

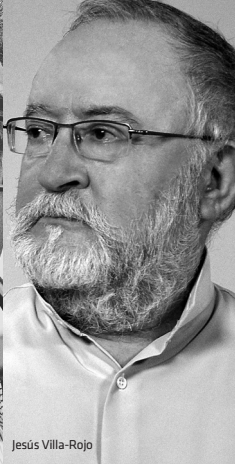
TALLER SONORO
CON SILENCIO VIBRANTE

GUINJOAN · DE PABLO · LAVISTA · PARASKEVAÍDIS · OLAVIDE · RAXACH · VILLA-ROJO · DE LA VEGA

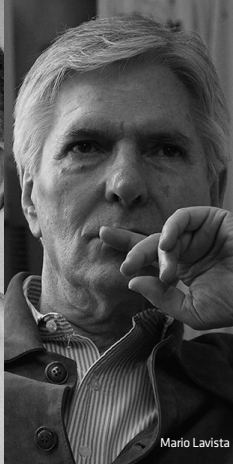




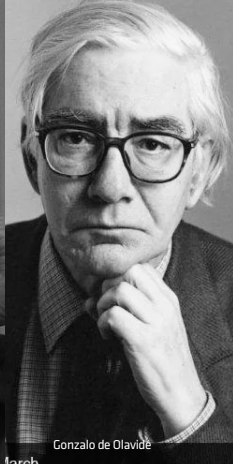
Joan Guinjoan



Jesús Villa-Rojo



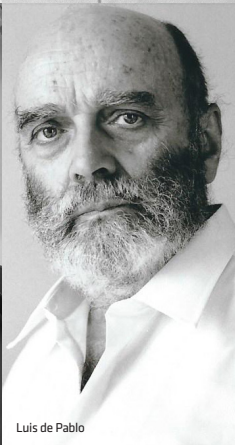
Mario Lavista



Gonzalo de Olavide



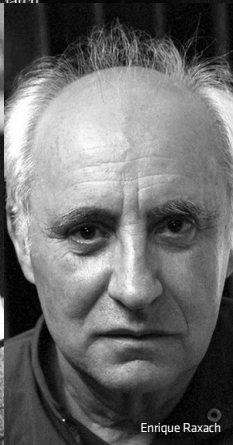
Aurelio de la Vega



Luis de Pablo



Graciela Paraskevaldis



Enrique Raxach

¡A la vanguardia! Caminos de la música de cámara en España y Latinoamérica (1960s-1970s)

“Il faut être absolument moderne”. Con este *motto* podrían identificarse las obras que conforman la propuesta de esta grabación, a sabiendas de que la comprensión de la “modernidad” de la frase de Rimbaud es tan abierta y contradictoria como las perspectivas estéticas, consecuentes con el discurso de la vanguardia musical ortodoxa de posguerra (o bien matizadoras o directamente refractarias a él), por las que cada una de las composiciones seleccionadas opta: desde el rigor heredero del serialismo a las técnicas aleatorias, de las notaciones gráficas al control de sonoridades masivas, de la pretendida autonomía del discurso sonoro a su apertura a otras sugerencias literarias o artísticas.

Con estas ocho composiciones, fechadas entre 1963 y 1976, se pretende brindar una noción tan representativa del panorama de la música latinoamericana y española de los “años dorados” de la vanguardia, en plena madurez de sus presupuestos técnicos y estéticos, como original, al ofrecer primeras grabaciones absolutas (hasta

donde somos conocedores) de las obras de Joan Guinjoan, Aurelio de la Vega, Graciela Paraskevaïdis y Jesús Villa-Rojo incluidas en el registro. Pero no son la representatividad u originalidad del repertorio los criterios único de selección: lo son, y de ¿un? modo pronunciado, la detección de puntos de conexión transatlántica entre las muestras provenientes de ambas orillas y entre las trayectorias personales de sus autores; el anudamiento de contactos personales y de estrategias de circulación de repertorios que se entrelazan en esa quincena de años; y la convicción de la necesidad de una diferenciación y valoración singulares de las contribuciones de los ámbitos español y latinoamericano al tronco común de la vanguardia musical del medio siglo XX, conscientes, con Mario Lavista, de que cosmopolitismo y perspectiva nacional no son excluyentes, sino complementarios.

Tras regresar a su México natal en 1970, Mario Lavista (1943-2021) se incorporó rápidamente al panorama de la música de vanguardia de su país, compartido con figuras como Manuel Enríquez, Héctor Quintanar o Julio Estrada. Si su paso por centros europeos como París, Colonia y Darmstadt y su estancia en Japón le habían permitido establecer contacto con

los lenguajes serial y aleatorio y con las técnicas de trabajo electroacústico, es a partir de 1976 –como indica la principal biógrafa de Lavista, Ana R. Alonso-Minutti– cuando el compositor decanta los frutos de esos contactos en un lenguaje propio, que recupera la notación tradicional e incorpora, como medio de reconexión con la tradición musical histórica, el empleo de “citas” de músicas de ese pasado. Este tipo de ejercicios inter- e intra-textuales –visibles en obras fechadas en 1976 como *Trío I*, *Lyhannh* y *Quotations*–, se constituye, según señalaba el propio Lavista un año después, en una práctica habitual en su producción de entonces, diferenciada de usos anteriores (así, en *Monólogo*, 1966, o *Contrapunto*, 1972) por la extrema brevedad de las citas empleadas, rasgo que busca “anular” su “carga referencial” y “contenido expresivo”, a fin de no caer en el mimetismo estilístico.

