
FUNDACIÓN JUAN MARCH

HIJOS DE LA GENERACIÓN DEL 51

LI

AULA DE (RE)ESTRENOS 116
16 FEB 2022

HIJOS DE LA GENERACIÓN DEL 51

AULA DE (RE)ESTRENOS 116
16 DE FEBRERO DE 2022

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

Compositores españoles nacidos entre 1962 y 1978 protagonizan este Aula de (Re)estrenos. Sus primeras obras vieron la luz en los años noventa y entre sus maestros se encuentran compositores de la Generación del 51: Luis de Pablo, Antón García Abril o Cristóbal Halffter. Formados ya en democracia, la heterogeneidad geográfica, sus estudios en el extranjero y la coexistencia creativa con sus maestros son algunos de los factores que comparten como generación. Desde la “sensibilidad vital” de Ortega y Gasset, pasando por la “performatividad” asociada por Zygmunt Bauman al sentimiento de pertenencia a un grupo social, cabría plantear si las condiciones históricas y creativas que comparten serían suficientes para considerarlos como parte de una generación cohesionada.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*

LI

ÍNDICE

7

HIJOS DE LA GENERACIÓN DEL 51
Mikel Chamizo

14

Miércoles, 16 de febrero
HIJOS DE LA GENERACIÓN DEL 51
Zahir Ensemble

16

Notas al programa

24

Los intérpretes

26

Autor de las notas al programa

27

Selección bibliográfica

Hijos de la Generación del 51

Mikel Chamizo

Aunque su adopción del término “generación” haya originado cierta confusión por la disparidad de tendencias estéticas que acoge en su seno, la así denominada “Generación del 51” poseyó, sin duda, características que nos permiten delimitarla como grupo social: muchos de sus miembros compartieron objetivos artísticos, experiencias vitales similares, residían mayoritariamente en Madrid y Barcelona, tenían sus lugares de encuentro selectos, se organizaron en grupos y asociaciones, redactaron manifiestos... Es decir, generaron una actividad colectiva de la que puede extrapolarse una identidad fundamentalmente diferente a la de la generación anterior, si nos guiamos por esa regla un tanto arbitraria según la cual una generación dura entre veinte y treinta años. En contraste, las trayectorias de los seis compositores que forman el programa de esta tarde, a pesar de que nacieron todos cuando la actividad de la Generación del 51 estaba en su apogeo (entre 1958 y 1973, coincidiendo con los años de actividad del Aula de Música del Ateneo de Madrid), parecen indicar una cohesión generacional mucho menor. Podría aventurarse, de hecho, que su generación está marcada por una falta de comunidad, un giro hacia el individualismo, que fue impuesto en gran medida por el contexto en que tuvieron que desarrollarse como compositores.

Aunque ella misma no esté segura de reconocerse dentro de esta generación, Mercedes Zavala aporta algunas claves que nos permiten entender sus características: “El nexo que aprecio entre nosotros es precisamente la búsqueda de un itinerario propio, no adscrito a ninguna corriente concreta ni a la ense-

ñanza de un único maestro; más bien se da una vocación de pluralidad tanto en la formación como en el periplo vital, la búsqueda de un camino personal incluso a costa de apuestas arriesgadas que hayan podido excluirnos en alguna ocasión, o definitivamente, de lo que en cada momento fuera considerado como «vanguardia»”.

La vanguardia, para los compositores de la Generación del 51, tuvo como referencia clara el serialismo, que sirvió como marco de referencia insoslayable, ya fuera como punto de partida o de confrontación. Sin embargo, cuando nuestros seis compositores estaban en su periplo formativo, a lo largo de la década de 1980 y los primeros años noventa, el serialismo ya era cosa del pasado y el posmodernismo asomaba con fuerza en el horizonte musical internacional. Al debilitamiento de las corrientes dominantes que trajo consigo el posmodernismo, que difuminó los marcos de referencia en que podían observarse y buscarse los jóvenes compositores, hay que sumar además la falta de estructuras de la música contemporánea en España en aquellos años. Conocer las corrientes musicales en boga resultaba prácticamente imposible en los conservatorios de nuestra geografía, menos aún estudiarlas en profundidad, a excepción de centros concretos como el Conservatorio de Vitoria, donde Carmelo Bernaola implantó, a partir de 1981, la práctica de las músicas no tonales en el currículo de los estudios de Composición. Esta situación obligó a los jóvenes compositores interesados en las músicas avanzadas a “buscarse la vida”, como afirma Sergio Blardony, formándose de manera autodidacta, llamando a la puerta de determinados maestros para recibir clases privadas, pasando períodos en el extranjero o acudiendo dentro de España a los contados cursos y talleres donde sí se abría la ventana a las nuevas tendencias internacionales.

