

# **Tradición y comunicabilidad: el Concierto de cámara (2005) de Fabián Panisello**

(Tradition and communication: Fabián Panisello's  
*Chamber Concert (2005)*)

Pérez Castillo, Belén  
Univ. Complutense de Madrid. Fac. de Geografía e H<sup>a</sup>. Dpto. de  
Musicología. Avda. Prof. Aranguren, s/n. Edificio Filosofía B.  
28040 Madrid  
bperezca@ghis.ucm.es

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 141-169]

Recep.: 19.07.2010  
Acep.: 17.05.2011

---

*El artículo consiste en un estudio del Concierto de cámara de Fabián Panisello, compositor argentino asentado en España desde los años noventa. El análisis de esta obra, concluida en el año 2005, conduce a la autora a establecer algunos de los rasgos fundamentales del estilo de este compositor y a determinar una tendencia general en la música de nueva creación española hacia una mayor comprensibilidad de los procesos musicales.*

*Palabras Clave: Fabián Panisello. Música contemporánea en España. Nuevas tendencias compositivas. Comunicabilidad. Tratamiento del espectro armónico. Pattern.*

*Artikulu honetan Fabian Panisello musikagilearen Ganbera Kontzertua aztertuko da (Panisello argentinarra da sortzez baina Espainian bizi da laurogeita hamarreko hamarkadatik). 2005. urtean amaituriko lanaren azterketak musikagile horren estiloaren ezaugarrietako batzuk finkatzera daroma egilea, eta, Espainiako sorkuntza berriko musikan, musika-prozesuen ulergarritasuna handitzearen aldeko joera hedatzen ari dela zehaztera.*

*Giltza-Hitzak: Fabian Panisello. Espainiako musika garaikidea. Konposizio-joera berriak. Komunikagarritasuna. Espekto harmonikoaren tratamendua. Pattern.*

*L'article consiste en une étude du Concierto de cámara de Fabián Panisello, compositeur argentin établi en Espagne depuis les années quatre-vingt-dix. L'analyse de cette œuvre, terminée en 2005, amène l'auteur à établir certains traits fondamentaux du style de ce compositeur et à déterminer une tendance générale dans la musique de nouvelle création espagnole vers une plus grande compréhensibilité des processus musicaux.*

*Mots-Clés : Fabián Panisello. Musique contemporaine en Espagne. Nouvelles tendances de composition. Comunicabilité. Traitement du spectre harmonique. Pattern.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se acerca al *Concierto de cámara* de Fabián Panisello con dos propósitos. Por una parte, pretende ejemplificar los procedimientos y el estilo característico del autor. Por otra, se ofrece como paradigma de un nuevo rumbo que parece consolidarse en la creación contemporánea española de los últimos años. Es evidente que, desde los inicios de la década del 2000, se ha hecho más acusada una tendencia –concretada en la obra de buena parte de los compositores nacidos en torno a los sesenta– hacia una mayor transparencia y perceptibilidad de los acontecimientos musicales. La clarificación interválica y el uso de procedimientos armónicos determinan la mayoría de estos catálogos, en los cuales la recurrencia de determinados elementos ofrece puntos de referencia para la escucha.

El estilo predominante en la música de nueva creación en España en los años sesenta, la década de nacimiento de esta generación de compositores, estaba radicalmente determinado por un deseo de vanguardia y de ruptura<sup>1</sup>. Con la mirada puesta en Darmstadt, los nuevos creadores confeccionaban catálogos marcados tanto por los procedimientos afines al serialismo como a las estrategias de la indeterminación y la aleatoriedad, principios que en no pocas ocasiones se presentaban simultáneamente. El alejamiento de la vanguardia post-Darmstadt empieza a hacerse evidente en la década de los setenta. El ejemplo de la *Sinfonía* de Berio, compuesta en 1968, abría un nuevo camino hacia la reconsideración del pasado. Pero ésta era sólo una de las elecciones creativas que, en los años setenta y ochenta, tenían lugar en un panorama plural, de modo que, mientras unos continuaban fieles a la vanguardia, otros intentaban escapar del rigor del serialismo y otras tendencias radicales<sup>2</sup>. Podríamos suponer que los compositores de la generación de Panisello –entre los que podemos mencionar a David del Puerto, Sánchez-Verdú, Mauricio Sotelo, César Camarero, Jesús Rueda o Jesús Torres– comenzaron su producción exentos de condicionantes vanguardistas, sin embargo, prácticamente todos ellos experimentaron la influencia de ideas vinculadas a la modernidad. Hay que recordar que algunos de los mencionados se formaron bajo el magisterio de Francisco Guerrero, cuyas enseñanzas partían del lenguaje utilizado en su propia música: un sistema basado en el empleo de los principios matemáticos de la combinatoria y de la fractalidad, donde es evidente la vinculación entre música y ciencia. Este lenguaje –asociado a la denominación de “nueva complejidad” en la que suele incluirse también el estilo del británico Brian Ferneyhough– tuvo una repercusión en la obra de estos músicos, a los que atrajo el rigor del discurso y la coherencia compositiva de dichos catálogos. Sin embargo, progresivamente comienzan a alejarse de los procedimientos masivos y complejos típicos de Guerrero y a buscar una mayor

---

1. A este respecto, véanse, por ejemplo, los estudios del Dr. Ángel Medina: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *España en la música de Occidente*. Madrid: INAEM, 1987, pp. 369-397; y *Vanguardias musicales en España 1958-1980 (Área madrileña)*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Musicología, Universidad de Oviedo, 1984 (Inédita); y de Tomás Marco: *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.

2. Entre otros, abordan estas circunstancias los escritos de Maderuelo, Barber y García Laborda reseñados en la bibliografía.

clarificación interválica y armónica<sup>3</sup>. Este proceso, paralelo en cierto sentido a la evolución creativa de Panisello, se hace efectivo fundamentalmente a partir de los años noventa.

## 2. FORMACIÓN Y EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE FABIÁN PANISELLO

Antes de aproximarnos a la obra objeto de análisis, es conveniente trazar un breve apunte de las circunstancias formativas y de la evolución del estilo de Fabián Panisello. De origen argentino, nacido en 1963, estudia en Buenos Aires viola y piano. A comienzos de los años ochenta se inicia su interés por la música contemporánea. En esa época estudia armonía y análisis con Osvaldo Vázquez y, posteriormente, trabaja la composición clásica con Julio Viera, antes de someterse a la disciplina compositiva de Francisco Kröpfl.

La formazione che ricevetti in Argentina ad opera di Francisco Kröpfl [...] assomiglia un poco al metodo di Schoenberg che da una parte attraversa il passato, lo studia rapidamente, anche componendo in forma classica e facendo attenzione agli stili, e dall'altra parte si basa sull'analisi di opere chiave al fine d'educare la propria voce (Esposito, 2009: 95).