En el caso de *Quotations*, dedicada al violonchelista estadounidense David Tomatz y estrenada en Ciudad de México en diciembre de 1977 en el marco del IV Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea a cargo de Ignacio Mariscal al violonchelo y el propio compositor al piano, Lavista presenta un doble referente

intertextual: por un lado, la partitura emplea como epígrafe los dos versos de Pierre-Jean de Béranger usados por Edgar Allan Poe para encabezar su relato *La caída de la casa Usher* (“Son/Mon cœur est un luth suspendu; sitôt qu'on le touche, il resonance”), a modo de guía intencional para los intérpretes, que han de buscar, en palabras de Lavista, “[...] la fragilidad de algo que, apenas rozado, se desmorona o resuena, como la imagen de ese laúd suspendido como un corazón que canta cuando lo tocas”. Por otra parte, lo que de sonoro se desprende de ese órgano cordial no es, en la parte del violonchelo, sino la reminiscencia fragmentaria e irreconocible de toda una serie de músicas pretéritas escritas para el instrumento –de Brahms, Debussy, Ravel, Bartók y Webern a los vanguardistas Isang Yun, George Crumb o el español Tomás Marco– que entra en diálogo, en una textura íntima y dispersa, con el piano, en un proceso de sonoridades casi del todo alternantes; el juego con dinámicas contrastadas (*fff/p* en los acordes iniciales), el empleo elocuente del silencio y la insistencia en la sonoridad de la quinta justa (Sib-Fa, Mi-Si) marcan, como bien señala Alonso-Minutti, el recorrido de la pieza, que concluye, en un ambiente “oscuro y misterioso”, con una

serie de rápidos arpeggios del violonchelo sobre notas sostenidas del piano.

Poco menos de una década separa la composición de *Quotations* de la escritura de la siguiente obra del disco: *Miniaturas* (1965), de Joan Guinjoan (1931-2019). Concebida para violín, clarinete, piano y percusión, era tenida por el propio compositor como una aportación muy significativa en los inicios de su catálogo, a la par que los *Tres movimientos para piano, clarinete y percusión* (1965) y las dos primeras muestras del ciclo de *Células para piano*, dos años posteriores, según reconocía en una entrevista publicada en la revista *Bellas Artes* en septiembre de 1971. De hecho, estas tres “miniaturas” –que en años posteriores serían repetidamente presentadas en los escenarios españoles– revisten incluso mayor importancia, si consideramos que su estreno, acaecido en el barcelonés Círculo Medina (3 de junio de 1966) con Josep Maria Alpiste (violín), Juli Panyella (clarinete), Àngel Soler (piano) y Robert Armengol (percusión), formó parte del programa de presentación del conjunto Diabolus in musica, dirigido por Guinjoan y formación mítica para la música española del último tercio del siglo XX. En aquella ocasión, compartían cartel con obras de

la música de vanguardia histórica (Bartók, *Contrastes*; Schönberg, op. 19; Stravinsky, *Tres piezas para clarinete solo*) y de la catalana de su tiempo (Xavier Benguerel, *Estructura para violín solo*; Josep Maria Mestres Quadreny, *Sonata para piano*), así como del propio Guinjoan (*Fantasia para clarinete y piano, Tres movimientos...*).

En la entrevista ya mencionada, Guinjoan describía estas “miniaturas” como un “retablo de dinámica polifónica, valoración del timbre y [...] del factor rítmico”, una consideración que –en lo relativo a la “considerable soltura en el empleo de los efectos instrumentales”, en especial en el uso de vibráfono y marimba en la primera pieza, y al “factor sorpresa en la aparición de las diferentes células sonoras” –, le concedía Xavier Montsalvatge desde las páginas de *La Vanguardia Española* con motivo de su primera audición. Sin menoscabo de una posible interpretación extramusical (de la que se hace eco, en igual circunstancia, el *Diario de Barcelona* al contemplar el tríptico de Guinjoan como plasmación de “... la sensibilidad del hombre moderno en sus distintos aspectos de despersonalización, Individualismo y la solución a los antagonismos a través de las leyes universales”), las *Miniaturas*

del compositor de Riudoms postulan una autonomía sonora estricta, donde el grado de definición motivica y contraste en intensidades y *tempi* de la primera pieza y el tránsito de la desolación al lirismo del “intermezzo” liderado por el violín de la segunda conducen, en la pieza final, a un proceso de complejificación y dislocación de patrones rítmicos de carácter *scherzante* en tres etapas, protagonizado, en *ostinato* móvil, por bongós y piano, antes de alcanzar, en la coda, su regularización y extinción, marcada por el sonido inmutable del metrónomo.

“Una de las mentes más lúdicamente avanzadas de la música latinoamericana”. Así se refería Luis de Pablo en la revista *Triunfo*, en noviembre de 1964 al compositor cubano-estadounidense Aurelio de la Vega (1925-2022), con quien había coincidido en Madrid en el curso de la celebración del I Festival de Música de América y España, en cuyo concierto inaugural se interpretó su *Sinfonía en cuatro partes*. A partir de este momento, ya fuera desde su posición docente en la California State University Northridge o en su calidad de presidente de la West Coast Branch de la sección estadounidense de la Sociedad Internacional de Música

Contemporánea (SIMC), Vega no cejó en su empeño de difundir en Estados Unidos la música de vanguardia escrita en España, de lo que da muestra, por limitarnos a nombres presentes en esta grabación, la programación de obras de Guinjoan (así, las *Tres piezas para clarinete solo* (1974) en julio de 1976 o su *Divagant* (1978) en 1981) o de Luis de Pablo: precisamente, las *Cesuras* que cierran el programa de disco pudieron escucharse, gracias a la intervención de Aurelio de la Vega, en el Santa Barbara Art Museum el 10 de julio de 1965, haciendo uso de la partitura que el compositor bilbaíno le había regalado y dedicado “con la amistad recién estrenada y cordialísima” en Madrid unos meses antes, junto a páginas canónicas de Boulez (*Tercera sonata para piano*) y Stockhausen (*Kreuzspiel*) y de las *Estructuras* (1962) del propio Aurelio de la Vega.