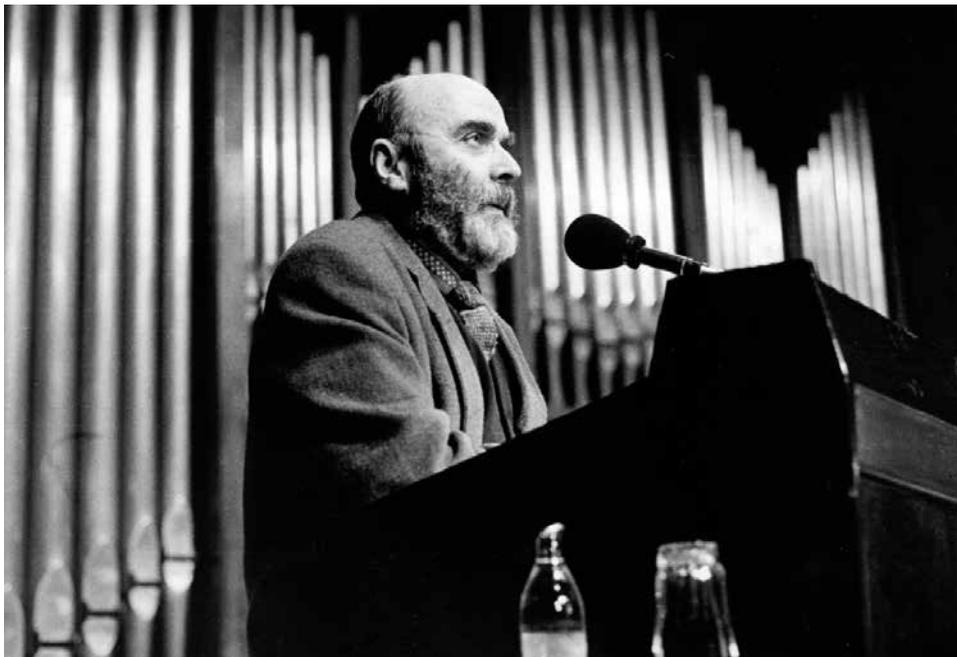
César Camarero, por ejemplo, regresó a la península en 1985 tras pasar ocho años en Estados Unidos, donde recibió clases privadas en Nueva York. Con diecinueve años hizo un curso de música electrónica y, echando la vista atrás, se consideraba a sí mismo “una especie de anarquista”, por lo que, al volver a España, nunca llegó a plantearse la posibilidad de ingresar en el Conservatorio de Madrid, donde Antón García Abril ocupaba la cátedra de Composición con un perfil claramente abocado a la música tonal. “En esa época, no había compositores interesantes en los conservatorios como los que hay ahora”, opinaba Camarero, y esa ausencia de opciones en las instituciones ter-



Carmelo Bernaola y LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), en el Concierto Homenaje a Carmelo A. Bernaola – Aula de (Re)estrenos (37), Auditorio de la Fundación Juan March, 1 de diciembre de 1999. Madrid, Archivo Fotográfico de la Fundación Juan March.

minó por llevarlo a las casas de Paco Guerrero y Luis de Pablo. Con este último labró una gran amistad, así como con José Luis de Delás, y tuvo algún contacto también con Gonzalo de Olavide, completando así el cuarteto de los que para él fueron “las figuras de referencia en la composición española. Dos estaban fuera, dos estaban dentro”. Entre ellos, Guerrero fue el que marcó en mayor medida su desarrollo. “Cuando llegué a España con veintitrés años, Paco Guerrero estaba metido en la música de Ligeti, de Xenakis... que era lo que a mí me gustaba entonces. En su casa conocí a David del Puerto, Jesús Rueda, Jesús Torres, a Alberto Posadas... y compartíamos un ambiente creativo al que se sumó más tarde José Manuel López López. En su momento hacíamos músicas, de hecho, bastante similares, aunque posteriormente cada uno hemos ido por caminos completamente diferentes”.

Luis de Pablo es una figura recurrente en las biografías de muchos jóvenes compositores de esta generación. Además del apoyo que ofreció a Camarero, su consejo fue importante también para Mercedes Zavala: “Entre los compositores de la llama-



Luis de Pablo en la presentación del Concierto monográfico sobre su obra, Auditorio de la Fundación Juan March, 7 de marzo de 1990. Madrid, Archivo Fotográfico de la Fundación Juan March.

da Generación del 51, fue Luis de Pablo el que puedo decir que desempeñó un papel importante en mi trayectoria”, rememora la creadora madrileña. “No como profesor de composición, pues en la etapa en que asistí a sus clases yo tan solo balbuceaba conatos de obras y no se me habría ocurrido enseñárselas; fue su inmensa visión panorámica de la cultura y de la música la que me dio el empujón que estaba buscando, abriendo puertas, ofreciendo recursos, amplitud de miras, entusiasmo por el saber, y el impulso necesario para abordarlo. Algo infrecuente en aquella época, al menos en el entorno al que yo había tenido acceso”. De Pablo se encontró también, en uno u otro momento de sus vidas, con casi todos los demás compositores de esta tarde.