El trabajo con Kröpfl, alumno de Juan Carlos Paz, pionero en el uso de los procedimientos electroacústicos en Latinoamérica y uno de los profesores de composición más reconocidos en Argentina, se centró en el análisis musical a través del empleo de prototipos rítmicos e interválicos. Como comprobaremos más adelante, es evidente que estas herramientas influirán en el papel estructural que asumen las células rítmicas en el catálogo de nuestro autor. Paralelamente se desarrolla su experiencia como intérprete en una doble vertiente: de un lado la interpretación del repertorio clásico; de otro, como integrante, de 1985 a 1987, del Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM), dirigido por el percusionista y compositor Carmelo Saitta, una actividad consistente en una labor de improvisación contemporánea basada en la exploración de mezclas tímbricas y nuevas técnicas instrumentales. También por entonces, en 1986, se inicia su catálogo no académico-atonal con las *Cinco piezas para flauta*. Desde 1989, Panisello continúa su formación en el Mozarteum de Salzburgo donde, en el aspecto creativo, las enseñanzas de Boguslaw Schaeffer aportaron un contrapunto relativista a las estrictas herramientas de Kröpfl. A la vez, el músico demostraba una inagotable curiosidad por las distintas facetas de la vanguardia, actitud que se tradujo en la asistencia a diversos cursos con Elliot Carter, Isang Yung, Franco Donatoni o Brian Ferneyhough.

i miei primi tempi in Europa [...] furono di scoperta delle avanguardie anni Ottanta e Novanta. Che fossi in Italia, Francia, Germania o Austria, seguivo tutti i festival e i concerti che potevo, ed ero sempre a Salisburgo come alunno del Mozarteum: m'interessava assorbire e capire al massimo le correnti attuali. Dieci anni dopo arrivai alla

---

3. En este sentido, hemos estudiado el uso de recursos como la modalidad y la heterofonía en la obra de David del Puerto, César Camarero y Santiago Lanchares (ver bibliografía).

conclusioni che l'avanguardia, la post-avanguardia, e tutti movimenti basati su a priori ideologici o estetici, avevano però il finale datato, a portata di vista (Esposito, 2009: 96).

Efectivamente, aunque con posterioridad acabó descartando esta vía en favor del uso de elementos perceptibles, durante esta etapa el estilo hipercomplejo de Ferneyhough le atrajo con fuerza. Fue, precisamente, con ocasión de un curso con Ferneyhough en Royaumont, impartido también por Luis de Pablo, cuando se produjo el encuentro con el músico español. Panisello estaba trabajando en un proyecto de ópera en castellano, y la experiencia de Luis de Pablo en este campo fue el factor definitivo para trasladarse a Madrid. Por entonces, ya había recibido en Austria el Premio Mozart (Mozarts Erben, 1991).

En 1993 se establece en España, un país lleno por entonces de energía creativa, con un buen número de catálogos caracterizados por una coherencia y una madurez en la escritura con los que se identifica pronto. En lo que respecta a su propia obra, es el momento de reconsiderar su lenguaje y de volcarse en la clarificación y el interés por lo lineal, una vía evidente ya en piezas como los *Cuatro poemas de Alejandra Pizarnik* y el *Trío II*, ambos de 1996. Por otra parte, a principios de los noventa funda el Plural Ensemble, un grupo dedicado a la interpretación de la música de los siglos XX y XXI, con atención preferente a la creación española, y del cual es director.

### **3. ANÁLISIS DEL CONCIERTO DE CÁMARA**

#### **3.1. Materiales y circunstancias de la composición**

El *Concierto de cámara* fue compuesto en 2005, y está dedicado precisamente a Luis de Pablo en su 75 aniversario. La obra parte de una consideración más liviana de aspectos formales que son, desde mediados de los años noventa, recurrentes en su catálogo. De hecho, surge de una pieza anterior llamada *Lúdica*, de 2004, para acordeón y piano. No es infrecuente que Panisello utilice en sus nuevas creaciones elementos de obras previas, por ejemplo, una parte de su *Concierto para violín* (2002) consiste en una extrapolación de una de sus *Cinco piezas métricas* (2000). En cualquier caso, siempre transforma el sentido de estos materiales; en esta ocasión la estructura es la misma, con sus mismos movimientos y componentes básicos, aunque difieren la ampliación de las armonías, el desarrollo de distintas secciones de la pieza y las transformaciones derivadas de los cambios tímbricos. Obsérvese esta circunstancia comparando el inicio de *Lúdica* (Fig. 1) y el comienzo del primer movimiento del *Concierto* (Fig. 4).

La instrumentación del *Concierto* cuenta con flauta (más *piccolo*), oboe, clarinete en Si $\flat$  (más clarinete bajo), fagot, trompa en Fa y arpa, una percusión compuesta por vibráfono, marimba de cinco octavas, xilófono, glockenspiel, campanas tubulares, crótalo en Re, bongós, bombo, *metal wind chimes* y tres platos (agudo, medio y grave), junto al piano, violín 1, violín 2, viola, violonchelo y con-

***lúdica* (2004)**  
**I**  
**vario**

Fabián Panisello

*fluido*  
♩ = 120

cordión

*pp*

*marcato e risonante*

Piano

*mf in piano*   *mf in piano*

*sim.*

*pp*

*p cub.*

2da.  
1/2 2da ad lib.

5

11

5

Fig 1. Inicio de *Lúdica*. © 2004. Con la autorización del autor.

trabajo. De este modo, sin apenas metal, sólo la trompa, el viento queda reducido a los elementos esenciales. En principio, ningún instrumento destaca como solista, aunque tanto el piano como el violín puedan adquirir, en ocasiones, papeles reseñables. El término “concierto” parece asociarse, más que al aspecto tímbrico, al formal, a la estructura dividida en diversos movimientos de carácter variado. En el transcurso de la entrevista que mantuvimos en abril de 2010 –y que será una referencia a la que aludiremos en diversas ocasiones–, el propio compositor confirmaba este hecho, añadiendo, además, un factor compositivo:

El término me pareció adecuado por la estructura dividida en movimientos, en los cuales se utilizan materiales que derivan unos de otros; esto tiene que ver con las técnicas empleadas en la época de los conciertos clásicos o preclásicos. Lo que yo hago se parece un poco, de una forma figurada, a la *Abspaltungstechnik*: las ideas van derivando unas de otras, es como cortar en pedazos una idea general y extraer de ella ideas secundarias. Aquí se podría entender que la idea general, de carácter armónico, está planteada en el cuarto movimiento, y es la generadora de la forma. Es una idea clásica; el clasicismo y el preclasicismo están basados en ese concepto de que la armonía y la forma tienen una relación directa (Pérez Castillo, 2010)<sup>4</sup>.