Compuesta en el verano de 1970 y estrenada en Los Ángeles el 30 de noviembre de ese año (Sheridon Stokes, flauta; Peter Mark, viola; Thomas Raney, vibráfono) dentro de la prestigiosa serie de “Monday Evening Concerts”, *Labdanum* se inscribe en el punto medio del proceso de flexibilización progresiva de las técnicas seriales asumidas por Vega desde fines de la década

de 1950 que, en el ámbito de la música de cámara, es visible en el camino recorrido entre composiciones como *Exametron* (1965) o *Exospheres* (1966) y *Septicillium* (1974). De hecho, como indican las notas al programa de su estreno, incluso puede afirmarse una voluntad de regreso a ciertos rasgos tradicionales (“viejos ‘perfumes’ del pasado”, los denomina el compositor), como su concepción estructural pautada o su desinhibida expresividad, que conviven con caracteres típicamente vanguardistas, caso del empleo de materiales seriales y microtonales, procedimientos aleatorios controlados y técnicas instrumentales extendidas (multifónicos y sonidos “mixtos” con voz en la flauta), dentro de una escritura instrumental de extremo virtuosismo. La minuciosidad del tratamiento tímbrico, con el control detallado de zonas, modos y tipos de ataque y de grados de *vibrato*, contribuye a la creación de una atmósfera fluida, en un laberinto de relaciones oblicuas entre instrumentos, en ocasiones agresivas, que juegan con niveles diversos de sincronía y asincronía y proponen un recorrido imprevisible dominado por la flauta y puntuado mediante solos de viola y vibráfono.

En tanto *Labdanum* es obra de un compositor ya consolidado, *Con silencio vibrante* (1967), para clarinete y viola, de Graciela Paraskevaïdis (1940-2017), es, por el contrario, una de las primeras composiciones aceptadas en catálogo por su creadora, al igual que *Magma* (1966/67), para conjunto instrumental, o las obras para electroacústica mixta *Subliminal* (1967) y la segunda versión de *Combinatoria II* (1968). Todas ellas se derivan de la decisiva experiencia que para la compositora argentina tuvo su paso como becaria por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, como alumna de Iannis Xenakis y Gerardo Gandini entre 1965 y 1966 y poco antes de marchar a la República Federal de Alemania para proseguir su formación, entre otros, con Wolfgang Fortner.

La “conexión española” de *Con silencio vibrante* va más allá de las circunstancias de su estreno, encomendado a Jesús Villa-Rojo (clarinete) y Salvador Puig (viola) en el madrileño Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 12 de diciembre de 1992. Como bien ha escrito Omar Corrado, uno de los grandes estudiosos de Paraskevaïdis, junto a su incansable militancia latinoamericanista,

es el “territorio [...] extenso y polifacético” de la literatura el campo que provee a la compositora de referentes para alimentar una interacción intelectual y artística fecunda; y, en lo concerniente a *Con silencio vibrante*, esa interacción se establece con Miguel Hernández, de la conclusión de cuyo romance “Hablo después de muerto” (*Cancionero y romancero de ausencias*, 1938/41) toma el título: “Con silencio te bato. / Con silencio me intimas. / Con silencio vibrante, / de silencios y sílabas”. Pareskavaídís, quien pudo conocer la obra del poeta oriolano en las ediciones argentinas de Lautaro (1958) o Losada (1963) y que tomó textos de él para sus *Seis canciones españolas* (1968), para voz y piano –tres de ellas sobre el mismo cancionero–, hace de ese límite incierto entre silencio y resonancia el origen y clave estética de su composición, articulada en mínimos gestos frágiles de naturaleza microtonal y *sempre ppp* en sus secciones inicial y final, en torno a un núcleo central de sutil entretejido sonoro.

De manera similar a Paraskevaídís, también Gonzalo de Olavide (1934-2005) marchó a Centroeuropa en un estadio temprano de su trayectoria creativa hasta establecerse de manera permanente en Ginebra, donde

residiría hasta 1991. *Composición a cinco instrumentos*, escrita a inicios de 1965 –por atenernos a la datación ofrecida en los materiales de archivo conservados en la madrileña Fundación Juan March– y estrenada en los Kölner Kursen für neue Musik el 9 de marzo de 1966 bajo la dirección de Bernhard Kontarsky, refleja la experiencia de la vanguardia vivida por el compositor madrileño de primera mano tanto en Darmstadt (1963-1965) como en Colonia a partir de 1964, patente también en composiciones como *Triludio* (1963) e *Índices* (1964), que en 1967 obtuvo el premio de composición de Juventudes Musicales de Madrid.

Precisamente el 28 de abril de ese año se interpretó la *Composición a cinco instrumentos* (violín, flauta, percusión [fundamentalmente, vibráfono], clarinete y violonchelo) en el ciclo de conciertos de Alea en Madrid, ocasión en la que el crítico Leopoldo Hontañón elogiaba en *ABC* “[...] su perfección de escritura, una gran finura de sonido y atractivo de timbres”; un interés tímbrico que ha subrayado la musicóloga Belén Pérez Castillo en esta obra, que inaugura, a su juicio, la combinación entre elementos diatónicos y cromáticos en el lenguaje del compositor

madrileño. Ambos elementos se integran en *Composición...* en una estructura de impecable lógica constructiva, conformada por secciones extremas discontinuas, constituidas por breves incisos separados por calderones (algunos de ellos en *tempo rápido y fff*) que rodean un episodio “Lento e lontano”, de cariz más tendido, que aparece tras un pasaje coral y el toque de atención de bombo y tam-tam.

Igualmente establecido fuera de España, en este caso en los Países Bajos y hasta la actualidad, Enrique Raxach (1932) y su contribución a la vanguardia musical quedan recogidos en este disco con la grabación de su *Imaginary landscape*, para flauta(s) y percusión, obra fechada en un momento (1968) en que el compositor barcelonés ya residía en Utrecht y estrenada en el Stedelijk Museum de Amsterdam el 24 de noviembre de dicho año por sus dedicatarios, el flautista Rien de Reede y la percussionista Willy Goudswaard. Sin embargo, Raxach, cuya obra *Fluxion* había sido dirigida por Bruno Maderna en los cursos de Darmstadt de 1964, no acabó de romper sus vínculos con la realidad musical española en la década de 1960, sino que continuó presente en sus temporadas de conciertos con composiciones como *Fases*

(1961) o *Estrofas* (1962); ofrecen prueba de ello la preselección de sus obras por parte de la sección española de la SIMC (hasta en cinco ocasiones en ese decenio) con destino a sus festivales anuales y la programación, en los de 1964 y 1966, de dos de ellas (*Metamorphose II* y *Sintagma*) como representantes de la composición española en tan relevante foro internacional.

