglo XX
Italia	Rossini	7	Trans. Cla/Roman
Polonia	Lutoslawski	7	Siglo XX
Hungría	Liszt	7	Romanticismo
EEUU	Copland	6	Siglo XX
Brasil	Villa-Lobos	6	Final XIX-trans. XX
Dinamarca	Nielsen	4	Final XIX-trans. XX
Armenia	Kachaturian	4	Siglo XX
Noruega	Grieg	4	Final XIX-trans. XX
México	Chávez	1	Final XIX-trans. XX
	Ponce	1	Final XIX-trans. XX
	Revueltas	1	Final XIX-trans. XX
	Galindo	1	Siglo XX
	Márquez	1	Siglo XX
Rumanía	Bentoiu	1	Siglo XX
	Enesco	1	Final XIX-trans. XX
Japón	Oguri	1	Siglo XX
	Takemitsu	1	Siglo XX
Suiza	Martin	1	Final XIX-trans. XX
Cuba	Orbón	1	Siglo XX
Uruguay	Lamarque-Pons	1	Siglo XX
Israel	Zehavi	1	Siglo XX

Atendiendo al primer criterio, el compositor más interpretado dentro del grupo de países que engloban nuestro estudio es Mozart. Este compositor austriaco del Clasicismo registró un total de 58 obras, una elevada cifra si se compara con la que presenta cualquier otro compositor. Además de Mozart, dentro del grupo de los cinco compositores más tocados por la OFGC figuran Beethoven (25), Tchaikovsky (19), Dvorák (17) y Falcón (15). El compositor canario más tocado, Falcón Sanabria, es además el español del que la OFGC ha interpretado mayor número de obras distintas.



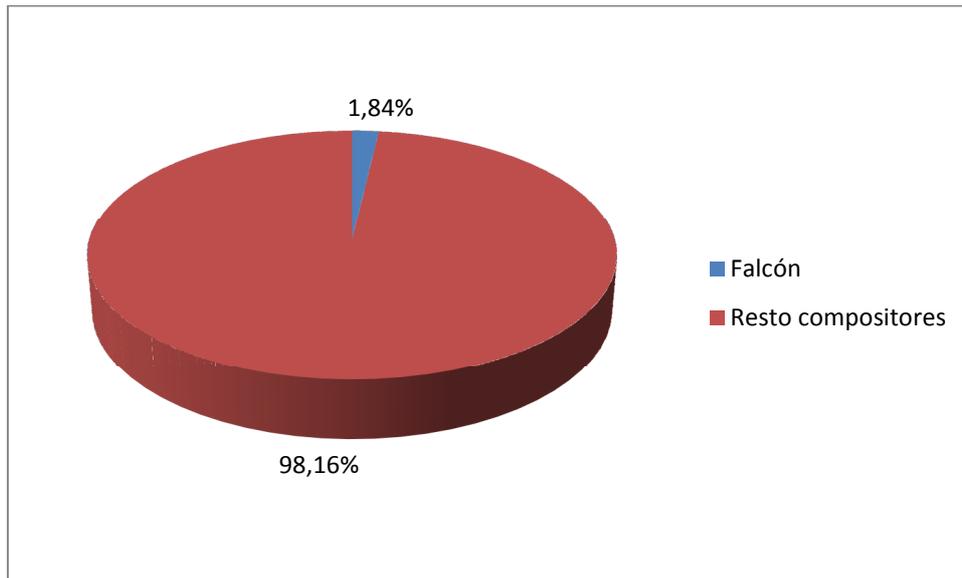
Gráfica 157. Composidores más interpretados según el nº de obras distintas

El porcentaje de obras distintas que registra Mozart respecto al resto de compositores del conjunto de nacionalidades es de un 7,10%.



Gráfica 158. Mozart: Porcentaje de obras distintas respecto al resto de compositores

Bajo el mismo criterio, hallamos que el compositor canario Falcón Sanabria obtiene un porcentaje del 1,84%.



Gráfica 159. Falcón: Porcentaje de obras distintas respecto al resto de compositores

18. 2. Épocas más interpretadas según el número de compositores

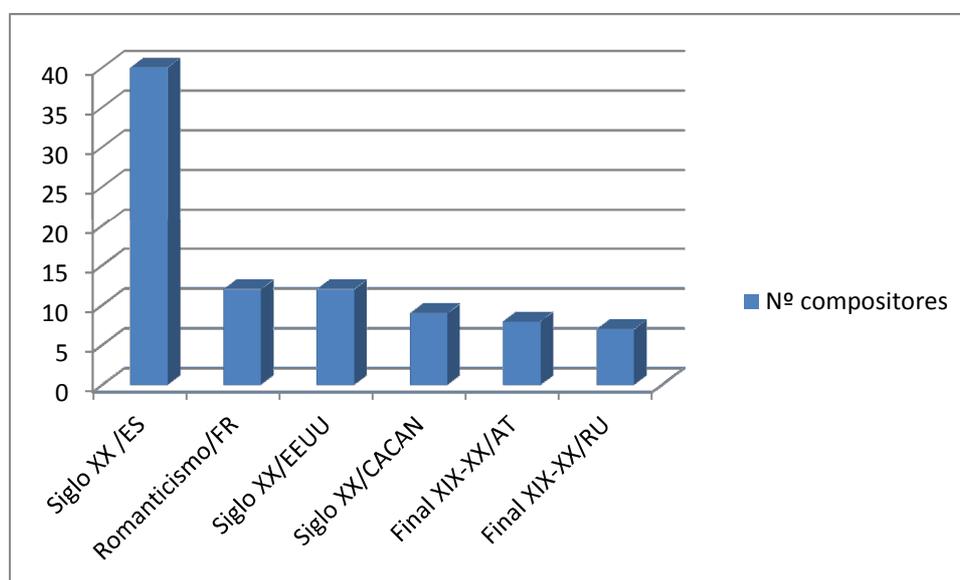
Tabla 39. Época más interpretada según el nº de compositores

País	Nº de compositores	Época
España	40	siglo XX
Francia	12	Romanticismo
EEUU	12	siglo XX
Canarias	9	siglo XX
Austria	8	Final XIX-XX
Rusia	7	Final XIX-XX
Alemania	6	Romanticismo
Italia	5	Final XIX-XX
Inglaterra	5	Final XIX-XX
Polonia	4	siglo XX
Hungría	3	Final XIX-XX
México	3	Final XIX-XX
Checoslovaquia	2	Clasicismo
	2	Romanticismo
	2	Final XIX-XX
Dinamarca	2	Romanticismo
	2	Final XIX-XX
Argentina	2	siglo XX
Armenia	2	siglo XX
Japón	2	siglo XX
Rumanía	1	siglo XX
	1	Final XIX-XX
Finlandia	1	siglo XX
	1	Final XIX-XX
Brasil	1	siglo XX
	1	Final XIX-XX
Noruega	1	Romanticismo
Suiza	1	Final XIX-XX
Cuba	1	siglo XX
Uruguay	1	siglo XX
Israel	1	siglo XX

En países como Checoslovaquia, Dinamarca, Rumanía, Finlandia y Brasil se registró por igual más de una época ya que están representadas por el mismo número de compositores.

España es la nacionalidad que presenta un mayor registro de compositores, 40, pertenecientes a una misma época, el siglo XX. De la selección entre los 24 países

obtenemos un grupo de cinco, donde además de España (ES) se encuentran Francia (FR) con 12 compositores románticos, los Estados Unidos de América (EEUU) con 12 autores también pero en este caso pertenecientes al siglo XX, Austria (AT) y Rusia (RU) con 8 y 7 autores, respectivamente, encuadrados en la transición de finales del siglo XIX al XX. La música de compositores canarios (CACAN) pertenece mayormente al siglo XX, y queda reflejada en la siguiente representación gráfica entre la música norteamericana y la austriaca, ya que aporta al repertorio sinfónico de la OFGC un elevado número de representantes, 9. Teniendo en cuenta este criterio, comprobamos que las épocas más interpretadas de forma general en el conjunto de nacionalidades son el siglo XX y la transición de finales del siglo XIX al XX.



Gráfica 160. Épocas más interpretadas según nº de compositores

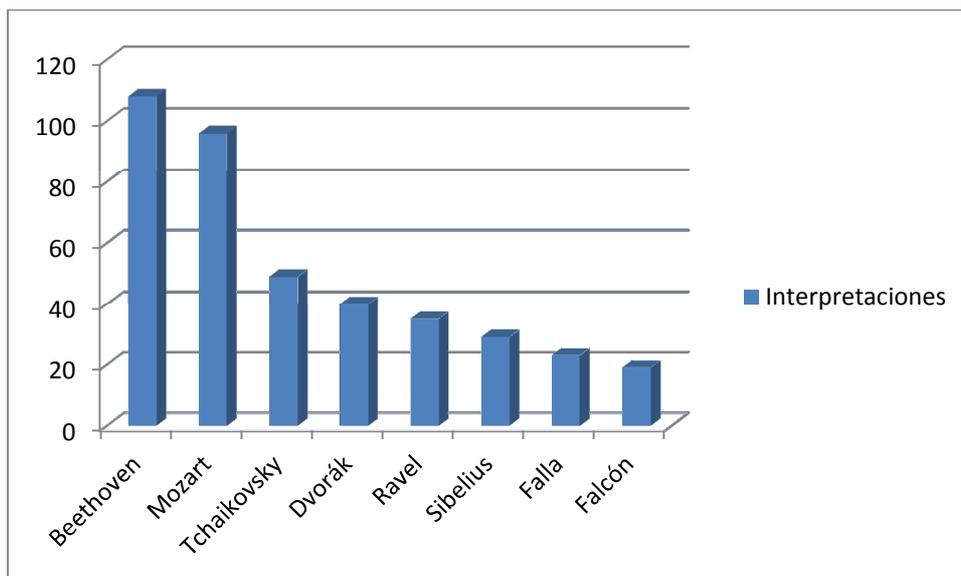
18.3. Compositores más interpretados según el número de repeticiones de obras

Según este criterio se han tenido en cuenta las ocasiones en que se han repetido ejecuciones de obras para contabilizar el número total de interpretaciones que la OFGC ha hecho de cada autor. De algunos compositores que figuran como los más tocados en nacionalidades como los Estados Unidos de América, Armenia, Rumanía, Japón, Cuba, Uruguay e Israel no se produjeron repeticiones de obras, siendo igual el número de obras distintas y de interpretaciones.

Tabla 40. Compositores más interpretados según el nº de repeticiones de obras

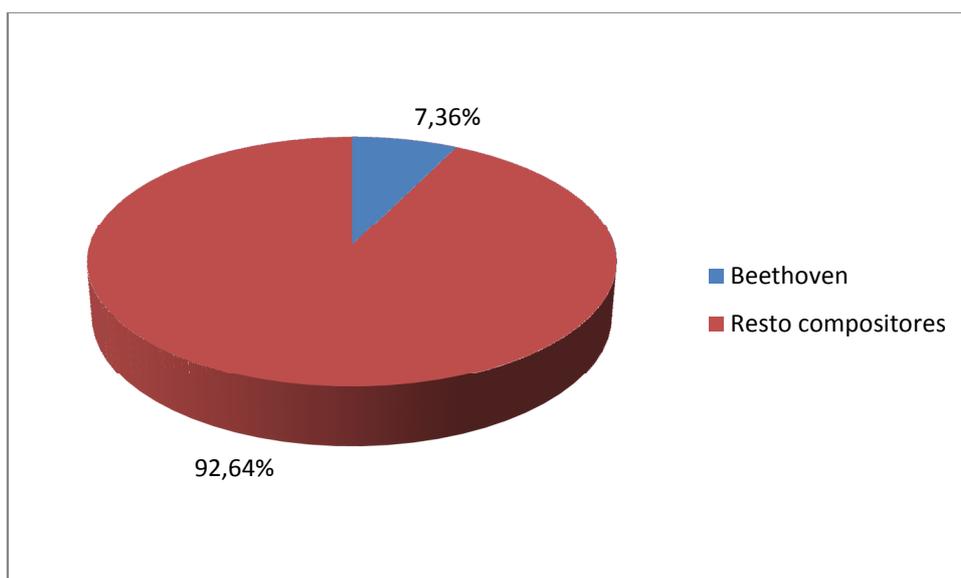
País	Compositor	Interpretaciones	Época	
Alemania	Beethoven	108	Trans. Cla/Roman	
Austria	Mozart	96	Clasicismo	
Rusia	Tchaikovsky	49	Romanticismo	
Checoslovaquia	Dvorák	40	Romanticismo	
Francia	Ravel	35	Final XIX-XX	
Finlandia	Sibelius	29	Final XIX-XX	
España	Falla	23	Final XIX-XX	
Canarias	Falcón	19	Siglo XX	
Inglaterra	Elgar	16	Final XIX-XX	
Italia	Rossini	15	Trans. Cla/Roman	
Argentina	Ginastera	15	Siglo XX	
Hungría	Liszt	13	Romanticismo	
	Bartók	13	Final XIX-XX	
Polonia	Lutoslawski	8	Siglo XX	
	Chopin	8	Romanticismo	
Brasil	Villa-Lobos	7	Final XIX-XX	
Noruega	Grieg	7	Romanticismo	
EEUU	Copland	6	Siglo XX	no repetición de obras
Dinamarca	Nielsen	5	Final XIX-XX	
Armenia	Kachaturian	4	Siglo XX	no repetición de obras
México	Ponce	2	Final XIX-XX	
Suiza	Martin	2	Final XIX-XX	
Rumanía	Bentoiu	1	Siglo XX	no repetición de obras
	Enesco	1	Final XIX-XX	no repetición de obras
Japón	Oguri	1	Siglo XX	no repetición de obras
	Takemitsu	1	Siglo XX	no repetición de obras
Cuba	Orbón	1	Siglo XX	no repetición de obras
Uruguay	Lamarque-Pons	1	Siglo XX	no repetición de obras
Israel	Zehavi	1	Siglo XX	no repetición de obras

El compositor que fue ejecutado en mayor número de ocasiones por la OFGC fue Beethoven. La suma de interpretaciones de sus obras contando las repeticiones de algunas de ellas dio un resultado de 108. Seleccionados aquellos de los que se han interpretado obras en más de una veintena de ocasiones figuran Mozart (96), Tchaikovsky (49), Dvorák (40), Ravel (35), Sibelius (29), y Falla (23). Inmediatamente le sigue a Falla el compositor canario Falcón Sanabria con 19 interpretaciones de su música.



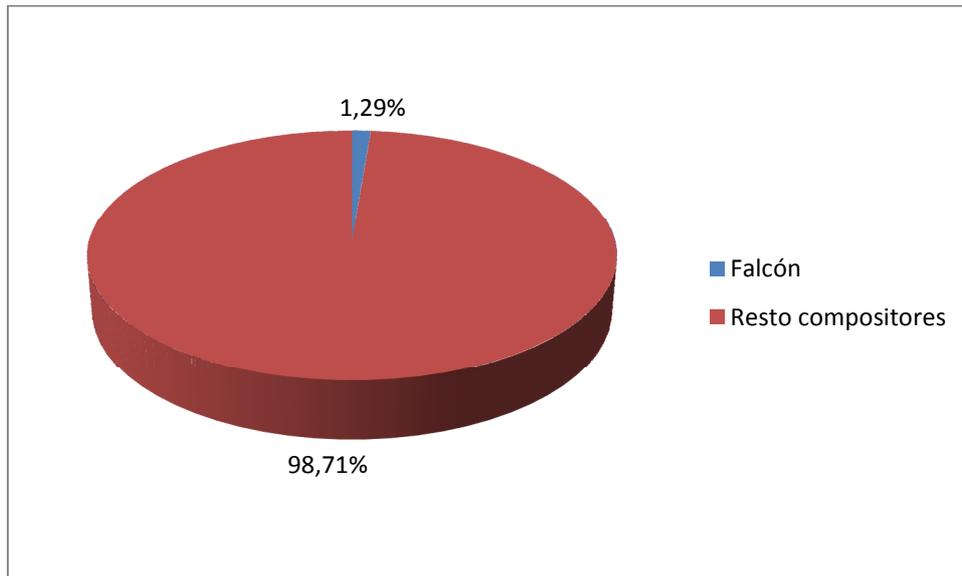
Gráfica 161. Compositores más interpretados según nº de repeticiones

El porcentaje de interpretaciones que registra Beethoven respecto al resto de compositores del conjunto de nacionalidades es de un 7,36%.



Gráfica 162. Beethoven: Porcentaje de interpretaciones respecto al resto de compositores

En el caso del compositor canario Falcón Sanabria es de un 1,29%.



Gráfica 163. Falcón: Porcentaje de interpretaciones respecto al resto de compositores

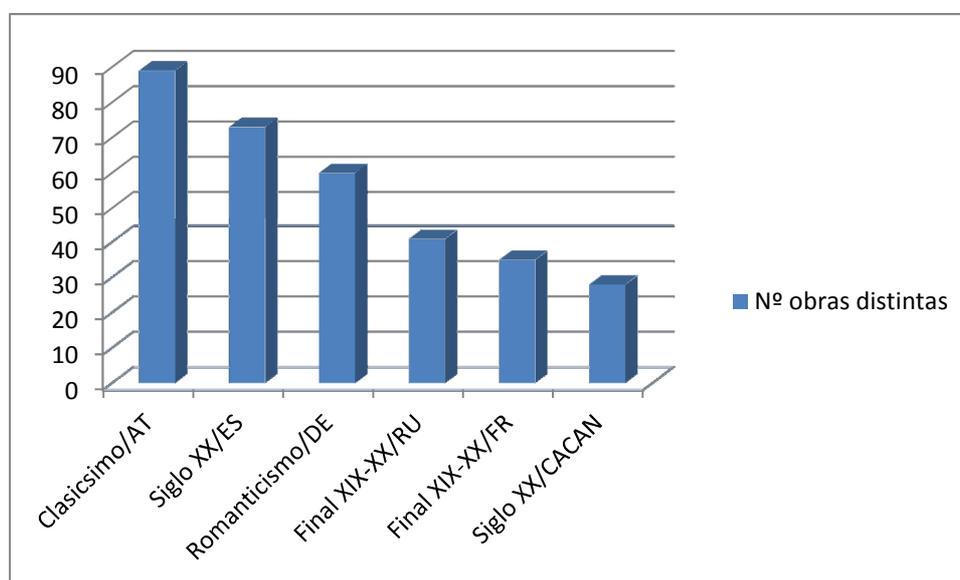
18.4. Épocas más interpretadas según el número de obras distintas

Tabla 41. Épocas más interpretadas según el nº de obras distintas

País	Época	Nº obras distintas
Austria	Clasicismo	89
España	Siglo XX	73
Alemania	Romanticismo	60
Rusia	Final XIX-XX	41
Francia	Final XIX-XX	35
Canarias	Siglo XX	28
EEUU	Siglo XX	21
Inglaterra	Final XIX-XX	21
Checoslovaquia	Romanticismo	19
Finlandia	Final XIX-XX	14 coincide con Sibelius
Italia	Trans. Cla/Roman	12
Polonia	Siglo XX	11
Hungría	Final XIX-XX	9
Argentina	Siglo XX	9
Brasil	Final XIX-XX	6 coincide con Villa-Lobos
Dinamarca	Final XIX-XX	5
Armenia	Siglo XX	5
Noruega	Romanticismo	4
México	Final XIX-XX	3
Japón	Siglo XX	2
Rumanía	Siglo XX	1
	Final XIX-XX	1
Suiza	Final XIX-XX	1
Cuba	Siglo XX	1
Uruguay	Siglo XX	1
Israel	Siglo XX	1

En Finlandia, el número de obras distintas, 14, está encuadrado en la época de transición de finales del siglo XIX al XX, y son precisamente las 14 obras que se tocaron de Sibelius. La misma coincidencia se da en Brasil, ya que perteneciente a la misma época citada en el caso de Finlandia son las 6 obras distintas que corresponden a Villa-Lobos. Del grupo de países que están representados con un solo compositor, lógicamente se refleja la época a la que estos corresponden.

Del resto de países se han seleccionado los cinco que registran mayor número de obras distintas. Según este criterio, es Austria (AT) la nacionalidad que con 89 obras distintas pertenecientes al Clasicismo se sitúa en primer lugar. Las siguientes épocas más interpretadas son el siglo XX con 73 obras españolas (ES), el Romanticismo con 60 obras alemanas (DE), y la transición de finales del siglo XIX al XX con 41 y 35 obras de Rusia (RU) y Francia (FR), respectivamente. La Comunidad Autónoma de Canarias (CACAN) es la que con 28 obras del siglo XX continúa esta lista. Aún con estos datos, las épocas más interpretadas en general por el grupo de 24 países, aplicando este criterio, resultan ser el siglo XX (153 obras) y la transición de finales del siglo XIX al XX (136 obras).



Gráfica 164. Épocas más interpretadas según nº de obras distintas

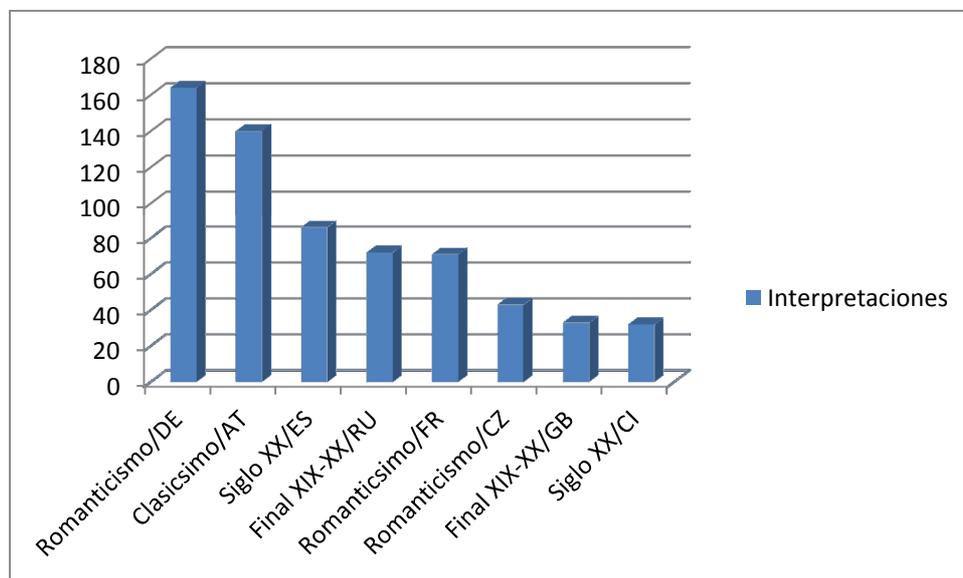
18.5. Épocas más interpretadas según el número de repeticiones de obras

Tabla 42. Épocas más interpretadas según el nº de repeticiones de obras

País	Época	Interpretaciones	
Alemania	Romanticismo	164	
Austria	Clasicimo	140	
España	Siglo XX	86	
Rusia	Final XIX-XX	72	
Francia	Romanticismo	71	
Checoslovaquia	Romanticismo	43	
Inglaterra	Final XIX-XX	33	
Canarias	Siglo XX	32	
Finlandia	Final XIX-XX	29	coincide con Sibelius
EEUU	Siglo XX	24	
Italia	Trans. Cla/Roman	21	
Hungría	Final XIX-XX	19	
Argentina	Siglo XX	16	
Polonia	Siglo XX	12	
Brasil	Final XIX-XX	7	coincide con Villa-Lobos
Noruega	Romanticismo	7	
Dinamarca	Final XIX-XX	6	
México	Final XIX-XX	4	
Armenia	Siglo XX	5	no repetición de obras
Rumanía	Final XIX-XX	1	no repetición de obras
	Siglo XX	1	
Japón	Siglo XX	2	no repetición de obras
Suiza	Final XIX-XX	2	
Cuba	Siglo XX	1	no repetición de obras
Uruguay	Siglo XX	1	no repetición de obras
Israel	Siglo XX	1	no repetición de obras

La época más interpretada, según el número de ocasiones en que se ejecutó la música de los diferentes países, fue la romántica correspondiente a la nacionalidad alemana, con 164 interpretaciones. Le siguen las épocas clásica con 140 interpretaciones de la música austriaca, el siglo XX con 86 ejecuciones de música española, la de transición de finales del siglo XIX al XX con 72 interpretaciones de la música rusa, la romántica con 71 y 43 interpretaciones de la música francesa y checa, respectivamente, de nuevo la época de transición de finales del siglo XIX al XX con 33 interpretaciones de la música inglesa, y el siglo XX con 32 interpretaciones de la música canaria. También bajo este criterio,

coincide de forma general que las épocas más interpretadas son el siglo XX (181 interpretaciones) y la transición de finales del siglo XIX al XX (173 interpretaciones). Por tanto, podemos concluir que la OFGC ha interpretado mayormente repertorio de estas dos épocas.



Gráfica 165. Épocas más interpretadas según nº de repeticiones

18.6. Época más representada, de cada país, según la comparación de los resultados obtenidos tras la aplicación de los 3 criterios referidos a las épocas (según el número de compositores, de obras distintas y de repeticiones de obras)

Tabla 43. Época más representada según los criterios 1, 2, 3

País	Época	Criterios 1, 2, 3
España	Siglo XX	coinciden los tres criterios
Canarias	Siglo XX	coinciden los tres criterios
Francia	Romanticismo	coinciden los criterios 1 y 3
Alemania	Romanticismo	coinciden los tres criterios
Italia	Trans. Cla/Roman	coinciden los criterios 2 y 3
Austria	Clasicismo	coinciden los criterios 2 y 3
EEUU	Siglo XX	coinciden los tres criterios
Rusia	Final XIX-XX	coinciden los tres criterios
Inglaterra	Final XIX-XX	coinciden los tres criterios
Polonia	Siglo XX	coinciden los tres criterios
Checoslovaquia	Romanticismo	coinciden los criterios 2 y 3
Hungría	Final XIX-XX	coinciden los tres criterios
México	Final XIX-XX	coinciden los tres criterios
Dinamarca	Final XIX-XX	coinciden los criterios 2 y 3
Argentina	Siglo XX	coinciden los tres criterios
Armenia	Siglo XX	coinciden los tres criterios
Rumanía	Final XIX-XX/Siglo XX	coinciden los tres criterios
Finlandia	Final XIX-XX	coinciden los tres criterios (Sibelius)
Brasil	Final XIX-XX	coinciden los tres criterios (VillaLobos)
Japón	Siglo XX	Coinciden los tres criterios

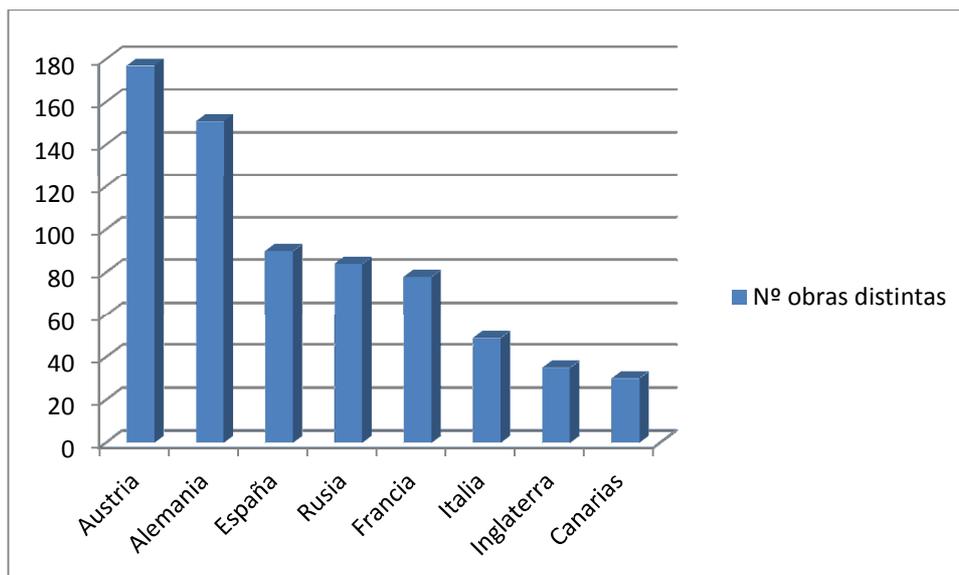
Las épocas más interpretadas de cada uno de los países expuestos en la tabla anterior coinciden según los tres criterios aplicados, en la mayoría de los casos. En el grupo de países formado por Italia, Austria, Checoslovaquia y Dinamarca coinciden en los criterios 2 y 3, y en el caso de Francia son coincidentes los criterios 1 y 3. No se han incluido en la tabla el grupo de países representados con un solo compositor, ya que lógicamente el resultado sería siempre el mismo: el Romanticismo corresponde a Noruega, la transición de finales del siglo XIX al XX a Suiza, y el siglo XX está representado por Cuba, Uruguay e Israel.

18.7. Porcentajes de obras distintas e interpretaciones de cada nacionalidad

Tabla 44. N° de obras distintas e interpretaciones de cada país

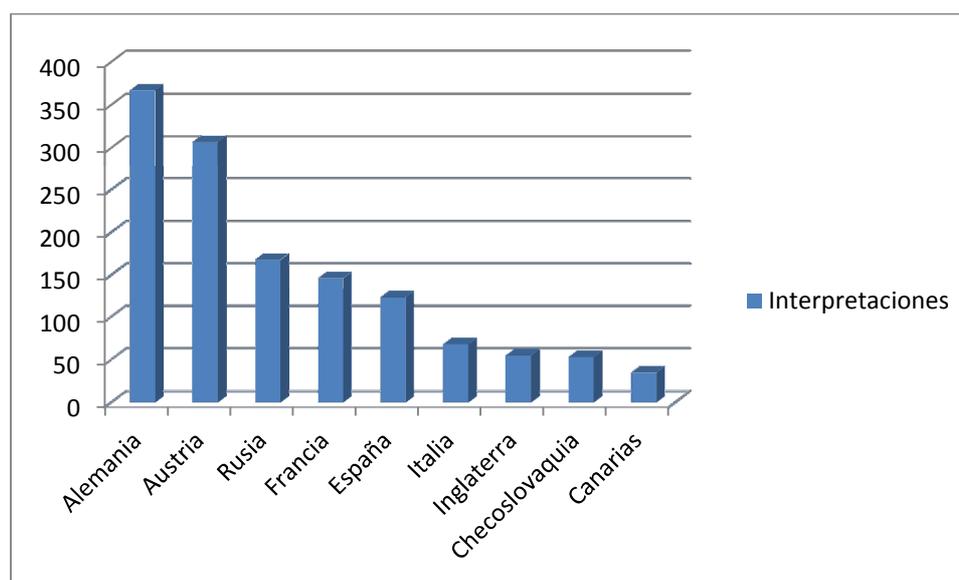
País	Nº obras distintas	Interpretaciones
España	90	123
Canarias	30	35
Francia	78	146
Alemania	151	367
Italia	49	68
Austria	177	307
EEUU	29	33
Rusia	84	168
Inglaterra	35	55
Polonia	19	25
Checoslovaquia	27	53
Hungría	17	33
México	5	6
Dinamarca	7	8
Argentina	10	17
Armenia	5	5
Rumanía	2	2
Finlandia	15	30
Brasil	7	8
Japón	2	2
Noruega	4	7
Suiza	1	2
Cuba	1	1
Uruguay	1	1
Israel	1	1

El país que computa mayor número de obras distintas es Austria, con 177. Entre esta cifra y la que se obtiene del análisis de las obras de compositores canarios, 30, hallamos a los siguientes países: Alemania con 151, España con 90, Rusia con 84, Francia con 78, Italia con 49, e Inglaterra con 35. El resto de países presenta un registro menor a la treintena de obras distintas.



Gráfica 166. Países según nº de obras distintas

Sin embargo, analizado el conjunto de nacionalidades según el número de interpretaciones realizadas de la música de sus correspondientes compositores, comprobamos la variación de los resultados respecto a los reflejados en la gráfica anterior. Alemania es la nacionalidad que con 367 interpretaciones de la música de sus autores se convierte en la más tocada. Austria, que según el anterior criterio fue la más interpretada, se sitúa en este caso detrás de Alemania con 307 interpretaciones. A las dos nacionalidades más tocadas por la OFGC le siguen Rusia con 168, Francia con 146, y España con 123. Con menos de un centenar de interpretaciones se encuentran Italia con 68, Inglaterra con 55, Checoslovaquia con 53, y Canarias con 35.



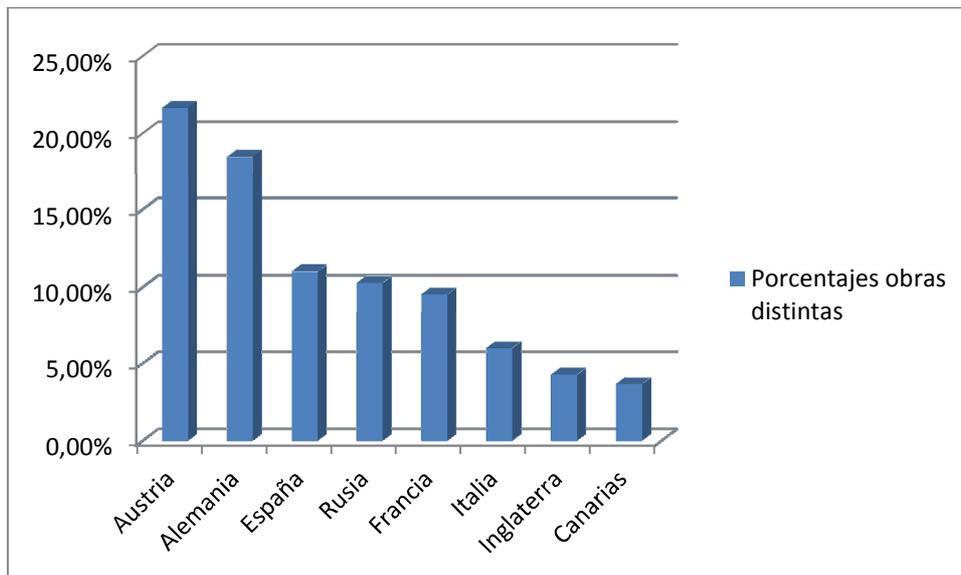
Gráfica 167. Países según nº de interpretaciones

Con los datos resultantes de la tabla anterior hallamos los porcentajes que obtiene cada nacionalidad, según el número de obras distintas y de interpretaciones.

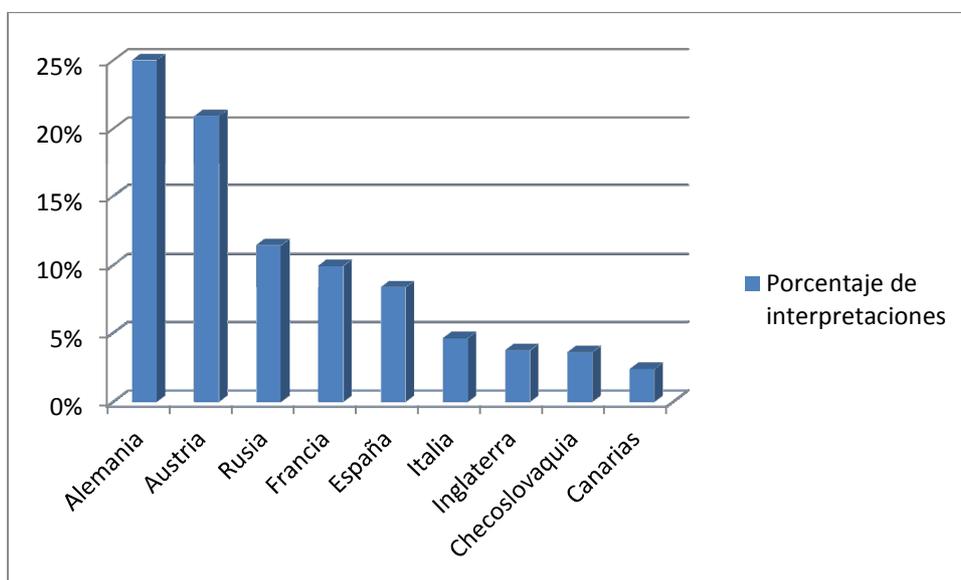
Tabla 45. Porcentajes de obras distintas y de interpretaciones de cada país

Países	Porcentaje de nº de obras distintas	Porcentaje de interpretaciones
España	11,02%	8,38%
Canarias/ES	33,33%	28,46%
Canarias/resto países	3,67%	2,38%
Francia	9,55%	9,95%
Alemania	18,48%	25%
Italia	6,00%	4,63%
Austria	21,66%	20,91%
EEUU	3,55%	2,25%
Rusia	10,28%	11,44%
Inglaterra	4,28%	3,75%
Polonia	2,33%	1,70%
Checoslovaquia	3,30%	3,61%
Hungría	2,08%	2,25%
Mexico	0,61%	0,41%
Dinamarca	0,86%	0,54%
Argentina	1,22%	1,16%
Armenia	0,61%	0,34%
Rumanía	0,24%	0,14%
Finlandia	1,84%	2,04%
Brasil	0,86%	0,54%
Japón	0,24%	0,14%
Noruega	0,49%	0,48%
Suiza	0,12%	0,14%
Cuba	0,12%	0,07%
Uruguay	0,12%	0,07%
Israel	0,12%	0,07%

En las siguientes gráficas exponemos las nacionalidades más interpretadas según los dos criterios utilizados, expresadas en porcentajes.



Gráfica 168. Países: Porcentajes según nº de obras distintas



Gráfica 169. Países: Porcentaje según nº de interpretaciones

Análisis e interpretación de datos: II parte

1. REPERTORIO POR TEMPORADAS

En la segunda parte de la investigación exponemos el análisis del repertorio interpretado por la OFGC en cada una de las temporadas objeto de nuestro estudio, con el fin de averiguar qué compositores y épocas se seleccionaron en cada una de ellas, si se produjeron estrenos de obras, si se incluyeron obras de compositores canarios, y la posible influencia del Director Titular en la elección del repertorio particular de cada temporada. En base a todos los datos obtenidos podremos conocer también la obra más interpretada a lo largo de las treinta y una temporadas examinadas. Identificaremos las épocas más interpretadas estableciendo tres criterios:

- Criterio 1: épocas según los compositores más interpretados
- Criterio 2: épocas según el número total de compositores
- Criterio 3: épocas según el número total de interpretaciones de obras

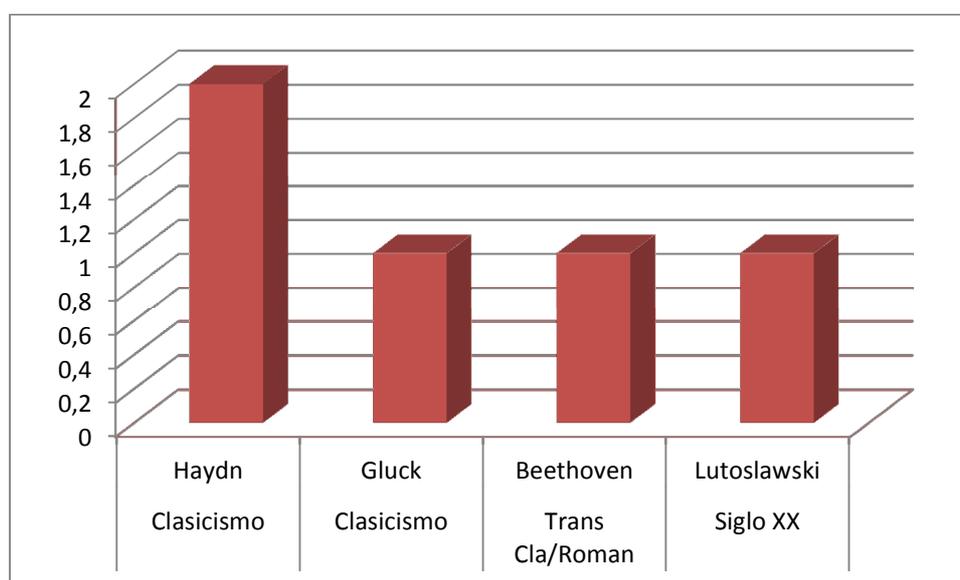
2. TEMPORADA 80/81

Tabla 46. Temporada 80/81: Fecha, director, obra, compositor

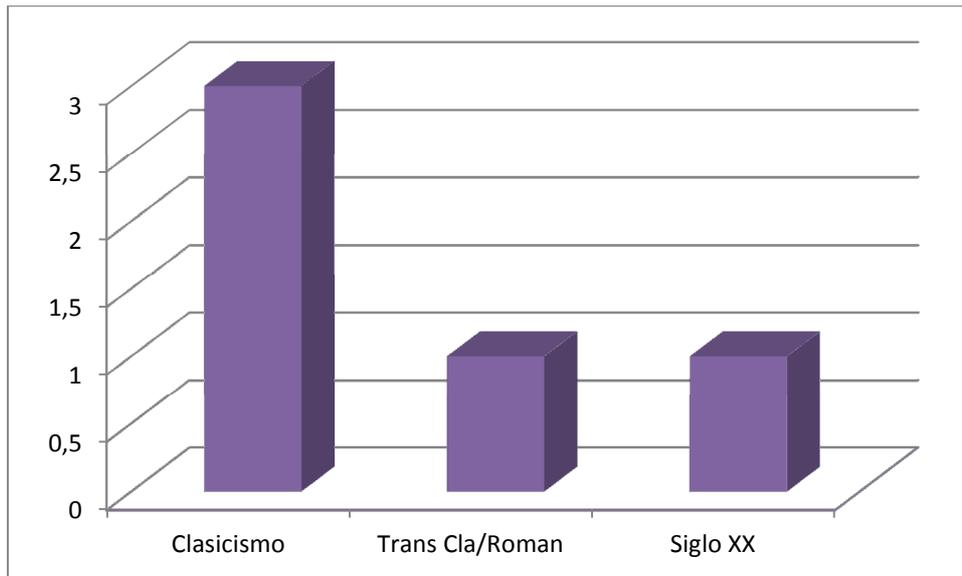
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
80/81 2 conciertos	08-may-81	Ifigenia en Áulide. Obertura	Gluck
	Galduf	Pequeña suite para orquesta sinfónica Sinfonía nº 104 "Londres"	Lutoslawski Haydn
	23-jun-81	Sinfonía nº 88	Haydn
	Sabas Calvillo	Sinfonía nº 2 re M, op 36	Beethoven

En la primera temporada de conciertos de abono de la OFGC, 80/81, se realizaron sólo 2 conciertos en los que se programó a 4 compositores y 5 obras. El primero fue dirigido por Galduf, y el segundo por Sabas Calvillo. No se nombró director titular en esta temporada. Ambos conciertos tuvieron lugar en el Teatro Pérez Galdós.

La época más interpretada fue el Clasicismo representado con 3 obras: 2 del compositor austriaco Haydn y 1 del alemán Gluck. Asimismo, se ejecutó 1 obra del compositor alemán de transición del Clasicismo al Romanticismo, Beethoven, y 1 del siglo XX del polaco Lutoslawski.



Gráfica 170. Temporada 80/81: Compositores y nº de obras



Gráfica 171. Temporada 80/81: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

3. TEMPORADA 81/82

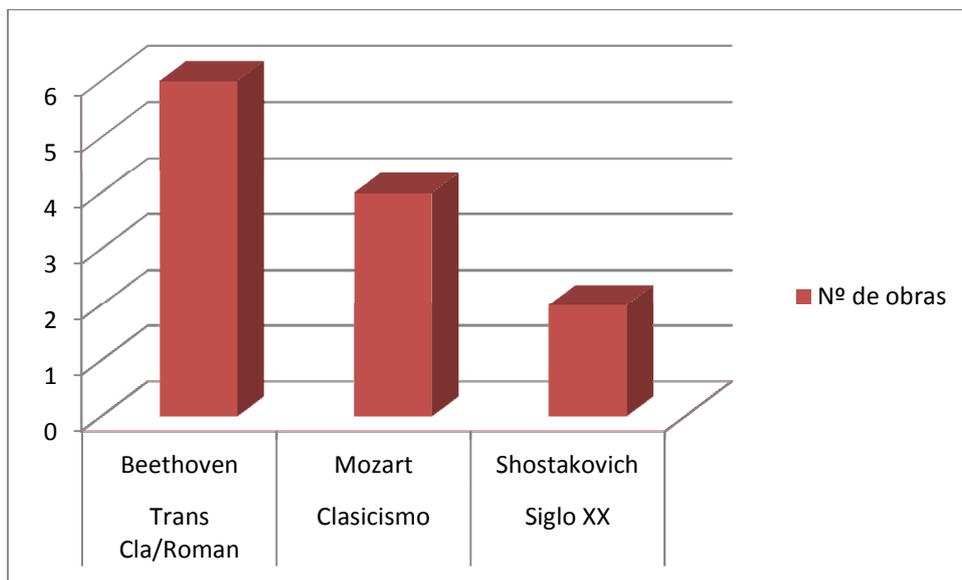
Tabla 47. Temporada 81/82: fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
81/82 9 conciertos	30-oct-81 Sabas Calvillo	La Torre del oro (preludio)	Giménez
		Concierto para piano nº 1 do M, op.15	Beethoven
		Sinfonía nº 28 do M	Mozart
		Misa sol M para solistas, coros y orq.	Schubert
	26-mar-82 Bragado	Sonata pian´ e forte	Gabrieli
		Oración del Torero	Turina
		Octeto de vientos op. 103 mib M	Beethoven
		Suite Francaise	Poulenc
		Suite Holberg op. 40 sol M	Grieg
	07-abr-82 Bragado	Bodas de Fígaro. Obertura	Mozart
		Sinfonía nº1 op. 21 do M	Beethoven
		Sinfonía nº 2 op. 17 do m "Pequeña Rusia"	Tchaikovski
	23-abr Bragado	Coriolano. Obertura op. 62	Beethoven
		Concierto violín la M KV 219 nº 5	Mozart
		Scheherezade. Suite sinfónica op. 35	Rimski- Korsakov
	07-may-82 Bragado	Mi patria: Poema sinfónico nº 4 "Prados y bosques de Bohemia"	Smetana
		Variaciones Concertantes op. 23	Ginastera
		Sinfonía nº 1 op. 10	Shostakovich
	20-may-82 Bragado	Carnaval Romano op 9. Obertura	Berlioz
		Concierto para trompa mib M op. 11	R. Strauss
		Sinfonía nº 1 sib M o.p 38 "La Primavera	Schumann
	04-jun-82 Bragado	Obertura "Oberón"	Weber
		Concierto para violonchelo si m op. 104	Dvorák
		Sinfonía nº1 fa M op. 10	Shostakovich
	15-jun-82 Bragado	Le Tombeau de Couperin	Ravel
		Concierto para piano nº 3 do m op. 37	Beethoven
		Sinfonía nº 7	Prokofiev
25-jun-82 Bragado	Variaciones sobre un tema de Haydn op. 56	Brahms	
	Concierto re m nº 20 KV 466	Mozart	
	Sinfonía nº 8 fa M op. 93	Beethoven	

En esta temporada se registraron 9 conciertos y un total de 21 compositores y 30 obras. Los conciertos se celebraron en el Teatro Pérez Galdós. Sabas Calvillo dirigió el primero, y el resto Max Bragado-Darman, quien fue el Director Titular de esta temporada.

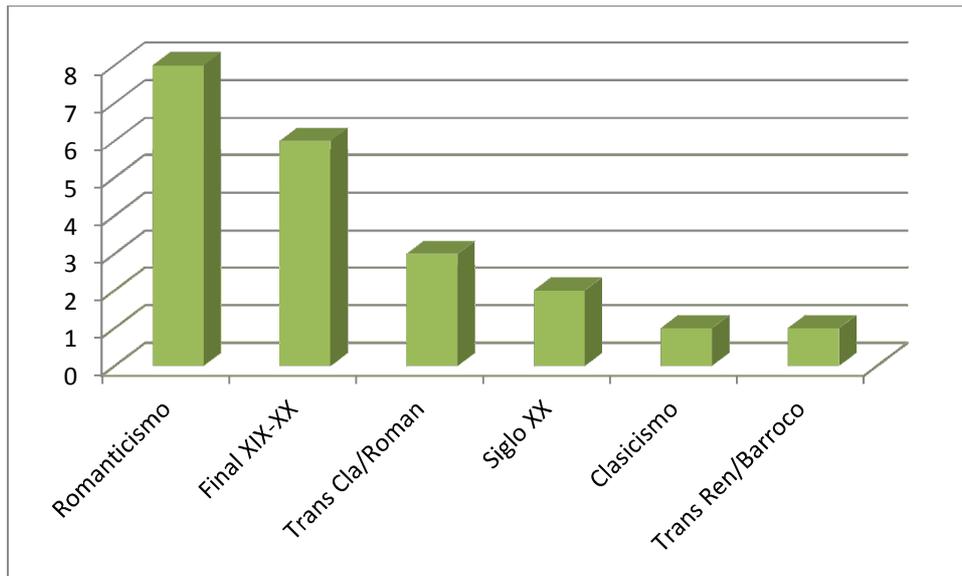
Los compositores más interpretados fueron: Beethoven con 6 obras, Mozart con 4, y el compositor ruso del siglo XX Shostakovich con 2 interpretaciones de la misma obra, la *Sinfonía nº 1, op. 10*. Del resto de compositores se interpretó 1 obra.

La época predominante, según los compositores más tocados, fue la de transición del Clasicismo al Romanticismo, representada por Beethoven.



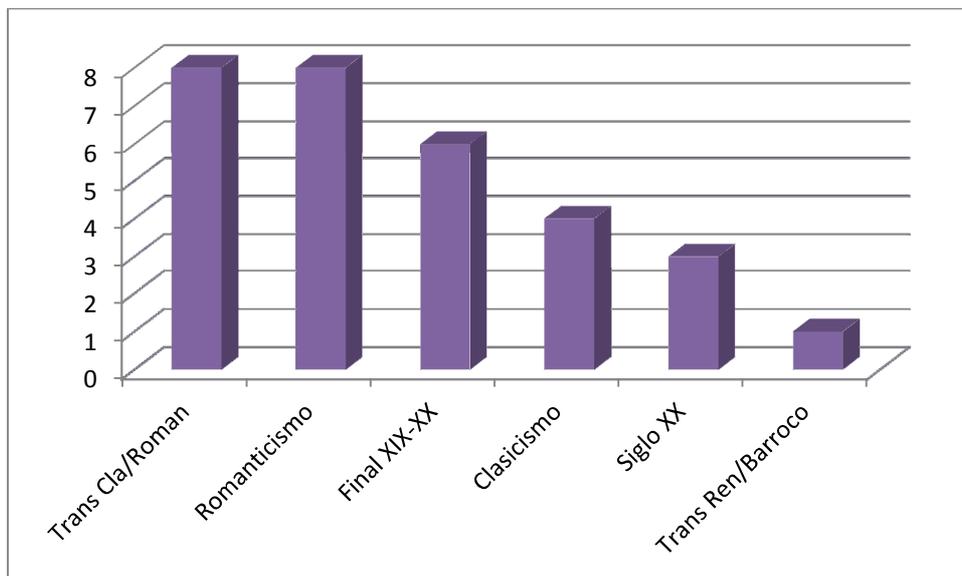
Gráfica 172. Temporada 81/82: Épocas según los compositores más interpretados

Sin embargo, según el nº total de compositores interpretados durante esta temporada la época más representada fue la romántica con 8 autores (Grieg, Tchaikovski, Rimski-Korsakov, Smetana, Berlioz, Schumann, Dvorák y Brahms).



Gráfica 173. Temporada 81/82: Épocas según el nº total de compositores

Analizadas las épocas atendiendo al número total de obras obtenemos que el Romanticismo y la transición del Clasicismo al Romanticismo fueron las más tocadas, con 8 obras respectivamente.



Gráfica 174. Temporada 81/82: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Examinadas las épocas aplicando los tres criterios, constatamos que la época de transición del Clasicismo al Romanticismo fue la más interpretada, según los compositores más interpretados y el número total de interpretaciones de obras (criterios 1 y 3).

4. TEMPORADA 82/83

Tabla 48. Temporada 82/83: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
82/83 14 conciertos	22-oct Encinar	Suites 1 y 2 para pequeña orquesta	Stravinsky
		Concierto para violonchelo y orq de cuerda en re M	Boccherini
		Sinfonía nº 5 sib M D. 485	Schubert
	05-nov-82 Encinar	Preludio del acto I "La Traviata"	Verdi
		Sinfonía concertante para violin y viola mib M KV 364	Mozart
		Sinfonía nº 103 mib M "El redoble del timbal"	Haydn
	26-nov-82 Encinar	Leonora III, op 72c	Beethoven
		El Amor Brujo	Falla
		Sinfonía nº 4 la M "Italiana"	Mendelssohn
	16-dic-82 Encinar	Canzón a cuatro	Gabrielli
		Concierto para guitarra "Guadiana"	Marco
		Serenata sib M KV 461	Mozart
	11-ene-83 Encinar	Pavana para una infanta difunta	Ravel
		Suite para flauta, cuerdas y bajo continuo en la m	Telemann
		Sinfonía nº 5 do m op. 67	Beethoven
	25-ene-83 Encinar	Abora	Falcón
		Concierto para un Faycán (guitarrarpa y orquesta)	Sánchez
		Sinfonía nº 2	Rodó
	08-feb-83 Encinar	Concierto para piano mi m	Chopin
		Misa re M op. 68	Dvorák
	19-abr-83 Gallois	El Carnaval Romano. Obertura op. 9	Berlioz
		Fausto(Quel prouble inconnu...salut de meure chasle)	Gounod
		Carmen (preludio del acto III)	Bizet
		Manon (a fouiller douce image)	Massenet
		Carmen (preludio del acto cuarto)	Bizet
		Romeo y Julieta (Allez le tois soleil)	Gounod
		La Favorita. Obertura	Donizetti
La Favorita (Una vergine, un angiol di Dio)		Donizetti	
Cavalleira Rusticana (Intermedio)		Mascagni	
Lucía de Lammermoor (Tombe degli avi miei)		Donizetti	
La Traviata (Obertura, acto primero)		Verdi	
La Traviata (recitativo, aria y cavalleta)		Verdi	

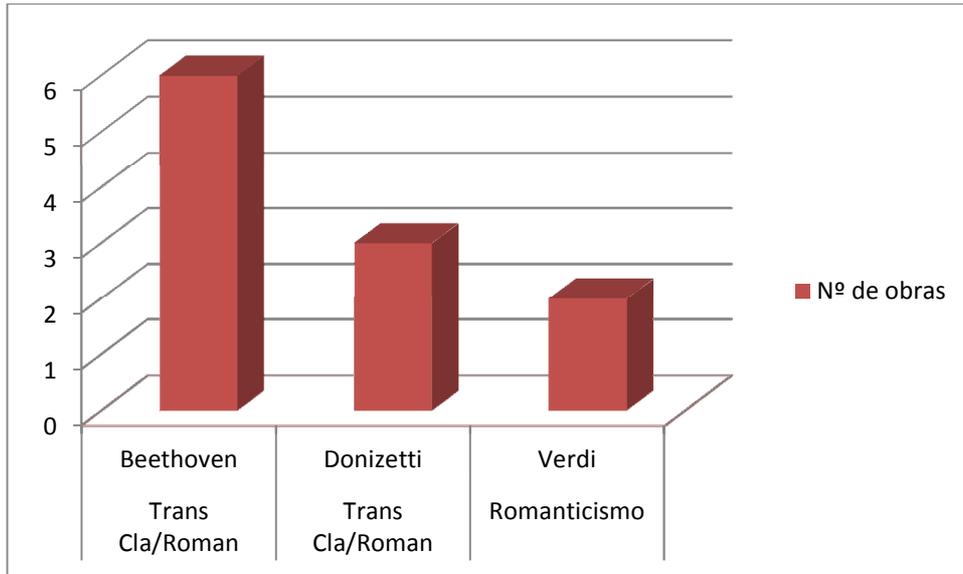
Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	29-abr-83 Galduf	Carnaval Romano. Obertura op 9	Berlioz
		Concierto para guitarra	Blanquer
		Sinfonía nº 4	Schumann
	13-may-83 Amor	Vals triste	Sibelius
		Concierto para oboe do m	Cimarosa
		Sinfonía nº 2 re M, op. 36	Beethoven
	27-may-83 Más Soler	Las alegres comadres de Windsor. Obertura	Nicolai
		Concierto para violonchelo la m, op. 33	Saint-Saëns
		Sinfonía nº 3 re m	Bruckner
	09-jun-83 Más Soler	Cinco danzas alemanas	Schubert
		Concierto trompeta mib HOB VIIe:1	Haydn
		Sinfonía nº 3 mib M op. 55 "Heroica"	Beethoven
	24-jun-83 Galduf	Dos sonatas	Soler
		Concierto para piano nº 2	Rachmaninov
Sinfonía nº 7 la M op. 92		Beethoven	
08-jul-83 Remartínez	Prometeo. Obertura op. 43	Beethoven	
	Concierto para violonchelo la m op 129	Schumann	
	Serenata nº 1 re M op. 11	Brahms	

En la temporada 82/83 se celebraron 14 conciertos en el Teatro Pérez Galdós que englobaron un total de 50 obras y 34 compositores. El Director Titular fue José Ramón Encinar quien dirigió 7 conciertos. Galduf y Más Soler condujeron 2 conciertos respectivamente. Gallois, Amor, y Remartínez se encargaron de la preparación de un concierto.

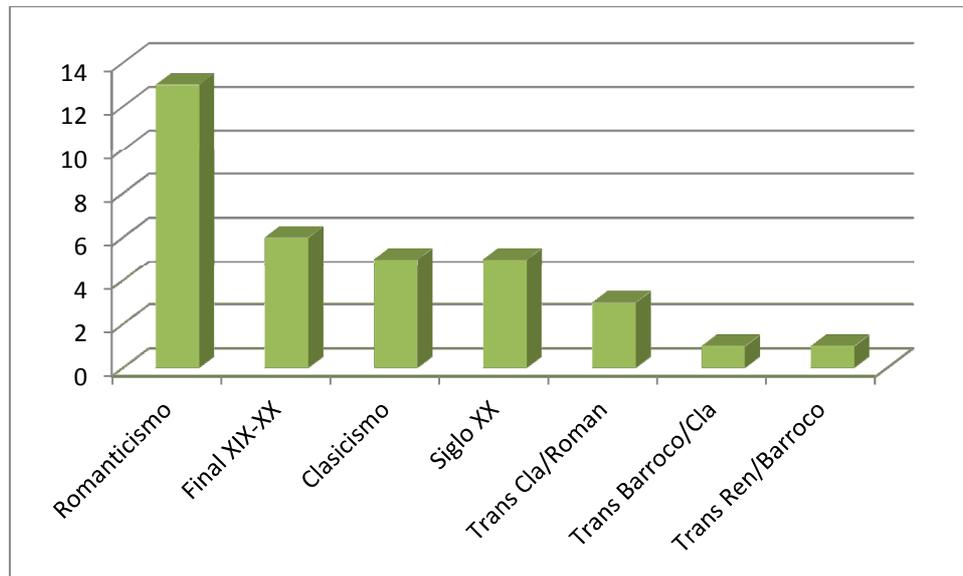
El compositor más interpretado fue Beethoven con 6 obras. Le sigue Donizetti con 3 obras, y Verdi con 2 obras distintas y 3 interpretaciones. Del siguiente grupo de compositores se interpretaron 2 obras distintas: Schubert, Mozart, Haydn, Gounod, Bizet, y Schumann. Del resto se interpretó 1 obra. En el caso de Berlioz se registró 1 obra que se tocó en dos ocasiones.

Siendo Beethoven el compositor más tocado, y siguiendo el primer criterio, la época más sobresaliente fue nuevamente la de transición del Clasicismo al Romanticismo.



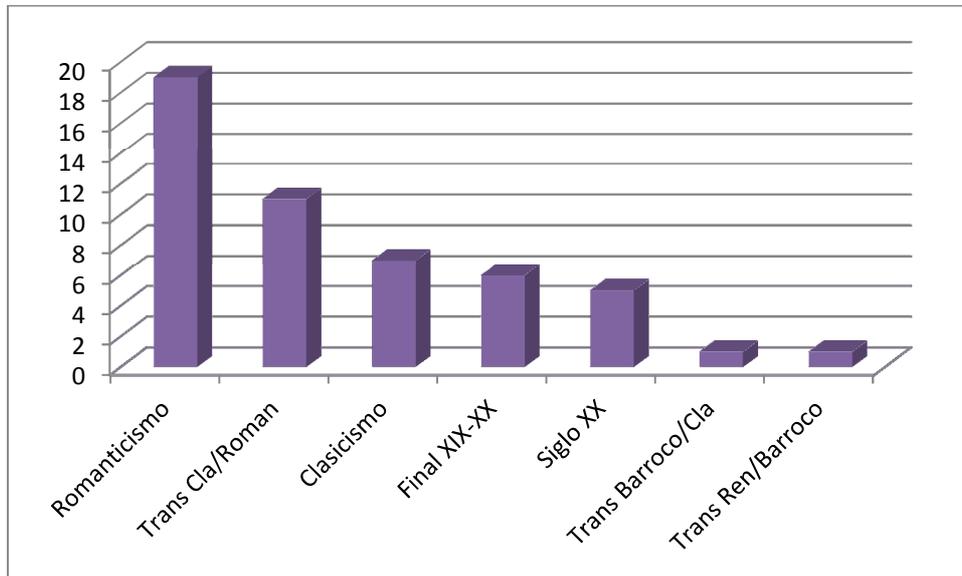
Gráfica 175. Temporada 82/83: Épocas según los compositores más interpretados

Aplicando el segundo criterio, la época más interpretada fue el Romanticismo representado por 13 compositores.



Gráfica 176. Temporada 82/83: Épocas según el nº total de compositores

La época romántica fue la más programada según el número total de interpretaciones de obras, 19.



Gráfica 177. Temporada 82/83: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Con los datos resultantes verificamos que coinciden los criterios 2 y 3 en que la época más sobresaliente de esta temporada fue la romántica.

En esta temporada se dio la coincidencia de que los dos estrenos absolutos que se programaron corresponden a dos compositores canarios del siglo XX: Falcón Sanabria y Blás Sánchez. Ambos estrenos se realizaron en el mismo concierto, el 25 de enero de 1983.

Tabla 49. Estrenos absolutos de compositores canarios

ESTRENOS ABSOLUTOS DE COMPOSITORES CANARIOS	
Obra	Compositor
Abora	Falcón Sanabria
Concierto para un Faycán	Blás Sánchez

5. TEMPORADA 83/84

Tabla 50. Temporada 83/84: Fecha, director, obra, compositor

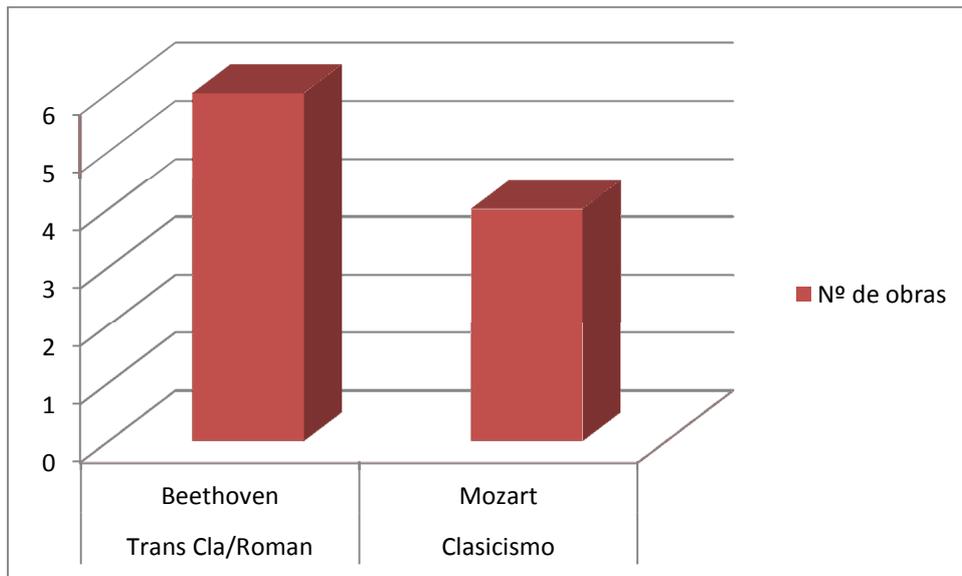
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
83/84 13 conciertos	12-oct-83 Encinar	Suite sinfónica	Rodó
		Movimientos Contrastantes	Terzián
		El Retablo de Maese Pedro	Falla
	28-oct-83 Reinhard Peters	Punto de Encuentro	J.L.Turina
		Concierto para piano nº 2 la M	Liszt
		Sinfonía nº 41 Do M "Júpiter" K V 551	Mozart
	11-nov-83 Encinar	Concierto para piano nº 3 mib M	Rachmaninov
		Sinfonía nº 3 mib M "Renana"	Schumann
	25-nov-83 Demetriades	Obertura Rosamunda	Schubert
		Concierto para contrabajo mi M	Dittersdorf
		Sinfonía nº 4 sib M op. 60	Beethoven
	16-dic-83 Pérez, Víctor Pablo	Preludio de "El tambor de Granaderos"	Chapí
		Concierto para piano nº 23 la M KV 488	Mozart
		Sinfonía nº 1 do m op. 11	Mendelssohn
	22-dic-83 Encinar	Weinachtsmusik (Música de nochebuena)	Schönberg
		Concierto para piano nº 1 mib M	Liszt
		Poema para violín y orq. Op 25	Chausson
		Sinfonía nº 47 "De los Juguetes"	Haydn
	13-ene-84 Encinar	Obertura "Un ballo in Maschera"	Verdi
		Concierto para dos pianos re M	Poulenc
		Saudades do Brazil	Milhaud
	07-abr-84 Encinar	Requiem por la libertad imaginada	C.Halffter
		Concierto para piano la m	Schumann
		Sinfonía nº 38 re M KV 504 "Praga"	Mozart
	27-abr-84 Encinar	Preludio de "El tambor de Granaderos"	Chapí
		Concierto para piano nº 4 sol M op. 58	Beethoven
		Sinfonía nº 3 re M	Schubert
	09-may-84 Sabas	Sinfonía nº 9 re m op. 125 "Coral"	Beethoven
	25-may-84 Sabas	Conductus	Roig-Francoli
		Concierto para flauta, arpa y orq. Do M KV 299	Mozart
		El buey sobre el tejado	Milhaud
	30-may-84 Sabas	Cantos Canarios	Power
		Concierto para la mano izquierda	Ravel
Credo		Vivaldi	
Kyros		Falcón	
Himno a Canarias		Falcón	

	13-jun-84	Obertura Egmont op. 84a	Beethoven
	Roa	Concierto para piano nº 4 sol M op. 58	Beethoven
		Sinfonía nº 2 re M, op 36	Beethoven

Trece conciertos celebrados en el Teatro Pérez Galdós dieron cabida a 25 compositores y 39 obras. El Director Titular, José Ramón Encinar dirigió 6 conciertos, Sabas 3, Reinhard Peters, Demetriades, Víctor Pablo Pérez y Roa dirigieron 1, respectivamente.

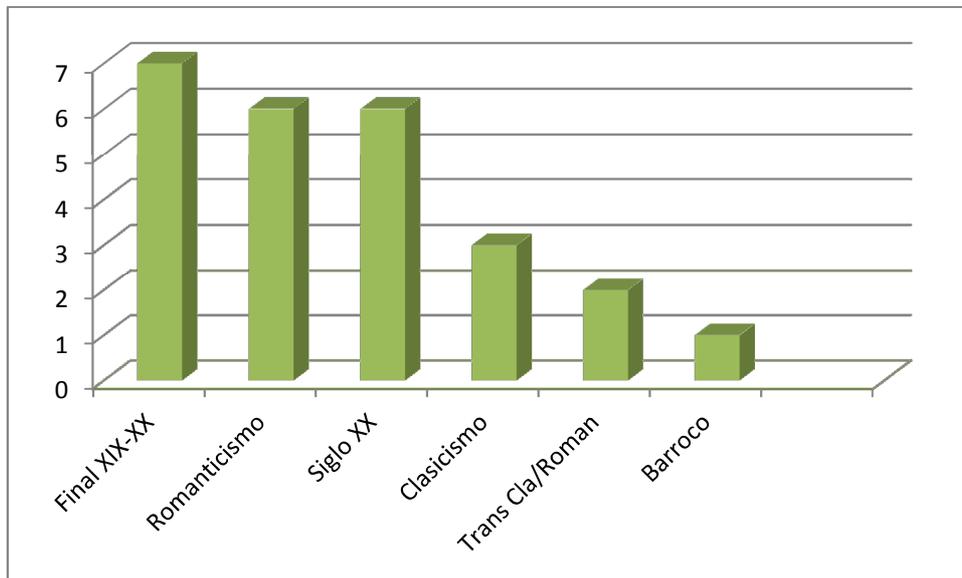
Beethoven y Mozart fueron los compositores más interpretados, en 6 y 4 ocasiones, respectivamente. De los siguientes compositores se interpretaron 2 obras: Liszt, Schumann, Schubert, Milhaud, y Falcón. De Chapí se realizaron 2 interpretaciones de la misma obra. De los 31 compositores restantes se tocó 1 obra.

Aplicando el primer criterio, la época más interpretada por tercera temporada consecutiva fue la transición del Clasicismo al Romanticismo, debido al número de programaciones de obras de Beethoven.



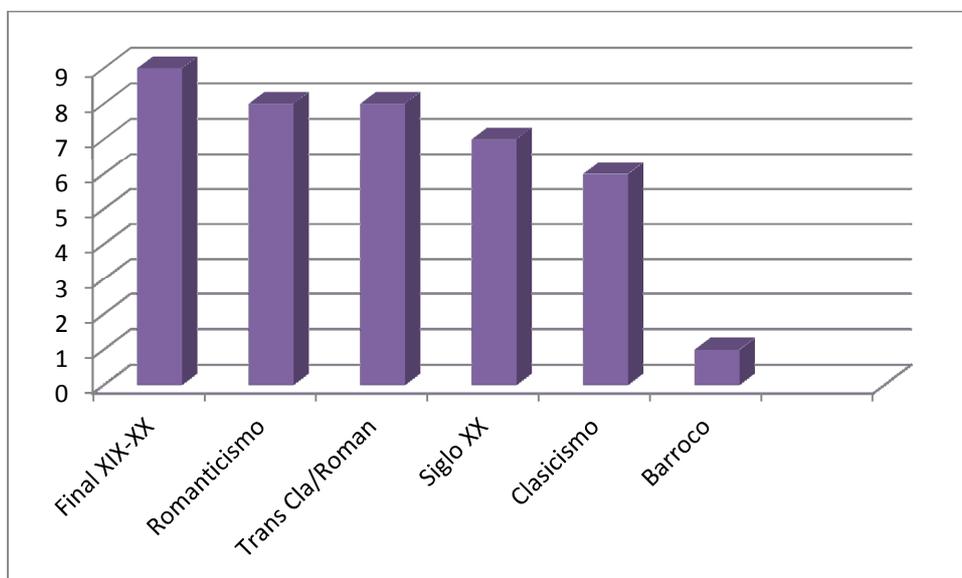
Gráfica 178. Temporada 83/84: Épocas según los compositores más interpretados

Según el número total de compositores, la época más interpretada es la de transición de finales del siglo XIX al XX, con 7 autores.



Gráfica 179. Temporada 83/84: Épocas según el nº total de compositores

Nueve interpretaciones de obras de la época de transición de finales del siglo XIX al XX sitúan a dicha época como la más ejecutada.



Gráfica 180. Temporada 83/84: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

El período de transición de finales del siglo XIX al XX fue según los criterios 2 y 3 el más interpretado.

En esta temporada se estrenaron 3 obras. Una de ellas, *Himno a Canarias* fue compuesta por el compositor canario Falcón Sanabria. Los otros dos estrenos, *Punto de Encuentro* y *Movimientos contrastantes*, corresponden al madrileño José Luis Turina y a la argentina Alicia Terzián, ambos compositores del siglo XX.