En el pensamiento creativo del autor es evidente la voluntad de conservar un sustrato clásico, una técnica sólida que se encuentre en la base de otras exploraciones creativas. En este caso, efectivamente, la pieza parte de una idea basada en la armonía, elemento que está más presente en el catálogo del compositor en los últimos años.

El interés por lo armónico surgió con la propia práctica de la dirección, de la necesidad de desarrollar mi escucha y de entender cómo estaban hechos los discursos. Y también por una toma de posición que vas teniendo como compositor con respecto a la armonía: existen modelos “naturales” y modelos “combinatorios”. Muchos de los elementos de lo que entendemos como armonía tienen una explicación dentro del espectro armónico<sup>5</sup>.

Panisello parte del modelo armónico natural observado con un enfoque cultural. El compositor hace derivar la obra de un tratamiento del espectro armónico, al que contempla desde una perspectiva peculiar y característica: como una reserva riquísima que incluye el componente diatónico, el modal (ejemplificado en el sistema pentatónico) y el cromático, hecho que, para el autor, constituye una metáfora singular de la integración de numerosas culturas musicales a lo largo de la historia. Estos elementos aparecen al comprimir el espectro en algo más de dos octavas, evitando las repeticiones.

---

4. Entrevista realizada a Fabián Panisello, en abril de 2010.

5. *Ibid.*



Fig. 2. Espectro armónico desde “Re”.



Fig. 3. Espectro armónico reordenado, evitando duplicaciones.

A los componentes expuestos más arriba se sumaría el elemento cromático, derivado del desarrollo de la serie de armónicos. Si en su *Concierto para violín* Alban Berg partía de la serie dodecafónica para extraer el integrante diatónico y la disposición por tonos enteros, en este caso el modelo armónico natural es la base para considerar, de manera fundamentalmente conceptual y flexible, el aspecto diatónico, modal y cromático como materiales de una expresión musical personal. Esta percepción del lenguaje compositivo –que comienza a fraguarse en su *Trío II*– le permite utilizar, a lo largo de la pieza, zonas determinadas por estructuras modales, diatónicas o cromáticas con una gran flexibilidad. Por otra parte, Panisello utiliza a menudo los distintos parciales del espectro armónico trabajando con zonas concretas, superponiendo distintos campos del mismo, o generando polarizaciones sobre determinados sonidos por medio de la orquestación. Además, puede segmentar el espectro en dinámicas y velocidades diferentes. Sin duda, el uso compositivo del espectro armónico y de sus componentes ha dado lugar a uno de los movimientos más fascinantes de los últimos años: el espectralismo francés. Sin embargo, lo espectral funciona de manera muy diferente en el caso que nos ocupa: Fabián Panisello extrae consecuencias y deriva materiales del espectro armónico de un modo original y propio.

No estoy intentando reproducir espectros armónicos; en primer lugar, no uso siempre espectros, pero cuando lo hago me interesan sus distintos parciales, cómo está compuesto el espectro y el subespectro armónico, trabajar con ciertas zonas del espectro e incluso alterar determinadas notas, porque la relación entre la nota alterada y la nota real, armónicamente hablando, puede ser muy contundente<sup>6</sup>.

6. *Ibid.*

Como *Lúdica*, la pieza original, el *Concierto de cámara* consta de cuatro movimientos: “Vario”, “Cántico”, “Lied” y “Shiftings”. Todos ellos comparten una idea: el uso del espectro en sus diversas apariencias, de modo que cada uno consiste en una muestra de un sistema armónico integrado, cada uno presenta un planteamiento de los parciales armónicos desde distintas perspectivas. De acuerdo con el compositor, es el último movimiento, “Shiftings”, el punto de partida de la obra, ya que contiene el gran espectro que constituye el eje armónico de la misma.

El cuarto movimiento es una especie de matriz del material de la totalidad de la pieza, al presentar el espectro completo, con toda su claridad. De ese espectro deriva el primer movimiento, diatónico con episodios espectrales, el segundo, polimodal, y el tercero, polipentatónico. Cada sección se explica a partir de ese principio<sup>7</sup>.

Teniendo esto en cuenta, nos detendremos en las peculiaridades de cada uno de estos movimientos.

### 3.2. Primer movimiento: “Vario”

Su nombre deriva de un planteamiento rítmico basado en el uso de varios metros superpuestos. Hay que señalar que, junto al tema armónico, un principio esencial en el catálogo de Panisello es el ritmo. Como apuntábamos con anterioridad, la formación con Francisco Kröpfl incluyó el trabajo sobre células rítmicas que prepararon el interés de Panisello por este aspecto. Más adelante, en el Mozarteum de Salzburgo, el compositor elaboró su tesis sobre los modelos rítmicos de la música africana, y es conveniente añadir que los estudios de Simha Arom sobre las polifonías de este continente contribuyen a algunas de sus ideas y definiciones de los prototipos rítmicos<sup>8</sup>. Hay que recordar que las investigaciones de Arom fueron determinantes en la evolución, en los años ochenta, del estilo de György Ligeti.

El ritmo siempre ha tenido una función muy importante en mi música, desde el principio, pero me di cuenta precisamente en una época de cambio, cuando hice una especie de revisión de mi estilo y de otros que hasta ese momento me parecían los mejores. Intuía que había principios que habían dejado de funcionar en la música actual.

El tipo de música con la que yo me orientaba en un determinado momento estaba en torno a una rítmica hipercompleja tipo Ferneyhough. Yo pensaba en esos términos la construcción del tiempo musical, pero creo que empecé a darme cuenta de que, en realidad, resultaba bastante indiferenciada, y que tenía que ver más con lo que después se dio en llamar “ritmo psicológico”. Esto me acercó más a ritmos que tienen origen en la micropulsación, a ritmos biológicos que tienen que ver con las pul-

---

7. *Ibid.*

8. Véase AROM, Simha (1991). *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge University Press.

saciones regulares, más perceptibles. La finalidad de mi tesis no era musicológica, sino que trataba de revelar elementos útiles para mí<sup>9</sup>.

Dejado atrás el deseo de hipercomplejidad, la presencia del ritmo biológico y la articulación perceptible en el tiempo conectan con el interés del autor por infundir vitalidad en su música. El ritmo es básico en la construcción tanto del estilo como de la forma en las obras del compositor; a partir de este principio ha construido toda una sistemática, en el fondo de la cual parece existir una especie de pulsión entre naturaleza y albedrío que está presente, en buena medida, como *leitmotiv* de su lenguaje y de su pensamiento.