Imaginary landscape –de cuya coincidencia en título con la conocida serie de obras de John Cage, datada entre 1939 y 1952, no se desprende cercanía estética o sonora alguna– continúa la serie de composiciones a dúo iniciada en 1967 con *Summer music* y los *Deux esquisses*, para violonchelo y piano y clave y percusión, respectivamente. El epígrafe que preside la partitura (“There seemed to be a game with shifting mirrors of an illusionary landscape”), a expensas de su exacta identificación, parece remitir al “juego con espejos que se desplazan” del que parte el cuento “El acercamiento a Almotásim” de Jorge Luis Borges (*Historia de la eternidad*, 1936; *Ficciones*, 1944) y a los inacabables e inciertos espejos que pueblan el imaginario literario de Lewis Carroll, a quien Raxach había recurrido como guía para la interpretación de su partitura gráfica *The looking-glass* (1967). En

cualquier caso, nos hallamos ante una obra de sonoridad especialmente atractiva, por su refinamiento de escritura y la creación de espacios internos heterogéneos: desde la línea melódica flexible de la flauta en sol sobre tam-tam y vibráfono, que abre la composición, al posterior episodio danzante, confiado a la flauta y los bongós, que precede al establecimiento de un ritmo independiente y caótico, progresivamente *acelerando* y regularizado hasta alcanzar el paroxismo. En la sección final, preludiada por un solo de percusión, flauta y flauta en sol se alternan, recuperando algo del espíritu inicial, bien que con un mayor relieve de las líneas melódico-rítmicas de la percusión, antes de dar paso a la coda, a cargo de la flauta en sol sobre colores percusivos variados.

Si cabe resaltar la labor de Joan Guinjoan y Aurelio de la Vega como difusores del repertorio de vanguardia internacional, es de justicia también recordarla en el caso de Jesús Villa-Rojo (1940), quien, al frente del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) por él fundado en 1975 o como intérprete de clarinete, se ha distinguido sobremanera en esta faceta. Responsable, por ejemplo, de la ejecución de las *Miniaturas* de Guinjoan en 1975 y de la *Composición...* de

Olavide en noviembre de 2004 –además, como mencionábamos, del estreno de la obra de Paraskevaïdis incluida en el disco–, no menos significativo es el Villa-Rojo compositor que irrumpe decididamente en la música española en la primera mitad de los años setenta del pasado siglo, con obras como el cuarteto de cuerda *Tiempos* (1970), y logra, entre otros galardones, el primer premio del Concurso Nacional de Música de 1973 con *Formas y fases*.

Un año más tarde se fecha *Espaciado-rítmico*, concebido para violín, viola, violonchelo y piano y dedicado al pianista y pedagogo cántabro –con el tiempo, integrante del Trío Mompou– Luciano González Sarmiento; se trata, para Noelia Ordiz, de la obra de escritura más tradicional dentro del período de experimentación gráfica y aleatoria inaugurado por el compositor en 1974, con creaciones como *Elementos cantables*, *Derivaciones espaciales y temporales*, *Concerto grosso I* o *Apuntes para una realización abierta*. A raíz de su estreno en la madrileña Sala Fénix (28 de abril de 1977) por el Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, dirigido por Jorge Peixinho, el crítico de *El País*, Enrique Franco, se hacía eco de la “organización sonora muy calculada” de

la obra y de la nitidez de su planteamiento, que parte de premisas sencillas: empleo de bloques de duración proporcional (entre uno y cuatro segundos), control absoluto del *vibrato* y oposición taxativa de dos materiales sonoros básicos (sonidos sostenidos *ppp*, dominantes desde la mitad de la composición, e intervenciones individuales en grupos de dos o tres sonidos como máximo, a menudo como ataques imprevistos *sforzando*) aunados por el *tactus* de corchea. Con ello, se consigue la construcción de una melodía quebrada sometida a una lenta evolución de registro desde la zona media, que apenas cubre un intervalo de séptima para mantenerse de modo estático sobre la clase de altura Re en la sección central.

El disco concluye con una de las obras mayores de la música española de cámara de vanguardia: *Cesuras*, de Luis de Pablo (1930-2021), culminación de la vía emprendida en obras como *Radial* (1960), *Polar* y *Prosodia*, ambas de 1962. Dedicada al crítico musical y musicólogo italiano Mario Bortolotto, *Cesuras* (para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo) fue concebida a lo largo del segundo semestre de 1963 –con una revisión de 1967– tras una visita de Luis

de Pablo (acompañado por Carmelo A. Bernaola y el pintor Luis Sáez) a las cuevas burgalesas de Ojo Guareña al objeto de inspeccionar sus condiciones acústicas, y apenas unas semanas antes de marchar a México, donde daría a conocer, además de obras propias, el repertorio de vanguardia español, de Cristóbal Halffter y Bernaola a Mestres Quadreny y Raxach.

A partir de ese momento, la carrera nacional e internacional de *Cesuras*, publicada por la editorial alemana Tonos de Darmstadt, fue imparable y, en este sentido, su caso es paradigmático de los itinerarios de difusión del repertorio español de vanguardia y de las líneas de actuación y contactos mutuos que se han dibujado en la conformación del repertorio del disco. Así, tras su estreno absoluto en Madrid (Instituto Nacional de Previsión, 11 de diciembre de 1963), dirigido por Benito Lauret, fue Enrique García Asensio y el Grupo de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid quienes dieron *Cesuras* en el ya citado I Festival de Música de América y España (22 de octubre de 1964), oportunidad que motivó su programación en California por Aurelio de la Vega en 1965. Grabada por García Asensio al frente del Conjunto de Música Contemporánea de Madrid para

el disco “Panorama de música española contemporánea” (RCA, 1967), la obra formó parte del programa de *All-Spanish Avant-garde music* que protagonizó el mismo director con miembros de la National Symphony Orchestra en el cuarto Inter-American Music Festival (Washington, junio de 1968) y continuó en el repertorio de grupos instrumentales españoles – así, Diabolus in Musica, que la interpretó en Rentería (mayo de 1973) y Barcelona (diciembre de 1974)– antes de caer, como buena parte de la música española de ese período, en el olvido.