Tabla 51. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Punto de Encuentro	J.L. Turina
Himno a Canarias	Falcón Sanabria

Tabla 52. Estrenos en España

ESTRENOS EN ESPAÑA	
Obra	Compositor
Movimientos contrastantes	Terzián

Además se incluyó en esta temporada otra obra del compositor canario Falcón Sanabria, *Kyros*. Como señala García Alcalde (1991, pp. 17, 176), esta obra fue un encargo de la Orquesta Nacional de España (ONE) quien la estrenó el 25 de noviembre de 1983 en el Teatro Real de Madrid, bajo la dirección de Torkanowsky. Del compositor tinerfeño Power se interpretó *Cantos Canarios*.

Tabla 53. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Obra	Compositor
Kyros	Falcón Sanabria
Cantos Canarios	Power

6. TEMPORADA 84/85

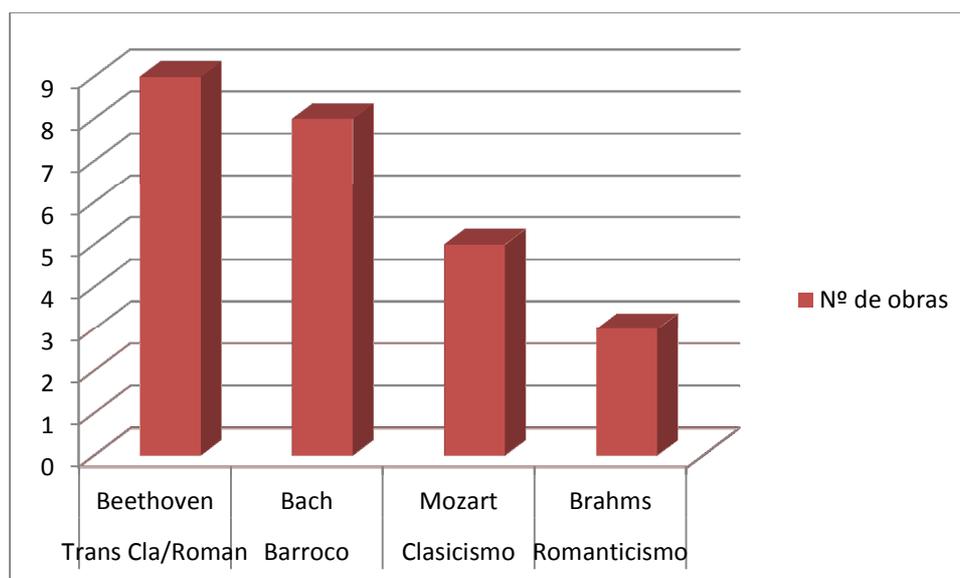
Tabla 54. Temporada 84/85: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
84/85 14 conciertos	10-oct-84 Bragado	Variaciones Concertantes	Ginastera
		Concierto de Aranjuez	Rodrigo
		Iguaya	Falcón
	22-oct-84 Sabas	La Flauta Mágica. Obertura	Mozart
		Suite nº 2 BWV 1067	J.S.Bach
		Sinfonía nº 8 fa M op. 93	Beethoven
	02-nov-84 Pérez	Leonora III op 72c	Beethoven
		Concierto para clarinete KV 622	Mozart
		Sinfonía nº 104 "Londres"	Haydn
	16-nov-84 No consta	Concierto para violín re M op. 77	Brahms
		Sinfonía nº 9 "Del Nuevo Mundo"	Dvorák
	30-nov-84 Bragado	Concierto Grosso op. 6 nº 3	Corelli
		Sinfonía en re M, op. 3 nº 1	J.S.Bach
		Concierto para clave y cuerda nº 5 fa m BWV 1056	J.S.Bach
		Concierto para clave y cuerda op. 40	Gorecki
		Suite Holberg op. 40	Grieg
	06-dic-84 Bragado	Coroliano op 62. Obertura	Beethoven
		Triple concierto Do M op. 56	Beethoven
		Sinfonía nº 4 sib M op. 60	Beethoven
	22-mar-85 Bragado	Concierto para violonchelo nº 1 en la m, op. 33	Saint-Saëns
		Concierto para piano nº 4 en do m, op.44	Saint-Saëns
	29-mar-85 Bragado	Fidelio. Obertura op. 72	Beethoven
		Concierto para piano nº 3 do m op. 37	Beethoven
		Sinfonía nº 6 en fa M op. 68 "Pastoral"	Beethoven
	12-abr-85 Bragado	Concierto de Brandenburgo nº 3, B W V 1048	J.S.Bach
		Concierto de Brandenburgo nº 6, B W V 1051	J.S.Bach
		Concierto para violín nº 1 en la m, B W V 1041	J.S.Bach
		Concierto para violín nº 2 en mi M, B W V 1042	J.S.Bach
		Concierto de Brandenburgo nº 1 B. W. V. 1046	J.S.Bach
	26-abr-85 Bragado	El cisne de Tuonela op. 22 nº 2	Sibelius
Concierto para violín en re M op. 61		Beethoven	
Sinfonía nº 1 en mi m op. 39		Sibelius	

	10-may-85	Obertura de Las Bodas de Fígaro	Mozart
		Concierto para tuba en fa m	Vaughan Williams
	Marrone	Sinfonía nº 2 en re M op. 73	Brahms
		21-may-85	Obertura La Gazza Ladra
	Alfonso	Sinfonía Incompleta nº 8	Schubert
		Los Preludios	Liszt
	14-jun-85	Aria de Concierto K V 420	Mozart
		Le Tombeau de Couperin	Ravel
	Bragado	Recitativo y Aria KV 431	Mozart
		Sinfonía nº1 do m op. 68	Brahms
	21-jun-85	Carnaval Romano op. 9	Berlioz
		Concierto para piano sol m op. 33	Dvorák
	Bragado	Sinfonietta	Poulenc

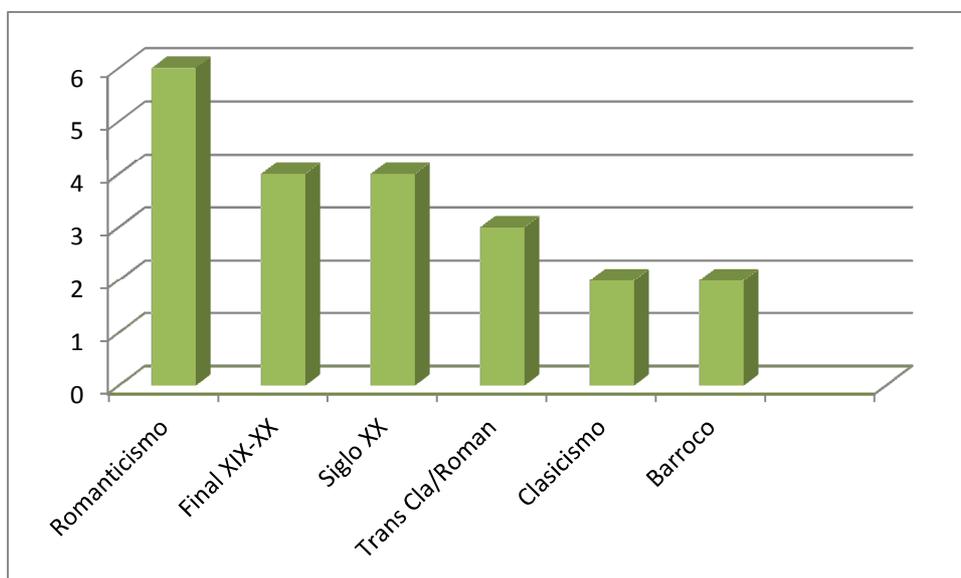
De los 14 conciertos, celebrados en el Teatro Pérez Galdós, que conforman esta temporada, 9 fueron dirigidos por el Director Titular, Max Bragado, y los 4 restantes por Sabas, Pérez, Marrone y Alfonso. Se computó un total de 21 compositores y 45 obras.

Los compositores más interpretados fueron Beethoven y Bach, en 9 y 8 ocasiones respectivamente. De Mozart se tocaron 5 obras y de Brahms 3. El conjunto de compositores de los que se tocaron 2 obras estuvo constituido por: Dvorák, Saint-Saëns, y Sibelius. Solo se interpretó 1 obra del resto de compositores. Según este criterio, la época más ejecutada, por cuarta temporada consecutiva, fue la de transición del Clasicismo al Romanticismo, siendo Beethoven su máximo representante.



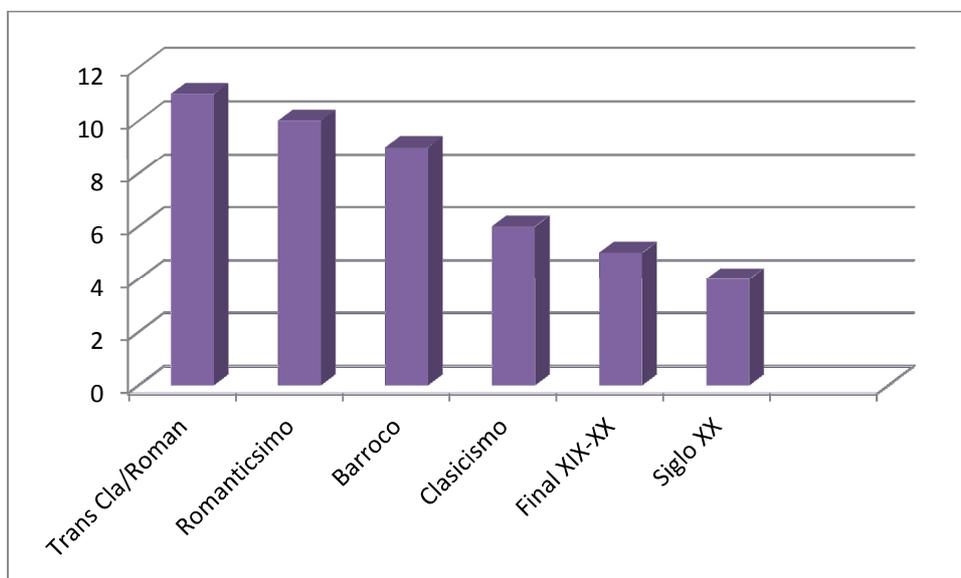
Gráfica 181. Temporada 84/85: Épocas según los compositores más interpretados

La época que englobó a un mayor número de autores programados por la OFGC fue la romántica, con 6 compositores.



Gráfica 182. Temporada 84/85: Épocas según el nº total de compositores

El mayor número de interpretaciones de obras, 11, corresponde a la época de transición del Clasicismo al Romantismo.



Gráfica 183. Temporada 84/85: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Los criterios 1 y 3 coinciden en que la época más interpretada de esta temporada fue la de transición del Clasicismo al Romanticismo.

En cuanto a la inclusión de obras de compositores canarios, se programó nuevamente en esta temporada a Falcón Sanabria con el estreno absoluto de *Iguaya*, para coro mixto y orquesta.

Este proyecto fue becado por el Ministerio de Cultura (García-Alcalde, 1991, p. 176).

Tabla 55. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENO ABSOLUTO DE COMPOSITOR CANARIO	
Compositor	Obra
Falcón Sanabria	Iguaya

7. TEMPORADA 85/86

Tabla 56. Temporada 85/86: Fecha, director, obra, compositor

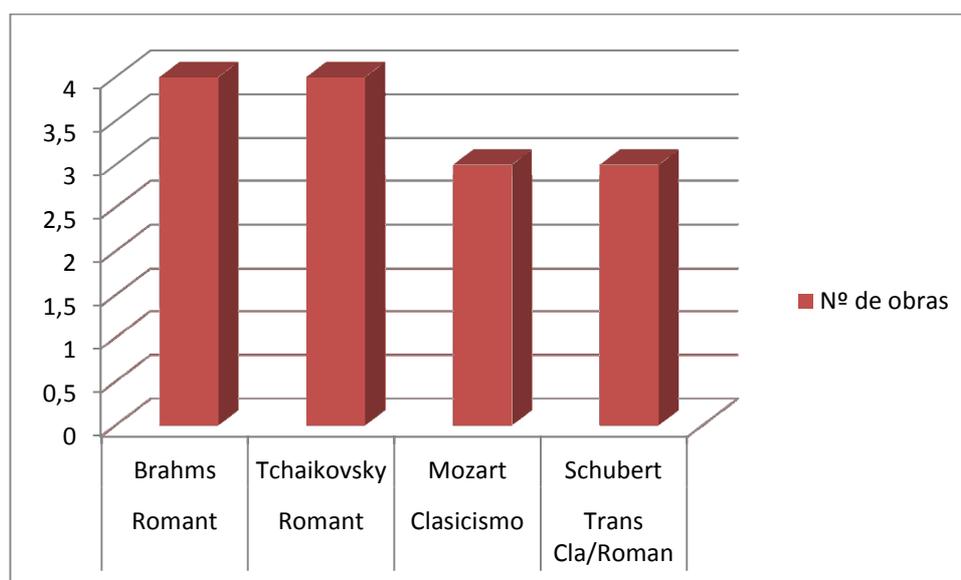
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
85/86 14 conciertos	11-oct-85	Idilio de Sigfrido	Wagner
	Bragado	Concierto para piano nº2 en fa m op.21	Chopin
		Sinfonía en re m	Arriaga
	25-oct-85	Trittico Botticelliano	Respighi
	Bragado Entrega de una celesta	Concierto para violonchelo en la m, op. 129	Schumann
		Sinfonía nº 41, K V 551 "Júpiter"	Mozart
	08-nov-85	Acuaris	Cano
	Galduf	Sinfonía nº 1 op. 25 "Clásica"	Prokofiev
		Sinfonía nº 3 op 56 "Escocesa"	Mendelssohn
	22-nov-85	Requiem nº 2	Fauré
	Bragado	Concierto para piano nº 4	Brahms
	06-dic-85	Rosamunda. Obertura	Schubert
	Bragado	Concierto para piano nº 1 en mi m op. 11	Chopin
		Sinfonía nº 5	Shostakovich
	20-dic-85	La Pájara Pinta	Esplá
	Bragado	Concierto para violín op. 35	Tchaikovski
		Sinfonía nº 3	Brahms
	07-mar-86	Obertura Rosamunda D 644	Schubert
	Bragado	Cantos Canarios	Power
		Bodas de Luis Alonso	Giménez
		Preludio La Revoltosa	Chapí
	21-mar-86	Appalachian Springs	Copland
	Bragado	Concierto para piano en fa	Gershwin
		Sinfonía nº 2	Ives
	18-abr-86	Obertura Oberón	Weber
	Bragado	Burlesque	R.Strauss
		Sinfonía nº 5 do m op. 67	Beethoven
	02-may-86	Obertura Festival Académico op. 80	Brahms
	Wilkins	Concierto piano nº 13 KV 415	Mozart
		Sinfonía nº 4 fa m op 36	Tchaikovski
	16-may-86	Obertura El Cazador Furtivo	Weber
	Wit	Concertino para clarinete op. 26	Weber
		Sinfonía nº 7 la M op. 92	Beethoven
30-may-86	Aleph	Falcón	
Bragado	Concierto piano nº 1, op. 23	Tchaikovski	
	Pinos de Roma	Respighi	

	13-jun-86 Bragado	Vistas al mar, Evocaciones poéticas	Toldrá
		Concierto violín op. 35	Tchaikovski
		Sinfonía nº 2 re M op. 73	Brahms
	20-jun-86 Geberovich	La Gruta del Fingal	Mendelssohn
		Con piano nº 21 KV 467	Mozart
		Sinfonía nº 4 D. 417 "Trágica"	Schubert

Catorce conciertos conformaron la temporada 85/86, en la que se incluyó a 26 compositores y 42 obras. 10 de los conciertos, celebrados en el Teatro Pérez Galdós, fueron dirigidos por el Director Titular, Max Bragado, mientras que Galduf, Wilkins, Wit y Geberovich dirigieron 1, respectivamente.

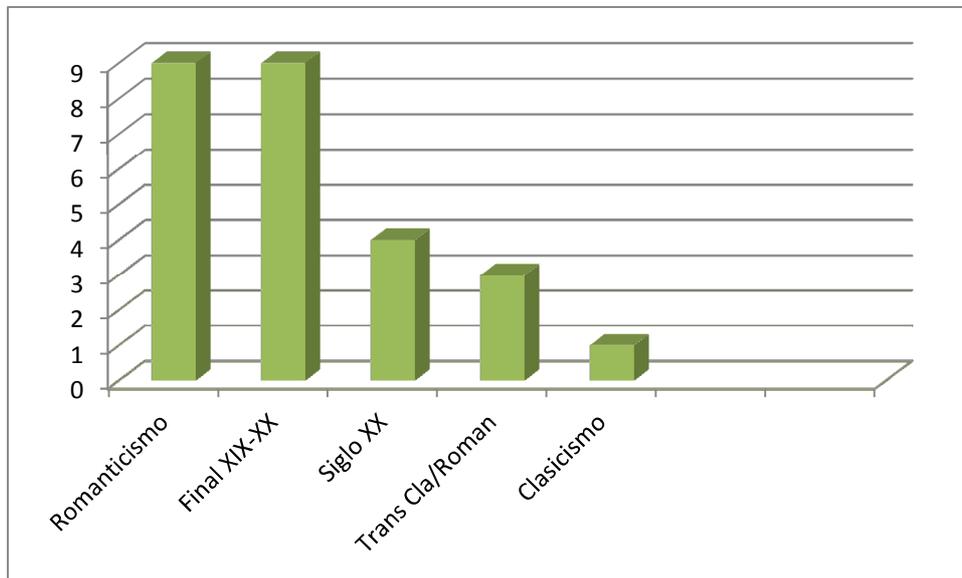
Con 4 interpretaciones, Brahms y Tchaikovsky fueron los compositores más programados, aunque en el caso de este último se repitió una de las obras. Mozart, Weber y Schubert registraron 3 interpretaciones, y también en el caso del último citado se repitió una de sus obras. Se programaron 2 obras de cada uno de los siguientes compositores: Chopin, Respighi, Mendelssohn, y Beethoven. Del resto de autores se interpretó 1 obra.

Siguiendo el primer criterio, la época más interpretada en esta temporada fue la romántica, representada con el mismo número de interpretaciones de Brahms y Tchaikovsky.



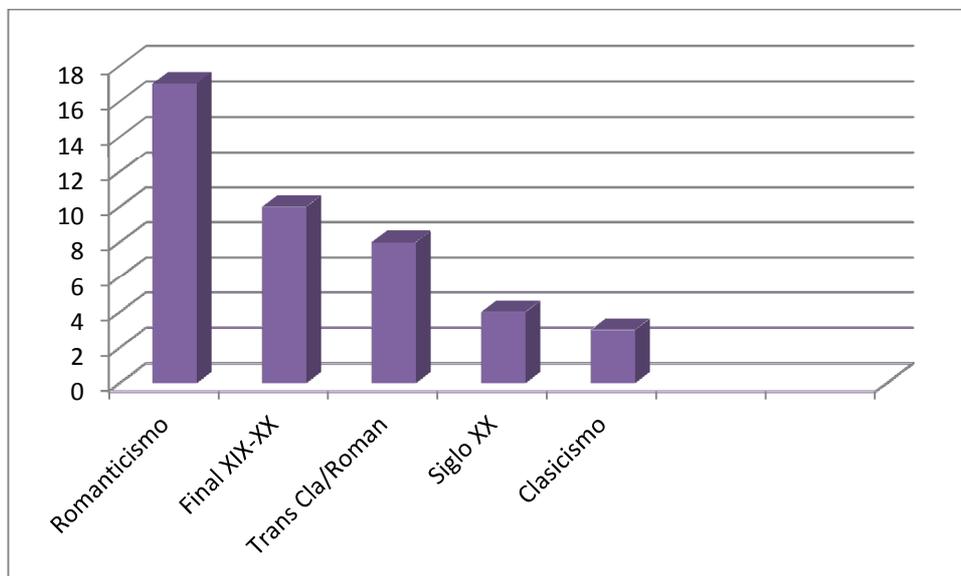
Gráfica 184. Temporada 85/86: Épocas según los compositores más interpretados

Con 9 compositores están representadas las dos épocas más interpretadas según el segundo criterio: Romanticismo y transición de finales del siglo XIX al XX.



Gráfica 185. Temporada 85/86: Épocas según el nº total de compositores

El Romanticismo fue la época que englobó el mayor número obras interpretadas en esta temporada, registrando un total de 17.



Gráfica 186. Temporada 85/86: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Con estos resultados queda patente que analizadas las épocas según los tres criterios, fue la época romántica la más programada en la temporada 85/86.

Asimismo, se programaron dos obras de compositores canarios. Una del Romanticismo compuesta por el tinerfeño Teobaldo Power, y otra del siglo XX del grancanario Falcón Sanabria.

Tabla 57. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón Sanabria	Aleph
Power	Cantos Canarios

Aleph, de Falcón, obra encargada por Gobierno de Canarias para conmemorar el *Día de Canarias* (García-Alcalde, 1991, pp. 18, 128, 134, 176), fue además la obra de estreno absoluto registrada en esta temporada.

Tabla 58. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENO ABSOLUTO	
Compositor	Obra
Falcón Sanabria	Aleph

8. TEMPORADA 86/87

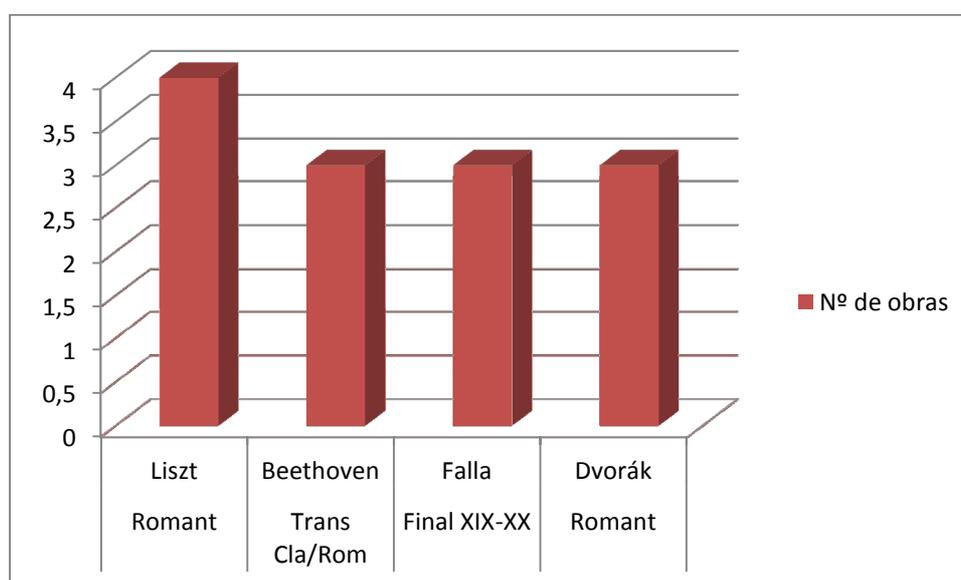
Tabla 59. Temporada 86/87: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
86/87 12 conciertos	26-sep-86 Bragado	Serenata nº 2, la M op. 16	Brahms
		Pelleas y Melisandre op. 46	Sibelius
		Sinfonía nº 3, mib op. 55 "Heróica"	Beethoven
	10-oct-86 Bragado	Danzas del ballet "Estancia"	Ginastera
		El Sombrero de Tres Picos, Segunda Suite	Falla
		Noches en los Jardines de España	Falla
		Suite sinfónica para orquesta	Scarlatti-Coria
	27-oct-86 Bragado	Serenata para cuerdas op. 22 mi M.	Dvorak
		Concierto violín mi m Op. 64	Mendelssohn
		Sinfonía nº 6 op 74 "Patética"	Tchaikovski
	07-nov-86 Bragado	Hamlet, poema sinfónico nº 1	Liszt
		Concierto piano nº 1 mib M	Liszt
		Totentanz para piano y orq. S. 126	Liszt
		Los Preludios, poema sinfónico nº 3	Liszt
	21-nov-86 Bragado	Pavana para una Infanta Difunta	Ravel
		Concierto violonchelo en sib M	Boccherini
		Obertura Oberón	Weber
		Danzas de Galanta	Kodály
	19-dic-86 Bragado	Las Cuatro Estaciones	Vivaldi
		Concierto piano, violín y orq. re m	Mendelssohn
	22-dic-86 Wit	Bajka Obertura	Moniusko
		Concierto para piano nº 4 op. 58	Beethoven
		Sinfonía nº 94	Haydn
	08-may-87 Sabas	Obertura Scala di Seta	Rossini
		Sinfonía nº1 re M D 82	Schubert
		Con violonchelo sib m op. 104	Dvorák
	22-may-87 Sabas	Poeta y Aldeano. Obertura	Suppé
		Diez Melodías Vascas	Guridi
		Concierto para violín	Kachaturian
	30-may-87 Día de Canarias Sabas	Cantata 104	J.S.Bach
		Sinfonía nº 38 re M KV 504 "Praga"	Mozart
		Himno a Canarias	Falcón
	12-jun-87 Lenard	Obertura Egmont op. 84a	Beethoven
Con piano la m op. 54		Schumann	
Sinfonía nº 4 sol M op. 88		Dvorák	
26-jun-87 Sabas	Petite Suite	C. Debussy	
	Concierto para piano en sol M	M. Ravel	
	Goyescas. Intermedio	E. Granados	
	El Amor Brujo	M. Falla	

Los 12 conciertos que conforman esta temporada, realizados en el Teatro Pérez Galdós, fueron dirigidos por cuatro directores: Bragado como Director Titular dirigió 6, Sabas, Principal Director Invitado, 4, Wit y Lenard 1, respectivamente. La programación reunió a 27 compositores y 38 obras.

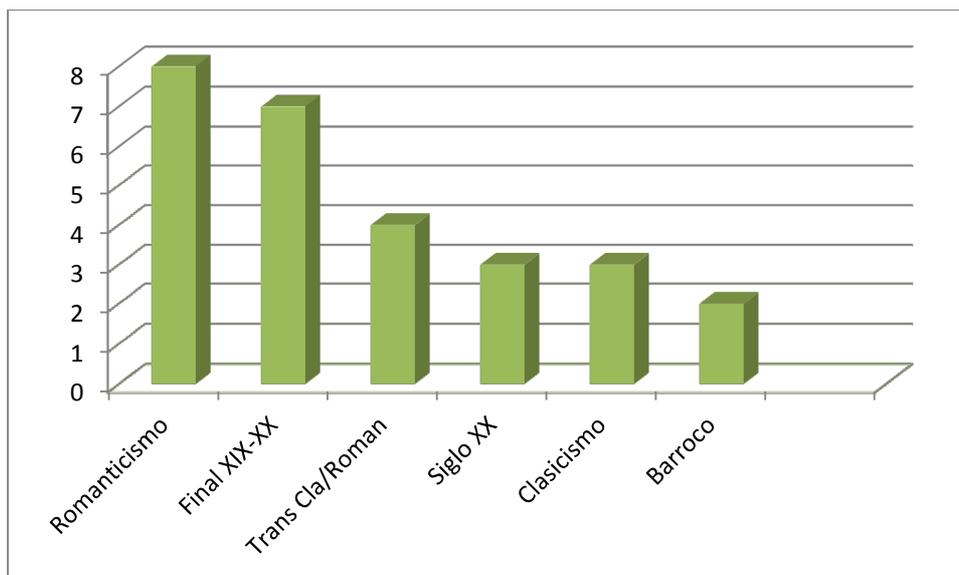
Con cuatro obras programadas para esta temporada, Liszt se convirtió en el compositor más tocado. De Beethoven, Falla y Dvorák se interpretaron 3 obras, y de Mendelssohn y Ravel 2, respectivamente. De los 21 compositores restantes se programó 1 obra.

La época romántica fue la más interpretada, atendiendo al primer criterio.

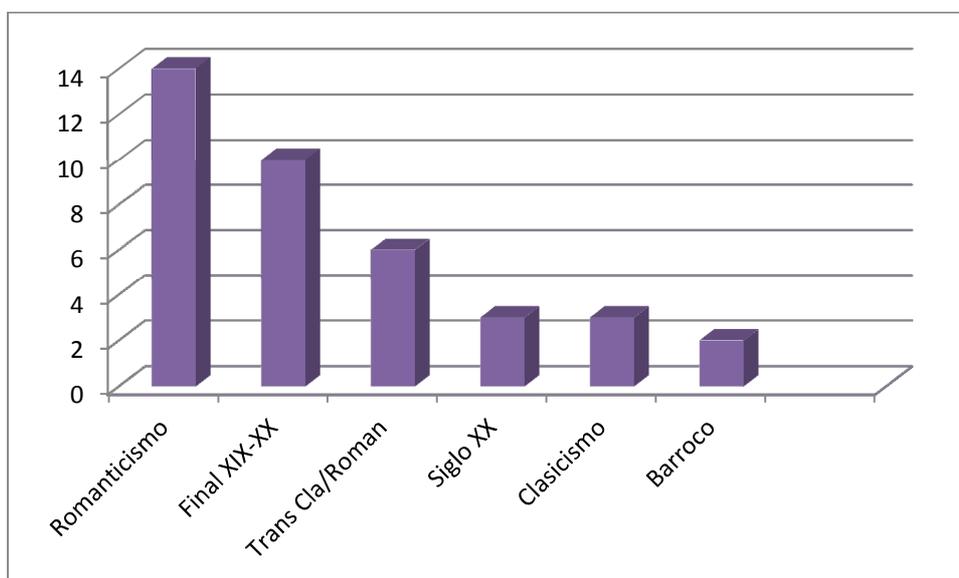


Gráfica 187. Temporada 86/87: Épocas según los compositores más interpretados

En las siguientes representaciones gráficas, criterios 2 y 3, se confirma la época romántica como la más sobresaliente de esta temporada, con una representación de 8 compositores y 14 interpretaciones de obras.



Gráfica 188. Temporada 86/87: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 189. Temporada 86/87: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Al igual que en la temporada anterior, se evidencia la predilección de la OFGC por la programación de autores pertenecientes a la época romántica.

El compositor canario Falcón Sanabria se programó nuevamente en esta temporada con su obra *Himno a Canarias*.

Tabla 60. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón Sanabria	Himno a Canarias

9. TEMPORADA 87/88

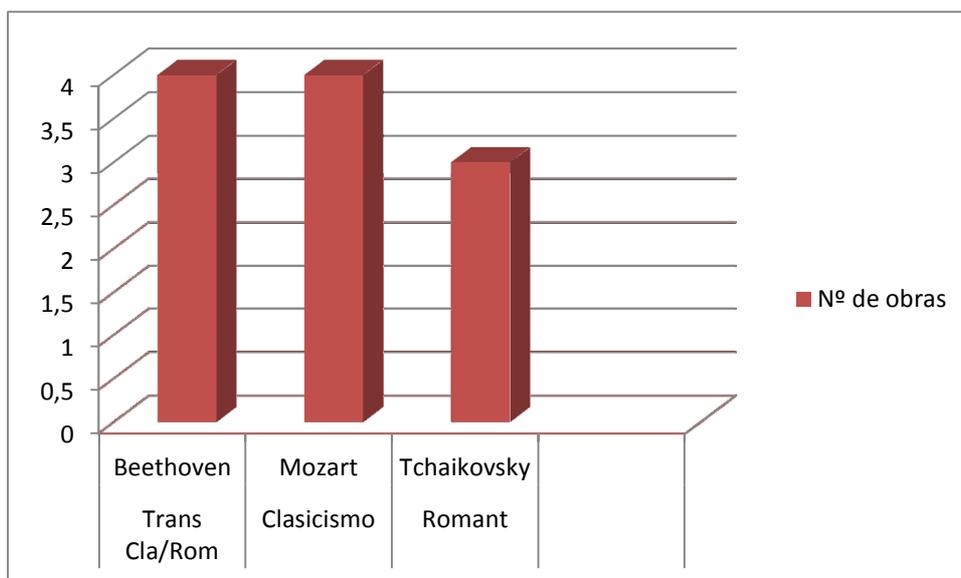
Tabla 61. Temporada 87/88: fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
87/88 11 conciertos	09-oct-87 Lenard	La gazza ladra. Obertura	Rossini
		Concierto para violonchelo en sim, op. 104	Dvorák
		Sinfonía nº 7 en la M op. 92	Beethoven
	16-oct-87 Wit	Una noche en el Monte Pelado	Mussorgsky
		Concierto para piano nº 1 op. 23	Tchaikovski
		Sinfonía nº 4 op. 120	Schumann
	14-nov-87 Sabas	Serenata nº 6 en Re, KV 329	Mozart
		Concierto para clarinete KV 622	Mozart
		Sinfonía nº 40, KV 550	Mozart
	28-nov-87	Scheherezade op. 35	Rimski-Korsakov
	Lenard	Sinfonía nº 9 op. 95 "Del Nuevo mundo"	Dvorák
	13-dic-87 Sabas	El Sombrero de Tres picos. Suite nº 1	Falla
		Concierto para piano nº 3 op. 37	Beethoven
		Sinfonía nº 6 D. 589	Schubert
	22-dic-87 Wit	Romeo y Julieta. Obertura	Tchaikovski
		Concierto para piano nº 4 op. 58	Beethoven
		Sinfonía nº 94	Haydn
	20-may-88 Wit	Requiem KV 626	Mozart
	30-may-88 Sabas	Himno a Canarias	Falcón
		Concierto para violín nº 1 op. 26 sol m	Bruch
		Sinfonía nº 100 sol M "Militar" (Hob. I nº 100)	Haydn
		Cantos Canarios	T. Power/ F. Guerrero
	10-jun-88 Galduf	Pulcinella, suite	Pergolesi-Stravinsky
		Pedro y el lobo (Cuento sinfónico para niños) op. 67	Prokofiev
		Serenata para tenor, trompa y orquesta, op. 31	Britten
	24-jun-88 Wit	Romeo y Julieta. Obertura	Tchaikovsky
		Concierto para piano la m op. 54	Schumann
Sinfonía nº 5 op. 67		Beethoven	
02-jul-88 Sabas	Karelia. Suite op. 11	Sibelius	
	Noche en los Jardines de España	Falla	
	Variaciones sobre un tema de Haydn	Brahms	

En esta temporada se programaron 11 conciertos que fueron celebrados en el Teatro Pérez Galdós, englobando 29 interpretaciones de obras de un total de 17 compositores. El Director Titular de esta temporada fue Antoni Wit. Wit y Sabas Calvillo dirigieron 4 conciertos, Lenard 2, y Galduf 1.

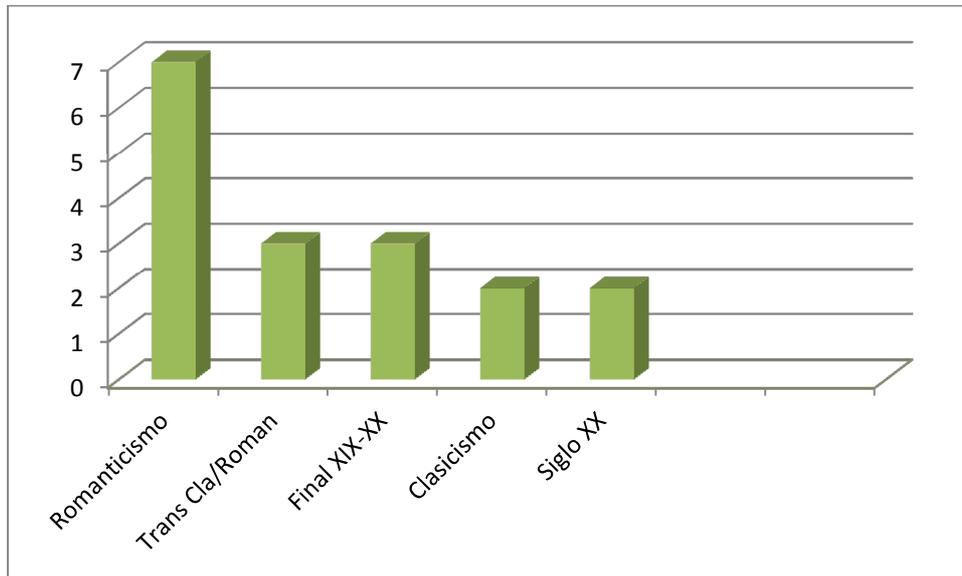
Los tres compositores más tocados fueron Beethoven y Mozart con 4 obras, respectivamente, y Tchaikovsky con 3 interpretaciones y 2 obras distintas, ya que se repitió una de ellas. Dos interpretaciones de obras se registraron de Dvorák, Schumann, Falla, y Haydn. Se ejecutó una obra del resto del conjunto de autores.

Con el mismo número de obras, 4, las épocas más representativas de esta temporada, según los compositores más interpretados, son la de transición del Clasicismo al Romanticismo, y el Clasicismo.



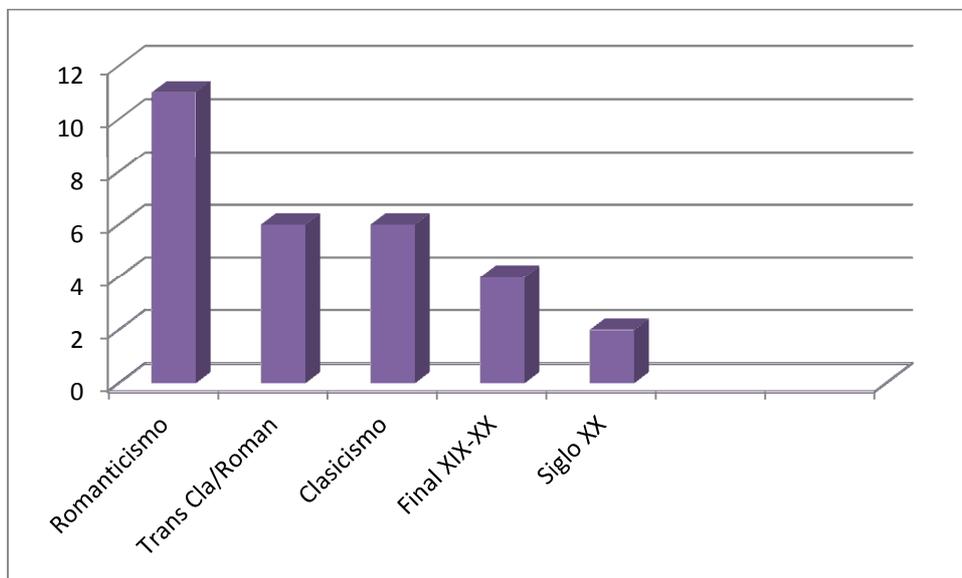
Gráfica 190. Temporada 87/88: Épocas según los compositores más interpretados

Sin embargo, el grueso de compositores (7) que conforman la temporada de conciertos 87/88 corresponde a la época romántica.



Gráfica 191. Temporada 87/88: Épocas según el nº total de compositores

El mayor número de interpretaciones de obras, 11, también la registró la época romántica.



Gráfica 192. Temporada 87/88: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Según los criterios 2 y 3, la época más destacada de esta temporada fue el Romanticismo.

El autor canario que se programó en esta temporada fue Falcón Sanabria con su obra *Himno a Canarias*.

Tabla 62. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón Sanabria	Himno a Canarias

10. TEMPORADA 88/89

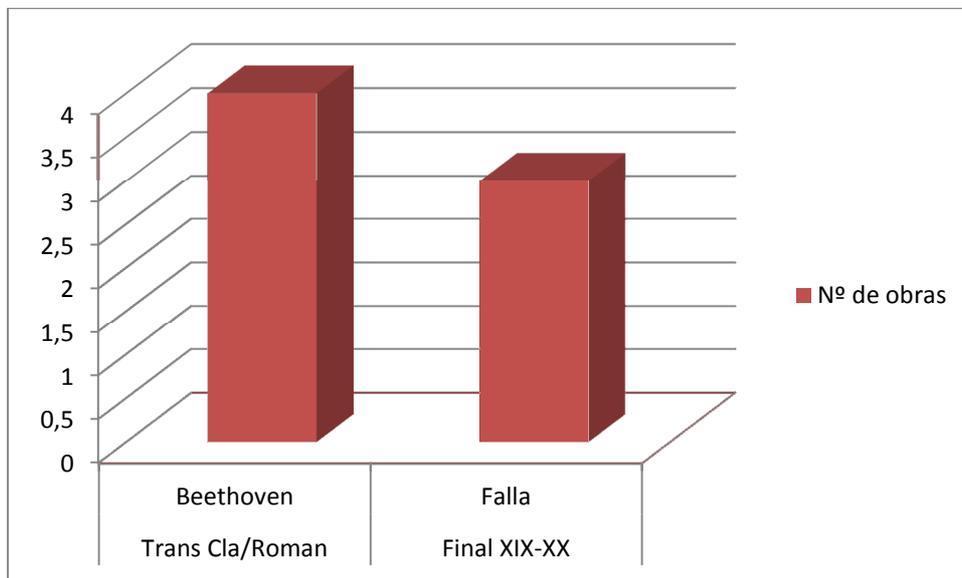
Tabla 63. Temporada 88/89: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
88/89 12 conciertos	21-oct-88 Sabas	La Vida Breve (Interludio y danza)	Falla
		Concierto para violonchelo do M Hb VIIIb: 1	Haydn
		El Sombrero de tres picos. Suite nº 1	Falla
		El Sombrero de tres picos. Suite nº 2	Falla
		Cantos Canarios	T. Power/F. Guerrero
	28-oct-88 Lenard	Obertura para Gran Orquesta	Millares
		Sinfonía nº 8 si m D. 759 "Inacabada"	Schubert
		Sinfonía nº 4 mi m op. 98	Brahms
	4-nov-88 Lenard	La flauta Mágica. Obertura KV 620	Mozart
		Concierto para trompeta mib M Hb. VIIe:1	Haydn
		Sinfonía nº 8 fa M op. 93	Beethoven
	11-nov-88 Lenard	Dos Bocetos Sinfónicos	E.Halffter
		Suite Holberg op. 40	Grieg
		Sinfonía nº 2 re m op. 70	Dvorák
	18-nov-88 Borgel	"Las Hébridias". Obertura	Mendelssohn
		Concierto para piano nº 2 sib M op. 11	Brahms
		Sinfonía nº 4 sib M op. 60	Beethoven
	26-nov-88 Borgel	Cantos de Auvernia	Canteloube
		Trois Bourres	Canteloube
		Sinfonía nº 3 do m op 78 "Con órgano"	Saint-Saëns
	10-dic-88 Wit	Una aventura de D. Quijote. Obertura	Guridi
		Concierto para violín nº 2 re m op. 22	Wieniawski
		Sinfonía nº 2 si m	Borodin
	17-mar-89 Sabas	Requiem	Fauré
		Sinfonía nº 5 do m op. 67	Beethoven
	12-may-89 Natanek	Coriolano. Obertura op. 62	Beethoven
		Las Iluminaciones	Britten
		Sinfonía nº 5 mi m op. 64	Tchaikovski
	20-may-89 Lenard	Obertura de Carnaval op. 92	Dvorák
		Concierto para trompa mib M op. 11	R. Strauss
		Los Preludios (poema sinfónico nº 3)	Liszt
		Rapsodia sobre un tema de Paganini op. 43	Rachmaninov
	12-jun-89 Borgel	Quiet City	Copland
Concierto nº 3		Bartók	
Sinfonía en re m		Franck	
19-jun-89 Borgel	Diálogos con el Más Allá	Sánchez	
	Rapsodia canaria para guitarra y orq.	Sánchez	

En la temporada 88/89 se registraron 12 conciertos que incluyeron a 26 compositores y 36 obras. El Director Titular fue Sabas Calvillo, y el Principal Director Invitado, Ondrej Lenard. Lenard y Borgel dirigieron 4 conciertos, Sabas 2, Wit y Natanek 1. Todos los conciertos se celebraron en el Teatro Pérez Galdós, excepto el dirigido por Lenard el 20 de mayo de 1989 en el Teatro Guinguada.

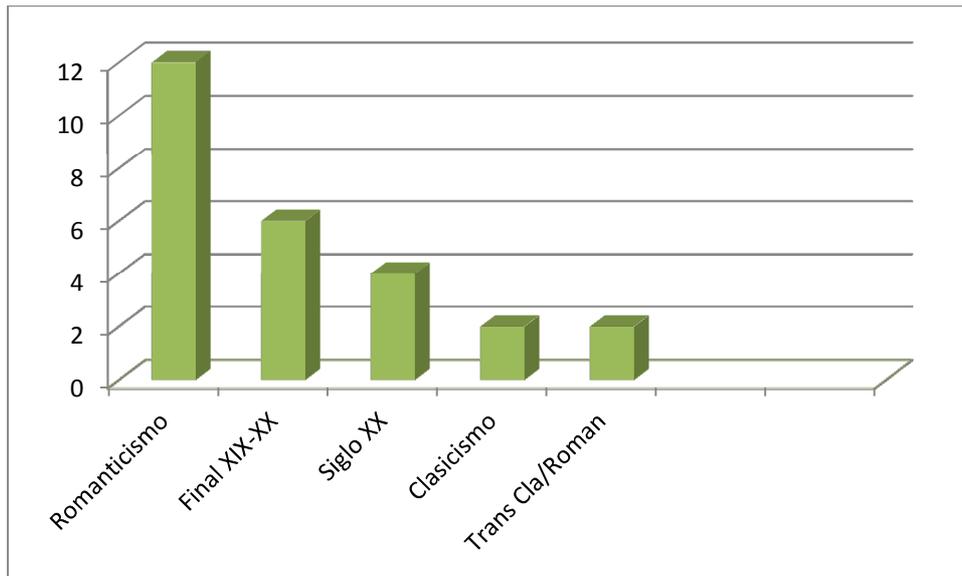
Beethoven vuelve a ser el compositor más tocado, con 4 obras, seguido de Falla con 3. De Haydn, Brahms, Dvorák, Canteloube, y Sánchez se interpretaron 2 obras, respectivamente. Del resto de compositores se interpretó 1 obra.

La mayor presencia de obras de Beethoven repercute, aplicando el primer criterio, a que la época imperante programada para esta temporada fuera la transición del Clasicismo al Romanticismo.



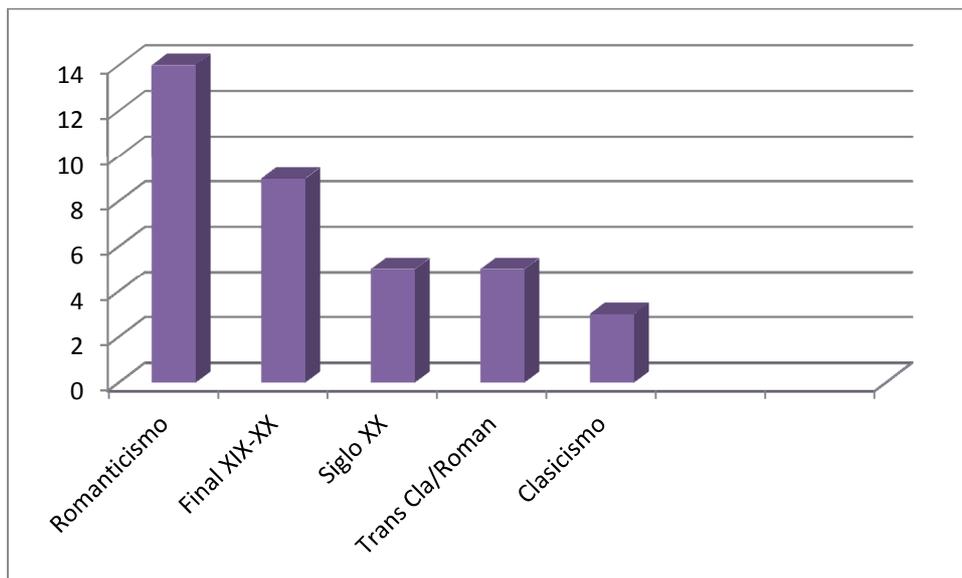
Gráfica 193. Temporada 88/89: Épocas según los compositores más interpretados

La época que sobresalió de las demás, según el segundo criterio aplicado, fue la romántica, con 12 compositores programados.



Gráfica 194. Temporada 88/89: Épocas según el nº total de compositores

Se reiteró la época romántica, con 14 interpretaciones de obras pertenecientes a este período, como la más programada por la OFGC durante esta temporada 88/89.



Gráfica 195. Temporada 88/89: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Así pues, comprobamos que aplicando los criterios 2 y 3, de las cinco épocas que se registraron en el análisis de la temporada 88/89, fue la época romántica la que sobresalió del resto.

Por segunda vez, se incluyó al compositor grancanario Blás Sánchez en los conciertos de temporada de la OFGC. En el mismo concierto programaron 2 obras del compositor: *Diálogos con el Más Allá*, y *Rapsodia Canaria* para guitarra y orquesta.

Tabla 64. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Blás Sánchez	<i>Diálogos con el Más Allá</i>
Blás Sánchez	<i>Rapsodia Canaria</i> para guitarra y orquesta

11. TEMPORADA 89/90

Tabla 65. Temporada 89/90: Fecha, director, obra, compositor

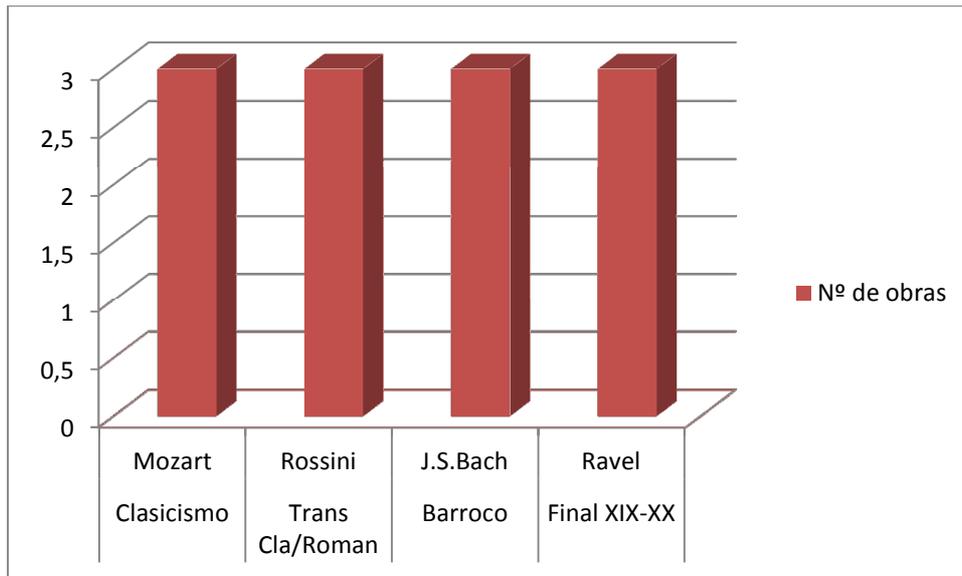
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
89/90 17 conciertos	13-oct-89 Concierto Iberoamericana 89	Seis Fábulas op. 59	Ficher	
		Con para arpa y orq. op. 25	Ginastera	
		Homenaje a García Lorca	Revueltas	
	Borgel	27-oct-89 Borgel	Bachianas Brasileiras, nº 2	VillaLobos
			Suite de Danzas	Zoghbi
			Agáldar	Falcón
	10-nov-89 Wit	24-nov-89 Borgel	Sinfonía nº 2 para Gran Orquesta	Rodó
			Con para vlc en mi m op. 85	Elgar
			Sinfonía nº 1 en m m op. 39	Sibelius
	30-nov-89 Borgel	07-dic-89 Borgel	Obertura-fantasia "La Tempestad"	Tchaikovski
			Concierto para tuba fa m	R. Vaughan Williams
			Sinfonía nº 3 la m op. 56 "Escocesa"	Mendelssohn
	30-nov-89 Borgel	22-dic-89 Borgel	"España"	Chabrier
			Concierto para piano nº 2 do m op. 18	Rachmaninov
			Sinfonia en Do	Bizet
	07-dic-89 Borgel	10-abr-90 Enrico de Mori	Nocturnes (Nuages, Fêtes)	Debussy
			Conc. para clarinete la M, KV. 622	Mozart
			Sinfonía nº 9 do M, D. 944 "La Grande"	Schubert
	22-dic-89 Borgel	20-abr-90 Collado	Obertura Cubana	Gershwin
			Nocturne op. 60	B. Britten
			Porgy and Bess Suite	G. Gershwin
	10-abr-90 Enrico de Mori	27-abr-90 Collado	26 variazioni sulla follia di Spagna	Salieri
			Sinfonía en re M "Giorno Onomástico"	Salieri
			Stabat Mater	Rossini
	20-abr-90 Collado	04-may-90 Leaper	Don Giovanni. Obertura	Mozart
			Concierto para trompa nº 4 mib M KV 495	Mozart
			Sinfonía nº 9 mi m	Dvorák
	27-abr-90 Collado	11-may-90 Adey	Concierto de Brandeburgo nº 1,	J.S.Bach
			Concierto la M para oboe de amore y orq de cuerdas, BWV 1055	J.S.Bach
			Magnificat BWV 243	J.S.Bach
	04-may-90 Leaper	11-may-90 Adey	Tintagel	Bax
			Concierto violonchelo op. 129	Schumann
			Sinfonía nº 5	Prokofiev
11-may-90 Adey	11-may-90 Adey	Los Maestros Cantores: Obertura	Wagner	
		Concierto- rapsodia para viola	Martinu	
		Sinfonía nº 4 mi m op. 98	Brahms	

	20-may-90 Corti	La italiana en Argel	Rossini
		El Barbero de Sevilla	Rossini
		El Sombrero de Tres Picos	Falla
	30-may-90 dia de canarias Borgel	Pequeña Sinfonía Concertante	Martin
		Manfred. Obertura op. 11	Schumann
		Sinfonía nº 8 op. 88 sol M	Dvorák
	01-jun-90 Borgel	Pequeña Sinfonía concertante	Martin
		Sinfonía nº 4 "Romántica"	Bruckner
	08-jun-90 Chmura	Ma mère l'Oye	Ravel
		Poeme	Chausson
		Pájaro de Fuego	Stravinsky
		Tzigane	Ravel
	19-jun-90 Gols	La valse	Ravel
		Concierto para piano nº 1	Tchaikovski
		Sinfonía nº 2 Re M	Brahms

Diecisiete conciertos, 36 compositores, y 51 obras fue el registro que presentó el análisis de la temporada 89/90. Los dos primeros conciertos se realizaron en el Teatro Guiniguada, y el resto en el Teatro Pérez Galdós. El maestro Hubert Borgel fue nombrado Director Asociado. Borgel dirigió 8 conciertos y Collado 2. Wit, Enrico de Mori, Leaper, Adey, Corti, Chmura y Gols, condujeron 1 concierto, respectivamente.

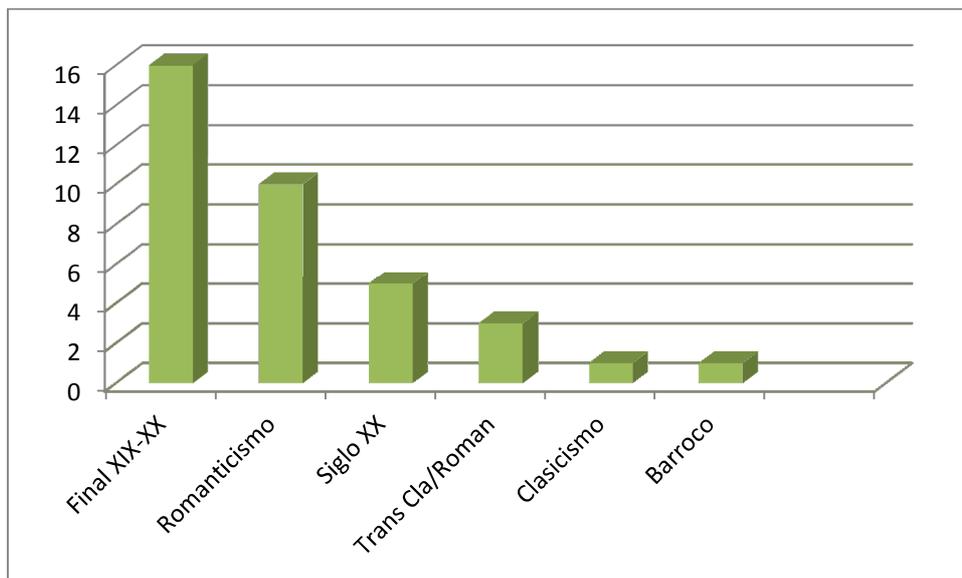
Los compositores más interpretados fueron por igual, con 3 obras cada uno de ellos, Mozart, Rossini, J. S. Bach, y Ravel. Del siguiente grupo de autores se interpretaron 2 obras: Tchaikovsky, Gershwin, Salieri, Dvorák, Schumann, Brahms, y Martin, aunque de este último se interpretó la misma obra en dos ocasiones. Del conjunto de 25 compositores restantes se programó 1 obra.

Al presentar los cuatro compositores más tocados el mismo número de obras, 3, se reflejan en la siguiente representación gráfica las épocas correspondientes a los mismos, como las más interpretadas: Clasicismo, transición del Clasicismo al Romanticismo, Barroco y transición de finales del siglo XIX al XX.



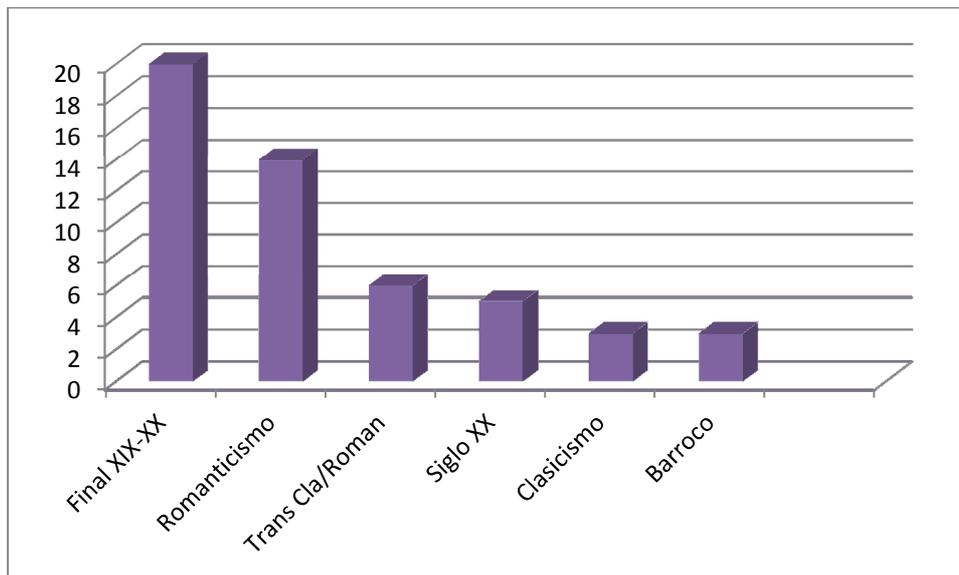
Gráfica 196. Temporada 89/90: Épocas según los compositores más interpretados

Sin embargo, el mayor registro de compositores del mismo período lo registra la época de transición de finales del siglo XIX al XX, con un total de 16 autores.



Gráfica 197. Temporada 89/90: Épocas según el nº total de compositores

Asimismo, con 20 interpretaciones de obras se sitúa en primer lugar la época de transición de finales del siglo XIX al XX.



Gráfica 198. Temporada 89/90: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Analizadas las épocas bajo los criterios 2 y 3, la temporada 89/90 se inclinó en su programación hacia la música de la época de transición de finales del siglo XIX al XX.

Constituyó un estreno en España la obra *Nocturne op. 60* del compositor inglés Britten.

Tabla 66. Estrenos en España

ESTRENOS EN ESPAÑA	
Obra	Compositor
Nocturne op. 60	Britten

La nómina de compositores canarios incluyó en esta temporada, y en el mismo concierto, a Falcón Sanabria con su obra *Agáldar* y a Zoghbi con *Suite de danzas*, que constituyó además un estreno absoluto.

Tabla 67. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón	Agáldar
Zoghbi	Suite de danzas

Tabla 68. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Suite de danzas	Zoghbi

12. TEMPORADA 90/91

Tabla 69. Temporada 90/91: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
90/91 19 conciertos	11-oct-90	Sinfonía nº 98	Haydn
		Concierto para trompa nº 3	Mozart
	Adey	Sinfonía nº 6	Beethoven
	19-oct-90	Le Chausser Maudit	Franck
		Variaciones Sinfónicas	Franck
	Borgel	Sinfonía re m	Franck
	26-oct-90	Monumentum pro Gesualdo Di Venosa	Stravinsky
		Elephants Ivres	De Pablo
		Abestiak (cantos)	Bernaola
		Tiento del I Tono y Batalla Imperial	C.Halffter
	02-nov-90 Leaper	Concierto para violín re M op. 77	Brahms
		Sinfonía nº 1 do m op. 68	Brahms
	09-nov-90 Mihaly Andrés	Las Bodas de Fígaro. Obertura KV 492	Mozart
		Concierto para piano nº 1 rem op. 15	Brahms
		Sinfonía nº 40 sol m KV 550	Mozart
	23-nov-90 Wit	Concierto para piano nº 4 op. 58 sol M	Beethoven
		Sinfonía nº 2 op. 43 re M	Sibelius
	30-nov-90 Wit	El cazador furtivo. Obertura	Weber
		Concierto para piano nº 5 op. 73 mib	Beethoven
		Sinfonía nº 3 op. 90 fa M	Brahms
	07-dic-90 Chaslin	Sinfonía nº 4 op. 60 sib M	Beethoven
		Sinfonía nº 7 op. 92 la M	Beethoven
	14-dic-90 Chaslin	El barbero de Sevilla. Obertura	Rossini
		Ana Bolena. "Piangete voi, donde tal pianto". Aria	Donizetti
		Semiramide. "Servami ognor si Fido", (Dúo)	Rossini
		La Italiana en Argel. "Cruda sorte". Aria	Rossini
		Guillermo Tell. Obertura	Rossini
		Norma . Obertura	Bellini
		Norma. "Casta diva". Escena y cavatina	Bellini
		Norma. "Sgombra e la sacra selva". Aria	Bellini
		Norma. "Sola furtiva al tempio". Duo	Bellini
	21-dic-90 Borgel	Obertura Maestro de Espíritu	Weber
		Concierto para violín op. 64 mi m	Mendelssohn
Scheherazade (suite sinfónica) op. 35		Rimski-Korsakov	
22-mar-91 Roy Goodman	Suite nº 3 re M BWV 1068	J.S.Bach	
	Oratorio de Pascua BWV 249	J.S.Bach	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

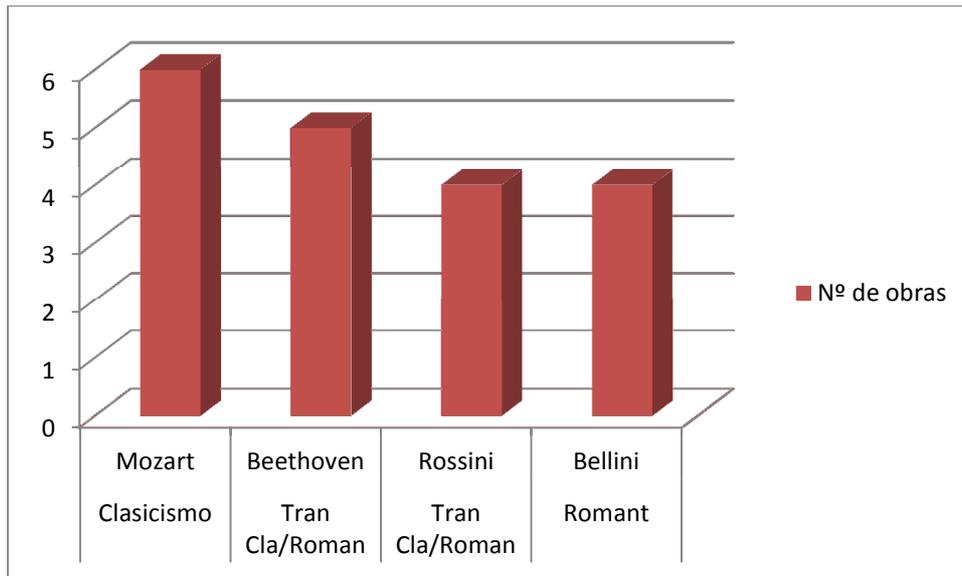
	19-abr-91	Concierto para violín re M op. 35	Tchaikovski
	Collado	Sinfonía nº 6 si m op. 74 "Patética"	Tchaikovski
	26-abr-91	Legende para saxofón alto	Caplet
	Chaslin	La creación del Mundo	Milhaud
		Sinfonía nº 10 mi m op. 93	Shostakovich
		03-may-91	Concierto para flauta nº 1 sol M
	Leaper	Sinfonía nº 1 en re "Titán"	Mahler
	10-may-91	Sinfonía para instrumentos de viento	Stravinsky
		Concierto nº 1 op. 35 do m para piano, trompeta y orq.de cuerda	Shostakovich
		Concierto para trompeta mib M	Haydn
		Leaper	Las travesuras de Till
	29-may-91	Così fan tutte. Opera en dos actos	Mozart
	07-jun-91	Música para orquesta de cuerda	Martínez Izquierdo
		Concierto para clarinete	Mozart
		Martínez Izquierdo	Sinfonía Urbana
	14-jun-91	Pavana para una infanta difunta	Ravel
		Alborada del Gracioso	Ravel
		Pelleas et Melisande. Suite op. 80	Fauré
		Pierre Wallez	Sinfonía fantástica op. 14
21-jun-91	Aplazado al 18-oct-91		

La temporada 90/91 reunió 19 conciertos en los que se interpretaron un total de 29 compositores y 54 obras, y en la que continuó como Director Asociado Hubert Borgel.

Leaper y Chaslin dirigieron 3 conciertos, respectivamente. Borgel y Wit condujeron 2 cada uno. El resto de directores dirigió 1 concierto: Adey, Encinar, Mihaly Andrés, Roy Goodman, Collado, Corti, Martínez Izquierdo y Pierre Wallez. Todos los conciertos se llevaron a término en el Teatro Pérez Galdós.

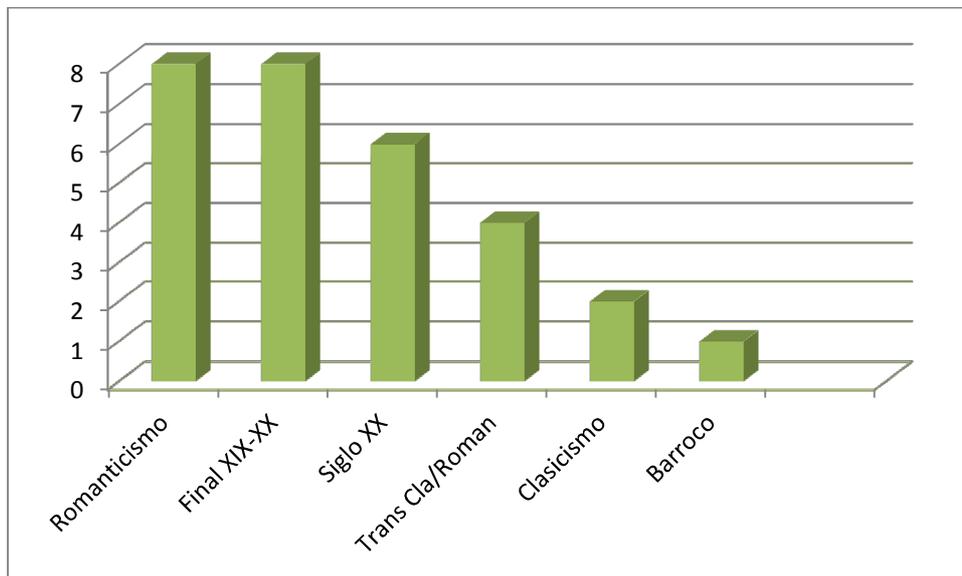
Mozart fue el compositor más tocado en esta temporada, con 6 interpretaciones de sus obras. En orden decreciente le siguen Beethoven con 5, y Rossini y Bellini con 4 obras, respectivamente. De un solo autor se registraron 3 interpretaciones, César Franck. En el grupo de los compositores de los que se interpretaron 2 obras figuraron: Haydn, Stravinsky, Brahms, Weber, Bach, Tchaikovsky, Shostakovich y Ravel. Los restantes compositores estuvieron representados con la interpretación, por parte de la OFGC, de 1 obra de cada uno de ellos.

Después de este vaciado de datos, obtenemos que según el compositor más tocado, la época correspondiente al Clasicismo fue la más distinguida entre el conjunto de épocas seleccionadas para esta temporada por la OFGC.



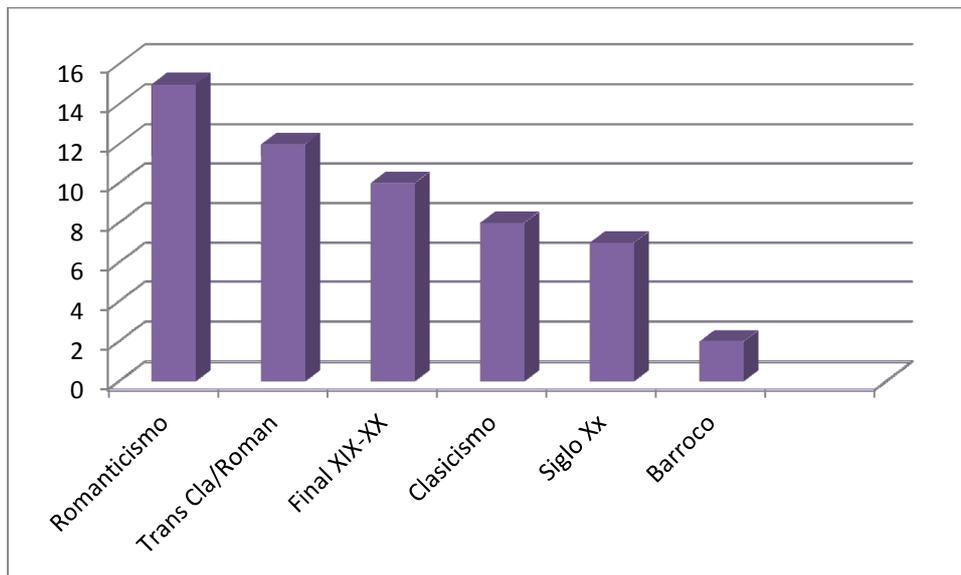
Gráfica 199. Temporada 90/91: Épocas según los compositores más interpretados

Con el mismo número total de compositores pertenecientes al mismo período, 8, figuran las épocas romántica y la de transición de finales del siglo XIX al XX.



Gráfica 200. Temporada 90/91: Épocas según el nº total de compositores

El mayor número de interpretaciones de obras se contabilizó en la época romántica, con un total de 15.



Gráfica 201. Temporada 90/91: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Se da la coincidencia de que el estreno absoluto que se realizó en esta temporada correspondió al autor canario, Falcón Sanabria, compositor que fue incrementando su presencia a lo largo de las temporadas de conciertos de abono de la OFGC.