Para mí es esencial la diferencia entre los factores de movimiento: en el estadio más elemental están el pulso y el metro, que es la acentuación periódica de esa pulsación: de ahí se deriva la polimetría y la diferencia de velocidades, que es una cosa distinta. En el siguiente estadio tenemos lo que podríamos llamar el *pattern*, la yuxtaposición de varias unidades simples. [...] Y luego viene el ritmo, que es la relación entre acento y duración y es el equivalente más claro de la voluntad. [...] El ritmo, como unidad constructiva, es voluntad: representa las acciones que uno elige y ordena dentro de un esquema más general. El *pattern* es algo más móvil, aunque tan predeterminado como el metro. El pulso es símbolo de lo inexorable. Pero el ritmo es voluntad, libertad. La música en última instancia propone simbólicamente un juego entre lo que es voluntad, individuo, y esa otra raíz profunda de lo que somos, representada por la pulsación: el corazón, que pulsa de un modo que le es propio y que no decidimos (Téllez, 2006: 144).

En su discurso compositivo estas dimensiones de organización del tiempo asumen un juego dramático; destaca el trabajo con los *patterns*, como una manera de organizar grandes periodos de tiempo de forma flexible, mediante la micropulsación derivada de los elementos que lo componen y de su acentuación. El valor estructural de lo rítmico en el *Concierto* es evidente. Los *patterns* definen distintas zonas, articulan la forma y se utilizan de manera variada, jugando con las posibilidades de movilidad de sus componentes o proyectándose en otras voces a distintas velocidades.

En el comienzo de este movimiento (Fig. 4), contemplamos la utilización simultánea de distintos *patterns* (o, si se quiere, metros, ya que aquí la discriminación de unidades es básica, y entendiendo por metro –según el discurso del compositor– “una distancia fija entre acentos”). El resultado es, en realidad, una polimetría basada en un denominador común, la semicorchea, de manera que resulte más sencilla la coordinación entre los intérpretes. De esta forma, cada uno de los metros mide una cantidad determinada de semicorcheas. Observamos en el inicio la aparición de tres metros diferentes en distintos grupos de instrumentos asociados entre sí.

---

9. Entrevista realizada a Fabián Panisello, en abril de 2010.



Como vemos, consisten en metros (o *patterns*) de 12, 16 y 20 semicorcheas, caracterizados, respectivamente, por subdivisiones de 3, 4 y 5 semicorcheas. Estos diseños rítmicos se desarrollan con una gran flexibilidad, incluso en cuanto a la aparición explícita del acento. Como puede observarse en la Figura 5, progresivamente van apareciendo dibujos sobre los campos métricos a través de la micropulsación, que da lugar a gestos o figuraciones de tipo melódico-ornamental, conforme a una acentuación que tiene que ver en todos los casos con la construcción de los metros.

The image shows a page of a musical score for the piece "Vario" by Fabián Panisello. The page is numbered "6" at the top left. It features rehearsal mark "1" in a box at the top left. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Corno), Piano (Ara), Violin (Vn), and Cello/Double Bass (Cb). The Flute part has a box labeled "1" above it. The Clarinet part has a box labeled "12" to its left. The Cello/Double Bass part has a box labeled "20" to its left. The score shows complex rhythmic patterns with various note values and rests, including dynamic markings like "ppp", "f", "mf", and "f cresc.".

Fig. 5. "Vario", página 6; número 1 de ensayo, cc. 26-28 (sin cuerda).

El efecto es el de una música completamente cambiante, pese a la estabilidad de las estructuras. La variedad dentro de la fijeza es algo recurrente en el estilo del compositor: "Es una dualidad que a mí me interesa mucho, el tema de una estructuración muy estricta que al mismo tiempo permita una libertad y una variedad grande" (Pérez Castillo, 2010). Esta aparente contradicción remite, de

The image displays a page of a musical score for the piece "Vario" by Fabián Panisello, specifically page 4, measures 16 through 20. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Como), Arpa (Arpa), Vibraphone (Vib.), Piano (P.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic contrasts. Key dynamic markings include *mf*, *f*, *p*, *pp*, *ppp*, and *pppp*. Performance instructions such as *in primo piano* and *vib.* are present. The score shows a variety of articulations and phrasing, with some measures featuring rapid sixteenth-note passages. The overall texture is dense and intricate.

Fig. 6. "Vario", página 4, cc. 16-20.

nuevo, a la antítesis entre la creatividad y el sistema, al albedrío opuesto a la naturaleza.

Frente a la variedad rítmica que se ha expuesto, de la cual deriva un componente de complejidad, el campo armónico es diatónico, suave, y evita las tensiones interválicas. Esto conduce a una cierta ambigüedad en el inicio del *Concierto*. Según la afirmación del compositor expuesta más arriba, el movimiento alterna elementos diatónicos y espectrales. Observando de nuevo los compases del inicio (ver Fig. 4) podemos deducir que, en ese instante, el compositor utiliza solamente cinco de los sonidos de la diatonía (Re-Mi-Fa $\sharp$ -La-Si), es decir, en realidad nos encontramos ante una sonoridad pentatónica. Esto significa que el diatonismo se utiliza únicamente como punto de partida. La aparición de notas nuevas (Do $\sharp$  en la cuarta parte del segundo compás) indica que el centro armónico empieza a mutar, tanto lineal como acórdicamente, pudiendo transformarse un diatonismo en otro a través de relaciones cromáticas. Observemos, por ejemplo, la evolución, en la página 4 del movimiento (Fig. 6), hacia un nuevo modelo diatónico (La-Do $\sharp$ -Mi-Sol $\sharp$ -Si-Re), bien alterado respecto al modelo diatónico original, bien conservando la sonoridad del Sol $\sharp$  de los compases previos.

Configuraciones como éstas ofrecen evidentes connotaciones respecto a una sonoridad tonal, sin embargo, no es la tonalidad la clave de este lenguaje como indica, por ejemplo, la conformación de algunos acordes (observar, en el compás 17 de la Figura 6, el acorde por quintas en el arpa). La obra no excluye superposiciones de diversos campos cuya sonoridad resultante será no diatónica, pero, en el fondo, el sistema de interpretación es el del diatonismo.

Resalta, en este comienzo del movimiento (Fig. 7), el uso de una heterofonía que ofrece claridad armónica y sensualidad tímbrica. Los procedimientos heterofónicos son habituales en los catálogos de algunos de los compositores de la generación de Panisello mencionados más arriba, caracterizados por un similar deseo de clarificación. Esto es especialmente evidente en la obra de David del Puerto y de César Camarero, aunque en el caso de ambos este recurso procede del empleo de determinadas herramientas modales<sup>11</sup>. En cuanto al autor que nos ocupa, las referencias pueden ser diversas: desde las técnicas que Luciano Berio –un compositor cercano a Panisello<sup>12</sup>– utilizó en obras como *O King*, a los recursos asociados, de nuevo, a las polifonías africanas, referentes también del propio Berio<sup>13</sup>.