En opinión de Daniel Tosi, cabe considerar *Cesuras* como la primera muestra de dominio real del material compositivo, a medio camino entre el rigor y la aleatoriedad, por parte del músico bilbaíno. Y, ciertamente, la originalidad en la renovación de sus texturas tímbricas internas, la rigurosa pauta en la ocupación de registros, el trabajo en los grados de densidad y el cuidadoso manejo del contraste brusco de *tempi* o dinámicas (evidente en el “tiempo” central) y materiales sonoros –en secciones separadas por calderones, de donde proviene la idea de “cesura” del título– determinan un discurso de enorme eficacia y claridad estructural. La

primera sección de la obra combina dos episodios “Vivo” (el primero *fff staccato*, con una sonoridad tensa y aguda; el segundo, sometido a una gradación dinámica direccional) con una “ventana” estática y más dispersa, de notas tenidas y relaciones contrapuntísticas diagonales. En la sección central, esa “ventana” se abre por dos veces, en *tempo lento* o *lentissimo* y mediante sonoridades verticales compactas, como marco para un clímax *ffff* caótico de casi medio minuto de duración fundado en una sincronía rítmica y elección de alturas de libertad solo aproximada; finalmente, un episodio de ritmo irregular desemboca en una coda ruda y mecánica, precipitada hacia su violenta interrupción por un agregado vertical *ffff* en el registro agudo extremo.

Germán Gan Quesada / Belén Vega Pichaco

N. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Ana R. Alonso-Minutti y Claudia Lavista, a la Fundación Aharonián-Paraskevaídís y a Anne Marie Ketchum por su amabilidad al permitirnos el acceso a las partituras y fuentes documentales de las obras de Mario Lavista, Graciela Paraskevaídís y Aurelio de la Vega incluidas en esta grabación.

At the Vanguard: Paths of Chamber Music in Spain and Latin America (1960s–1970s)

“Il faut être absolument moderne.” This motto could well define the spirit of the works brought together in this recording, though the “modernity” evoked by Rimbaud is as open and contradictory as the aesthetic perspectives that arose in the wake of the postwar musical avant-garde—whether in full adherence to its orthodox discourse, in subtle negotiation with it, or in outright resistance. Each of the selected compositions embraces its own path: from the rigor inherited from serialism to the play of chance procedures; from graphic notation to the shaping of dense sonorities; from the supposed autonomy of the sonic text to its dialogue with literary or artistic suggestion.

The eight works presented here, composed between 1963 and 1976, offer both a representative vision of Latin American and Spanish music during the “golden years” of the avant-garde—at the height of its technical and aesthetic maturity—and an original contribution, since they include, to the best of our knowledge, the first recordings of pieces by Joan Guinjoan, Aurelio de la Vega, Graciela Paraskevaïdis, and Jesús Villa-Rojo.

But representativeness and originality were not the only criteria guiding this selection. Equally—if not more—decisive was the desire to trace transatlantic connections between the examples from either shore and the individual trajectories of their composers; to illuminate the web of personal ties and strategies of circulation that intertwined throughout those fifteen years; and to affirm the need for a distinct recognition and valuation of the Spanish and Latin American contributions to the shared legacy of the mid-twentieth-century musical avant-garde. For, as Mario Lavista reminds us, cosmopolitanism and national perspective are not mutually exclusive, but complementary.

After returning to his native Mexico in 1970, Mario Lavista (1943–2021) quickly became a central figure in his country’s avant-garde music scene, alongside composers such as Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, and Julio Estrada. His years in European centres such as Paris, Cologne, and Darmstadt, as well as his stay in Japan, had brought him into direct contact with serial and aleatoric idioms and with electroacoustic techniques. Yet, as his principal biographer Ana R. Alonso-Minutti has noted, it was only from 1976 onwards that Lavista

distilled the fruits of these encounters into a personal language: one that recovered traditional notation while reconnecting with historical musical tradition using quotations from past repertoires. This inter- and intra-textual practice—already evident in works from 1976 such as *Trío I*, *Lyhannh*, and *Quotations*—became, as Lavista himself observed the following year, a regular feature of his music. Unlike earlier experiments (*Monólogo*, 1966; *Contrapunto*, 1972), these quotations were now reduced to extreme brevity, their purpose being to “neutralise” any “referential charge” or “expressive content” so as to avoid lapsing into stylistic imitation.

In *Quotations*—dedicated to the American cellist David Tomatz and premiered in Mexico City in December 1977 at the IV Hispanic-Mexican Festival of Contemporary Music, with Ignacio Mariscal on cello and the composer himself at the piano—Lavista establishes a dual intertextual framework. On the one hand, the score bears as an epigraph the two lines by Pierre-Jean de Béranger that Edgar Allan Poe chose to preface his tale *The Fall of the House of Usher* (“*Son/ Mon cœur est un luth suspendu; sitôt qu’on le touche, il résonne*”, which translates into English as “His heart is a suspended lute; as soon as

one touches it, it resounds”), serving as an intentional guide for the performers, who are asked, in Lavista’s words, to evoke “[...] the fragility of something which, at the slightest touch, crumbles or resounds, like the image of that suspended lute, a heart that sings when one touches it.” On the other hand, what emerges sonically from that “heart-organ” is, in the cello part, the fragmentary and unrecognisable reminiscence of a host of earlier works written for the instrument—from Brahms, Debussy, Ravel, Bartók, and Webern to avant-gardists such as Isang Yun, George Crumb, and the Spaniard Tomás Marco. These spectral traces unfold in dialogue with the piano, within an intimate and discontinuous texture, where the two instruments alternate almost entirely in turn. Contrasting dynamics (fff/p in the opening chords), the eloquent use of silence, and the persistent recurrence of the perfect fifth (B \flat -F, E-B) shape the course of the work, which, as Alonso-Minutti observes, closes in an atmosphere of “darkness and mystery” with a series of rapid cello arpeggios over sustained piano notes.