José Luis de Delás y Cristóbal Halffter establecieron asimismo un contacto cercano con la nueva generación a través de los diversos cursos de Análisis y Composición que impartían en Alcalá de Henares, Villafranca del Bierzo y Molina. Voro García fue uno de sus alumnos en dichos foros. “Estando en el Conservatorio de Valencia conocí a José Luis Castillo en un curso de Análisis, y gracias a él me encontré por primera vez con partituras de Boulez, de Lutosławski, con *Líneas y puntos* de Cristóbal Halffter, así como con partituras del siglo xx que

no sabía ni que existían, porque en el conservatorio no las veíamos. A raíz de esto, decidí dejar el conservatorio y empecé a estudiar con José Luis de forma privada, y también acudiendo a cursos. Tuve algunos encuentros con Luis de Pablo y muchos más con Cristóbal Halffter, en los encuentros de Molina y en el Bierzo. También fue muy importante para mí conocer a Mauricio Sotelo, que me abrió otras puertas, otra manera de acercarse al sonido y al proceso compositivo, ya que los dos primeros venían de una generación más formalista, de un trabajo más «hacia la nota»”.

Los Encuentros de Composición del Instituto de la Juventud (INJUVE) en Molina fueron un importante lugar de encuentro para los jóvenes compositores nacidos, principalmente, en los años setenta. Por allí pasaron Eneko Vadillo, Aureliano Cattaneo, Iluminada Pérez Frutos, Roberto López Corrales “Roloco”, Juan Manuel Artero, Fernando Villanueva, Manuel Añón, Alejandro Trapero, Hermes Luaces... y hasta llegaron a acuñar un sobrenombre para su grupo: “Los mollinos”. De la mano de Halffter, primero, y de Sotelo, después, por la localidad malagueña pasaron figuras tan importantes como Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Roberto Sierra o Kaija Saariaho,

Cristóbal Halffter en el curso sobre “Música y compromiso”, Fundación Juan March, 8 de diciembre de 1994. Madrid, Archivo Fotográfico de la Fundación Juan March.



dando a conocer al colectivo de compositores españoles y latinoamericanos que se reunían allí nuevas formas de acercarse a la música, muy diferentes de las derivadas del serialismo.

Otro espacio de peregrinación para los compositores, en los años noventa, fue el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, donde José Luis de Delás impartió clases de Composición a partir de 1993. El encuentro con De Delás fue fundamental para jóvenes como Sergio Blardony: “Yo empecé tarde; venía del rock y me incorporé a la música clásica de una manera obsesiva y autodidacta, con exámenes libres en el conservatorio”, recuerda el madrileño. “Hice todos los ejercicios del *Tratado de armonía* de Schoenberg tres veces, y cada libro que llegaba al Real Musical, de teoría, armonía, composición... me lo compraba y me lo devoraba. En un momento dado pensé en estudiar Composición en el Conservatorio de Madrid, pero mi encuentro con García Abril no fue muy estimulante. En 1995, sin embargo, conocí a José Luis de Delás y para mí fue como una luz. De Delás empezó a traer a Alcalá a los compositores más importantes que había en Europa, y seleccionó a una serie de alumnos para estudiar con él tanto Análisis como Composición. Allí estábamos Nacho de Paz, Andrés Gomis y otros muchos. Sus clases eran una maravilla, porque más que cuestiones técnicas sacaba a colación un debate estético. En sus enseñanzas no te llevaba por un camino o te empujaba hacia una escuela determinada, sino que sacaba de ti cosas que tú mismo no sabías que había en tu interior, que él detectaba en tus partituras. Era una persona generosa y con una mirada aguda. Para mí, realmente, el maestro fue él”.

Los compositores de esta generación no estuvieron, por lo tanto, tan aislados como cabría suponer y sí tejieron su propia red de vínculos y relaciones, pero, ¿se puede hablar de una generación cohesionada, con objetivos artísticos comunes? Eneko Vadillo opina que sí: “Lo es en relación con la creación”, afirma. “La superación de los lenguajes y los procedimientos de la vanguardia anterior. Más que la pureza de lenguajes o un comportamiento heterogéneo en lo estilístico, se persigue un mismo objetivo: alejarse de lo anterior, ya sea por el equilibrio de estilos o por la radicalización de otros”.