---

11. Ver nota 3.

12. El primer contacto con el maestro italiano tuvo lugar en Austria, mientras Panisello era alumno del Mozarteum. En 2001, siendo Panisello asistente en el concierto que la Orquesta de la Escuela Reina Sofía de Madrid dedicó a la obra de Berio, el vínculo entre ambos músicos se hizo más estrecho.

13. Entre otros escritos, señalamos el artículo de PASTICCI, Susana (2005). "L'influenza della musica non occidentale sulla musica occidentale del XX secolo". En: NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Enciclopedia della musica. 5, L'unità della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte, Mario Baroni. Torino: G. Einaudi; pp. 285-304.

*I vario*

Fabián Panisello

fluido  $\text{♩} = 132$

Flauta *v* (*mf*) *rit.*

Oboe *v* (*mf*) *f*

Clarineto en Si<sub>b</sub> *v* (*mf*) *f* *p* *mf*

Fagot *v* *pp* *rit.*

Corno en Fa *mf* *poco*

Arpa Sol/Dod *v* *mf*

Percusión Vibrato marcado e rítmico *v* (*f*)

Pianoforte *v* *mf* *f*

fluido  $\text{♩} = 132$

Violín I *sp* *pp* *rit.* *f* *p*

Violín II *sp* *pp* *rit.* *f* *p*

Viola *p* *pp* *mf* *rit.* *mf*

Violoncello *f* *p* *pp*

Contrabajo *pp*

Figura 7. Inicio de "Vario".



Un similar uso de la heterofonía volverá antes del final del movimiento, en el número 15 de ensayo, dando lugar de este modo a un hito en la percepción y al establecimiento de un marco temporal.

Junto a estos procedimientos tímbrico-armónicos, existen en “Vario” secciones de corte espectral, por ejemplo, observemos la cifra 5 (Fig. 8), donde se presenta, casi completo, el espectro sobre “Mi” (Mi-Sol#-Si-Re-Fa#-La#-Do-Re#-Fa).

### 3.3. Segundo movimiento: “Cántico”

El segundo movimiento presenta, como se apuntó más arriba, la parte modal del espectro. El uso del lenguaje modal se relaciona en el catálogo del autor con el mencionado proceso de depuración de su lenguaje. Por otra parte, es, de algún modo, una forma de conectar su música a una tradición atávica, remota, vinculada tanto a la música antigua de la tradición occidental como a las culturas no occidentales basadas en sistemas modales. Es probable que el ejemplo de Isang Yung le mostrara el camino para introducir con coherencia este elemento modal en un lenguaje plenamente contemporáneo. En este caso, la concepción es polimodal, ya que el movimiento se basa en cinco melodías sencillas preexistentes (Fig. 9). La primera pertenece al compositor del siglo XV Gilles de Binchois, y la identificaremos con el número 1. Las otras pertenecen a cuatro minnesinger: Neidhardt (Nihart) von Reuental, que vivió entre los siglos XII y XIII (*So blozen wir den anger...*, número 2); Meister Alexander (Der Wilde Alexander, minnesanger del siglo XIII: *Hie be vorn do wir kinder waren...*, número 3); Walter von der Vogelweide (siglos XII-XIII: *Nu alrest lebe ich mir verde...* “Canción de Palestina”, número 4); y Friedrich von Hausen, músico alemán del siglo XII (*Do ich von der guoten schiet...* número 5). Las melodías están tratadas, según la indicación de la partitura, “en diverse prospepttive”, es decir, con una considerable libertad y de forma modal, rítmica y tímbricamente variada. Tras la presentación de la primera melodía, de Gilles de Binchois, acompañada por la percusión que evoluciona mediante *patterns*, aparecen las cinco melodías a la vez, mezcladas en un onírico quodlibet, en sus modos originales: Do, Re, Re, Re y Fa. Panisello hace referencia al término *hoquetus* para referirse al proceso por el cual las melodías aparecen “compartidas” y completadas entre distintos instrumentos, y a la utilización de las pausas de unas voces para introducir el movimiento de otras.

Me parece una técnica idónea para expresar simultáneamente lo lineal y lo polifónico: creo que es muy adecuada para la percepción de líneas simultáneas heterogéneas. El interés por esta clase de escritura me viene tanto del estudio de la música antigua como del de la música africana y de comprobar su atemporalidad y eficacia<sup>14</sup> (Téllez y Ford, 2006: 143).

---

14. En otra entrevista concedida a José Luis Téllez (2002), Panisello aludía a diversas referencias respecto al uso de este procedimiento: “la técnica del hoquetus, precisamente, entre otras de derivación lineal, es muy fructífera al aplicarse a los ritmos de tipo regular y, sin embargo, el resultado, lo que se escucha, no es ‘regular’. Se producen verdaderas paradojas: es algo que Ligeti ha investigado muy bien en su propia música. Y Messiaen, claro está”.

1  $\text{♩} = 120$  fluido, scorrevole

Melodía 1 *mf* *leggero*

Melodía 1 *f* *leggero*

Melodía 2

Melodía 3 *esp. elegante (sol. vi.)* *esp.*

Melodía 4 *(sol. via.)*

Melodía 1 *f*

Arpa *f* *Ad*

Corn *Crotalo* *Bongo*

Melodía 4 *f*

Melodía 5 *vi.*  $\text{♩} = 120$  fluido, scorrevole

Melodía 5 *vi. II*

Melodía 4

Melodía 3 *pizz.* *elegante e scorrevole (sol. lg.)*

Fig. 9. "Cántico", página 5, cifra 1, cc. 17-20.

The image displays a musical score for the piece "Cántico" on page 16, measures 61-63. The score is organized into five melodic lines, each labeled on the left:

- Melodía 4:** The top staff, starting with a rehearsal mark '4' above the first measure. It contains a melodic line with various articulations and dynamics.
- Melodía 5:** The second staff, featuring a melodic line with some rests.
- Melodía 2:** The third staff, starting with a dynamic marking 'p' below the first measure.
- Melodía 1:** The fourth staff, highlighted with a black background. It begins with the dynamic marking 'legg' above the first measure.
- Melodía 3:** The fifth staff, which is empty for the first two measures and then contains a melodic line.
- Melodía 3:** The sixth staff, which is empty for the first two measures and then contains a melodic line. It includes the dynamic marking 'poco meno f' below the first measure.
- Melodía 3:** The seventh staff, which is empty for the first two measures and then contains a melodic line. It includes the dynamic marking 'p' below the first measure and the instruction '(conf. vln. II)' above the first measure.

Additional markings include a rehearsal mark '4' in a box above the first measure of Melodía 4, and various articulation marks such as slurs and accents throughout the score.

Fig. 10. "Cántico", página 16, cc. 61-63.

En cualquier caso, este procedimiento no parece tener relación aquí con el *hoquetus* medieval, sino con un *hoquetus* africano en el cual la rítmica de determinadas melodías complementaría momentos más estables de otras.