A little less than a decade separates the composition of *Quotations* from the next work on this recording: *Miniaturas* (1965), by Joan Guinjoan (1931–2019). Conceived

for violin, clarinet, piano, and percussion, the composer himself regarded it as a particularly significant contribution to the early stages of his catalogue, on a par with the *Tres movimientos* for piano, clarinet, and percussion (1965) and the first two instalments of the *Células* cycle for piano, written two years later, as he acknowledged in an interview published in *Bellas Artes* in September 1971. These three “miniatures”—performed repeatedly in Spanish concert halls over the following years—are of even greater importance if one considers that their premiere, held at Barcelona’s Círculo Medina on 3rd June 1966 with Josep Maria Alpiste (violin), Juli Panyella (clarinet), Àngel Soler (piano), and Robert Armengol (percussion), formed part of the debut programme of *Diabolus in Musica*, the ensemble founded and directed by Guinjoan that became legendary in the history of Spanish music in the last third of the twentieth century. On that occasion, they shared the programme with works of the historical avant-garde (Bartók’s *Contrasts*; Schoenberg’s *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19; Stravinsky’s *Three Pieces for Clarinet Solo*), with contemporary Catalan composers (Xavier Benguerel’s *Estructura para violín solo*; Josep Maria Mestres Quadreny’s *Sonata para piano*), as well as

with Guinjoan’s own *Fantasia para clarinete y piano* and *Tres movimientos*.

In the aforementioned interview, Guinjoan described these “miniatures” as a “polyphonic tableau of dynamics, timbral exploration, and rhythmic invention.” Such an assessment—particularly with regard to the “remarkable fluency in the handling of instrumental effects,” especially in the use of vibraphone and marimba in the first piece, and to the “element of surprise in the appearance of different sonic cells”—was echoed by Xavier Montsalvatge in the pages of *La Vanguardia Española* on the occasion of their first performance. Without dismissing the possibility of an extramusical interpretation (as *Diario de Barcelona* suggested in the same context, viewing Guinjoan’s triptych as an embodiment of “the sensitivity of modern man in its different aspects of depersonalization, individualism, and the resolution of antagonisms through universal laws”), Guinjoan’s *Miniaturas* affirm a strict sonic autonomy. The sharply defined motivic figures and contrasts of intensity and tempo in the opening piece, and the journey from desolation to lyricism in the violin-led “intermezzo” of the second, culminate in the final miniature with a scherzando

process of rhythmic fragmentation and dislocation in three stages—driven by mobile ostinati in bongos and piano—before reaching, in the coda, a point of regularisation and extinction, marked by the immutable pulse of the metronome.

“One of the most playfully advanced minds in Latin American music.” Thus wrote Luis de Pablo in *Triunfo* magazine in November 1964, in reference to the Cuban-American composer Aurelio de la Vega (1925–2022), whom he had met in Madrid during the I Festival of Music of America and Spain, at whose opening concert Vega’s *Sinfonia en cuatro partes* was performed. From that moment on—whether through his teaching at California State University, Northridge, or in his role as president of the West Coast Branch of the U.S. section of the International Society for Contemporary Music (ISCM)—Vega worked tirelessly to promote in the United States the avant-garde music being written in Spain. Evidence of this commitment, to cite only composers featured in this recording, includes the programming of works by Guinjoan (*Tres piezas para clarinete solo*, 1974, performed in July 1976, and *Divagant*, 1978, presented in 1981) and by Luis de Pablo: indeed, the *Cesuras* that close this album were

performed thanks to Aurelio de la Vega at the Santa Barbara Museum of Art on 10th July 1965, using the score that De Pablo had given and dedicated to him in Madrid only a few months earlier, “with newly born and most cordial friendship.” On that occasion, *Cesuras* was heard alongside canonical pages by Boulez (*Third Piano Sonata*), Stockhausen (*Kreuzspiel*), and Aurelio de la Vega’s own *Estructuras* (1962).

Composed in the summer of 1970 and premiered in Los Angeles on 30th November of that year (Sheridon Stokes, flute; Peter Mark, viola; Thomas Raney, vibraphone) within the prestigious “Monday Evening Concerts” series, *Labdanum* lies at the midpoint of Aurelio de la Vega’s progressive loosening of serial techniques, a process he had pursued since the late 1950s and which, in the realm of chamber music, can be traced in the path from works such as *Exametron* (1965) and *Exospheres* (1966) to *Septicilium* (1974). Indeed, as the programme notes for its premiere remarked, the piece even reveals a deliberate return to certain traditional traits—“*viejos ‘perfumes’ del pasado*” (“old ‘perfumes’ of the past”), as the composer described them—such as its carefully proportioned structural conception and unrestrained expressivity. These coexist

with unmistakably avant-garde elements: the use of serial and microtonal materials, controlled aleatory procedures, and extended instrumental techniques (multiphonics and “mixed” voice–flute sounds), all within a writing of formidable virtuosity. The painstaking attention to timbre—through detailed control of registers, modes and types of attack, and degrees of vibrato—shapes a fluid atmosphere, a labyrinth of oblique instrumental relationships, at times aggressive, playing with shifting levels of synchrony and asynchrony and charting an unpredictable course dominated by the flute, punctuated by viola and vibraphone solos.

Whereas *Labdanum* belongs to the mature catalogue of an established composer, *Con silencio vibrante* (1967), for clarinet and viola, by Graciela Paraskevaïdis (1940–2017), stands among the earliest works she accepted into her official oeuvre, alongside *Magma* (1966/67) for instrumental ensemble and the mixed electroacoustic pieces *Subliminal* (1967) and the second version of *Combinatoria II* (1968). All these works sprang from the decisive experience she gained as a scholarship holder at the Latin American Centre for Advanced Musical Studies (CLAEM) of the Instituto Torcuato Di Tella, where she studied with Iannis Xenakis

and Gerardo Gandini between 1965 and 1966, shortly before moving to the Federal Republic of Germany to continue her training with, among others, Wolfgang Fortner.

The “Spanish connection” of *Con silencio vibrante* extends beyond the circumstances of its premiere, entrusted to Jesús Villa-Rojo (clarinet) and Salvador Puig (viola) at Madrid’s Reina Sofía National Museum and Art Centre on 12th December 1992. As Omar Corrado—one of the leading scholars of Paraskevaïdis—has written, alongside her tireless Latin Americanist activism, it was the “broad and multifaceted territory” of literature that provided her with the richest sources of intellectual and artistic dialogue. In the case of *Con silencio vibrante*, that dialogue is established with Miguel Hernández, from whose *romance* “Hablo después de muerto” (*Cancionero y romancero de ausencias*, 1938/41) the work takes its title: “*Con silencio te bato. / Con silencio me intimas. / Con silencio vibrante, / de silencios y sílabas*” (“With silence I strike you. / With silence you summon me. / With vibrating silence, / of silences and syllables”). Paraskevaïdis, who first encountered the Orihuela-born poet’s work in the Argentine editions of Lautaro (1958) and Losada (1963), and who later set his texts in her *Seis canciones españolas*

(1968) for voice and piano—three of them drawn from the same collection—makes of that uncertain threshold between silence and resonance the generative core and aesthetic key of her composition, articulated in the most fragile of gestures, microtonal in nature and marked *sempre ppp* in its opening and closing sections, around a central nucleus of delicately woven sonorities.