Fabián Panisello, aunque llegó a España en 1993 y tiene una experiencia diferente de la del resto de compositores del programa, confirma esas intuiciones. “El tema generacional siempre es una trampa, así planteado, porque parece que las personas tuviésemos una obligada cronología con respecto a los hechos

históricos”, afirma el compositor y director argentino. “Pero, en mi generación, todo el mundo abrevó de una época más ideologizada, la de De Pablo, Ligeti, Stockhausen, Boulez... Una época en la que se buscaban soluciones casi alquímicas, de ruptura total con lo anterior. Esta ficción la vivieron de una forma muy intensa estos maestros y trajo consigo muchos elementos contraproducentes. La suya fue una visión de posguerra, pero después llegaron las reacciones a esas actitudes, al comprobar los compositores que se habían quedado huérfanos de público. Lo que heredó nuestra generación fue, justamente, ese problema: el de que una posición hipercrítica con respecto al pasado no siempre sirve para construir la propia obra. La nuestra es, por ello, una generación que busca una voz individual, pero en la que aún subsisten retazos del pensamiento anterior, el de concebir la música en términos vanguardistas y, en ocasiones, un poco excluyentes”.

MIÉRCOLES 16 DE FEBRERO DE 2022, 18:30

HIJOS DE LA GENERACIÓN DEL 51

ZAHIR ENSEMBLE

Luis Orden, flautas
Carlos Lacruz, clarinetes
Bozena Angelova, violín
Aglaya González, viola
Aldo Mata, violonchelo
Óscar Martín, piano
Juan García Rodríguez, dirección

*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

Voro García (1970)

Jardín de sueños (delicias y tentaciones) (2016)

Eneko Vadillo (1973)

Transparences I (2010)

- I. Vitrial*
- II. Celosías*
- III. Vidrial*

Fabián Panisello (1963)

Piezas métricas I (2000)

- 1. Patterns*
- 2. Sancta Maria*
- 3. Metric Modulation*
- 4. Lento*
- 5. Hoquetus*

Mercedes Zavala (1963)

Mudanza (2014, versión para flauta, clarinete y piano)

Sergio Blardony (1965)

Un soplo que vacía el pecho (2018)

César Camarero (1962)

Klangfarbenphonie 3 (2021)

Notas al programa

VORO GARCÍA,
JARDÍN DE SUEÑOS
(DELICIAS Y
TENTACIONES)

Jardín de sueños (delicias y tentaciones) de **Voro García** (1970) fue compuesta en 2016 para un quinteto Pierrot, es decir, para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo. Fue un encargo del INAEM y del Ensemble Kuraia que coincidió con el quinto centenario del fallecimiento de Hieronymus Bosch, por lo que García quiso rendir homenaje al pintor flamenco con esta creación que se acerca a algunos de sus cuadros más representativos desde una perspectiva metafísica y conceptual. El compositor valenciano afirma que “las metamorfosis surrealistas del Bosco invitan a pensar lo impensable, a permanecer en el misterio y no resolverlo, y también a provocar, al menos, discusión”. En su traslación del mundo pictórico del Bosco a la esfera de lo sonoro, García invoca un anhelo: “trazados de líneas, técnica del dibujo subyacente, tratamiento de la superficie... establecer un vínculo con fenómenos de índole musical, hacia una expansión orgánica de territorios de lo íntimo (secreto) o desconocido, y delicias materializadas de aquello deseado”.

Partiendo del exquisito trabajo tímbrico que caracteriza su lenguaje musical, García se interna aquí en el terreno de lo extraño, trazando un discurso que oscila entre lo estático y lo dramático, del que emana una expresividad que parece linder constantemente entre lo místico y lo jovial; algo característico, por otra parte, de las creaciones del pintor flamenco.

Pero, en la laberíntica dramaturgia pictórica del Bosco, García cree percibir también una advertencia cuya sombra se proyecta hasta nuestro presente. “Marc Augé, en *La guerra de los sueños*, advierte del peligro de las realidades virtuales porque podrían acabar por sustituir nuestros sueños, fantasías... imprescindibles para la mente humana y la comunicación social”.

The image shows a page of a musical score for the piece "CELOSÍAS" by Eneko Vadillo Pérez. The score is for a quintet and includes parts for Flute (Credulante), Clarinet in Bb, Violin, and Cello. The title "CELOSÍAS" is prominently displayed at the top, along with the composer's name "ENEKO VADILLO PÉREZ" and the work's subtitle "Transparences I". The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation markings. At the bottom of the page, there is a copyright notice: "©Copyright 2013 by Eneko Vadillo Pérez, Madrid (España) Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (EMEC) Alcala, 70, 28069 Madrid (España)".

Primera página de “Celosías”, de *Transparences I*, de Eneko Vadillo Pérez. Madrid, Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC), 2013.

ENEKO VADILLO,
TRANSPARENCES I

explica el valenciano. Y prosigue: “Se está instalando un nuevo régimen de la ficción que afecta a la vida social hasta el punto de hacernos dudar de la realidad. [...] Parfraseando a Borges, en un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado y el porvenir, absorbo en esas ilusorias imágenes, olvidas tu destino de perseguido e intentas conferir sentido a experiencias efímeras. La catástrofe sería comprender demasiado tarde si lo real se ha convertido en ficción, pues no quedará ningún espacio posible para la ficción ni para lo imaginario”.