Tabla 70. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Sinfonía Urbana	Falcón Sanabria

13. TEMPORADA 91/92

Tabla 71. Temporada 91/92: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
91/92 20 conciertos	18-oct-91	Circus Polka	Stravinsky	
		Concierto para trompeta	Arutunian	
		Sinfonía nº 5 op. 107 en re m "De la Reforma"	Mendelssohn	
	Corti	25-oct-91	Tocata Vieja en Tono Nuevo	Cruz de Castro
			Doble Concierto para oboe y arpa	Lutoslawski
			Montsant, Rapsodia para violonchelo y orq. de cuerda op.13	Rodó
	Encinar		Elan	Falcón
	02-nov-91	Leaper	Idomeneo, obertura K 366	Mozart
			Concierto para oboe	R.Strauss
			Sinfonía nº 5 re m op. 47	Shostakovich
	08-nov-91	Leaper	Obertura El matrimonio Secreto	Cimarosa
			Doble Concierto para arpas y orquesta	Vivaldi/Bach. Transcp. Marisa Robles e Ieuan Jones
			Concierto para arpa en do M	Boieldieu
			Petrouchka (escenas burlescas en 4 cuadros)	Stravinsky
	15-nov-91	Lieberman	Serenata para cuerdas op. 20	Elgar
			Concierto para violín nº 5 K 219 la M "Turco"	Mozart
			Serenata en do M para orquesta de cuerda op. 48	Tchaikovski
	22-nov-91	Adey	Sinfonía nº 7 do M op. 105	Sibelius
			Concierto para piano, coro de hombres y orq. op. 39	Busoni
	29-nov-91	Adey	Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis	Vaughan Williams
Concierto para trompa nº 1 mib M op. 11			R.Strauss	
Sinfonía nº 3 la m op. 44			Rachmaninov	
05-dic-91	Alfred Walter	Sinfonía nº 41 do M KV 551 "Júpiter"	Mozart	
		Réquiem Re m KV 626	Mozart	
13-dic-91	Chmura	Concierto para violín nº 1 la m op. 77	Shostakovich	
		Sinfonía nº 7 re m op. 70	Dvorák	
20-dic-91	Chmura	Preludio a la siesta de un fauno	Debussy	
		Sheherazade (3 poemas voz y orquesta	Ravel	
		Come Scoglio (recitativo y aria) del Cossi Fan tutte K 588	Mozart	
		Daphnis et Chl�e (Segunda Suite)	Ravel	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

13-4-92 Conciertos Semana Santa Bartholomee	La infancia de Cristo. Trilogía sacra op. 25	Berlioz
24-abr-92 Wit	Concierto para la mano izquierda	Ravel
	Concierto para orquesta	Lutoslawski
30-abr-92 Kieft	Concierto para piano la m op. 54	Schumann
	Concierto para orquesta	Bartók
08-may-92 Thomson	Obertura Cockaigne op. 40	Elgar
	Concierto para piano nº 1 re m op. 15	Brahms
	Sinfonía nº 5 re m op. 47	Vaughan Williams
15-may-92 Leaper	Obertura Beatrice and Benedict	Berlioz
	Concierto para violín re M op. 61	Sibelius
	Sinfonía nº 3 mib M op. 55 "Heróica"	Beethoven
22-may-92 Collado	Obertura Otelo	Dvorák
	Concierto para violín nº 2 mib M op. 64	Mendelssohn
	Sinfonía nº 15 la M op. 141	Shostakovich
29-may-92 Cleobury	The Waps. Obertura	Vaughan Williams
	Concierto para viola	Walton
	Sinfonía nº 4 op. 29 "La inextinguible"	Nielsen
05-jun-92 Chmura	Pulcinella, Suite de ballet	Stravinsky
	Concierto para piano sol M	Ravel
	Sinfonía nº 8 sol M op. 88	Dvorák
12-jun-92 Nowak	Obertura festiva	Shostakovich
	Concierto para trombón	Grondahl
	Sinfonía nº 2 re M op. 73	Brahms
19-jun-92 Entremont	Obertura El Empresario	Mozart
	Concierto para piano nº 1 do M op. 15	Beethoven
	Danzas Sinfónicas op. 55	Rachmaninov

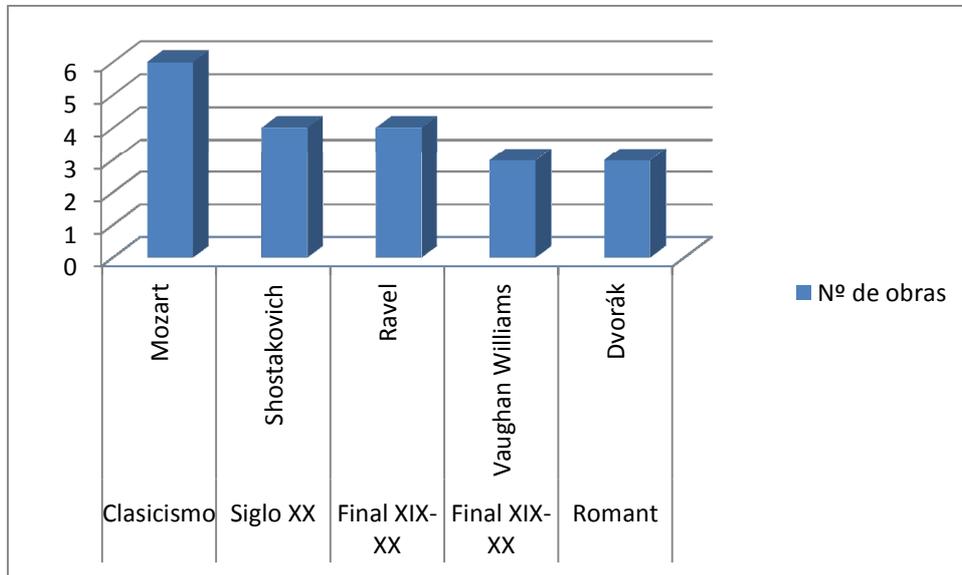
Se celebraron 20 conciertos en el Teatro Pérez Galdós durante esta temporada, en los cuales se escucharon un total de 29 compositores y 55 obras. El director polaco Gabriel Chmura fue el Director Titular, Antoni Wit el Principal Director Invitado, y Alfred Walter el Director Asociado.

Dos directores dirigieron 3 conciertos respectivamente, Leaper y Chmura. Adey 2, y el resto de maestros se encargó de dirigir un concierto. Entre estos últimos citamos a Corti, Encinar, Liberman, Alfred Walter, Bartholomee, Wit, Kieft, Thomson, Collado, Cleobury, Nowak y Entremont.

Mozart fue el compositor más interpretado, con 6 obras. Le siguen Shostakovich y Ravel con 4, respectivamente, y con 3 obras figuran Vaugham Williams y Dvorák. Dentro del conjunto de autores de los que se interpretaron 2 obras se encuentran: Mendelssohn, Lutoslawski, Richard Strauss, Elgar, Sibelius, Rachmaninov, Berlioz, Brahms y Beethoven. Con la interpretación de 1 obra se registró a los siguientes:

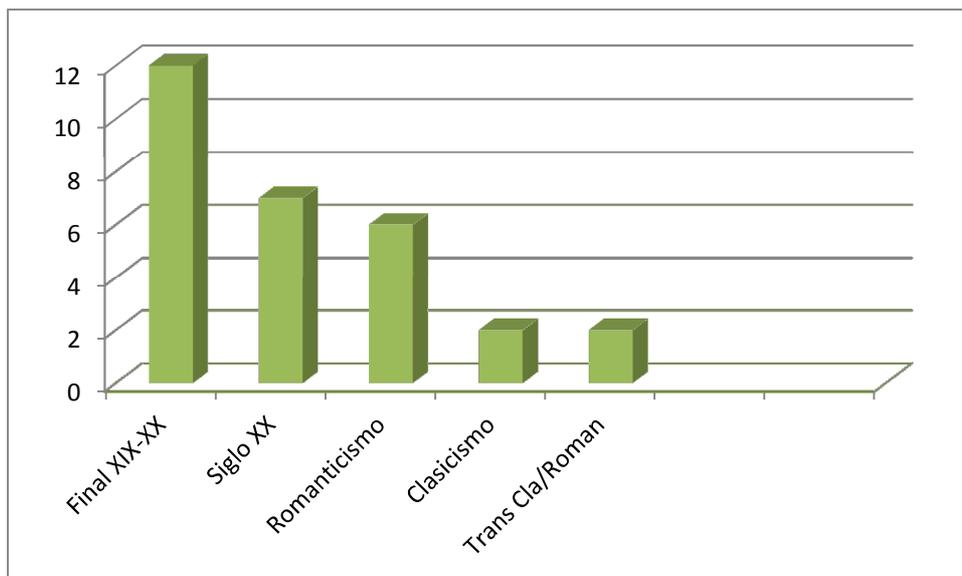
Arutiunian, Cruz de Castro, Rodó, Falcón, Cimarosa, Boieldieu, Tchaikovsky, Busoni, Debussy, Schumann, Bartók, Walton, Nielsen y Grondahl.

En la siguiente gráfica observamos que la época clásica es la que sobresale de las demás, teniendo en cuenta el compositor más interpretado, que en este caso fue Mozart.



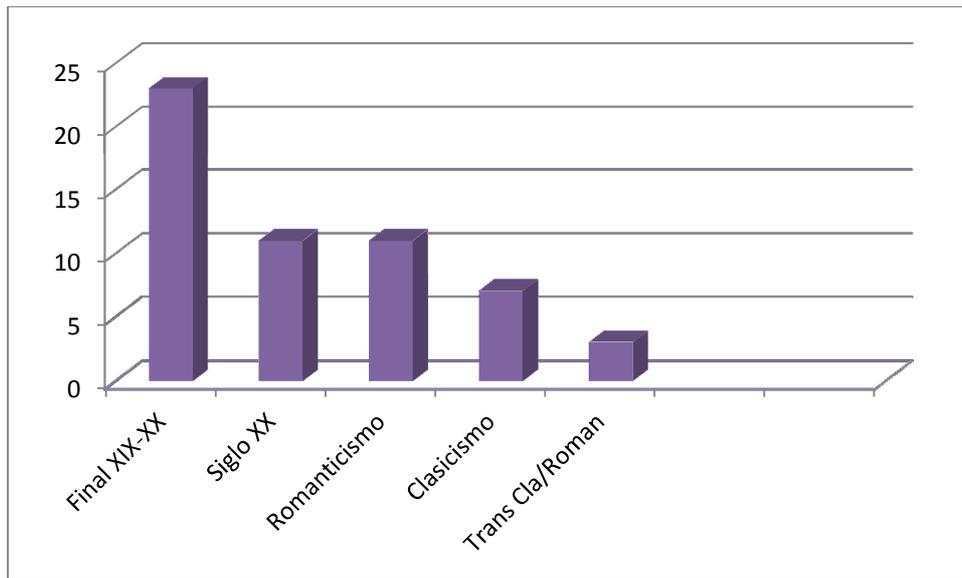
Gráfica 202. Temporada 91/92: Épocas según los compositores más interpretados

Aplicando los criterios 2 y 3, destacó la época de transición de finales del siglo XIX al XX. Dicha época englobó a 12 compositores.



Gráfica 203. Temporada 91/92: Épocas según el nº total de compositores

En la siguiente gráfica se refleja cómo la época citada anteriormente reunió 23 obras.



Gráfica 204. Temporada 91/92: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Las obras interpretadas por primera vez fueron las siguientes:

Tabla 72. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Concierto de trompeta	Arutiunian
Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis	Vaughan Williams
Sinfonía nº 3 en la m, op. 44	Rachmaninov
Concierto para violín nº 1 en la m, op. 77	Shostakovich
Sheherazade	Ravel

Se realizaron 2 estrenos absolutos de compositores españoles.

Tabla 73. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Tocata Vieja en Tono Nuevo	Cruz de Castro
Montserrat, rapsodia para vlc y orquesta de cuerda op. 13	Rodó

Se registraron 2 estrenos nacionales: el *Concierto para piano, coro de hombres y orquesta op. 39* de Busoni, y el *Doble concierto para arpas y orquesta* de Vivaldi/Bach transcrito por Marisa Robles e Ieuan Jones.

Tabla 74. Estrenos nacionales

ESTRENOS NACIONALES	
Obra	Compositor
Doble concierto para arpas y orquesta	Vivaldi/Bach
Concierto para piano, coro de hombres y orquesta op. 39	Busoni

La música de autor canario estuvo representada por *Elán*, de Falcón Sanabria. Como apunta García-Alcalde (1991, pp. 165, 177) esta obra, encargada por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, fue estrenada por la propia OFGC y dirigida por Encinar, en el Teatro Principal de Alicante el 26 de septiembre de 199, en el marco del *Festival Internacional de Alicante*.

Tabla 75. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Obra	Compositor
Elán	Falcón Sanabria

14. TEMPORADA 92/93

Tabla 76. Temporada 92/93: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
92/93 19 conciertos	16-oct-92	Sinfonía nº 28 KV 200 do M	Mozart	
		Cuatro últimas canciones	R.Strauss	
	Walter	Sinfonía nº 2 sib M op. 52	Mendelssohn	
	23-oct-92	Yampolsky	El idilio de Sigfrido	R.Wagner
			Concierto para fagot	Hummel
			Sinfonía nº 9 "La Grande" do M D. 944	Schubert
	30-oct-92	Chmura	Sinfonía nº 85 "La reina" sib M	Haydn
			Concierto para trompa nº 2 re M K 211	Mozart
			Concierto para trompa nº 1 op. 11	R.Strauss
			Sinfonía nº 1 do M op. 21	Beethoven
	06-nov-92	Chmura	Valse triste op. 44	Sibelius
			Concierto para violín re M op. 47	Sibelius
			Cascanueces (Ballet op. 71), acto II	Tchaikovski
	13-nov-92	Diemecke	Sinfonía India	Chaves
			Concierto para violín re M op. 35	Tchaikovsky
			Sinfonía nº 2 mi m op. 27	Rachmaninov
	20-nov-92	Encinar	Angelus Novus	Marco
			Autodafe	Marco
			Sinfonía nº 6 "Imago Mundi"	Marco
	27-nov-92	Walter	Sinfonía nº 67 fa M	Haydn
			Concierto para clarinete nº 2 op. 74	Weber
			Danzas de Galanta	Kodaly
			Metamorfosis sobre un tema de Weber	Hindemith
	04-dic-92	Wit	Concierto para piano nº 3 re m op. 30	Rachmaninov
			Cuadros de una exposición	Moussorgsky-Ravel
	11-dic-92	Fleezanis	Eine kleine Nachtmusik sol M KV 525	Mozart
			Concierto para violín en mi mayor BWV 1042	J.S.Bach
			I Sospiri para arpa op. 70	Elgar
			Serenata para orquesta de cuerda	Dvorák
	18-dic-92	Leaper	Rapsodia Rumana nº 1 op. 11	Enesco
El Otoño de las estaciones. Ballet op. 67			Glazunov	
Concierto para violín op. 14			Barber	
Rapsodia española Capricho español op. 34			Ravel Rimski-Korsakov	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	5-abr-93 Semana Santa	Sinfonía nº 3	Haydn
		Cantata BWV 51	J.S.Bach
		Laudeamus Te (de la Misa do m)	Mozart
		Salve Regina	Schubert
	Chmura	Sinfonía nº 34 K338	Mozart
	30-abr-93	Obertura Egmont op. 84	Beethoven
		Sinfonía nº 8 fa M op. 93	Beethoven
		Sinfonía nº 3 re M D 200	Schubert
		Bolero	Ravel
	07-may-93 Wit	Concierto nº 1 op. 11	Chopin
		Concierto para orquesta	Lutoslawski
	14-may-93 Pérez	Vicmar	Darias
		Concierto nº 2 op. 18 do m	Rachmaninov
		Sinfonía nº 12 re m op. 112	Shostakovich
	21-may-93 Encinar	Garajonay. Mov sinfónico para gran orquesta	Olives
		Noche en los jardines de España	Falla
		Sinfonía nº 1	Zoghbi
	28-may-93 Benzi	Obertura Ruslan y Ludmilla	Glinka
		Concierto para flauta re M	Kachaturian
Marcha Escocesa		Debussy	
La Mer (Tres bocetos sinfónicos)		Debussy	
04-jun-93 Walter	Sinfonía nº 4 do m "Trágica" D 417	Schubert	
	El Castillo de Barba Azul (ópera en concierto)	Bartók	
10-jun-93 Chmura	Celebración del Sonido	Falcón	
	Concierto para violín re M op. 35a	Busoni	
	Sinfonía nº 5 do m op. 67	Beethoven	
17-jun-93 Chmura	Sinfonía nº 39 mib M K 543	Mozart	
	Mandarín maravilloso op. 19	Bartók	
	Concierto para piano nº 1 re m op. 15	Brahms	

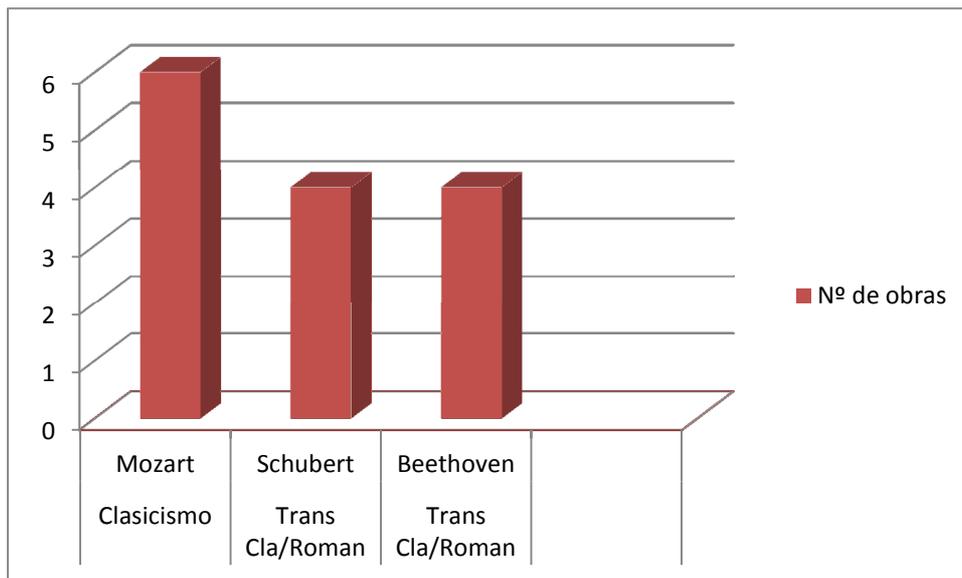
Esta temporada la conformaron 19 conciertos que se dieron en el Teatro Pérez Galdós. Se interpretaron a lo largo de la misma 62 obras pertenecientes a 38 compositores. Continuó en esta temporada como Director Titular Gabriel Chmura y como Principal Director Invitado Antoni Wit.

Los directores y el número de conciertos respectivos que dirigieron fueron los siguientes: Chmura 5, Walter y Wit 3, Encinar 2. Los siguientes maestros dirigieron 1 concierto: Yampolsky, Diemecke, Fleezanis, Leaper, Pérez, Benzi.

Mozart se tocó en 6 ocasiones, Schubert y Beethoven en 4. De Haydn, Rachmaninov y Marco se realizaron 3 interpretaciones, respectivamente. Enumeramos los

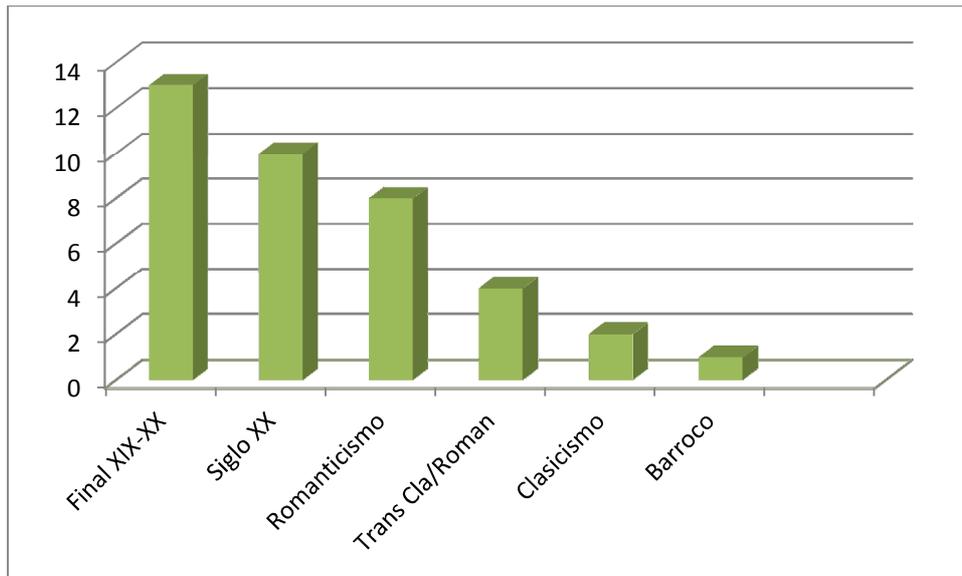
compositores de los que se interpretaron 2 obras: R. Strauss, Sibelius, Tchaikovsky, Bach, Ravel, Debussy y Bartók. Con 1 obra figuran la mayoría de los compositores de esta temporada: Mendelssohn, Wagner, Hummel, Weber, Kodály, Hindemith, Elgar, Dvorák, Enesco, Glazunov, Barber, Rimski-Korsakov, Chopin, Lutoslawski, Darias, Shostakovich, Olives, Falla, Zoghbi, Glinka, Kachaturian, Falcón, Busoni, Brahms y Chávez.

Siendo Mozart el compositor del que se contabilizaron mayor número de obras, fue en este sentido la época clásica la más interpretada.

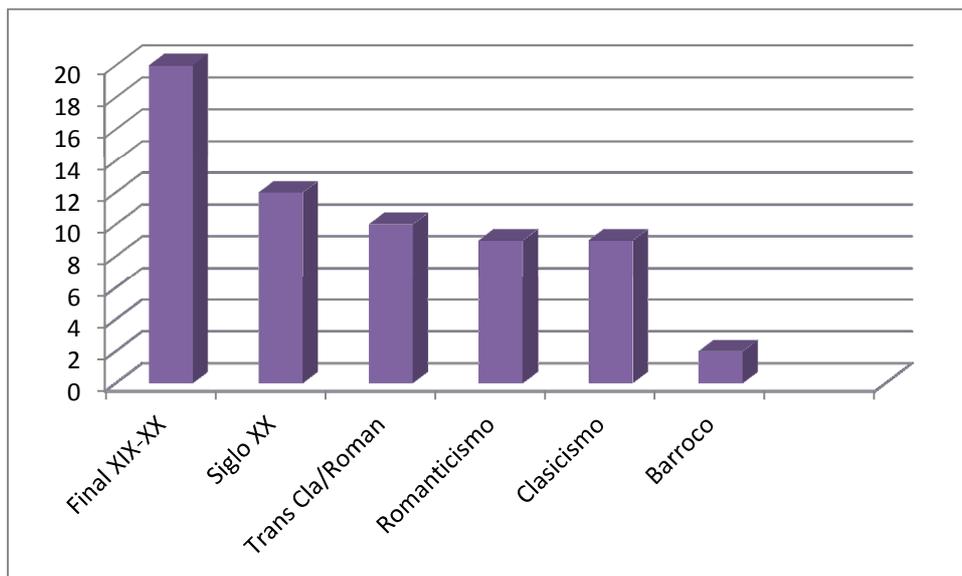


Gráfica 205. Temporada 92/93: Épocas según los compositores más interpretados

No obstante, con los criterios 2 y 3 obtenemos que fue la época de transición de finales del siglo XIX al XX la más programada, con 13 compositores y 20 interpretaciones de obras.



Gráfica 206. Temporada 92/93: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 207. Temporada 92/93: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Se incluyó a 3 compositores canarios del siglo XX: dos grancanarios, Falcón y Zoghbi, y un tinerfeño, Olives.

Tabla 77. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón	Celebración del Sonido
Zoghbi	Sinfonía nº 1
Olives	Garajonay. Movimiento sinfónico para gran orquesta

Asimismo, una obra de un compositor canario constituyó un estreno absoluto, siendo en este caso la de Xavier Zoghbi.

Tabla 78. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENO ABSOLUTO DE COMPOSITOR CANARIO	
Obra	Compositor
Sinfonía nº 1	Zoghbi

15. TEMPORADA 93/94

Tabla 79. Temporada 93/94: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
93/94 19 conciertos	01-oct-93 Chmura	Concierto para vlc. en mi m, op. 85	Elgar
		Sinfonía nº 5 en do# m	Mahler
	08-oct-93 Leaper	Sinfonía en Re	Arriaga
		Kindertotenlieder	Mahler
		Sinfonía nº 7 en la M op. 92	Beethoven
	15-oct-93 Corti	Obertura Carnaval Romano op. 9	Berlioz
		Concierto nº 1 para violín sol m, op. 26	Bruch
		Sinfonía nº 4 fa m, op. 36	Tchaikovski
	22-oct-93 Chmura	La pequeña zorra astuta. Suite	Janáček
		Concierto para clarinete	Françaix
		Sinfonía nº 2 do M, op. 61	Schumann
	29-oct-93 Chmura	Una noche en el Monte Pelado	Mussorgsky
		Concierto para contrabajo op. 3	Koussevitzky
		Tarantella para contrabajo	Bottesini
		Sinfonía nº 5 mi m op. 64	Tchaikovski
	05-nov-93 Encinar	Obertura La Clementina	Boccherini
		Sinfonía del Mar	J.Turina
		La madrugada del panadero (Suite del ballet op. 12a)	R.Halffter
		El sombrero de tres picos (suite nº 2)	Falla
	12-nov-93 Encinar	Krinòidi	Xenakis
		Concierto para violonchelo nº 2, op. 50	Ginastera
		Eindrücke	Berio
		"Bomarzo". Suite	Ginastera
	19-nov-93 Wit	Les offrandes oubliées	Messiaen
		Poema para violín op. 25	Chausson
		Introducción y Rondó Caprichoso op. 28	Saint-Saëns
		Sinfonía nº 1 "Sueños de invierno" op.13	Tchaikovsky
	26-nov-93 Krenz	Concierto para violonchelo si m op 104	Dvorák
		Sinfonía nº 6 fa M "Pastoral" op. 68	Beethoven
	03-dic-93 Chmura	Sinfonía nº 4 sib M op. 60	Beethoven
		Sinfonía nº 2 re M op. 73	Brahms
	10-dic-93 Liberman	Sinfonía nº 33 sib K 319	Mozart
		Concierto para violín nº 4 re M K 218	Mozart
Sinfonía nº 14 para soprano, bajo y orquesta de cámara op. 135		Shostakovich	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

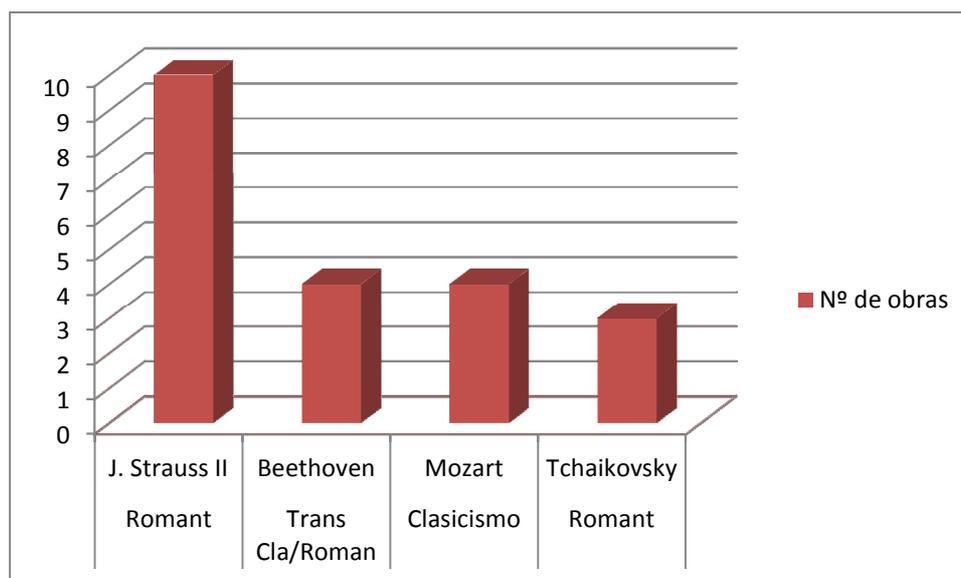
17-dic-93	Suites I y II para pequeña orquesta	Stravinsky
	Concierto para la mano izquierda	Ravel
Walter	Sinfonía nº 1 fa m, op. 10	Shostakovich
23-dic-93 Viena en concierto	Der Vergnügungszug. Polka schnell op 281	J.Strauss II
	Lava-Ströme. Vals op. 74	J.Strauss II
	Freunde, das leben its lebenswert! (de Giuditta)	Lehár
	Tritsch Tratsch Polka op. 214	J.Strauss II
	"Draussen in Sievering" (operetta Die Tänzerin Fanny Elssler)	J.Strauss II
	Liebeslieder. Vals op 114	J.Strauss II
	"Schenkt man sich Rosen in Tirol" (operetta Der Vogelhändler)	Zeller
	Ein Morgen, ein Mittag, und ein Abend in Wien (Obertura de la opereta)	Suppé
	Couplet de Adele (El murciélago)	J.Strauss II
	Rosen aus dem Süden. Vals op. 388	J.Strauss II
	Volga-song (de Der Zarewitsch, opereta)	Lehár
	Ligurianer Seufzer. Scherzo-Polka para orquesta, op. 57	J.Strauss II
	"Wer uns getraut" (el Barón Gitano)	J.Strauss II
	Kaiser-Walzer. Vals op. 437	J.Strauss II
Walter		
11-feb-94	Sinfonía nº 90 do M	Haydn
	Concierto para piano nº 21 do M K467	Mozart
Kalmar	Sinfonía nº 6 do M, D 589	Schubert
25-feb-94 Leaper	The perfect fool (suite del ballet) op 39	Holst
	Concierto para piano nº 1 do M op. 15	Beethoven
	Sinfonía nº 9 "Del Nuevo Mundo" mi m op. 95	Dvorák
04-mar-94 Leaper	Fanfarria litúrgica para metal y percusión	Tomasi
	Concierto del Sur para guitarra	Ponce
	La consagración de la Primavera	Stravinsky
12-mar-94 Leaper	West side story. Danzas sinfónicas	Bernstein
18-mar-94 Wit	Mi Patria ("Ma Vlast") Ciclo Sinfónico	Smetana
28-mar-94 Concierto Semana Santa Leaper	"EL martirio de San Sebastián"	Debussy
	"Morgen"	R.Strauss
	"Chanson Triste"	Duparc
	"L´invitation au voyage"	Duparc
	"Exsultate Jubilate"	Mozart
	"Los animales modelos"	Poulenc

Diecinueve conciertos en el Teatro Pérez Galdós conformaron la temporada 93/94, en la que se computaron 68 obras de 44 compositores. Continuaron siendo Director Titular Gabriel Chmura, y Principal Director Invitado Antoni Wit.

Leaper dirigió 5 conciertos y Chmura 4. Encinar, Wit y Walter dirigieron 2 cada uno. Corti, Krenz, Liberman y Kalmar condujeron 1, respectivamente.

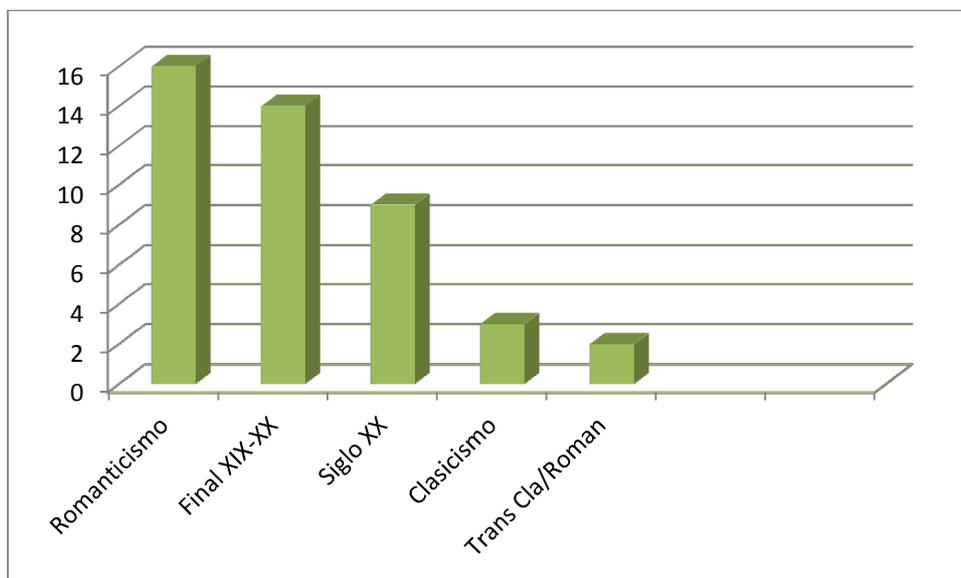
El tipo de repertorio elegido para el *Concierto de Navidad* propició que se seleccionaran 10 obras de Johann Strauss II, convirtiéndolo de este modo en el compositor más interpretado con diferencia respecto a todos los demás programados dentro de esta temporada. Se realizaron 4 interpretaciones de Beethoven y de Mozart, respectivamente, y 3 de Tchaikovsky. Se tocaron 2 obras de cada uno de los compositores del siguiente grupo: Mahler, Ginastera, Dvorák, Shostakovich, Stravinsky, Lehár y Duparc. Del resto de autores, que conforman la mayoría, se interpretó 1 obra.

Por tanto, desde la perspectiva del compositor más interpretado fue la época romántica la que destacó del resto.

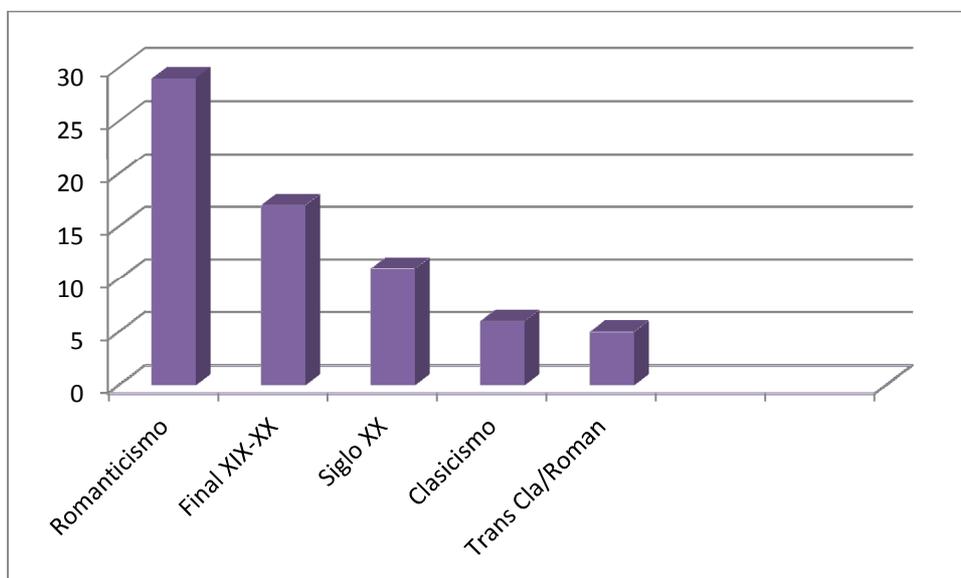


Gráfica 208. Temporada 93/94: Épocas según los compositores más interpretados

Observamos que también resultó la época romántica la más interpretada atendiendo a los criterios 2 y 3, reflejados en las gráficas que siguen, y que arrojan los siguientes resultados: se programaron 16 compositores y 29 interpretaciones pertenecientes a la época romántica.



Gráfica 209. Temporada 93/94: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 210. Temporada 93/94: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

16. TEMPORADA 94/95

Tabla 80. Temporada 94/95: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
94/95 20 conciertos	07-oct-94	"Goyescas", Intermedio	Granados
		Concierto para violín op. 82	Glazunov
	Leaper	Sinfonía nº 7 mi M	Bruckner
		14-oct-94	Sinfonía nº 22 mib M "Der Philosoph"
	Kalmar	Wesendonck Lieders	Wagner
		Sinfonía nº 3 Mib M op. 97 "Renana"	Schumann
		21-oct-94	Passacaglia op. 1
	Leaper	Sinfonía nº 3 do M op. 52	Sibelius
		Concierto para piano nº 3 re m op. 30	Rachmaninov
		28-oct-94	Sinfonía nº 25 sol m K 183
	Adey	Concierto para violonchelo la m op. 129	Schumann
		Sinfonía nº 2 "London", sol M	Vaughan Williams
		04-nov-94	Sinfonía op. 21
	Encinar	Doble concierto para arpa y oboe	Charles
		Concierto solo percusión y orquesta	Erb
		Three questions with two answers	Dallapicola
	11-nov-94 Leaper	Sinfonía nº 7 mi m	Mahler
	25-nov-94	Obertura Académica op. 80	Brahms
		Doble concierto violín y violonchelo la m op. 102	Brahms
		Romeo y Julieta op. 17 (3 fragmentos sinfónicos)	Berlioz
	01-dic-94	Sinfonía nº 4	Lutoslawski
		Stabat Mater para orquesta y coro mixto op. 53	Szymanovski
		Wit	Exodus
	09-dic-94	Oberón, obertura	Weber
		Concierto para violín en re menor	Mendelssohn
		Pequeña suite para cuerdas op. 1	Nielsen
		Liberman	Sinfonía nº 5 sib M
	16-dic-94	Obertura Festiva op. 96	Shostakovich
La valse		Ravel	
Divertimento		Ibert	
Danzas fantásticas op. 22		J.Turina	
The Walk to the Paradise Garden		Delius	
Leaper		Capricho Italiano op. 45	Tchaikovsky

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

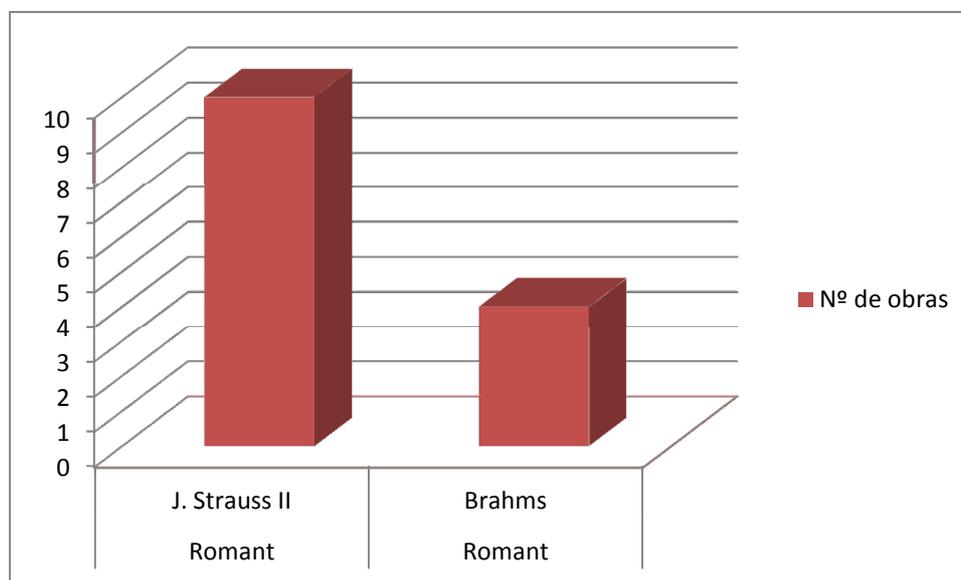
30-dic-94 Concierto de Fin de Año Viena en concierto	Obertura del Barón gitano	J. Strauss II	
	Einzugsmarsch op. 327 (Barón gitano)	J. Strauss II	
	Der vergnügungszug. Polka schenell op. 281	J. Strauss II	
	Jockey-Polka Schnell, op. 278	Josef Strauss	
	Obertura de la opereta El murciélago	J. Strauss II	
	Mein Herr Marquis (El murciélago)	J. Strauss II	
	Il Bacio	Arditti	
	Feurfest-Polka Schnell, op. 269	Josef Strauss	
	Auf der Jagd-Polka schnell, op. 373	J. Strauss II	
	Ohne Sorgen-Polka, op. 271	Josef Strauss	
	La Bella Galatea (Obertura de la opereta)	Suppé	
	Ballsirenen-Waltz (de la Viuda Alegre)	Lehár	
	Viljalied (de la Viuda Alegre)	Lehár	
	Frühlingstimmenwalzer op. 410	J. Strauss II	
	Tritsch Tratsch Polka op. 214	J. Strauss II	
	Neue Pizzicato Polka op. 449	J. Strauss II	
	Bell	Kaiser walzer op. 437	J. Strauss II
	04-feb-95	Lied et Scherzo op. 54	Schmitt
Noche transfigurada op. 4		Schönberg	
Danse sacree et Danse profane		Debussy	
Leaper	El Amor brujo	Falla	
17-feb-95	La Divina Comedia, Finale: "Infierno"	Del Campo	
	Rückertlieder	Mahler	
	Las voces de los ecos	Aracil	
	Encinar	La isla de los muertos op. 29	Rachmaninov
24-feb-95	Don Giovanni K 527, obertura	Mozart	
	Gran Sinfonía nº2 en re mayor	Clementi	
	Sinfonía nº 4 "La casa dil Diavolo" 12	Boccherini	
	Scimone	Muerte y transfiguración op. 24	R. Strauss
03-mar-95	Night ride and sunrise op. 55	Sibelius	
	Concierto para violonchelo nº 1 op. 50	VillaLobos	
	Leaper	Sinfonía nº 5 op. 82	Sibelius
10-mar-95	Adagio Sinfónico	Falcón	
	Nocturnes (tríptico sinfónico)	Debussy	
	Leaper	Concierto para piano nº 2 sib M op. 83	Brahms
17-mar-95	Ritirata notturna di Madrid	Berio	
	Concierto para piano	Grieg	
	Kaspszyk	Sinfonía nº 4	Brahms
24-mar-95 Sanabras	Historia de un soldado	Stravinsky	
31-mar-95	Romeo y Julieta. Obertura-Fantasia	Tchaikovsky	
	Concierto para dos violines	Zoghbi	
	Yampolsky	Sinfonía nº 2 do m op. 17	Tchaikovsky

	06-abr-95	Sinfonía nº 49 fa m "La Pasión"	Haydn
		Adagietto (Sinfonía nº 5)	Mahler
	Leaper	Misa gloriosa (para orq. y coro)	Falcón

En el marco del Teatro Pérez Galdós se celebraron 20 conciertos que sumaron un total de 78 obras y 50 compositores. El Director Titular, Adrian Leaper dirigió 8 de los 20 conciertos. Encinar y Wit 2. El resto de compositores dirigió 1 concierto.

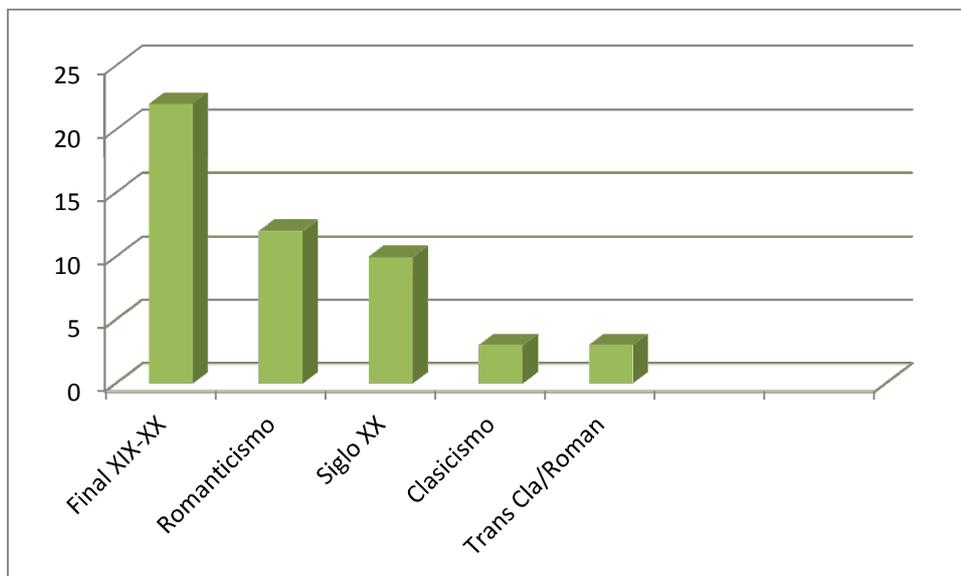
Al igual que en la temporada anterior se programaron 10 obras de Johann Strauss II con motivo del concierto de *Fin de Año*, titulado *Viena en Concierto*, propiciando que nuevamente fuera el compositor más interpretado en esta temporada. De Brahms se tocaron 4 obras, y de Sibelius, Mahler, Tchaikovsky, y Josef Strauss, 3 obras. Del siguiente grupo de compositores se tocaron 2 obras: Haydn, Schumann, Webern, Rachmaninov, Mozart, Lehár, Debussy y Falcón. La presencia de los demás compositores que figuran en la tabla anterior quedó plasmada con la interpretación de 1 obra de cada uno de ellos.

Así pues, la época más interpretada según el primer criterio aplicado fue la romántica.

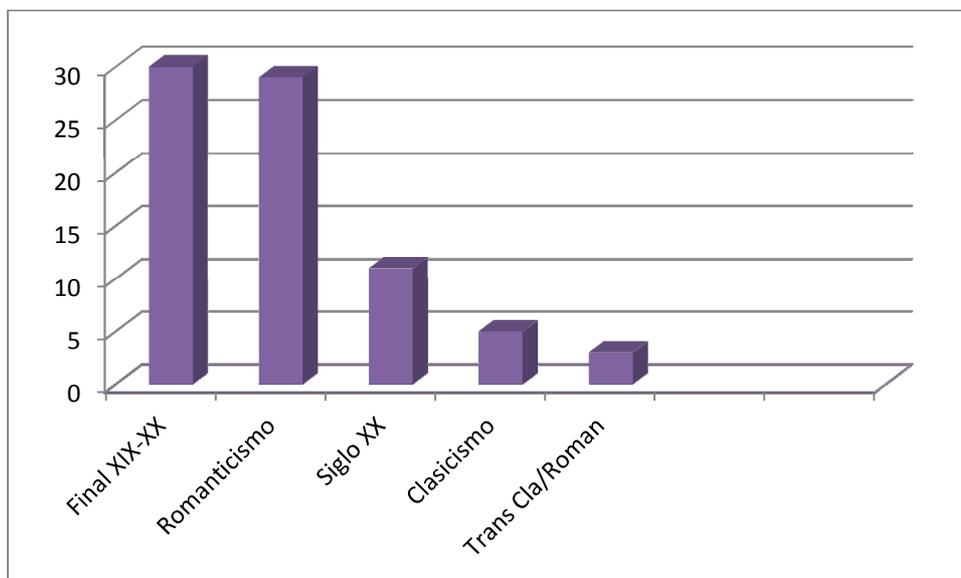


Gráfica 211. Temporada 94/95: Épocas según los compositores más interpretados

No coincide el anterior resultado con los obtenidos aplicando los criterios 2 y 3, ya que según el número total de compositores y de interpretaciones de obras pertenecientes a un mismo período fue la época de transición de finales del siglo XIX al XX la más interpretada, con 22 autores y 30 obras, respectivamente.



Gráfica 212. Temporada 94/95: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 213. Temporada 94/95: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Figuró en programa la *Sinfonía nº 4* de Lutoslawski como obra interpretada por primera vez por la OFGC.

Tabla 81. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Sinfonía nº 4	Lutoslawski

Se realizaron 4 estrenos absolutos, siendo 3 de ellos de dos compositores canarios, Falcón Sanabria (2) y Xavier Xoghbi (1). La *Misa Gloriosa* de Falcón fue una obra encargada por Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande.

Tabla 82. Estrenos absolutos y Compositores canarios

ESTRENOS ABSOLUTOS: 3 de Compositores Canarios	
Obra	Compositor
Doble concierto para arpa y oboe	Charles
Adagio Sinfónico	Falcón
Misa Gloriosa, para orquesta y coro	Falcón
Concierto para dos violines	Zoghbi

17. TEMPORADA 95/96

Tabla 83. Temporada 95/96: fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
95/96 18 conciertos	06-oct-95	Canto a Sevilla	J.Turina
	Leaper	Sinfonía nº 6 op. 74 si m "Patética"	Tchaikovsky
	13-oct-95		
	Leaper	Sinfonía nº 3 re m	Mahler
	20-oct-95	Música de concierto para orquesta de cuerda y metal op. 50	Hindemith
	Kalmar	Sinfonía nº 1 dom op. 68	Brahms
	27-oct-95	Der Freischütz (obertura)	Weber
		Concierto para piano nº 3 do m op. 37	Beethoven
		Serenata mi m para cuerda op. 20	Elgar
	Leaper	Sinfonía nº 40 sol m K 550	Mozart
	03-nov-95	Un rapto en el serrallo K 384. Obertura	Mozart
		Concierto para violín	Bentoiu
		Itálica	Falcón
	Goia	Jota Aragonesa	Glinka
	10-nov-95	Concierto para piano nº 4 sol M op. 58	Beethoven
	Collado	Sinfonía nº 5 do m op. 67	Beethoven
	17-nov-95	Campo de estrellas	Marco
		Concierto Pastoral	Rodrigo
	Wit	Romeo y Julieta op. 64 (selección)	Prokofiev
	01-dic-95	Concierto para violonchelo nº 1 op 107	Shostakovich
	Leaper	Sinfonía nº 5 op. 47	Shostakovich
	08-dic-95	Ma mére l'Oye	Ravel
		Sinfonía concertante para piano op. 60	Szymanovski
	Leaper	Sinfonía nº 4 la M "Italiana" op. 90	Mendelssohn
	15-dic-95	Concierto para violonchelo si m op 104	Dvorák
	Leaper	Sinfonía nº 3 op. 63	Gorecki
	29-dic-95	"El Murciélago". Obertura	J.Strauss II
	Viena en Concierto	Pizzicato Polka op. 234	Johann Strauss II y Josef Strauss
		"Frühligstimmen". Vals op 410	J.Strauss II
		Hej-hó (acto I) de la opereta "La Princesa gitana"	Kálmán
	"Gold und Silber". Vals op 79	Lehár	
	"Im Krapfenwald'l". Polka francesa Op. 336	J.Strauss II	
	"Das land des láchelns" (entrada de Lisa. Acto I de la opereta El país de las sonrisas)	Lehár	
Leaper	Messze a nagy erdő (de la opereta Amor gitano)	Lehár	

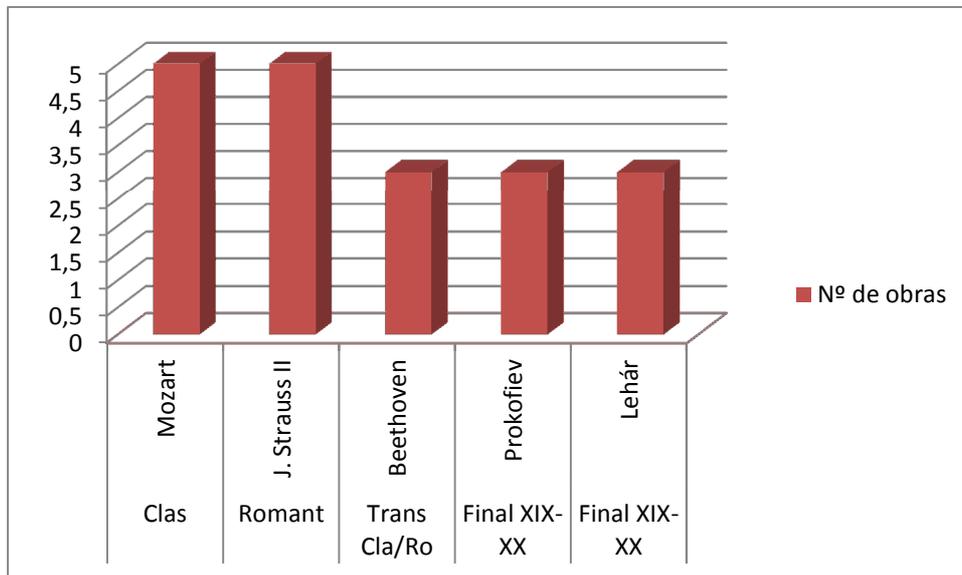
Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	29-dic-95 Leaper	"Perpetuum mobile". Scherzo musical, para orquesta, op. 257	J.Strauss II
		"En el bello Danubio azul". Vals op 314	J.Strauss II
	09-feb-96 Altrichter	Guillermo Tell, obertura	Rossini
		Rapsodia sobre un tema de Paganini Op. 43	Rachmaninov
		Sinfonía nº 7 re m op. 70	Dvorák
	16-feb-96 Brabbins	Octandre	Varese
		Serenata op. 7 mib M	R.Strauss
		Sinfonía para instrumentos de viento	Stravinsky
		Octeto	Dove
		"La ópera de tres peniques" (suite para pequeña orquesta)	Weill
	23-feb-96 Maksymiuk	Polymorphia, para cuerda	Penderecki
		Sinfonía concertante op. 125	Prokofiev
		Sinfonía fantástica op. 14	Berlioz
	01-mar-96 Leaper	Sinfonía nº 8 si m D 759 "Incompleta"	Schubert
		From the white edge of Phrygia	Montague
		Concierto para piano nº 3 op. 26	Prokofiev
	08-mar-96 Leaper	Concierto para violín Re M op. 77	Brahms
		Sinfonía nº 1	Walton
	22-mar-96 Belkin	Concierto para violín nº 4 re M K 218	Mozart
		Doble concierto para oboe y violín BWV 1060	J.S.Bach
Concierto para dos violines		Vivaldi	
Concierto para violín nº 5 la M K 219		Mozart	
29-mar-96 Con. Semana Santa Leaper	Sinfonía nº 6 re m op. 104	Sibelius	
	David Penitente K 469	Mozart	

Los 18 conciertos de esta temporada se celebraron en el Teatro Pérez Galdós, de los cuales el Director Titular, Leaper, dirigió 10. El resto de directores condujo 1 concierto. Se registró un total de 57 obras y 40 compositores.

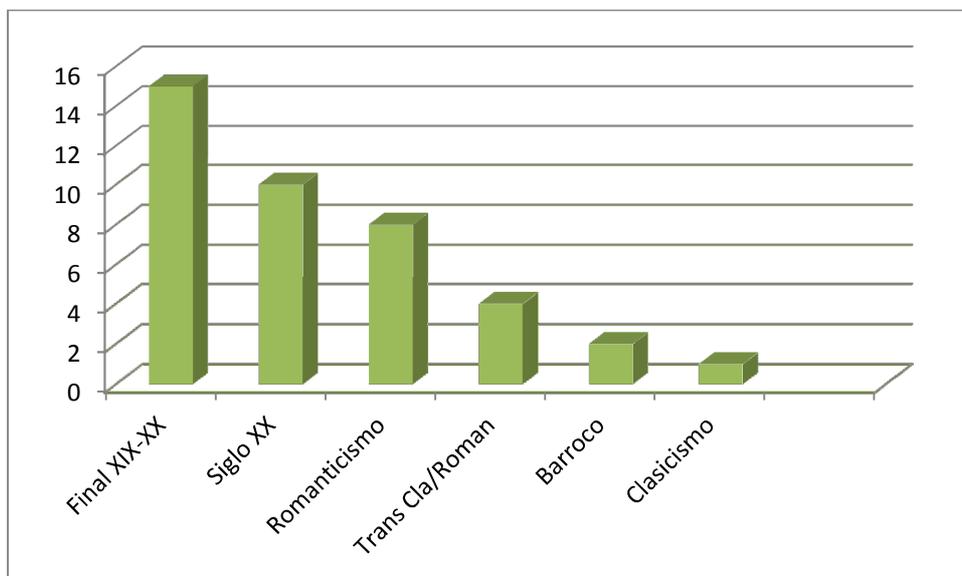
Con la misma presencia, 5 interpretaciones de obras, se encuentran Mozart y Johann Strauss II. Además, de este último se registró otra obra que compuso conjuntamente con Josef Strauss. Les siguen Beethoven, Prokofiev y Lehár con 3 obras, respectivamente. Representados con 2 obras cada uno figuran: Brahms, Shostakovich y Dvorák. Sin embargo, de la mayoría de los compositores que conforman esta temporada, 32, se interpretó 1 obra.

Según los compositores más interpretados, se sitúan por igual las épocas clásica y romántica.

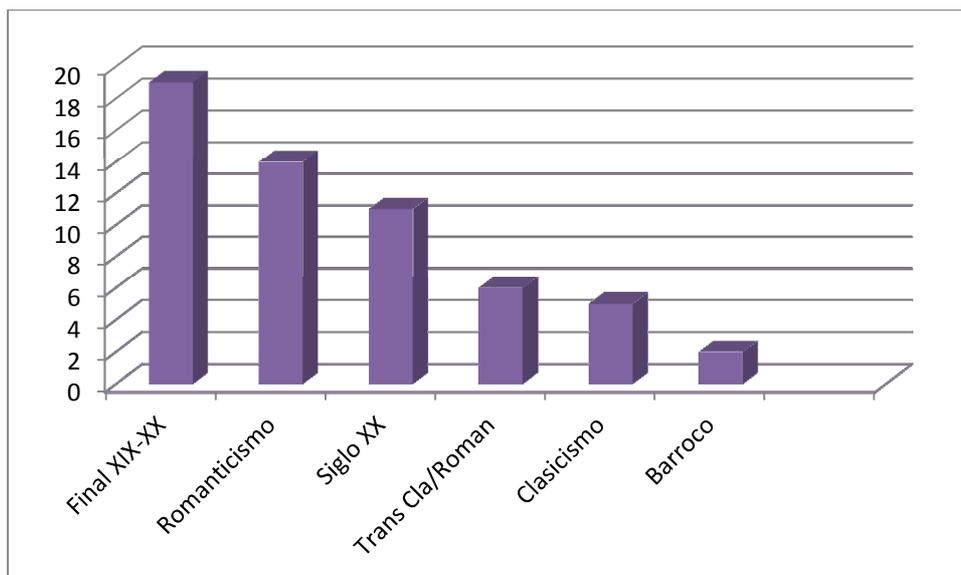


Gráfica 214. Temporada 95/96: Épocas según los compositores más interpretados

Los resultados que se obtienen del análisis de las épocas más interpretadas aplicando los criterios 2 y 3 coinciden en presentar la época de transición de finales del siglo XIX al XX como la más tocada, con 15 compositores y 19 obras.



Gráfica 215. Temporada 95/96: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 216. Temporada 95/96: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Se incluyó a un compositor canario en esta temporada, Falcón Sanabria, al que podemos observar reflejado en la siguiente tabla referida a las obras señaladas en el programa general como “primera vez por esta Orquesta” y que suman un total de 19 obras.

Tabla 84. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón	Itálica

Tabla 85. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Canto a Sevilla	J. Turina
Sinfonía nº 3	Mahler
Música de concierto para orquesta	Hindemith
Concierto para violín	Bentoiu
Itálica	Falcón
Jota Aragonesa	Glinka
Campo de estrellas	Marco
Concierto Pastoral	Rodrigo
Concierto para violonchelo nº 1, op. 107	Shostakovich
Sinfonía concertante para piano, op. 60	Szymanowski
Sinfonía nº 3, op. 63	Gorecki
Octandre	Varese
Octeto	Dove
Ópera de tres peniques	Weill
Polymorphia, para cuerda	Penderecki
Sinfonía concertante, op. 125	Prokofiev
From the white edge of Phrygia	Montague
Concierto para piano nº 3, op. 26	Prokofiev
Sinfonía nº 1	Walton

18. TEMPORADA 96/97

Tabla 86. Tempora 96/97: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
96/97 18 conciertos	04-oct-96 Leaper	Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis	Vaughan Williams
		Cuatro últimas canciones	R. Strauss
		Danzas Sinfónicas	Rachmaninov
	11-oct-96 Leaper	Sinfonía nº 35 re M K 385 "Haffner"	Mozart
		Concierto de Aranjuez para guitarra	Rodrigo
		Sinfonía nº 1 do M op. 21	Beethoven
	18-oct-96 Noseda	Fanfarria para un hombre común	Copland
		Adagio para cuerda op. 11	Barber
		Concierto para clarinete, orquesta de cuerda, arpa y piano	Copland
		Concierto para orquesta	Bartók
	24-oct-96 Collado	Final del IV Concurso Internacional de Canto "Alfredo Kraus"	Haydn, Mendelssohn, Berlioz, Verdi, Bellini, Gounod, Donizetti, Puccini, Giordano. Falla
	27-oct-96 Collado	Gala Lírica del IV Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus	No se obtuvieron datos
	01-nov-96 Hurst	Sinfonía nº 2 do M op. 61	Schumann
		Concierto para piano nº 1 re m op. 15	Brahms
	09-nov-96 Sanabras	El Amor Brujo	Falla
		La vida Breve	Falla
		El Sombrero de tres Picos	Falla
	15-nov-96 Leaper	Sinfonía nº 6 la m	Mahler
	22-nov-96 Leaper	Agaldar	Falcón
		Concierto para violín re M op. 47	Sibelius
		Variaciones "Enigma" sobre un tema original op. 86	Elgar
	29-nov-96 García	Divertimento nº 7 re M K 205	Mozart
		Concierto para dos trompas	Haydn
		Sinfonía nº 36 do M K 425 "Linz"	Mozart
	06-dic-96 Leaper	Cuatro interludios marinos de "Peter Grimes" op. 33a	Britten
		Concierto para armónica	VillaLobos
		Sinfonía nº 2 re M op. 43	Sibelius

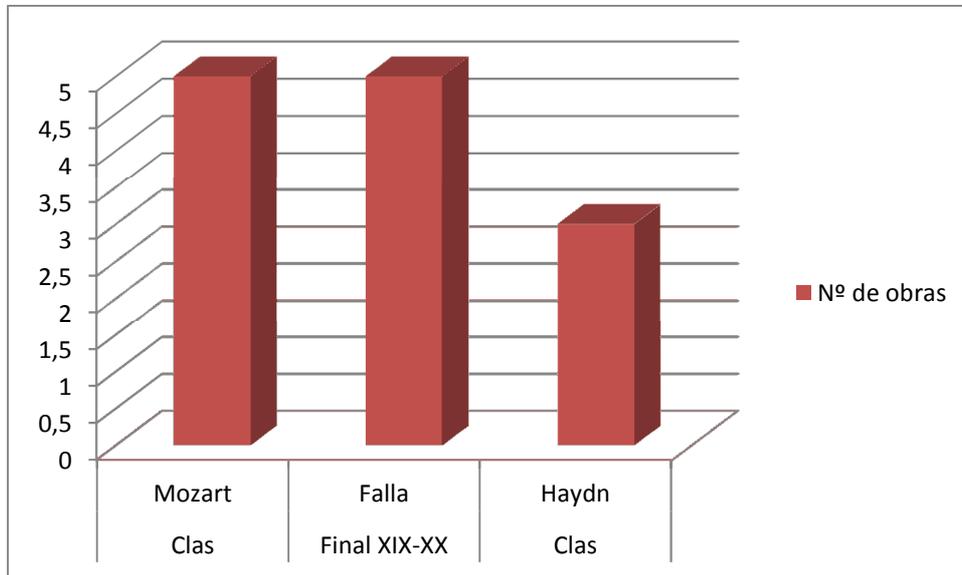
	20-dic-96 Leaper	Leonora III, obertura doM op. 72c	Beethoven
		Concierto para violín nº 3 sol M K 216	Mozart
		Rondó para violin y or. do M K 373	Mozart
		Sinfonía nº 10 mi m op. 93	Shostakovich
	28-dic-96 Corti	El Murciélago (opereta en concierto)	J.Strauss II
	07-feb-97 Leaper	El Sombrero de tres Picos, suite nº 1	Falla
		Sinfonía nº 3 re M D 200	Schubert
		Don Quijote, poema sinfónico op. 35	R.Strauss
	15-feb-97 Posada	Variaciones "Enigma" sobre un tema original op. 86	Elgar
	07-mar-97 Leaper	Pavana para una infanta difunta	Ravel
		Noches en los jardines de España, (impresiones sinfónicas)	Falla
		Vorspiel und Drama	Schreker
		Capricho español, suite para orquesta op. 34	Rimski-Korsakov
	14-mar-97 Wit	Vidres	Darias
		Concierto para oboe	Martinu
		Sinfonía nº 6 si m op. 54	Shostakovich
	21-mar-97 Adey	Sinfonía nº 44 "Trauer-Symphonie"	Haydn
		Misa re m Hob. XXII: 11 "Misa Nelson"	Haydn

El Director Titular de la OFGC, Adrian Leaper, dirigió 8 de los 18 conciertos de esta temporada que se celebraron en el Teatro Pérez Galdós excepto el del 15 de febrero de 1997 realizado en el Teatro Guiniguada. Collado condujo 2 conciertos, y el resto de directores 1. En esta temporada se contabilizaron en total 43 obras y 27 compositores. No obstante, y como ya fue explicado en el apartado de metodología, de dos de los conciertos de esta temporada, correspondientes a la *Final* y *Gala Lírica* del *IV Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus*, no se obtuvieron los datos referidos a los compositores y obras que se ejecutaron y que fueron interpretados por los finalistas y los ganadores de dicho concurso, acompañados por la OFGC. Gracias a un artículo del periódico *La Provincia*, de 27 de octubre de 1996, p. 23 y firmado por Leopoldo Rojas, pudimos saber que en la *Final* se interpretaron arias de Haydn, Mendelssohn, Berlioz, Verdi, Bellini, Gounod, Donizetti, Puccini y Giordano, aunque no especifica cuáles. Además, la Orquesta interpretó *La vida breve*, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, de Falla.

Mozart y Falla, con 5 obras respectivamente, fueron los compositores más interpretados, seguidos por Haydn con 3. En el caso de Falla y en el de Elgar se repitió

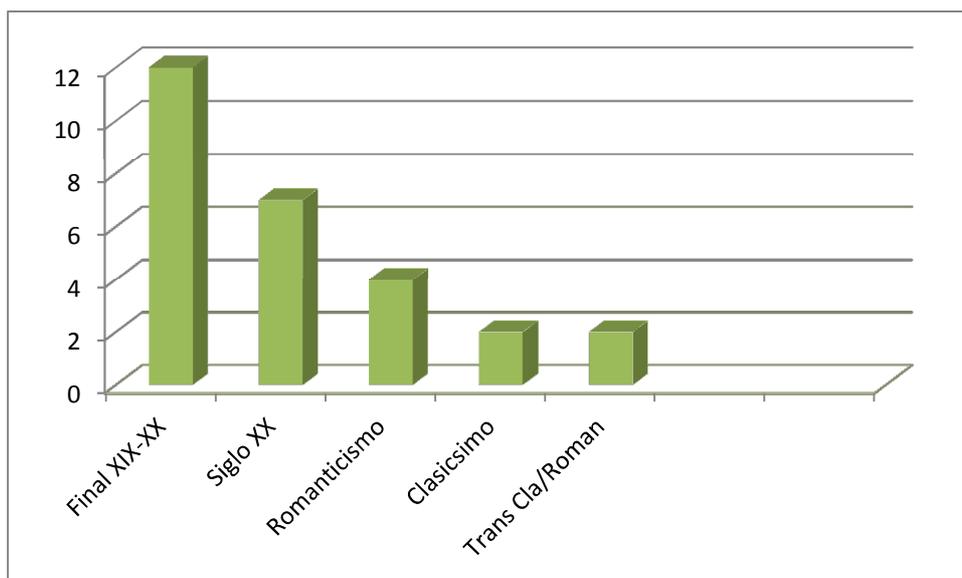
1 obra. De R. Strauss, Beethoven, Copland, Sibelius, Elgar y Shostakovich se tocaron 2 obras, respectivamente. Del resto, 18 compositores, se interpretó 1 obra.

Así pues, según estos datos las épocas más interpretadas fueron la clásica y la de transición de finales del siglo XIX al XX.

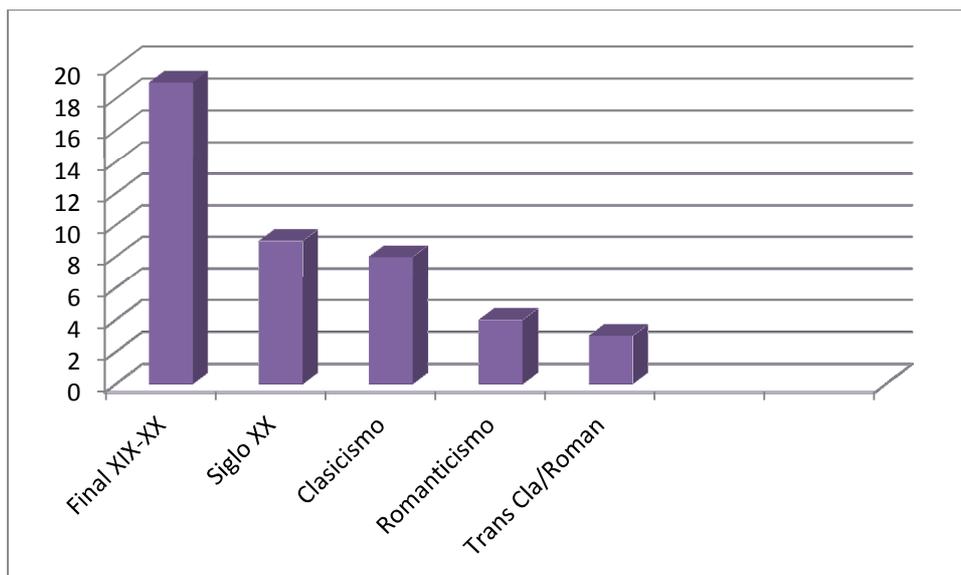


Gráfica 217. Temporada 96/97: Épocas según los compositores más interpretados

Nuevamente en esta temporada coinciden los resultados obtenidos del empleo de los criterios 2 y 3, señalando la época de transición de finales del siglo XIX al XX como la más ejecutada, con 12 autores y 19 interpretaciones de obras.



Gráfica 218. Temporada 96/97: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 219. Temporada 96/97: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Figuró una vez más Falcón Sanabria con su obra *Agaldar* como el compositor canario seleccionado en esta temporada.