Like Paraskevaïdis, Gonzalo de Olavide (1934–2005) also left for Central Europe at an early stage in his creative career, eventually settling permanently in Geneva, where he would remain until 1991. *Composición a cinco instrumentos*, written in early 1965—according to the dating preserved in archival materials at the Fundación Juan March in Madrid—and premiered at the *Kölner Kurse für Neue Musik* on 9th March 1966 under the direction of Bernhard Kontarsky, reflects the composer’s first-hand experience of the avant-garde both in Darmstadt (1963–65) and, from 1964, in Cologne. This experience is equally evident in works such as *Triludio* (1963) and *Índices* (1964), the latter awarded the Juventudes Musicales de Madrid composition prize in 1967.

It was on 28th April of that same year that *Composición a cinco instrumentos*

(for violin, flute, percussion—principally vibraphone—clarinet, and cello) was performed in Madrid within the *Alea* concert series. On that occasion, the critic Leopoldo Hontañón praised in *ABC* its “[...] *perfección de escritura, una gran finura de sonido y atractivo de timbres*” (“[...] perfection of writing, great refinement of sound, and an attractive palette of timbres”). This timbral interest, as musicologist Belén Pérez Castillo has noted, marks in this work the beginning of Olavide’s combination of diatonic and chromatic elements. Both are integrated in *Composición...* within a structure of impeccable constructive logic: its discontinuous outer sections consist of brief gestures separated by fermatas (some in rapid tempo and *fff*), framing a more sustained *Lento e lontanano*, which emerges after a chorale passage and the striking of bass drum and tam-tam.

Equally established outside Spain—though in this case in the Netherlands, where he has resided to the present day—Enrique Raxach (b. 1932) is represented in this recording with the inclusion of his *Imaginary landscape* for flute(s) and percussion. Written in 1968, when the Barcelona-born composer was already living in Utrecht, it was premiered at the Stedelijk Museum

in Amsterdam on 24th November that year by its dedicatees, flautist Rien de Reede and percussionist Willy Goudswaard. Yet Raxach, whose *Fluxion* had been conducted by Bruno Maderna at the Darmstadt courses in 1964, did not sever ties with Spanish musical life during the 1960s: his works continued to be performed in its concert seasons with pieces such as *Fases* (1961) and *Estrofas* (1962). Evidence of his prominence lies in the repeated preselection of his works (on no fewer than five occasions in that decade) by the Spanish section of the ISCM for its annual festivals, with performances of *Metamorphose II* and *Sintagma* in 1964 and 1966 respectively, where they stood as the official Spanish representatives in so distinguished an international forum.

Imaginary landscape—whose title, despite coinciding with John Cage’s well-known series of works composed between 1939 and 1952, bears no aesthetic or sonic kinship—continues a series of duos initiated in 1967 with *Summer music* and the *Deux esquisses* (for cello and piano, and harpsichord and percussion, respectively). The epigraph of the score, “*There seemed to be a game with shifting mirrors of an illusionary landscape,*” though not precisely identified, appears to allude both to the “game with shifting

mirrors” at the heart of Jorge Luis Borges’s tale *El acercamiento a Almotásim* (*Historia de la eternidad*, 1936; *Ficciones*, 1944), and to the inexhaustible and elusive mirror imagery of Lewis Carroll, to whom Raxach had already turned as a guiding figure for the interpretation of his graphic score *The looking-glass* (1967). In any case, the result is a work of singularly compelling sonority, distinguished by its refined writing and the creation of heterogeneous internal spaces: from the opening, with the flexible melodic line of the alto flute set against tam-tam and vibraphone, to the ensuing dance-like episode for flute and bongos, which precedes the establishment of an independent and chaotic rhythm—progressively *accelerando* and regularised until reaching paroxysm. In the final section, heralded by a percussion solo, flute and alto flute alternate, recalling something of the opening spirit, though with the percussion’s melodic-rhythmic lines brought more clearly to the fore, before yielding to a coda entrusted to the alto flute against a palette of varied percussive colours.

If Joan Guinjoan and Aurelio de la Vega deserve recognition for their efforts in disseminating the international avant-garde repertoire, equal acknowledgment

must be given to Jesús Villa-Rojo (b. 1940), who, both as founder and director of the Musical Performance Laboratory (LIM) in 1975 and as a clarinetist, has distinguished himself remarkably in this sphere. Responsible, for example, for performances of Guinjoan's *Miniaturas* in 1975 and Olavide's *Composición...* in November 2004 –and, as mentioned earlier, for the premiere of Paraskevaïdis's work included in this recording– Villa-Rojo must also be remembered as a composer. His entry into Spanish music in the early 1970s was decisive, with works such as the string quartet *Tiempos* (1970), and was soon recognised with distinctions such as the First Prize at the 1973 National Music Competition for *Formas y fases*.

One year later came *Espaciado-rítmico*, conceived for violin, viola, cello, and piano, and dedicated to the Cantabrian pianist and pedagogue Luciano González Sarmiento –later a member of the Trío Mompou. For Noelia Ordiz, this work represents Villa-Rojo's most traditionally notated composition within a period otherwise defined by graphic and aleatory experimentation, inaugurated in 1974 with works such as *Elementos cantables*, *Derivaciones espaciales y temporales*,

Concerto grosso I, and *Apuntes para una realización abierta*. At its premiere at Madrid's Sala Fénix (28th April 1977) by the Grupo de Música Contemporánea de Lisboa under Jorge Peixinho, *El País* critic Enrique Franco highlighted the work's "carefully calculated sound organisation and its crystalline design. The work is based on simple premises: the use of proportionally measured sound blocks (lasting between one and four seconds), absolute control of vibrato, and the stark opposition of two fundamental sound materials –sustained *ppp* tones, dominant from the midpoint of the composition, and isolated interventions of no more than two or three notes, often appearing as sudden *sforzando* attacks–unified by a steady quaver tactus. The result is the construction of a fractured melody, gradually evolving in register from the middle range, covering scarcely a seventh, and stabilising in the central section on the pitch class D.