Eneko Vadillo (1973) es un compositor fuertemente influido por el posespectralismo y por ese fundamental movimiento que ha intentado renovar la sonoridad de los instrumentos acústicos mediante su confrontación con la música electrónica. El formato mixto es, de hecho, una de las opciones predilectas del malagueño, que tiene en su haber una destacada serie de obras para instrumentos a solo expandidos mediante recursos electrónicos. Procedimientos como la reverberación, la modulación de frecuencia, la granulación, la difracción o la reflexión,

propios de la composición con medios electrónicos, se desarrollan a un nivel instrumental en creaciones como *Stella* (2005), *Abysme* (2007) o *Cimes* (2009), que adquieren así una potente sonoridad híbrida. Más allá de la experimentación con la electrónica, hay otras preocupaciones estéticas en la música de Vadillo, que, según José Luis García del Busto, “llevan al compositor a utilizar modelos de composición propios, como la traslación de espacios arquitectónicos a música, la aplicación de la topología y de técnicas pictóricas relacionadas con la perspectiva o la exploración de las posibilidades acústicas del instrumento a nivel «microscópico»”.

Transparences I, compuesta en 2010, es la primera de una serie de obras que investigan el efecto de las transparencias sobre los espacios arquitectónicos. En esta primera entrega, Vadillo se acercó en concreto al arte de los vitrales y las celosías. “Del mismo modo que en las catedrales góticas se fue suprimiendo progresivamente el muro de fábrica o muro de carga, sustituyéndolo por el muro translúcido, es decir, por amplias ventanas con vitrales de color (una luz de esencia divina), esta misma idea se expresa en esta obra mediante la eliminación de un marco temático, formal”, explica Vadillo. “Se crea una pared translúcida mediante una armonía de sellos de color”. De los tres movimientos que conforman la obra, los dos extremos fijan su atención en los vitrales y utilizan diferentes técnicas para evocarlos sonoramente: el uso de glifos y teselaciones según los patrones de Penrose, en el primer movimiento, y una construcción espectral que se eleva sobre la nota Do del violonchelo, en el tercero. El segundo movimiento, por su parte, se detiene en el arte de las celosías, un elemento decorativo arquitectónico consistente en un tablero perforado para cerrar vanos como ventanas y balcones, que impide ser visto, pero que deja ver y permite penetrar la luz y el aire. En su traslación de este elemento arquitectónico al sonido, Vadillo emplea procesos estocásticos, concretamente movimientos brownianos, estableciendo así una tendencia hacia “una música basada en ciertas reglas y patrones que tienen que ver con la autosimilitud y la teoría fractal”.

FABIÁN
PANISELLO,
PIEZAS MÉTRICAS

Las cinco *Piezas métricas* de **Fabián Panisello** (1963) guardan una directa relación con la tesis doctoral que el compositor argentino defendió al final de sus estudios en el Mozarteum de Salzburgo. Dicho trabajo de investigación establecía una comparación entre la métrica africana y la occidental, basándose en la hipótesis de que, en Occidente, y sobre todo en la

música de vanguardia a partir de la década de 1950, se había establecido una tendencia en la métrica hacia la abstracción de la temporalidad, mientras que, en África, por su relación con el cuerpo y con la danza, la polifonía podía llegar a ser tremendamente compleja, pero sin perder nunca un punto de “contacto con la tierra”. Aunque la conceptualización del movimiento en Occidente en torno a elementos como el gesto o la figura permitió alcanzar nuevos estadios de complejidad, ello trajo consigo también una serie de hándicaps (para la creación, la interpretación y la percepción) que Panisello estudió en profundidad en su tesis. Muchos de sus descubrimientos y conclusiones los aplicó después, de forma natural, a sus propias creaciones.

Las *Piezas métricas I* (el I hace referencia a la versión, que es la de flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo) fueron finalizadas en el año 2000 y se abocan por completo al estudio del ritmo. La obra se erige así en una suma de las preocupaciones creativas de Panisello en aquel momento, aunque muchas de ellas han pervivido en su catálogo hasta el presente. La versión original de las *Piezas métricas* fue un encargo de un trío neerlandés de flautas de pico, lo que explica las referencias que hace Panisello al *Ars subtilior*, el estilo que cultivaba el trío con mayor dedicación. Ello explica también ciertos rasgos medievalistas que aparecen en la obra, como diversos giros modales característicos o la cita de un himno a Santa María, así como sutiles alusiones a una especie de Medioevo imaginado. Esos elementos se cruzan con técnicas como la modulación métrica desarrollada por Elliott Carter (en la tercera pieza) o con el trabajo con patrones al estilo de la música africana (en la primera), aunque tratados aquí con elementos de micropulsación diferentes. En la cuarta pieza, *Lento*, Panisello trabaja sobre un concepto que denomina “segmentos de relación” y que estudia las variables por las que un objeto puede abarcar a otro: empezando y terminando juntos, empezando en momentos diferentes pero terminando juntos, etc. La quinta y última pieza, por su parte, es un *hoquetus*, una técnica propia tanto del repertorio medieval como del africano.