Posteriormente, y a partir de las notas que dan inicio a las melodías, éstas van modulando, acercándose cada vez más a la configuración espectral. Estos cambios son evidentes en cada cifra de ensayo, modificándose, además, a través de las transformaciones tímbricas, del uso de diversos modelos de *patterns* y de distintas velocidades. Es, posiblemente, la faceta como director de Fabián Panisello la que decide la importancia de las cifras de ensayo, que se presentan como referencias fundamentales de la utilización de materiales esenciales en la obra o de instantes decisivos en el desarrollo de la misma; también del empleo de determinadas partes armónicas o del establecimiento de secciones dentro de la construcción global de cada movimiento. En cierto sentido, subyace en esta circunstancia un aspecto didáctico que se desprende probablemente de la familiaridad del autor con la enseñanza del análisis de la música.

Yo le doy mucha importancia a la construcción global de cada movimiento, de cada parte cerrada en mi música; cuando compongo voy escribiendo las cifras de ensayo, a través de las cuales aparece reflejado con qué material trabajo y qué parte armónica del material estoy utilizando<sup>15</sup>.

Durante el desarrollo de la sección, las melodías se van superponiendo hasta una cierta saturación por yuxtaposición de diversas velocidades (en tresillos, nonillos, septillos, etc.). Las cinco melodías se superponen, en el siguiente ejemplo (Fig. 10), cada una con su propia velocidad y en modos alejados (Fa, La  $\flat$ , Fa  $\sharp$ , Do, Si). Aunque escuchamos modalismo en el aspecto lineal, la confluencia es cromática debido a la intersección de los diversos modos.

En el momento de mayor tensión, el compositor recapitula en clave modal sobre los modos del inicio, con las cinco melodías sólo en la cuerda (Fig. 11), de modo que, de nuevo, el oyente escucha una referencia clara, una pista en el discurso musical.

Tras esto, Panisello modula restringiendo el campo diatónico al pentatónico, transformando las siete notas en sólo cinco. De este modo, se escucha pentafofonía en lo que era una melodía de origen modal medieval-renacentista. Una vez completada esta transformación, el movimiento finaliza con una ecuación final plenamente espectral.

En la música española, la introducción de citas se relaciona fundamentalmente con el proceso mencionado de alejamiento de la vanguardia, que se une a un deseo de vincular las obras de nueva creación con el patrimonio cultural hispano. Luis de Pablo, por ejemplo, introducía en sus *Éléphants ivres*, de 1978, citas a un motete de Tomás Luis de Victoria. En los años ochenta y noventa tiene lugar la verdadera explosión de la creación de música sobre músicas; en este sentido, destacan los ejemplos de autores como Cristóbal Halffter (*Tiento de pri-*

---

15. Entrevista realizada a Fabián Panisello, en abril de 2010.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically page 5, measure 1. The score is titled "Cántico" and is by Fabián Panisello. It features five melodic lines, each labeled in a box on the left: Melodía 1 (Violin I), Melodía 5 (Violin II), Melodía 2 (Viola), Melodía 4 (Cello), and Melodía 3 (Double Bass). The tempo is marked "Allegro scorzoso" at the top. The dynamics include "acc" (accent) and "ppz" (pianissimo). The score is written in a single system with five staves.

Fig. 11. "Cántico", página 5, cifra 1, cc. 17-20. Cuerda.

*mer tono y batalla imperial*, 1986; *Preludio para Madrid* 92) o José Luis Turina (*Fantasia sobre una fantasia de Alonso de Mudarra*, 1989; *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, 1985). En el caso de Fabián Panisello, la utilización de citas a obras de la historia de la música parece encontrarse dentro de su evolución creativa hacia la clarificación del lenguaje, aunque el compositor apunta otras cuestiones:

En algún momento de ese proceso empecé a pensar en otra cosa que es la que tiñó bastante mi pensamiento de los últimos años, que fue la universalidad del lenguaje. Yo creo que hay una etapa en la que uno se está buscando en cierta forma a sí mismo, y otra etapa en la que se sigue buscando pero ya de una manera muy distinta. Primero buscas dentro de ti mismo, pero luego te buscas también en los otros. Hay un momento en el que te das cuenta de que eres un ser universal, compartes muchísimas cosas con otras personas, incluso con personas de otras épocas. Y una de las maneras de expresar eso es hacer una intersección de ciertas partes de mi lenguaje con otras cosas que se han dicho e integrarlas. Y por supuesto, no utilizarlas de manera literal. [...]

La cita está usada como una manera de apropiarse de la intersección de carácter diatónico que habría entre esos discursos y la parte diatónica del mío. El espectro final lo que muestra es en qué campo general está integrado para mí el diatonicismo. Ése es el modo de integrarlo lógicamente en un discurso<sup>16</sup>.

### 3.4. Tercer movimiento: "Lied"

Esta sección ofrece un momento de distensión en el conjunto de la obra. Marcado por las indicaciones "delicado", "flexible" o "ligero", y por dinámicas alrededor del *pianissimo*, se trata de un movimiento bastante lineal, tímbrico y de

16. Entrevista realizada a Fabián Panisello, en abril de 2010.

**III**  
**lied**

*♩ = 61 delicatísimo flexible*

Flauta

Oboe

Clarinetto in Sib

Fagotto

Corno in Fa

Arpa

Percussione

Fanflore

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

pentatónico sobre Fa

pentatónico sobre Mi

pentatónico sobre Do

pentatónico sobre Re

pentatónico sobre Sol

*\* ogni ry con un colore diverso*

Figura 12. Inicio de "Lied".

**IV shiftings**

*vertiginoso drammatico*  
♩ = 144-176

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes Flute (Piccolo), Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Horn in F. Below these is the Arpa (5P MP Soft Del). The Percussion section includes 3 Piat and Metal Wind Chimes (5 Part). The Panderas part features complex rhythmic patterns with fingerings 4, 7, 2, 3, 10, 5, 6, 8, and 9. The string section consists of Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is marked with dynamics such as *fff*, *pp*, and *ppp*, and includes various articulations and slurs. The tempo is indicated as *vertiginoso drammatico* with a range of 144-176 bpm.

Fig. 13. Inicio de "Shiftings".

carácter muy transparente. Todo él está polarizado en torno a “Re”. Desde ese punto de vista, la sección incide en las distintas posibilidades tímbricas del sonido, alternando diversas formas de interpretación, de hecho, el autor apunta que cada “Re” debe realizarse “con un color diverso”, lo que da lugar a una especie de calidoscopio sonoro. Sobre ese soporte compositivo, el oído percibe fragmentos de melodías desgranados de forma ajena al tiempo, sugeridos poéticamente a través de diversos instrumentos.

De acuerdo con el plan inicial, esta sección se basa en la parte modal-pentatónica del espectro; concretamente asistimos al uso de una polipentafonía que parte de las doce posibilidades de la distribución pentatónica. Así, las melodías están basadas en sucesiones de pentatonías con notas en común, y pasan con mucha rapidez y flexibilidad de una a otra. En la Figura 12 apuntamos una posible interpretación del inicio del movimiento:

A lo largo de la sección, los cambios entre un modo pentatónico y otro se producen con mayor o menor rapidez, lo que da lugar a distintos grados de tensión. Por otra parte, podemos encontrarnos con combinaciones ambiguas de distintos modos.

Las formaciones verticales de las sucesiones pentatónicas pueden dar lugar a resonancias tonales (acordes de novena o de séptima con cuarta añadida); sin embargo hay que precisar, de nuevo, que la tonalidad no es la explicación de los acontecimientos armónicos: los acordes consisten en una parte del espectro o son una resultante de determinados modos. El compositor afirma: “Me interesa el tema de la extrapolación lingüística: no se trata de la imitación de un lenguaje, sino de una recreación, de tomar herramientas de otros lenguajes”<sup>17</sup>.

### 3.5. Cuarto movimiento: “Shiftings”

El *Concierto* vuelve a recuperar la tensión con un movimiento precedido por la indicación “vertiginoso dramático”. Según la planificación del compositor, expuesta con anterioridad, en este movimiento se encuentra el germen de la obra. Se trata del espectro armónico de “Re” (Re-Fa#-La-Do-Mi-Sol#-La#-Do#-Re#-Fa-Sol-Si) que se presenta, al comienzo de la sección (Fig. 13), en acordes.

El nombre del movimiento, “Shiftings” (“desplazamientos”), deriva del empleo simultáneo de una figura que empieza a tiempo, pero que inmediatamente comienza a desplazarse (Fig. 14). Esta idea –similar a la utilizada por Ligeti en su *Désordre*, aunque tratada aquí con una considerable mayor densidad y dentro de una textura compleja– está en la base de toda la pieza, desarrollada para mostrar distintos enfoques de un mismo acorde y dando lugar a vertiginosos giros jazzísticos.

---

17. *Ibid.*

Fig. 14. “Shiftings”, página 3, cifra 1, cc. 9-12.

En la última sección, una gran catábasis revela la inclinación del compositor por el mundo de las analogías y el empleo de las figuras retóricas, que están presentes también en obras como *Cinco piezas métricas* (2000), *Quinteto de viento* (2000) o *Cuadernos para orquesta* (Premio iberoamericano Rodolfo Halffter de composición 2004). Para el músico “el papel que juegan es el de bisagra entre el contenido técnico que cada obra propone y un mundo de analogías” (Téllez, 2006: 145). En este caso, el espectro de “Re” es tratado por fragmentos en los distintos instrumentos. Desde la cifra 12 a la cifra 13 (Figs. 15 y 16) se desarrolla el movimiento descendente del espectro hasta su origen.

This musical score excerpt shows measures 111-113 of the piece "Shiftings". It features four staves: Clarinet (Clas.), Piano (P), Violin I (Vn. I), and Violin II (Vn. II). The Clarinet part begins with a dynamic marking of *ff* and includes a hairpin crescendo. The Piano part has a dynamic marking of *f*. The Violin I part starts with *f* and includes a *rit.* marking. The Violin II part starts with *f marc.*. The score contains complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations and phrasing slurs.

Fig. 15. "Shiftings", página 30, cc. 111-113

This musical score excerpt shows measures 114-117 of the piece "Shiftings". It features four staves: Clarinet (Clas.), Piano (P), Violin I (Vn. I), and Violin II (Vn. II). The Clarinet part includes a dynamic marking of *pp* and a *marcato* marking. The Piano part includes a *pp* marking and a *marcato* marking. The Violin I part includes a *pp* marking and a *marcato* marking. The Violin II part includes a *pp* marking and a *marcato* marking. The score contains complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations and phrasing slurs.

Fig. 16. "Shiftings", página 31, cc. 114-117.

#### 4. CONCLUSIÓN

El *Concierto de cámara* fue estrenado el 30 de mayo de 2005 en el Festival Mai aux Éclats de Lyon por el Ensemble Orchestral Contemporain dirigido por el propio autor. Días antes tuvo lugar lo que el compositor considera el “pre-estreno” de la obra, el 26 de mayo en Saint Etienne, por la misma agrupación. Desde entonces se ha interpretado en diversas ocasiones: en el mismo año, el 19 de junio en el Auditorio Nacional de Madrid por el Plural Ensemble, en lo que constituyó el estreno en España del *Concierto*. El 26 de febrero de 2007 tuvo lugar, en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, la versión del Taller de Música Contemporánea dirigido por Zsolt Nagy, quien dirigió también a los Israel Contemporary Players en su interpretación de la obra en Tel Aviv el 31 de marzo de 2007, y al Plural Ensemble con ocasión de los Ensems valencianos el 25 de mayo de 2008. El *Concierto de cámara* se ha tocado también en el Festival Otoño de Varsovia, el 21 de septiembre de 2008; anteriormente fue incluido en el concierto “España en Varsovia” que tuvo lugar el 19 de septiembre del mismo año en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid. En aquella ocasión, José Luis Téllez apuntaba algunos detalles compositivos:

Fabián Panisello parte de un agregado cuasi tonal (que podría interpretarse como la inversión de una séptima de dominante con una cuarta añadida), cuyas ambiguas consecuencias armónicas se despliegan amplia e imaginativamente a través de una escritura en que cada instrumento es, al tiempo, solista y *ripieno* a través de una serie de secciones regidas por figuras retóricas características<sup>18</sup>.

Por fin, Zsolt Nagy dirigió al United Berlin en la interpretación del *Concierto* en el Festival Maerz Musik en la Sala de la Filarmónica de Berlín en la temporada 2007-2008.

Desgraciadamente, cada vez son menos frecuentes los comentarios amplios a los estrenos e interpretaciones de obras contemporáneas en los medios de comunicación, por lo que no es sencillo refrendar la recepción de obras como el *Concierto*. Entre las escasas reseñas, con motivo de la sesión del 19 de septiembre en el Auditorio Nacional de Madrid a la que se ha aludido, un crítico describía los movimientos de la obra y daba cuenta de la óptima acogida que recibía<sup>19</sup>. Si se me permite apuntar mi experiencia personal, puedo decir que, tanto en su audición en el aula con estudiantes de Musicología, como en la asistencia a algunos de los conciertos mencionados, he podido constatar una respuesta absolutamente positiva, que parece certificar que el propósito de comunicabilidad que se encuentra entre los objetivos de Panisello se ha conseguido. No existe aún un registro discográfico del *Concierto*, aunque está prevista su edición en un breve plazo.

---

18. Notas al programa del 19.09.2008 en la Sala de cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid. Ciclo Plural Ensemble. Director: Fabián Panisello.

19. Krakenberger, Juan. “El 1º movimiento es una especie de prelude. El 2º tiene ritmos que recuerdan un poco al jazz, enmarcando algunos pasajes líricos. En el 3º hay un aire latinoamericano, muy sugerente en giros y ritmos, y el 4º y último mucha brillantez instrumental, con ritmos atractivos. Nutridos aplausos para director/compositor y sus avezados músicos”. 24.09.2008. Mundoclasico.com.

El análisis de esta obra nos acerca a la poética y a los procedimientos de este compositor, que pretende basar su música en unos sólidos conceptos técnicos. “No quiero tener un lenguaje por obligación, pero sí por coherencia”, dice Panisello. El uso de unas sólidas pautas estructurales y un lenguaje congruente deja espacio, sin embargo, para la libertad y la flexibilidad.

Cuando estás creando lo que te preocupa no es tanto ser absolutamente coherente, sino generar novedad a partir de tu lenguaje. La coherencia es una condición, pero la puedes ofrecer a nivel de sílaba, a nivel de fonema, de palabra o de sintaxis<sup>20</sup>.

Panisello ha afirmado en diversas ocasiones la necesidad de una reconsideración de las ideas de la vanguardia y la voluntad de comunicación que reside en su música:

Todos los compositores que pertenecemos a una generación más actual estamos obligados a plantearnos por qué lo que hemos heredado comunica tan poco. Tenemos que dejar de pensar que la gente no entiende porque no está capacitada y empezar a ver qué pasa con el propio lenguaje (Fischerman, 2005).

Por ello, en su obra es patente el interés por la percepción, frecuentemente a través de referencias sonoras que ofrecen elementos de complicidad tanto con los intérpretes como con el público: “Personalmente, me interesa mucho que la música funcione bien, que a los músicos les guste interpretarla en directo y que el público pueda disfrutar escuchándola” (Olmo, 2006: 29). No obstante, es también evidente la complejidad de su pensamiento, marcado por un conocimiento profundo de las técnicas compositivas de la historia de la música. Esta tendencia hacia la densidad de ideas y materiales es apreciable, por ejemplo, en su reciente concierto para piano *Movimientos para piano y orquesta*, estrenado en el Auditorio de Madrid en 2010.

Hago un esfuerzo por la transparencia porque sé que hay complejidad de por sí en mi espíritu, de modo que me parece que es un vehículo para que mi música no se cierre las puertas, es decir, que tenga “lecturas”. Cuando hablo de transparencia me refiero a que en los procedimientos que uso, en los materiales con los que trabajo, hay una lógica interna bastante evidente. Siempre me ha gustado estudiar obras que puedo entender cuando las analizo<sup>21</sup>.

En estas líneas hemos intentado ofrecer algunas pautas que puedan contribuir a la comprensión de este pensamiento complejo aunque, sin lugar a dudas, la música de Panisello se sostiene por sí misma y se disfruta en la escucha. Quien se detenga en la audición del *Concierto de cámara* apreciará la delicadeza tímbrica del primer movimiento, su rítmica vivificante, el alucinante viaje al pasado, reinterpretado desde una perspectiva contemporánea, de la segunda sección, los momentos poéticos derivados de la sugerencia de melodías del tercer movimiento, o la pulsión de la enigmática sección final.

---

20. Entrevista realizada a Fabián Panisello, en abril de 2010.

21. *Ibid.*

El interés de este *Concierto* reside, entre otras cosas, en un inteligente planteamiento de los procedimientos compositivos, en un estilo que, partiendo de componentes tradicionales –el lenguaje diatónico, el sistema temperado, la interpretación cultural del modelo armónico natural– ofrece elementos de perceptibilidad y de empatía con el oyente.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

### Bibliografía

- BARBER, Llorenç (2001). “Música española de los años setenta”. En: *Los setenta. Una década multicolor*, catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Marcelino Botín (7 de junio-15 de julio de 2001). Santander: Fundación Marcelino Botín; pp. 178-200.
- GARCÍA LABORDA, José María (1993). “Últimas tendencias en la nueva música española”. En: *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6; pp. 3723-3734.
- LANZA, Andrea (1999). “El viraje de los años ochenta”. En: *Cuadernos de Veruela*, nº 3; pp. 117-127.
- MADERUELO, Javier (1981). *Una música para los 80*. Madrid: Garsi; 103 p.
- MARCO, Tomás (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor; 523 p.
- (1999). “La composición española en el fin de siglo”. En: *Cuadernos de Veruela*, nº 3; pp. 129-141.
- NOMMICK, Yvan (2005). “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”. En: *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1; pp. 792-806.
- PÉREZ CASTILLO, Belén (en prensa). “Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa: tres ejemplos en la música de David del Puerto, César Camarero y Santiago Lanchares”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, nº 3.
- TÉLLEZ, José Luis (2006). “Fabián Panisello. Los universales del lenguaje”. En: FORD, Andrew y TÉLLEZ, José Luis. *Música presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*. Madrid: SGAE-Fundación Autor [Entrevista de José Luis Téllez a Fabián Panisello]; pp. 133-146.

### Selección de entrevistas realizadas a Fabián Panisello

- ALLHOFF, Michael (2010). “Leben für die Musik”. En: *Costa Blanca Nachrichten I*, nº 1376, 30.
- ARIAS BAL, Javier (2007). “Fabián Panisello: el músico plural”. En: *Scherzo*, nº 223; pp. 60-63.
- ESPOSITO, Luigi (2009). “Mosaici di frammenti e un'imminenza, tra libertà e destino”. Entrevista rilasciata al compositore Luigi Esposito a Madrid il 27 ottobre del 2007. En: *SuonoSonda*, anno 4, nº 7; pp. 94-106.
- FISCHERMAN, Diego (2005). “Un lenguaje que busca comunicarse”. En: *Página 12*, 8 de julio.

Pérez, Belén: Tradición y comunicabilidad: el *Concierto de cámara* (2005) de Fabián Panisello

GAVIÑA, Susana (2005). “Los compositores y los intérpretes tenemos ahora una relación de amor”. En: *ABC Cultural*, nº 722.

IRIZO, Camilo (2007). “Entrevista. Fabián Panisello, compositor y director”. En: *Revista Espacio Sonoro* nº 12; en línea: <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/12/index.htm> [Última visita: 10-2-2011]

LUCAS, Juan (2010). Peter Etvos/Fabián Panisello: “Un diagnóstico sobre la música de hoy”. En: *Diverdi*, Abril; pp. 40-42.

OLMO, Carolina del (2006). “¿Música para todos?”. En: *Minerva*, IV época; pp. 27–30.

TÉLLEZ, José Luis (2002). “Entrevista con Fabián Panisello”. En: *Sibila*, nº 10; pp. 49–51.