The recording closes with one of the most significant chamber works of the Spanish avant-garde: *Cesuras* by Luis de Pablo (1930–2021), the culmination of a path already explored in works such as *Radial* (1960), *Polar* (1962), and *Prosodia* (1962). Dedicated to the Italian critic and musicologist Mario

Bortolotto, *Cesuras* (for flute, oboe, clarinet, violin, viola, and cello) was composed in the latter half of 1963 –with a revision in 1967– following a visit by Luis de Pablo (together with Carmelo A. Bernaola and painter Luis Sáez) to the Ojo Guareña caves in Burgos to study their acoustic properties, and just weeks before leaving for Mexico, where he would promote, alongside his own music, the Spanish avant-garde repertoire of Cristóbal Halffter, Bernaola, Mestres Quadreny, and Raxach.

From that moment on, *Cesuras*' national and international career, published by the German label Tonos of Darmstadt, became unstoppable. In this regard, his trajectory is exemplary of the pathways through which avant-garde Spanish repertoire has been disseminated, as well as the networks of collaboration and mutual influence that have shaped the recording repertoire. Following its world premiere in Madrid (*Instituto Nacional de Previsión*, 11th December 1963), conducted by Benito Lauret, it was Enrique García Asensio and the Chamber Group of the Madrid Philharmonic Orchestra who presented *Cesuras* at the aforementioned First Festival of Music of America and Spain (22nd October 1964)—an opportunity that led to

its programming in California by Aurelio de la Vega in 1965. Recorded by García Asensio with the Contemporary Music Ensemble of Madrid for the album *Panorama de música española contemporánea* (RCA, 1967), the work was featured in the all-Spanish avant-garde music programme led by the same conductor with members of the National Symphony Orchestra at the Fourth Inter-American Music Festival (Washington, June 1968), and subsequently entered the repertoire of Spanish instrumental ensembles—such as Diabolus in Musica, which performed it in Rentería (May 1973) and Barcelona (December 1974)—before, like much of Spanish music of that period, it fell into relative obscurity.

According to Daniel Tosi, *Cesuras* can be regarded as the first evidence of the Bilbao composer's true mastery of his material, balancing rigor and aleatory processes. Indeed, the originality in renewing internal timbral textures, the disciplined approach to register allocation, the nuanced work with degrees of density, and the careful handling of abrupt contrasts in tempo or dynamics (particularly evident in the central “tempo” section) and sonic materials—within sections separated by fermatas, from which the title's notion of “cesura” derives—

establish a discourse of remarkable clarity and structural effectiveness. The opening section of the work juxtaposes two *Vivo* episodes (the first marked *fff* staccato, with a tense, high-pitched sonority; the second subject to directional dynamic shaping) with a more static and diffuse “window” of sustained notes and diagonal contrapuntal relationships. In the central section, this “window” opens twice, in slow or *lentissimo* tempo, through compact vertical sonorities, providing a framework for a chaotic *ffff* climax of nearly half a minute, based on rhythmic synchronization and a freedom in pitch selection that is only approximate. Finally, an episode of irregular rhythm leads into a raw, mechanical coda, driven toward a violent interruption by an extreme high-register *ffff* vertical sonority.

Germán Gan Quesada / Belén Vega Pichaco

We wish to express our gratitude to Ana R. Alonso-Minutti and Claudia Lavista, to the Aharonián-Paraskevaïdis Foundation, and to Anne Marie Ketchum for their kind assistance in granting us access to the scores and documentary sources of the works by Mario Lavista, Graciela Paraskevaïdis, and Aurelio de la Vega included in this recording.



TALLER SONORO ENSEMBLE

Jesús Sánchez Valladares, flute

Camilo Irizo, clarinet

Sarah Roper, oboe

Baldomero Lloréns, percussion

Ignacio Torner, piano

Alejandro Tuñón, violin

Aglaya González, viola

María del Carmen Coronado, violoncello



Booklet in Spanish & English

Recording venue:

Conservatorio Superior de Música

"Manuel Castillo" Sevilla

28-30th April 2023

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Germán Gan & Belén Vega

English translation: Barbara Cordova

Cover Photo: David Magüesín

Executive Producer: Gloria Medina

Grant **RTI2018-093436-B-I00**: "Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la transición (1959-1978)", funded by MCIN/AEI/10.13039/501100011033 and by ERDF A way of making Europe.

© 2025 Copyright: IBS Artist

Veleta, 20 - 18140

La Zubia (Granada - Spain)

info@ibsclassical.com

N°Cat: IBS192025

DL GR 1671-2025

CD total time 79:45



TALLER SONORO
CON SILENCIO VIBRANTE

lbs
CLASSICAL

Mario LAVISTA

[1] *Quotations para violoncello y piano* (1976) 6:45

Joan GUINJOAN

Miniaturas per a violí, clarinet, piano i bateria (1965)

[2] I 2:28

[3] II 3:20

[4] III 3:06

Aurelio de la VEGA

[5] *Labdanum for flute, vibraphone and viola* (1970) 18:43

Graciela PARASKEVAÍDIS

[6] *Con silencio vibrante para clarinete y viola* (1967) 4:37

Gonzalo de OLAVIDE

[7] *Composición a 5 instrumentos* (1965)
per violino, flauto, vibraphon, clarinetto e violoncello 7:00

Enrique RAXACH

[8] *Imaginary landscape* (1968)
for flute and one percussion player 10:30

Jesús VILLA-ROJO

[9] *Espaciado-Rítmico* (1974)
para violín, viola, cello y piano 9:44

Luis de PABLO

[10] *Cesuras* (1963)
para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y cello 13:21

TALLER SONORO ENSEMBLE

COMPACT
DIGITAL AUDIO

DDD