MERCEDES
ZAVALA,
MUDANZA

Escrita en 2014 a petición del festival Risuonanze – Incontri di nuove musiche de Tarcento (Udine, Italia), *Mudanza*, de **Mercedes Zavala** (1963), es una creación que parte de un episodio autobiográfico, tan mundano y a la vez tan disruptivo como es una mudanza, un cambio en el lugar de residencia. Zavala tuvo que pasar por este proceso y reconoce que “muchas de mis

© Sergio Blardony - BabelScores 2018

Fragmento de
Un soplo que vacía el pecho, de Sergio Blardony. BabelScores, 2018.

certidumbres se tambalearon”; por eso, y aunque a menudo los títulos de obras musicales sean tan solo sugerencias para la escucha, en este caso “la palabra mudanza hay que tomarla en el sentido abstracto, en el poético y también en el literal”, afirma la autora. La provisionalidad o falta de certidumbre afecta aquí incluso a la plantilla instrumental, ya que la pieza puede interpretarse en tres versiones diferentes: flauta, oboe (o clarinete, o saxo soprano) y piano. Hoy escucharemos la que incluye un clarinete, pero también aquí parece producirse una “mudanza” de identidades, ya que Zavala indica en la partitura que el clarinete, en contra de lo que suele ser habitual en el instrumento, debe tocarse con vibrato para asemejarse a la flauta.

Musicalmente, Zavala trabaja sobre el cambio continuo y la transformación, tomando como sujeto de dicha experimentación una forma aparentemente clásica: un canon al unísono con variaciones. Lo que en los primeros compases puede discernirse claramente como un canon, va transformándose, paulatinamente y de una manera libre, en función de las características

de los instrumentos y del propio contexto musical. No obstante, la estructura del canon se mantiene en todo momento a un nivel profundo y conceptual. “Es por ello –explica Zavala– que las matizaciones tímbricas son importantes, pero también es esencial dotarla de direccionalidad al interpretarla, porque la obra se basa en la transformación continua, en el cambio como elemento diferenciador de lo que comienza como idéntico... O, al menos, esas fueron mis reflexiones al componerla”.

SERGIO BLARDONY,
UN SOPLO QUE VACÍA EL PECHO

Un soplo que vacía el pecho, de Sergio Blardony (1965), fue escrita para el Ensemble Kuraia de Bilbao y comparte plantilla instrumental con otras obras del programa: flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo. Finalizada en 2016, se integra en una serie de obras en las que el compositor madrileño reflexiona sobre la guerra, escogiendo para ello el conflicto de los Balcanes y el sitio de Sarajevo. En colaboración con la poeta Pilar Martín Gila, elaboraron textos que indagan en esta temática y que introdujeron en las obras mediante diversos recursos escénicos: en el caso de *Un soplo que vacía el pecho*, podremos escuchar a los propios músicos susurrando las palabras “como bocanadas de materia sonora”, pero en otras entradas del ciclo, como *Después del incendio, toda la noche*, Blardony emplea la voz, el teatro y las proyecciones audiovisuales.

La “historia de guerra” que narran aquí Martín Gila y Blardony fue sugerida por la película *The Zookeeper*, en la que el protagonista, Jonah Ludović –el guardián del zoo de una ciudad de los Balcanes en plena guerra civil–, es el encargado de cuidar de los animales hasta que puedan ser rescatados. En su cometido, mantiene la guerra fuera de los muros del zoológico, hasta que un niño de diez años y su madre le piden ayuda. Blardony revela que “de este marco extramusical extraigo un elemento que me parece especialmente sugerente y que, de algún modo, deviene en elemento simbólico de varios aspectos que quiero trabajar: el rugido del león. De su descomposición acústica –a través de una mirada microscópica sobre su constitución– irán conformándose los diferentes aspectos de la estructura de la obra musical”. Este gesto sonoro, en esencia impactante y violento, es deconstruido por Blardony en un proceso del que van derivándose consecuencias poéticas. “Si lo observamos con esta mirada microscópica (por ejemplo, multiplicando su duración por 50), el rugido del león contiene diferentes «etapas» (principalmente tres), que poseen un carácter muy diferente cada una y que incluso pueden sugerir percepciones contrapuestas”, afirma el compositor. “Desde la

♩ = 80

KLANGFARBENPHONIE 3

CÉSAR CAMARERO (2021)

Fl.

Cl.

V.

Vc.

P.