Tabla 87. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón Sanabria	Agaldar

19. TEMPORADA 97/98

Tabla 88. Temporada 97/98: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
97/98 19 conciertos	19-sep-97	Don Juan, op. 20	R. Strauss
		Variaciones sobre un tema rococó para violonchelo y orquesta op. 33	Tchaikovsky
		Le tombeau de Couperin	Ravel
	Leaper	La Mer	Debussy
	25-sep-97	Sinfonía nº 29	Mozart
		Concierto para arpa y orquesta, op. 25	Ginastera
		Leaper	Sinfonía nº 2
	04-oct-97	Variaciones sobre un tema de Haydn	Brahms
		Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber	Hindemith
		Hurst	Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 61
	09-oct-97	Ifigenia en Aulide. Obertura	Gluck
		Concertino en do m (versión original del concierto en Si mayor)	Bottesini
		Danza de las ánimas benditas (Orfeo y Euridice)	Gluck
		Yampolski	Sinfonía nº 100 en Sol mayor "Militar"
	23-oct-97	Danzas fantásticas	J. Turina
		Serenata para tenor, trompa y cuerdas op. 31	Britten
		Poema sinfónico "La jungla"	Obradors
		Leaper	Daphnis et Chloé, Suite nº 2
	29-oct-97	Carmen, Suite	Bizet
Leaper		Concierto para piano nº 2 en do m, op. 18	Rachmaninov
Leaper		Sinfonía fantástica, op. 14	Berlioz
28-nov-97	Ruslan y Ludmilla. Obertura	Glinka	
	Houliban	Concierto para violín nº 1 en re M, op. 19	Prokofiev
	Houliban	Sinfonía nº 4 en sib mayor, op. 60	Beethoven
13-dic-97	Leaper	Cuadros de una exposición (versión para piano y diferentes orquestaciones)	Mussorgsky
19-dic-97	Leaper	Lontano	Ligeti
	Leaper	Concierto para piano nº 1 en sib m., op. 23	Tchaikovsky
	Leaper	Sheherezade, suite sinfónica op. 35	Rimski-Korsakov

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

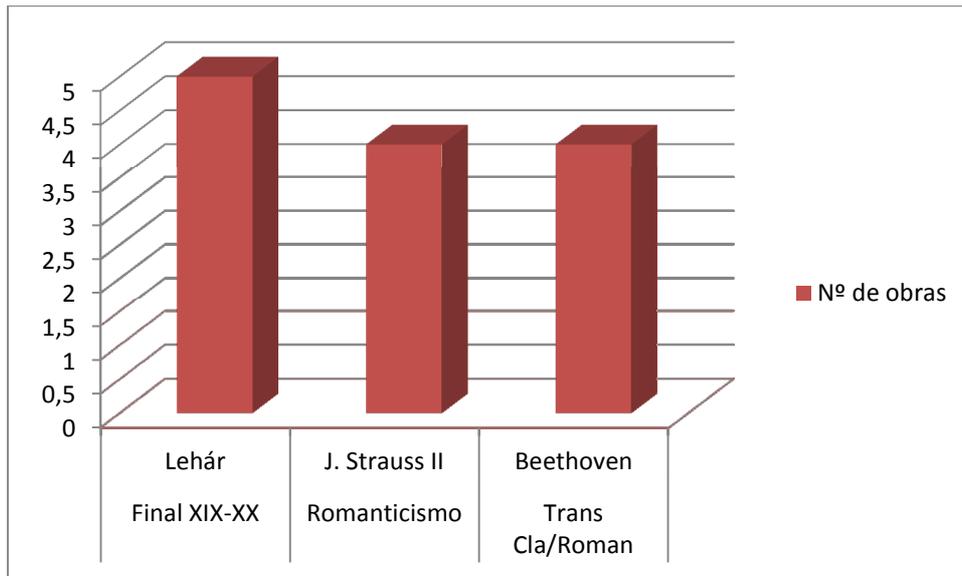
30-dic-97 Concierto de Fin de Año Viena en Concierto	El Murciélago. Obertura	J. Strauss II	
	La Viuda Alegre: "Vilja lied" (soprano)	Lehár	
	La belle Hélène: Aria de París (acto I), tenor	Offenbach	
	La viuda Alegre: "Lippen schweigen", dúo	Lehár	
	Gold und Silber. Vals op 79	Lehár	
	"Im Krapfenwaldl". Polka francesa op. 336 (Cuckoo Polka)	J.Strauss II	
	"Dein ist mein ganzes Herz (tenor, de la opereta El país de las sonrisas)	Lehár	
	Giuditta: "Meine Lippen sie küssen so heiss" (soprano)	Lehár	
	"Tanzen möch`ich" (dúo, de La princesa gitana)	Kálmán	
	Perpetumn mobile. Scherzo musical op. 257	J.Strauss II	
	Leaper	Al bello danubio azul. Vals op. 314	J.Strauss II
20-feb-98	La consagración del hogar	Beethoven	
	Concierto para piano en la menor, op. 54	Schumann	
Hurst	Sinfonía nº 2 en re M, op. 73	Brahms	
27-feb-98	Laberinto	Montsalvatge	
	Selección de canciones	Toldrá	
	Combat del sommi (1965) vers. Ros M.	Mompou	
	Ros Marbá	Matías el pintor	Hindemith
04-abr-98 Con. Semana Santa	Sonata pian´ e forte	Gabrieli	
	Bachiana brasileira nº 5	VillaLobos	
	idilio de Sigfrido	Wagner	
Leaper	Requiem op. 48	Fauré	
17-abr-98	En el Alhambra	Bretón	
	Concierto para piano	Falcón	
	Leaper	Sinfonía nº 4 en sib M, "Romántica"	Bruckner
15-may-98	Sinfonía nº 38 en re M, K. 504, "Praga"	Mozart	
	Hurst	Sinfonía nº 9 en do M, D. 944, "La Grande"	Schubert
22-may-98	Semiramide, Obertura	Rossini	
	Hurst	Sinfonía Española op. 21	Lalo
	Hurst	Sinfonía nº 8 en fa M, op.93	Beethoven
29-may-98	Marcha fúnebre para cuerda "A la memoria de Béla Bartók"	Lutoslawski	
	Bugaj	Sinfonía concertante mib M K 279b	Mozart
	Bugaj	Sinfonía nº 8 Sol M op. 88	Dvorák

	05-jun-98 Leaper	La fuerza del destino. Obertura	Verdi
		Concierto para violonchelo en mi m, op. 85	Elgar
		Sospiro	Elgar
	19-jun-98 Leaper	Dos bocetos sinfónicos	E.Halffter
		Concierto para piano nº 2	Chopin
		Sinfonía nº 5 en mi m, op. 64	Tchaikovsky

La temporada 97/98 estuvo conformada por 19 conciertos, de los cuales 11 fueron dirigidos por su Director Titular, Adrian Leaper, 4 por Hurst, y los 4 restantes por Yampolski, Houliban, Ros Marbá y Bugaj. 5 conciertos se realizaron en el Teatro Pérez Galdós, 2 en el Auditorio del Conservatorio (25 de septiembre y 9 de octubre de 1997), y 12 en el Auditorio Alfredo Kraus (a partir del 13 de diciembre de 1997). El número total de obras interpretadas fue 67, y de compositores 48.

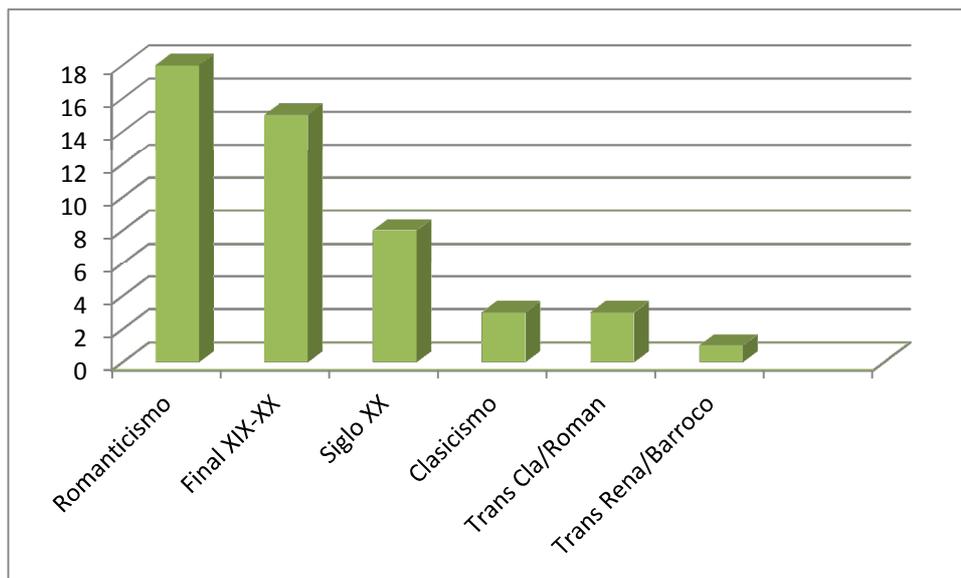
No se obtuvieron datos respecto a cuáles fueron las canciones de Toldrá seleccionadas para el concierto del 27 de febrero de 1998. En el mismo concierto se interpretó la obra *Combat del sommi* de Mompou en la versión hecha por Ros Marbá. Sobre el *Concierto de Semana Santa*, realizado el 4 de abril de 1998 comprobamos un error en las memorias elaboradas por la OFGC, donde se indica que se tocó la obra de Barber, *Mutations from Bach*, pero finalmente ésta fue sustituida por la *Sonata pian' e forte* de Gabrieli, tal y como consta en la crítica que apareció el 9 de abril de 1998 en el periódico *La Provincia*.

No sorprende que el compositor más interpretado, con 5 obras, durante esta temporada fuera Lehár, ya que como ocurrió en temporadas anteriores, en los conciertos de *Navidad* o *Fin de Año*, titulados *Viena en Concierto*, se interpretaron numerosas obras de ciertos compositores de operetas pertenecientes a la época romántica o a la transición de finales del siglo XIX al XX, como es el caso de Lehár. Incluso, como se puede observar en la gráfica siguiente, otro compositor de opereta, Johann Strauss II fue junto a Beethoven el segundo compositor más interpretado. Se interpretaron 3 obras de dos compositores cuya presencia ha sido frecuente en las temporadas de la OFGC: Tchaikovsky y Mozart. Cinco compositores se vieron representados con 2 obras respectivamente: Ravel, Brahms, Hindemith, Gluck y Elgar. Con la interpretación de 1 obra figuran el resto de compositores, 38.

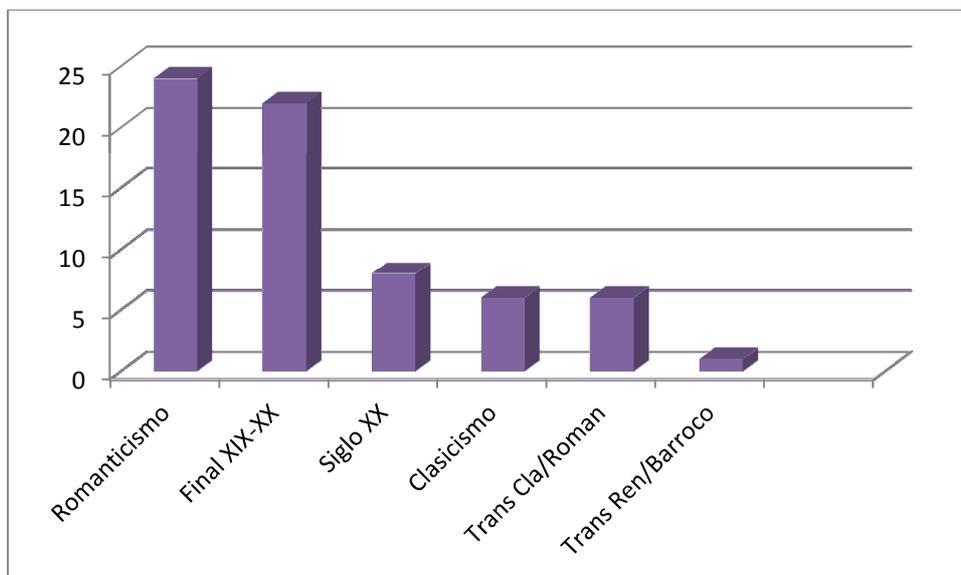


Gráfica 220. Temporada 97/98: Épocas según los compositores más interpretados

Según el número total de compositores y de interpretaciones de obras fue la época romántica la más interpretada, con 18 autores y 24 obras.



Gráfica 221. Temporada 97/98: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 222. Temporada 97/98: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

La obra de estreno absoluto de esta temporada fue *Concierto para piano*, del compositor canario Falcón Sanabria.

Tabla 89. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENO ABSOLUTO DE COMPOSITOR CANARIO	
Obra	Compositor
Concierto para piano	Falcón Sanabria

20. TEMPORADA 98/99

Tabla 90. Temporada 98/99: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
98/99 19 conciertos	02-oct-98 Leaper	Ricercare (Ofrenda Musical)	J. S. Bach-A. Webern
		Concierto para piano nº 2, en sol m, op. 22	Saint-Saëns
		Sinfonía nº 4 en mi m, op. 98	Brahms
	09-oct-98 Leaper	El sueño de una noche de verano, obertura op. 21	Mendelssohn
		Serenata en mib M, op. 7	R. Strauss
		Concierto para violín nº 2 en re M, K 211	Mozart
		Sinfonía nº 1 en do M.	Bizet
	16-oct-98 Adey	Sinfonía nº 6 (Fantasías sinfónicas)	Martinu
		Sinfonía nº 6 en fa M, op. 68 "Pastoral"	Beethoven
	23-oct-98 Hurst	Coriolano. Obertura op. 62	Beethoven
		Sinfonía nº 41 en do M, K551 "Júpiter"	Mozart
		Concierto para violín en la m, op. 53	Dvorák
	30-oct-98 Leaper	Las bodas de Fígaro, K 492. Obertura	Mozart
		Concierto para violín nº 4 en re M, K 218	Mozart
		Sinfonía nº 5 en do # m	Mahler
	13-nov-98 Leaper	Evangelio, op. 12	J. Turina
		Variaciones concertantes	Ginastera
	27-nov-98 Porcelijn	Sinfonía nº 2 en re m, op. 36	Beethoven
		Sinfonía nº 5 en sib M	Bruckner
	11-dic-98 Hurst	Egmont. Obertura	Beethoven
		Les Illuminations, op. 18	Britten
		Sinfonía nº 3 en fa m, op. 90	Brahms
	29-dic-99 Giménez	la Viuda alegre (Opereta en concierto)	Lehár
	26-feb-99 Leaper	Tristán e isolda. Prelude und Libestad	Wagner
		Sinfonía nº 7 en do m, op. 105	Sibelius
		Concierto para piano nº 3 en re m, op 30	Rachmaninov
	05-mar-99 Hurst	El empresario, K 486. Obertura	Mozart
Concierto para piano nº 24 en do m, K 491		Mozart	
Sinfonía nº 3 en mib M, op. 55 "Heróica"		Beethoven	
26-mar-99 Leaper	Sinfonietta	E. Halffter	
	Misa mib M nº 6 D 950	Schubert	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	23-abr-99	Livre pour orchestre	Lutoslawski	
		Concierto para violín	Barber	
	Wit	Sinfonía nº 8 "Nuevo Mundo"	Dvorák	
		28-may-99	Sinfonía nº 39 en mib M, K 543	Mozart
	Hurst	Sinfonía nº 4 en fa m, Op.36	Tchaikovsky	
		04-jun-99	3 miniaturas: Kikimora op. 63, El lago encantado op. 62, Baba Yaga op. 56	Liadov
	Sinfonía Clásica op. 25 (sinfonía nº 1)		Prokofiev	
	Concierto para violín en mi m, op. 64		Mendelssohn	
	Liberman		La Gazza Ladra. Obertura	Rossini
	15-jun-99	Leonora I. Obertura	Beethoven	
		Leaper	Concierto para piano nº 2 sib M op. 19	Beethoven
			Concierto para piano nº 3 do m op. 37	Beethoven
	17-jun-99	Leonora II. Obertura	Beethoven	
		Leaper	Concierto para violín, violonchelo y piano do M op. 56	Beethoven
			Concierto para piano nº 4 sol M op. 58	Beethoven
	19-jun-99	Leonora III. Obertura	Beethoven	
		Leaper	Concierto para piano nº 1 do M op. 15	Beethoven
			Concierto para piano nº 5 Mib M op. 73	Beethoven
	25-jun-99	"Emperador"		
	Leaper	Ballets	Tchaikovsky	

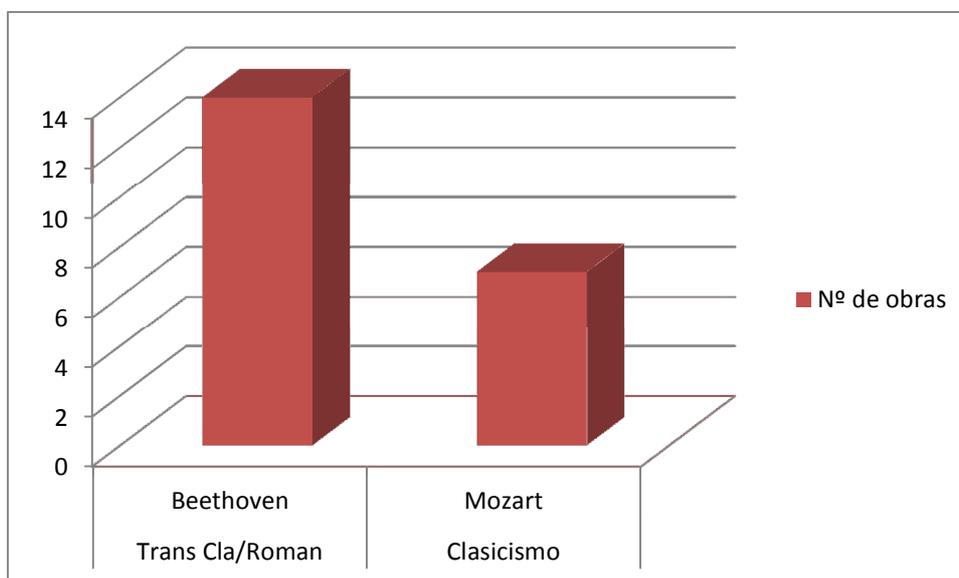
Diecinueve conciertos que incluyeron 49 obras y 26 compositores conformaron la temporada 98/99. Todos los conciertos se realizaron en el Auditorio Alfredo Kraus. El maestro Titular de la Orquesta, Leaper, dirigió 10 conciertos, Hurst 4, y el resto de directores condujo 1 concierto.

Un hecho que propició que Beethoven fuese el compositor más interpretado de esta temporada fue la celebración de un *Ciclo de Conciertos para Piano*, que incluyó durante tres conciertos consecutivos los cinco *Conciertos para piano*, el triple *Concierto para violín, violonchelo y piano* y las oberturas de *Leonora I, II y III* del compositor.

Por otra parte, no se obtuvieron datos respecto a cuáles fueron los *ballets* de Tchaikovsky seleccionados para el último de los conciertos de esta temporada.

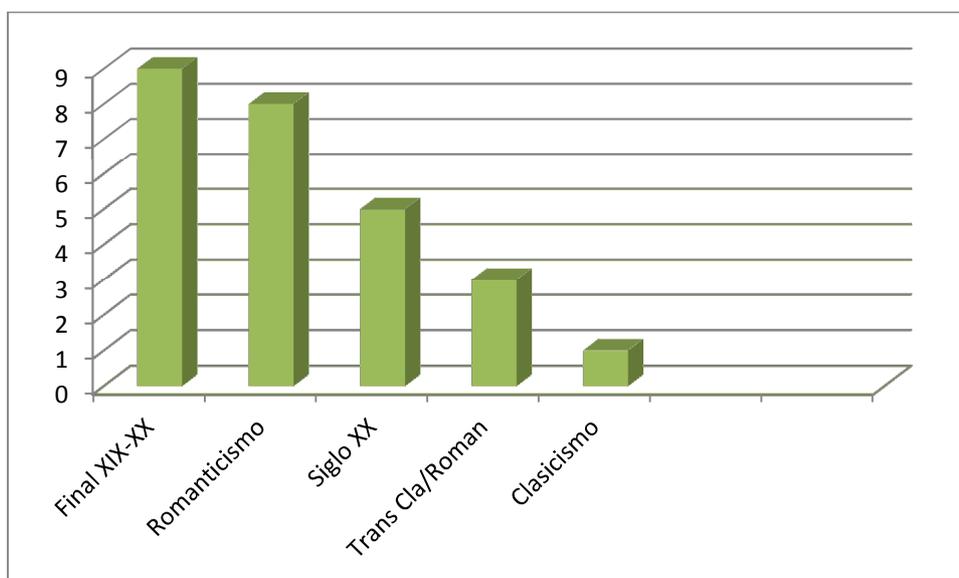
Se interpretaron 14 obras de Beethoven y 7 de Mozart. Del resto de compositores se interpretó 1 obra, excepto de Brahms, Mendelssohn, Dvorák y Tchaikovsky de los cuales se interpretaron 2 obras, respectivamente.

Por lo tanto, según el primer criterio utilizado, fue la época de transición de finales del siglo XIX al XX la más ejecutada.



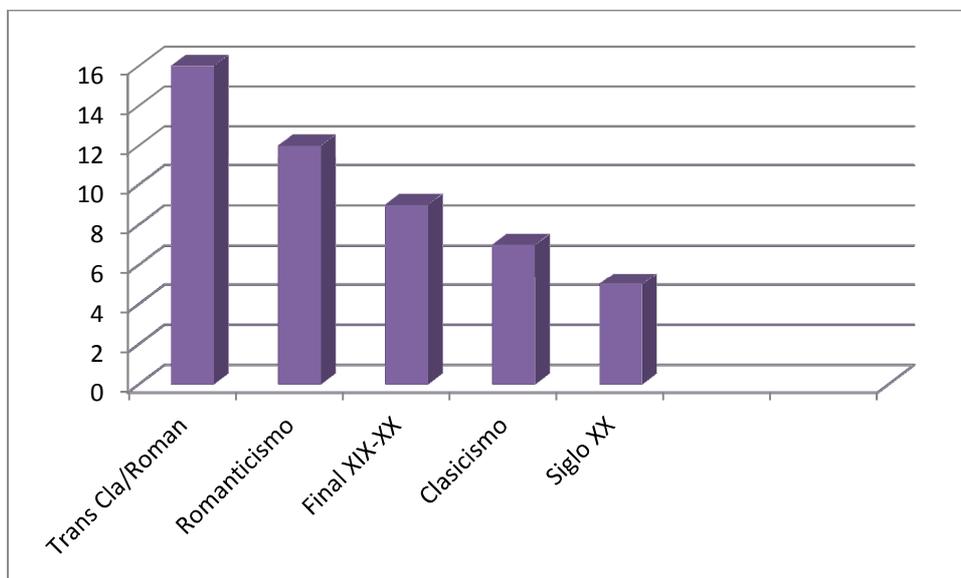
Gráfica 223. Temporada 98/99: Épocas según los compositores más interpretados

Difieren los resultados obtenidos según los criterios 2 y 3. El mayor número de compositores pertenecientes al mismo período se registró en la época de transición de finales del siglo XIX al XX, con 9 autores.



Gráfica 224. Temporada 98/99: Épocas según el nº total de compositores

Sin embargo, según el tercer criterio aplicado, con 16 obras interpretadas fue la época de transición del Clasicismo al Romanticismo la más programada, debido como hemos explicado anteriormente al elevado número de obras de Beethoven, y coincidiendo lógicamente con los resultados obtenidos al aplicar el primer criterio.



Gráfica 225. Temporada 98/99: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

21. TEMPORADA 99/00

Tabla 91. Temporada 99/00: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
99/00 19 conciertos	28-sep-99 Ros Marbá	Don Giovanni	Mozart
	08-oct-99 Leaper	Obertura Académica, op. 80	Brahms
		Concierto para violín	Berg
		Sinfonía nº 5 en do m, op.67	Beethoven
	15-oct-99 Leaper	Habanera	E.Halffter
		Cavatina	E.Halffter
		Concierto para oboe, oboe de amor y orquesta	Isang Yun
		Sinfonía nº 1, op. 13 en sol m "Sueños de invierno"	Tchaikovsky
	22-oct-99 Bamert	Sinfonía nº 55, en mib M (Der Schulmeister)	Haydn
		Concierto para piano nº 3	Bartók
		Sinfonía nº 5, op. 82 en mib M	Sibelius
	29-oct-99 Hurst	"Lo maestros Cantores de Nuremberg": Obertura	Wagner
		Danza de los aprendices	Wagner
		Preludio del Acto III	Wagner
		Sinfonía nº 6, op. 60 en re M	Dvorák
	12-nov-99 König	Sinfonía nº 8, D. 812, en si m "Incompleta"	Schubert
		Concierto para violonchelo y orquesta nº 1 en la m, op. 33	Saint-Saëns
		Sinfonía nº 2, en si m	Borodin
	26-nov-99 Leaper	Koanga: La Calinda	Delius
		Concierto para piano nº 2, op. 83 en sib M	Brahms
		Sinfonía nº 3, op. 78 en do m (sinfonía "con Órgano")	Saint-Saëns
	03-dic-99 Leaper	Concierto Mediterráneo	Prieto
		Das Lied von der Erde (La Canción de la Tierra)	Mahler
	10-dic-99 Hurst	Obertura Trágica	Brahms
		Lieder eines fahrenden Gesellen (canciones de un camarada errante)	Mahler
		Sinfonía nº 7, op. 92, en la M	Beethoven

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

17-dic-99 Gala centenario Johann Strauss. Concierto de Navidad	Vom Donaustrande (Por las riberas del Danubio). Polca rápida op 356	J. Strauss II
	De El barón gitano: "Als flotter geist", canción de presentación de Barinskay;	J. Strauss II
	"Wer uns getraut" (dueto Saffi-Barinskay)	J. Strauss II
	"Einzugsmarsch "(marcha de entrada)	J. Strauss II
	Wein, Weib und Gesang (vino, mujeres y canciones), vals op 333	J. Strauss II
	Champagne-polka op 211	J. Strauss II
	Neue pizzicato Polka op 449	J. Strauss II
	Frühlingsstimmen (voces de primavera), vals op. 410	J. Strauss II
	De una noche en Venecia: Obertura	J. Strauss II
	Aria del Caramello (Una noche en Venecia)	J. Strauss II
	Cachucha-galop op. 97	J. Strauss I
	Feuerfest! (¡A prueba de fuego!), polca francesa op. 269	Josef Strauss
	Bahn frei! (¡Via libre!), polca rápida Op. 45	Eduard Strauss
	De El Murciélagos: "Mein Herr marquis",	J. Strauss II
	Canción de Adele (El Murciélagos)	J. Strauss II
	En el bello Danubio azul, vals op. 314	J. Strauss II
	De Sangre vienesa: "das eine kann ich nicht verzeihen", dueto	J. Strauss II
	Guth	
	18-feb-00 Leaper	Pasión según S. Juan (250 aniversario de Bach) BWV 245
25-feb-00 Leaper	Bachianas brasileiras nº 2	VillaLobos
	Folia Daliniana	Montsalvatge
	Sinfonía Manfred, op. 58	Tchaikovsky
10 /03/00 Serie Mannheim I Leaper	Sinfonía en fa M, op. 24 nº 3	Stamitz
	Concierto para violonchelo en do M	Haydn
	Sinfonía nº 24 en La G.518, op. 37 nº 4	Boccherini
17-mar-00 Hurst	Sinfonía nº 33 en sib M, K. 319	Mozart
	Carnaval. Obertura, op. 92	Dvorák
	Sinfonía nº 4 op. 120, en re m	Schumann
	Pelléas y Melisande: Suite op. 80	Fauré
07-abr-00 Brabbins	Rapsodia Española	Ravel
	Romeo y Julieta	Tchaikovsky
	Concierto para piano nº 4 op. 40, en sol m	Rachmaninov
	Sinfonía nº 6, op. 111	Prokofiev

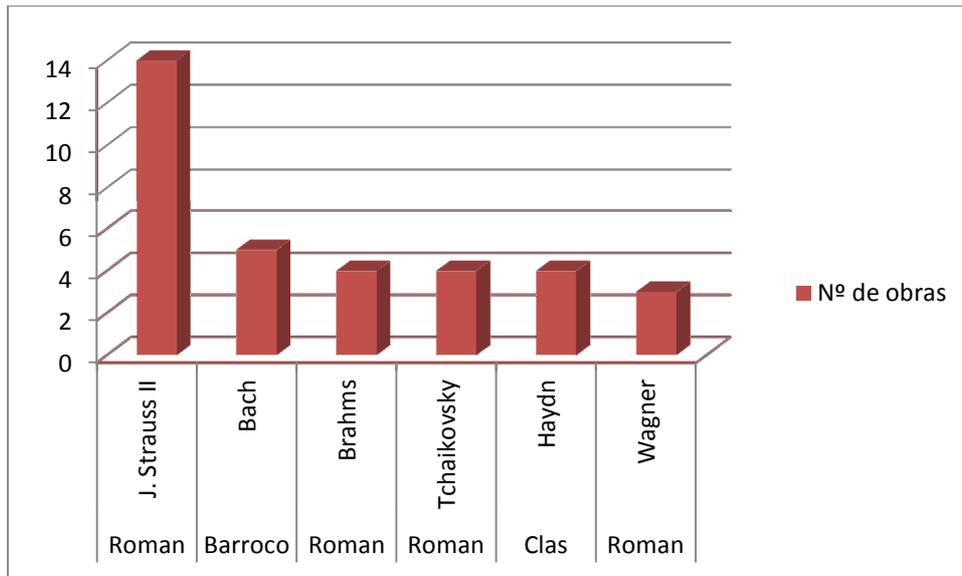
Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	14-abr-00 Mannheim II C. Semana Santa Leaper	Magnificat sol m, RV 610/611	Vivaldi
		Suite nº 3	J.S.Bach
		Concierto de Brandeburgo nº 3	J.S.Bach
		Magnificat	J.S.Bach
	08-jun-00 Herbig	Preludio a la siesta de un fauno	Debussy
		Concierto para violín nº 1	Bruch
		Sinfonía nº 1 op. 68, en do m	Brahms
	16-jun-00 Mannheim III Leaper	Sinfonía op. 18 nº 2 en sib M	J.S.Bach
		Te Deum para la Emperatriz María Teresa	Haydn
		Concierto para fagot	Stamitz
	23-jun-00 C. San Juan Leaper	Sinfonía nº 94 en sol M "Sorpresa"	Haydn
		El Carnaval Romano	Berlioz
		Concierto para violín op. 35 en re M	Tchaikovsky
Sinfonía nº 3 op. 56 en la m "Escocesa"		Mendelssohn	

La OFGC programó 19 conciertos, en los que se computó un total de 72 obras y 37 compositores, llevados a cabo en el Auditorio Alfredo Kraus excepto el primero de ellos que se celebró en el Teatro Cuyás. 10 conciertos fueron dirigidos por el Director Titular, Leaper, y 3 por Hurst. El resto de directores programados dirigió 1.

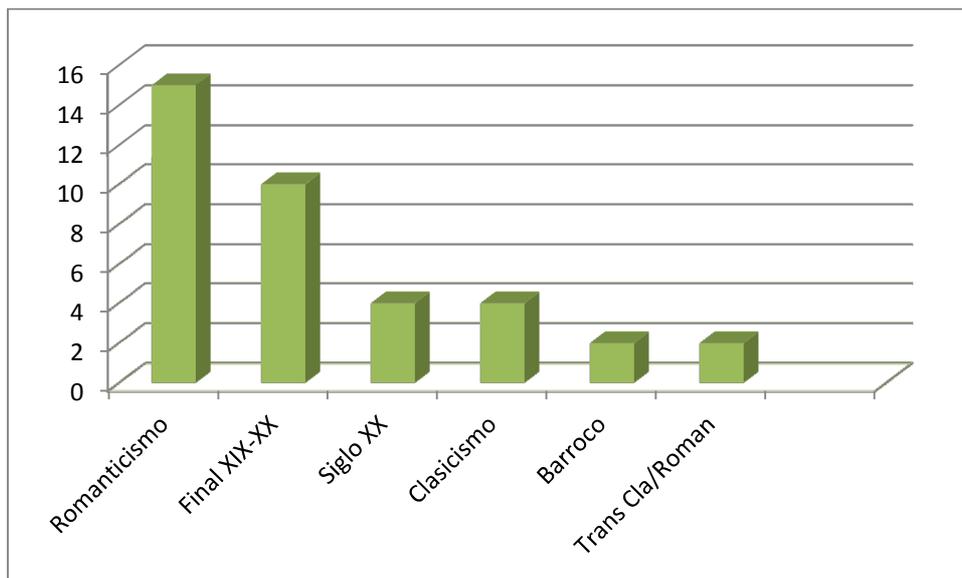
Se reiteró en esta temporada el alto índice de obras de Johann Strauss II, del que se interpretaron 14 obras en el *Concierto de Navidad* con motivo de la celebración del centenario de su muerte. Le siguen Bach con 5, Brahms, Tchaikovsky y Haydn con 4, y Wagner con 3. En el grupo de compositores de los que se interpretaron 2 obras se encuentran: Mozart, Beethoven, Ernesto Halffter, Dvorák, Saint-Saëns, Mahler y Stamitz. 24 compositores figuran con la interpretación de 1 obra.

En las gráficas siguientes observamos la coincidencia en los resultados obtenidos tras aplicar los tres criterios, siendo la época romántica la más interpretada. En el primer caso, representada por el compositor Johann Strauss II.



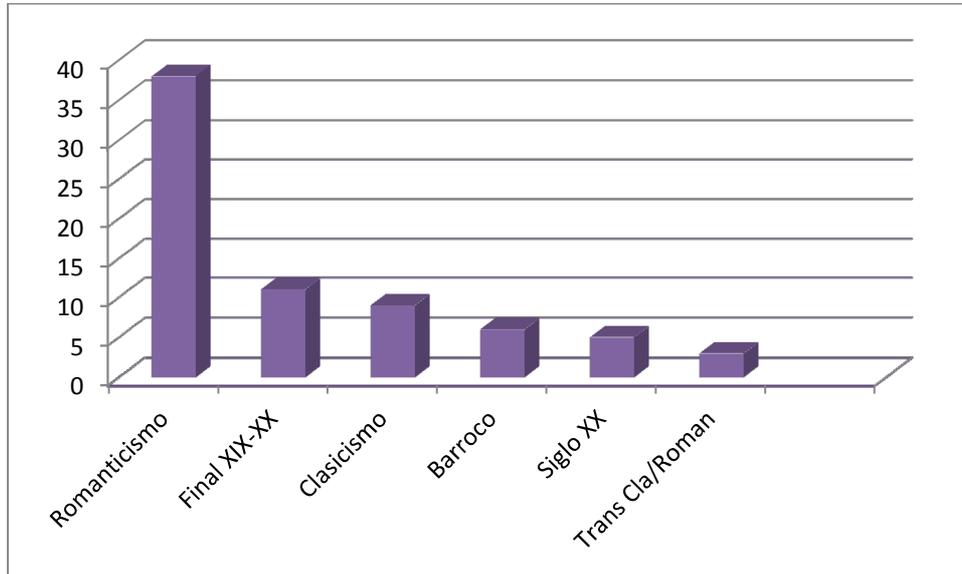
Gráfica 226. Temporada 99/00: Épocas según los compositores más interpretados

A través del segundo criterio obtenemos que la época romántica aglutinó a 15 compositores en esta temporada.



Gráfica 227. Temporada 99/00: Épocas según el nº total de compositores

Con una diferencia muy significativa respecto a las demás épocas figuró el período romántico, con 38 obras interpretadas.



Gráfica 228. Temporada 99/00: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

La OFGC estrenó en España el *Concierto para oboe, oboe de amor y orquesta* de Isang Yun.

Tabla 92. Estrenos nacionales

ESTRENOS NACIONALES	
Obra	Compositor
Concierto para oboe, oboe de amor y orquesta	Isang Yun

22. TEMPORADA 2000/2001

Tabla 93. Temporada 2000/2001: Fecha, director, obra, compositor

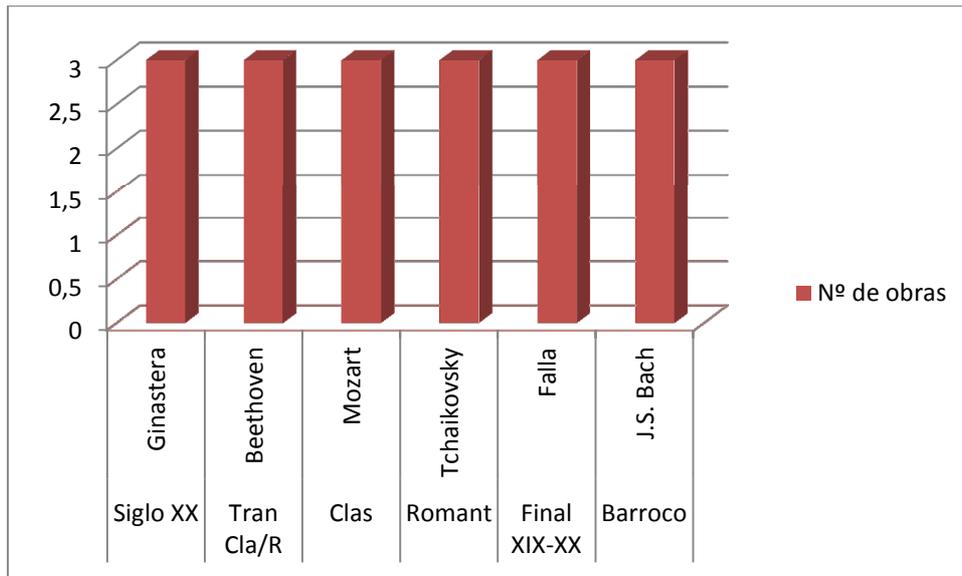
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
00/01 19 conciertos	29-sep-00	Ollantay	Ginastera	
		Concierto para violonchelo nº 2	Ginastera	
		To a dancing God	Geller	
	Leaper	06-oct-00	Estancia: Suite de ballet	Ginastera
			Obertura de Fidelio	Beethoven
			Concierto para clarinete nº 2	Spoehr
	Marsan	13-oct-00	Los Planetas	Holst
			Sinfonía nº 25	Mozart
			Concierto para violín nº 1	Haydn
	Leaper	20-oct-00	Concierto para violín "En el estilo de Vivaldi"	Kreisler
			Sinfonía nº 1	Beethoven
			8 canciones folclóricas rusas	Liadov
	Hurst	03-nov-00	El teniente Kijé. Suite	Prokofiev
			Sinfonía nº 6 "Patética"	Tchaikovsky
			Suite española	Albéniz/ Frühbeck
	Frühbeck de Burgos	10-nov-00	La consagración de la primavera	Stravinsky
			Francesca da Rimini op. 32	Tchaikovsky
			Noches en los jardines de España	Falla
	Leaper	17-nov-00	Sinfonía nº 7	Dvorák
			Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis	Vaughan Williams
			Variaciones rococó	Tchaikovsky
	Adey	24-nov-00	Sinfonía nº 8	Beethoven
			El mandarín maravilloso	Bartók
			Concierto para violín "Ardor"	Greco
	Leaper	01-dic-00	El sombrero de tres picos	Falla
			Sinfonía sib M op. 17 nº 2	Abel
			Concierto para piano nº 13	Mozart
	Leaper	07-dic-00	Concierto en sol "Grillen Symphonie"	Telemann
			Sinfonía nº 102	Haydn
			Mi madre la oca (5 piezas infantiles)	Ravel
	Ros Marbá	15-dic-00	Concierto para piano nº 13	Finzi
			Sinfonía nº 4	Brahms
			Musica celestis	Kernis
Klee	23-dic-00	Cuatro últimas canciones	R.Strauss	
		Sinfonía rem	Franck	
		El Mesías	Haendel	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	2-mar-01 Leaper	Apoteosis del fandango	Marco
		Concierto para órgano	Poulenc
		Sinfonía nº 5	Schubert
	23-mar-01 Pons	La vida breve (Interludio y danza)	Falla
		Concierto para arpa	Rodrigo
		Sinfonía nº 2	Sibelius
	06-abr-01 Leaper	Misa de Requiem	Verdi
	18-may-01 Leaper	El cisne de Tuonela	Sibelius
		Concierto para violonchelo	Dvorák
		Sinfonía nº 2	Brahms
	25-may-01 Fürst	Obertura de El Sueño de una noche de verano	Mendelssohn
		Concierto para piano nº 22	Mozart
		Concierto para orquesta	Bartók
	15-jun-01 Leaper	Concierto para violín y oboe BWV 1060	J.S.Bach
		Sinfonía nº 6 op. 6	J.S.Bach
		Concierto para violín BWV 1042	J.S.Bach
		Sinfonía nº 3, Wq 182/3	C.P.E.Bach
	29-jun-01 GALA LIRICA Zimmer	Arias, dúos y coros de ópera y zarzuela	Ganadores del V conc. canto Alfredo Kraus

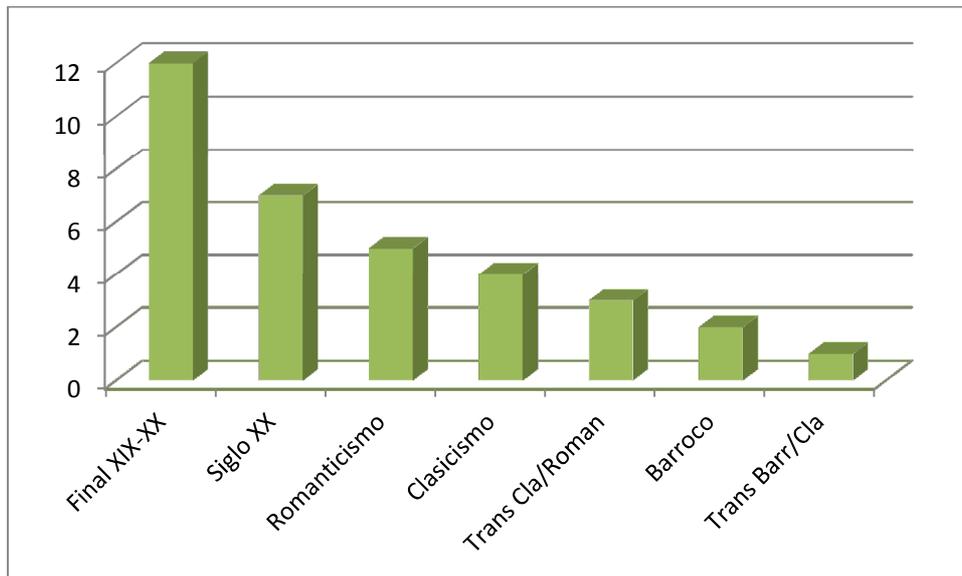
Se programaron 19 conciertos en el Auditorio Alfredo Kraus, de los cuales 10 fueron dirigidos por Leaper, Director Titular de la OFGC. Los demás directores seleccionados para esta temporada dirigieron 1. El registro de datos dio como resultado 51 obras y 34 compositores. No se pudieron obtener los datos referidos a las obras y compositores ejecutados en la *Gala Lírica* que ofreció la OFGC acompañando a los ganadores del *V Concurso de Canto Alfredo Kraus*.

Un grupo de 6 compositores figuran con el mismo número de interpretaciones, 3. Se da la circunstancia que cada uno de ellos pertenece a una época distinta. Por lo tanto, utilizando el primer de los criterios establecidos no se puede establecer la época más destacada de esta temporada.

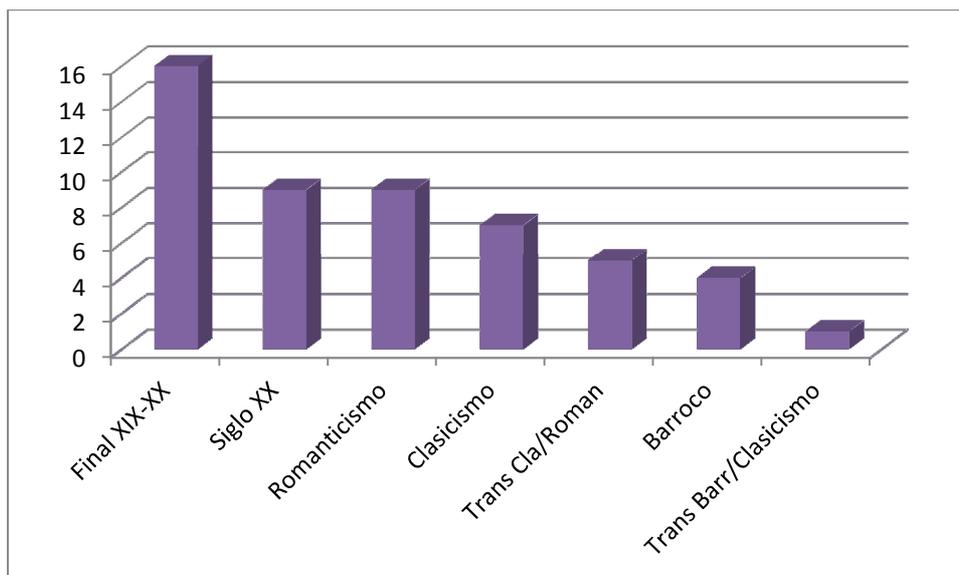


Gráfica 229. Temporada 00/01: Épocas según los compositores más interpretados

La época de transición de finales del siglo XIX al XX fue la más tocada, atendiendo a los criterios 2 y 3, con 12 compositores y 16 obras interpretadas de este período.



Gráfica 230. Temporada 00/01: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 231. Temporada 00/01: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

La OFGC tocó por primera vez *Estancia* del compositor argentino Ginastera.

Tabla 94. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Estancia: suite de ballet	Ginastera

También se realizaron los estrenos absolutos de obras de Geller, Greco y Abel, expuestos en la siguiente tabla.

Tabla 95. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
To a dancing God	Geller
Concierto para violín "Ardor"	Greco
Sinfonía en sib M, op. 17 nº 2	Abel

23. TEMPORADA 2001/2002

Tabla 96. Temporada 2001/2002: Fecha, director, obra, compositor

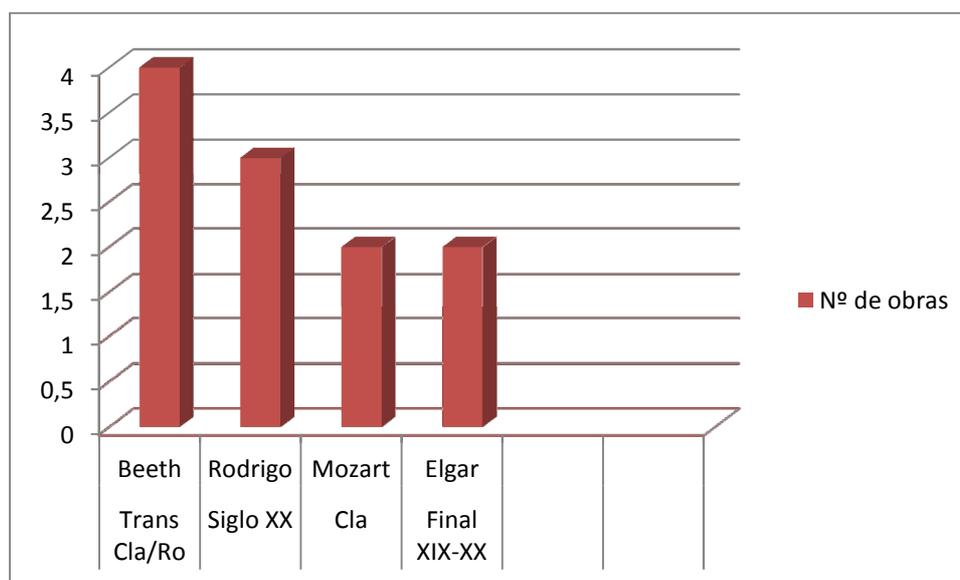
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
01/02 19 conciertos	05-oct-01	Dante (1º mov)	Granados
		Concierto Pastorale	Rodrigo
	Leaper	Vida de Héroe	R. Strauss
	11-oct-01	Le tombeau resplendissant	Messiaen
		Concierto para piano	Barber
	Wit	Sinfonía nº 2	Schumann
	19-oct-01	Rienzi. Obertura	Wagner
		Concierto Heróico	Rodrigo
	Houlihan	Sinfonía nº 9 "Del Nuevo Mundo"	Dvorák
	10-nov-01 Herbig	Sinfonía nº 8	Bruckner
	16-nov-01 Crutchfield	Norma (versión semi-escenificada)	Bellini
	23-nov-01	La valse	Ravel
		Fantasia para un gentilhombre	Rodrigo
	Leaper	Sinfonía nº 1	Sibelius
	30-nov-01	La Scala di Seta. Obertura	Rossini
		Concierto para piano nº 2	Rachmaninov
	Leaper	Sinfonía nº 1	Brahms
	07-dic-01	Egmont. Obertura	Beethoven
		Concierto para piano nº 2	Chopin
	Porcelijn	Sinfonía nº 6 "Patética"	Tchaikovsky
	14-dic-01	Las Cuatro Estaciones	Vivaldi
		Sinfonía nº 41 "Júpiter"	Mozart
	22-dic-01 Biondi	El Mesías	Haendel
	22-mar-02	Sinfonía nº 96 "Milagro"	Haydn
		Concierto para soprano	Gliere
	Leaper	Requiem	Mozart
	19-abr-02	Laberinto	Montsalvatge
		Concierto para violín	Beethoven
	Ros Marbá	El pájaro de fuego. Suite	Stravinsky
	26-abr-02	Coriolano. Obertura	Beethoven
Sinfonía concertante para arpa y violín nº 1		Spohr	
Liebreich	Sinfonía nº 4 "Italiana"	Mendelssohn	
03-may-02	Sinfonía en fa M	Rosetti	
	Concierto para flauta y clarinete	Danzi	
Leaper	Sinfonía nº 4 "Trágica"	Schubert	

	10-may-02 Kaspszyk	El Corsario. Obertura	Berlioz
		Concierto para violonchelo	Elgar
		Sinfonía nº 6	Shostakovich
	31-may-02 Con. Especial dia abonado/dia de Canarias Leaper	Introducción y Rondó Capriccioso	Saint-Saëns
		Rapsodia Portuguesa	E.Halffter
		Concierto para quinteto de viento	Jarre
		Capricho Español	Rimski-Korsakov
	07-jun-02 Kalmar	Euryanthe. Obertura	Weber
		Kindertotenlieder	Mahler
		Sinfonía nº 2	Elgar
	28-jun-02 Leaper	Sinfonía de cámara	Schreker
		Sinfonía nº 9 "Coral"	Beethoven
	05-jul-02 No consta	Concurso Internacional de Canto de Gran Canaria	No consta

Fueron programados en esta temporada 19 conciertos en el Auditorio Alfredo Kraus, de los cuales 8 fueron dirigidos por su Director Titular, Leaper, mientras que el resto de directores condujo 1. A lo largo de esta temporada se ejecutaron 47 obras y 40 compositores.

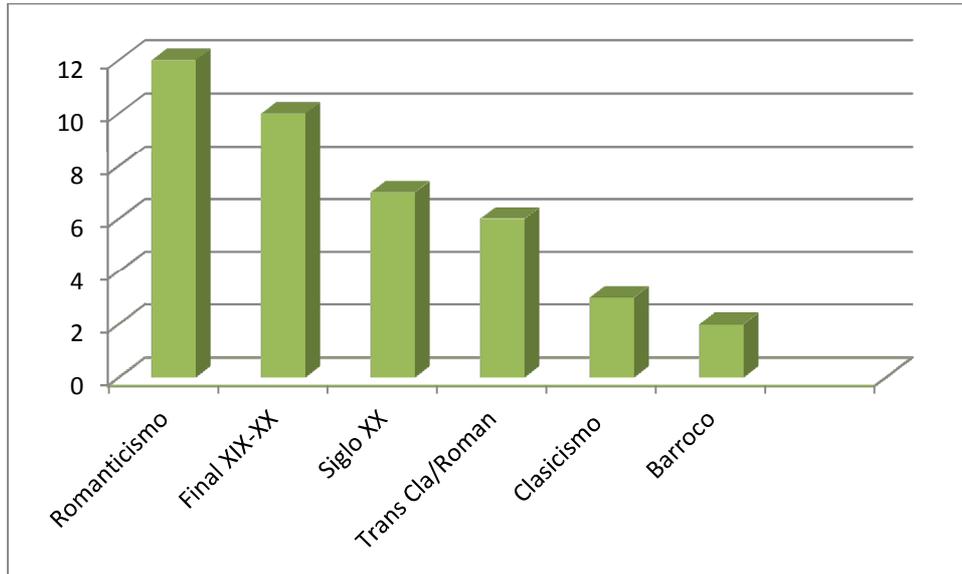
De la mayoría de los compositores que conforman esta temporada se tocó 1 obra. Destacan sobre éstos, por un superior número de obras: Beethoven con 4, Rodrigo con 3 y Mozart y Elgar con 2, respectivamente.

Así pues, fue la época de transición del Clasicismo al Romanticismo la más ejecutada, según el autor más programado, Beethoven.

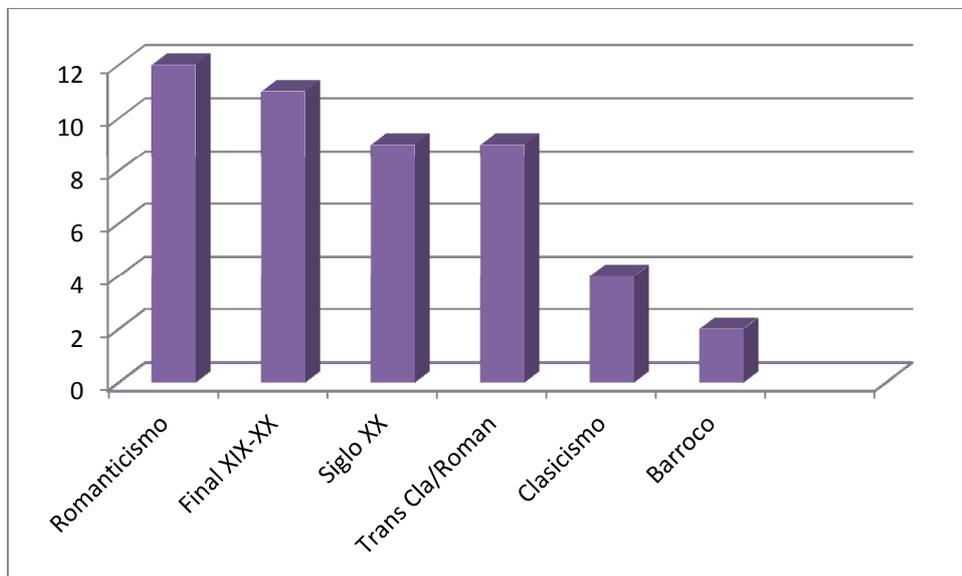


Gráfica 232. Temporada 01/02: Épocas según los compositores más interpretados

Atendiendo al número total de compositores y de interpretaciones de obras (criterios 2 y 3), la época más interpretada fue la romántica, que incluyó a 12 autores y 12 obras



Gráfica 233. Temporada 01/02: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 234. Temporada 01/02: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

24. TEMPORADA 2002/2003

Tabla 97. Temporada 2002/2003: Fecha, director, obra, compositor

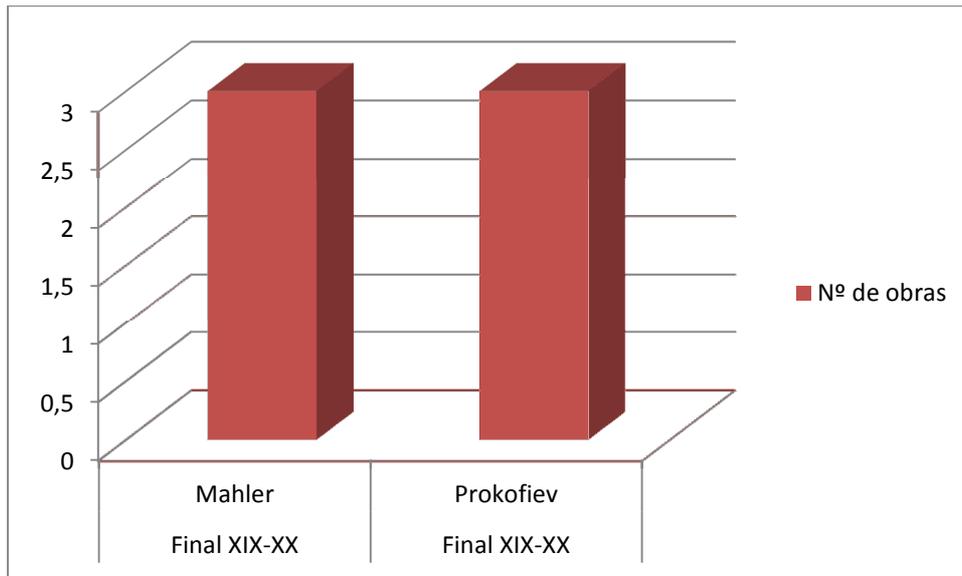
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
02/03 19 conciertos	27-sep-02	Obertura del Fausto criollo	Ginastera	
		Concierto para arpa	Ginastera	
		Danzón nº 2	Márquez	
		Uirapurú	VillaLobos	
		Concierto para viola	Oguri	
	Medina	Tres versiones sinfónicas	Orbón	
		04-oct-02	Benvenuto Cellini. Obertura	Berlioz
	Klee	Concierto para piano op. 20	Scriabin	
		Sinfonía nº 4	Beethoven	
	11-oct-02	Henry V (selección)	Walton	
		Concierto para violín	Walton	
	Caballé	Sinfonía nº 5	Prokofiev	
		18-oct-02	Ecós de Ossian. Obertura	Gade
	Fiedler	Sea Pictures	Elgar	
		Sinfonía nº 3 (versión 1889)	Bruckner	
		25-oct-02	Concierto para piano op. 20	Falcón
	De Eusebio	Sinfonía en Do	Bernaola	
		Sinfonía nº 5	Vaughan Williams	
	01-nov-02	Concierto para violín nº 1	Shostakovich	
		Brown	Concierto para orquesta	Bartók
	08-nov-02	Concierto para piano nº 2	Liszt	
		Varga	Sinfonía nº 8	Shostakovich
	06-dic-02	Leaper	Sinfonía nº 9	Mahler
	21-dic-02	Goebel	El Mesías	Haendel
	28-feb-03	Leaper	Evocación y nostalgia de los molinos de viento	Del Campo
			Concierto para violonchelo	Lalo
			Choros nº 10 "Rasga o CoraÇao"	VillaLobos
			Muerte y transfiguración	R. Strauss
	07-mar-03	Herbig	Sinfonía nº 7 "El mediodía"	Haydn
			Sinfonía nº 1 "Titán"	Mahler
	15-mar-03 XIII Festival I. Guitarra de Canarias Ocón		Diez melodías vascas	Guridi
			Travesía sonora	J.M. Ruiz
			Concierto de invierno	Lamarque-Pons
Concierto del sur			Ponce	
11-abr-03	Shanahan	Sinfonía nº 6 "Pastoral"	Beethoven	
		Missa brevis	Kodály	

	25-abr-03 Porcelijn	Los preludios	Liszt
		Tres piezas para orquesta	Berg
		Sinfonía Fantástica	Berlioz
	02-may-03 Judd	Las bodas de Fígaro. Obertura	Mozart
		Concierto para violín nº 1	Prokofiev
		Sinfonía nº 7	Bruckner
	09-may-03 Del Prado	Chacona	Chávez/Buxtehude
		Concierto para piano nº 3	Rachmaninov
		Sinfonía nº 7	Prokofiev
	30-may-03 König	Tiempo de Gran Canaria	Álamo/Hope
		Chants d'Auvergne (selección)	Canteloube
		Romeo y Julieta: "Je veux vivre dans ce rêve"	Gounod
		Louise: "Depuis le jour"	Charpentier
		La Traviata: "È strano! É strano!"	Verdi
	06-jun-03 König	Suite sinfónica "París"	Ibert
		Variaciones sinfónicas	Franck
		Imágenes	Debussy
27-jun-03 König	Octeto (para orquesta de cuerda)	Mendelssohn	
	Sinfonía nº 4	Mahler	

Diecinueve conciertos conformaron la temporada 2002/2003, en la que se pudieron escuchar 53 obras y 41 compositores distintos. Desde la temporada 2002-2003 hasta la 2005/2006 el maestro Christoph König fue Director Asociado.

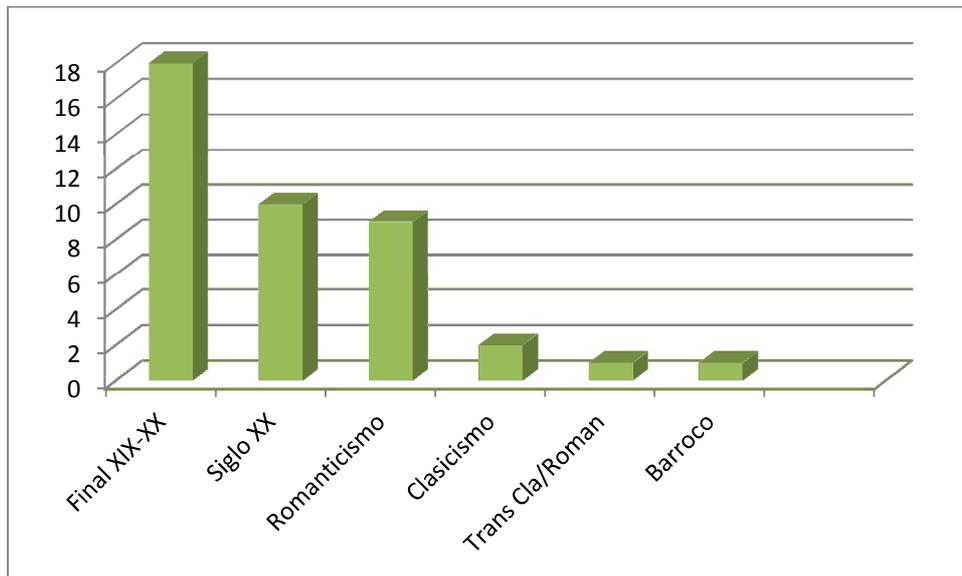
Los maestros König y Leaper dirigieron 3 y 2 conciertos, respectivamente. Los restantes directores invitados fueron responsables de 1 programa de concierto cada uno. Los conciertos se realizaron en el Auditorio Alfredo Kraus excepto el del 21 de diciembre de 2002, que se hizo en el Teatro Cuyás.

Dos compositores, Mahler y Prokofiev, figuraron como los más interpretados y pertenecen a la misma época, transición de finales del siglo XIX al XX. De ambos se interpretaron 3 obras. Se tocaron 2 obras de cada uno de los compositores del grupo siguiente: Ginastera, Villa-Lobos, Berlioz, Beethoven, Walton, Bruckner, Shostakovich y Liszt. De los 31 autores restantes se programó 1 obra.

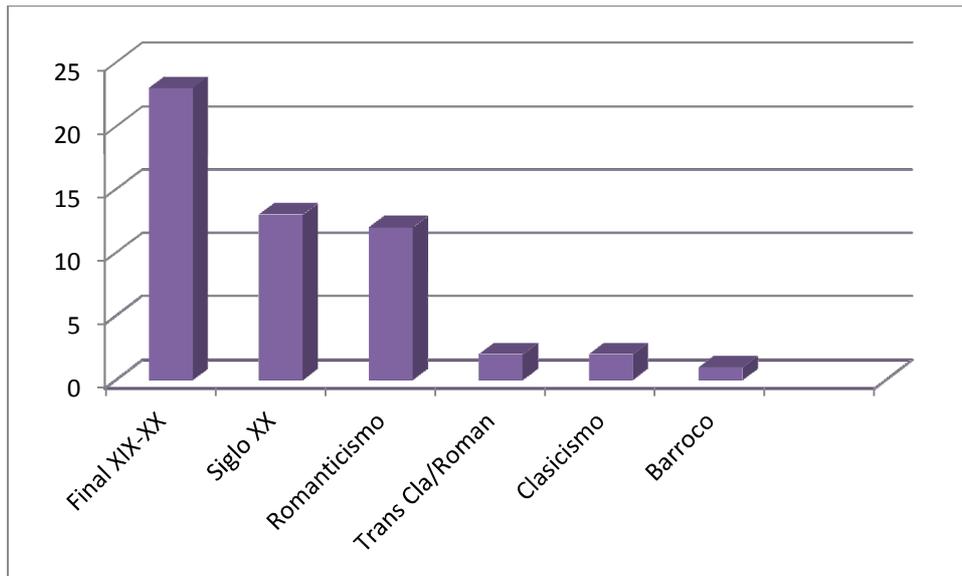


Gráfica 235. Temporada 02/03: Épocas según los compositores más interpretados

También según los criterios 2 y 3 fue la época de transición de finales del siglo XIX al XX la más programada, con 18 compositores y 23 obras.



Gráfica 236. Temporada 02/03: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 237. Temporada 02/03: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Hubo 2 obras de estreno absoluto, siendo una de ellas, *Travesía sonora* del compositor canario Juan Manuel Ruiz, un encargo del *XIII Festival Internacional de Guitarra de Canarias*.

Tabla 98. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Concierto para viola	Oguri
Travesía sonora	J. M. Ruiz

El compositor canario Falcón Sanabria nuevamente fue incluido en esta temporada con su obra *Concierto para piano, op. 20*.

Tabla 99. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS	
Compositor	Obra
Falcón Sanabria	Concierto para piano, op. 20
J. M. Ruiz	Travesía sonora

25. TEMPORADA 2003/2004

Tabla 100. Temporada 2003/2004: Fecha, director, obra, compositor

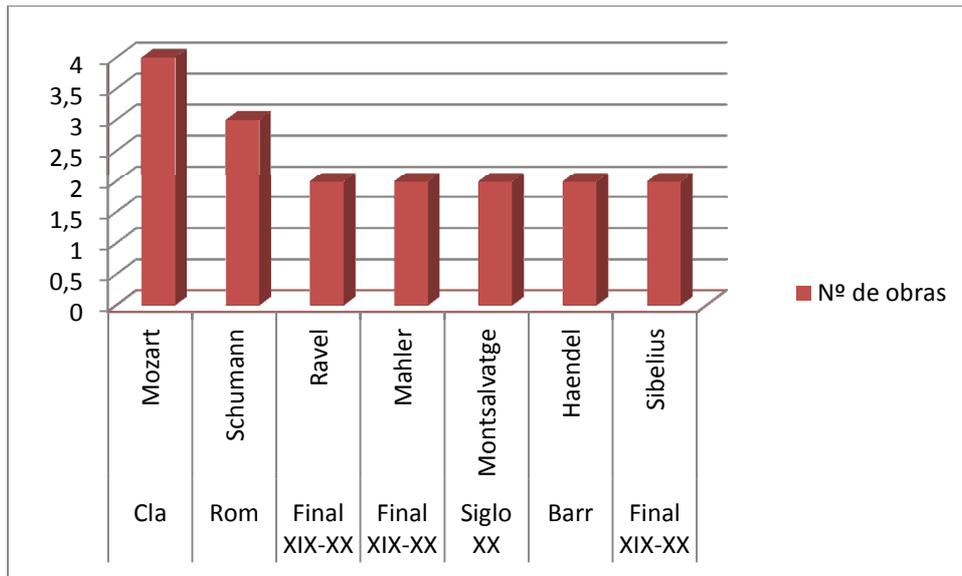
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
03/04 18 conciertos	03-oct-03	Scherzo capriccioso	Dvorák	
		Concierto para piano nº 3	Bartók	
	König	Sinfonía nº 3 "Heróica"	Beethoven	
		10-oct-03	Moz-Art à la Haydn	Schnittke
	König	Sinfonía nº 45 "Los adioses"	Haydn	
		Sinfonía nº 3 "Escocesa"	Mendelssohn	
		17-oct-03	Sinfonía nº 1 "Clásica"	Prokofiev
	Martínez Izquierdo	Hopscotch	Lara	
			Una noche en el Monte Pelado	Mussorgsky
		Poema del éxtasis	Scriabin	
		24-oct-03	Mi madre la oca. Suite	Ravel
	Klee	Las noches de estío	Berlioz	
		El pájaro de fuego	Stravinsky	
	31-oct-03	Sinfonía nº 2 "Los cuatro temperamentos"	Nielsen	
		Kalmar	La canción de la tierra"	Mahler
	07-nov-03	Passacaglia	Webern	
		Concierto para piano nº 27	Mozart	
		Klee	Sinfonía nº 2	Brahms
	29-nov-03	Masquerade. Suite	Kachaturian	
		Concierto para piano nº 1	Rachmaninov	
		Leaper	Sinfonía nº 39	Mozart
	5-dic-03	Reflexus. Obertura	Montsalvatge	
		Concierto para arpa	Montsalvatge	
		Ros Marbá	Sinfonía nº 4	Schumann
	12-dic-03	Las Hébridias. Obertura	Mendelssohn	
		Concierto para arpa	Schumann	
		Herbig	Sinfonía nº 4	Schumann
	19-dic-03	Goodwin	El Mesías	Haendel
	05-mar-04	Elmale	Zehavi	
		Concierto para violín	Sibelius	
Traub		Así habló Zarathustra	R. Strauss	
02-abr-04	Los Improperios	Mompou		
	El martirio de San Sebastián. Suite	Debussy		
	Más	La valse	Ravel	
16-abr-04	Karelia. Obertura	Sibelius		
	Fantasia castellana para piano y orq	Del Campo		
	Taras Bulba	Janáček		
	Leaper	Romeo y Julieta	Tchaikovski	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

07-may-04 Lenard	Stabat mater	Dvorák
14-may-04	Sinfonía en re M, KV 196/121	Mozart
	Serenata Pace, Amore e Providenza (sinfonía)	Scarlatti
	Concierto para violín en re M	Tartini
	Suite de la ópera Rodrigo	Haendel
	Concierto violín nº 1, op. 1	Nardini
Biondi	Suite de Diocleciano (1691)	Purcell
28-may-04	Tiempo de Gran Canaria	Álamo/Hope
	Concierto para violín nº 1	Mozart
	Sones de mariachi	Galindo
	Suite Kalamary	L. Bermúdez/A. Tobar
Posada	American Medley	Bernstein
18-jun-04	Variaciones sobre "La ci darem la mano"	Chopin
	Le stanze della Luna	Vacca
	Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart, op. 132	Reger
König		
25-jun-04 König	Sinfonía nº 5	Mahler

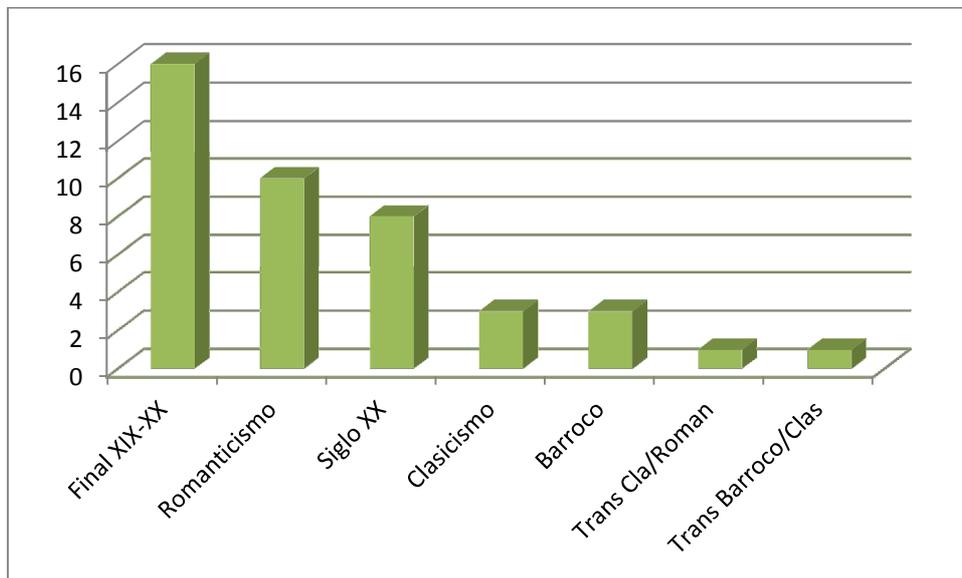
La OFGC interpretó 18 conciertos en la temporada que nos ocupa. Sólo un concierto se realizó en el Teatro Cuyás, el 19 de diciembre de 2003, el resto fueron celebrados en el Auditorio Alfredo Kraus. Continuó como Director Asociado Christoph König.

Cuatro conciertos fueron dirigidos por König, Klee y Leaper condujeron 2, respectivamente, y los demás directores se encargaron de preparar 1 concierto. El repertorio global estuvo compuesto por 52 obras y 42 compositores. De 35 de ellos se interpretó 1 obra. Con 2 obras figuran Ravel, Mahler, Montsalvatge, Haendel y Sibelius. Schumann registró 3 interpretaciones, aunque se repitió una de las obras. El compositor que con 4 obras resultó el más programado fue Mozart, perteneciente al Clasicismo.

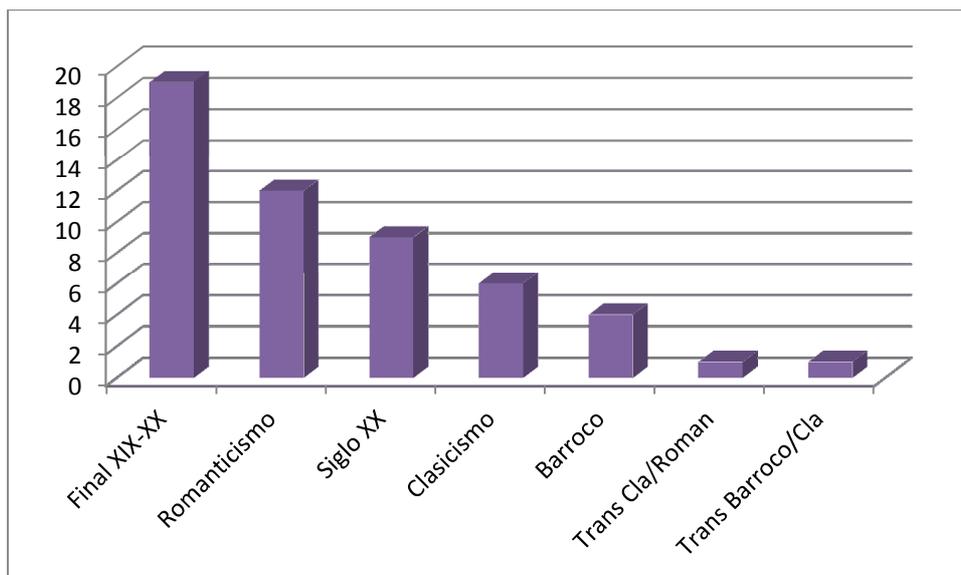


Gráfica 238. Temporada 03/04: Épocas según los compositores más interpretados

Con 16 compositores y 19 obras, la época de transición de finales del siglo XIX al XX fue la más programada, coincidiendo de esta manera los resultados obtenidos tras aplicar los criterios 2 y 3.



Gráfica 239. Temporada 03/04: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 240. Temporada 03/04: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

La OFGC hizo el estreno en España de la obra *Elmale* del compositor Zehavi.

Tabla 101. Estrenos nacionales

ESTRENOS NACIONALES	
Obra	Compositor
Elmale	Zehavi

Le stanze della luna, de la compositora italiana Roberta Vacca, fue la obra ganadora del V Concurso de Composición A. Ginastera.

Tabla 102. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Le stanze della luna	Vacca

En la siguiente tabla mostramos las obras citadas en los programas como *primera vez por la OFGC*.

Tabla 103. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Así habló Zarathustra	R. Strauss
Los Improperios	Mompou
Karelia. Obertura	Sibelius
Fantasia castellana para piano y orquesta	Del Campo
Taras Bulba	Janáček
Stabat Mater	Dvorák
Sinfonía re m, KV 196/121	Mozart
Serenata Pace, Amore e Providenza	A. Scarlatti
Concierto para violín en re M	Tartini
Suite de la ópera Rodrigo	Haendel
Concierto para violín, op. 1	Nardini
Suite de Dioclesiano (1691)	Purcell
Sones de mariachi	Galindo
Suite Kalamary	Bermúdez/Tobar
Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart, op. 132	Reger

26. TEMPORADA 2004/2005

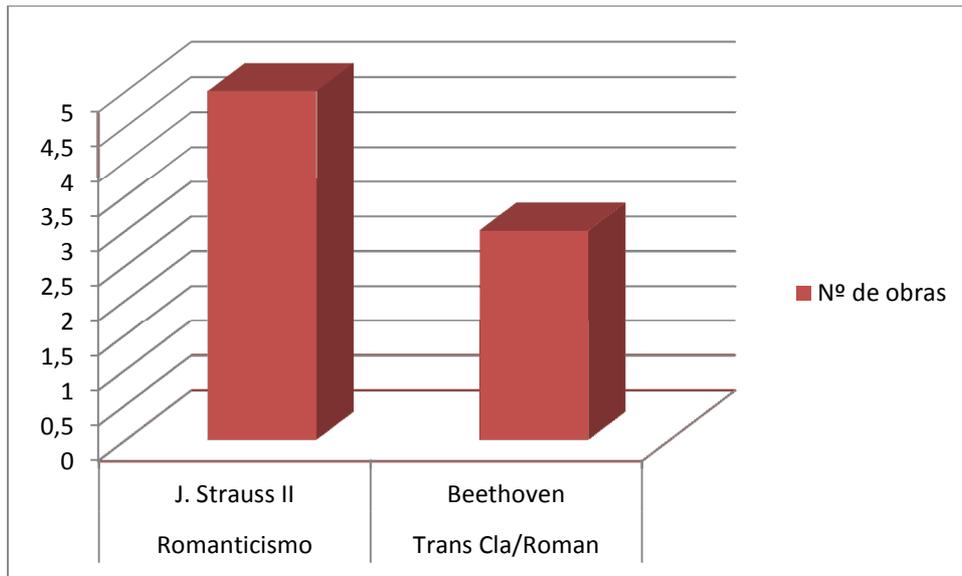
Tabla 104. Temporada 2004/2005: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
04/05 20 conciertos	01-oct-04 Halffter	Concierto para violonchelo	Dvorák
		Sinfonía Doméstica	R.Strauss
	08-oct-04 König	Russlan y Ludmila: Obertura	Glinka
		Dúo-Concertino para clarinete y fagot	R.Strauss
		Sinfonía nº 8	Beethoven
	15-oct-04 Halffter	Taqsim	Sánchez-Verdú
		Noches en los Jardines de España	Falla
		Sinfonía nº 3 "Con Órgano"	Saint-Saëns
	22-oct-04 Brown	Cuatro interludios marinos	Britten
		Concierto para flauta	Nielsen
		Sinfonía nº 2	Sibelius
	29-oct-04 Leaper	Interludio para orquesta de cuerda	Rodó
		Concierto para violín nº 2	Bartók
		Sinfonía nº 7	Dvorák
	12-nov-04 Ros Marbá	Desintegración morfológica de la Chacona de Bach	Montsalvatge
		Concierto para piano nº 4	Beethoven
		Sinfonía nº 41 "Júpiter"	Mozart
	26-nov-04 Tamayo	Tombeau	De Pablo
		Sieben frühe lieder	Berg
		Petrouchka	Stravinsky
	03-dic-04 Wit	Cantos de pleamar	García Abril
		Concierto para violín nº 2	Szymanowski
		Sinfonía nº 1	Brahms
	10-dic-04 Pehlivanian	Sinfonía nº 5 "Modelos de universo"	Marco
		Concierto para piano	Grieg
		Sinfonía nº 3 "Renana"	Schumann
	17-dic-04 Goebel	El Mesías	Haendel-Mozart
	23-dic-04 Halffter	Cascanueces. Suite	Tchaikovski
		Jingle Bells Collage	Sánchez-Verdú
		Sinfonía de los Juguetes	Mozart
	Vals del Emperador, op. 437	J.Strauss II	
	Bauern polka, op. 276	J.Strauss II	
	Rosas del sur, vals op. 388	J.Strauss II	
	El tren del placer, polka 281	J.Strauss II	
	El murciélago. Obertura	J.Strauss II	

		Réquiem	Fauré
	18-mar-05	Diez melodías vascas	Guridi
	Mena	Dafnis y Cloe: Suite nº 2	Ravel
	01-abr-05	Los esclavos felices: Obertura	Arriaga
		Konzertstück, op.92	Schumann
		Totentanz	Liszt
	Leppard	Sinfonía nº 104 "Londres"	Haydn
	22-abr-05	Réquiem para cuerdas	Takemitsu
		Idilio de Sigfrido	Wagner
	Herbig	Sinfonía nº 9	Bruckner
	29-abr-05	Central Park in the dark	Ives
		Concierto en Fa	Gershwin
	Halffter	Sinfonía nº 2	Scriabin
	20-may-05	Märchen-Poem	Gubaidulina
		Concierto para violín	Monasterio
	Axelrod	Sinfonía nº 4	Tchaikovsky
	28-may-05	Capricho sinfónico	Bonino
		Concierto para 2 pianos	Poulenc
	Ramos	Sinfonía nº 4 "Italiana"	Mendelssohn
	03-jun-05	Danzas de Don Quijote	Gerhard
		Sheherazade	Ravel
	Colomer	Sinfonía nº 2	Beethoven
	25-jun-05	Sinfonía nº 7 "La Canción de la Noche"	Mahler
	Halffter		
	01-jul-05		
	König	La Creación	Haydn

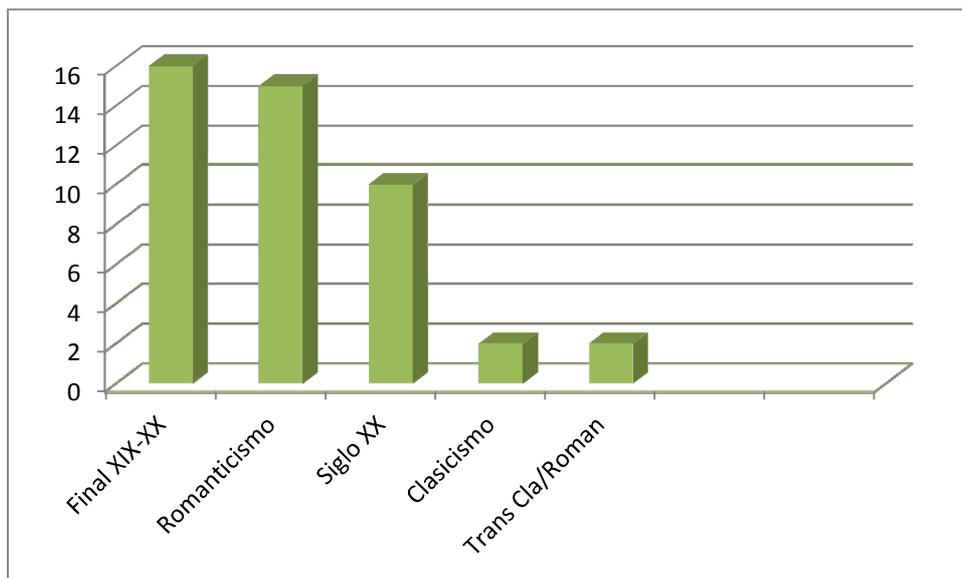
Desde la temporada 2004-2005 hasta la temporada 2010-2011 el Director Titular y Artístico de la OFGC fue Pedro Halffter Caro. El Director Asociado continuó siendo en esta temporada Christoph König. El maestro Pedro Halffter dirigió 5 conciertos, y König 2. La OFGC invitó a otros 13 directores a dirigir 1 concierto durante la temporada, que incorporó 20 conciertos celebrados en el Auditorio Alfredo Kraus, que sumaron 58 obras y 44 compositores distintos.

Una temporada más, el *Concierto de Navidad* propició que el compositor más ejecutado fuera Johann Strauss II, con 5 obras y perteneciente al Romanticismo. Beethoven fue interpretado en 3 ocasiones. 2 veces fueron programados los compositores que siguen: Dvorák, Richard Strauss, Sánchez Verdú, Mozart, Schumann, Tchaikovsky, Ravel y Haydn. La presencia de los demás compositores se plasmó con 1 interpretación.



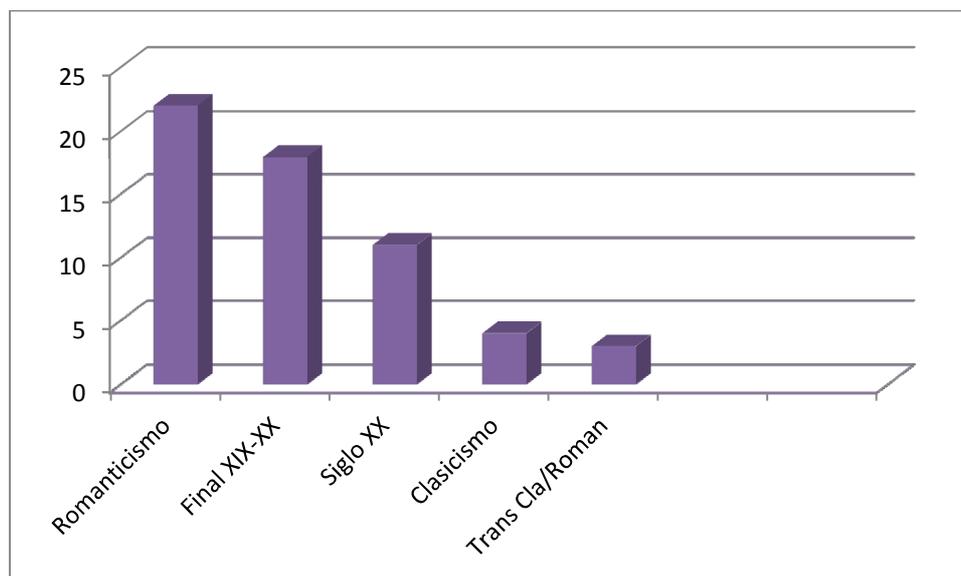
Gráfica 241. Temporada 04/05: Épocas según los compositores más interpretados

El período de transición de finales del siglo XIX al XX aglutinó a la mayoría de los compositores que se programaron en esta temporada, siendo un total de 16.



Gráfica 242. Temporada 04/05: Épocas según el nº total de compositores

Coincidiendo con el criterio 1, la época más programada según el número total de obras fue el Romanticismo, con 22.



Gráfica 243. Temporada 04/05: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

La obra de estreno absoluto de esta temporada correspondió al compositor canario Manuel Bonino.

Tabla 105. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Capricho sinfónico	Bonino

Del compositor español Sánchez Verdú se estrenó en España la obra *Taqsim*.

Tabla 106. Estrenos nacionales

ESTRENOS NACIONALES	
Obra	Compositor
Taqsim	Sánchez Verdú

Las obras tocadas por primera vez por la OFGC fueron las siguientes:

Tabla 107. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Sinfonía Doméstica	R. Strauss
Dúo-Concertino para clarinete y fagot	R. Strauss
Concierto para flauta	Nielsen
Concierto para violín nº 2	Bartók
Desintegración morfológica de la Chacona de Bach	Montsalvatge
Tombeau	De Pablo
Sieben frühe lieder	Berg
Cantos de pleamar	García Abril
Concierto para violín nº 2	Szymanowski
Sinfonía nº 5 "Modelos de universo"	Marco
El Mesías	Haendel/Mozart
Jingle Bells Collage	Sánchez Verdú
Bauern polka	J. Straus II
Konzertstück	Schumann
Réquiem para cuerdas	Takemitsu
Sinfonía nº 9	Bruckner
Central Park in the dark	Ives
Sinfonía nº 2	Scriabin
Märchen Poem	Gubaidulina
Concierto para violín nº 2	De Monasterio
La Creación	Haydn

27. TEMPORADA 2005/2006

Tabla 108. Temporada 2005/2006: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
05/06 19 conciertos	23-sep-05	Corpus Christi en Sevilla (de Iberia)	Albéniz/Guerrero
		Concierto para violín	Brahms
	Halffter	La consagración de la primavera	Stravinsky
	30-sep-05	Compostela	Mompou/Ros Marbá
		Concierto para piano y orquesta	Nin-Culmell
	Ros Marbá	Sinfonía nº 4	Beethoven
	07-oct-05	En otoño	Grieg
		Sinfonía concertante para quinteto de viento	Lindpaintner
		König	Sinfonía nº 1 "Primavera"
	14-oct-05	El Albaicín (de Iberia)	Albéniz/Guerrero
		Concierto para violonchelo nº 1	Saint-Saëns
		Halffter	Sinfonía nº 11 "El año 1905"
	28-oct-05	Obertura sobre un tema de canto llano op 26	Usandizaga
		Concierto para piano nº 1	Brahms
		Grin	Sinfonía nº 4 (1947)
	04-nov-05	Obertura de la ópera Ipermestra	Gluck
		Sinfonía re M, K.84	Mozart
		Gallimathias Musicum	Mozart
		Concierto para violín en re M	Tartini
		Biondi	Sinfonía sib m, G 497
	25-nov-05	Passacaglia para un nuevo milenio	Krieger
		Concierto para piano nº 2	Rachmaninov
		Neschling	Variaciones Enigma
	02-dic-05	La zorrilla astuta. Suite	Janáček
		Concierto para oboe	R. Strauss
		Klee	Sinfonía nº 8
	10-dic-05	Almería (de Iberia)	Albéniz/Guerrero
		Water Concerto	Tan Dun
		Remmereit	Sinfonía
	16-dic-05	El Puerto (de Iberia)	Albéniz/Arbós
Movimientos, para dos pianos.		López López	
Variaciones sobre un tema de Paganini, para dos pianos		Lutoslawski	
Pons		Sinfonía nº 2	Schumann
23-dic-05	Halffter	The dream of Gerontius	Elgar

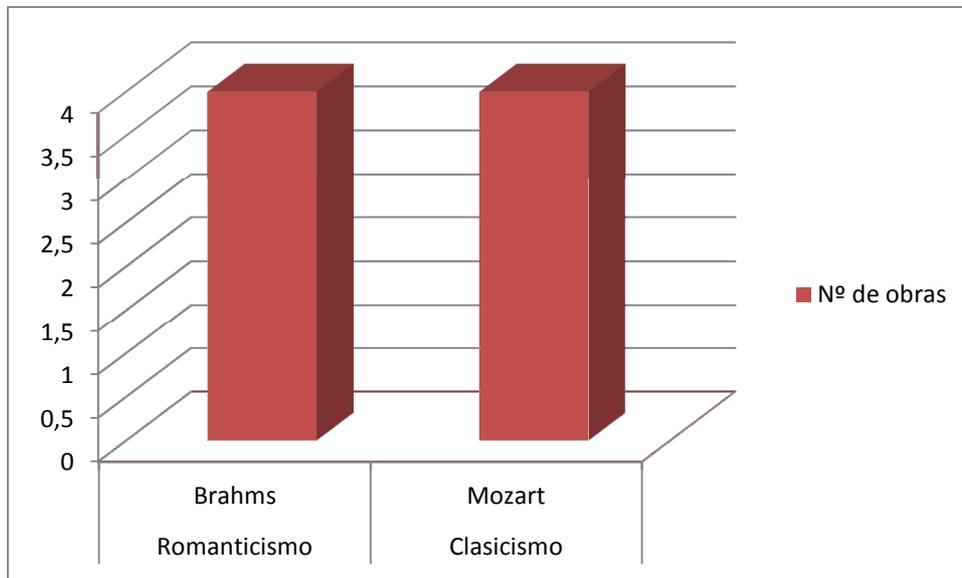
Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	24-feb-06	Geas. Obertura concertante	Falcón
		Concierto para piano nº 2	Prokofiev
	Halffter	Vida de héroe	R. Strauss
		17-mar-06	Concierto para piano nº 1
	Mas	Seven Looks	Charles
		Sinfonía nº 5	Beethoven
	07-abr-06	Sinfonía nº 40	Mozart
		Sinfonía nº 8 "Inacabada"	Schubert
		Herbig	Te Deum
	05-may-06	Doble concierto para violín y violonchelo	Brahms
		Barshai	Sinfonía nº 6 "Patética"
	Con. Dia de canarias	Balcánicas	Ruiz
		Concierto para piano nº 5 "Egipcio"	Saint-Saëns
		Valdés	Sinfonía nº 5
	02-jun-06	Preludio a la siesta de un fauno	Debussy
		Sinfonía concertante para violín y viola	Mozart
		Ricercare a sei voci (de la Ofrenda musical)	Bach/Webern
		König	El mar
	23-jun-06	Halffter	Sinfonía Fausto
30-jun-06	Halffter	Sinfonía nº 3	Mahler

El Director Artístico y Titular de la OFGC, Pedro Halffter, dirigió 6 conciertos de los 19 que se programaron, y que se llevaron a cabo en el Auditorio Alfredo Kraus. La OFGC presentó durante la temporada 48 obras y 35 compositores. Christoph König, que continuó como Director Asociado hasta el fin de la temporada 2005-2006, condujo 2, y cada uno de los 11 directores invitados preparó 1.

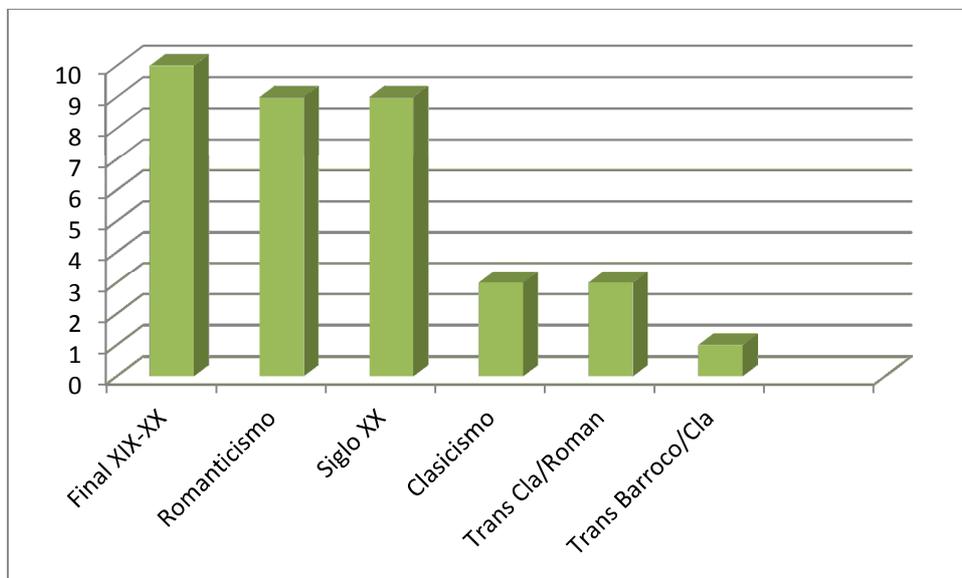
Brahms y Mozart fueron programados en 4 ocasiones distintas, aunque del primero se repitió una de las obras. De la mayoría de los autores seleccionados se interpretó 1 obra. Del conjunto de los siguientes compositores se interpretaron 2: Beethoven, Schumann, Saint-Saëns, Prokofiev, Elgar, Ricahrd Strauss y Debussy.

Del primer criterio aplicado obtenemos que fueron por igual la época del Romanticismo y la del Clasicismo las más programadas.



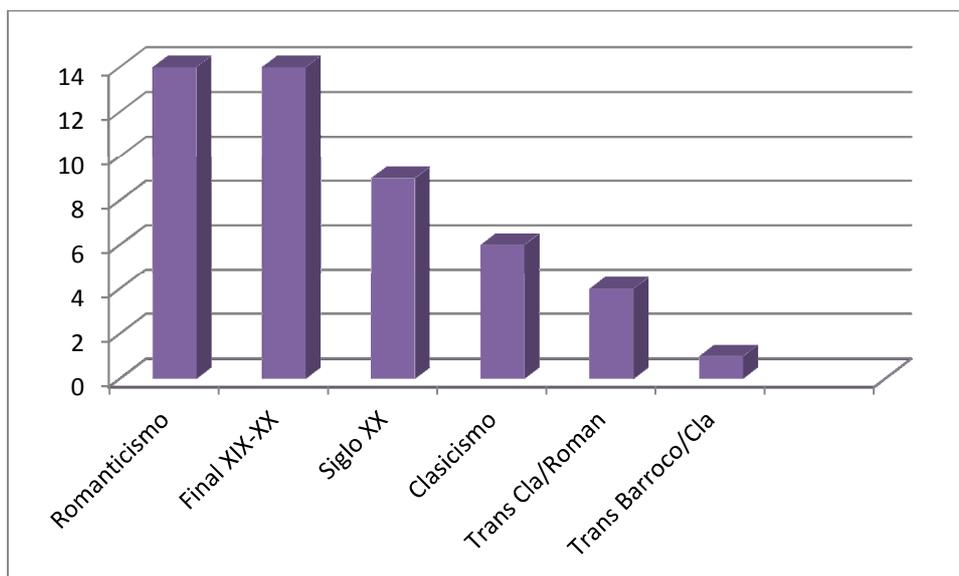
Gráfica 244. Temporada 05/06: Épocas según los compositores más interpretados

El mayor número de compositores pertenecientes a una época lo encontramos en la de transición de finales del siglo XIX al XX, con 10 autores.



Gráfica 245. Temporada 05/06: Épocas según el nº total de compositores

Se programó el mismo número de obras, 14, de la época romántica y de la transición de finales del siglo XIX al XX.



Gráfica 246. Temporada 05/06: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Aunque ninguno de los resultados obtenidos de aplicar los tres criterios coincide en señalar una época que sobresalga de las demás, observamos que en esta temporada hubo una tendencia hacia la programación de la música romántica y posromántica.

Las obras de estreno absoluto de esta temporada corresponden a dos compositores canarios, Falcón y Ruiz. *Geas*, del primero, fue una obra encargo de la OFGC.

Tabla 109. Estrenos absolutos de compositores canarios

ESTRENOS ABSOLUTOS DE COMPOSITORES CANARIOS	
Obra	Compositor
<i>Geas</i> . Obertura concertante	Falcón
Balcánicas	Ruiz

Constituyeron obras de estreno en España las de los compositores Tan Dun y López-López.

Tabla 110. Estrenos nacionales

ESTRENOS NACIONALES	
Obra	Compositor
Water Concerto	Tan Dun
Movimientos, para dos pianos	López-López

La OFGC tocó por primera vez las siguientes obras:

Tabla 111. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Compostela	Mompou/Ros Marbá
Concierto para piano y orquesta	Nin-Culmell
En otoño	Grieg
Sinfonía nº 11 "El año 1905"	Shostakovich
Obertura sobre un tema de canto llano, op. 26	Usandizaga
Sinfonía nº 4 (1947)	Prokofiev
Obertura de la ópera Ipermestra	Gluck
Sinfonía en re M, K. 84	Mozart
Gallimathias Musicum	Mozart
Sinfonía en sib m, G 497	Boccherini
Passacaglia para un nuevo milenio	Krieger
El Puerto (de Iberia)	Albéniz/Arbós
Variaciones sobre un tema de Paganini, para dos pianos	Lutoslawski
Concierto para piano nº 2	Prokofiev
Seven Looks	Charles
Te Deum	Bruckner
Concierto para piano nº 5 "Egipto"	Saint-Saëns
Sinfonía Fausto	Liszt

28. TEMPORADA 2006/2007

Tabla 112. Temporada 2006/2007: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
06/07 19 conciertos	29-sep-06 Halffter	La Walkiria. Acto I	Wagner
	06-oct-06	Variaciones Dortmund II	C.Halffter
		Rapsodia sobre un tema de Paganini	Rachmaninov
	Neuhold	Aus Italien	R.Strauss
	13-oct-06 Halffter	Harold en Italia	Berlioz
		Concierto para orquesta	Bartók
	27-oct-06	Ifigenia en Tauride. Obertura	Gluck
		Concierto para violín	Beethoven
	Hogwood	Sinfonía nº 5 "Reforma"	Mendelssohn
	03-nov-06	Una noche en el Monte Pelado	Mussorgsky
		Concierto para violín nº 2	Shostakovich
		Don Juan	R.Strauss
	Varga	Háry János. Suite	Kodály
	Herbig	Nocturnos de la Antequeruela	García Abril
		Sinfonía nº 3	Bruckner
	01-dic-06	Cantus Arcticus	Rautavaara
		Fantasia escocesa para violín	Bruch
	Herbig	Sinfonía nº 1	Sibelius
	09-dic-06	La Ritirata Notturna di Madrid	Boccherini/Berio
		Concierto para piano nº 2	Saint-Saëns
		Sinfonía nº 2	Rachmaninov
	15-dic-06	Im Sommerwind	Webern
		Concierto para violín "A la memoria de un ángel"	Berg
		Sinfonía	Korngold
	22-dic-06 Nelson	La infancia de Cristo	Berlioz
	02-mar-07	In a summer garden	Delius
		Sinfonía nº 38 "Praga"	Mozart
		Fantasia sobre "Greensleeves"	Vaughan Williams
	Goodwin	Sinfonía nº 92 "Oxford"	Haydn
	09-mar-07 Pérez	Sinfonía nº 2	Zemlinsky
La primera noche de Walpurgis		Mendelssohn	
30-mar-07 Herbig	Sinfonía nº 6 "Pastoral"	Beethoven	
	Sinfonía nº 3 "Renana"	Schumann	
28-abr-07 Hager	Variaciones sobre un tema de Paganini	Blacher	
	Concierto fúnebre para violín	Hartmann	
	Sinfonía nº 3	Brahms	

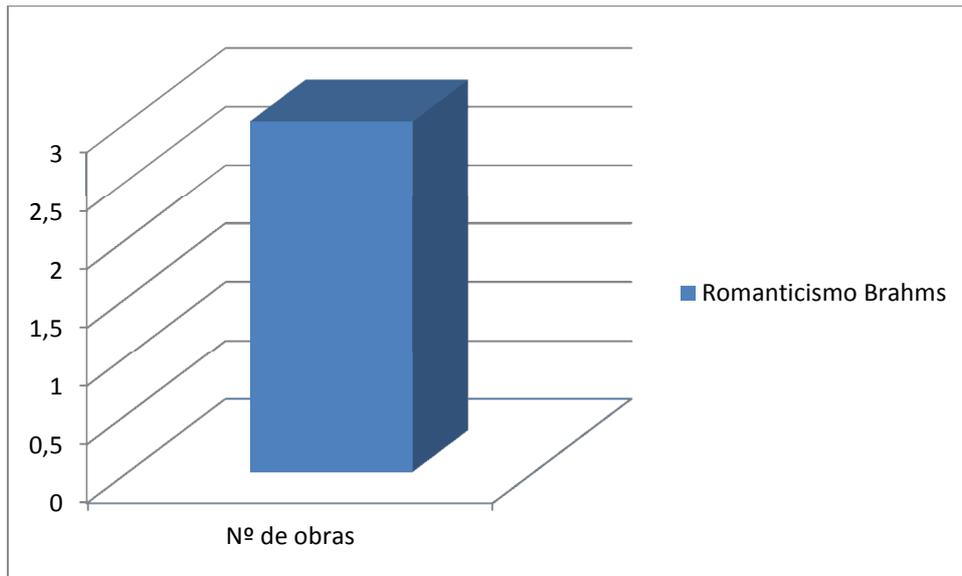
Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	4-may-07	Muros de dolor III	Sotelo	
		Concierto para piano nº 9 "Jeunehomme"	Mozart	
		Juego de cartas	Stravinsky	
	Arming	Fuentes de Roma	Respighi	
		26-may-07	La Divina Comedia. El infierno	Del Campo
	Ros Marbá	Variaciones Rococó (versión original)	Tchaikovsky	
		Kol Nidrei	Bruch	
		Sinfonía nº 9 "Del Nuevo Mundo"	Dvorák	
	01-jun-07	La ausencia de futuro	Díaz	
		Concierto para violín	Barber	
		Nänie	Brahms	
		Canto del destino	Brahms	
	08-jun-07	Alonso de Quijada	Zárate	
		Fantasia Wanderer	Schubert/Liszt	
		Sinfonía nº 6	Bruckner	
	29-jun-07	Halffter	Sinfonía nº 6 "Trágica"	Mahler

El Auditorio Alfredo Kraus acogió 19 conciertos, de los cuales su Director Titular, el maestro Pedro Halffter, dirigió 5 y Günther Herbig, Principal Director Invitado, 3. La OFGC invitó a 11 directores que prepararon 1 concierto, respectivamente.

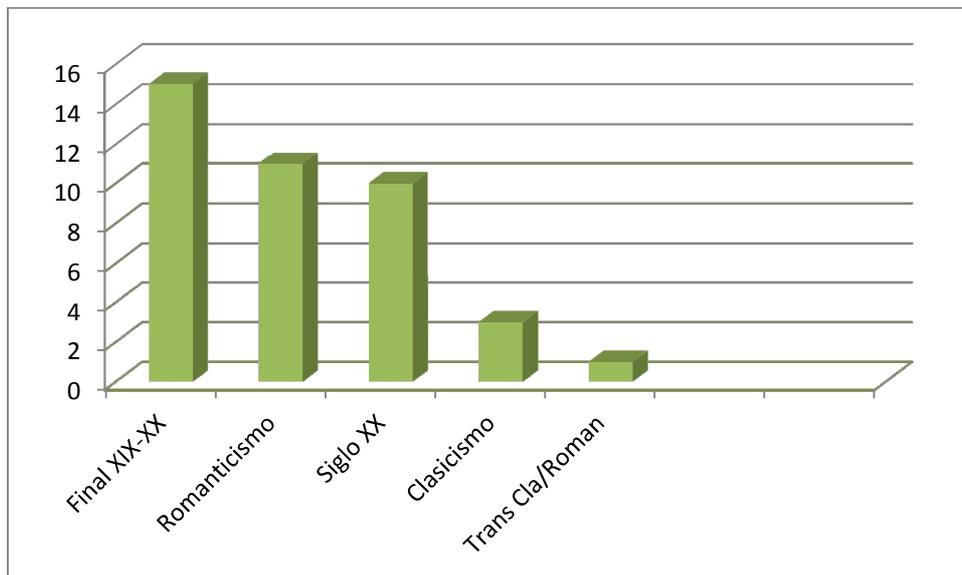
Brahms figuró como el compositor más interpretado, en 3 ocasiones. Le siguen un grupo de ocho compositores, de los cuales se interpretaron 2 obras: Rachmaninov, Richard Strauss, Berlioz, Beethoven, Mendelssohn, Bruckner, Bruch y Mozart. Con la interpretación de 1 obra figuran los 31 autores restantes.

Siendo Brahms el compositor que se programó en mayor número de ocasiones, se obtiene, según el primer criterio utilizado, que fue la época romántica la más interpretada.



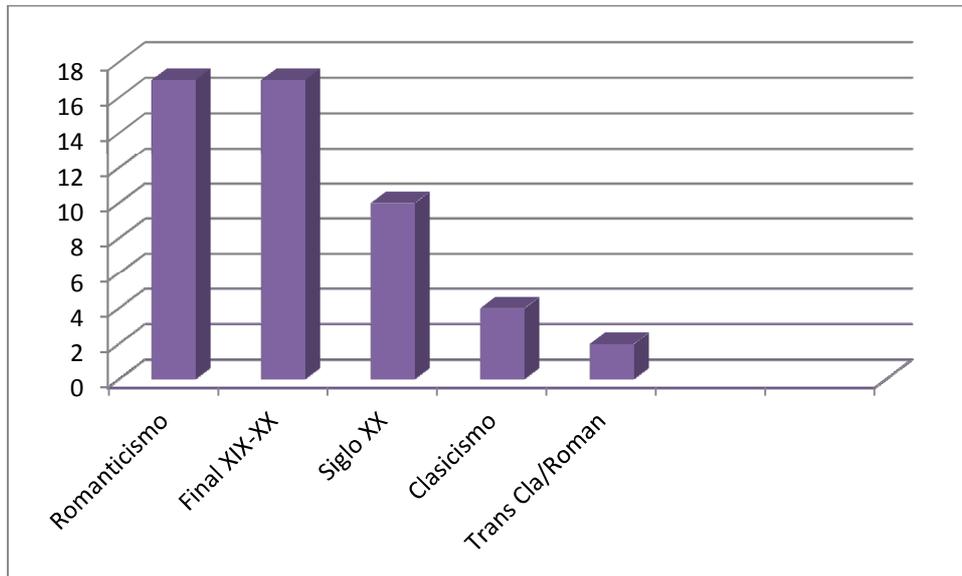
Gráfica 247. Temporada 06/07: Épocas según los compositores más interpretados

El mayor número de compositores se registró en la época de transición de finales del siglo XIX al XX, con 15 autores.



Gráfica 248. Temporada 06/07: Épocas según el nº total de compositores

Sin embargo, según el número total de obras registraron la misma cifra, 17, el período romántico y el de transición de finales del siglo XIX al XX.



Gráfica 249. Temporada 06/07: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Aunque los resultados obtenidos de los tres criterios aplicados no coinciden con total exactitud, muestran la preferencia de la OFGC en la selección de música del Romanticismo y Posromanticismo.

En el registro de los 3 estrenos absolutos producidos en esta temporada, se muestra el de un compositor canario, Díaz.

Tabla 113. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS	
Obra	Compositor
Variaciones Dortmund II	C. Halffter
Muros de dolor III	Sotelo
La ausencia de futuro	Díaz

Tabla 114. Compositor canario

COMPOSITOR CANARIO	
Compositor	Obra
La ausencia de futuro	Díaz

En la siguiente tabla se muestran las obras interpretadas por primera vez por la OFGC.

Tabla 115. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
La Walkiria. Acto I	Wagner
Aus Italien	R. Strauss
Ifigenia en Tauride. Obertura	Gluck
Concierto para violín nº 2	Shostakovich
Nocturnos de la Antequeruela	García Abril
Cantus Arcticus	Rautavaara
Fantasía escocesa para violín	Bruch
La Ritirata Notturna di Madrid	Boccherini/Berio
Im Sommerwind	Webern
Sinfonía	Korngold
In a summer garden	Delius
Fantasía sobre "Greensleeves"	Vaughan Williams
Sinfonía nº 92 "Oxford"	Haydn
Sinfonía nº 2	Zemlinsky
La primera noche de Walpurgis	Mendelssohn
Variaciones sobre un tema de Paganini	Blacher
Concierto fúnebre para violín	Hartmann
Juego de cartas	Stravinsky
Fuentes de Roma	Respighi
Variaciones Rococó (versión original)	Tchaikovsky
Nänie	Brahms
Alonso de Quijada	Zárate
Fantasía Wanderer	Schubert/Liszt
Sinfonía nº 6	Bruckner

29. TEMPORADA 2007/2008

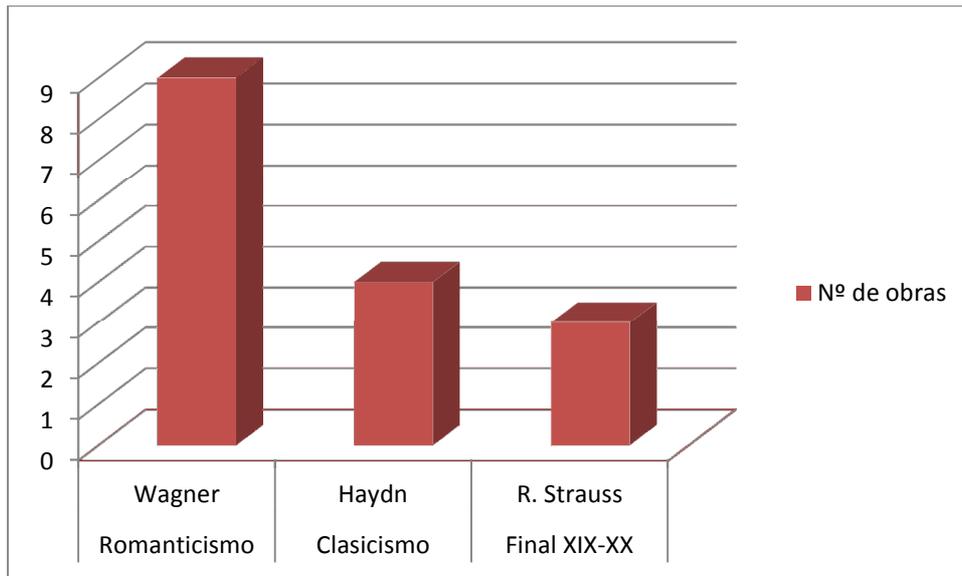
Tabla 116. Temporada 2007/2008: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
07/08 16 conciertos	05-oct-07	Concierto para violín nº 1	Bruch	
	Halffter	Sinfonía fantástica	Berlioz	
	11-oct-07	Serenata "Gran Partita"	Mozart	
	Conti		Malédiction	Liszt
			Sinfonía nº 1	Schubert
		19-oct-07	Rapsodia española	Ravel
	Halffter		Concierto para violonchelo nº 1	Haydn
			La mujer sin sombra: Fantasía	R.Strauss
			El caballero de la rosa: Suite	R.Strauss
	26-oct-07	Sinfonía nº 28 do M K 200	Mozart	
	Ros Marbá		Concierto para trompeta mib M	Haydn
			Sinfonía do M	Bizet
	09-nov-07	Alter Klang	Casablanacas	
	Grin		Burlesca	R.Strauss
			Sinfonía nº 1 "Ensueños de invierno"	Tchaikovsky
		16-nov-07	Sinfonía para cuerdas nº 10	Mendelssohn
	Herbig		Concierto para violín	Britten
			Sinfonía nº 9 "La Grande"	Schubert
	23-nov-07	Sinfonía nº 102	Haydn	
	Herbig		Concierto para violín	R.Halffter
			Sinfonía nº 4	Schumann
	14-dic-07	Concierto para piano nº 1	Rachmaninov	
	Halffter	Cuarteto con piano nº 1	J. Brahms/Schönberg	
	21-dic-07	Oratorio de navidad: Cantatas 1, 2, 3 y 6	J.S.Bach	
	14-mar-08	La vida breve: Interludio y danza	Falla	
	Halffter		Concierto de Aranjuez	Rodrigo
			El sombrero de tres picos	Falla
	11-abr-08	Obertura para "El Barbero de Sevilla"	Carnicer	
	Kantorow		Concierto para piano nº 1	Chopin
			Sinfonía nº 3 "Polaca"	Tchaikovsky
	18-abr-08	Lulu Suite	Berg	
	Halffter	Sinfonía nº 1	Mahler	
	09-may-08	Sinfonía nº 6 "La Mañana"	Haydn	
López Cobos		Sinfonía nº 1 "Clásica"	Prokofiev	
		Misa de Gloria	Puccini	

	17-may-08 Fagen	Candide. Obertura	Bernstein
		Concierto para cuarteto de saxofones	Glass
		Sinfonía nº 3	Copland
	06-jun-08 Herbig	Construcción. Estreno absoluto	Mateo
		Concierto para piano nº 2	Beethoven
		Noche transfigurada	Schönberg
	27-jun-08 Halffter	El holandés errante: obertura	Wagner
		Tannhäuser: Canción de la estrella	Wagner
		Lohengrin: Preludio acto III	Wagner
		El Holandés errante: Monólogo del Holandés	Wagner
		Los maestros cantores de Núremberg: Preludio acto III-Danza de los aprendices-Obertura	Wagner
		La Walkiria: Despedida de Wotan y Música del Fuego Mágico	Wagner

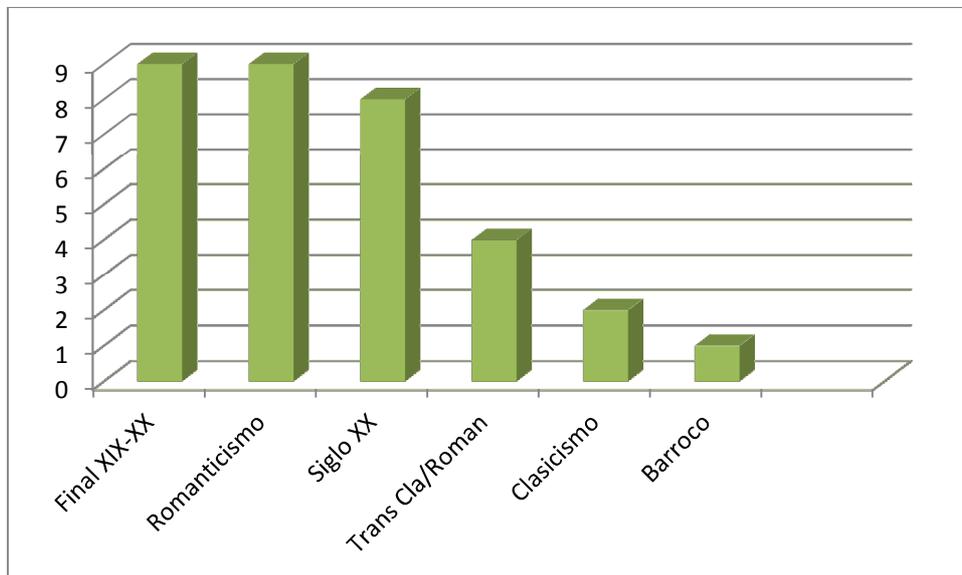
Dieciseis conciertos se celebraron en el Auditorio Alfredo Kraus. Dentro de la temporada se programaron 49 obras y 33 compositores. 6 programas de concierto fueron dirigidos por el maestro Titular, Pedro Halffter y 3 por Herbig, Principal Director Invitado. La OFGC invitó a dirigir 1 concierto a 7 directores más, expuestos en la anterior tabla.

Wagner, compositor romántico alemán, fue con diferencia el más interpretado, ya que el último concierto de esta temporada fue enteramente dedicado a su figura, computándose un total de 9 interpretaciones de fragmentos o partes de óperas. Le siguen Haydn con 4 obras y Richard Strauss con 3. Tres autores registraron 2 obras: Mozart, Tchaikovsky y Falla. Esta temporada presentó un gran abanico de compositores, ya que a los citados anteriormente se suman 27 más, de los que se interpretó 1 obra.



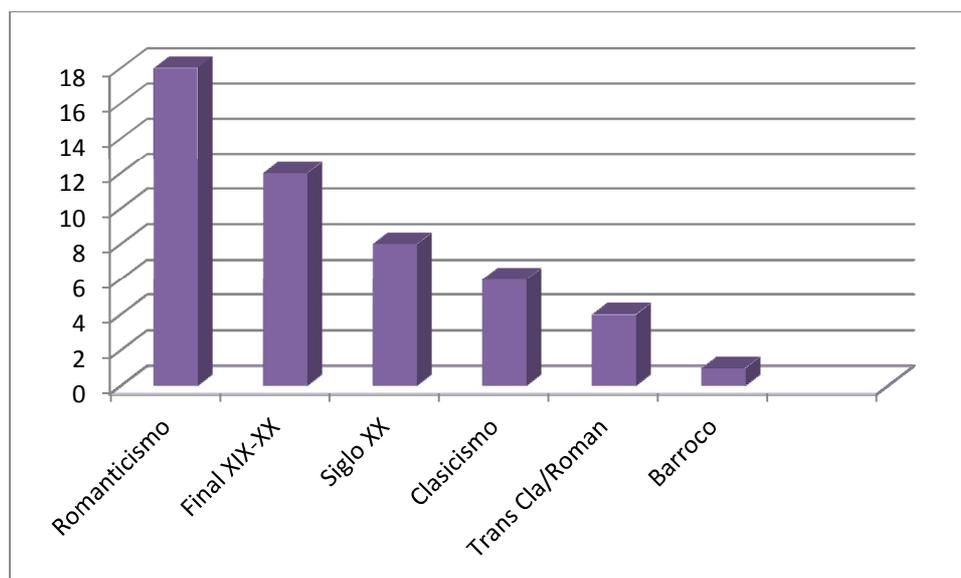
Gráfica 250. Temporada 07/08: Épocas según los compositores más interpretados

El recuento de compositores señaló por igual a la época de transición de finales del siglo XIX al XX y a la romántica como las más programadas, reuniendo cada una a 9 autores.



Gráfica 251. Temporada 07/08: Épocas según el nº total de compositores

Sin embargo, se programaron más obras románticas, 18, que de ninguna otra época.



Gráfica 252. Temporada 07/08: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Por tanto, la OFGC se decantó especialmente en esta temporada por la música del período romántico.

La obra de estreno absoluto de esta temporada correspondió al compositor canario Ernesto Mateo.

Tabla 117. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENO ABSOLUTO DE COMPOSITOR CANARIO	
Obra	Compositor
Construcción	Mateo

En esta temporada se interpretaron por primera vez las siguientes obras:

Tabla 118. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Serenata "Gran Partita"	Mozart
La mujer sin sombra. Fantasía	R. Strauss
Alter klang	Casablanca
Concierto para violín	Britten
Concierto para violín	R. Halffter
Cuarteto con piano nº 1	Brahms/Schönberg
Oratorio de Navidad: Cantatas 1, 2, 3 y 6	J. S. Bach
Obertura para "El Barbero de Sevilla"	Carnicer
Sinfonía nº 3 "Polaca"	Tchaikovsky
Lulú Suite	Berg
Sinfonía nº 6 "La Mañana"	Haydn
Misa de Gloria	Puccini
Concierto para cuarteto de saxofones	Glass
La Walkiria: Despedida de Wotan y Música del Fuego Mágico	Wagner

30. TEMPORADA 2008/2009

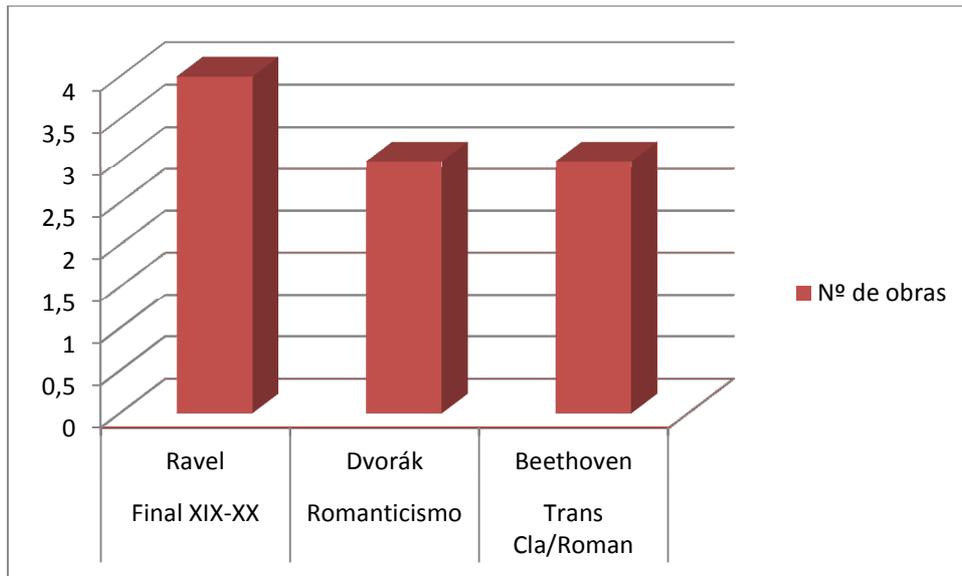
Tabla 119. Temporada 2008/2009: Fecha, director, obra, compositor

TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR	
08/09 18 conciertos	19-sep-08	Parsifal: Encantamiento del Viernes Santo	Wagner	
		Concierto para piano nº 3	Rachmaninov	
	Halffter	Cuadros de una exposición	Mussorgski/Ravel	
	26-sep-08	Halffter	La Arlesiana. Suite nº 2	Bizet
			Manon: "Je ne suis que faiblesse...Adieu notre petite table"	Massenet
			Roméo et Juliette "Je veux vivre dans ce rêve"	Gounod
			Faust: "O Dieu! Que de bijoux!...Ah! J'ris de me voir si belle"	Gounod
		Halffter	Sinfonía nº 4	Tchaikovsky
	03-oct-08	Schonwandt	Gurre:Suite	Horneman
			Concierto para violín	Walton
			Sinfonía nº 8	Dvorák
	10-oct-08	Rozhdestvensky	Concierto para piano nº 2	Tchaikovsky
			Sinfonía nº 10	Shostakovich
	24-oct-08	Spering	Sinfonía-Cantata "Dies ist der Tag"	W.F.Bach
			Magnificat	J.S.Bach
	31-oct-08	Pesek	La novia vendida: Obertura	Smetana
			Concierto para violín	Dvorák
			El duende de las aguas	Dvorák
			Taras Bulba	Janáček
	07-nov-08	Halffter	Concierto para violín	Korngold
			Sinfonía nº 1	Brahms
	17-nov-08	Herbig	Sinfonía nº 6 "Fantasías sinfónicas"	Martinu
			Sinfonía nº 3 "Heróica"	Beethoven
	22-nov-08	Herbig	Mi madre la oca	Ravel
			Concierto para piano en sol M	Ravel
			Pavana para una infanta difunta	Ravel
			El Mar	Debussy
	28-nov-08	Halffter	Concierto para violín nº 1	Bruch
			Sinfonía Fantástica	Berlioz
	20-dic-08	Morandi	Homenaje a Puccini: Los Tenores (arias)	Puccini
21-dic-08	Morandi	Homenaje a Puccini: Las Sopranos (arias)	Puccini	
13-mar-09	González	Líneas de fuerza	Satué	
		Concierto para violonchelo	Schumann	
		Sheherezade	Rimski-Korsakov	

	03-abr-09	Sinfonía nº 2	Schubert
	Ros Marbá	Misa "In tempori belli"	Haydn
	17-abr-09	La muerte de Tasso: Obertura	García
	Halffter	Triple Concierto	Beethoven
		Sinfonía nº 7	Beethoven
	08-may-09	Obertura en estilo italiano	Schubert
	Arming	Scarlattiana	Casella
		Sinfonía nº 4 "Italiana"	Mendelssohn
	28-may-09	Las bodas de Camacho: Obertura	Mendelssohn
	Jurowski	Concierto para oboe y dos grupos orquestales	Vega
		Romeo y Julieta (selección)	Prokofiev
	05-jun-09	Concierto para piano nº 2	Saint-Saëns
	Plasson	Sinfonía en re m	Franck
		La valse	Ravel

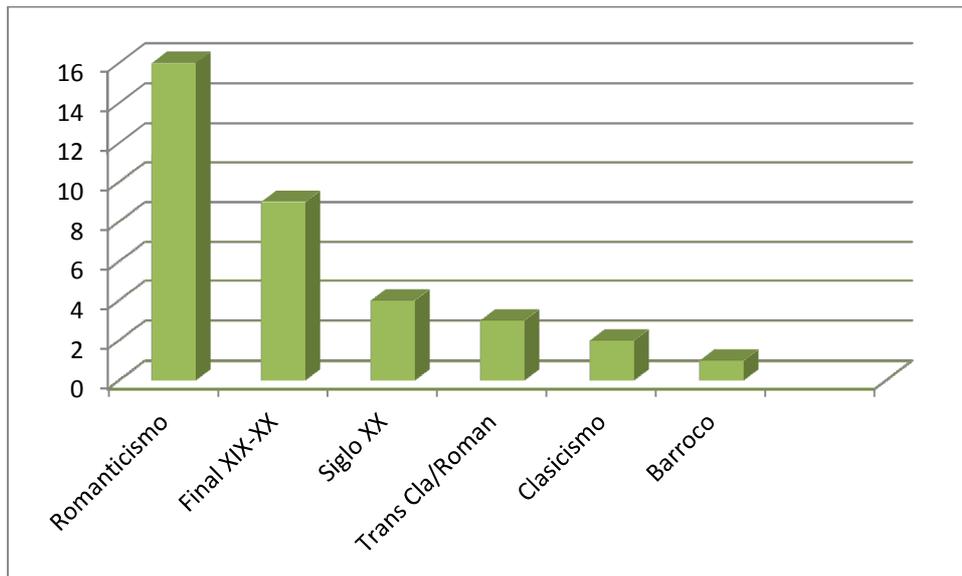
Dieciocho conciertos sumaron 47 obras y 35 compositores durante la temporada 2008/2009. Halffter condujo 5 conciertos, Herbig, Principal Director Invitado, y Morandi 2. Todos los conciertos se realizaron en el Auditorio Alfredo Kraus excepto dos de ellos (20 y 21 de diciembre de 2008) que se llevaron a cabo en el Teatro Pérez Galdós.

Ravel, perteneciente a la época de transición de finales del siglo XIX al XX se convirtió en el compositor del que se seleccionaron mayor número de obras, 4. De Dvorák y Beethoven se programaron 3. Con 2 interpretaciones de obras estuvieron representados: Gounod, Tchaikovsky, Schubert y Mendelssohn. Con 1 obra figuró el resto de compositores. Asimismo, tanto en los dos conciertos de homenaje a Puccini, con motivo del 150^a aniversario de su nacimiento, como en la selección que se hizo de *Romeo y Julieta* de Prokofiev no se encontraron los datos específicos sobre qué arias de Puccini o fragmentos de la suite del *ballet* de Prokofiev se interpretaron.

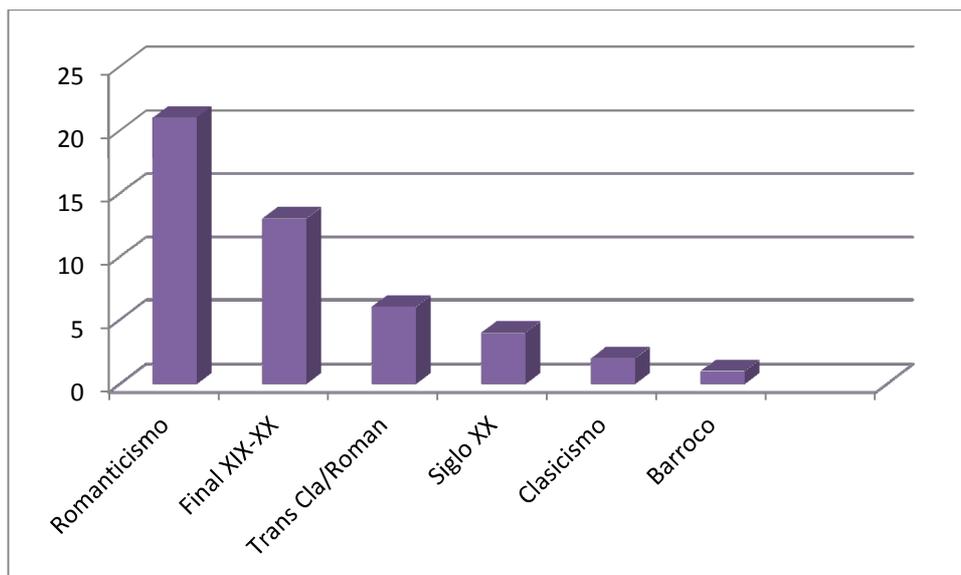


Gráfica 253. Temporada 08/09: épocas según los compositores más interpretados

Dieciseis compositores y 21 obras convirtieron a la época romántica en la más programada.



Gráfica 254. Temporada 08/09: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 255. Temporada 08/09: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

En las gráficas anteriores se muestra como una temporada más la OFGC se inclinó hacia la programación de música romántica y posromántica.

De la compositora canaria Vega se realizó el estreno absoluto de esta temporada.

Tabla 120. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENO ABSOLUTO DE COMPOSITOR CANARIO	
Obra	Compositor
Concierto para oboe y dos grupos orquestales	Vega

Exponemos a continuación las obras tocadas por primera vez durante esta temporada, entre las que se incluyó *Líneas de fuerza*, de Satué, obra ganadora del *III Concurso de Composición AEOS- Fundación Valparaíso 2005*, cuyo estreno absoluto fue en el año 2007 en Santiago de Compostela.

Tabla 121. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Gurre suite	Horneman
Concierto para piano nº 2	Tchaikovsky
Sinfonía-Cantata "Des ist der Tag"	W. F. Bach
La novia vendida. Obertura	Smetana
El duende de las aguas	Dvorák
Concierto para violín	Korngold
Líneas de fuerza	Satué
Sinfonía nº 2	Schubert
Misa "In tempori belli"	Haydn
La muerte de Tasso. Obertura	García
Obertura en estilo italiano	Schubert
Scarlattiana	Casella
Las bodas de Camacho	Mendelssohn

31. TEMPORADA 2009/2010

Tabla 122. Temporada 2009/2010: Fecha, director, obra, compositor

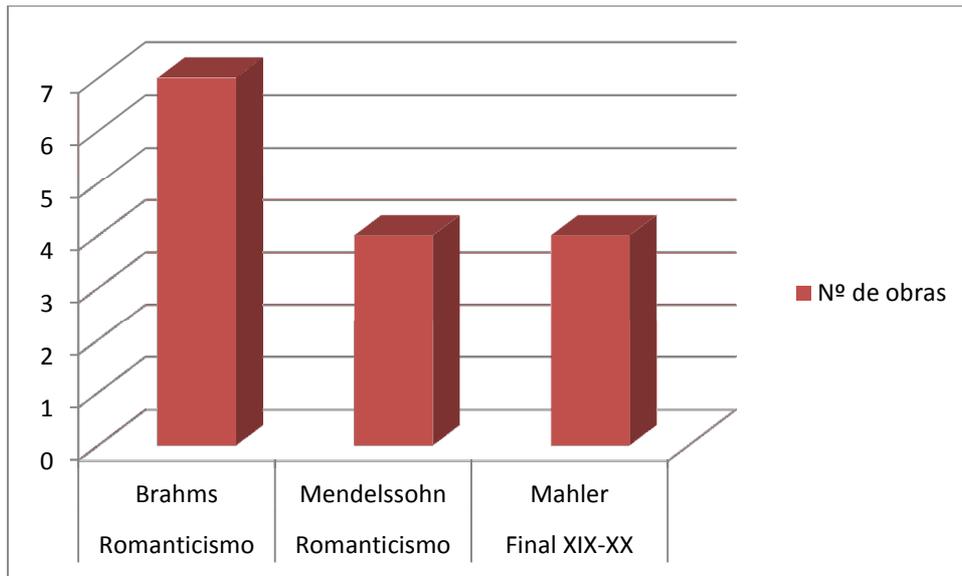
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
09/10 19 conciertos	18-sep-09	Rodeo: Cuatro episodios de danza	Copland
		Concierto para violín	Brahms
		West Side Story: Danzas sinfónicas	Bernstein
	Halffter	Estancia: Cuatro danzas	Ginastera
	25-sep-09	Concierto para violín nº 3 "Tres culturas"	De la Cruz
		Doble concierto para violín y viola, op. 88	Bruch
	Amigo	Sinfonía nº 5	Dvorák
	02-oct-09	Una lámina blanca	Artero
		Concierto para piano nº 18	Mozart
	Traub	Sinfonía nº 5	Prokofiev
	09-oct-09	Concierto para violín	Mendelssohn
		Ruy Blas: Obertura	Mendelssohn
	Znaider	Sinfonía nº 1 "Primavera"	Schumann
	16-oct-09	Khovanschina: Preludio y danza de las esclavas persas	Mussorgsky
		Concierto para piano	Korngold
	Grin	Sinfonía nº 1	Shostakovich
	25-oct-09 Herbig	Sinfonía nº 9	Mahler
	30-oct-09	Mrcha eslava	Tchaikovsky
		Konzertmusik para piano, metales y arpas op. 49	Hindemith
	Herbig	Sinfonía nº 2	Brahms
10-nov-09 Conti	Doble concierto para violín y violonchelo	Brahms	
	Sinfonía nº 3 "Escocesa"	Mendelssohn	
28-nov-09 Halffter	Obertura fantástica	Schreker	
	Sinfonía nº 4	Mahler	
04-dic-09 Halffter	Sinfonía nº 5	Mahler	
11-dic-09	Fantasia morisca	Chapí	
	Gerok	Urrutia	
Nesterowicz	Sinfonía nº 7	Dvorák	
18-dic-09 McCreesh	El Mesías	Haendel	

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	26-mar-10	Obertura Manfred, op. 115	Schumann
		Concierto para vlc do M, op 37	Korngold
		Tristán e Isolda: Preludio y muerte de amor	Wagner
	Weikert	Muerte y transfiguración, op. 24	R.Strauss
	09-abr-10 Ros Marbá	Concierto para piano nº 2, sib M op. 83	Brahms
		Sinfonía nº 3 en fa M., op. 90	Brahms
	30-abr-10 Hager	Obertura Trágica, op. 81	Brahms
		Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta, op.53	Brahms
		Magnificat para contralto y coro femenino	Vaughan Williams
		Sinfonia nº 4 la M, op. 90 "Italiana"	Mendelssohn
	07-may-10 Halffter	Lieder eines fahrenden Gesellen	Mahler
		Sinfonía nº 4 mib M., "Romántica"	Bruckner
	14-may-10 Herbig	Sinfonía nº 36 do M., K 425 "Linz"	Mozart
		Sinfonía nº 5 sib M, D 485	Schubert
		Sinfonía nº 8 fa M, op. 93	Beethoven
	04-jun-10 Halffter	Komm, süsßer Tod, BWV 478	Bach/L. Stokowski
		Concierto para piano rebM, op. 38	Kachaturian
		Sinfonia nº 4 rem, op. 120	Schumann/Mahler
	26-jun-10 Halffter	Parsifal: Encantamiento del Viernes Santo	Wagner
Atlántida: Suite		M. Falla/ E. Halffter	
Panambí, op. 1		Ginastera	

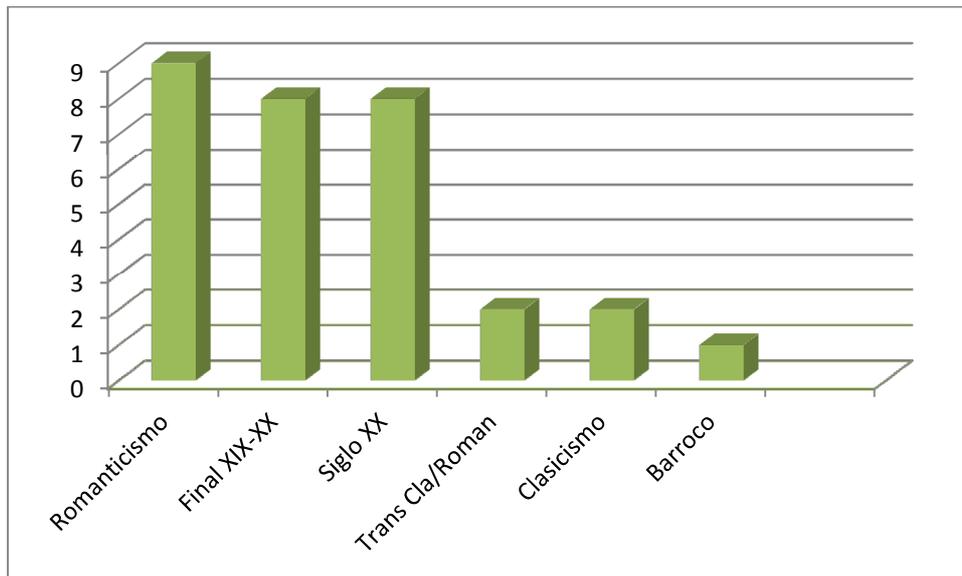
El escenario del Auditorio Alfredo Kraus acogió 19 conciertos, de los cuales 6 fueron dirigidos por su Titular, Pedro Halffter y 3 por Herbig, el principal director invitado. La OFGC invitó a 10 directores más que dirigieron 1 concierto. Se registraron 47 obras y 30 compositores en esta temporada.

El Romanticismo fue la época más interpretada, representado especialmente por Brahms con 7 obras. Mendelssohn y Mahler fueron tocados en 4 ocasiones, y los autores que integran el siguiente grupo en 2: Ginastera, Dvorák, Schumann, Korngold y Wagner. Del resto de compositores, que suman 22, se programó 1 obra.

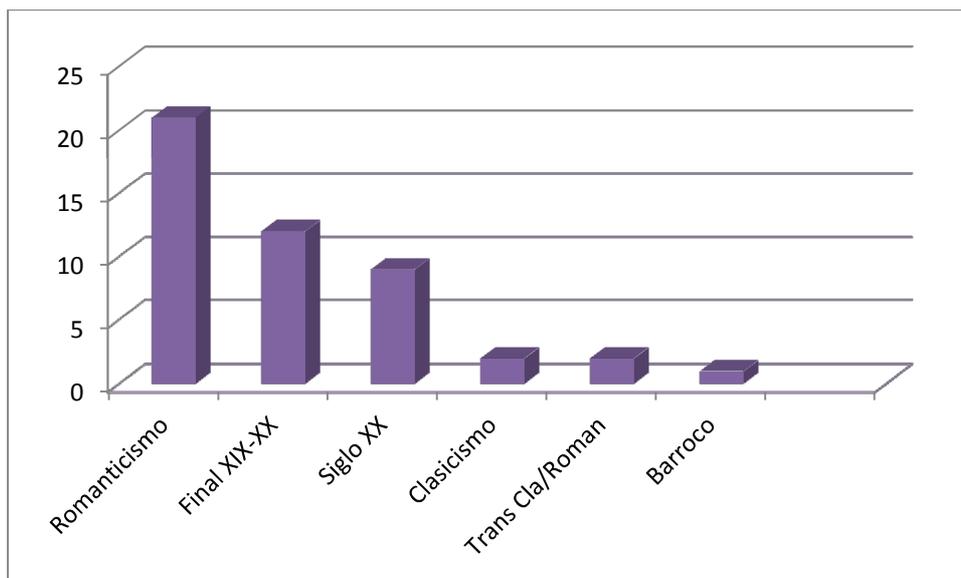


Gráfica 256. Temporada 09/10: Épocas según los compositores más interpretados

Con 9 compositores y 21 obras, el Romanticismo figuró como el período musical más sobresaliente de esta temporada.



Gráfica 257. Temporada 09/10: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 258. Temporada 09/10: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

Con los resultados extraídos, se advierte que la temporada 09/10 estuvo representada principalmente por la época romántica y posromántica.

Exponemos a continuación las obras que la OFGC tocó por primera vez en esta temporada. Entre ellas, figura *Una lámina blanca* de Artero, que fue una obra de estreno encargada por el Auditorio Nacional de Música, y *Gerok*, de Urrutia, obra ganadora del *Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA*.

Tabla 123. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Rodeo: cuatro episodios de danza	Copland
Concierto para violín nº 3 "Tres culturas"	De la Cruz
Doble concierto para violín y viola, op. 88	Bruch
Sinfonía nº 5	Dvorák
Una lámina blanca	Artero
Concierto para piano nº 18	Mozart
Khovanschina: preludio y danza de las esclavas persas	Mussorgsky
Concierto para piano nº 18	Korngold
Marcha eslava	Tchaikovsky
Konzertmusik para piano, metales y arpas, op. 49	Hindemith
Obertura Fantástica	Schreker
Fantasía morisca	Chapí
Gerok	Urrutia
Concierto para violonchelo y orquesta en do M, op. 37	Korngold
Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta, op. 53	Brahms
Magnificat para contralto y coro femenino	Vaughan Williams
Concierto para piano	Khachaturian
Atlántida: suite	Falla/E. Halffter
Panambí, op. 1	Ginastera

32. TEMPORADA 2010/2011

Tabla 124. Temporada 2010/2011: Fecha, director, obra, compositor

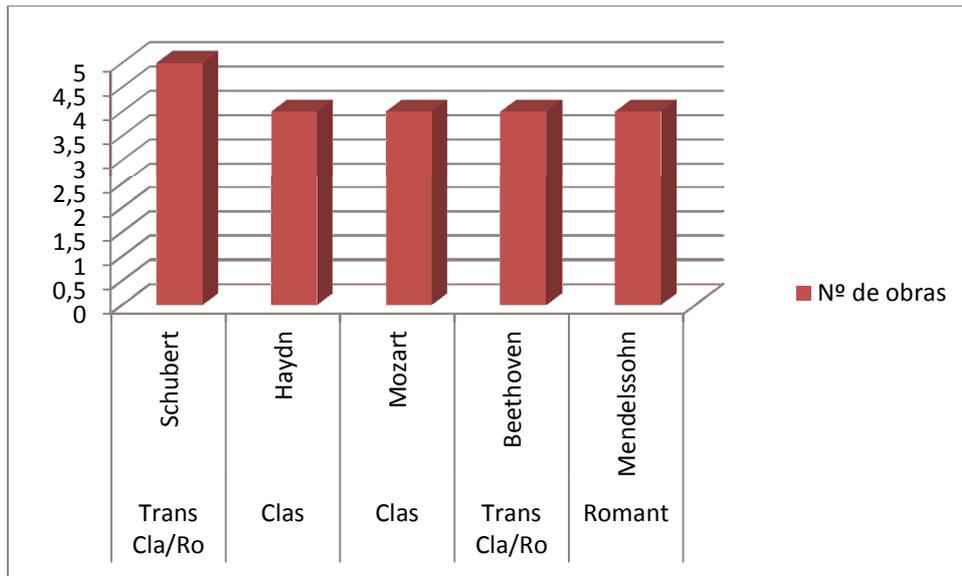
TEMPORADA	FECHA/DIRECTOR	OBRA	COMPOSITOR
19 conciertos	17-sep-10 Denève	Concierto para piano nº 5 mib M, op. 73 "Emperador"	Beethoven
		Sinfonía nº 9 "Del Nuevo Mundo"	Dvorák
	24-sep-10 Halffter	Sinfonía nº 55, mib M., Hob. I:55 "El maestro de escuela"	Haydn
		Concierto para piano re M, Hob. XVIII:11	Haydn
	01-oct-10 Halffter	Sinfonía nº 3 mib M op. 55 "Heróica"	Beethoven
		Finlandia op. 26	Sibelius
		Concierto para violonchelo mi m op. 85	Elgar
	08-oct-10 Halffter	Sinfonía nº 2 re M op. 43	Sibelius
		Pacific 231, movimiento sinfónico nº 1	Honegger
		Fire and Blood para violin y orquesta	Daugherty
	15-oct-10 Zuckermann	Sinfonía nº 3 do m, op. 44	Prokofiev
		Sinfonía nº 85 sib M, Hob. I:85 "La Reina"	Haydn
		Concierto para cuatro trombones y orq	Dubois
	22-oct-10 Bosch	Sinfonía nº 3 re M, D 200	Schubert
		Sinfonía nº 4 do m, D 417 "Trágica"	Schubert
		Laudate Dominum de las Vesperae solennes de confessore, K 339	Mozart
		Salmo nº 114 "Da Israel aus Ägypten zog" Sol m op. 51	Mendelssohn
	05-nov-10 Ruzicka	Salmo nº 42 "Wie der Hirsch schreit" fa M, op. 42 para soprano, coro y orq	Mendelssohn
		Tallis, Irradiaciones para gran orquesta	Ruzicka
		Concierto para clarinete la M, K 622	Mozart
	12-nov-10 Weikert	Sinfonía nº 4 mi m op. 98	Brahms
		La gazza ladra: Obertura	Rossini
		Sinfonía nº 35 re M, K 385 "Haffner"	Mozart
	19-nov-10 Halffter	Petruchka (versión 1947)	Stravinsky
		La forza del destino: Obertura	Verdi
		Concierto para piano nº 24 do m, K 491	Mozart
	26-nov-10 Ros Marbá	Aus Italien, op. 16	R. Strauss
		Sinfonietta re M	E. Halffter
	03-dic-10 Spering	Sinfonía nº 9 do M, D 944 "La Grande"	Schubert
		Los esclavos felices: Obertura	Arriaga
Sinfonía nº 6 do M, D 589		Schubert	
		Sinfonía nº 5 re m op 107 "La Reforma"	Mendelssohn

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	10-dic-10 Wigglesworth	Lohegrin: Preludio del acto I	Wagner
		Cantos de pleamar	García Abril
		Mar en calma y viaje feliz	Mendelssohn
		Lohegrin: Preludio del acto III	Wagner
		Sinfonía nº 3 mib M op. 97 "Renana"	Schumann
	17-dic-10 Herbig	Sinfonía nº 8 Si m, D 759 "Inacabada"	Schubert
		Sinfonía nº 10 Mi m, op. 93	Shostakovich
	18-feb-11 Halffter	Paráfrasis	P.Halffter
		La isla de los muertos	Rachmaninov
		Sinfonía nº 3 "Con órgano"	Saint-Saëns
	18-mar-11 Halffter	Peer Gynt: Suite nº 1	Grieg
		Concierto para violín	Sibelius
		Don Juan	R.Strauss
		Tannhäuser:Obertura	Wagner
	24-mar-11 González	Alphonse et Léonore: Obertura	Sor
		Sinfonía concertante	Haydn
		Sinfonía nº 2 "Los cuatro temperamentos"	Nielsen
	03-jun-11 Herbig	Aura de Gran Canaria	Falcón
		Obertura Trágica	Brahms
Sinfonía nº 6 "Patética"		Tchaikovsky	
10-jun-11 Herbig	Sinfonía nº 6 "Pastoral"	Beethoven	
	Sinfonía nº 7	Beethoven	
01-jul-11 Kogan	Schicksalslied	Brahms	
	Marcha de la Coronación	Tchaikovsky	
	Sinfonía nº 2 "Pequeña Rusia"	Tchaikovsky	

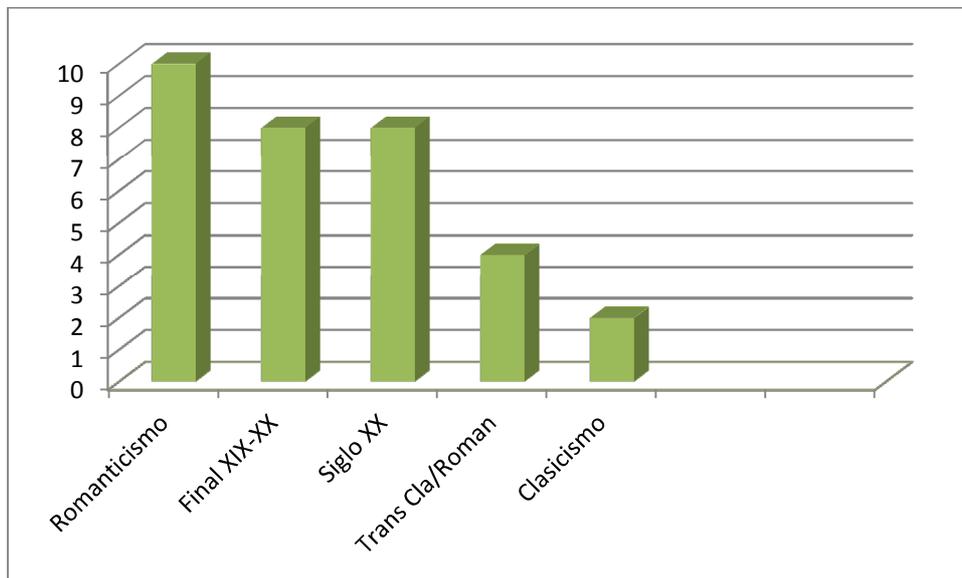
La última temporada analizada en nuestro estudio aglutinó 19 conciertos que sumaron 57 obras y 32 compositores. Tal y como ocurrió en la pasada temporada, su Titular, Halffter dirigió 6 conciertos y 3 el Principal Director Invitado, Herbig. Cada uno de los 10 conciertos restantes fue dirigido por un Director Invitado. Los conciertos se celebraron en el Auditorio Alfredo Kraus.

Aplicando el primer criterio la época de transición del Clasicismo al Romanticismo, representada con 5 obras de Schubert, fue la más programada. Con 4 obras interpretadas se escuchó a Beethoven, Haydn, Mozart y Mendelssohn. Sibelius, Brahms, Wagner y Tchaikovsky estuvieron representados mediante 3 obras cada uno. Con 2 obras sólo figuró Richard Strauss. Del resto, conformado por 22 compositores, se pudo escuchar 1 obra.

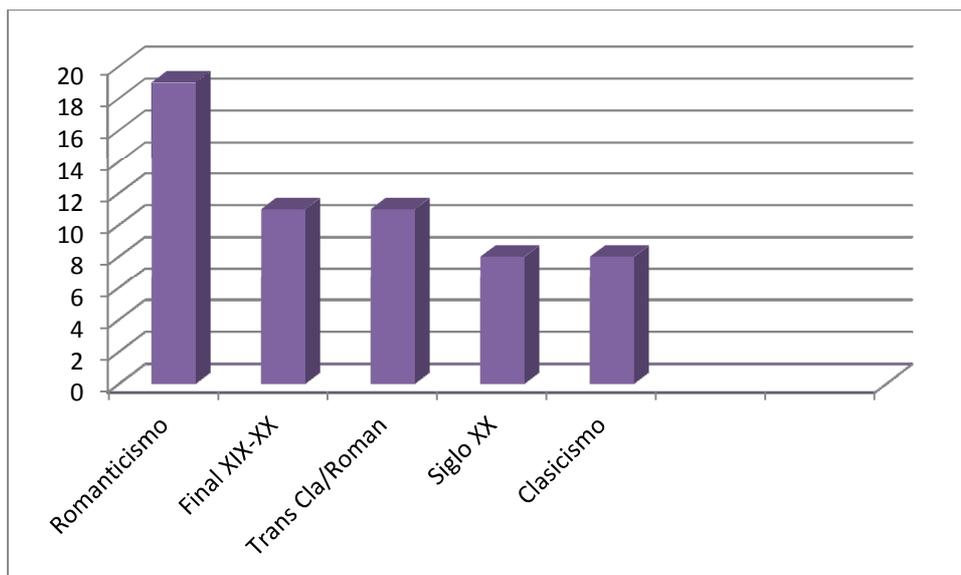


Gráfica 259. Temporada 10/11: Épocas según los compositores más interpretados

Las siguientes gráficas muestran que el Romanticismo, representado con 10 compositores y 19 obras, fue el período musical más programado en la última temporada de nuestro estudio, según la aplicación de los criterios 2 y 3.



Gráfica 260. Temporada 10/11: Épocas según el nº total de compositores



Gráfica 261. Temporada 10/11: Épocas según el nº total de interpretaciones de obras

La obra de estreno absoluto de la temporada 10/11 fue *Aura de Gran Canaria*, del compositor canario más interpretado por la OFGC, Juan José Falcón Sanabria.

Tabla 125. Estreno absoluto de compositor canario

ESTRENO ABSOLUTO DE COMPOSITOR CANARIO	
Obra	Compositor
Aura de Gran Canaria	Falcón Sanabria

Las obras que la OFGC tocó por primera vez fueron las siguientes:

Tabla 126. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC	
Obra	Compositor
Concierto para piano en re M, Ho.I: 11	Haydn
Pacific 231: movimiento sinfónico nº 1	Honegger
Fire and Blood para violín y orquesta	Daugherty
Concierto para cuatro trombones y orquesta	Dubois
Laudate Dominum de las Vesperae solennes de confessore, K 339	Mozart
Salmo nº 114 "Da Israel aus Ägypten zog" en sol M, op. 51	Mendelssohn
Salmo nº 42 "Wie der Hirsch schreit" en fa M, op. 42 para soprano, coro y orquesta	Mendelssohn
Tallis, irradiaciones para gran orquesta	Ruzicka
Alphonse et Léonore. Obertura	Sor
Sinfonía concertante	Haydn
Marcha de la Coronación	Tchaikovsky

33. Resultados de la segunda parte

Finalizado el estudio de las temporadas de conciertos de abono de la OFGC exponemos a continuación los resultados en base a los datos obtenidos. Asimismo, se recogen los resultados relativos al número total de conciertos realizados, la obra que la OFGC tocó en mayor número de ocasiones, las transcripciones interpretadas, así como las obras de estreno absoluto, de estreno en España, y las tocadas por primera vez por la OFGC. Finalmente, se incluyen los resultados sobre la inclusión de compositores canarios en el repertorio de la OFGC.

En la tabla 127 quedan recogidos los resultados correspondientes a cada temporada, extraídos de la aplicación de los tres criterios utilizados en nuestra investigación:

Criterio 1: épocas según los compositores más interpretados.

Criterio 2: épocas según el número total de compositores.

Criterio 3: épocas según el número total de interpretaciones de obras.

Asimismo, en cada temporada se ha incluido al Director Titular de la OFGC a fin de conocer su posible influencia en la elección del repertorio seleccionado. Primeramente desglosaremos los datos resultantes de cada criterio por décadas, para posteriormente hacer un análisis general de las treinta y una temporadas de concierto en su conjunto.

Tabla 127. Temporadas 80-81 a 2010-2011: Director Titular. Criterios 1, 2,3

Temporada	Director Titular	Criterio 1	Criterio 2	Criterio 3
80-81	No	Clasicismo (Haydn: 2)	Clasicismo: 2	Clasicismo: 3
81-82	Bragado	Transición Clas/Rom (Beethoven: 6)	Romanticismo: 8	Romanticismo, Transición Clas/Rom: 8
82-83	Encinar	Transición Clas/Rom (Beethoven: 6)	Romanticismo: 13	Romanticismo: 19
83-84	Encinar	Transición Clas/Rom (Beethoven: 6)	Final XIX al XX: 7	Final XIX al XX: 9
84-85	Bragado	Transición Clas/Rom (Beethoven: 9)	Romanticismo: 6	Transición Clas/Rom: 11
85-86	Bragado	Romanticismo (Brahms, Tchaikovsky: 4)	Romanticismo, Final XIX al XX: 9	Romanticismo: 17
86-87	Bragado	Romanticismo (Liszt: 4)	Romanticismo: 8	Romanticismo: 14
87-88	Wit	Transición Clas/Rom, Clasicismo (Beethoven, Mozart: 4)	Romanticismo: 7	Romanticismo: 11

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

88-89	Sabas	Transición Clas/Rom (Beethoven: 4)	Romanticismo: 12	Romanticismo: 14
89-90	Borgel (director asociado)	Clasicismo, Transición Clas/Rom Barroco, Final XIX al XX (Mozart, Rossini, J.S.Bach, Ravel: 3)	Final XIX al XX: 16	Final XIX al XX: 20
90-91	Borgel (director asociado)	Clasicismo (Mozart: 6)	Romanticismo, Final XIX al XX: 8	Romanticismo: 15
91-92	Chmura	Clasicismo (Mozart: 6)	Final XIX al XX: 12	Final XIX al XX: 23
92-93	Chmura	Clasicismo(Mozart: 6)	Final XIX al XX: 13	Final XIX al XX: 20
93-94	Chmura	Romanticismo (J.Strauss II: 10)	Romanticismo: 16	Romanticismo: 29
94-95	Leaper	Romanticismo (J.Strauss II: 10)	Final XIX al XX: 22	Final XIX al XX: 30
95-96	Leaper	Clasicismo, Romanticismo (Mozart, J.Strauss II: 5)	Final XIX al XX: 15	Final XIX al XX: 19
96-97	Leaper	Clasicismo, Final XIX al XX (Mozart, Falla: 5)	Final XIX al XX: 12	Final XIX al XX: 19
97-98	Leaper	Final XIX al XX (Lehár: 5)	Romanticismo: 18	Romanticismo: 24
98-99	Leaper	Transición Clas/Rom (Beethoven: 14)	Final XIX al XX: 9	Trans Cla/Ro: 16
99-00	Leaper	Romanticismo (J.Straus II: 14)	Romanticismo: 15	Romanticismo: 38
2000-2001	Leaper	Siglo XX, Transición Clas/Rom, Clasicismo, Romanticismo, Final XIX al XX, Barroco (Ginastera, Beethoven, Mozart, Tchaikovsky, Falla, J.S.Bach: 3)	Final XIX al XX: 12	Final XIX al XX: 16
2001-2002	Leaper	Transición Clas/Rom (Beethoven: 4)	Romanticismo: 12	Romanticismo: 12
2002-2003	König (asocia)	Final XIX al XX (Mahler, Prokofiev: 3)	Final XIX al XX: 18	Final XIX al XX: 23
2003-2004	König (director)	Clasicismo (Mozart: 4)	Final XIX al XX:	Final XIX al XX:

Capítulo III: Análisis e interpretación de datos. II parte

	asociado)		16	19
2004-2005	Halffter	Romanticismo (J.Strauss II: 5)	Final XIX al XX: 16	Romanticismo: 22
2005-2006	Halffter	Romanticismo,Clasicismo (Brahms,Mozart: 4)	Final XIX al XX: 10	Romanticismo, Final XIX al XX: 14
2006-2007	Halffter	Romanticismo (Brahms: 3)	Final XIX al XX: 15	Romanticismo, Final XIX al XX: 17
2007-2008	Halffter	Romanticismo (Wagner: 9)	Final XIX al XX, Romanticismo: 9	Romanticismo: 18
2008-2009	Halffter	Final XIX al XX (Ravel: 4)	Romanticismo: 16	Romanticismo: 21
2009-2010	Halffter	Romanticismo (Brahms: 7)	Romanticismo: 9	Romanticismo: 21
2010-2011	Halffter	Transición Clas/Rom (Schubert: 5)	Romanticismo:10	Romanticismo:19

33.1. Desglose de los datos resultantes de cada criterio por décadas

-Criterio 1: épocas según los compositores más interpretados.

En la década de los años ochenta 9 compositores figuran como los más interpretados, pero indudablemente observamos cómo Beethoven sobresale de los demás, con una cifra de obras interpretadas que llegó a 21. Por tanto, la época de transición del Clasicismo al Romanticismo se convirtió en la programada mayor número de veces, durante 6 temporadas, a través de la figura del compositor alemán. Los Directores Titulares durante las temporadas en las que figuró Beethoven como el compositor más interpretado fueron: Bragado (81-82, 84-85), Encinar (82-83, 83-84), Wit (87-88), y Sabas (88-89).

Aunque en la década que sigue, Beethoven continuó siendo un compositor muy interpretado, con motivo de las celebraciones de los *Conciertos de Navidad* fue Johann Strauss II el autor del que se ejecutaron mayor número de obras en la década de los noventa. En estos conciertos el repertorio estaba compuesto de fragmentos de operetas, vales, polkas, etcétera, música acorde con estos conciertos titulados *Viena en Concierto*. Al tratarse de obras de corta duración era posible ofrecer al público un repertorio amplio, compuesto por numerosas obras especialmente de este compositor del Romanticismo. Johann Strauss II fue el compositor más programado durante cuatro temporadas: en la temporada 93-94 el Director Titular fue Chmura, y en las otras tres (94-95, 95-96, 99-00) Adrian Leaper.

Entre la temporada 2000 y 2011 el compositor más interpretado, en 14 ocasiones, fue Brahms perteneciente al Romanticismo alemán. Las temporadas en las que este compositor fue el más programado (2005-2006, 2006-2007, 2009-2010) el Director Titular fue Pedro Halffter.

-Criterio 2: épocas según el número total de compositores

El Romanticismo aglutinó, en la década de los ochenta, a un elevadísimo número de compositores respecto a los demás períodos musicales, alcanzando la cifra de 63 autores. Este hecho significativo se repitió durante 7 temporadas, de las cuales 4 la OFGC tuvo como Director Titular a Max Bragado (81-82, 84-85, 85-86, 86-87).

Durante las temporadas que conforman la década de los noventa, aparecen como una constante dos épocas, la romántica y la de transición de finales del siglo XIX al XX. Pero fue esta última la que alcanzó una cifra de compositores muy elevada, 91. Durante 7 temporadas resultó ser la época más interpretada, de las cuales Adrian Leaper fue

Director Titular de la OFGC en 4 (94-95, 95-96, 96-97, 98-99) y Chmura en 2 (91-92, 92-93).

En las últimas 11 temporadas de este estudio se resalta la presencia de la música de transición de finales del siglo XIX al XX, con 96 compositores programados. Esta época fue la más sobresaliente durante 7 temporadas, siendo el maestro Pedro Halffter el Director Titular en 4 de ellas (04-05, 05-06, 06-07, 07-08).

-Criterio 3: épocas según el número total de interpretaciones de obras.

Seis temporadas de la década de los ochenta reflejan que el Romanticismo, con 83 obras interpretadas fue el período musical que se seleccionó en mayor número de ocasiones (81-82, 82-83, 85-86, 86-87, 87-88, 88-89), siendo Max Bragado el Director Titular en 3 temporadas (81-82, 85-86, 86-87).

Sin embargo, en la década de los noventa se programó mayor música perteneciente a la época de transición de finales del siglo XIX al XX, sumando un total de 111 obras interpretadas a lo largo de 5 temporadas. Adrian Leaper fue el Director Titular en 3 de ellas (94-95, 95-96, 96-97).

Las 11 últimas temporadas registraron el mayor número de obras interpretadas, 144, pertenecientes a la época romántica. Durante 8 temporadas fue la más programada, y se dió la circunstancia de que en 7 de ellas, desde la temporada 2004-2005 hasta la temporada 2010-2011, el Director Titular fue Pedro Halffter.

Recopilando los datos resultantes por décadas, y teniendo en cuenta la coincidencia de los criterios obtenemos lo siguiente:

Tabla 128. Datos resultantes por décadas según los 3 criterios establecidos

Décadas	Criterio 1	Criterio 2	Criterio 3
80-90 director titular	Transición Clasicismo-Romanticismo (Beethoven) Bragado, Encinar	Romanticismo Bragado	Romanticismo Bragado
90-00 director titular	Romanticismo (Johann Strauss II) Leaper	Final XIX al XX Leaper	Final XIX al XX Leaper
2000-2011 director titular	Romanticismo (Brahms) Halffter	Final XIX al XX Halffter	Romanticismo Halffter

En la década de los ochenta la OFGC se inclinó hacia la programación de la música romántica, bajo la titularidad de Max Bragado. Sin embargo, el compositor más interpretado fue Beethoven.

En la década de los noventa se reflejó la predilección de la OFGC por el repertorio encuadrado en la transición de finales del siglo XIX al XX. El Director Titular que la programó especialmente fue Adrian Leaper, aunque el compositor interpretado en mayor número de ocasiones, Johann Straus II, está encuadrado en la época romántica.

El análisis de las últimas 11 temporadas de nuestro estudio revela que la OFGC y su Director Titular y Artístico, Pedro Halffter, se decantaron por el repertorio del Romanticismo, época que coincide con la del compositor más tocado, Brahms.

Con los resultados que se desprenden de esta parte de la investigación podemos concluir que la OFGC, a lo largo de treinta y una temporadas de conciertos de abono, ha interpretado repertorio de todos los períodos de la historia de la música, desde el Renacimiento hasta nuestros días. Sin embargo, ha predominado especialmente la perteneciente a la época del Romanticismo y a la transición de finales del siglo XIX al XX. De las 4 temporadas en las que Max Bragado fue Titular de la OFGC, figuró el repertorio romántico como el más programado en dos de ellas. Pero es con Adrian Leaper y Pedro Halffter con quienes se observa una mayor influencia sobre la elección del repertorio, ya que Leaper, fue Director Titular durante 8 temporadas y en 6 de ellas se registró mayormente música de la época de transición de finales del siglo XIX al XX. Con Pedro Halffter la música romántica fue la que adquirió mayor protagonismo durante 6 de las 7 temporadas en las que fue Director Titular. Por lo tanto, es evidente que las preferencias musicales de los Directores Titulares han influido en la selección del repertorio que ha interpretado la OFGC a lo largo de su historia.

33.2. Número total de conciertos

En la siguiente tabla se puede observar el incremento de conciertos producido en la década de los noventa respecto a la década anterior, registrándose 72 conciertos más. Este resultado muestra que fue en esta década donde se produjo la consolidación de la OFGC. Por otra parte, observamos un descenso no muy significativo de conciertos en la década posterior. Aunque desde la temporada 2000 hasta la temporada 2011 se realizaron 205 conciertos, debemos tener en cuenta que hemos contabilizado 11 temporadas. Por ello, restamos los 19 conciertos de la temporada 2010-2011 y obtenemos 186 conciertos en la primera década del siglo actual, 4 menos que en la década de los noventa.

Tabla 129. N° total de conciertos

NÚMERO TOTAL DE CONCIERTOS	
Década	Nº de conciertos
80-90	118
90-00	190
2000-2011	205
TOTAL	513

33.3. Obra más interpretada por la OFGC

Dentro del repertorio abordado por la OFGC durante las treinta y una temporadas que conforman nuestro estudio, y tras la finalización del análisis de cada una de ellas, hemos verificado que la obra que se interpretó en mayor número de ocasiones fue la *Sinfonía n° 2 en re mayor, opus 73* del compositor romántico alemán Brahms.

Fue compuesta en 1877 y su plantilla es la siguiente: maderas a dos, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, una tuba, timbales y cuerda. (Tranchefort, 2008, pp. 186-87).

Fue interpretada en 9 ocasiones, en las fechas indicadas en la tabla 130, repartidas prácticamente de forma equitativa entre los Directores Titulares citados, y por lo tanto no fue programada especialmente bajo la titularidad de ningún director. En cualquier caso, se podría destacar que Chmura quien fue Director Titular durante 3 temporadas, la programó en 2 de ellas.

Tabla 130. Obra más interpretada por la OFGC

SINFONÍA n° 2 en re M, op. 73 de BRAHMS			
Temporada	Fecha	Director	Director titular
84/85	10/05/1985	Marrone	Bragado
85/86	13/06/1986	Bragado	Bragado
89/90	19/06/1990	Gols	Borgel (Asociado)
91/92	12/06/1992	Nowak	Chmura
93/94	03/12/1993	Chmura	Chmura
97/98	20/02/1998	Hurst	Leaper
2000-2001	18/05/2001	Leaper	Leaper
2003-2004	07/11/2003	Klee	König (Asociado)
2009-2010	30/10/2009	Herbig	Halffter

33.4. Transcripciones

Entre las temporadas 1986-87 y 2009-2010 se interpretaron 26 transcripciones de obras.

Tabla 131. Transcripciones

TRANSCRIPCIONES			
Fecha	Obra	Compositor	Director
10/10/1986	Suite sinfónica para orquesta	Scarlatti/Coria	Bragado
30/05/1988	Cantos Canarios	Power/Guerrero	Sabas
10/06/1988	Pulcinella, suite	Pergolesi/Stravinsky	Galduf
21/10/1988	Cantos Canarios	Power/Guerrero	Sabas
08/11/1991	Doble concierto para arpas y orquesta	Vivaldi/Bach/Robles y Jones	Leaper
04/12/1992	Cuadros de una exposición	Musorgsky/Ravel	Wit
02/10/1998	Ricercare	Bach/Webern	Leaper
03/11/2000	Suite española	Albéniz/Frühbeck	Frühbeck
09/05/2003	Chacona	Chávez/Buxtehude	Del Prado
30/05/2003	Tiempo de Gran Canaria	Álamo/Hope	König
28/05/2004	Tiempo de Gran Canaria	Álamo/Hope	Posada
28/05/2004	Suite Kalamary	Bermúdez/Tobar	Posada
17/12/2004	El Mesías	Haendel/Mozart	Goebel
23/09/2005	Corpus Christi en Sevilla (de Iberia)	Albéniz/Guerrero	Halffter
30/09/2005	Compostela	Mompou/Marbá	Ros Marbá
14/10/2005	El Albaicín (de Iberia)	Albéniz/Guerrero	Halffter
10/12/2005	Almería (de Iberia)	Albéniz/Guerrero	Remmereit
16/12/2005	El Puerto (de Iberia)	Albéniz/Arbós	Pons
02/06/2006	Ricercare a sei voci (de la Ofrenda musical)	Bach/Webern	König
09/12/2006	La Ritirata Notturna di Madrid	Boccherini/Berio	Halffter
08/06/2007	Fantasia Wanderer	Schubert/Liszt	König
14/12/2007	Cuarteto con piano nº 1	Brahms/Schönberg	Halffter
19/09/2008	Cuadros de una exposición	Musorgsky/Ravel	Halffter
04/06/2010	Komm, süsßer Tod, BWV 478	Bach/Stokowski	Halffter
04/06/2010	Sinfonía nº 4 rem, op. 120	Schumann/Mahler	Halffter
26/06/2010	Atlántida: Suite	Falla/E. Halffter	Halffter

33.5. Estrenos absolutos

La OFGC realizó 32 estrenos absolutos, de los cuales 21 son obras de compositores canarios. Dentro de este grupo sobresale la cantidad de estrenos de obras de Falcón Sanabria, que suman un total de 11. A compositores peninsulares pertenecen 8 obras y a extranjeros 4 (Estados Unidos, Alemania, Italia y Japón). Destaca el hecho de que Chmura que fue Director Titular durante 3 temporadas, programara en 2 de ellas estrenos absolutos de obras. Pero este hecho resulta mucho más significativo con Pedro Halffter, ya de de 7 temporadas como Director Titular programó obras de estreno absoluto en 6.

Tabla 132. Estrenos absolutos

ESTRENOS ABSOLUTOS			
Temporada	Nº de obras	Compositores	Director Titular
82-83	2	Falcón, Sánchez	Encinar
83-84	2	J.L.Turina, Falcón	Encinar
84-85	1	Falcón	Bragado
85-86	1	Falcón	Bragado
89-90	1	Zoghbi	Borgel (direc. asociado)
90-91	1	Falcón	Borgel (direc. asociado)
91-92	2	Cruz de Castro Rodó	Chmura
92-93	2	Falcón,Zoghbi	Chmura
94-95	4	Charles, Zoghbi Falcón (2)	Leaper
97-98	1	Falcón	Leaper
00-01	3	Geller, Greco Abel	Leaper
2002-2003	2	Oguri, Ruiz	König (direc. asociado)
2003-2004	1	Vacca	König (direc. asociado)
2004-2005	1	B onino	Halffter
2005-2006	2	Falcón, Ruiz	Halffter
2006-2007	3	C. Halffter, Díaz Sotelo	Halffter
2007-2008	1	Mateo	Halffter
2008-2009	1	Vega	Halffter
2010-2011	1	Falcón	Halffter

33.6. Estrenos nacionales

La OFGC ha sido protagonista de 9 estrenos de obras en España, resultando nuevamente Pedro Halffter el director que durante su titularidad ha realizado más estrenos nacionales.

Tabla 133. Estrenos nacionales

ESTRENOS NACIONALES			
Temporada	Nº de obras	Compositores	Director Titular
83-84	1	Terzián	Encinar
89-90	1	Britten	Borgel (direc. asociado)
91-92	2	Busoni, Robles/ Jones	Chmura
99-00	1	Yun	Leaper
2003-2004	1	Zehavi	König (direc. asociado)
2004-2005	1	Sánchez Verdú	Halffter
2005-2006	2	Tan Dun, López-López	Halffter

33.7. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

Hemos recogido en la siguiente tabla el número total de las obras interpretadas por primera vez por la OFGC por temporadas, así como el Director Titular correspondiente. Desde que fue nombrado Pedro Halffter Director Titular de la OFGC, temporada 2004-2005 hasta la temporada 2010-2011, incluyó en las programaciones un registro total de 120 obras nuevas, contribuyendo enormemente a la renovación del repertorio de la orquesta canaria.

Tabla 134. Obras interpretadas por primera vez por la OFGC

PRIMERA VEZ POR LA OFGC		
Temporada	Nº de obras	Director Titular
91-92	5	Chmura
94-95	1	Leaper
95-96	19	Leaper
2000-2001	1	Leaper
2003-2004	15	König (direc. asociado)
2004-2005	21	Halffter
2005-2006	18	Halffter
2006-2007	24	Halffter
2007-2008	14	Halffter
2008-2009	13	Halffter
2009-2010	19	Halffter
2010-2011	11	Halffter

33.8. Compositores canarios

La inclusión de compositores canarios en el repertorio de la OFGC es elevado, si se tiene en cuenta que han sido programados en 22 de las 31 temporadas de nuestro estudio, con la presencia de al menos 1 compositor canario en las mismas. El período que va desde la temporada 98-99 hasta la temporada 2001-2002 (4 temporadas) y en el que el Director Titular fue Adrian Leaper, consta como el mayor intervalo de tiempo consecutivo en el que se dejó de programar a autores canarios. El resto de directores los programó en la mayoría de las temporadas en las que ostentaron la titularidad de la OFGC.

Juan José Falcón Sanabria, fue programado en 17 de las 31 temporadas analizadas. En las décadas de los ochenta y de los noventa se interpretó su música en 7 temporadas. Entre la temporada 2000-2001 y la temporada 2010-2011 se programó en las 3 siguientes: 2002-2003, 2005-2006, y 2010-2011. Con mucha menor presencia figuraron Blás Sánchez (4 temporadas), Xavier Zoghbi (3 temporadas) y Juan Manuel Ruiz (2 temporadas). El resto de compositores canarios fue incluido en una ocasión.

Tabla 135. Compositores canarios

COMPOSITORES CANARIOS			
Temporada	Nº de Obras	Compositores	Director Titular
82-83	2	Falcón, Sánchez	Encinar
83-84	2	Falcón, Sánchez	Encinar
84-85	1	Falcón, Sánchez	Bragado
85-86	2	Falcón, Power	Bragado
86-87	1	Falcón	Bragado
87-88	1	Falcón	Wit
88-89	2	Sánchez	Sabas
89-90	2	Falcón, Zoghbi	Borgel (direc. Asociado)
90-91	1	Falcón	Borgel (direc. Asociado)
91-92	1	Falcón	Chmura
92-93	3	Falcón, Zoghbi Olives	Chmura
94-95	2	Falcón, Zoghbi	Leaper
95-96	1	Falcón	Leaper
96-97	1	Falcón	Leaper
97-98	1	Falcón	Leaper
2002-2003	2	Falcón, Ruiz	König (direc. Asociado)
2004-2005	1	Bonino	Halffter
2005-2006	2	Falcón, Ruiz	Halffter
2006-2007	1	Díaz	Halffter
2007-2008	1	Mateo	Halffter
2008-2009	1	Vega	Halffter
2010-2011	1	Falcón	Halffter

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

CAPÍTULO IV

Conclusiones

Finalizada la investigación de nuestro estudio expondremos, a modo de resumen, las conclusiones obtenidas sobre cada uno de los puntos expuestos en el apartado de resultados de la primera y segunda parte del capítulo anterior. Según el análisis por nacionalidades se obtienen las siguientes conclusiones finales:

El compositor más interpretado según el número de obras distintas fue Mozart, compositor austriaco del Clasicismo, con un registro total de 58 obras que suponen un porcentaje del 7,10% del total de obras distintas interpretadas por la OFGC. El compositor canario del que se tocaron mayor número de obras, 15, Falcón Sanabria, es además el español del que la OFGC ha interpretado mayor número de obras distintas que suponen un 1,84% del total de dichas obras.

La época más interpretada según el número de compositores fue el siglo XX. España es la nacionalidad que presentó un mayor registro de compositores, 40, pertenecientes a este período. La música de compositores canarios también pertenece mayormente al siglo XX, con un elevado número de representantes, 9. A esta época, y teniendo en cuenta el total de países analizados, le sigue la de transición de finales del siglo XIX al XX, como la segunda más interpretada.

El compositor que fue ejecutado en mayor número de ocasiones, según el número de repeticiones de obras, fue el alemán L. v. Beethoven. Fue interpretado en 108 ocasiones, lo que representa un 7,36% respecto al total de obras interpretadas por la OFGC. El compositor canario Falcón Sanabria, con 19 interpretaciones de su música, representa un 1,29% de ese total. Fue el octavo compositor del que se repitieron mayor número de obras, situado inmediatamente después del compositor español Manuel de Falla.

La época más interpretada según el número de obras distintas, 89, fue el Clasicismo, representado por compositores austriacos. Aún con este dato, el siglo XX y la transición de finales del siglo XIX al XX fueron las épocas más interpretadas, de forma general,

por la mayoría de los países estudiados. En la Comunidad Autónoma de Canarias la época más representada fue el siglo XX con 28 obras.

La época más interpretada según el número de repeticiones de obras fue la romántica, correspondiente a la nacionalidad alemana, con 164 interpretaciones. También bajo este criterio, coincide de forma general que las más interpretadas teniendo en cuenta la suma de países analizados son el siglo XX y la transición de finales del siglo XIX al XX. Por tanto, podemos concluir que la OFGC ha interpretado mayormente repertorio de estos dos períodos históricos.

En cuanto a la época más representada, de cada país, según la comparación de los resultados obtenidos tras la aplicación de los 3 criterios referidos a las épocas (según el número de compositores, de obras distintas y de repeticiones de obras) podemos concluir que en la mayoría de los países son coincidentes los tres criterios aplicados.

Respecto a los porcentajes de obras distintas e interpretaciones de cada nacionalidad obtenemos que el país que computó mayor número de obras distintas fue Austria, con 177, cifra que representa un 21,6% del total. La Comunidad Autónoma de Canarias obtuvo un registro de 30 obras distintas, lo que supone un 3,67% del cómputo total.

Sin embargo, según el número de interpretaciones totales verificamos una variación de estos resultados ya que Alemania con 367 interpretaciones de la música de sus autores se convierte en la nacionalidad más tocada, obteniendo un porcentaje del 25% respecto al resto de países. En cuanto a la Comunidad Autónoma de Canarias, se realizaron 35 interpretaciones de obras constituyendo un 2,38% del total.

De los resultados obtenidos del análisis de las temporadas de conciertos de abono de la OFGC, y según los tres criterios aplicados obtenemos unas conclusiones iniciales:

-Criterio 1: épocas según los compositores más interpretados.

En la década de los años ochenta el compositor más interpretado fue Beethoven, llegando a ejecutar la OFGC 21 de sus obras. De esta manera, y durante 6 temporadas, la época de transición del Clasicismo al Romanticismo se convirtió en la programada en mayor número de ocasiones, a través de la figura del compositor alemán. Los Directores Titulares durante las temporadas en las que figuró Beethoven como el compositor más interpretado fueron: Bragado (81-82, 84-85), Encinar (82-83, 83-84), Wit (87-88), y Sabas Calvillo (88-89).

En la década de los noventa, fue Johann Strauss II, compositor del Romanticismo, el compositor del que se ejecutaron mayor número de obras y el más programado durante

cuatro temporadas: en la temporada 93-94 el Director Titular fue Chmura, y en las otras tres (94-95, 95-96, 99-00) Adrian Leaper.

Entre la temporada 2000 y 2011 el compositor más interpretado, en 14 ocasiones, fue Brahms perteneciente al Romanticismo alemán. Las temporadas en las que este compositor fue el más programado (2005-2006, 2006-2007, 2009-2010) el Director Titular fue Pedro Halffter.

-Criterio 2: épocas según el número total de compositores.

En la década de los ochenta, y durante 7 temporadas, el Romanticismo fue la época más interpretada, aglutinando un total de 63 compositores. En 4 de estas 7 temporadas el Director Titular fue Max Bragado (81-82, 84-85, 85-86, 86-87).

En la década de los noventa, y también a lo largo de 7 temporadas, la época de transición de finales del siglo XIX al XX fue la más interpretada, programándose a 91 compositores pertenecientes a la misma. Adrian Leaper fue Director Titular de la OFGC en 4 de las 7 temporadas (94-95, 95-96, 96-97, 98-99) y Chmura en 2 (91-92, 92-93).

En las últimas 11 temporadas volvió a ser la época de transición de finales del siglo XIX al XX la más representada, con 96 compositores programados. Esta época fue la más sobresaliente durante 7 temporadas, siendo el maestro Pedro Halffter el Director Titular en 4 de ellas (04-05, 05-06, 06-07, 07-08).

-Criterio 3: épocas según el número total de interpretaciones de obras.

Durante 6 temporadas de la década de los ochenta el Romanticismo, con 83 obras interpretadas, fue el período musical que se seleccionó en mayor número de ocasiones, siendo Max Bragado el Director Titular en 3 temporadas (81-82, 85-86, 86-87).

En la década de los noventa se programó mayor música perteneciente a la época de transición de finales del siglo XIX al XX, con la interpretación de 111 obras a lo largo de 5 temporadas. Adrian Leaper fue el Director Titular en 3 de ellas (94-95, 95-96, 96-97).

En las 11 últimas temporadas fue la época romántica, la que con 144 obras interpretadas alcanzó el mayor registro. Durante 8 temporadas fue la más programada, siendo en 7 de ellas Pedro Halffter el Director Titular, desde la temporada 2004-2005 hasta la temporada 2010-2011.

Así pues, las conclusiones finales que se derivan de la aplicación de estos tres criterios nos llevan a afirmar lo siguiente:

En la década de los ochenta la programación de la OFGC se inclinó hacia la música romántica, bajo la titularidad de Max Bragado, aunque el compositor más interpretado fue Beethoven.

En la década de los noventa la OFGC mostró su predilección por el repertorio encuadrado en la transición de finales del siglo XIX al XX. El Director Titular que principalmente la programó fue Adrian Leaper, aunque el compositor que se interpretó en mayor número de ocasiones, Johann Strauus II, pertenece a la época romántica.

En las últimas 11 temporadas destaca la presencia del repertorio del Romanticismo, especialmente durante la titularidad de Pedro Halffter. A esta época precisamente pertenece el compositor más tocado, Brahms.

La OFGC ha interpretado un repertorio que abarca desde el Renacimiento hasta nuestros días, aunque ha predominado principalmente el perteneciente a la época del Romanticismo y a la transición de finales del siglo XIX al XX. Sobre la posible influencia que han podido ejercer los Directores Titulares en la elección del repertorio interpretado por la OFGC destacamos el hecho de que en las 4 temporadas en las que Max Bragado fue Titular de la OFGC, el repertorio romántico fue el más programado en dos de ellas. Resulta más notable aún la influencia de Adrian Leaper y Pedro Halffter en la elección del repertorio ya que Leaper, Director Titular durante 8 temporadas programó en 6 de ellas mayormente música de la época de transición de finales del siglo XIX al XX. Con Pedro Halffter la música romántica fue la que adquirió mayor protagonismo durante 6 de las 7 temporadas en las que fue Director Titular. Consiguientemente, queda reflejado que las preferencias musicales de los Directores Titulares han influido en la selección del repertorio que ha interpretado la OFGC a lo largo de su historia.

La OFGC interpretó un total de 513 conciertos de abono:

-Década de los ochenta: 118 conciertos.

-Década de los noventa: 190 conciertos. En esta década se produjo la consolidación de la Orquesta, incrementándose el número de conciertos respecto a la década anterior, y registrándose 72 conciertos más.

-Primera década del siglo XXI: 186 conciertos, lo que supone un ligero descenso con respecto a la década anterior, computándose 4 conciertos menos.

-Última temporada de nuestro estudio (2010/2011): 19 conciertos

La obra más interpretada por la OFGC fue la *Sinfonía n° 2 en re mayor, opus 73* del compositor romántico alemán Johannes Brahms. Fue interpretada en 9 ocasiones,

curiosamente 3 veces en cada década, repartidas de forma equitativa entre los Directores Titulares correspondientes, y por lo tanto no fue programada especialmente bajo la titularidad de ningún director, aunque se podría destacar que Chmura quien fue Director Titular durante 3 temporadas, la programó en 2 de ellas.

La OFGC realizó 32 estrenos absolutos, siendo 20 obras de compositores canarios y sobresaliendo entre ellos Falcón Sanabria por la cantidad de estrenos de sus obras que suman un total de 11. Del resto de obras de estreno absoluto, 8 son de compositores peninsulares y 1 de cada uno de los siguientes países: Estados Unidos, Alemania, Italia y Japón. Destaca el hecho de que Chmura que fue Director Titular durante 3 temporadas, programara en 2 de ellas estrenos absolutos de obras, aunque resulta aún mucho más significativo que Pedro Halffter siendo durante 7 temporadas Director Titular programó obras de estreno absoluto en 6.

En cuanto a estrenos de obras en España, la OFGC realizó 9, siendo de nuevo Pedro Halffter el director que durante su titularidad realizó mayor número de estrenos nacionales. Asimismo, Pedro Halffter, desde que fue nombrado Director Titular en la temporada 2004/2005, ha contribuido considerablemente a la renovación del repertorio de la OFGC incluyendo en sus programaciones 120 obras nuevas (indicadas en los programas como “obras interpretadas por primera vez por la Orquesta”) de un total de 161 interpretadas desde la temporada 91/92 hasta la temporada 2010/2011. Además, la OFGC interpretó 26 transcripciones de obras entre las temporadas 86-87 y 2009-2010.

Por último, es destacable el elevado número de compositores canarios incluidos en el repertorio de la OFGC, ya que de las 31 temporadas que abarca nuestro estudio fueron programados en 22 de ellas, y con la presencia de al menos 1 compositor canario en las mismas. El período que va desde la temporada 98-99 hasta la temporada 2001-2002 (4 temporadas) y en el que el Director Titular fue Adrian Leaper, figura como el mayor intervalo de tiempo consecutivo en el que se dejó de programar a autores canarios. El resto de directores los programó en la mayoría de las temporadas en las que ostentaron la titularidad de la OFGC.

Juan José Falcón Sanabria, fue programado en 17 de las 31 temporadas analizadas. En las décadas de los ochenta y de los noventa se interpretó su música en 7 temporadas, respectivamente. Ya en el siglo XXI se volvió a programar su música en las temporadas 2002-2003, 2005-2006, y 2010-2011.

Con los datos aportados sobre los antecedentes y génesis de la OFGC y una vez extraídas las conclusiones finales a las que hemos llegado después del proceso de investigación sobre los conciertos de abono de las temporadas de la Orquesta desde sus orígenes hasta la temporada 2010-2011, y teniendo en cuenta que hasta ahora no se ha realizado ningún otro estudio de esta Orquesta, consideramos que queda por delante un campo extenso por explorar y llevar a cabo **futuras líneas de investigación** que permitirán profundizar sobre otras actividades que ha realizado la Orquesta y que han sido reseñadas en este trabajo, puesto que creemos que la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria es un referente muy importante en la vida musical y cultural de Gran Canaria.

Los conciertos de abono constituyen el centro de la actividad de la OFGC, y por ello una de las posibles líneas de investigación sería continuar analizando las temporadas de estos conciertos a partir de la fecha en que hemos cerrado nuestro estudio.

Además de la temporada regular de conciertos de la OFGC, la Orquesta lleva a cabo numerosas actividades que por su interés podrían ser objeto de estudio. Partiendo de ellas se podrían establecer numerosas líneas de investigación:

-Conciertos fuera de abono: En ellos están incluidos los conciertos de pretemporada; los conciertos especiales, extraordinarios y populares; los conciertos benéficos; los conciertos en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria; los conciertos de Semana Santa; los conciertos del *Ensemble Nuevo Siglo*; los conciertos Escolares y en Familia, a través de los cuales la OFGC ha venido realizando a lo largo de los años una innegable labor educativa.

-Giras

-Discografía

-Producciones líricas propias

-Festivales en los que colabora la OFGC: Festival de Música de Canarias; Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria *Alfredo Kraus*; Festival de Zarzuela de Canarias; Festival Internacional de Guitarra de Canarias; Festival Internacional de Jóvenes Pianistas.

-Concursos: Concurso Internacional de Canto “Alfredo Kraus”; Concurso Internacional de Canto de Gran Canaria; Concurso Internacional de Composición “Alberto Ginastera”.

-Ediciones Bibliográficas

LISTA DE REFERENCIAS

LISTA DE REFERENCIAS

- Adams, S. (2010). *Red Priest of Venice*. Oxford: Lion Books.
- AgrupArte Proyectos (2012). Recuperado de <http://www.agruparte.com/agruparte-publicaciones/cuentos-musicales.html> [consultado el 8 de marzo de 2012].
- AgruParte Proyectos/Fernando Palacios (2012). Recuperado de http://www.agruparte.com/agruparte-publicaciones/dialogos-con-autores/fernando_palacios.html [consultado el 8 de marzo de 2012].
- Alonso, M. (3 de abril de 2006). Günther Herbig se suma a la familia de la Filarmónica. *Canarias7*, página de Cultura.
- Álvarez, R. (2008). *La música culta en Canarias*. Tenerife: Servicio de publicaciones de la Universidad de la Laguna.
- Anguita, L. (17 de diciembre de 1986). Incierta situación de la Orquesta Filarmónica. *Diario de Las Palmas*, p. 9.
- Artero, J.M. (2013). Recuperado de <http://www.juanmanuelartero.com/biografía.html> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Atlas, A. W. (2002). *La música del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal.
- Balbás, J. (27 de febrero de 2003). La Filarmónica inicia el ciclo de Semana Santa con la “Pastoral” de Beethoven y “Missa” de Kodaly. *La Provincia*, p. 26.
- Balbás, J. (5 de junio de 2003). La Sociedad Filarmónica recupera hoy el diálogo con la Orquesta con un concierto. *La Provincia*, p. 50.
- Balbás, J. (9 de junio de 2003). Deseo imprimir un espíritu de música de cámara a la Filarmónica. *La Provincia*, p. 14.

- Balbás, J. (4 de diciembre de 2003). La Filarmónica homenajea el humor musical del Montsalvatge. *La Provincia*, p. 57.
- Balbás, J. (1 de marzo de 2006). Sello para la posteridad. *La Provincia*, p. 38.
- Balbás, J. (14 de junio de 2008). La nueva temporada de la OFGC incluirá 75 actuaciones, entre abono, ópera y giras. *La Provincia*, p. 38.
- Ballesteros, M. (2010). La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicología) Recuperada de <http://www.tesisenred.net/> [consultado el 6 de febrero de 2013].
- Banda Primitiva de Lliria (2009). *Manuel Galduf*. Recuperado de <http://www.bandaprimitiva.org/index.php/es/banda-primitiva/directors-banda-primitiva/directors-honorifics-banda-primitiva/182-manuel-galduf-verdeguer.html> [consultado el 8 de marzo de 2012].
- Basso, A. (1986). *La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner.
- Benedetto Di, R. (1987). *El siglo XIX*. Madrid: Turner.
- Benítez, M. (5 de diciembre de 1991). La serenidad del “Réquiem” llenará esta noche el Pérez Galdós. *La Provincia*, p. 30.
- Bennett, R. (2003). *Léxico de Música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bonino, M. (2013). Recuperado de <http://www.manuelbonino.com/> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Born, G. y Hesmondhalgh, D. (2000). *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. California: University of California Press.
- Bossy, M., Brothers, T. y McEnroe, J. (2001). *Artists, writers, and musicians*. New York: Greenwood Publishing Group.
- Bowen, J. A. (2003). *The Cambridge companion to conducting*. New York: Cambridge University Press.

- Boyle, S. (2007). *Ownership, efficiency and identity: the transition of Australia's symphony orchestras from government departments to corporate entities* (Tesis doctoral, Macquarie University). Recuperada de <http://www.hdl.handle.net/1959.14/99717> [consultado el 8 de mayo de 2013].
- Brennan, J. A. (1988). *Cómo acercarse a la música*. México: Plaza y Valdés.
- Buil, A. (26 de junio de 2003). Los organismos deficitarios requieren un correctivo financiero. *Canarias7*, página de Cultura.
- Bukofzer, M. (1994, 1998). *La música en la época barroca*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burdukova, P. (2010). *An analysis of the status of orchestras in South Africa* (Tesis doctoral, University of Pretoria). Recuperada de <http://www.upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-09282010-170400/> [consultado el 8 de mayo de 2013].
- Burrows, J. (2009). *Música Clásica*. Madrid: Espasa Calpe.
- Butterworth, N. (2005). *Dictionary of American Classical Composers*. New York: Routledge.
- Carpentier, A. (1987). *Ese músico que llevo dentro*. México: Siglo veintiuno editores.
- Casablanca, Benet (2000). *El humor en la música: broma, parodia e ironía*. Kassel: Reichenberger.
- Casares, E. y Alonso, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Casini, C. (1987). *El siglo XIX*. Madrid: Turner.
- Ceredo, I. (30 de diciembre de 2003). Halffter dirigirá la OFGC con el reto de mantener su prestigio mundial. *La Gaceta de Canarias*, p. 29.
- Chailley, J. (1991). *Compendio de Musicología*. Madrid: Alianza.
- Charles, A. (2002). *Análisis de la música española del siglo XX. En tono a la generación del 51*. Valencia: Rivera Editores.

- Charles, A. (2005). *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera Editores.
- Charles, A. (2013). Recuperado de <http://www.agusticharles.com/Biografia.html> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Cobos, A. (5 de junio de 2003). Christoph König lleva al París del siglo XIX hasta el Auditorio. *La Gaceta*, p. 29.
- Cockburn, J. (2006). *The Spanish song companion*. EEUU: Scarecrow Press.
- Coda, H. (1998). *Geller*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/117880-un-certamen-que-gana-adeptos/> [consultado el 14 de febrero de 2013].
- Codax, M. (29 de octubre de 1989). Rodó, Falcón y estreno absoluto de Zoghbi, por la Orquesta Filarmónica y Huberto Borgel. *La Provincia*, p. 18.
- Codax, M. (15 de diciembre de 1991). Chmura será durante la presente temporada Director Principal y Asesor Artístico. *La Provincia*, p. 29.
- Codax, M. (15 de diciembre de 1991). Chmura, Belkin y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. *La Provincia*, p. 29.
- Codax, M. (7 de abril de 1993). Chmura, Oelze, Castañeda y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. *La Provincia*, p. 23.
- Comellas, J. L. (2006). *Historia sencilla de la música*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Crittenden, C. (2006). *Johan Strauss and Vienna: Operetta and the politics of popular culture*. New York: Cambridge University Press.
- Cubiles, J.A. (27 de abril de 1990). Gran triunfo de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. *Canarias7*.
- Cubiles, J. A. (18 de octubre de 1991). De regreso. *Canarias7*, p. 20.
- Cubiles, J. A. (6 de noviembre de 1991). Orquesta Filarmónica, apoteosis en el tercer concierto. *Canarias7*.
- Cubiles, J. A. (12 de noviembre de 1991). Nuevo y contundente triunfo del director Adrian Leaper. *Canarias7*, p. 18.

- Cubiles, J. A. (21 de noviembre de 1991). Liberman, maestría y pulcritud a ultranza. *Canarias7*, p. 18.
- Cubiles, J. A. (26 de noviembre de 1991). Estreno de Ferruccio Busoni, colosales Lively y la Orquesta. *Canarias7*, p. 20.
- Cubiles, J. A. (10 de diciembre de 1991). Réquiem o una dignísima conmemoración mozartiana. *Canarias7*, p. 17.
- Cubiles, J.A. (8 de abril de 1993). Chmura, maestría y sensibilidad. *Canarias7*, p. 17.
- Dart, T. (2002). *La interpretación de la música*. Madrid: A. Machado Libros.
- Dávila, C. (3 de septiembre de 1989). Un director para la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. *La Provincia*.
- Dávila, C. (5 de enero de 1990). Suso Mariategui estrenó en España “Nocturno”, de Britten. *La Provincia*.
- Decaux, A. (1987). *Offenbach, rey del Segundo Imperio*. Argentina: Javier Vergara editor.
- Decreto 188/1990, de 19 septiembre por el que se aprueba el Reglamento de organización y funcionamiento del Protectorado de la Fundaciones Canarias (B.O.Canarias de 10 de octubre de 1990, núm. 127/1990 [pág.3779]. Recuperado de <http://www.gobiernodecanarias.org/libroazul/pdf/4298.pdf> [consultado el 2 de abril de 2012].
- Díaz, N. (2013). Recuperado de [http:// www.ninodiaz.com/](http://www.ninodiaz.com/) [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Doreste, J.J. (22 de diciembre de 1987). Orquesta Filarmónica: Nueva temporada con signo ascendente. *Diario de Las Palmas*.
- Doreste, J. J. (12 de junio de 1991). Martínez Izquierdo dirigió el viernes una obra propia y otra de Mozart. *La Provincia*, p. 22.
- Doreste, J.J. (15 de septiembre de 1991). Mi tiempo con Karajan fue una bella experiencia. *La Provincia*, p. 24.

- Doreste, J. J. (19 de octubre de 1991). Stravinsky, Arutiunian y Mendelssohn abrieron la temporada 91-92. *La Provincia*, p. 26.
- Doreste, J. J. (5 de noviembre de 1991). Extraordinaria quinta sinfonía de Shostakovich por Leaper. *La Provincia*, p. 24.
- Doreste, J. J. (10 de noviembre de 1991). Dos arpas y un muñeco. *La Provincia*, p. 27.
- Doreste, J. J. (16 de noviembre de 1991). Viktor Liberman...con las cuerdas en su sitio. *La Provincia*, p. 22.
- Doreste, J. J. (22 de noviembre de 1991). David Lively, solista prodigioso en el concierto para piano de Busoni. *La Provincia*, p. 24.
- Doreste, J. J. (6 de diciembre de 1991). El “Réquiem” de Mozart, en su 200º aniversario. *La Provincia*, p. 23.
- Doreste, J. J. (18 de diciembre de 1991). Presentación del Cuarteto Gran Canaria, en la Universidad. *La Provincia*, p. 59.
- Dove, J. (2013). Recuperado de <http://www.editionpeters.com/london/modern.php?composer=DOVE&modern=1> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Downs, P.G. (1998). *La Música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Ediciones Akal.
- Einstein, A. (1994). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial.
- El Poder de la Palabra (1998). *Grondahl*. Recuperado de <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1021> [consultado el 14 de febrero de 2013].
- Encinar, J.R. (2013). Recuperado de <http://www.joseramonencinar.com/biografia/> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Escuela Superior de Canto. Consejería de Educación. Comunidad de Madrid (2013). *Sabas Calvillo*. Recuperado de <http://www.escm.es/profesor/curriculum/55-es.pdf> [consultado el 10 de febrero de 2013].

- Estatutos de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Recuperada de http://www.portal.grancanaria.com/portal/RWcab/DOCUMENTOS/1/0_5518_1.pdf y de <http://www.portal.grancanaria.com/portal/ficha-organismo.px?codcontenido=853> [consultado el 9 de junio de 2012].
- Falcón, J.J. (2013). Recuperado de <http://www.falconsanabria.es/> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Finzi, G. (2013). Recuperado de <http://www.graciane-finzi.com/> [consultado el 14 de febrero de 2013].
- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Fundación Juan March (2011). *Francisco Cano*. Recuperado de <http://www.digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%/3^870> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Fundación Juan March (2011). *Claudio Prieto*. Recuperado de <http://www.digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A779> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (2006). *Concierto Aniversario OFGC* (libro editado por la Fundación con motivo de se 25º aniversario).
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (2004). *Cuadernos AgrupArte*.
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (Marzo de 1998, mayo de 1998, noviembre de 1998, marzo de 2000, mayo de 2000, septiembre de 2000, enero de 2001, marzo de 2002). *Cuadernos de Trabajo*.
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (Julio de 2008). *Libreto Himno a Aragón*.
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (Temporada 2004/05 hasta la temporada 2010/11). *Libros de temporada*.
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (Temporadas 80/81-85/86; 91/92; 95/96-2010). *Memorias*. Manuscrito inédito. Las Palmas de Gran Canaria.

Lista de referencias

- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (Temporadas desde 1980 hasta 2011). *Programas de mano*.
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (Temporadas 1987-1988, 1989 hasta 2011). *Programas generales*.
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (Temporada 99-00, 95-96). *Revista Algo más que una Orquesta*.
- Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. (1996, 1997, 1998). *Sobremúsica* (libros para la educación musical).
- Gallardo, J. L. (4 de mayo de 1986). Naufragio de la Orquesta. *La Provincia*, p. 10.
- Gallardo, J. L. (18 de mayo de 1986). Beethoven nunca defrauda. *La Provincia*, p. 10.
- Gallardo, J. L. (23 de noviembre de 1986). Música para gustar. *La Provincia*, p. 10.
- Gallardo, J. L. (21 de diciembre de 1986). Las “Cuatro Estaciones” de Vivaldi, como regalo a la ciudad. *La Provincia*, p. 18.
- Gallardo, J. L. (10 de mayo de 1987). Soberbio concierto de la Orquesta Filarmónica y triunfo de Geringas.
- Gallardo, J. L. (24 de mayo de 1987). Mariana Abacioaie puso alma y cuerpo de arco prolongado. *La Provincia*, p. 13.
- Gallardo, J.L. (26 de noviembre de 1989). Un concierto de transición. *La Provincia*.
- Gallardo, J.L. (29 de abril de 1990). Inolvidable concierto monográfico de Bach. *La Provincia*, p. 21.
- Gallico, C. (1986). *Historia de la música, 4: la época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Turner.
- García, A. (2002). *Asociación española de la carretera*. Recuperado de <http://www.aecarretera.com/27/present.pdf> [consultado el 8 de marzo de 2012).
- García, A. (12 de junio de 2003). Gounod es el contraste entre la suavidad y el dramatismo visual. *La Provincia*, p. 62.

Lista de referencias

- García, A. (3 de octubre de 2003). Esta Orquesta debería despertar envidias en el resto de España. *La Provincia*, p. 43.
- García, A. (16 de octubre de 2003). Me gusta mezclar épocas y autores, y dar una visión nueva de la música. *La Provincia*, p. 24.
- García, A. (25 de mayo de 2006). La Orquesta Filarmónica tiene un programa desafiante para el Día de Canarias. *La Provincia*, p. 22.
- García, D. (noviembre de 2013). Claves para disfrutar de la Sinfonía nº 15 opus 141 de Dimitri Shostakovich. *Revista Melómano*, nº 191, p. 34.
- García-Alcalde, G. (1991). *Falcón Sanabria. Compositor*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- García Alcalde, G. (18 de marzo de 2003). Juan Manuel Ruiz estrenó su “Travesía sonora”. *La Provincia*, p. 23.
- Gauthier, A. (1979). *Honegger*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gaviña, S. (20 de diciembre de 2003). Pedro Halffter, nuevo titular de la Filarmónica de Gran Canaria. *ABC*, p. 62.
- Gil, J. y Serrano, M. (2003). *Música. Volumen Práctico*. Sevilla: Editorial Mad.
- Gobierno de Canarias (2007). *Festival de Música de Canarias*, ed. nº 23.
- Goldáraz, J. (2005). *Las músicas del siglo XX*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Gómez Amat, C. (1988). *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- Gómez Amat, C. y Turina Gómez, J. (1994). *La Orquesta sinfónica de Madrid: noventa años de historia*. Madrid: Alianza.
- González, A. (2003). *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- González-Barba, E. (2011). *Manuel de Falla, Ernesto Halffter y la Orquesta Bética de Cámara* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla). Recuperado de <http://www.doctorado.us.es/tesis-doctoral/repositorio-tesis/tesis-2011/details/2/1588> [consultado el 17 de mayo de 2013].

- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guezuraga, A. (10 de mayo de 2003). La OFGC mantiene la figura del director asociado y sube los abonos. *Canarias7*, p. 72.
- Halffter, P. (2013). Recuperado de <http://www.pedrohalffter.com/about.php?fMenu=1> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Hannesson, H. (1998). *Symphony orchestras in Scandinavia and Britain: a comparative study of funding, cultural models and chief executive self-perception of policy and organization* (Tesis doctoral, City University London). Recuperado de <http://www.ams-net.org/ddm/> [consultado el 9 de mayo de 2013].
- Harper, N. (2005). *Manuel de Falla: his life and music*. EEUU: Scarecrow Press.
- Hernández, M. (5 de septiembre de 1991). Ir lejos es más fácil para un israelí que para otras personas. *Diario de Las Palmas*, p. 12.
- Hernández, D. (30 de diciembre de 2003). Halffter: “Dirigir a la Filarmónica es lo más ilusionante de toda mi carrera”. *La Provincia*, p. 58.
- Hernández, D. (4 de abril de 2006). La Orquesta Filarmónica incorpora 17 nuevas obras a su repertorio en su tercera temporada con Halffter. *La Provincia*, p. 53.
- Hess, C. (2004). *Sacred Passions: The life and music of Manuel de Falla*. New York: Oxford University Press.
- Hill, B. (2006). *American popular Music: Classical*. New York: Infobase publishing.
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca*. Madrid: Akal.
- Holman, P. (2010). *Life after death: The viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. New York: Boydell&Brewer.
- Honegger, M. (Ed.). (2004). *Diccionario de compositores de música clásica, vol. 1*. Madrid: Espasa Calpe.

- Huebel, S. (2009). *The Reichsorchester: a comparison of the Berlin and Vienna philharmonics during the Third Reich* (Tesis doctoral, University of Victoria). Recuperada de <http://www.hdl.handle.net/1828/1695>. [consultado el 9 de mayo de 2013].
- Ibarra Groth, F. (2005). Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2003). Historia y desarrollo en el contexto cultural del país (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte). Recuperada de <http://www.americanismo.es/busqueda-tesis-949.html> y <http://www.ucm.es/dep-arte-contemporaneo/tesis-doctorales> [consultado el 4 de junio de 2013].
- Iberni, L. (1995). *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU.
- Instituto MAP (2012). Recuperado de <http://www.agruparte.com/instituto-map-musica-arte-y-proceso.html> [consultado el 8 de marzo de 2012].
- Jarre, M. (2013). Recuperado de <http://www.imdb.com/name/nm0003574> [consultado el 14 de febrero de 2013].
- Jorgenson, D. (1996). *The life and legacy of Franz Xaver Hausser: a forgotten leader in the nineteenth-century Bach movement*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Kennedy, M. (2006). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. New York: Cambridge University Press.
- La Revista de Canarias (2013). Recuperado de <http://www.larevistadecanarias.com/la-orquesta-filarmonica-de-gran-canaria-ofgc-cele> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Lara, F. (2013). Recuperado de <http://franciscolar.com/biography.asp> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Larousse (2003). *Diccionario de Música*. Barcelona: Spes Editorial.

- Le Guin, E. (2005). *Boccherini's body: An essay in carnal musicology*. California: University of California Press.
- Lebrecht, N. (1999). *El mundo de Mahler*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lee, M. (2014). *An Analysis of the Three Modern Chinese Orchestras in the Context of Cultural Interaction Across Greater China* (Tesis doctoral, Kent State University). Recuperada de http://www.rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1397886249 [consultado el 11 de junio de 2014].
- Ley 2/118, de 6 de abril de Fundaciones Canarias (B.O. Canarias de 17 de abril de 1998, nº 47/1998 [pág. 3548]. Recuperado de http://www.noticias.juridicas.com/base_datos/CCAA/ic-12-1998.html [consultado el 16 de febrero de 2012].
- López-Calo, J. (1983). *Historia de la música española. Siglo XVII*. Madrid: Alianza.
- López- López, J.M. (2013). Recuperado de <http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es/biograf> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Luo, M. (2013). *Shanghai Symphony Orchestra in "C" Major 1879 to 2010* (Tesis doctoral, Universidad de Loughborough). Recuperada de <http://www.ams-net.org/ddm/> [consultado el 11 de diciembre de 2013].
- Ma, T. (2006). *A study on the development of publicly-owned symphony orchestras in Taiwan* (Tesis doctoral). Recuperada de http://www.etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/view_etd?URN=etd-0901106-013435 [consultado el 13 de junio de 2013].
- Macdonald, H. (2012). *Music in 1853: the biography of a year*. Virginia: Boydell Press.
- Marco, T. (1989). *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Marco, T. (1993). *Historia General de la Música IV. El siglo XX*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- Martín, A. (1985). *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza.

- Martín, S. (noviembre de 2013). El largo regreso de Schreker. *Revista Scherzo*, n° 290, p. 51.
- Martínez, E. (2013). Recuperado de http://www.ernestmartinezizquierdo.com/?page_id=20.v [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Mata, F. (1986). *La mejor música barroca*. Barcelona: Daimon.
- Mateo, E. (2013). Recuperado de <http://www.ernestomateo.com/> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- McLeish, K. y McLeish, V. (2000). *La discoteca ideal de Música Clásica*. Barcelona: Planeta.
- Melvin, S. y Cai, J. (2004). *Rhapsody in Red: How Western classical music became Chinese*. New York: Algora Publishing.
- Michels, U. (2002). *Atlas de Música, 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- Michels, U. (2003). *Atlas de Música, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Millares, M. (18 de junio de 1989). La Filarmónica y el ballet del Atlántico interpretan a Blás Sánchez. *La Provincia*, p. 21.
- M.I.R. (11 de diciembre de 1987). La Filarmónica, en su nueva singladura. *Diario de Las Palmas*, p. 15.
- Moore, J. (1854). *Complete encyclopedia of music: elementary, technical, historical, biographical, vocal, and instrumental*. Boston: John P. Jewett and Company.
- Moore, D. (1981). *Guía de los estilos musicales*: Madrid: Taurus.
- Moreno, J. (24 de febrero de 2006). La Fundación OFGC celebra sus 25 años con un concierto. *Canarias7*, página de Cultura.
- Morgades, L. (noviembre de 2013). Britten y el renacer de la ópera inglesa. *Revista Ópera Actual*, n° 165, pp. 36-7.
- Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

- Música para todos (2012). Recuperado de <http://www.musicaparatodos.com.es>
[consultado el 15 de marzo de 2012].
- Neketan, J. A. (30 de diciembre de 2003). Pedro Halffter: “España tiene que abrir las puertas a los jóvenes directores”. *Canarias7*, p. 64.
- Normas de contratación de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Recuperada de http://www.ofgrancanaria.com/pliegos_contratacion/normas_contratacion.pdf
[consultado el 15 de febrero de 2012].
- Noya, J. (2010). *Musyca. Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Oguri, K. (2013). Recuperado de <http://www.bc9.jp/~oguri/ogurie.html> y <http://www.bekkoame.or.jp/~k.oguri/indexe.html> [consultado el 16 de febrero de 2013].
- Olives, J.J. (2013). Recuperado de <http://www.juanjoseolives.com/> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (2012). Recuperado de <http://www.ofgrancanaria.com/>.
<http://www.orfigc.com>.
[http:// www.ofgrancanaria.com](http://www.ofgrancanaria.com).
- Orquesta Sinfónica de Navarra (2013). *Antoni Wit*. Recuperado de <http://www.allmusic.com/artist/antoni-wit-mn0000679207> [consultado el 4 de marzo de 2013].
- Parker, R. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- Pascual, J. (2004). *Guía universal de la Música Clásica*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Pauly, R. G. (1974). *La música en el período clásico*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
- Pérez, M. (1995). *El universo de la música*. Madrid: Editorial Musicalis.
- Pérez, M. (2000). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Ediciones Itsmo.

Lista de referencias

- Pérez de Arteaga, J. L. (2007). *Mahler*. Madrid: Machado Libros.
- Petrozzi, Clara (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* (Tesis doctoral, Universidad de Helsinki: Instituto de Investigación de las Artes. Musicología). Recuperada de <http://www.helda.helsinki.fi/handle/10138/19395> y <http://www.thesis.helsinki.fi/> [consultado el 19 de mayo de 2013].
- Quevedo, A. (8 de septiembre de 1986). Primer concierto de la temporada 1986-87. *Diario de Las Palmas*.
- Quevedo, A. (28 de octubre de 1986). Oleg y la Filarmónica. *Diario de Las Palmas*.
- Rada, M. (22 de julio de 2006). Los niveles de solvencia y calidad artística de nuestra Orquesta están fuera de toda duda. *ABC*, p. 8.
- Randel, D. (Ed.). (1997). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rebatet, L. (1997). *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Redacción de la Revista CD Compact, España (febrero de 2004). Jose Luis Greco. *Revista CD Compact*.
- Redacción de la Revista El Cultural (27 de septiembre de 2000). Concurso Internacional de Composición Alberto Ginastera. *Revista El Cultural*.
- Redacción de la Revista Melómano (julio-agosto de 2010). Jose Luis Greco. Jardines de la noche. *Revista Melómano*, n° 155, p. 18.
- Redacción de la Revista Gramophone (julio-agosto de 2009). Mahler. *Revista Gramophone*, p. 64.
- Redacción de la Revista Ritmo (2009). Wagner. *Revista Ritmo* n° 868, p. 84.
- Redacción del periódico ABC (22 de julio de 2006). Ciento sesenta años reinventándose. *ABC*, p. 4.
- Redacción del periódico ABC (22 de julio de 2006). La OFGC es una de las formaciones musicales líderes del sur de Europa. *ABC*, p. 10.

- Redacción del periódico ABC (22 de julio de 2006). La evocación del romanticismo, principal atractivo de la temporada 2006-2007. *ABC*, p. 13.
- Redacción del periódico ABC (3 de agosto de 2006). La Orquesta Filarmónica triunfa en Tokio ante 2.800 espectadores. *La Gaceta*, p. 21.
- Redacción del periódico ABC de Sevilla. (4 de diciembre de 2012). Un trabajo destaca a la Orquesta Bética como una de las más influyentes de España. *ABC de Sevilla*. Recuperado de <http://www.sevilla.abc.es/cultura/musica/20121204/sevi-eduardo-gonzalez-barba-201212032209.html> [consultado el 17 de mayo de 2013].
- Redacción del periódico Canarias7 (8 de noviembre de 1991). La Orquesta estrena un doble concierto de Bach-Vivaldi. *Canarias7*, p. 18.
- Redacción del periódico Canarias7. (5 de diciembre de 1991). Orquesta y Coral Polifónica interpretan juntas el Réquiem. *Canarias7*, p. 19.
- Redacción del periódico Canarias7 (19 de diciembre de 2003). El Patronato de la OFGC acepta a Pedro Halffter como nuevo director titular. *Canarias7*, p. 81.
- Redacción del periódico Canarias7 (15 de febrero de 2006). La OFGC siempre está motivada cuando sale al escenario. *Canarias7*, página de Cultura.
- Redacción del periódico Canarias7 (24 de julio de 2006). La OFGC recorrerá Japoón en su gira más importante. *Canarias7*, p. 24.
- Redacción del periódico Canarias7 (6 de agosto de 2006). Gran Canaria suena en el país del sol naciente. *Canarias7*, p. 51.
- Redacción del periódico Diario de Las Palmas (9 de octubre de 1987). El primer concierto, promesa de un buen comienzo musical. *Diario de Las Palmas*, p. 13.
- Redacción del periódico Diario de Las Palmas (19 de octubre de 1991). Temporada en la que actuará el próximo Director Titular de la misma, Gabriel Chmura. *Diario de Las Palmas*, p. 26.

Lista de referencias

- Redacción del periódico Diario de Las Palmas (9 de noviembre de 1991). Nuevo éxito de Adrian Leaper con la Filarmónica de Gran Canaria. *Diario de Las Palmas*, p. 22.
- Redacción del periódico Diario de Las Palmas. (6 de diciembre de 1991). La “Misa de Réquiem”, último capítulo del año mozartiano. *Diario de Las Palmas*, p. 20.
- Redacción del periódico Diario de Las Palmas (14 de diciembre de 1991). Chmura, un espléndido director principal para la Filarmónica. *Diario de Las Palmas*, p. 17.
- Redacción del periódico La Provincia (30 de mayo de 1986). Estreno absoluto de “Aleph”, de Falcón Sanabria. *La Provincia*, p. 27.
- Redacción del periódico La Provincia (10 de julio de 1986). La Filarmónica, eje de la música en Las Palmas. *La Provincia*, p. 8.
- Redacción del periódico La Provincia (25 de abril de 1987). Insólito plante de la OFGC (Un caso único en el mundo). *La Provincia*, p. 13.
- Redacción del periódico La Provincia (21 de enero de 2003). Christoph König se presenta al frente de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. *La Provincia*, p. 22.
- Redacción del periódico La Provincia (12 de agosto de 2003). La Filarmónica graba los “Chôros” de Villa-Lobos en primicia mundial. *La Provincia*, p. 26.
- Redacción del periódico La Provincia (19 de diciembre de 2003). El patronato de la Filarmónica aprueba la contratación de Pedro Halffter como director titular. *La Provincia*, p. 50.
- Redacción del periódico La Provincia (20 de diciembre de 2008). El Pérez Galdós celebra el 150º aniversario de Puccini con una selección de sus óperas. *La Provincia*, p. 39.
- Reese, G. (1988). *La música en el Renacimiento, I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rhodes, S. (2009). *Art song composers of Spain*. EEUU: Scarecrow Press.
- Robertson, A. y Stevens, D. (1982). *Historia general de la música: Desde el Renacimiento al Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo.

Lista de referencias

- Robertson, A. y Stevens, D. (1993). *Historia general de la música: Del Clasicismo al siglo XX*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Rodríguez, V. (26 de septiembre de 1987). Toni Wit asumirá esta temporada la dirección de la Orquesta Filarmónica. *Canarias7*, p. 19.
- Rodríguez, V. (6 de septiembre de 1991). Orit Bursztyn interpreta a Mozart en su debut en la Orquesta. *Canarias7*, p.13.
- Rodríguez, V. (18 de octubre de 1991). La Orquesta inicia su año de madurez artística. *Canarias7*, p. 20.
- Roig, M. (2013). Recuperado de <http://www.miguelroig-francoli.com/biografia.htm>. [Consultado el 11 de febrero de 2013].
- Rojas, L. (27 de octubre de 1994). Nueva temporada y nuevo titular. *La Provincia*, p. 45.
- Rojas, L. (31 de marzo de 1996). Tibio final de temporada. *La Provincia*, p. 20.
- Rojas, L. (27 de octubre de 1996). Una final de gran interés. *La Provincia*, p. 23.
- Rojas, L. (9 de abril de 1998). Precioso estreno. *La Provincia*, p. 18.
- Rojas, L. (9 de marzo de 2003). Triunfal noche de titanes. *La Provincia*, p. 23.
- Rojas, L. (8 de junio de 2003). Fundamentalmente banal. *La Provincia*, p. 115.
- Rosen, Ch. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- Ruiz, J.M. (2013). Recuperado de <http://www.juanmanuelruizcompositor.blogspot.com.es/p/contacto.html> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Sadie, S. (Ed.). (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians* (2ªed.). New York: Oxford University Press.
- Sadie, S. (2009). *Guía Akal de la Música*. Madrid: Ediciones Akal.

- Salzman, E. (1979). *La música del siglo XX*. Argentina: Editorial Víctor Lerú.
- Sampedro, J. (8 de junio de 2010). Transcripciones y gran solista. *La Provincia*, p. 43.
- Sampedro, J. (30 de junio de 2010). Orquesta Filarmónica Concierto Final. *La Provincia*, p. 51.
- Sampedro, J. (14 de diciembre de 2010). Un concierto más. *La Provincia*, p. 42.
- Sancho, M. (2003). *El sinfonismo en Valencia durante la restauración 1878-1976* (Tesis doctoral, Universidad de Valencia: Departamento de Historia del Arte). Recuperada de <http://www.dialnet.unirioja.es/tesis> [consultado el 19 de junio de 2013].
- Satué, C. (2013). Recuperado de <http://www.carlossatue.com/Bio/BiografiaTot.htm> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Scholes, P. (1984). *Diccionario Oxford de la música*. Barcelona: Edhasa.
- Schonberg, H. C. (2004). *Los grandes compositores (I) De Claudio Monteverdi a Hugo Wolf*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Schonberg, H. C. (2004). *Los grandes compositores (II). De Johann Strauss a los minimalistas*. Barcelona: Robinbook.
- Siemens, L. (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus maestros* (2ª ed., no venal). Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- Silvela, Z. (2003). *Historia del violín*. Madrid: Entrelíneas Editores.
- Sobrino, R. (1992). *El sinfonismo español en el siglo XIX: La sociedad de conciertos de Madrid* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología). Recuperada de <http://www.educacion.es/teseo> [consultado el 13 de junio de 2013].
- Sobrino, R. (2005). *Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid*. *Recerca Musicològica XIV-XV, 2004-2005*, 155-175). Recuperada de

- <http://www.ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n14-15p155.pdf> [consultado el 13 de junio de 2013].
- Song, Y. (2011). *Korean municipal orchestras: current problems and future prospects* (Tesis doctoral, Universidad de Leeds). Recuperada de <http://www.ams-net.org/ddm/> [consultada el 2 de abril de 2013].
- Spratt, G. (1987). *The music of Arthur Honegger*. Ireland: Cork University Press.
- Swift, M. (2010). *Imprescindibles de la música clásica. Los grandes compositores y sus obras maestras*. Barcelona: Scyla Editores.
- Tan-Dun (2013). Recuperado de <http://www.tandunonline.com/> [consultado el 12 de febrero de 2013].
- Thompson, W. (2009). *Los grandes compositores*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Torres, A. (2013). *Blás Sánchez*. Recuperado de http://www.blassanchez.org/fundacion/?page_id=41 [onsultado el 10 de febrero de 2013].
- Tranchefort, F. (2008). *Guía de la música sinfónica*. Madrid: Alianza.
- Traubner, R. (2003). *Operetta: A theatrical history*. New York: Routledge.
- Urrutia, I. (2013). Recuperado de <http://www.isabelurrutia.es/biografia.htm> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Vacca, R. (2013). Recuperado de <http://www.robertavacca.it/> [consultado el 13 de febrero de 2013].
- Vega, L. (2013). Recuperado de <http://www.lauravega.es/biografia> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Wes, M. A. (1990). *Michael Rostovtzeff, historian in Exile: Russian Roots in an American Context*. Stuttgart: Steiner.
- Youvens, S. (2006). *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*. New York: Cambridge University Press.

Lista de referencias

- Zabaleta, A. (10 de mayo de 2003). König dirigirá dos temporadas más a la Orquesta Filarmónica como asociado. *La Provincia*, p. 47.
- Zarate, J. (2013). Recuperado de <http://www.josezarate.es/> [consultado el 11 de febrero de 2013].
- Zohn, S. (2008). *Music for a mixed taste: style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works*. New York: Oxford University Press.

Lista de referencias

ANEXOS

ANEXOS

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO 1. Entrevista personal realizada a Gonzalo Angulo en enero de 2013 (Angulo, 2013).

ANEXO 2. Entrevista personal realizada a Juan Antonio González en febrero de 2013 (González, 2013).

ANEXO 3. Entrevista personal realizada a Mariana Abacioaie en marzo de 2013 (Abacioaie, 2013).

ANEXO 4. Entrevista personal realizada a Manuel Benítez en marzo de 2013 (Benítez, 2013).

ANEXO 5. Entrevista personal realizada a Juan Márquez en marzo de 2013 (Márquez, 2013).

ANEXO 6. Entrevista personal realizada a Pedro Halffter en junio de 2013 (Halffter, 2013).

ANEXO 7. Listado de compositores interpretados por la OFGC, ordenado alfabéticamente: obras interpretadas de cada uno de ellos y fechas de los conciertos.

ANEXO 1

Entrevista personal realizada a Gonzalo Angulo (GA) el 28 de enero 2013.
Presidente de la Fundación entre las temporadas 82/83 y 83/84, y posteriormente entre las temporadas 86/87 y 2002/2003.

I: ¿En qué temporadas tuvo usted cargos de responsabilidad en la Fundación OFGC?

GA: El Presidente de la Fundación era automáticamente el Presidente del Cabildo y de la Comisión Ejecutiva, que era el gobierno efectivo de la Orquesta. Yo fui Presidente de la Comisión Ejecutiva en la época de Carmelo Artilles (87-91), y en la época ya con Pedro Lezcano y el resto de Presidentes, fui Presidente de la Comisión Ejecutiva y Presidente de la Fundación por delegación del Presidente del Cabildo (del 91 en adelante).

I: ¿Cuáles son los antecedentes de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria?

GA: Al principio el empleo estable del músico eran las capillas. Pero las rentas eclesiásticas disminuyen por una doble razón. Por un lado, la decadencia económica por la crisis del país hace que mengüen las rentas de la Iglesia y por otro por la desamortización, que da un golpe a la economía eclesiástica y se desmonta el cuerpo de músicos. Entonces esos músicos pasan a la actividad civil. Los aficionados toman el poder en la Sociedad Filarmónica y someten a los músicos. Estos aficionados, no músicos, eran gente distinguida de la sociedad. La Sociedad Filarmónica disponía de una orquesta semiprofesional y de un Conservatorio Elemental que puso en marcha Rodó. El único músico profesional era el director. Algunos de ellos fueron Obradors, Santasusana, Rodó, Asensio, Gols. Los músicos eran gente que tocaban instrumentos pero tenían otros oficios, como zapatero, etc. Gols viene de Centroamérica y allí cogió gran influencia de los Conciertos para niños de Bernstein. Trae material y empieza a trabajar para la Sociedad Filarmónica. Pero las relaciones fueron imposibles, los músicos están descontentos y se constituyen por su cuenta en Sociedad Cultural, para tener personalidad jurídica, llamándose Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Hacen contratos con el Ayuntamiento, dan conciertos privados, y además con sus otros trabajos subsisten. Pero este modelo se agota. El problema era la característica del proyecto, ya que en realidad era el proyecto de un director secundado por los músicos. También sucedió que Gols tuvo enfrentamientos con los músicos, de hecho fue a buscar músicos a Inglaterra, y con algunos estamentos. En 1979 se producen las elecciones

locales y la Orquesta está en un momento crítico. La Sinfónica tiene enfrentamientos con la Ópera por la retribución de sus servicios. Recuerdo que la Ópera se trajo a músicos de Michigan. El tema se plantea en el Cabildo, donde hay directivos de la ACO que querían dar continuidad a la orquesta para que ésta hiciera la Ópera. Se busca la fórmula para dar continuidad y estabilidad a lo que significaba la Sinfónica, mediante un procedimiento selectivo que permitiera quedarse con los instrumentistas que estaban y con la garantía de que esa orquesta va a prestar distintos servicios”

I: ¿Qué nos puede decir sobre la elaboración de los Estatutos?

GA: En aquel momento yo no era consejero del Cabildo, sino representante de la oposición, pero intervine en la elaboración de los Estatutos. A los Estatutos se les da forma de Fundación de una manera extraña porque no estaban demasiado reguladas en la legislación de administraciones locales las fundaciones públicas locales, y yo insisto en que se establezca un criterio de incompatibilidad que afectaba a los músicos que provenían de la Banda Municipal y de las Bandas Militares. Eso fue clave, tenían que elegir.

I: ¿Cómo se realizó la selección de músicos?

GA: Se hacen pruebas y salen unos 10 o 12 músicos. Luego se flexibilizó el criterio y se descartó a los que manifiestamente no daban el nivel y a los que, según informe del Tribunal, molestaban al trabajo de conjunto. Con un 3,5 aprobaban. En una segunda fase ya son 29 los músicos de la Orquesta, muchos de ellos de Valencia.

I: ¿Cómo funcionaba la Orquesta en sus comienzos?

GA: La Orquesta renunciaba a captar a su propio público y se convertía en una orquesta de la Sociedad Filarmónica a la que le hacía 10 conciertos al año. Pero se da un salto que permitía muchas cosas: tener una temporada estable, conectar más con el Conservatorio, que la gente viera una terminal en su profesionalidad en la Orquesta. Acaba la legislatura y en el 83 me voy al Parlamento de Canarias y en el Cabildo entra el PSOE. La Orquesta no tiene público, no tiene lugar de ensayo, no hay músicos suficientes y los van a buscar fuera, enviando a Antonio Martín. Se trajeron músicos de Polonia, Hungría, Rumanía, pero muchos de ellos se marcharon a orquestas peninsulares porque aquí se les pagaba poco. Desde el 83 y durante 4 años, la Orquesta se estanca. Entra Ramos Camejo y hacen nuevas pruebas entrando nuevos músicos con menor nivel. Antes de llegar yo a la Orquesta, dimite Gols. Gols dimite porque se entera de que Camejo ha ido a Polonia a contratar a Wit (época del Festival en que dirige Miguel Roa con un mal pianista). En el 87 vuelvo a la Orquesta. La Orquesta estaba en

una habitación en la Casa de Colón. Ensayaban en el colegio Sagrado Corazón y no había una estructura organizativa. Entro y tengo que solucionar todo aquello: que los músicos cobraran todos los meses, tener una sala de ensayos estable y mejorar la estructura organizativa (actualizar nóminas, aprovechando un antiguo establo que había junto a la Granja del Cabildo para ensayar) Esto fue una dignificación importante. Se acondicionó en poco tiempo y también se logró captar mejores músicos.

I: ¿Qué directores de la década de los 80 destacarías?

GA: A Wit los músicos lo querían, era un excelente músico pero para ciertos repertorios, no el Clasicismo, y tampoco era buen acompañante. Fue de los mejores directores que ha tenido la Orquesta, pero sus miras siempre estuvieron en dirigir en Polonia. Fue titular, pero no fue una persona comprometida con esta Orquesta. De hecho, en esos momentos también dirigía la Orquesta Nacional de la Radio Polaca. Pero hizo su labor e incluso aportó cosas. La *Primera Sinfonía* de Mahler, la Orquesta la hizo con él y fue un buen director de música contemporánea. Pero tenía que buscar una alternativa a Wit. Sabas estuvo poco tiempo. Luego vino el francés Borgel. Lo que queríamos hacer nosotros era una reestructuración de la Orquesta, escuchar a todos los atriles, y Borgel cumplió como jurado.

I: ¿Qué dificultades se presentaron en las primeras giras de la Orquesta?

GA: antes de la gira del 88 no teníamos ni embalajes para llevar los instrumentos, resultaban muy costosos pero finalmente se consiguieron a un precio razonable. Los sarcófagos para violonchelos, contrabajos y percusión ya eran mejores. Antes, en los viajes entre islas no tenían ruedas. Aquí ya pudimos tener embalajes y viajar dignamente. En los comienzos las giras eran muy rudimentarias y la Orquesta pasó por muchas penurias. En la gira del año 88 los músicos viajaron en guagua de Madrid a Bratislava y fueron alojados en una especie de campamento juvenil... entrabas en los bungalows y había un olor...yo vi aquello, salgo a la puerta y veo que todos los músicos vienen como zombis a donde yo estoy...y nos tuvieron que alojar en otro sitio. Fue una gira con mucho voluntarismo. En definitiva, ¿por qué hacemos la gira? Queríamos tener embalajes y usarlos, era un elemento de dignificación de una Orquesta que no podía salir de su sede; era una gira de motivación, de podemos hacer cosas. También por esa época, 89, puse en marcha con Paco Guerrero la Joven Orquesta.

I: ¿Qué nos podría comentar sobre directores de la década de los 90 como Chmura o Adrian Leaper?

GA: Chmura fue un buen director y excelente músico pero de carácter muy complicado. Tuvo muchos conflictos con los músicos. En cuanto a Leaper, primero le habían propuesto que fuese asistente de Chmura. Cuando vino como Director Invitado tuvo una puntuación muy alta por parte de los músicos. Tenía una técnica de trabajo rápida. Sus interpretaciones te podían gustar más o menos, pero yo digo que era un buen titular, porque no es lo mismo ser un buen músico que un buen titular. El director que más ha trabajado la Orquesta como cuerpo creativo, el que más ha trabajado un sonido de orquesta. Leaper hacía muy bien la música contemporánea. Era un director capaz de montar una programación con un lenguaje contemporáneo en corto tiempo. Es una etapa en la que la Orquesta llega a su más alto nivel, desde el punto de vista de la calidad de sus músicos, además de que no tiene parangón todo lo conseguido por la Orquesta: sede nueva, organizativamente habíamos mejorado mucho, variedad de programas como un ciclo permanente de música contemporánea (ENS), temporada sinfónica, operística, presencia en el Festival de Música de Canarias, grabaciones, Conciertos Escolares. Los esfuerzos organizativos, económicos y las actividades se unen a un resultado artístico. La Orquesta suena y fuera también a través de las grabaciones. Los distintos productos que yo intenté vender, y no solamente la temporada de conciertos, fueron que se incorporaran músicos canarios, hacer una labor formativa, tener músicos con más capacidad y becas para los jóvenes, lo que derivó en una progresiva elevación del nivel de la Orquesta. Yo me voy en el 2003, al año siguiente de irse Leaper. Después el público se ha mantenido.

I: Le preguntaré sobre otras actividades que ha realizado la Fundación, por ejemplo el *Ciclo de Conciertos de Órgano*.

GA: Se restauró el órgano de Santo Domingo. Había que darle utilidad y se hicieron conciertos incluidos dentro de la actividad musical de Semana Santa.

I: *Festival de Guitarra*.

GA: Se hacía al principio desde el área de Cultura del Cabildo. Después la Orquesta se trae el Festival, que fue de carácter anual.

I: *Concurso de Canto Alfredo Kraus*.

GA: Funcionó bastante bien, y no tuvo un gran coste. Unelco lo patrocinaba y cubría prácticamente la cuantía de los premios. Aquí siempre ha existido gran tradición por el canto y además un concurso internacional crea actividad e imagen exterior, atrae muchas miradas. Cuando falleció Kraus, su hermana lo prohibió. Y lo han sustituido por unos homenajes organizados por el Ayuntamiento.

I: *Concurso de Canto Gran Canaria.*

GA: Como prohíben el Concurso de canto Alfredo Kraus, intento continuarlo como *Concurso de Canto Gran Canaria*, pero sólo se tiene una edición, ya que en mayo de 2003 me voy de la Orquesta.

I: *Concurso de Composición.*

GA: Es un concurso en torno a la música contemporánea y surge porque Humberto Orán tenía una relación muy estrecha con Aurora Nátola, viuda del compositor. Orán me comenta que hay una asociación en Nueva York, fondos para los premios, y en realidad no nos costaba nada y me pareció interesante. Leaper era el Titular y se le daba muy bien ese tipo de música. Tuvo pocas ediciones.

I: *Conciertos Escolares.*

GA: ¿Por qué los *Conciertos Escolares* son importantísimos? Y ¿por qué todo el acento divulgativo es importante? Yo prioricé como objetivo el ensanchamiento de la base social de la música; o hay base social que le guste y aprecie la música o ésta no podrá subsistir. Hay que divulgar la música porque el núcleo duro de público musical es muy reducido.

I: *Festival de Zarzuela.*

GA: La Orquesta ha hecho muy poca zarzuela. Actuó en alguna *Gala Lírica*. Es que hay un problema conceptual, y es que es insólito que una orquesta profesional se ponga al servicio de la sociedad de aficionados.

I: En 1991 se realizó la primera producción lírica propia de la Fundación con la ópera *Così fan tutte* de Mozart.

GA: Habían otras posibilidades económicas en esa época y queríamos demostrar que las cosas se podían hacer de otra manera. Además, la ACO no tocaba mucho Mozart. En el 91 fue el 200 aniversario de la muerte de Mozart. Los cantantes fueron los finalistas del *Concurso de Canto Alfredo Kraus* y tuvimos un escenógrafo local que fue Ramón Sánchez Prat. El director fue Corti. Aquello marcó un pequeño hito, tenía nivel y se dio por la televisión nacional.

I: ¿Cuáles son las competencias de un Director Titular y un Director asociado?

GA: ¿Cuál es la norma general?: El que elige la programación es el Titular, la discute con la institución y sobre propuestas de Directores Invitados, las supervisa e interviene. Porque puede ocurrir que un Director Invitado quiera dirigir una obra que también desea el Director Titular. En la institución, el Director Titular sólo interviene sugiriendo determinados aspectos como proponer para una determinada fecha, 12 de octubre, por

ejemplo, hacer tal o cual obra apropiada para la ocasión, o sugerir programar música de compositores canarios o música contemporánea española, como se ha hecho con Tomás Marco. El Director Asociado funciona como un invitado. Más allá del nombre (significa que tiene una vinculación más amplia que una invitación ocasional), a la hora de la elección del repertorio funciona como un invitado.

I: ¿Querría añadir algo más sobre los Directores Titulares de la OFGC?

GA: Galduf no fue Titular. Bragado sí fue Titular y estuvo en dos etapas diferentes. De hecho, el primer director que contrató Antonio Marrero de forma estable fue Bragado. Directores como José Ramón Encinar, Leaper o Wit hicieron mucha música contemporánea española. Con Encinar la Orquesta ensayaba en el salón de actos de la Granja Agrícola. Tenía mucha coherencia programando, pero sus objetivos estaban en Madrid. Fue el primero que rescató la Sinfonía de Rodó, que más tarde se grabó con Leaper.

I: ¿Para usted, qué funciones debe cumplir la OFGC?

GA: Las funciones de la Orquesta no deben ser sólo programar conciertos, sino cuestionarse qué ofrecer a la sociedad para que se justifique el presupuesto. Devolver a la sociedad más de lo que se ha entendido qué debe ser una orquesta.

ANEXO 2

Entrevista personal realizada a Juan Antonio González Ojellón (JAG) en febrero de 2013. Fue Gerente de la OFGC desde febrero del 97 hasta marzo de 2007.

I: ¿Me puede comentar, tras su experiencia en la gerencia de la OFGC, sobre los directores más vinculados o comprometidos con la Orquesta en cuanto a la mejora en la organización, mejora en la calidad de la interpretación de los músicos como conjunto, el trabajo de grupo...?

JAG: Me gustaría diferenciar entre el Director Titular, que en mis tiempos era Leaper y después Halffter, y los Directores Invitados, porque ciertamente la vinculación del titular va muchísimo más allá que la de cualquier invitado, eso es por norma y por regla general. De los dos titulares que yo he conocido están en la Orquesta en circunstancias totalmente distintas. Leaper llega a la Orquesta en el año 94-95 y ser Titular en esas fechas en una orquesta que estaba, a pesar de los años que llevaba, en proceso de formación, ya no tanto desde el punto de vista individual del músico, la capacitación musical de cada músico, porque la tenían, pero el grupo sinfónico no estaba consolidado, no estaba hecho, y necesitaba de muchísima disciplina, en el buen sentido de la palabra, de control, de orden, de organización y la llegada de Leaper y la actividad vital de Leaper en todo ese trabajo fue muy importante. ¿Por qué? Porque Leaper era un hombre metódico, ordenado, disciplinado y eso facilitó muchísimo a que la Orquesta adquiriera una serie de destrezas y de capacitación grupal que hasta ese momento le costaba, no la tenía o la tenía muy deficiente. Ese trabajo fue el que realmente sentó las bases de un realzamiento de la Orquesta a los niveles que conocemos hoy. Es cierto que después llegó Pedro Halffter, una vez que Leaper concluyó, aunque antes la Orquesta estuvo un año y pico sin titular; estuvo con nosotros König como Asociado apoyando la labor de la Orquesta, más bien de mantenimiento, y después llegó Halffter, otra personalidad completamente distinta a la de Leaper; pero claro, se encuentra con una Orquesta, por decirlo en términos futbolísticos, bien entrenada, bien adiestrada, bien conjuntada y en este caso, el Director Titular que es Pedro Halffter ha disfrutado de ella para poder programar obras que a lo mejor antes eran más difícil de ejecutar y que eran bastante complejas para una Orquesta que a lo mejor no estaba del todo hecha, y claro, una vez que Leaper la entrenó durante unos años que trabajó con ella, que creó un

ambiente profesional también en toda la organización de la Orquesta, pues como decía antes, sentó las bases para ese relanzamiento de un grupo orquestal del cual hoy tú puedes disfrutar en cualquier tipo de obra, ejecutada en condiciones óptimas. Te podrá gustar más o menos pero la Orquesta está preparada, es una agrupación sinfónica como grupo y esas han sido las aportaciones de Leaper y Halffter en la actualidad. Después hay directores que han venido como invitados y que cada uno ha aportado cosas. Las que se pueden aportar a lo largo de una semana o en dos o tres visitas a lo largo de los años, son directores como Herbig, Wit, en fin, podría nombrar muchos, en el que cada uno, entre un trabajo apropiado, porque son directores experimentados, por otro lado en repertorio que ellos dominan muy bien, pues eso le daba a la Orquesta una seguridad importante y facilitaba que el repertorio de la orquesta creciera, y creciera con maestros especialistas en este tipo de obras. Algunos han pasado sin pena ni gloria, pero eso pasa en todas las orquestas, pero una gran mayoría aportó mucho. Pero ¿por qué? Yo creo que porque Leaper preparó la Orquesta para que eso se diera, y entonces los directores cuando llegaban disfrutaban de una Orquesta disciplinada, ordenada, controlada, seria en sus ensayos, en su trabajo. A lo mejor a nivel de interpretación podrían tener mayor o menor destreza, pero eso fue lo que los directores cada semana, uno y otro, fueron favoreciendo. La mayoría aportó lo propio. En el caso de Leaper fue, yo creo sin ninguna duda, el aporte más importante, el que creó la base fundamental para que hoy cualquier director disfrute de la Orquesta sin ningún tipo de problema, y se pueda atrever a cualquier tipo de repertorio porque encuentra una orquesta absolutamente disciplinada.

I: Esto que comenta es similar al caso de un alumno del que se dice que tiene buena base gracias a un profesor poco conocido, y que cuando va con otro de más nombre éste realmente le aporta, perfila cosas, pero lo importante es la base.

JAG: Sí, hace que disfruten la música, que la interpreten con mucha profundidad, pero claro, esa profundidad o esas miras tan altas en la música lo logras si tienes una técnica, una base y una solidez, si no, es imposible, por más que te guste cualquier obra o compositor nunca lo llegarás a interpretar si técnicamente no estás preparado, y esa preparación pues la da ese maestro que está contigo durante años y, bueno, a lo mejor de interpretación no sabe tanto, porque a lo mejor él no es concertista, es maestro, pero te enseña la técnica del instrumento, todo lo que tú eres capaz de hacer con un instrumento, y después llega el maestro y te ayuda a interpretar porque no es tan maestro pero sí un gran concertista.

I: En Leaper tuvo que influir bastante el que se afincara aquí, para implicarse más, o ¿se hubiera implicado igual?

JAG: Él se afincó aquí, y eso es verdad que ayudó a la Orquesta pero yo creo que en ese entonces, tal y como estaba la Orquesta, si él no hace eso y tiene un montón de semanas no sólo de trabajo, porque él estaba aquí pero hay que recordar que como cualquier director él salía también fuera a dirigir, pero habían muchas semanas que él no tenía trabajo fuera, y estaba aquí en Las Palmas y eso facilitaba que mientras un director estaba ensayando el concierto de la semana, él estaba aquí trabajando con el Coordinador Artístico, o con el Gerente viendo cosas, para la siguiente temporada o para una gira.

I: Entonces está claro que la estabilidad de la Orquesta empieza a palpase con Leaper.

JAG: Sí, sobre todos en los últimos años de Leaper en la Orquesta, porque hay que recordar que en los últimos él amplió el repertorio con el *ENS*, crea escuela, espacios distintos de escucha, ya no sólo los conciertos de abono, sino el *ENS*, *Manheim*, eran ciclos curiosos, de la música que a él más le gustaba que era la del siglo XX, y de la que él era un especialista y de la que la Orquesta también se nutrió. Por eso, en esos últimos años se notaba que era otra Orquesta y todo el mundo lo decía, que gracias a que Leaper había trabajado durante años, se podía disfrutar de una Orquesta en condiciones

I: ¿Y los músicos estaban contentos también de poder hacer otro repertorio?

JAG: Sí, los músicos se empezaron a dar cuenta a lo largo de los años de la valía de Leaper, de lo que había conseguido para la Orquesta, como todo este tipo de agrupaciones siempre hay momentos de tensión y cuando ya la experiencia es un poco larga hay un poco de cansancio de parte de unos y de otros, y la Orquesta estaba al final un poco cansada de la experiencia Leaper, porque se notaba que la Orquesta podía expresar más cosas, hacer más cosas y Leaper quizá ya había llegado de alguna manera a su tope y había entregado todo lo que era como músico, que era mucho, y la Orquesta estaba empezando a requerir de algún otro tipo de dirección, de otra experiencia. Por ello fue un poco cansino en el último momento, pero todo el mundo reconoce la valía y la estrategia de Leaper en su trabajo e hizo que la orquesta llegara a donde llegó.

I: ¿Hay alguna razón en la variación del número de conciertos por temporada?

JAG: No. No hay ninguna razón particular. Las razones las configuraba el propio calendario, a lo mejor coincidía los últimos viernes de mayo o junio con otras responsabilidades que teníamos, con la ópera, zarzuela, en enero y febrero con el

Festival de Música. Entonces limitaba y dependiendo de cómo coincidían esos conciertos pues a lo mejor teníamos un concierto más o menos de abono, es decir, siempre había una razón pero siempre no era la misma razón. Cada año estudiábamos la temporada y de repente a lo mejor el auditorio ya no tenía fechas para junio, entonces terminábamos el último en mayo, si no había fecha libre o estaba libre pero en dos o tres semana ya no íbamos a parar el abono para después de un mes volver de nuevo, y entonces lo concluíamos ahí.

I: Comparar la Fundación OFGC con otras a nivel nacional tanto en la cuestión pedagógica, si hay alguna fundación que tenga también academia para jóvenes, actividades pedagógicas como los *Conciertos Escolares*, y otras actividades como el *ENS*.

JAG: Nosotros iniciamos la experiencia de los *Escolares* en el año 94, creo, yo estaba recién llegado a la Orquesta y ya llevaban año y pico haciendo *Escolares* y éramos pioneros en ese proyecto en España. Una experiencia como la de la Fundación OFGC no la había. Hay que recordar que teníamos la Orquesta, la Joven Orquesta, la academia, el coro, es decir, era una experiencia amplia de música. La Fundación trascendía lo que era la Orquesta en sí. En España no había. Lo que había era la Orquesta y un coro, era la Orquesta que además de lo sinfónico atendía la ópera o la zarzuela, pero como experiencia propia en la mayoría era sólo la Orquesta y en algunos casos, como digo, algo de coro, y en algún caso aislado una joven orquesta. El proyecto nuestro que se engorda a lo largo de los años haciendo de cada espacio de música algo genuino, intenso, como eran los *Conciertos Escolares*. La academia coge un revuelo y un fuelle tremendo, los coros pasamos de tener el coro sinfónico a tener coro juvenil, infantil, de voces blancas, coro preparatorio. En fin, al final la experiencia coral empieza desde el más grande al más chico y hoy puede presumir de tener cuatro o cinco agrupaciones corales, incluso algunas de cámara como el coro de cámara. Es una experiencia muy gruesa que en España estaba muy incipiente. Fue importante la apuesta de Fernando Palacios por esta Orquesta con los *Conciertos Escolares*, claro que fue ésta la Orquesta que le respondió que sí al proyecto. Tuvo la mala suerte de que le dijo que sí la orquesta que estaba más lejos, pero fuimos los que apostamos por la grabación de la *Mota de polvo* y todos los discos que se han grabado.

I: Es decir, ustedes tenían claro que aquella actividad había que hacerla.

JAG: Sí, cuando Palacios nos habla de este proyecto a Gonzalo Angulo que era el Presidente de la Orquesta como de Manolo Benítez, Coordinador Artístico y a mí que

estaba de Gerente, apostamos por él. Es que nosotros siempre veíamos la Orquesta con visión de futuro, a cinco años vista, y entonces nos planteábamos qué iba a pasar dentro de unos años con toda esta gente joven que se acerca a la música y con los que no se acercan cómo hacemos para que se acerquen, porque dentro de diez años no tendremos clientes que la escuchen, la gente se hace adulta, se mueren, desaparecen, y entonces dónde estará esa franja de edades que tendrán dentro de diez años, veinticinco o treinta años, si no se acercan de alguna manera a la Orquesta. Era un plan premeditado para ayudar a crear público. Era una de las estrategias entre otras que se hacían a lo largo del año como descuentos, promociones, con conciertos de música para películas, etc., para que el público distinto al de los viernes o el poco acostumbrado se acerque a la música sinfónica y espacio sinfónico, dígame auditorio, con menos miedo, aunque el auditorio ya hoy en día es una realidad mucho más amplia que lo que antes era, para la Orquesta y no se hacía nada más. Hoy en día todo el mundo va al auditorio, grupos de *pop*, *jazz*, Teatro, en fin, todo se hace; entonces el miedo al sitio no lo hay porque es mucho más popular, pero sigue habiendo cierta reticencia a la orquesta sinfónica, música clásica, se ve como para unos pocos. Nosotros con los años y con esos proyectos hemos querido que la distancia entre la gente joven y la música clásica sea cada vez menor, que aprendan a apreciar un concierto bien hecho, eso es lo que han pretendido los *Conciertos Escolares*. Experiencias como esa, han sido modelo para otras orquestas. Parte del equipo de algunas orquestas de España en mi tiempo venían a interesarse por los escolares.

I: ¿Alguna orquesta en particular se ha interesado por el trabajo de los *Conciertos Escolares* que hacían aquí?

JAG: Sí, vinieron representantes de la Orquesta de Barcelona, Oviedo, Bilbao, y curiosamente Chicago. Vinieron a copiar los *Conciertos Escolares*, a ver cómo lo hacíamos, tal cual. Eso sí, ellos a lo largo de los años los de Chicago por ejemplo tenían setenta personas trabajando en el departamento pedagógico, y aquí nosotros éramos cuatro. Ellos vieron la importancia de lo que aquello significaba, y crecieron a la velocidad de la luz pero el modelo a imitar era el nuestro. Fernando Palacios los ha regado por todos los sitios que ha podido, ha hecho de esto su bandera y ha dado sus resultados con las grabaciones que la gente ha disfrutado, hay un montón de conciertos donde el público ha disfrutado. En mis últimos años en la Orquesta pude darme cuenta de que los primeros niños que vinieron a los *Conciertos Escolares* empezaban a ser abonados de la Orquesta, con dieciocho, diecinueve años. Sus padres les regalaban los

abonos. Yo eso lo empecé a ver, empezó a dar resultados. Además, muchas familias empezaron a venir a los conciertos de abono normal por la noche, con hijos que no se podían abonar porque eran menores, pero venían a algunos conciertos. Había un ambiente, una sinergia en la casa para que esos niños un día dijeran que querían venir sin ningún problema a los conciertos de abono, ya no eran reacios a acompañar a sus padres a los conciertos. Ese era el fin y lo que se persiguió siempre con los conciertos escolares.

I: ¿Alguna orquesta nacional llegó a pedir algún montaje de los *Escolares*?

JAG: Varias. Algunas vinieron a buscar material, o copiaron nuestros libretos, se les mandaron folletos para que pudieran hacerlos en su espacio y con su gente. Hay que recordar que los *Conciertos Escolares* tenían varias facetas: el antes era importante, el durante era importante y el después también. Antes del concierto había una preparación con los profesores, reuniones, incluso había conciertos en los que los colegios participaban preparando material o canciones con las que después participaban en los conciertos. Hacían fichas didácticas, materiales que fabricaban los niños, instrumentos hechos por ellos. Claro, esto se lograba porque había un antes que eran las reuniones del departamento pedagógico con los profesores de los colegios y les explicaban qué es lo que querían para determinado concierto y los profesores lo preparaban con sus alumnos. Todo esto se disfrutaba y después se evaluaba una vez terminado el concierto. Eso es lo que nos ayudó a tener una atención, una temperatura clara de qué era lo que ocurría, qué era lo que se necesitaba, cómo respondían los alumnos, los profesores, el colegio, con todo el compromiso que adquiría. Era todo un programa completo, desde el principio hasta el final. Orquestas en la península ya hay muchas que hacen estos programas, lo que empezó siendo un concierto para probar y dar una respuesta los sábados a los niños con sus familias, con los resultados se dieron cuenta de que tenían que ampliar aquello, y ya hoy casi todas las orquestas tienen un programa de escolares importante, cuatro, cinco o seis títulos.

I: ¿Y siguen este modelo de organización del antes, durante y después?

JAG: Sí. Aunque imagino que tendrán sus variantes, pero esos pasos son vitales, por ejemplo los niños no pueden llegar al concierto si no lo han preparado, la preparación, el desarrollo y la evaluación es vital. Y esta evaluación es lo que preparaba la programación del año siguiente, prácticamente. Las cosas se ajustaban, el qué hacer, cómo hacer la reunión con los colegios, con los padres, se podía hacer gracias a que el año anterior nos dijeron que tal cosa era mejor hacerla así, no dio resultado tal otra y se

cambiaban, es decir, gracias a la evaluación. El éxito era permanente porque respondía continuamente a lo que la gente nos demandaba. Entonces, los *Escolares* son importantes porque además de la posibilidad de crear público, crear un ambiente. En un año atendíamos a más de cien mil niños de colegios, entonces socialmente tenía una importancia vital, y si esta Orquesta que tiene fondos públicos tiene una importancia desde el punto de vista cultural, artístico, de la promoción y difusión de la música, pero tiene una importancia social enorme gracias a los *Conciertos Escolares*. Porque ese enorme sector de la sociedad es lo que justifica muchísimo el que a la Orquesta se la trate con cariño, desde el punto de vista presupuestario, económico, de imagen, porque todo el mundo sabe que hacemos conciertos elitistas, sí, pero estamos donde estamos, con un proyecto que atiende a miles de niños cada año. Creo que cuando yo me fui habían pasado por ahí unos 400.000 chicos. Y hay otras experiencias paralelas a los *Conciertos Escolares* como son los coros, que son elementos importantes, con una dimensión social muy importante. Hay que recordar que el coro es una experiencia grupal que abarca a muchas personas, no es como la música de cámara, que abarca a menos; aquí el coro infantil tiene sesenta niños, el coro adulto tiene ochenta, son mucha gente, estamos hablando de trescientas personas en los coros. La Orquesta, por ejemplo, tiene ochenta músicos. Entonces, tienen una dimensión grupal bestial y eso ha posibilitado, por un lado, que el repertorio sinfónico coral se de en esta Orquesta con mayor facilidad que en cualquier otra; por otro lado, da la posibilidad de participar a mucha gente a hacer algo en la música que ni soñaban, ni tenían previsto; pues no saben tocar ningún instrumento, pero no sabían que tenían un instrumento en su cabeza, ahí, permanente, lo llevan consigo y eso ha facilitado que mucha gente disfrute de la música como intérprete. Eso para muchos es un ejemplo, y una publicidad tremenda, de que cualquiera puede participar, colaborar y hay muchos coros que son *amateur*, que no cobran; tienen unas becas al año, más bien para pagarse el transporte y poco más. Pero esa gente, a lo largo de los años se marcha porque empieza a trabajar, se van a estudiar fuera, pero el coro siempre se renueva, siempre tiene ochenta, algún año tiene setenta pero al siguiente vuelve a tener ochenta, porque aparece gente que quiere participar, y siempre hay una jiribilla de vida. Esto ha hecho que la Fundación con una inversión no muy grande, dos o tres directores, pianistas y profesores de técnica vocal, con un grupo humano pequeño, atienden a trescientas personas. La respuesta y la dimensión social es vital para una Fundación como ésta y eso es lo que hace grande a esta Fundación, que está muy comprometida socialmente: coros, academia, experiencia orquestal con la

Orquesta Joven, música de cámara, dejando a un lado la disputa de si es reglada o no, si es profesional o no, a mí siempre me parecieron unas luchas estériles y absurdas, lo que era importante era esa experiencia, la preparación de esos chicos, instrumentalmente hablando y la experiencia que hacen permanentemente con el instrumento. En pocos sitios se hace esta experiencia, me refiero dentro de la Fundación de una orquesta, porque claro en el Conservatorio se hace, pero relacionado a la actividad orquestal, que tenga una academia de nivel.

I: Es lo que hablábamos al principio, que normalmente las orquestas en España tienen su coro, pero academia como aquí no.

JAG: No. Lo que pasa es que la Joven Orquesta que algunas tienen es la expresión de la parte académica porque imparten clase los profesores de la orquesta. Lo que pasa es que nosotros tenemos aquí la academia y la Joven Orquesta; y tenemos la academia para que los chicos se preparen desde pequeños, desde música y movimiento y pronto empiezan a prepararse con el instrumento, el lenguaje y después un día lleguen a participar en esa Joven Orquesta. La mayoría tiene una Joven Orquesta, con chicos jóvenes a lo que les dan clases de cara a poder tocar en esa Joven Orquesta. Para nosotros, una de las metas puede ser tocar en la Joven Orquesta, pero son muchos más alumnos de los que pueden participar en esa orquesta, y algunos en el tiempo se marchan y lo que han aprendido se lo llevan. Algunos de nuestros chicos participan en la JONDE, son elegidos para esos encuentros anuales por su calidad, su trabajo. En otras orquestas está el trabajo de la Joven Orquesta pero la nuestra y alguna otra en España son pioneras y ahora otras han creado ese espacio para los jóvenes para que puedan participar de una experiencia orquestal alrededor de una orquesta sinfónica, que es el modelo a seguir. Los viernes por la noche cuando la orquesta profesional se sienta en el auditorio a tocar, estos chicos los están viendo y ellos saben que pueden llegar ahí, que esa es la meta.

I: La labor de la Fundación, todo lo que hay a su alrededor, todo lo que implica, es impresionante sobre todo teniendo en cuenta que geográficamente estamos aislados y sin embargo se hacen cosas muy interesantes.

JAG: Sí, pero hay varias cosas vitales: Primero, cómo empieza o por lo menos cómo empiezo yo. Yo empiezo bajo el paraguas de un hombre entregado y apasionado por la música, por la educación de los jóvenes, por la Joven Orquesta, por los *Conciertos Escolares*, que era Gonzalo Angulo. Y cuando uno vive o nace en este trabajo, con estos proyectos alrededor de alguien así, pues se contagia. Si yo no lo traigo, me contagio. En

mi caso se juntó el agua con el agua, aquello era sumar; yo soy un apasionado de la educación, de la música, favorecer el que cuanto más se pueda hacer, mejor. Y todos los que estaban alrededor de aquello, de una forma u otra, con su carácter, se apasionan por el proyecto, y es la única forma de que eso se pudiera hacer. Como en todo proyecto ha habido momentos de bajón, tiene mucho que ver con los compromisos de las personas, las etapas cambian. Yo te hablo de mi etapa y mi experiencia y era una dedicación del 120% y yo hacía que todo el mundo se implicara de aquella manera, pero lo importante de ese proyecto era, porque yo era el Gerente de la Fundación, no tenía nada que ver con el elemento artístico: qué director venía, qué se tocaba, qué cantaban; cada uno hacía su trabajo. Lo que procuré siempre fue darles la posibilidad de que hicieran lo que querían hacer, facilitar tanto económicos, como espacios, etc. para que los proyectos de los directores de la Orquesta, directores de coros los pudieran llevar a cabo. Era mi faceta en ese proyecto. De esa manera, aquello se podía hacer, porque si ellos hubieran encontrado a alguien que no facilita las cosas, por ejemplo, si no había dinero no decía no se puede hacer, sino que buscaba la vuelta, la forma de ahorrar en otras cosas para que aquello se diera, o si había algún déficit al final de año hablaba con el Cabildo para que entendieran el desfase generado por esto o aquello, estaba todo ahí, y entonces mi aporte era por ahí. Todos esos proyectos han llegado en otras orquestas hasta un determinado nivel o compromiso, pero en esta llegó al 100% y hemos sido modelo para muchas, porque yo recuerdo en varias reuniones que la Asociación de Orquestas (AEOS) hacía cada año, como otros gerentes se me acercaban preguntando qué cosas nuevas estábamos haciendo.

I: En cuanto a la evolución de la plantilla, el número de componentes no varió mucho en esos años.

JAG: Cuando yo llegué la Orquesta tenía una plantilla real de setenta y dos músicos que se completaba con algunos cuando era necesario y yo la dejé en una plantilla de ochenta y cinco músicos. Se hicieron pruebas, se ampliaron plazas; había 12 violines primeros, ahora hay catorce, las maderas eran a dos, ahora está a tres. Y alguna plaza suelta de percusión. Pero esa plantilla es lo fundamental para una orquesta

I: Cuál es su opinión sobre los criterios de programación, si es por preferencias del Director Titular, imposición de algunas entidades que patrocinan los conciertos, petición de los socios, gusto del público (determinado repertorio como las sinfonías de Mozart o Beethoven que son más populares), por motivos de plantilla o económicos.

JAG: En líneas generales, la programación la define el Director Titular basado en su gusto personal, pero teniendo muy en cuenta lo que se hizo en las temporadas anteriores. Yo me acuerdo de hablar con Leaper sobre la programación y él tenía en la mano el listado de obras que se había hecho en los últimos cinco años, para no repetir, tocar alguna obra que no se había hecho. Pero esto lo hacen las personas y Leaper o Halffter están mediatizados por ellos mismos, por sus gustos; es verdad que su dedicación a la Orquesta y su calidad y cualidad musical y cultural que tienen le lleva a pensar en obras que a lo mejor no les gusta tanto a ellos pero saben que desde el punto de vista del repertorio que a la Orquesta le hace bien, o incluso responder a la especialización de algún director que va a venir. Que pueda estar influenciado por algún patrocinador, es difícil, no es usual. Lo que se puede dar es que si un patrocinador o una entidad contrata a la Orquesta para un concierto determinado, por ejemplo, en mi tiempo la Sociedad Filarmónica, llegaba a un acuerdo con el Coordinador Artístico en las obras que se iban a interpretar y al director que iban a invitar. Es decir, no había una imposición, porque eso no se puede llevar adelante con buen pie. Lo que se pretende es que cada parte se sienta identificado con lo que se está programando. En el caso de la ópera, básicamente los títulos los elegían ellos porque ellos miraban los títulos que se habían hecho años anteriores, y nosotros como orquesta lo más que hacíamos era tener una palabra sobre los directores que podían estar al frente de la Orquesta.

I: Los solistas los buscaban ellos.

JAG: Claro. Nosotros podíamos decir alguna palabra, y en el convenio o en el contrato del Director Titular, no recuerdo bien, había alguna cláusula para dar el visto bueno a los directores que se ponían al frente de la Orquesta. Entonces ellos nos comentaban a quién querían invitar

I: ¿Y el público les hacía llegar de alguna su opinión respecto a la programación?

JAG: No, no teníamos una fórmula para que el público nos dijera qué sí y qué no. Nosotros estábamos muy atentos a la cantidad de gente que venía a un concierto, con tal director, etc. y con esa información nosotros valorábamos algunas cosas, pero no se realizaba una encuesta o por algún comentario espontáneo que nos dijera un abonado, pues tampoco.

I: Sí, es que aquí hay muchos melómanos.

JAG: Si, es cierto que la gente elige, tú eres muy melómano, miras el programa y decides si vas o no.

I: Eso se nota cuando hay estrenos, la gente no va.

JAG: Si, la gente huye de los estrenos. Pero el compromiso de la Orquesta es con la música, no con un compositor, y nos llega una obra de estreno que nos la piden o que hay un compromiso con la AEOS por ser orquesta miembro de la misma y tiene que llevar adelante la obra del ganador del concurso de composición. Pues hay que hacerlo. La responsabilidad que tenemos es de hacer una programación amplia, con un sentido, una línea, un hilo, que responda a determinadas cosas

I: El director tendrá que tener en cuenta motivos económicos, aumento de plantilla que requieren ciertas obras, etc.

JAG: Sí. El Director Titular sabe a principios de año el dinero que tiene para programar directores, solistas, pero después hay otras circunstancias. El presupuesto se hace a la misma vez que se está programando el año y a veces no coinciden las partidas para refuerzos, suplencias, es decir, hay un estimado en relación con la experiencia de años anteriores de lo que se puede gastar en el año siguiente, pero si los años anteriores se hizo un Mahler y ese año se quiere hacer dos Mahler, con veinte músicos más, pues a lo mejor no se puede, y ahí es donde entra la función del Gerente, de procurarlo, buscarlo de alguna manera, ahorrar en otras cosas y si el director creía necesario que dentro de la programación se hiciera tal cosa, se buscaban todas las fórmulas para que eso se diera. Normalmente se daban las circunstancias, eran más los problemas y sorpresas cuando en el último momento varios músicos se ponían de baja y había que sustituirlos rápidamente, y claro, ese músico cobraba su salario y el que venía también y eso no lo tenías previsto, esos casos eran los que más podían desajustar. Pero a lo largo del año había momentos para apretarse, otros para desahogarse y con la previsión a tres meses vista, que concluía el año pues se iba viendo para llegar a final de año lo más equilibrado posible en el presupuesto de ingresos y gastos. Por todo ello, con el director había que tener esas conversaciones permanentes. Yo siempre pensé que tiene que haber dos cabeza, el Director Titular y Artístico y el Gerente de la orquesta, ambos se complementan, pero tiene que darse entre dos personas capaces de empatizar, de interrelacionarse. Yo nunca le decía al Director Titular: ¿por qué vas a hacer esta obra tan fea, o esta obra que requiere veinte músicos más? Yo lo más que decía era que el dinero no nos llegaba o sí. Después, si la música era buena o mala era su responsabilidad, no la mía. Yo me tenía que preocupar de que los músicos, los invitados cobraran antes de irse. Yo no me metía en su terreno ni él en el mío. Cada uno hacía su trabajo. Sin embargo en otros sitios eso no funciona porque el Gerente quiere programar, piensa que sabe mucho de música, y es un problema. Claro que yo sé de

música pero jamás hablé de música, nunca dije dirige esto o lo otro, mi trabajo era otro. Y por eso funcionaba.

I: Afecta a la hora de hacer la programación el tema de compra o alquiler de partituras, los gastos por los derechos de autor?

JAG: No influía mucho. Las partituras cuestan, pero lo que pasa es que hay orquestas y orquestas. Nosotros no podemos ser mezquinos con los autores que pasan un montón de años para hacer una obra y después le vas a ningunear trescientos o quinientos euros, mil euros de lo que cuesta alquilarla. ¡Por encima de mi cadáver! Me parece terrible. Así como es cierto que veíamos que no podíamos hacer cuatro Mahler. Alquilar partituras de ciertos autores más modernos claro que cuesta, pero estamos hablando que es para un concierto de fin de semana que vienen mil personas y se han pagado miles de euros por las entradas. ¿Cuál es el problema de que tú inviertas dos mil euros en una partitura?

I: Me preguntaba si el motivo de no programarse ciertas obras era porque eran muy caras, a lo mejor influía en no programarse.

JAG: Los derechos de autor no son tan caros. Es como programar cuatro Mahler, donde cada Mahler lleva veinticinco refuerzos, no hay orquesta que lo soporte. Pues igual, si tú programas mucha música del siglo XX, pagando todos los derechos, pues el presupuesto no llega. Además, eso es anormal, porque nadie programa de esa manera. Pero dejar de programar una obra porque alquilarla cuesta dos mil euros, no.

ANEXO 3

Entrevista personal realizada a Mariana Abacioaie Abacioaie (MA) en marzo de 2013. Forma parte de la OFGC desde la temporada 82/83.

I: ¿Nos podría contar algunos recuerdos sobre sus comienzos en la Orquesta?

MA: Fui Concertino en la época de Sabas Calvillo, pero a raíz de un desencuentro con él en un ensayo, por cuestiones técnico-interpretativas empezaron a buscar a otros Concertinos. Entonces se trajo a Marjolein como Concertino. Después se marchó Sabas Calvillo y vino Borgel. Recuerdo un concierto con Borgel que el marido de Marjolein vino con una pistola y se puso en primera fila y estábamos todos con un miedo... El loco, vino con la pistola porque la mujer tenía una amistad entrañable con el director. Con Borgel hicimos grabaciones para la televisión en La Granja. Ahí toqué yo *El Verano*. Y fuimos de gira donde Marjolein tocaba el Concierto de Chaikovski. Con Wit dirigiendo yo toque con Jan Paruzel la *Sinfonía Concertante* de Mozart.

I: ¿Me puede comentar, y aprovechando que usted está en la Orquesta desde sus comienzos, sobre la evolución de la plantilla, ya que al principio estaba formada por muy pocos músicos?

MA: Al principio tocábamos mucho Beethoven. Cuando yo llegué aquí creo recordar que éramos 8 primeros, 6 segundos, éramos muy pocos. También tocábamos Haydn.

I: Hay algunas obras contemporáneas que no son tan difíciles y no llevan tanta plantilla; sin embargo en la década de los 80 no se tocaba mucho repertorio moderno.

MA: No, no tocábamos mucho este repertorio. Con José Ramón Encinar, que era además compositor, en esta época de vez en cuando tocábamos alguna obra de él. Sí recuerdo bien que él vino dirigiendo obras suyas cuando ya no era Titular. Con Leaper hicimos mucha música contemporánea a través del *Ensemble Nuevo Siglo*.

I: ¿La programación ha dependido en algún momento de las propuestas del Comité Artístico?

MA: No, nunca. Ahí decidían los que mandaban en un momento dado, los políticos como Camejo confiaban en los directores que venían. Y en realidad al principio no teníamos ninguna programación. A lo mejor se programaba con dos meses de antelación, pero no teníamos desde el principio toda la programación de la temporada. Por ejemplo, no se sabía qué íbamos a tocar tres meses más tarde. En el primer *Festival de Música de Canarias* tuvimos que ponernos en huelga porque ni cobrábamos, ni

tocábamos. El Gerente era Antonio Pita y en ese tiempo íbamos bastante a los pueblos a tocar, e íbamos a comer y beber; parecíamos unos amiguillos que nos habíamos reunido para hacer música y nos decían: bueno, la próxima semana no tenemos ensayo, es libre. Ni siquiera era una obligación tocar todas las semanas; por diversas razones a lo mejor teníamos una semana libre, o días sueltos libres. No había planificación ninguna.

I: ¿Con qué director comienza una programación más organizada?

MA: Bueno, la Orquesta era como un barco con tripulación pero sin capitán. Con Calvillo ya se veía un poco más de seriedad. Pero ni cobrábamos hasta el día 15 del mes siguiente; había que ponerse en huelga para cobrar y si no cobrábamos no tocábamos, era todo un caos. La organización empezó cuando vino Gonzalo Angulo a la Orquesta.

I: ¿Qué director crees que ha estado más comprometido con intentar conseguir un sonido propio, identificativo de la OFGC?

MA: Wit era un magnífico director, trabajábamos muy bien con él, pero venía muy poco. La queja era esa: que no venía, era Titular y dirigía poquísimos conciertos en la temporada y rellenaba los huecos con otros directores no tan buenos. Cuando vino Leaper ya se notó una programación, ya había control. Y además con él estaba Angulo. Los grandes cambios se hicieron con Leaper. Él vivía aquí, fue el primer director que realmente se implicó, era omnipresente, hacía de todo, de gestor, se metía en todo o por lo menos daba esa impresión. Aparte de la programación grande con toda la plantilla, dividió la Orquesta en dos: Una parte tocaba música contemporánea (*ENS*) y la otra hacía repertorio clásico. Es decir, había además una actividad repartida. El elegía a los músicos que consideraba mejor para un repertorio u otro. Yo me hice cargo de la *Manheim* y Mikhail Vostokov del *Ensemble Nuevo Siglo*.

I: Entonces, ¿la estabilidad de la Orquesta empieza realmente con Leaper?

MA: Con Chmura también; él trae a los rusos a la Orquesta. Trae al cuarteto de rusos, entre los que estaban Mikhail Vostokov y Serguey Mikhaylov. Y a su vez, el cuarteto trae a sus esposas. Ahí ya se empezó a ver que el Director Titular se preocupaba un poco más. Había también una especie de Comité de Empresa pero no funcionaba muy bien. De todas formas lo pasamos muy bien. El recuerdo que yo tengo más bonito de la Orquesta lo tengo del principio, porque todo ese caos y desorganización, luego cuando se tocaba era con muchas ganas. A lo mejor, técnicamente los músicos tenían peor nivel, primeramente porque no se dedicaban a la música. Había muchos señores mayores, un director de banco, un empleado de otro sitio, y tocaban el violín o la viola. Venían porque les gustaba, se tocaba menos perfecto

pero el entusiasmo era tremendo, querían reunirse, era como un *hobby*. Recuerdo a un violinista que llevaba años, Humberto, que estaba de Concertino y tocaba cuatro notas. Luego empezaron a venir polacos, rumanos y quien los trae al principio fue Antonio Martín, que fue Director del Conservatorio. Realmente aquí hubo un cambio, al traer músicos del este. El me trajo a mí de Bucarest. Él iba personalmente y hacía en estos países las pruebas. También había músicos que venían de la Sinfónica como Hilda y Reyes. Con Leaper trabajábamos mucho. Por ejemplo, cuando tenemos ópera, la primera semana es muy intensa, pero la segunda son sólo las funciones, entonces tenemos días libres. Un día función, otro no, te limitas a hacer las funciones. Con él, el *ENS* se hacía en esta segunda semana, se aprovechaban los días libres.

I: ¿En cuanto a la evolución del repertorio y la cantidad de programas por temporada qué nos puede contar?

MA: Al principio no se hacían tantos programas, porque aquí había tradición cultural pero lo que yo percibía era que los dos o tres que podían opinar, que estaban en la Sociedad Filarmónica, decían lo que a ellos les gustaba y eso se tocaba; los cuatro amigos se reunían y decían: que la Orquesta toque esto o lo otro. Era todo al gusto de unos pocos. Esa es mi impresión. También era darle al público lo que le gustaba. De hecho, hoy por hoy, tocamos un Beethoven, Mozart o Brahms y el público se vuelve loco de contento. En los 80 había menos conciertos de abono, ya que entrabas en la temporada de ópera y no salías hasta mayo. Actualmente, los conciertos de abono seguidos son de septiembre a diciembre, en enero tenemos el *Festival de Música de Canarias* y después se intercala la Ópera con la segunda parte de la temporada de abono hasta julio. En el *Festival de Música de Canarias*, al principio tocábamos dos y tres conciertos. Ahora sólo uno. Rellenamos con *Conciertos Escolares*, luego empieza la Ópera y ya en marzo empiezan los conciertos de abono.

I: ¿Cree que los directores tienen en cuenta los gustos del público o programan obras que necesitan rodar?

MA: Hay un poco de todo, hacen su repertorio, o bien para lucirlo o bien para aprenderlo. No se puede generalizar, pero siempre hay un par de conciertos en la temporada en los que se ve claramente que es porque el director quiere ensayarlos, aunque no todos son así. En los conciertos de pretemporada, además de llevar la música clásica a otros municipios, servían para rodar el repertorio.

ANEXO 4

Entrevista personal realizada a Manuel Benítez (MB) en marzo de 2013.

Inicialmente entró en la OFGC como músico becario en 1982 y permaneció hasta 1989. Desde la temporada 94/95 fue Coordinador Artístico hasta noviembre de 2000.

I: Háblenos del repertorio que interpretaba la Orquesta en sus comienzos.

MB: Al principio se programaron más compositores clásicos por cuestiones económicas que no permitían tener mucha plantilla, no había local de ensayo fijo hasta que se hizo la primera sede. El repertorio contemporáneo además era más difícil para los músicos que en esa época no tenían tanto nivel. Muchos tenían otros oficios, o eran estudiantes becarios.

I: ¿Qué directores empezaron a marcar diferencia en la elección del repertorio?

MB: La 4ª de Lutoslawski se hizo con Wit aquí y era la primera vez que se hacía esta obra fuera de Polonia. Con Wit se hizo mucho repertorio polaco: Kilar, Szymanowski, Lutoslawski. Borgel elaboró unas bases de programación, de plantilla, y también Chmura. Después de Chmura apareció la figura del Coordinador Artístico.

I: ¿Nos puede decir en qué momento exacto aparece esta figura del Coordinador Artístico y sus competencias?

MB: Por la ley de Fundaciones Canarias se modifican los estatutos y se aprovecha este momento para incluir la figura del Coordinador Artístico. El Coordinador Artístico es el elemento de la administración que se convierte en el enlace con el director de la orquesta. Consensua con el Director Artístico la programación. Está en el tribunal de las pruebas de admisión. Es una persona que tiene que tener un perfil de músico para tener criterio a la hora de programar y asesorar sobre el nivel de los músicos de la orquesta, y además tiene que ser eficaz en la gestión. Atendiendo a criterios económicos propone y contrata a directores y solistas. Cuando no existía la figura del Coordinador Artístico, los directores programaban y el Gerente se encargaba de la gestión económica. Cuando aparece esta figura, el Gerente es el jefe del Coordinador Artístico. La Orquesta creció mucho (grabaciones, *Conciertos Escolares*) y eran necesarias las dos figuras para encargarse de la gestión económica y de la gestión artística.

I: ¿Y sobre las competencias de los Directores?

MB: El Titular es el responsable del día a día de la Orquesta. El Artístico o Musical se encarga del control de la programación, aunque lo lógico es que sea la misma persona

quien desempeñe estas funciones. Aunque lo que importa es lo que hayan firmado en el contrato y a lo que se hayan comprometido. El Principal Invitado no tiene ningún poder, programa lo que va a dirigir. A la Orquesta le interesa su nombre o porque tiene contactos, relaciones. Es el principal de entre los Directores Invitados de la Orquesta. Es casi un cargo honorífico, como el caso de Herbig. El Asociado puede influir en el repertorio de conciertos de abono, pero no en toda la temporada. Está por encima del Principal director Invitado. A veces es el que podría llegar a ser el Titular.

La denominación de los directores, Titular, Asociado, es diferente en cada orquesta, es decir, cada orquesta “le pone nombre” al director pero no hay una marca común.

I: ¿Qué aspectos influyen en la elección del repertorio?

MB: En la elección del repertorio hay varios factores a tener en cuenta: los gustos y decisiones del director, la plantilla, las solicitudes de los abonados y del público en general. De hecho, en el caso de la OFGC que heredó el público de la Sociedad Filarmónica prefería un repertorio más clásico. Los solistas que contrataba la Sociedad también tocaban conciertos clásicos. El repertorio más moderno era más difícil de entender para los aficionados. Sin embargo, y en cuanto a la prensa ha habido siempre más crítica acerca de los directores y solistas o de la propia Orquesta que de la selección del repertorio.

I: Mucha documentación de la década de los 80 se ha extraviado.

MB: Por los traslados y por no tener al principio una oficina en condiciones se perdió documentación, programas de conciertos y diverso material de la historia de la orquesta.

I: ¿En cuántas etapas dividiría a la orquesta?

MB: Del 81 al 84, precariedad. La Orquesta estaba en formación. Era un momento en el que se empezaban a definir las cosas. A partir del 84 y con Bragado hubo una voluntad de crecimiento clara. La temporada 87/88 es un momento muy importante porque por fin se dispone de la primera sede propia. Se normaliza la Orquesta con Chmura, quien tiene un buen planteamiento de la dirección musical. Los programas son más ambiciosos, también porque se dan las condiciones para ello. Con Leaper se dota de estabilidad definitiva a la Orquesta y se realizan proyectos a largo plazo. La Orquesta tiene mucha actividad. De hecho, esta es la única orquesta española que hace tantas cosas (*Conciertos Escolares, ENS*) aparte de la programación habitual de conciertos. Luego ya la etapa con el Auditorio, *ENS* y también con Halffter.

I: Cuéntenos alguna anécdota de los principios de la Orquesta.

MB: Recuerdo que Sheherezade se hizo con dos guitarras, en vez de con dos arpas.

I: ¿Qué funciones cumplían los conciertos de pretemporada?

MB: Las funciones de los conciertos de pretemporada eran varias: rodar a la plantilla después de las vacaciones, mirar obras difíciles para ir las rodando, hacer programas específicos para los municipios y hacer llegar la música clásica a otros lugares de la isla.

I: ¿Qué diferencia hay entre un concierto especial y uno extraordinario?

MB: Los conciertos especiales son más específicos, como una ópera en concierto. Los extraordinarios se hacen más con motivo de un evento, más de encargo.

I: ¿Qué nos puede comentar sobre los conciertos de órgano que organizaba la Fundación?

MB: El *Ciclo de Conciertos de Órgano* sólo fue una actividad más de la Fundación.

ANEXO 5

Entrevista personal realizada a Juan Márquez Rodríguez (JM) en marzo 2013.

Gerente desde el 26 de julio del 89 hasta febrero del 97.

I: ¿Podría hablarnos de la evolución de la plantilla?

JM: Cuando yo entré la Orquesta era más reducida y la situación administrativa y económica estaba muy mal. No había contabilidad. Los pagos a la seguridad social eran inferiores a lo legalmente establecido. Las retribuciones de los músicos eran bajas. Esto no motivaba que vinieran buenos músicos y poco a poco se fue poniendo orden en la Fundación, regularizando los pagos en la seguridad social; poco a poco porque de un día a otro no había dinero para hacer frente a ese desfase, y se fueron mejorando los salarios; se hicieron esfuerzos también en mejorar la calidad de no solo el número de músicos sino la calidad de la plantilla. Recuerdo una ocasión que vino la Orquesta de San Petersburgo en un *Festival de Música de Canarias*, yo me acerqué a los músicos y les planteé la posibilidad de que viniera alguno a la OFGC porque era un momento en que muchos músicos del este estaban viniendo a orquestas europeas de occidente. Y ahí contacté con varios músicos que hicieron una prueba y se vinieron para acá. Fue el caso de Anatoli Romanov, Serguei Mikhailov y Mikhail Vostokov. Posteriormente estos músicos recomendaron a otros músicos, trajeron a sus esposas, también algunas de ellas músicos, y se conformó parte de esa escuela rusa que contribuyó a mejorar mucho no solo el nivel de la Orquesta sino también a formar futuros músicos.

I: Desde su entrada en la OFGC como Gerente, ¿con qué director comenzó a percibir una mejora de la calidad en cuanto a organización, selección de los músicos, planificación de la programación, o lo que es lo mismo el director más vinculado y comprometido con la Orquesta por aquella época?

JM: Con la incorporación del director Gabriel Chmura, quien le dio una reorientación a la captación de músicos para la orquesta. Él era partidario de incorporar músicos con una cultura musical occidental. Esta es una orquesta occidental y el peso de los músicos de Europa del este era demasiado fuerte. Se hizo una audición en Nueva York y vinieron varios músicos residentes en América. Continúan actualmente el contrabajista Voicu Burca y la violinista Vicky Chu, los otros no se quedaron, vinieron con otra filosofía, no de permanencia sino de tomar experiencia y demás. Se hizo en Nueva York

porque Chmura estuvo de director en la Orquesta de Cámara de Ottawa y él conocía muy bien el mercado americano y decía que allí había una cantidad increíble de buenos músicos. Aprovechando una de las actuaciones que él iba a tener en EEUU, yo también fui a esa audición, porque él se dedicaba al tema musical y yo tenía que informar a los aspirantes, a los que él consideraba aptos para venir para acá, decirles qué era Canarias, donde estábamos y cuáles eran las condiciones laborales. Yo les preguntaba y decían “bueno, deben de ser unas islas en el Caribe o en el Pacífico”. La desorientación era total. Venirse a unas islas desde ese continente, donde no sabían lo que son las islas Canarias y la seguridad que les podía representar una contratación, el pago de billetes, de salarios...para ellos era como una cierta aventura. Así como con los rusos dio un buen resultado a largo plazo, con éstos no. A Chmura fui yo el que lo busqué. Se lo dije a Angulo, que era un director magnífico, muy serio, trabajador y estuvimos en negociaciones hasta que resolvimos las diferencias que había. Estuvo del 91 al 94, después de Borgel, quien estuvo dos temporadas. Con respecto a los ensayos, es un tema que creo importante, al principio tanto por la preparación de los músicos como por el repertorio que tenían, para preparar un programa si era de cierta dificultad estaban varias semanas. Con Wit, por ejemplo, si venía por tres semanas y había un programa más complicado le dedicaba dos semanas para preparar ese concierto. Había también un tema cultural, que también quizá debido a la poca retribución que tenían los músicos se reflejaba en que éstos no se preparaban los materiales y entonces iban el primer ensayo a leer, con el director. Y recuerdo que Chmura, el primer concierto que hizo, no acabó el primer ensayo y vino indignado a mi despacho diciendo que él venía a hacer una interpretación de una sinfonía y de un concierto, que él no venía a prepararse la partitura con los músicos. Que ellos tenían que llegar allí con la partitura estudiada. Y eso a mí me encantó, era un señor serio.

I: ¿Cuándo empieza a palpase cierta estabilidad en la Orquesta?

JM: La estabilidad de la Orquesta empieza en los 90. Con Chmura fue el gran salto que dio la Orquesta y se notó inmediatamente a nivel de público, de tener el Pérez Galdós muy pocos abonados a tener 700 abonados cuando yo me fui, que es un salto importante, además de la calidad de la programación y de los artistas invitados. Yo recuerdo que quizá el punto culminante de esa etapa fue un concierto en el *Festival de Música de Canarias* dedicado a Strauss, con *Don Quijote* en la primera parte y *Vida de Héroe* en la segunda, un programa muy complejo, muy difícil y que se trabajó durante varios meses porque ahí participaron muchos becarios de la orquesta y los

profesionales, sus profesores, que trabajaron con ellos con bastante antelación. Luego invitamos también a algunos solistas de viento madera que hicieron *master classes* con los vientos maderas nuestros para preparar ese programa. Era una barbaridad que la Orquesta se enfrentara a esas dos obras en un mismo concierto, fue asombroso el resultado final. También se invitaron a algunos músicos extras a través de los Zarzo, que tenían contactos en la orquesta de la Haya y vinieron algunos violinistas de gran calidad. De esa etapa arrancan los *Conciertos Escolares*, que fue una sugerencia de Chmura. Él planteó que el público que teníamos era muy mayor y que había que dedicar semanas completas a crear un nuevo público, a hacer *Conciertos Escolares*. A mí me pareció aquello una barbaridad, que íbamos a restarle programas a la temporada. Él me dijo: olvídase Juan, no va a pasar nada, pero es que si tu no creas las bases del futuro la Orquesta ésta no tiene perspectivas, y Angulo lo apoyó totalmente. Angulo sugirió a Fernando Palacios para coordinar el proyecto.

I: ¿Quién planifica la programación de la temporada?

JM: En cuanto a quien programa, antes de que apareciera la figura del Coordinador Artístico, la programación la hacía el Director Titular y con la gerencia para ver la viabilidad que tenía, teniendo en cuenta las posibilidades económicas.

I: ¿Por qué se creó la figura del Coordinador Artístico?:

JM: Hubo un desencuentro entre Chmura y Angulo, y en esa disputa yo creía que Chmura tenía la razón. Él era el director y había una serie de competencias que eran de su responsabilidad. Angulo encontró esta alternativa, del Coordinador Artístico, para evitar que yo estuviera por medio en el tema de programación artística, contratación de músicos, y se creó esa figura para dejarme al margen y eso se llevó a los estatutos.

I: ¿Cómo funcionaba el Comité artístico?

JM: Al principio no había músicos en el Comité. No se convocaba, era una institución que estaba creada pero no tenía funcionamiento. Luego sí empezó a tener actividad.

I: En cuanto a Directores, en cada orquesta tiene un significado diferente la denominación de director Titular, Principal, Asociado. ¿De qué depende esa denominación, del compromiso que los directores hayan firmado con la orquesta?, y además, ¿la denominación tendrá que ver con las competencias que asume como poder dirigir mayor o menor número de conciertos, opinar sobre la programación, etc.?

JM: Depende del contenido del contrato. Lo que la Fundación o a quien le corresponda demande para la institución, se lo plantea a ese director que se piensa que

puede ser idóneo en unos términos: ...pues nos interesa que sea el Titular o el Principal Invitado y las competencias serán éstas y estas, y a partir de ahí comienza un proceso de negociación. Pero cada orquesta se lo plantea de forma diferente, no hay un esquema. Voy a trabajar con un Director Titular y va a tener estas competencias y se negocia y si al director le interesa, esas competencias, como por ejemplo: vas a tener tantos programas y los vas a decidir tú, te vas a encargar de la selección de músicos, vamos a nombrar a un Principal Invitado que va a ser éste..., es decir que le vamos poniendo las condiciones. Es como un puzle que tú confeccionas como un traje a medida.

ANEXO 6

Entrevista personal realizada a Pedro Halffter (PH) en junio de 2013. Director Titular y Artístico desde la temporada 2004/2005.

I: En cuanto a los criterios de selección de la programación, ya que haciendo un sondeo se observa que desde que usted es Director Artístico y Titular de la OFGC se ha interpretado sobre todo música del Romanticismo, Posromanticismo y transición al siglo XX y siglo XX.

PH: El primer criterio es que la Orquesta debe tener un sonido propio y que se debe fundamentar en los valores en los cuales nos conjuntamos de una manera común, y eso es, primero el repertorio español creo que es importante. El primer disco que grabamos fue de Manuel de Falla que además hemos llevado en giras por todo el mundo. Creo que la obra que más veces hemos interpretado, la OFGC y yo, es *El sombrero de Tres Picos*, si sumamos todas las giras, como la de Japón, las veces que lo hemos interpretado aquí en temporadas, más cuando estuvimos en la *Expo* de Zaragoza, en China que juntamos las *Suites n° 1 y n° 2*; yo creo que lo habremos tocado unas cuarenta veces, muchas veces. Y es importante que un director español se identifique con una obra española importante. Esto nos hace investigar en otro tipo de repertorio en el cual creo que la Orquesta tiene muchas virtudes porque tiene muy buen sonido y porque creo que es un repertorio en el cual nos compenetrarnos muy bien, que es el final del Romanticismo y principios del siglo XX. Y ahí hay un repertorio muy importante que no se ha grabado y que no se toca en España, que es alrededor de la segunda escuela de Viena, principios del siglo XX hasta entrados en la posguerra, el período de entreguerras y el final del Romanticismo en general, el Romanticismo alemán pero estamos hablando también del Romanticismo inglés como Elgar, Vaughan Williams, y ahí creo que la Orquesta, primero por sus características puramente formales, cómo está construida la orquesta: son maderas a tres, cinco trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba más percusión y una cuerda nutrida que nos permite afrontar ese repertorio y que debe de ser el centro de nuestro repertorio sinfónico, ¿por qué? Porque así podemos utilizar toda la Orquesta con todos sus miembros. Lo que creo que no tendría sentido sería centrarnos sólo en repertorio barroco o clásico o del primer Romanticismo porque dejaríamos de utilizar muchas veces la plantilla completa. Creo que utilizar la plantilla completa hace que la Orquesta toque junta muchas veces, y cuanto más tiempo toquemos todos juntos mejor,

porque eso te hace crear una sensación de grupo, que es lo más importante. Por otro lado, hay mucho repertorio que no se interpreta y que creo que puede ser un signo de identificación y de hecho ya lo es, pues críticos especializados reconocen la labor que se ha hecho en esta Orquesta, de redescubrir compositores como Korngold, el disco de Schereker que ha sido muy importante, una obra de Brahms-Schönberg que grabamos que ha sido también muy importante, y después los discos que hemos grabado del *Panambí* de Ginastera, música sudamericana y que creo que también es un disco muy importante ya que es la primera vez que la Orquesta graba para la *Deutsche Gramophone*. Una grabación que no existía en la *Deutsche Gramophone* y que sólo existía una en toda la historia de la música con la *London Symphony*. Además creo que es importante el que la Orquesta interprete también obras de Wagner, ya sean representadas como fueron el *Tanhauser*, el *Holandés errante* o el *Tristán e Isolda*, pero también en versión concierto como hicimos con el primer acto de la *Walkiria* y con el *Tanhauser*, de una manera abreviada, y como haremos en el futuro con el *Sigfrido*. Interpretar la música de Wagner te permite también tener un acercamiento diferente a todo lo que es el Romanticismo alemán; cuando tú interpretas Mahler después de haber interpretado Wagner, es muy diferente a que si la Orquesta no conoce ese repertorio. También interpretar Bruckner o interpretar Brahms, aunque son compositores que necesitan una plantilla un poco menor que nuestra Orquesta, creo que también nos favorece. Hay otro compositor que creo es importante tenerlo en repertorio como es Strauss, prácticamente todos los años hemos interpretado una obra de Strauss, y algo que desde el punto de vista biográfico y como signo de identificación de la Orquesta es muy importante es interpretar todos los años una obra de Saint- Saëns porque de esa manera demostramos que un compositor como Saint- Saëns, que es un compositor importante en la historia del siglo XIX y principios del XX, estuvo un tiempo aquí y es de alguna manera demostrar la vinculación que existe entre la isla de Gran Canaria con un compositor como Saint- Saëns. Además hicimos algo que todavía seguimos haciendo como es el contacto con los compositores españoles. Aquí ha venido Luis de Pablo, Tomás Marco, Sánchez Verdú, mi padre, y evidentemente Falcón que está aquí. Y ese contacto con los compositores españoles es importante porque dentro de unos años, cuando se vea con perspectiva la historia de la Orquesta, ese contacto será algo que podrá documentar de alguna manera la historia de la OFGC, a través de ese contacto con los compositores de la época, y eso enriquece la historia de la Orquesta. Lo que es también importante es que siempre que salimos de gira llevar un repertorio que nosotros

creamos muy nuestro; hemos salido en gira con repertorio español, también cuenta el *Bolero* de Ravel, el *Sombrero de Tres Picos* y con grandes solistas como con Fasil Sai, Nancy Herrera, Pepe Romero, y al mismo tiempo cuando hemos salido de gira por la península hacer un repertorio con el nos sentíamos muy seguros como era la *Décima Sinfonía* de Shostakovich.

I: Volviendo a lo que usted comentaba al principio, de la idea de utilizar siempre a la plantilla de la Orquesta completa interpretando un repertorio del Posromanticismo que lleva gran orquesta, con el paso de los años, y con músicos que viene de escuelas tan diferentes, ¿puede afirmar que la Orquesta ha conseguido un sonido de grupo?

PH: A base de tocar este repertorio y de interpretarlo de una manera continuada y de cuidarlo, yo creo que sí, que tenemos un sonido identificativo. Hay ciertos saltos cualitativos que son indiscutibles. Nosotros empezamos grabando para *Warner Classic* un repertorio muy importante y *Deutsche Gramophone* es algo identificativo de una orquesta pues sólo las mejores orquestas del mundo graban para este sello discográfico. Si no hubiéramos tenido una evolución y una característica propia en nuestro sonido no hubiéramos podido grabar con la *Deutsche*. Y esto es algo que es objetivo, por eso creo que las grabaciones son muy importantes, porque es una foto fija de la situación actual de la Orquesta. Sobre la calidad de un concierto, las percepciones pueden ser muy diferentes pero sobre una grabación discográfica, eso no es discutible, eso está fijo ahí. Por eso grabar es importante y además con un sello importante y con la mejor calidad posible pues es la manera de sellar la evolución de una orquesta. Siempre estamos haciendo juicios de valor sobre las audiciones de las orquestas. Cuando uno habla del sonido de la orquesta de Viena es porque está grabado y es un trabajo que queda, y eso no es discutible.

I: Y viendo ese trabajo que queda, siendo objetivos, entre las orquestas españolas ¿se puede decir que la OFGC ocupa un lugar importante dentro de las orquestas españolas?

PH: Ocupa un lugar destacadísimo. Entre las tres mejores seguro, sin ningún tipo de duda.

I: Y sobre la proyección que ha tenido la OFGC a través de las giras ¿qué nos puede comentar?

PH: A través de las giras internacionales hemos cubierto tres lugares fundamentales de la cultura musical. Primero, hemos estado en Japón que es un consumidor de música clásica fundamental; tocamos dos conciertos en Tokio, tocamos en Osaka, en sitios muy importantes y con llenos absolutos. Hemos estado en China, consumidor en potencia,

estuvimos en el 2007, un año antes de los Juegos Olímpicos donde todavía China, era un país que todo el mundo empezaba a hablar de China, pero fue sobre todo después de los Juegos Olímpicos cuando se empezó a hablar del *boom* de China. Nosotros fuimos antes de eso. Hemos estado en Alemania, centro de la música clásica actuando en las ciudades más importantes. Nuestras giras han sido muy dirigidas, muy claramente. Primero, a demostrar que la OFGC es una Orquesta de primer nivel y segundo, para que la Orquesta ejerza como embajadora de la isla de Gran Canaria y mandemos una imagen identificativa pero al mismo tiempo diferenciada de lo que puede ser un turismo en otras islas o en otros ámbitos de lo que es el territorio español. La OFGC sirve también para eso. Los tres sitios donde hemos estado han sido fundamentales.

I: ¿Qué opina con respecto a la labor de la Fundación en general?

PH: Hace unos días en una rueda de prensa de la presentación de la temporada dimos un dato: en doce meses, año 2012, la Fundación realizó un total de 200 actuaciones. Si quitamos los treinta días de verano, es prácticamente una actuación cada día y medio, sean conciertos de abono, actividades escolares, conciertos de cámara, conferencias. 200 actividades por toda la isla, creo que es un dato que no hay discusión más allá de eso. Con muy poco hacemos muchas cosas, colaboran muchas personas, colaboramos con muchas entidades como ACO, el Festival de Música de Canarias, con la asociación de Amigos de la zarzuela, Teatro Pérez Galdós, en grandes eventos como cuando vino Sting. Hacemos realmente colaboraciones con todo el mundo, hemos inventado una forma nueva de hacer música en Gran Canaria como ha sido lo del Puerto que esperamos que este año vuelva a tener un gran éxito. Porque en Gran Canaria sí que hay una demanda cultural mucho más fuerte de lo que a lo mejor la gente se puede pensar.

I: Por último, ¿nos podría explicar las funciones de un Director Titular y Artístico y las diferencias que pueda haber con respecto a ser sólo Director Titular o respecto a un Director Invitado?

PH: Lo fundamental de ser Director Artístico es que lo que haces más allá de dirigir una orquesta es crear una orquesta con su propia identidad, eso es lo que marca la diferencia, y esa es la labor fundamental del Director Artístico. Un Director Titular lo que hace es dirigir, trabajar con la Orquesta, pero es importante ser también Director Artístico para que la orquesta tenga su propia identidad. Si yo no fuese Director Artístico no habríamos podido hacer muchas de las cosas que hemos hecho. Por ejemplo no habríamos podido grabar, no habríamos podido crear un sonido propio, no habríamos podido realizar un montón de actividades, porque como Director Artístico

tienes la responsabilidad y al mismo tiempo la capacidad de poder llevar la Orquesta en una dirección, cada director con su criterio. Es importante que los directores se dediquen no sólo a trabajar con los músicos, que es una parte muy importante, sino que tienen que tener una visión a largo plazo, una visión de qué es lo que yo quiero hacer con esta Orquesta, y para eso tiene que elaborar una estrategia artística y ver cuáles son las virtudes de la Orquesta y cuáles se pueden potenciar. Y además, existen datos que son indiscutibles, tenemos un 94% de ocupación en nuestros conciertos de abono y de veinte conciertos de abono hemos tenido cinco o seis conciertos de lleno total. Somos la única Orquesta también que en los últimos tres años hemos conseguido cerrar sin un solo euro de déficit. Son datos objetivos, grabamos, nos vamos de giras, llenamos las salas, mucho más no hay. Después se puede discutir sobre la música, si es bonita o no, pero objetivamente, sobre los datos de los que hablábamos, eso es indiscutible.

ANEXO 7

**Listado de compositores interpretados por la OFGC, ordenado alfabéticamente:
obras interpretadas de cada uno de ellos y fechas de los conciertos.**

COMPOSITOR	OBRA	FECHA
ABEL	Sinfonía op. 17 nº 2	01/12/2000
ARACIL	Las voces de los ecos	17/02/1995
ARDITI	Il Bacio	30/12/1994
ARRIAGA	Sinfonía en re m	11/10/85; 8/10/93
	Los esclavos felices: obertura	01/04/2005; 3/12/10
ARTERO	Una lámina blanca	02/10/2009
ARUTUNIAN	Concierto para trompeta	18/10/1991
BACH, J.S.	Suite nº 2 BWV 1067	22/10/1984
	Sinfonía op.3 nº 1	30/11/1984
	Concierto para clave y cuerda nº 5	30/11/1984
	Concierto de Brandenburgo nº 3	12/04/1985; 14/4/00
	Concierto de Brandenburgo nº 6	12/04/1985
	Concierto para violín nº 1	12/04/1985
	Concierto para violín nº 2	12/04/1985; 11/12/92
	BWV 1042	15/06/2001
	Concierto de Brandenburgo nº 1	12/04/1985; 27/4/90
	Cantata 104	30/05/1987
	Concierto para oboe de amore y orquesta de cuerda, BWV 1055	27/04/1990
	Magnificat BWV 243	27/04/1990; 14/4/00 24/10/2008
	Cantata BWV 51	05/04/1993
	Doble concierto para oboe y violín	22/03/1996; 15/6/01
	Pasión según S. Juan	18/02/2000
	Suite nº 3	14/04/2000; 22/3/91
	Sinfonía op.18 nº 2	16/06/2000
Sinfonía op. 6 nº 6	15/06/2001	
Oratorio de Navidad: cantatas 1,2, 3 y 6	21/12/2007	
Oratorio de Pascua BWV 249	22/03/1991	
BACH, C.P.E.	Sinfonía nº 3, Wq 182/3	15/06/2001
BACH, W.F.	Sinfonía-Cantata "Dies ist der Tag"	24/10/2008
BARBER	Adagio para cuerda	18/10/1996
	Concierto para piano	11/10/2001
	Concierto para violín	18/12/92; 23/4/99 01/06/2007

Anexos

BARTOK	Concierto para piano nº 3	12/06/1989; 3/10/03 12/06/1989; 22/10/1999
	El castillo de Barba Azul	04/06/1993
	El Mandarín maravilloso, op.19	17/06/1993;24/11/00
	Concierto para orquesta	18/06/1996; 25/5/01 01/11/2002; 13/10/06 30/04/1992
	Concierto para violín nº 2	29/10/2004
BAX	Tintagel	04/05/1990
BEETHOVEN	Sinfonía nº 2, op. 36	23/06/1981; 13/5/83 13/06/1984; 13/11/98 03/06/2005
	Concierto para piano nº 1, op.15	30/10/1981; 19/6/92 25/02/1994; 19/6/99
	Octeto de vientos, op.103	26/03/1982
	Sinfonía nº 1, op. 21	07/04/1982; 30/10/92 11/10/1996; 13/10/00
	Coriolano. Obertura, op. 62	23/04/1982; 6/12/84 12/05/1989; 23/10/98 26/04/2002
	Concierto para piano nº 3, op. 37	15/06/1982; 29/3/85 13/12/1987; 27/10/95 15/06/1999
	Sinfonía nº 8, op. 93	25/06/1982; 22/10/84 04/11/1988; 30/4/93 22/05/1998; 17/11/00 08/10/2004; 14/05/2010
	Leonora III, op. 72	26/11/1982; 2/11/84 20/12/1996; 19/6/99
	Sinfonía nº 5, op. 67	11/01/1983; 18/4/86 24/06/1988; 17/3/89 10/06/1993; 10/11/95 08/10/1999; 17/3/06
	Sinfonía nº 3, op. 55 "Heróica"	09/06/1983; 26/9/86 15/5/92; 5/3/99 3/10/03; 17/11/08 24/09/2010
	Sinfonía nº 7, op. 92	24/06/1983; 16/5/86 09/10/1987; 7/12/90 08/10/1993; 10/12/99 17/04/2009; 10/6/11
	Prometeo. Obertura, op.43	08/07/1983
	Sinfonía nº 4, op. 60	25/11/1983; 6/12/84 18/11/1988; 7/12/90 03/12/1993; 28/11/97 04/10/2002; 30/9/05

Anexos

	Concierto para piano nº 4, op. 58	27/04/1984;13/6/84 22/12/1986; 22/12/87 23/11/1990; 10/11/95 17/06/1999; 12/11/04
	Sinfonía nº 9, op. 125 "Coral"	09/05/1984; 28/6/02
	Egmont. Obertura op. 84a	13/06/1984; 12/6/87 30/04/1993; 11/12/98 07/12/2001
	Triple concierto, op. 56	06/12/1984; 17/6/99 17/04/2009
	Fidelio. Obertura, op. 72	29/03/1985; 6/10/00
	Sinfonía nº 6, op. 68 "Pastoral"	29/03/1985; 11/10/90 26/11/1993; 16/10/98 11/04/2003; 30/3/07 10/06/2011
	Concierto para violín, op. 61	26/04/1985; 4/10/97 19/04/2002; 27/10/06
	Concierto para piano nº 5, op.73	30/11/1990; 19/6/99 17/09/2010
	La consagración del hogar	20/02/1998; 20/2/98
	Leonora I, opus 138	15/06/1999
	Concierto nº 2, op. 19	15/06/1999; 06/06/2008
	Leonora II, opus 72b	17/06/1999
BELLINI	Norma. Obertura	14/12/1990
	Norma. "Casta diva". Escena y cavatina	14/12/1990
	Norma. "Sgombra è la sacra selva". Aria	14/12/1990
	Norma. "Sola, furtiva al tempio. Dúo	14/12/1990
	Norma (versión semi-escenificada)	16/11/2001
BENTOIU	Concierto para violín	03/11/1995
BERG	Concierto para violín	08/10/1999; 15/12/2006
	Tres piezas para orquesta, op. 6	25/04/2003
	Sieben frühe lieder	26/11/2004
	Lulú suite	18/04/2008
BERIO	Eindrücke	12/11/1993
	Ritirata notturna di Madrid	17/03/1995
BERLIOZ	Carnaval Romano, op. 9. Obertura	20/05/1982; 19/4/83 29/04/1983; 21/6/85 15/10/1993; 23/06/2000
	Sinfonía Fantástica op. 14	14/06/1991; 23/2/96 29/10/1997; 25/04/2003 05/10/2007; 28/11/2008
	La infancia de Cristo op. 25	13/04/1992; 22/12/2006
	Obertura Beatrice and Benedict	15/05/1992
	Romeo y Julieta op. 17, 3 fragmentos	25/11/1994
	El Corsario. Obertura	10/05/2002

Anexos

	Benvenuto Cellini. Obertura	04/10/2002
	Las noches de estío op. 7	24/10/2003
	Harold en Italia	13/10/2006
BERNAOLA	Abestiak	26/10/1990
	Sinfonía en Do	25/10/2002
BERNSTEIN	West side story. Danzas sinfónicas	12/03/1994; 18/09/2009
	America Medley	28/05/2004
	Candide. Obertura	17/05/2008
BIZET	Carmen (preludio del acto III)	19/04/1983
	Carmen (preludio del acto IV)	19/04/1983
	Carmen, suite nº 1	29/10/1997
	Sinfonía nº 1, en do M	30/11/1989; 09/10/1998 26/10/2007
	La Arlesiana. Suite nº 2	26/09/2008
BLACHER	Variaciones sobre un tema de Paganini	28/04/2007
BLANQUER	Concierto para guitarra	29/04/1983
BOCCHERINI	Concierto para violonchelo y orquesta de cuerda nº 2	22/10/1982
	Concierto para violonchelo y orquesta de cuerda nº 9	21/11/1986
	Obertura La Clementina	05/11/1993
	Sinfonía nº 4 "La casa dil diavolo" op. 12	24/01/1995
	Sinfonía op. 37 nº 4	10/03/2000
	Sinfonía nº 13	04/11/2005
BOIELDIEU	Concierto para arpa	08/11/1991
BONINO	Capricho Sinfónico	28/05/2005
BORODIN	Sinfonía nº 2, op. 73	10/12/1988; 12/11/1999
BOTTESINI	Tarantella para contrabajo	29/10/1993
BRAHMS	Concertino en do m	09/10/1997
	Variaciones sobre un tema de Haydn	25/06/1982; 2/7/88 04/10/1997
	Serenata nº 1 op. 11	08/07/1983
	Concierto para violín, op. 77	16/11/1984; 2/11/90 08/03/1996; 23/09/2005 18/09/2009
	Sinfonía nº 2, op. 73	10/05/1985; 13/6/86 19/06/1990; 12/6/92 03/12/1993; 20/2/98 18/05/2001; 07/11/2003 30/10/2009
	Sinfonía nº 1 op. 68	14/06/1985; 2/11/90 20/10/1995; 08/06/2000 30/11/2001; 03/12/2004 07/11/2008
	Concierto para piano nº 4	22/11/1985

Anexos

	Sinfonía nº 3	20/12/1985; 30/11/90 11/12/1998; 28/04/2007 09/04/2010
	Obertura Festival Académico op. 80	02/05/1986; 25/11/94 08/10/1999
	Serenata nº 2, op. 16	26/09/1986
	Sinfonía nº 4 op. 98	28/10/1988; 11/5/90 17/03/1995; 2/10/98 07/12/2000; 05/11/2010
	Concierto para piano nº 2, op. 11	18/11/1988; 10/3/95 26/11/1999 09/04/2010
	Concierto para piano nº 1 op. 15	09/11/1990; 8/5/92 17/06/1993; 1/11/96 28/10/2005; 17/03/2006
	Doble concierto violín y violonchelo	25/11/1994; 05/05/2006 10/11/2009
	Obertura trágica	10/12/1999; 30/04/2010 03/06/2011
	Nänie	01/06/2007
	Canto del destino	01/06/2007
	Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta op. 53	30/04/2010
	Schicksalslied	01/07/2011
BRETÓN	En el Alhambra	17/04/1998
BRITTEN	Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda op. 31	10/06/1988; 23/10/97
	Las Iluminaciones	12/05/1989; 11/12/1998
	Nocturno op. 60	22/12/1989
	Cuatro interludios marinos de "Peter Grimes" op. 33a	06/12/1996; 22/10/2004
	Concierto para violín	16/11/2007
BRUCH	Concierto para violín nº 1 op. 26	30/05/1988; 15/10/93 08/06/2000; 05/10/2006 28/11/2008
	Fantasia escocesa para violín	01/12/2006
	Kol Nidrei	26/05/2007
	Doble concierto para violín y viola	25/09/2009
BRUCKNER	Sinfonía nº 3 (versión 1889)	27/05/1983; 18/10/2002 24/11/2006
	Sinfonía nº 4 "Romántica"	01/06/1990; 17/4/98 07/05/2010
	Sinfonía nº 7	07/10/1994 02/05/2003
	Sinfonía nº 5	27/11/1998
	Sinfonía nº 8	10/11/2001
	Sinfonía nº 9	22/04/2005

Anexos

	Te Deum	07/04/2006
	Sinfonía nº 6	08/06/2007
BUSONI	Concierto para piano, coro de hombres y orquesta op. 39	22/11/1991
	Concierto para violín op. 35a	10/06/1993
CAMPO, del	La divina comedia, finale: "Infierno"	17/02/1995; 26/05/2007
	Evocación y nostalgia de los molinos de viento Fantasía castellana	28/02/2003 16/4/04
CANO	Aquarius	08/11/1985
CANTELOUBE	Chants d'Auvergne	30/05/2003
CAPLET	Legende para saxofón alto	26/04/1991
CARNICER	Obertura para El barbero de Sevilla	11/04/2008
CASABLANCAS	Alter Klang	09/11/2007
CASELLA	Scarlattiana	08/05/2009
CHABRIER	"España"	30/11/1989
CHAPÍ	El tambor de Granaderos. Preludio	16/12/1983; 27/4/84
	La Revoltosa. Preludio	07/03/1986
	Fantasía morisca	11/12/2009
CHARLES	Doble concierto para arpa y oboe	04/11/1994
	Seven Looks	17/03/2006
CHARPENTIER	Depuis le jour (Louise)	30/05/2003
CHAUSSON	Poema para violín y orquesta op. 25	22/12/1983; 8/6/90 19/11/1993
CHÁVEZ	Sinfonía India	13/11/1992
CHOPIN	Concierto para piano nº 1 op. 11	08/02/1983; 6/12/85 07/05/1993; 11/04/2008
	Concierto para piano nº 2 op. 21	11/10/1985; 19/6/98 07/12/2001
	Variaciones sobre "La ci darem la mano"	18/6/04
CIMAROSA	El matrimonio secreto. Obertura	08/11/1991
CLEMENTI	Gran sinfonía nº 2	24/02/1995
COPLAND	Appalachian Springs	21/03/1986
	Quiet City	12/06/1989
	Fanfarria para un hombre común	18/10/1996
	Concierto para clarinete, orquesta de cuerda, arpa y piano	18/10/1996
	Sinfonía nº 3	17/05/2008
	Rodeo: Cuatro episodios de danza	18/09/2009
CORELLI	Concierto Grosso op. 6, nº 3	30/11/1984
CRUZ DE CASTRO	Tocata vieja en tono nuevo	25/10/1991
CRUZ, de la	Concierto para violín nº 3	25/09/2009
DALLAPICOLA	Three questions with two answers	04/11/1994
DANZI	Sinf concert para flauta y clarinete	03/05/2002
DARIAS	Vicmar	14/05/1993

Anexos

	Vidres	14/03/1997
DAUGHERTY	Fire and blood para violín y orquesta	08/10/2010
DEBUSSY	Petite Suite	26/06/1987
	Nocturnos	07/12/1989; 10/3/95
	Preludio a la siesta de un fauno	20/12/1991; 08/06/2000 02/06/2006
	Marcha escocesa	28/05/1993
	La Mer	28/05/1993; 19/9/97 02/06/2006; 22/11/2008
	El martirio de San Sebastián	28/03/1994; 02/04/2004
	Danse sacree et danse profane	04/02/1995
	Imágenes	06/06/2003
DELIUS	The walk to the paradise garden	16/12/1994
	Koanga: La Calinda	26/11/1999
	In a summer garden	02/03/2007
DÍAZ	La ausencia de futuro	01/06/2007
DITTERSDORF	Concierto para contrabajo mi m	25/11/1983
DONIZETTI	La Favorita. Obertura	19/04/1983
	La Favorita (una vergine, un angiol di...)	19/04/1983
	Lucía de Lammermoor (Tombe degli...)	19/04/1983
	Ana Bolena. "Piangete voi..."	14/12/1990
DOVE	Octeto	16/02/1996
DUBOIS	Concierto para 4 trombones y orquesta	15/10/10
DUPARC	Chanson triste	28/03/1994
	L'invitation au voyage	28/03/1994
DVORÁK	Concierto para violonchelo op. 104 en si m.	04/06/1982; 8/5/87 09/10/1987; 26/11/93 15/12/1995; 18/05/2001 01/10/2004
	Misa op. 86	08/02/1983
	Sinfonía nº 9 "Del Nuevo Mundo"	16/11/1984; 28/11/87 20/04/1990; 25/2/94 19/10/2001; 26/05/2007 17/09/2010
	Concierto para piano op. 33	21/06/1985
	Serenata para cuerdas op. 22	27/10/1986; 11/12/92
	Sinfonía nº 4 op. 88	12/06/1987
	Sinfonía nº 2, op. 70	11/11/1988
	Obertura de Carnaval, op. 92	20/05/1989; 17/03/2000
	Sinfonía nº 8, op. 88	30/05/1990; 5/6/92 29/05/1998; 23/04/1999 02/12/2005; 03/10/2008
	Sinfonía nº 7 op. 70	13/12/1991; 9/2/96 10/11/2000; 29/10/2004 11/12/2009

Anexos

	Obertura Otelo	22/05/1992
	Concierto para violín op. 53	31/10/2008
	Sinfonía nº 6 op. 60	29/10/1999
	Scherzo caprichoso	03/10/2003
	Stabat Mater	07/05/2004
	El duende de las aguas	31/10/2008
	Sinfonía nº 5	25/09/2009
ELGAR	Concierto para violonchelo op. 85	10/11/1989; 1/10/93 05/06/1998; 10/05/2002 01/10/2010
	Serenata para cuerdas op. 20	15/11/1991; 27/10/95
	Obertura Cockaigne op. 40	08/05/1992
	I Sospiri para orquesta de cuerda, arpa y órgano, op. 70	11/12/1992; 05/08/1998
	Variaciones Enigma op. 86	22/11/1996; 15/2/97 25/11/2005
	Sinfonía nº 2	07/06/2002
	Sea pictures	18/10/2002
	El sueño de Geroncio	23/12/2005
ENESCO	Rapsodia rumana nº 1 op. 11	18/12/1992
ERB	Concierto para percusión y orquesta	04/11/1994
ESPLÁ	La Pájara Pinta	20/12/1985
FALCÓN	Abora	25/01/1983
	Kyros	30/05/1984
	Himno a Canarias	30/05/1984; 30/5/87 30/05/1988
	Iguaya	10/10/1984
	Aleph	30/05/1986
	Agáldar	27/10/1989; 22/11/96
	Sinfonía urbana	07/06/1991
	Elán	25/10/1991
	Celebración del sonido	10/06/1993
	Adagio sinfónico	10/03/1995
	Misa gloriosa para orquesta y coro	06/04/1995
	Itálica	03/11/1995
	Concierto para piano	17/04/1998; 25/10/2002
	Geas. Obertura concertante	24/02/2006
	Aura de Gran Canaria	03/06/2011
FALLA	El Amor brujo	26/11/1982; 26/6/87 04/02/1995; 9/11/96
	El retablo de Maese Pedro	12/10/1983
	El sombrero de tres picos, 2ª suite	10/10/1986; 21/10/88 05/11/1993; 24/11/2000
	Noches en los jardines de España	10/10/1986; 2/7/88 21/05/1993; 7/3/97

Anexos

		10/11/2000 15/10/2004
	El sombrero de tres picos. 1ª suite	13/12/1987; 21/10/88 07/02/1997; 09/11/1996
	La vida breve(interludio y danza)	21/10/1988; 9/11/96 23/03/2001; 14/03/2008
FAURÉ	Requiem	22/11/1985; 17/3/89 04/04/1998; 18/03/2005
	Pelleas et Melisandre, suite op. 80	14/06/1991; 17/03/2000
FICHER	Seis fábulas op. 59b, para orquesta de cámara	13/10/1989
FINZI	Concierto para piano	07/12/2000
FRANCK	Sinfonía en re m	12/06/1989; 19/10/90 15/12/2000; 10/12/2005 05/06/2009
	Le chasseur maudit	19/10/1990
	Variaciones sinfónicas	19/10/1990; 06/06/2003
FRANçAix	Concierto para clarinete	22/10/1993
GABRIELLI, G.	Sonata pian e forte Canzón a cuatro	26/03/1982; 4/4/98 16/12/1982
GADE	Ecos de Ossian. Obertura	18/10/2002
GALINDO	Sones de mariachi	28/05/2004
GARCÍA ABRIL	Cantos de pleamar Nocturnos de la Antequeruela	03/12/2004; 10/12/2010 24/11/2006
GARCÍA, Manuel	La muerte de Tasso. Obertura	17/04/2009
GELLER	To a dancing God	29/09/2000
GERHARD	Danzas de DonQuijote	03/06/2005
GERSHWIN	Concierto para piano en fa Obertura cubana Porgy and Bess, suite	21/03/1986; 29/04/2005 22/12/1989 22/12/1989
GIMÉNEZ	La torre del oro. Preludio Las bodas de Luis Alonso	30/10/1981 07/03/1986
GINASTERA	Variaciones concertantes para orquesta de cámara , op. 23 Estancia(suite del ballet) op.8a (4 danzas) Concierto para arpa y orquesta op. 25 Concierto para violonchelo nº 2, op. 50 Bomarzo. Suite Ollantay Obertura del Fausto criollo Panambí op. 1	07/05/1982; 10/10/84 13/11/1998 10/06/1986; 29/09/2000 18/09/2009 13/10/1989; 25/9/97 27/09/2002 12/11/1993; 29/09/2000 12/11/1993 29/09/2000 27/09/2002 26/06/2010
GLASS	Concierto para cuarteto de saxofones	17/05/2008
GLAZUNOV	El otoño de las estaciones. Ballet op; 67 Concierto para violín op. 82	18/12/1992 07/10/1994
GLIERE	Concierto para soprano y or. op. 82	22/03/2002

Anexos

GLINKA	Obertura Russlan y Ludmilla	28/05/1993; 28/11/97 08/10/2004
	Jota aragonesa	03/11/1995
GLUCK	Iphigénie en Áulide. Obertura	08/05/1981; 9/10/97
	Danza de las ánimas benditas (Orfeo y Eurídice)	09/10/1997
	Ipermestra. Obertura	04/11/2005
	Iphigénie en Tauride	27/10/2006
GORECKI	Concierto para clave y cuerda op. 40	30/11/1984
	Sinfonía nº 3 op. 63	15/12/1995
GOUNOD	Fausto (Quel prouble inconnu...salut...)	19/04/1983
	Fausto ("O Dieu! Que de bijoux!...)	26/09/2008
	Romeo y Julieta (Allez le tois soleil)	19/04/1983
	Romeo y Julieta (Je veux vivre dans...)	30/05/2003; 26/09/2008
GRANADOS	Goyescas. Intermedio	26/06/1987; 7/10/94
	Dante (1º mov.) para orquesta y mezzo	05/10/2001
GRECO	Concierto para violín "Ardor"	24/11/2000
GRIEG	Suite Holberg, op. 40	26/03/1982; 30/11/84 11/11/1988
	Concierto para piano	17/03/1995; 10/12/2004
	En otoño. Obertura	07/10/2005
	Peer Gynt. Suite nº 1	18/03/2011
	Concierto para trombón	12/06/1992
GRONDAHL	Concierto para trombón	12/06/1992
GUBAIDULINA	Märchen Poem	20/05/2005
GURIDI	Diez melodías vascas	22/05/1987; 15/03/2003 18/03/2005
	Una aventura de Don Quijote. Obertura	10/12/1988
	El Mesías	23/12/2000; 22/12/2001 21/12/2002; 19/12/2003 18/12/2009
	Suite de la ópera Rodrigo	14/05/2004
HALFFTER, C.	Requiem por la libertad imaginada	07/04/1984
	Tiento del I tono y batalla imperial	26/10/1990
	Variaciones Dortmund II	06/10/2006
HALFFTER, E.	Dos bocetos sinfónicos	11/11/1988; 19/6/98
	Sinfonietta	26/03/1999; 26/11/2010
	Habanera	15/10/1999
	Cavatina	15/10/1999
	Rapsodia portuguesa	31/05/2002
HALFFTER, R.	La madrugada del panadero (suite del ballet op. 12a)	05/11/1993
	Concierto para violín	23/11/2007
HALFFTER, P.	Paráfrasis	18/02/2011
HARTMANN	Concierto fúnebre para violín	28/04/2007
HAYDN	Sinfonía nº 104 "Londres"	08/05/1981; 2/11/84

Anexos

		01/04/2005
	Sinfonía nº 88	23/06/1981
	Concierto para trompeta Hob. VIIe 1 en mi bemol	09/06/1983; 4/11/88 10/05/1991; 26/10/2007
	Sinfonía nº 47 "De los Juguetes"	22/12/1983
	Sinfonía nº 94 "Sorpresa"	22/12/1986; 22/12/87 16/06/2000
	Sinfonía nº 100 "Militar"	30/05/1988; 9/10/97
	Concierto para violonchelo nº 1 do M	21/10/1988; 10/03/2000 19/10/2007
	Sinfonía nº 98	11/10/1990
	Sinfonía nº 85 "La reina"	30/10/1992; 15/10/2010
	Sinfonía nº 67	27/11/1992
	Sinfonía nº 3	05/04/1993
	Sinfonía nº 90	11/02/1994
	Sinfonía nº 22 "Der Philosoph"	14/10/1994
	Sinfonía nº 49 "La Pasión"	06/04/1995
	Concierto para dos trompas	29/11/1996
	Sinfonía nº 44 "Trauer symphonie"	21/03/1997
	Misa Hob. XXII: 11 "Misa Nelson"	21/03/1997
	Sinfonía nº 55	22/10/1999; 14/09/2010
	Te deum para la emperatriz M ^a Teresa	16/06/2000
	Concierto para violín nº 1	13/10/2000
	Sinfonía nº 102	01/12/2000; 23/11/2007
	Sinfonía nº 96 "El milagro"	22/03/2002
	Sinfonía nº 7 "El mediodía"	07/03/2003
	Sinfonía nº 45 "Los adioses"	10/10/2003
	La Creación	01/07/2005
	Sinfonía nº 92 "Oxford"	02/03/2007
	Sinfonía nº 6 "La mañana"	09/05/2008
	Misa "In tempori belli"	03/04/2009
	Concierto para piano re M, Hob XVIII: 11	24/9/10
	Sinfonía concertante	24/03/2011
HINDEMITH	Metamorfosis sobre un tema de Weber	27/11/1992; 4/10/97
	Música de concierto para orquesta de cuerda y metal op. 50	20/10/1995
	Matías el pintor	27/02/1998
	Konzertmusik para piano, metales y arpas, op. 49	30/10/2009
HOLST	The perfect fool(suite del ballet) op. 39	25/02/1994
	Los Planetas	06/10/2000
HONEGGER	Pacific 231, mov sinfónico nº 1	08/10/2010
HORNEMAN	Gurre. Suite	03/10/2008
HUMMEL	Concierto para fagot	23/10/1992

Anexos

IBERT	Divertimento	16/12/1994
	Suite sinfónica "París"	06/06/2003
IVES	Sinfonía nº 2	21/03/1986
	Central park in the dark	29/04/2005
JANÁČEK	La zorrilla astuta. Suite	22/10/1993; 02/12/2005
	Taras Bulba	16/04/2004; 31/10/2008
JARRE	Concierto para quinteto de viento	31/05/2002
KACHATURIAN	Concierto para violín	22/05/1987
	Concierto para flauta en Re M	28/05/1993
	Masquerade. Suite	29/11/2003
	Concierto para piano op. 38	04/06/2010
KÁLMÁN	La princesa gitana: "Hej-hó". Acto I	29/12/1995
	La princesa gitana: "Tanzen möch ich"	30/12/1997
KERNIS	Musica Celestis	15/12/2000
KILAR	Exodus	01/12/1994
KODÁLY	Danzas de galanta	21/11/1986; 27/11/92
	Missa brevis	11/03/2003
	Háry János. Suite	03/11/2006
KORNGOLD	Sinfonía	15/12/2006
	Concierto para violín	07/11/2008
	Concierto para piano	16/10/2009
	Concierto para violonchelo y orquesta	26/03/2010
KOUSSEVITZKY	Concierto para contrabajo op. 3	29/10/1993
KREISLER	Concierto para violín	13/10/2000
KRIEGER	Passacaglia para un nuevo milenio	26/11/2005
LALO	Sinfonía española	22/05/1998
	Concierto para violonchelo	28/02/2003
LAMARQUE	Concertino de invierno	15/03/2003
LARA	Hopscotch	17/10/2003
LEHÁR	Freunde, das leben ist lebenswert!	23/12/1993
	Wolga song	23/12/1993
	Ballsirenen-waltz (de La viuda alegre)	30/12/1994
	Vilja lied (La viuda alegre)	30/12/1994; 30/12/1997
	Das land des láchelns: Acto I, entrada de Lisa (de El país de las sonrisas)	29/12/1995
	Mi corazón es tuyo (El país de las sonrisas)	30/12/1997
	"Meinelippen sie küssen so heiss"	30/12/1997
	Zigeunerliebe: (Amor gitano)	29/12/1995
	Lippen schweigen (La viuda alegre)	30/12/1997
	Gold and silver, vals op. 79	29/12/1995; 30/12/1997
	La viuda alegre (opereta en concierto)	29/12/1998
Messze a nagy erdő (de Amor gitano)	29/12/1995	
LIADOV	3 miniaturas: Kikimora op. 63, El lago	04/06/1999

Anexos

	encantado op. 62, Baba Yaga op. 56	
	8 canciones folclóricas rusas	20/10/2000
LIGETI	Lontano	19/12/1997
LINDPAINTNER	Sinfonía concertante para quinteto de viento	07/10/2005
LISZT	Concierto para piano nº 2	28/10/1983; 08/11/2002
	Concierto para piano nº 1	22/12/1983; 7/11/86
	Los Preludios	21/05/1985; 7/11/86 20/05/1989; 25/04/2003
	Hamlet, poema sinfónico nº 1	07/11/1986
	Totentanz para piano y orquesta S. 126	07/11/1986; 01/04/2005
	Sinfonía Fausto	23/06/2006
	Malédiction	11/10/2007
LÓPEZ LÓPEZ	Movimientos, para dos pianos	16/12/2005
LUTOSLAWSKI	Pequeña suite para orquesta sinfónica	08/05/1981
	Doble concierto para oboe y arpa	25/10/1991
	Concierto para orquesta	24/04/1992; 7/5/93
	Sinfonía nº 4	1/12/94
	Marcha fúnebre para cuerda	29/05/1998
	Livre pour orchestre	23/04/1999
	Variaciones sobre un tema de Paganini para dos pianos	16/12/2005
MAHLER	Sinfonía nº 1 "Titán"	03/05/1991; 07/03/2003 18/04/2008
	Sinfonía nº 5	01/10/1993; 30/10/1998 25/06/2004; 04/12/2009
	Sinfonía nº 5 (Adagietto)	06/04/1995
	Kindertotenlieder	08/10/1993; 07/06/2002
	Sinfonía nº 7	11/11/1994; 25/06/2005
	Rückert-lieder	17/02/1995
	Sinfonía nº 3	13/10/1995; 30/06/2006
	Sinfonía nº 6	15/11/1996; 29/06/2007
	La canción de la tierra	03/12/1999; 31/10/2003
	Canciones de un camarada errante	10/12/1999; 07/05/2010
	Sinfonía nº 9	06/12/2002; 25/10/2009
Sinfonía nº 4	27/06/2003; 28/11/2009	
MASCAGNI	Cavalleira Rusticana (Intermedio)	19/04/1983
MASSENET	Manon: "A fouiller douce image"	19/04/1983
	Manon: "Je ne suis que faiblesse ..."	26/09/2008
MARCO	Concierto para guitarra "Guadiana"	16/12/1982
	Angelus Novus	20/11/1992
	Autodafe	20/11/1992
	Sinfonía nº 6 "Imago Mundi"	20/11/1992
	Campo de estrellas	17/11/1995

Anexos

	Apoteosis del fandango	02/03/2001
	Sinfonía nº 5 "Modelos de universo"	10/12/2004
MÁRQUEZ	Danzón nº 2	27/09/2002
MARTIN	Pequeña sinfonía concertante	30/05/1990; 1/6/90
MARTÍNEZ IZQUIERDO	Música para orquesta de cuerda	07/06/1991
MARTINU	Concierto-rapsodia para viola	11/05/1990
	Concierto para oboe	14/03/1997
	Sinfonía nº 6	17/11/2008
MATEO	Construcción	06/06/2008
MENDELSSOHN	Sinfonía nº 4 "Italiana"	26/11/1982; 8/12/95 26/04/2002; 28/05/2005 08/05/2009; 30/04/2010
	Sinfonía nº 1, op. 11	16/12/1983
	Sinfonía nº 3, op. 56 "Escocesa"	08/11/1985; 24/11/89 23/06/2000; 10/10/2003 10/11/2009
	Concierto para violín op. 64 mi m nº 2	27/10/1986; 21/12/90 04/06/1999 22/05/1992; 09/10/2009
	Concierto para piano, violín y orquesta	20/06/1986; 19/12/1986
	Las hébridas. Obertura	18/11/1988; 12/12/2003
	Sinfonía nº 5 op. 107 "De la reforma"	18/10/1991; 27/10/2006 03/12/2010
	Sinfonía nº 2, op. 52	16/10/1992
	Concierto para violín nº 1	09/12/1994
	El sueño de una noche de verano. Obertura	09/10/1998; 25/05/2001
	Octeto para orquesta de cuerda	27/06/2003
	La primera noche de Walpurgis	09/03/2007
	Sinfonía para cuerdas nº 10	16/11/2007
	Las bodas de Camacho. Obertura	28/05/2009
	Ruy Blas. Obertura	09/10/2009
	Salmo nº 114 op. 51	22/10/2010
	Salmo nº 42 op. 42 para soprano, coro y orquesta	22/10/2010
Mar en calma y viaje feliz. Obertura	10/12/2010	
MESSIAEN	Les offrandes oubliées	19/11/1993
	Le tombeau resplendissant	11/10/2001
MILHAUD	Saudades do Brazil	13/01/1984
	El buey sobre el tejado	25/05/1984
	La Creación del mundo	26/04/1991
MILLARES	Obertura para gran orquesta	28/10/1988
MOMPOU	Los improperios, para solistas, coro y orquesta	02/04/2004
MONASTERIO	Concierto para violín nº 1	20/05/2005

Anexos

MONIUSKO	Bajka Obertura	22/12/1986
MONTAGUE	From the white edge of Phrygia	01/03/1996
MONTSALVATGE	Laberinto	27/02/1998; 19/04/2002
	Folía Daliniana	25/02/2000
	Reflexus. Obertura	05/12/2003
	Concierto para arpa	05/12/2003
	Desintegració morfológica de la Chacona de Bach	12/11/2004
MOZART	Sinfonía nº 28	30/10/1981; 16/10/92 26/10/2007
	Bodas de Fígaro. Obertura	07/04/1982; 10/5/85 09/11/1990; 30/10/1998 02/05/2003
	Concierto para violín nº 5, KV 219	23/04/1982; 15/11/91 22/03/1996
	Concierto nº 20, KV 466	25/06/1982
	Sinfonía concertante para violín y viola	05/11/1982; 02/06/2006
	Sinfonía nº 103 "El redoble del timbal"	05/11/1982
	Serenata KV 461	16/12/1982
	Sinfonía nº 41, KV 551 "Júpiter"	28/10/1983; 25/10/85 05/12/1991; 23/10/98 14/12/2001 12/11/2004
	Concierto para piano nº 23	16/12/1983
	Sinfonía nº 38, KV 504 "Praga"	07/04/1984; 30/5/87 15/05/1998; 02/03/2007
	Concierto para flauta, arpa y orquesta	25/05/1984
	La Flauta Mágica. Obertura	22/10/1984; 4/11/88
	Concierto para clarinete KV 622	02/11/1984; 14/11/87 07/12/1989; 7/6/91 05/11/2010
	Aria de Concierto KV 420 (para tenor)	14/06/1985
	Recitativo y Aria KV 431 (para tenor)	14/06/1985
	Concierto para piano nº 13, KV 415	02/05/1986; 01/12/2000
	Concierto para piano nº 21, KV 467	20/06/1986; 11/2/94
	Serenata nº 6, KV329	14/11/1987
	Sinfonía nº 40, KV 550	14/11/1987; 9/11/90 27/10/1995; 07/04/2006
	Requiem KV 626	20/05/1988; 5/12/91 22/03/2002
	Don Giovanni. Obertura	20/04/1990; 24/2/95
	Don Giovanni	28/09/1999
	Concierto para trompa nº 4 KV 495	20/04/1990
	Concierto para trompa nº 3	11/10/1990
	Concierto para flauta nº 1	03/05/1991
	Così fan tutte. Ópera en dos actos	29/05/1991

Anexos

	Idomeneo. Obertura KV 366	02/11/1991
	Come scoglio (recitativo y aria del Cosi fan tutte K 588)	20/12/1991
	El empresario. Obertura	19/06/1992; 5/3/99
	Concierto para trompa nº 2 K 211	30/10/1992
	Eine kleine nachtmusik KV 525	11/12/1992
	Laudamos Te (misa do m)	05/04/1993
	Sinfonía nº 34 K 338	05/04/1993
	Sinfonía nº 39 K 543	17/06/1993; 28/05/1999 29/11/2003
	Sinfonía nº 33 K 319	10/12/1993; 10/03/2000
	Concierto para violín nº 4 K 218	10/12/1993; 22/3/96 30/10/1998
	Exsultate Jubilate K 165	28/03/1994
	Sinfonía nº 25 K 183	28/10/1994; 13/10/2000
	Un rapto en el serrallo K 384. Obertura	03/11/1995
	David Penitente K 469	29/03/1996
	Sinfonía nº 35 K 385 "Haffner"	12/11/2010
	Divertimento nº 7 K 205	29/11/1996
	Sinfonía nº 36 K 425 "Linz"	29/11/1996; 14/05/2010
	Concierto para violín nº 3 K 216	20/12/1996
	Rondó para violín y orquesta K 373	20/12/1996
	Sinfonía nº 29	25/09/1997
	Concierto para violín nº 2 K 211	09/10/1998
	Concierto para piano nº 24	05/03/1999; 19/11/2010
	Sinfonía concertante K 279b para oboe, clarinete, fagot, trompa y orquesta	29/05/1998
	Sinfonía nº 51 KV 196/121	14/05/2004
	Concierto para violín nº 1	28/05/2004
	Sinfonía nº 11	04/11/2005
	Gallimathias musicum	04/11/2005
	Concierto para piano nº 9	04/05/2007
	Serenata "Gran partita" nº 10	11/10/2007
	Concierto para piano nº 18	02/10/2009
	Laudate dominum de vesperae solennes de confessore K 339	22/10/10
MOZART, Leopold	Sinfonía de los juguetes	23/12/2004
MUSSORGSKY	Una noche en el monte pelado	16/10/1987; 29/10/93 17/10/2003; 03/11/2006
	Cuadros de una exposición	13/12/1997
	Khovanschina (preludio y danza de las esclavas persas)	16/10/2009
NARDINI	Concierto para violín nº 1, op. 1	14/05/2004

Anexos

NICOLAI	Las alegres comadres de Windsor. Obertura	27/05/1983
NIELSEN	Sinfonía nº 4, op. 29 "La inextinguible"	29/05/1992
	Pequeña suite para cuerdas op. 1	09/12/1994
	Sinfonía nº 2 "Los cuatro temperamentos"	31/10/03; 24/03/2011
	Concierto para flauta	22/10/2004
NIN CULMELL	Concierto para piano y orquesta	30/09/2005
OBRADORS	"La jungla", poema sinfónico	23/10/1997
OFFENBACH	La belle Hélène. (Aria de Paris, acto I)	30/12/1997
OGURI	Concierto para viola	27/09/2002
OLIVES	Garajonay. Movimiento sinfónico	21/05/1993
ORBÓN	Tres versiones sinfónicas	27/09/2002
PABLO, de	Elephants Ivres	26/10/1990
	Tombeau	26/11/2004
PENDERECKI	Polymorphia, para cuerda	23/02/1996
PONCE	Concierto del sur para guitarra	04/03/1994; 15/03/2003
POULENC	Suite française	26/03/1982
	Concierto para dos pianos	13/01/1984; 28/05/2005
	Sinfonietta	21/06/1985
	Los animales modelos	28/03/1994
	Concierto para órgano	02/03/2001
POWER	Cantos canarios	30/05/1984; 7/3/86
PRIETO	Concierto mediterráneo	03/12/1999
PROKOFIEV	Sinfonía nº 7	15/06/1982; 09/05/2003
	Sinfonía nº 1, op. 25 "Clásica"	08/11/1985; 04/06/1999 17/10/2003; 09/05/2008
	Pedro y el lobo op. 67	10/06/1988
	Sinfonía nº 5	04/05/1990; 11/10/2002 02/10/2009
	Romeo y Julieta op. 64 (selección del ballet)	17/11/1995; 28/05/2009
	Sinfonía concertante op. 125	23/02/1996
	Concierto para piano nº 3 op. 26	01/03/1996
	Concierto para violín nº 1 op. 19	28/11/1997; 02/05/2003
	Sinfonía nº 6 op. 111	07/04/2000
	El teniente Kijé. Suite	20/10/2000
	Sinfonía nº 4	28/10/2005
	Concierto para piano nº 2	24/02/2005
	Sinfonía nº 3	08/10/2010
PUCCINI	Misa de Gloria	09/05/2008
PURCELL	Suite de Dioclesiano (1691)	14/05/2004
RACHMANINOV	Concierto para piano nº 2	24/06/1983; 30/11/89 14/05/1993; 29/10/97 30/11/2001; 25/11/2005
	Concierto para piano nº 3	11/11/1983; 4/12/92 21/10/1994; 26/02/1999

Anexos

		09/05/2003; 19/09/2008
	Rapsodia sobre un tema de Paganini	20/05/1989; 9/2/96 06/10/2006
	Sinfonía nº 3 op. 44	29/11/1991
	Danzas sinfónicas op 55	19/06/1992; 4/10/96
	Sinfonía nº 2 op. 27	13/11/1992; 09/12/2006
	La isla de los muertos op. 29	17/02/1995; 18/02/2011
	Concierto para piano nº 4 op. 40	07/04/2000
	Concierto para piano nº 1	29/11/2003; 14/12/2007
RAUTAVAARA	Cantus Articus	01/12/2006
RAVEL	Le tombeau de Couperin	15/06/1982; 14/6/85 19/09/1997
	Pavana para una infanta difunta	11/01/1983; 21/11/86 14/06/1991; 7/3/97 22/11/2008
	Concierto para la mano izquierda	30/05/1984; 24/4/92 17/12/1993
	Concierto para piano en sol M	26/06/1987; 5/6/92 22/11/2008
	Ma mère l'oye	08/06/1990; 8/12/95 07/12/2000; 24/10/2003 22/11/2008
	Tzigane	08/06/1990
	La valse, poema coreográfico	19/06/1990; 16/12/94 23/11/2001; 02/04/2004 05/06/2009
	Alborada del gracioso	14/06/1991
	Sheherezade (3 poemas para voz y orquesta)	20/12/1991; 03/06/2005
	Daphnis et Chloé. 2ª suite	20/12/1991; 23/10/97 18/03/2005
	Rapsodia española	18/12/1992; 17/03/2000 19/10/2007
	Bolero	30/04/1993
REGER	Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart, op. 132	18/06/2004
RESPIGHI	Trittico Botticelliano	25/10/1985
	Pinos de Roma	30/05/1986
	Fuentes de Roma	04/05/2007
REVUELTAS	Homenaje a García Lorca	13/10/1989
RIMSKI-KORSAKOV	Scheherezade. Suite sinfónica op.35	23/04/1982; 28/11/87 21/12/1990; 19/12/97 13/03/2008
	Capricho español	18/12/1992; 7/3/97 31/05/2002
RODÓ	Sinfonía nº 2	25/01/1983; 27/10/89

Anexos

		25/09/1997
	Suite sinfónica	12/10/1983
	Montsant, rapsodia para violonchelo y orquesta de cuerda op. 13	25/10/1991
	Interludio para orquesta de cuerda	29/10/2004
RODRIGO	Concierto de Aranjuez	10/12/1984; 11/10/96 14/03/2008
	Concierto pastoral	17/11/1995; 05/10/2001
	Concierto para arpa	23/03/2001
	Concierto heróico	19/10/2001
	Fantasia para un gentilhombre	23/11/2001
ROIG-FRANCOLÍ	Conductus	25/05/1984
ROSETTI	Sinfonía en fa M	03/05/2002
ROSSINI	La gazza ladra. Obertura	21/05/1985; 9/10/87 04/06/1999; 12/11/2010
	Scala di Seta. Obertura	08/05/1987; 30/11/2001
	Stabat Mater	10/04/1990
	La italiana en Argel	20/05/1990; 14/12/90
	El barbero de Sevilla	20/05/1990; 14/12/90
	Semiramide. "Servami ognor..."	14/12/1990; 22/5/98
	Guillermo Tell. Obertura	14/12/1990; 9/2/96
RUIZ, J.M.	Travesía sonora	15/03/2003
	Balcánicas	27/05/2006
RUZICKA	Tallis, Irradiaciones para gran orquesta	05/11/2010
SAINT-SAËNS	Concierto para violonchelo op. 33 nº 1	27/05/1983; 22/3/85 12/11/1999; 14/10/2005
	Concierto para piano nº 4, op. 44	22/03/1985
	Introducción y rondó caprichoso op. 28	18/11/1993; 31/05/2002
	Concierto para piano nº 2 op. 22	02/10/1998; 09/12/2006 05/06/2009
	Sinfonía nº 3 op. 78 "con órgano"	26/11/1999; 15/10/2004 18/02/2011
	Concierto para piano nº 5 "Egipcio"	27/05/2006
SALIERI	26 variazioni sulla follia di Spagna	10/04/1990
	Sinfonía en re m "Giorno Onomástico"	10/04/1990
SÁNCHEZ, BLAS	Concierto para un Faycán	25/01/1983
	Diálogos con el Más Allá	19/06/1989
	Rapsodia canaria para guitarra y orquesta	19/06/1989
SÁNCHEZ VERDÚ	Taqsim	15/10/2004
	Jingle Bells Collage	23/12/2004
SATUÉ	Líneas de fuerza	13/03/2009
SCARLATTI, A.	Serenata Pace, amore a providenza	14/05/2004
SCHREKER	The Vorspiel zu einem drama	07/03/1997
	Sinfonía de cámara	28/06/2002
	Obertura fantástica	28/11/2009

Anexos

SCHMITT	Lied et Scherzo op. 54	04/02/1995
SCHNITTKE	Moz-Art à la Haydn (para 2 vlns)	10/10/2003
SCHÖNBERG	Weihnachtsmusik (Música de Nochebuena)	22/12/83
	Noche transfigurada op. 4	04/02/1995; 06/06/2008
SCHUBERT	Misa para solistas, coro y orquesta en sol M nº 2	30/10/1981
	Sinfonía nº 5, D. 485	22/10/1982; 9/12/94 02/03/2001; 14/05/2010
	Cinco danzas alemanas	09/06/1983
	Rosamunda. Obertura	25/11/1983; 6/12/85 07/03/1986
	Sinfonía nº 3	27/04/1984; 30/4/93 07/02/1997; 15/10/2010
	Sinfonía nº 8 "Incompleta"	21/05/1985; 28/10/88 01/03/1996; 12/11/1999 07/04/2006; 17/12/2010
	Sinfonía nº 4 D. 417 "Trágica"	20/6/1986; 4/6/93 03/05/2002; 22/10/2010
	Sinfonía nº 1 D 82	08/05/1987; 11/10/2007
	Sinfonía nº 6 D. 589	13/12/1987; 11/2/94 03/12/2010
	Sinfonía nº 9, D. 944 "La Grande"	07/12/1989; 23/10/92 15/05/1998; 16/11/2007 26/11/2010
	Salve Regina	05/04/1993
	Misa nº 6 D 950 en mi bemol M.	26/03/1999
	Sinfonía nº 2	03/04/2009
	Obertura en estilo italiano	08/05/2009
	SCHUMANN	Sinfonía nº 1, op. 38 "La Primavera"
Concierto para violonchelo op. 129		08/07/1983; 25/10/85 04/05/1990; 28/10/94 13/03/2008
Sinfonía nº 3 "Renana"		11/11/1983; 14/10/94 10/12/2004; 30/03/2007 10/12/2010
Concierto para piano		07/04/1984; 12/6/87 24/06/1988; 30/4/92 20/02/1998
Sinfonía nº 4 op. 120		16/10/1987; 17/03/2000 05/12/2003; 12/12/2003 23/11/2007
Manfred, obertura op. 115		30/05/1990; 26/03/2010
Sinfonía nº 2 op. 61		22/10/1993; 1/11/96 11/10/2001; 16/12/2005

Anexos

	Concierto para arpa	12/12/2003
	Konzertstück, op. 92	01/04/2005
SCRIABIN	Concierto para piano op. 20	04/10/2002
	Poema del éxtasis	17/10/2003
	Sinfonía nº 2	29/04/2005
SHOSTAKOVICH	Sinfonía nº 1, op. 10	07/05/1982; 4/6/82 17/12/1993; 16/10/2009
	Sinfonía nº 5	06/12/1985; 2/11/91 01/12/1995
	Sinfonía nº 10, op.93	26/04/1991; 20/12/96 10/10/2008; 17/12/2010
	Concierto para trompeta, piano y orquesta de cuerda nº 1, op. 35	10/05/1991
	Concierto para violín nº 1 op. 77	13/12/1991; 01/11/2002
	Sinfonía nº 15 op. 141	22/05/1992
	Obertura festiva	12/06/1992; 16/12/94
	Sinfonía nº 12 op. 112	14/05/1993
	Sinfonía nº 14 para soprano, bajo y orquesta de cámara op. 135	10/12/1993
	Concierto para violonchelo nº 1 op. 107	01/12/1995
	Sinfonía nº 6 op. 54	14/03/1997; 10/05/2002
	Sinfonía nº 8	08/11/2002
	Sinfonía nº 11 "El año 1905"	14/10/2005
	Concierto para violín nº 2	03/11/2006
SIBELIUS	El cisne de Tuonela op. 22 nº 2	26/04/1985; 18/05/2001
	Sinfonía nº 1, op. 39	26/04/1985; 10/11/89 23/11/2001; 01/12/2006
	Pelleas y Melisandre op. 46	26/09/1986
	Karelia, suite op. 11	02/07/1988; 16/04/2004
	Sinfonía nº 2 op. 43	23/11/1990; 6/12/96 23/03/2001; 22/10/2004 01/10/2010
	Sinfonía nº 7 op. 105	22/11/1991; 26/02/1999
	Concierto para violín op. 61	15/05/1992; 05/03/2004 18/03/2011
	Vals triste op. 44	06/11/1992
	Concierto para violín op. 47	06/11/1992; 22/11/96
	Sinfonía nº 3 op. 52	21/10/1994
	Night ride and sunrise op. 55	03/03/1995
	Sinfonía nº 5 op. 82	03/03/1995; 22/10/1999 27/05/2006
	Sinfonía nº 6	29/03/1996
	Finlandia op 26	01/10/2010
SMETANA	Mi patria. Poema sinfónico nº 4.	07/05/1982
	Mi patria. Ciclo completo	18/03/1994

Anexos

	La novia vendida. Obertura	31/10/2008
SOLER	Dos sonatas	24/06/1983
SOR	Alphonse et Léonore. Obertura	24/03/2011
SOTELO	Muros de dolor III	04/05/2007
SPOHR	Concierto para clarinete nº 2	06/10/2000
	Sinfonía concertante para arpa y violín	26/04/2002
STAMITZ	Sinfonía nº 3, op. 24	10/03/2000
	Concierto para fagot	16/06/2000
STRAUSS, R.	Concierto para trompa, op. 11 nº 1	20/05/1982; 20/5/89 29/11/1991; 30/10/92
	Burlesque	18/04/1986; 09/11/2007
	Las travesuras de Till Eulenspiegel	10/05/1991
	Concierto para oboe	02/11/1991; 02/12/2005
	Cuatro últimas canciones (para soprano y orquesta)	16/10/1992; 4/10/96 15/12/2000
	Muerte y transfiguración op. 24	24/02/1995; 28/02/2003 26/03/2010
	Morgen, op. 27 (canción con orquesta)	28/03/1994
	Serenata op. 7	16/02/1996; 9/10/98
	Don Quijote, poema sinfónico op. 35	07/02/1997
	Don Juan op. 20	19/09/1997; 03/11/2006 18/03/2011
	Vida de héroe	05/10/2001; 24/02/2006
	Así habló Zarathustra	05/03/2004
	Sinfonía Doméstica	01/10/2004
	Dúo concertino para clarinete y fagot	08/10/2004
	Aus Italien	06/10/2006; 19/11/2010
	La mujer sin sombra. Fantasía	19/10/2007
El caballero de la rosa. Suite	19/10/2007	
Strauss, I	Cachucha galop op. 97	17/12/1999
STRAUSS II, J.	Der vergnügungszug. Polka schenell op. 281	23/12/1993; 30/12/94 23/12/2004
	Lava-ströme. Vals op. 74	23/12/1993
	Tritsch tratsch polka op. 214	23/12/1993; 30/12/94
	Draussen in sievering	23/12/1993
	Liebeslieder. Vals op. 114	23/12/1993
	Couplet de Adele (El murciélago)	23/12/1993; 17/12/1999
	Rosen aus dem süden. Vals op. 388	23/12/1993; 23/12/2004
	Ligourianer seufzer, scherzo polka op 57	23/12/1993
	Wer uns getraut (el barón gitano)	23/12/1993; 17/12/1999
	Kaiser-walzer. Vals op. 437	23/12/1993; 30/12/1994 23/12/2004
	Einzugsmarsch op. 327 (Baron gitano)	30/12/1994; 17/12/1999
	Obertura del murciélago	30/12/1994; 29/12/95 30/12/1997; 23/12/2004

Anexos

	Mein herr marquis (El murciélago)	30/12/1994; 17/12/1999
	Auf der jagd-polka schnell op. 373	30/12/1994
	Frühlingsstimmenwalzer op. 410 (voces de primavera)	30/12/1994; 29/12/95 17/12/1999
	Neue pizzicato polka op. 449	30/12/1994 17/12/1999
	El Danubio azul, vals op. 314	29/12/1995; 30/12/97 17/12/1999
	Perpetuum mobile, op. 257 (orquesta)	29/12/1995; 30/12/97
	El murciélago (opereta en concierto)	28/12/1996
	Im Krapfenwaldl, polka francesa op. 336	29/12/1995; 30/12/1997
	Por las riberas del Danubio, polka op. 356	17/12/1999
	Als flotter geist (El barón gitano)	17/12/1999
	Vino, mujeres y canciones, vals op. 333	17/12/1999
	Champagne polka op. 211	17/12/1999
	Una noche en Venecia. Obertura	17/12/1999
	Una noche en Venecia: Komm´in die Gondel (aria de Caramello)	17/12/1999
	Das eine kann ich nicht verzeihen (Sangre vienesa)	17/12/1999
	Bauern polka op 276	23/12/2004
STRAUSS, Johann y Josef	Pizzicato polka 234	29/12/1995
STRAUSS, Josef	Jockey-polka schnell, op. 278 Feuerfest-polka schnell, op. 269 Ohne sorgen-polka op. 271	30/12/1994 30/12/1994 17/12/1999 30/12/1994
STRAUSS, Eduard	¡Vía libre! Polca rápida op. 45	17/12/1999
STRAVINSKY	Suites nº1 y 2 para pequeña orquesta	22/10/1982; 17/12/93
	Pájaro de fuego. Suite	08/06/1990; 19/04/2002 24/10/2003
	Monumentum pro Gesualdo Di venosa	26/10/1990
	Sinfonía para instrumentos de viento	10/05/1991; 16/2/96
	Circus Polka	18/10/1991
	Petrouchka (versión 1911)	26/11/2004
	Petrouchka (versión 1947)	08/11/1991; 12/11/2010
	Pulcinella, suite de ballet	05/06/1992
	La consagración de la primavera	04/03/1994; 03/11/2000 23/09/2005
	La historia de un soldado	24/03/1995
	Juego de cartas	04/05/2007
SUPPE	Poeta y aldeano. Obertura	22/05/1987
	Ein morgen, ein mittag, ein abend in Wien. Obertura	23/12/1993

Anexos

	La bella Galatea. Obertura	30/12/1994
SZYMANOVSKI	Stabat Mater para orquesta y coro op. 53	01/12/1994
	Sinfonía concertante para piano op. 60	08/12/1995
	Concierto para violín nº 2	03/12/2004
TAKEMITSU	Réquiem para cuerdas	22/04/2005
TAN DUN	Water Concerto	10/12/2005
TARTINI	Concierto para violín en re M	04/11/2005
TCHAIKOVSKY	Sinfonía nº 2, op. 17 "Pequeña Rusia"	07/04/1982; 31/3/95 01/07/2011
	Concierto para violín op. 35	20/12/1985; 13/6/86 19/04/1991; 13/11/92 23/06/2000
	Sinfonía nº 4, op. 36	02/05/1986; 15/10/93 28/05/1999; 20/05/2005 26/09/2008
	Concierto para piano nº 1 op. 23	30/05/1986; 16/10/87 19/06/1990; 19/12/97
	Sinfonía nº 6, op. 74 "Patética"	27/10/1986; 19/4/91 06/10/1995; 20/10/2000 07/12/2001; 05/05/2006 03/06/2011
	Romeo y Julieta. Obertura	22/12/1987; 24/6/88 31/03/1995; 07/04/2000 16/04/2004
	Sinfonía nº 5, op. 64	12/05/1989; 29/10/93 19/06/1998
	Obertura-fantasia "La tempestad"	24/11/1989
	Serenata para orquesta de cuerdas	15/11/1991
	Cascanueces , acto II	06/11/1992
	Cascanueces. Suite op 71a	23/12/2004
	Sinfonía nº 1 op. 13	19/11/1993; 15/10/1999 09/11/2007
	Capricho italiano op. 45	16/12/1994
	Variaciones sobre un tema rococó para violonchelo y orquesta op. 33	19/09/1997; 17/11/2000 26/05/2007
	Sinfonía Manfred op. 58	25/02/2000
	Francesca da Rimini op. 32	10/11/2000
	Sinfonía nº 3 "Polaca"	11/04/2008
	Concierto para piano nº 2	10/10/2008
Marcha eslava	30/10/2009	
Marcha de la coronación	01/07/2011	
TELEMANN	Suite para flauta, cuerdas y continuo	11/01/1983
	Concierto en sol "Grillen Symphonie"	01/12/2000
TERZIÁN	Movimientos contrastantes	12/10/1983
TOLDRA	Vistas al mar, evocaciones poéticas	13/06/1986

Anexos

	Canciones	27/02/1998
TOMASI	Fanfarria litúrgica para metal y percusión	04/03/1994
TURINA	Oración del torero	26/03/1982
	Sinfonía del mar	05/11/1993
	Danzas fantásticas op. 22	16/12/1994; 23/10/97
	Canto a Sevilla	06/10/1995
	Sinfonía sevillana	05/06/1998
	Evangelio op. 12	13/11/1998
TURINA, J.L.	Punto de Encuentro	28/10/1983
URRUTIA	Gerok	11/12/2009
USANDIZAGA	Obertura sobre un tema de canto llano	28/10/2005
VACCA	Le stanze della luna	18/06/2004
VARESE	Octandre	16/02/1996
VAUGHAN WILLIAMS	Concierto para tuba baja	10/05/1985; 24/11/89
	Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis	29/11/1991; 4/10/96 17/11/2000
	Sinfonía nº 5 op. 47	08/05/1992; 25/10/2002
	The Waps. Obertura	29/05/1992
	Sinfonía nº 2 "London"	28/10/1994
	Fantasia sobre Greensleeves	02/03/2007
	Magnificat para contralto y coro femenino	30/4/10
VEGA	Concierto para oboe y 2 grupos orquestales	28/5/09
VERDI	La Traviata. Preludio del acto I	05/11/1982 19/04/1983
	La Traviata (recitativo, aria y cavalleta)	19/04/1983
	Un ballo in maschera. Obertura	13/01/1984
	La forza del destino. Obertura	05/06/1998; 19/11/2010
	Misa de requiem	06/04/2001
	É strano!... (La Traviata)	30/05/2003
VILLALOBOS	Bachianas Brasileiras nº 2	13/10/1989; 25/02/2000
	Concierto para violonchelo nº 1 op. 50	03/03/1995
	Concierto para armónica	06/12/1996
	Bachianas Brasileiras nº 5	04/04/1998
	Uirapurú	27/09/2002
	Choros nº 10	28/02/2003
VIVALDI	Credo	30/05/1984
	Las Cuatro estaciones	19/12/1986; 14/12/2001
	Concierto para dos violines	22/03/1996
	Magnificat RV 610/611	14/04/2000
WAGNER	Idilio de Sigfrido	11/10/1985; 23/10/92 04/04/1998; 22/04/2005 29/10/1999
	Los maestros cantores. Obertura	11/05/1990; 27/6/2008
	Los maestros cantores. Preludio acto III	29/10/1999; 27/06/2008
	Los maestros:Danza de los aprendices	29/10/1999; 27/06/2008

29/10/1

Anexos

	Wesendonck lieder	14/10/1994
	Tristán e Isolda. Preludio y muerte de amor	26/02/1999; 26/03/2010
	Rienzi. Obertura	19/10/2001
	La Walkiria. Acto I	29/09/2006
	La Walkiria: Despedida de Wotan	27/06/2008
	La Walkiria: Música del fuego mágico	27/06/2008
	El holandés errante. Obertura	27/06/2008
	El holandés...(monólogo del holandés)	27/06/2008
	Tannhäuser: Canción de la estrella	27/06/2008
	Tannhäuser. Obertura	18/03/2011
	Lohengrin. Preludio del acto III	27/06/2008; 10/12/2010
	Lohengrin: Preludio del acto I	10/12/2010
	Parsifal: Encantamiento del viernes santo	19-9-26/06/2010
WALTON	Concierto para viola	29/05/1992
	Sinfonía nº 1	08/03/1996
	Henry V (suite)	11/10/2002
	Concierto para violín	11/10/2002; 03/10/2008
WEBER	Oberón. Obertura	04/06/1982; 18/4/86 21/11/1986; 9/12/94
	El Cazador furtivo	16/05/1986; 30/11/90 27/10/1995
	Concertino para clarinete op. 26	16/05/1986
	Obertura Maestro de espíritu	21/12/1990
	Concierto para clarinete nº 2 op. 74	27/11/1992
	Euryanthe. Obertura	07/06/2002
WEBERN	Passacaglia op. 1	21/10/1994 07/11/2003
	Sinfonía op. 21	04/11/1994
	Im Sommerwind	15/12/2006
WEILL	Suite de la Ópera de tres peniques	16/02/1996
WIENIAWSKI	Concierto para violín nº 2, op. 22	10/12/1988
XENAKIS	Krinòidi	12/11/1993
YUN	Concierto para oboe, oboe d'amore y orquesta	15/10/1999
ZÁRATE	Alonso de Quijada	08/06/2007
ZEHAVI	Elmale	05/03/2004
ZELLER	Schenkt man sich rosen in Tirol	23/12/1993

Anexos

ZEMLINSKY	Sinfonía nº 2	09/03/2007
ZOGHBI	Suite de danzas	27/10/1989
	Sinfonía nº 1	21/05/1993
	Concierto para dos violines	31/03/1995