8ª BASSA

5ª BASSA

ppp

pp

mp

LOLO PEDAL

1

♩ = 80

A

profundidad casi subterránea del bramido hasta un momento en el que parece que el ahogo lo relega a la impotencia. La violencia, la incertidumbre y el dolor en un mismo grito, algo que no es lejano a la propia guerra, al conflicto humano”.

**CÉSAR
CAMARERO,**
*KLINGFARBEN
PHONIE 3*

La actuación del Zahir Ensemble finaliza con la interpretación de *Klangfarbenphonie 3*, de **César Camarero** (1962), que, como puede deducirse fácilmente, es la tercera de una serie de obras del mismo título que se remonta a 1993 y que tiene al piano como instrumento solista o principal. Luis de Pablo, quien llamaba a Camarero “un lírico del género introspectivo”, fue el dedicatario de aquella primera *Klangfarbenphonie* de 1993, que fue interpretada por numerosos grupos españoles y europeos, como el Nouvel Ensemble Moderne, el Nieuw Ensemble con John Snijders al piano o Plural Ensemble junto a Alberto Rosado y la dirección de Fabián Panisello. La segunda entrega, *Klangfarbenphonie 2*, llegaría diecisiete años después, en 2010, como un encargo del Klangforum Wien en su vigésimo quinto aniversario, y fue estrenada en la Muziekgebouw de Ámsterdam por la citada agrupación junto al pianista Juan Carlos Garvayo y la dirección de Sylvain Cambreling. *Klangfarbenphonie 3*, por último, fue escrita expresamente para Zahir Ensemble y su pia-

Página anterior:
Fragmento de
Klangfarbenphonie 3,
de César Camarero.
Encargo del INAEM
para el Zahir
Ensemble. Copia
manuscrita, 2021.

nista Óscar Martín, quienes la estrenaron en marzo de 2021 en el Auditorio CICUS de Sevilla.

Camarero explica que “las tres obras exploran, entre otras cosas, las relaciones tímbricas entre el piano y los demás instrumentos, y tienen muchos elementos comunes; en cierto sentido, aunque no solo, constituyen una reinterpretación de los mismos elementos en distintas etapas de mi trabajo como compositor”. Camarero es conocido por rehuir de las explicaciones de su propia música –“la estética es a los artistas como la ornitología a los pájaros”, suele decir citando a Barnett Newman–, pero, en el caso de *Klangfarbenphonie 3*, sí aporta algunas pistas: “podría ser un homenaje a Scarlatti, o a Haydn, o a Elliott Carter, o a Mario Davidovsky. O tal vez una interpretación musical de la obra de Barnett Newman. O, tal vez, ninguna de estas”. Para el oyente, resulta difícil sustraerse al recuerdo de los cuadros de Newman y no imaginar la virtuosística parte pianística como una de las luminosas líneas que atraviesan los fondos monocromos de las pinturas del neoyorquino. Sin embargo, esta sería una simplificación que no hace justicia a la riquísima retórica musical que despliega Camarero en esta creación, una retórica que dialoga tanto con los autores citados más arriba como con las diferentes tradiciones (tanto canónicas como “vanguardistas”) en relación con el uso del piano como instrumento solista.

Zahir Ensemble



La trayectoria de este grupo sevillano avala su compromiso con la interpretación del gran repertorio de nuestro tiempo. Participa en festivales como Taschenoperfestival y Crossroads, ambos en Salzburgo, y Musique en Cité(s) de Marsella, el ciclo Música(s) Contemporánea(s) en el Teatro Central de Sevilla y en las salas de la Universidad Chopin de Varsovia, el Teatro de la Maestranza, el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y la Solitär Saal del Mozarteum de Salzburgo, entre otras. Estrena en España las obras *The Fall of the House of Usher* de Philip Glass, *In vain* de Georg Friedrich Haas, *ASKO Concerto* de Elliott Carter y *Ballet mécanique* (versión original) de George Antheil, entre otras. Organiza además su propio ciclo en la ciudad de Sevilla (con el apoyo de la Universidad de Sevilla), que celebró en 2021 su undécima edición. Cuenta con varias grabaciones en el mercado, con discos monográficos dedicados

a José María Sánchez-Verdú (Verso, 2009), elegido “Disco Excepcional” por la revista *Scherzo*, y a Arnold Schönberg (Naxos, 2011), así como dos discos con música de jóvenes compositores españoles (2010 y 2011), editados por el INJUVE. En 2019 comenzó una colaboración artística con IBS Classical, cuyo primer fruto es *Anatomías*, dedicado a obras para solista y conjunto de Luis de Pablo. Lanzamientos posteriores incluyen monográficos con música de César Camarero, Eneko Vadillo, Reinhard Febel y Leoš Janáček. En la actualidad realizan giras por España gracias a la colaboración del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

Juan García Rodríguez, dirección



Nacido en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), realiza estudios musicales en el Conservatorio de Sevilla, en el Mozarteum de Salzburgo (Dirección con Dennis Russell Davies) y en la Universidad Fryderyk Chopin de Varsovia (doctorado en Dirección de Orquesta). Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, profesor del Conservatorio Superior de Música de Sevilla y director y fundador del Zahir Ensemble, Juan García Rodríguez ha sido director asistente en la Opera National de Paris Bastille (2008) y ha trabajado, entre otras, con la Brucknerorchester-Linz, la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, la Orquesta de la Ópera de París, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, las Filarmónicas de Gran Canaria y de la Radio Alemana de Saarbrücken y el Österreichisches Ensemble für Neue Musik. Ha actuado en salas y teatros como el Villamarta de Jerez, la Maestranza de Sevilla, el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Círculo de

Bellas Artes en Madrid, la Gran Sala del Mozarteum en Salzburgo, la sala Cemal Reşit Rey de Estambul, la Gran Sala de la Universidad Chopin de Varsovia y el Endler Hall de la Universidad de Stellenbosch (Sudáfrica). Ha grabado para los sellos Haas, Sello Autor, Verso, Canticum, Naxos e IBS Classical.

Mikel Chamizo, compositor



Nacido en Tolosa, estudió Composición en el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) con Ramon Lazkano, Gabriel Erkoreka y Stefano Scarani. Su música se ha interpretado en países como Francia, Suiza, Italia, Polonia, Suecia o Chile, en festivales y ciclos como la Biennale di Venezia, Forum Wallis, Musica Electronica Nova, Le Quartz, Sound and Music Computing Conference, la Quincena Musical de San Sebastián, la Fundación Juan March y el Festival Ensems, entre otros. Entre sus proyectos más recientes destacan *Under Lockdown*, un ciclo de miniaturas sobre el confinamiento que tuvo una importante repercusión mediática, y *Navigare necesse est*, una exploración musical de la primera vuelta al mundo de Fernando de Magallanes/ Juan Sebastián Elcano realizada junto a la Euskadiko Orkestra y la Sociedad

Coral de Bilbao. Paralelamente a su labor como compositor, desarrolla una intensa actividad como periodista, crítico musical y divulgador. Desde 2003 es subdirector del diario digital *Mundoclasico.com*, colabora regularmente con la prensa diaria en el País Vasco y escribe artículos especializados para numerosas instituciones musicales españolas. Es editor de las publicaciones musicales de la Fundación BBVA y miembro del consejo editorial de la International Society for Contemporary Music (ISCM).

Selección bibliográfica

Llorenç Barber, “Notas sobre la post-modernidad española”. En: Emilio Casares (coord.). *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1982, pp. 39-75.

Agustí Charles i Soler, *Análisis de la música española del siglo XX: En torno a la generación del 51*. Valencia, Rivera Editores, 2002.

Marta Cureses (coord.), *LIM 85-95: una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Madrid, Alpuerto, 1996.

José Díaz Cuyás et al., *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Germán Gan y Gemma Pérez Zalduondo, “A modo de esperanza... Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta”. En: Javier Suárez Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Valladolid, SITEM – Glares, 2007, pp. 25-53.

Ainhoa Kaiero, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

Andrea Lanza, “El viraje de los años ochenta”. En *Cuadernos de Veruela*, nº 3, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 117-127.

Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 2003.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Mikel Chamizo
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6820
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Constanza Aguado del Hoyo
Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Aula de (Re)estrenos 116. "Hijos de la Generación del 51", febrero 2022 [Notas al programa de Mikel Chamizo]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

32 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re)estrenos, ISSN: 1989-6820; 2022/116)

Programa del concierto: "Obras de V. García, E. Vadillo, F. Panisello, M. Zavala, S. Blardony y C. Camarero", por Zahir Ensemble y J. García Rodríguez, dirección; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 16 de febrero de 2022.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Quintetos (Piano, clarinete, flauta, violín, violonchelo) - S. XXI.- 2. Tríos (Piano, clarinete, flauta) - S. XXI.- 3. Cuartetos (Clarinete, flauta, violín, violonchelo) - S. XXI.- 4. Programas de conciertos.- 5. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En march.es se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

(117): COMPOSITORES SUB-35 (X)

6 ABR

OCAZENigma. Asier Puga, dirección. Cristina Cubells y Marina Hervás, presentación
Obras de H. Cánovas i Parés, M. Matamoro, C. Brito Dias, A. García Aznar, C. Cerezo, N. Khorassani, F. Santkovsky

Notas al programa de **Marina Hervás**

(118): PROYECTO CONRADO: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS (II)

27 ABR

Cuarteto Diotima
Obras de C. del Campo

Notas al programa de **Aldo Mata** y **Garazi Echeandia**

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

Castello, 77.
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

march.es

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica. Boletín
de música en
march.es/boletines.

Descarga el libro
de la temporada
2021-2022:

