

SCRIABIN

NOTEBOOK

Jesús **TORRES**

José Manuel **LÓPEZ LÓPEZ**

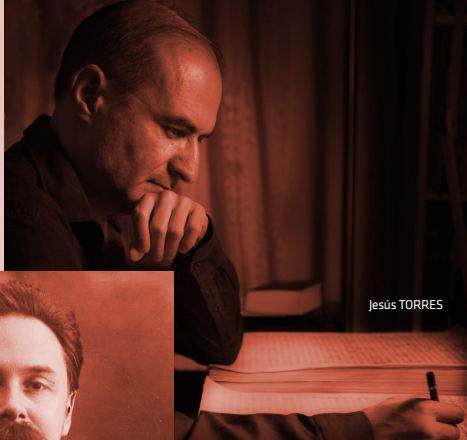
José M^a **SÁNCHEZ-VERDÚ**

Francisco **DOMÍNGUEZ**

MIGUEL ÁNGEL ACEBO
PIANO



José Manuel LÓPEZ LÓPEZ



Jesús TORRES



Alexander SCRIBIN



José Mª SÁNCHEZ-VERDÚ



Francisco DOMÍNGUEZ

DE SCRIBIN AL FUTURO

Israel López Estelche

Este trabajo del pianista Miguel Ángel Acebo es una acertada apuesta por unificar Scriabin, como representante de ese fino hilo que une el último pianismo romántico y su mirada hacia la modernidad, con su reflejo posterior en el repertorio actual español. Reúne junto al ruso, a tres compositores de la generación de maestros: José Manuel López López (1956), Jesús Torres (1965), y José María Sánchez Verdú (1968); junto a uno ya en su primera madurez: Francisco Domínguez (1993).

Los lazos, que pueden parecer débiles, se revelan sólidos en la aproximación conceptual, estética y técnica. Como si Scriabin hubiera abierto el camino a nuevas rutas de las que, quizá, el compositor actual no es plenamente consciente hasta que se observa en el reflejo. Esto es, precisamente, lo que hace nuestro pianista. A través de una cuidada selección de obras de la etapa final de Scriabin (op.61, 63, 72 y 73) intercaladas con las piezas de los españoles, crea la ruta de dispersión de la figura del ruso, a través de la concepción del éxtasis místico y su mirada metafísica, el acercamiento protoespectral del acorde de Prometeo, la manipulación del

tiempo o un despliegue de virtuosismo de alta carga expresiva.

Así, este pequeño texto se aproximará a los compositores españoles tendiendo puentes con Scriabin.

Jesús Torres

Podemos rastrear la evolución del catálogo de Jesús Torres a través de su música para piano y cómo este ha ido creando su propia idiomática. Su *Concierto para piano* —del que se independizó su *Candeza*—, *Monegros*, *Wasserfall*, y tantas otras, dan cuenta de las diferentes y ricas aproximaciones al instrumento. Para este disco se han seleccionado dos obras en las que confluyen las constantes de Torres: virtuosismo, referencialidad poética, expresión melódica y pensamiento lineal; con un lenguaje maduro, firmemente asentado y defendido, alejado de dogmatismos, abierto a todo tipo de referencias técnicas y estéticas. Y, sobre todo, con una intencionalidad dramática muy acuciada, en la que ya se confirma su acercamiento a la ópera. Una realidad posterior en piezas como *Tránsito* o *Tejas verdes*.

El misticismo de Torres, emparentado con el de Scriabin, (pero más cercano al

concepto renacentista español, de éxtasis, visión y contemplación hacia la *verdad*, que al esotérico redentor y catalizador de las vibraciones del universo del ruso –algo más cercano a Giacinto Scelsi–) tiene dos modos de actuación en estas piezas escogidas: estático-contemplativo (*Laberinto de silencios*) y móvil-extático (*Semejante a la noche*). Ambos tienen aspectos en común, pero su forma de llegar a ciertas conclusiones nos establece la dualidad expuesta.

Laberinto de silencios

Laberinto de silencios nos acerca a esa contemplación principalmente a través del ritmo, la armonía y el registro, tendentes a una estasis del discurso. Es muy llamativa la manera en que Torres crea una volatilidad y suspensión del tiempo. Mediante el movimiento de pequeños incisos de notas, va esculpiendo el silencio sobre puntos siempre diferentes al pulso métrico. Un uso del ritmo que ni la acumulación de eventos del final de la obra consigue desarticular.

Igual ocurre con la armonía, siempre de carácter diatónico. A pesar de utilizar un material eminentemente ligado a la tradición, pudiéndose incluso rastrear sombras de cadencias tonales en movimientos de los

bajos, la manera de su colocación, cuidada y descontextualizada en ritmo y registro, crea una indefinición tonal, más orientada a la textura y resonancia que a la definición armónica.

Por otro lado, es de destacar cómo Torres exhibe un extremo cuidado en no provocar con este proceso de estatismo una caída de atención. Si bien el material es constante, calcula las proporciones de cambio y linealidad de un desarrollo progresivo. Las *acciacaturas* son su “caballo de batalla”, que utiliza para conformar el discurso en su función de impulso, tensión textural y recogimiento. Lo que hace comprender el fraseo y estructura, además de funcionar como pivotes de modulación. Estas, junto a los *clusters* diatónicos, hacen discurrir esta música contemplativa de manera elegante y sutil, pero contundente.

La obra tiene como motivación la conmemoración del décimo aniversario de la Logia Voltaire n°127 y contiene cierta simbología representativa de la masonería –incluso gráficamente dentro de la partitura– como las fases de la escuadra y el compás –de la norma a la creatividad– que también tiene incidencia macro y microformal por cómo aparecen algunos números –el tres– sobre todo al final de la pieza.

Aquí, Miguel Ángel Acebo hace un uso muy refinado del pedal para conservar todos los niveles texturales –y de color pianístico–, la pulsación rítmica y el fraseo. Es de destacar la comprensión de la forma que demuestra. Y, más aún, cómo conserva la tensión dentro de la contención dinámica que la obra requiere.

Semejante a la noche

Partiendo de un fragmento de *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz, la segunda pieza de Torres contenida en este CD nos muestra el éxtasis místico desde una contemplación más activa, oscura y decorada. Fue estrenada por su dedicatario, Javier Perianes, en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando y ha recibido una amplia difusión desde entonces. Pero esta versión de Miguel Ángel Acebo es de una pulcritud, tanto en idea como en técnica, sobresaliente.

El comienzo, con sus acordes vacíos en movimiento paralelo en registros extremos del piano, ya ofrece una sensación de suspensión. Este pequeño elemento articulará la forma general de la obra al ir apareciendo de manera episódica a lo largo de la pieza, como un gesto casi temático,

hasta su culminación extática final donde se convierte en el centro sobre el que crece el discurso.

El contraste de esta sección se da con la movilidad virtuosista de corte *raveliano* o *granadiano* –esa luz y guía [...] que en el corazón ardía– en la que la armonía se despliega como un contrapunto a la melodía de corte diatónico. Es muy llamativo cómo Torres enlaza esa querencia hacia la tradición renovada, con una célula (3ªm y semitono, ampliada a 5j y semitono) tan característica del compositor. Crea un caleidoscopio armónico en donde se rompen las relaciones funcionales sugeridas, que lleva a una sensualidad expresiva muy reseñable en donde el manejo y fluctuación temporal percibidos vienen dados a través de una ondulación continua de ritmos y arpeggios de diferente medida, que se convierten en una textura melódica lineal, móvil, pero estática. Contemplativa.

Miguel Ángel Acebo se acerca a todas estas dificultades de cambios texturales, usos medidos de pedal, cruces de manos continuos de manera soberbia. La búsqueda del balance entre el peso de cada uno de los acordes y niveles texturales es llamativa. Así como lo cristalino de los saltos en los arpeggios.

José Manuel López López

Lo fijo y lo volátil

Lo fijo y lo volátil es una pieza muy característica del catálogo de López López, que tiene un recorrido interpretativo apabullante y nos muestra la manera tan personal del compositor de relacionarse con la vertiente espectral en su primera madurez compositiva. Su adhesión a la pintura a través del color, su manejo del tiempo y las alturas como un factor unificado, como “partículas de un mismo cuerpo”, además de ese despliegue poético que contienen todas sus obras –un parentesco más que evidente con Scriabin– hacen de su música un punto de referencia para las últimas generaciones de compositores españoles.

Una característica definitoria de esta obra es la incorporación de la electrónica. En el momento de su creación fue un punto de inflexión muy importante, porque su planteamiento es el de agrandar –“agigantar” podría ser un término también válido– el instrumento “desde sus propias características”, como indica el compositor. Es decir, desde sonidos pregrabados del piano, manipula y expande tanto su sonoridad como las capacidades físicas del intérprete. Ya sea utilizando procesos de

síntesis sonora, resonancias imposibles o velocidades frenéticas que se convierten en textura –emulando la síntesis granular–. Como muestra, cabe reseñar la búsqueda del doble en secciones, como la de los cc.19 y ss. en donde se oye bien la idea transversal del sonido del arpa o los alargamientos de fundamentales del comienzo de la pieza.

Las tres grandes secciones de la pieza se dividen en subsecciones delimitadas técnicamente por el uso del *tonlos* –bajada de teclas para la resonancia–, en las que se asignan técnicas rítmicas, melódicas, temporales, decorativas o de despliegue de armónicos diferentes. El contraste entre ellas no le resta ni un ápice de fluidez. Aunque hay enfoques diferentes la sensación es de ocurrir continuo, como un fluido –igual que ocurre con Scriabin en su *op.63 n.º2*–. Del despliegue de armónicos y estiramiento resonante, al ritmo más cortante y estriado, esta pieza flota en el tiempo. Y ya nos pone en la ruta de magníficas obras posteriores, como el *Concierto para violín*, *Haikus d'automne* o *Viento de otoño*.

Miguel Ángel Acebo comprende profundamente esta obra y su técnica se presenta amplia y precisa, guardando y resaltando el carácter de cada sección,

añadiendo un enfoque expresivo reseñable. Nos descubre en su visión una manera nueva de abordar esta *Lo fijo y lo volátil*, de una fluidez muy acertada, que podrá servir de referencia a futuros acercamientos. Así se construye repertorio.

José María Sánchez Verdú y sus jardines

Es el jardín un espacio arquitectónico y estético que muestra la manera en cómo el hombre puede estructurar (dominar), integrar y dialogar con la naturaleza, en un mundo de deleite, creación y reflexión. En estos *jardines* Sánchez Verdú crea su propio espacio de escucha, donde están presentes la compartimentación del italiano, las amplitudes ondulantes del francés y la íntima belleza de lo acuático del jardín árabe.

Las dos piezas incluidas en este trabajo, *Jardín de espejos* y *Jardín de fuego*, nos llevan por el mundo poético-sonoro del compositor, donde se ven reflejadas algunas de sus preocupaciones: una nueva concepción del tiempo tendente al estatismo a través de la repetición, la incisión rítmica y la inserción de objetos/gestos/patrones contrastantes no desarrollados, pero variados; la ampliación tímbrica del instrumento, que busca traspasar el umbral de su propia

idiosincrasia, creando nuevos contextos; y la belleza hedonista de los materiales. En definitiva, crea una música “empujada y sometida al riesgo y la aventura”, un jardín como espacio de escucha desde la sobriedad del material.

Jardín de espejos

Jardín de espejos fue compuesta en 2017 como obra obligada del 60º Concurso Internacional de Piano Premio Jaén. El principio de su unidad se basa en tres elementos: una macroestructura robusta, de secciones bien delimitadas, que describen una forma de arco lineal –lejos de la manera clásico romántica–; una circunscripción metronómica ajustada a dos marcas (corchea 114 y corchea 100), que solo se rompe en la sección final (cc.135, 138 y 140) ayudando a crear un contexto de cierre de la pieza antes del resonante final; y una sobriedad de materiales propia del compositor, centrado sobre todo en la repetición casi obsesiva de notas y acordes, la ondulación cromática de notas polarizadas, el arabesco abierto y la resonancia. A través de cuya variación, yuxtaposición y, en ocasiones, superposición crea en la microforma un paseo estático de la escucha particular.

Supone un reto conferir cohesión a todos estos elementos desde la interpretación. Especialmente, los materiales que se van reflejando entre las manos, el pedal sobre el que se basa la resonancia (otro espejo) y el trabajo tan meticuloso de dinámica, agógica y contraste de carácter de cada elemento. Aquí, tanto la técnica de pedal y la precisión de pulsación y articulación, como la comprensión formal de la pieza de Miguel Ángel Acebo se descorchan desbordantes, mostrando que es capaz de asimilar y abordar todo tipo de lenguajes de manera deslumbrante.

Jardín de fuego

Esta es una pieza compuesta para el pianista Alfonso Gómez y a diferencia de la anterior, tanto la duración como el carácter cambian ostensiblemente. El *tempo* es más rápido (negra = 63) y constante, con pequeñas modificaciones agógicas, e intencionalidad más agresiva.

La modificación temporal de la pieza reside en la forma en la que se diseñan y presentan los diferentes objetos/gestos. La tendencia de su aparición es la yuxtaposición rápida, centelleante, alternando con diversos alargamientos y objetos más amplios y

resonantes, que confieren un sentido de modificación temporal contrastante muy notorio, rígido pero flexible, como si nos adentráramos en los recovecos de ese jardín imaginario.

A esto se suman los cambios abruptos entre los extremos del piano, creando vacíos y, por lo tanto, planos diferentes no relacionados entre sí. Gracias a ello, se consigue: escuchar de manera individual cada uno de los materiales; y, a nivel tímbrico, resaltar el piano como instrumento de percusión gracias a la aparición de la sonoridad de la mecánica en el agudo y la casi indefinición de altura del grave. Por último, proporciona un tercer grado textural (medio, si se nos permite) que funciona como unificador y resonador.

Ante esta pieza, Miguel Ángel Acebo demuestra la capacidad de ir con lo que la música pide. La precisión rítmica y flexibilidad superpuestas (algo que también resalta en su interpretación de los momentos más contemplativos de Scriabin así como en los cambios bruscos y fugaces), y la comprensión de la forma resaltan en esta interpretación llena de energía sutil y poesía.

Francisco Domínguez *Approaching Mysterium*

Francisco Domínguez pertenece a la nueva generación de creadores que puede presumir de una formación sólida, referentes consistentes y una técnica que unifica las conquistas de la vanguardia con una aproximación abierta a nuevos horizontes sensibles, tanto cultural, como estéticamente. Algunas de sus obras como *Taqsim*, *Eco de las noches* o *Igurtzi* son muestra de ello. En ellas vemos cómo el compositor se acerca a ciertas referencias al mundo árabe, un nuevo estructuralismo de corte expresivo y una búsqueda de la ampliación de los recursos instrumentales que, en ocasiones, se acercan a la saturación.

También es un gran orquestador y creador de diálogos con la tradición académica, como ocurre en esta pieza. Compuesta especialmente para este trabajo discográfico (es de agradecer la iniciativa de Paco Moya y Miguel Ángel Acebo), Domínguez rastrea los materiales armónicos y esbozos conceptuales de ese proyecto “imposible” de Scriabin que fue *Mysterium*, del que solo nos ha quedado *L'Acte Préalable*. Pero rehúye la reconstrucción. Al contrario, se acerca a una objetualización de estos materiales que

reafirma la autoría de Domínguez.

Para ello, la forma de desarrollar los eventos microformales (gestos acórdicos, ráfagas de arabescos, etc.) así como la desviación estilística de su origen son fundamentales. El compositor lo consigue utilizando inteligentemente dos aproximaciones principales. La primera es la pérdida de linealidad fraseológica a través de la fragmentación. Juega con la percepción del tiempo mediante su sucesión, expansión de registro y anulación del material a través del *cluster*. Y, la segunda aproximación, quizá más importante, es el uso de la resonancia de tercer pedal. Gracias a esto, Domínguez va perfilando centralizaciones armónicas resonantes. No solo existe lo que suena directamente, sino lo que vibra. Así, Scriabin se hace presente también de manera indirecta, como reflejos de una sombra (con la consecuente relación estético-religiosa que implica).

La obra es de una gran carga expresiva y una estructuración muy sólida. Y es precisamente eso lo que Miguel Ángel Acebo sabe destacar en su “aproximación”. Va extrayendo las sonoridades tan personales que tiene la obra haciendo resonar los ecos lejanos de Scriabin. Su manejo del ritmo y las

texturas es muy reseñable por su limpieza y precisión. Y ofrece una grabación que aspira a ser referencial.

Israel López Estelche

“EL MITO ES LO REAL” (Mircea Eliade)

Miguel Ángel Acebo

Cuando el historiador de las religiones Mircea Eliade identifica mito con realidad, está desafiando a una cultura en la que lo empírico y el conocimiento científico-técnico constituyen el único acceso fiable a la verdad de las cosas. Sin embargo, que las civilizaciones construyen su realidad sobre un relato mítico o, si se quiere, sobre valores abstractos, fetiches u otras ideas elevadas a la categoría de dioses –lo que viene a ser lo mismo– es una verdad antropológica que escapa a cualquier forma de creencia.

El presente trabajo no es solo una propuesta musical, sino un manifiesto que atañe a diversas áreas del pensamiento. Cuando uno descubre la obra de Alexander Scriabin, especialmente la de su última época, se encuentra con una realidad inquietante, tanto en lo musical como en el conjunto de su sistema filosófico. En Scriabin, el lenguaje compositivo no es un mero código

que sirve de soporte al mensaje, sino que forma parte del propio contenido. Su amigo y biógrafo Leonid Sabaneyev, en sus *Memorias de Scriabin*, recuerda una frase del compositor: “No entiendo cómo se puede escribir simplemente música. [...] La música tiene sentido cuando está ligada a un plan unificado, a una visión completa del mundo. [...] La música es un camino de revelación”. Scriabin tenía una concepción ritual de la música. Basta mencionar su obra inacabada *Mysterium*, que pretendía desarrollarse en el Himalaya durante varios días. No habría público, sino que todos los asistentes serían participantes de un ritual que combinaría música, efectos visuales, danza, perfumes y caricias, quedando todos los sentidos involucrados.

Manfred Kelkel, en su más que referencial obra *Scriabine, sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, asevera que la principal influencia del pensamiento de Scriabin es el idealismo alemán, especialmente Fichte, y no tanto las corrientes *new age* o las ideas de Blavatsky, que si bien forman parte de su mundo poético, la relación fue más tangencial de lo que se piensa. También encontramos un interesante paralelismo con la obra de

Nietzsche. Son evidentes las similitudes entre la *voluntad de poder* y el concepto de deseo, recurrente en los cuadernos de notas del compositor; o entre el *Übermensch* y el “Dios soy yo” de los poemas de Scriabin.

Scriabin lleva el idealismo a sus últimas consecuencias. Para él, la percepción es ya la realidad misma, y no hay nada fuera de la mente: “Todo es mi creación [...] Nada existe por sí mismo, nada ha sido previamente creado: todo es juego. Y este juego es la más elevada forma de realidad”. En sus escritos utiliza frecuentemente la metáfora del fuego como sinónimo del deseo, que es impulso creador, impulso de construcción de la propia realidad, de lo que es capaz el ser humano cuando imagina sensaciones nuevas, combinaciones y significaciones diferentes. “El deseo es sufrimiento” dice aisladamente en una de sus notas. El fuego, para Scriabin, es la representación de la propia vida, es decir, un ir quemándose a través del ardor del deseo, en una extinción progresiva.

Pero hay otros factores que convierten el universo scriabiniano en algo más sórdido. La noche de Scriabin es menos respirable que la de los idealistas alemanes. El advenimiento del arte decadentista trae consigo una visión

de la oscuridad especialmente perturbadora. De hecho, según Kelkel, en Scriabin el personaje de Prometeo es perfectamente equiparable al de Lucifer. Se acentúa el interés por lo ambiguo, lo liminal, lo estéril, lo cadavérico.

Lo más sorprendente es la prodigiosa correspondencia entre el pensamiento de Scriabin y su lenguaje compositivo, del que se sirve para establecer desconcertantes ambigüedades sobre las tradicionales jerarquías del sistema tonal. Las tensiones armónicas, basadas en las funciones de tónica, dominante y subdominante, se diluyen y pasan a situarse a distancia de tritono, siendo simétricas en ambas direcciones. Como ocurría en la tonalidad tradicional, estas relaciones de tritono tienen un carácter estructural y definen las secciones discursivas.

En el llamado *acorde místico* o *acorde de Prometeo* encontramos ambigüedades similares: dos acordes separados por una distancia de tritono intercambiarían y confundirían todas sus notas: la 3ª mayor del primero se convierte en 7ª menor del segundo; la 9ª menor, en 5ª justa, en ocasiones suprimida, no siempre; la 9ª mayor, 5ª aumentada; la 6ª añadida, 3ª menor; e

inevitablemente, la fundamental sería el tritono del acorde resultante. Y cómo no, las conversiones funcionan exactamente igual en el sentido inverso. Todo ello, unido a la conocida simbología del intervalo de tritono (*diabolus in musica*), nos arroja a un escenario desconcertante: no sabemos si estamos a uno u otro lado del espejo, si estamos en tensión o en reposo (en tónica o dominante).

Otro de los elementos que emparentan a Scriabin con el arte decadentista es la bidimensionalidad. Si observamos obras como *Lady Lilith* de Rossetti, la *Ofelia* de Millais o *El Beso* de Klimt, vemos que en todos sus personajes hay una especie de momificación apolínea que los hace presunta y perturbadoramente estériles, además de una tendencia a rellenar cada parte del cuadro y evitar la perspectiva. Posiblemente el gusto por eludir la profundidad, por citarlo todo en primer plano, petrificado, es una forma de representar la esterilidad. En Scriabin, la imposibilidad de viajar a la región de un tono vecino representa esa cancelación de la perspectiva. Todo ocurre aquí. Pero en un aquí ambiguo, que no sabemos si contiene dominante o no. La familiaridad del tono principal, infectado por no se sabe qué intromisión de otra realidad,

constituye la definición freudiana de lo siniestro: algo escondido dentro de casa que nunca debió salir a la luz. Modula, pero modula al intercambiable tritono. Modula al reflejo en el espejo. En este contexto, cobra especial sentido la supresión de la quinta en el acorde de *Prometeo*, empobreciendo los armónicos principales y convirtiendo la sonoridad en un ahora congelado, estéril, donde las tensiones armónicas de la 3ª, la 7ª o la 9ª aparecen desnudas, disecadas.

Pero ¿por qué es necesario reivindicar ese mundo daemónico de negritud y ambivalencia? En primer lugar, cabe preguntarse cómo sería el arte de una sociedad en la que los dioses se dan por muertos y donde el mito no tiene otra función que la de mero entretenimiento. El filósofo Byung Chul Han se expresa a este respecto en sus obras *La salvación de lo bello* y *La desaparición de los rituales*. Describe una sociedad “saturada de positividad”, basada en el rendimiento y la felicidad; una felicidad, eso sí, al servicio del rendimiento. Habla de una “sociedad de la transparencia” en la que todo se debe conocer, y que identifica la acumulación y accesibilidad de los datos con el antiguo concepto de sabiduría. Producto de ello, se da una “estética de lo

pulido”, de lo enteramente terso, sin rastro de negatividad ni de elemento alguno que pueda interponerse entre el espectador y su inmediata satisfacción narcisista. Tanto en términos estéticos como sociales, hay una negación de la negatividad: se obvia la muerte, se patologiza el dolor y se elimina cualquier signo ritual, que tiende a considerarse accesorio, y un impedimento para la productividad y la eficacia.

La consecuencia de todo ello es una cultura del significado y el contenido, despreciando el signifiante y la forma como meros continentes prescindibles. Sin embargo, lo bello pertenece al mundo de la apariencia: es forma y signifiante, y sugiere una imposibilidad de desvelar. Al intentar rasgar el velo de Maya, al iluminar a plena luz sus frágiles arquitecturas, pasa de ser signifiante a significado, deja de ser belleza para convertirse en obscenidad diseccionada. En ese sentido, urge rescatar lo misterioso, urge reconocer la incapacidad humana para nombrar ciertas cosas; y que algunas, pudiendo nombrarlas, conviene cubrirlas eternamente de bruma, so pena de que se esfumen para siempre.

La ausencia de negritud, de abyección, tiene implicaciones terribles. Lo enteramente

pulido y positivo describe un panorama homogéneo. Según Eliade, lo homogéneo equivale al caos, a lo que todavía no ha sido civilizado ni conocido. En la homogeneidad el ser humano no puede orientarse. Los elementos sagrados, necesarios, actúan a modo de referentes y hacen habitable el espacio y el tiempo. Esa ruptura, esa herida, tiene un paralelismo evidente con la entrada al templo. Es completamente impensable un templo homogéneo. Del mismo modo, tiene implicaciones eróticas, y es igualmente inconcebible un erotismo estrictamente apolíneo. También en lo erótico es necesaria la herida, la perturbación, la transgresión. En palabras de Roland Barthes, “el lugar más erótico de un cuerpo es aquel donde la vestimenta se abre”. Donde lo dionisiaco se desata en medio de enmascaramientos y ocultaciones, y se presiente un acceso al misterio. En realidad, es imposible escapar a la oscuridad. La oscuridad no es simplemente ausencia de luz: es sustantiva, tiene en sí misma sustancia ontológica y lo impregna todo de negrura. Prueba de ello es que la absoluta positividad es una abstracción imposible y una perversión, y, por tanto, una forma de negatividad. La absoluta ausencia de mal, si existiese, sería el verdadero infierno.

En ese territorio se mueve Scriabin y conforme a esas reglas operan el arte y lo ritual. No hay arte sin negatividad, sin extrañeza, sin otredad. Un arte que no contempla lo distinto se convierte en mera autocomplacencia. En la aproximación a lo misterioso existen distintas vías, caracterizadas todas ellas por el reconocimiento de algo que se escapa a la razón. Entre otras, el quietismo, la alquimia o el misticismo de San Juan de la Cruz, aquí representado en *Semejante a la noche*. La “noche oscura”, el plomo o el cuervo negro son metáforas del proceso alquímico del nigredo: la fase de putrefacción en la que las sustancias alcanzaban un color negro intenso, previa al posterior proceso de transformación de la materia mediante la separación y reunificación de lo fijo y lo volátil, de la materia y las esencias. Pero ¿no diríamos que el arte es justamente una vía iniciática de acceso a lo innombrable?

Lo misterioso opera en la tiniebla, donde las identidades no están del todo claras y el desdibujamiento es la norma. Símbolo de ello son la noche y el espejo. El espejo representa la capacidad de autoconocimiento, pero cabe preguntarse si en el reflejo hay un otro, o es la mera proyección del que se observa. Surge la opción de apreciar deformidades en

el reflejo. El presentimiento de una otredad en sí mismo abre la puerta a lo abyecto, a lo que percibe el sujeto de sí, pero no reconoce. La no fidelidad del reflejo es ampliamente tratada por Sánchez-Verdú en *Jardín de espejos*, donde los diferentes *tempi* se solapan como realidades independientes. El espejo simboliza el paso del mundo sensible al mundo de las ideas, los opuestos, la resonancia de esto en aquello, la confusión entre realidad y representación. ¿Es el mundo sensible una manifestación de la idea? El espejo constituye, en definitiva, un símbolo esencial en las más variadas tradiciones de conocimiento.

Donde hay extrañeza, donde hay otredad, hay miedo. Cuando la identidad es violentada por una presencia irreconocible, cuando la propia corporalidad dibuja límites difusos, nace la máscara. Por encima de todo, la máscara significa mutación monstruosa, y nos relaciona con lo liminal, que es donde habita el monstruo, más allá de las murallas de la ciudad. Sin embargo, la ocultación, el pudor, el ser para el otro, son rasgos esenciales de lo civilizado; pero también el lugar donde descubrimos que el personaje es ontológicamente indisoluble del nosotros, y la identidad, una realidad

confusa que nos perturba.

Si hay un aspecto del sonido que se relacione con la trascendencia, ese es la resonancia. Supone aspiración a lo alto, a la lejanía del horizonte; y la existencia de un espacio donde propagarse: un templo, un cuerpo, una oquedad. Desafía la linealidad del tiempo, que se expande y se repliega. Se compone de una causa primera y un efecto a su imagen y semejanza. La resonancia es comunidad: estremecerse con el dolor ajeno, vibrar y hacer vibrar a otro. Y sobre todo, es toma de conciencia del silencio y del espacio.

No es arbitrario que la resonancia sea hilo conductor de todo el disco. Está presente en el lenguaje espectral de López López, en las sorprendentes texturas de Sánchez-Verdú, o en la pieza de Francisco Domínguez, quien realizó un audaz estudio de las posibilidades de vibración por simpatía del instrumento. En *Laberinto de silencios* la resonancia transcurre en un entorno contemplativo en el que el silencio es tanto o más importante. El laberinto implica sombra, secreto, tránsito. El silencio, cuando es compartido, constituye la forma más intensa de comunidad, donde no es necesario despegar los labios. Aquí, reunidos, sabemos a qué hemos venido.

Miguel Ángel Acebo



SCRIABIN AND BEYOND

Israel López Estelche

This recording by pianist Miguel Ángel Acebo offers a refined journey that threads together Alexander Scriabin –standing at the delicate juncture where the last bloom of Romantic pianism turns toward the dawn of modernity– with the living resonance of his legacy in contemporary Spanish music. Alongside the Russian master, the programme features three composers of the “generation of *maestros*”: José Manuel López López (1956), Jesús Torres (1965), and José María Sánchez Verdú (1968), as well as one already entering his early maturity, Francisco Domínguez (1993).

The connections –though at first they may seem elusive– soon reveal themselves as deeply rooted in their conceptual, aesthetic, and technical kinship. It is as if Scriabin had opened hidden pathways, along which today’s composers still travel, perhaps unknowingly, until confronted with the mirror of his legacy. This is the very journey undertaken by Miguel Ángel Acebo: through a carefully shaped programme of Scriabin’s late works (Opp. 61, 63, 72, and 73), interwoven with music by the Spanish

composers, he traces the dispersal of the Russian’s spirit through mystical ecstasy and metaphysical vision, the proto-spectral resonance of the Prometheus chord, the play of time itself, and a virtuosity charged with profound expression.

In this way, the following text approaches the Spanish composers while building bridges to Scriabin.

Jesús Torres

The evolution of Jesús Torres’s catalogue can be traced through his piano music, where we see how he has gradually shaped a language unmistakably his own. Works such as the *Piano Concerto* –from which his *Cadenza* was later drawn– *Monegros*, *Wasserfall*, among many others, reveal his diverse and finely nuanced approaches to the instrument.

For this recording, two works have been chosen in which the composer’s defining traits converge: virtuosity, poetic allusion, melodic clarity, and linear thought, all framed within a mature language, firmly established and self-assured, free from dogmatism yet receptive to a wide spectrum of technical and aesthetic influences. Above

all, they are marked by a powerful dramatic impulse, one that already pointed toward his future in opera, later fully realized in works such as *Tránsito* and *Tejas verdes*.

The mysticism of Torres, related to that of Scriabin (though closer to the Spanish Renaissance notion of *ecstasy, vision, and contemplation of truth* than to the Russian's esoteric idea of redemption and the catalysis of the universe's vibrations, an outlook closer to Giacinto Scelsi), takes on two forms of expression in these selected pieces: *static-contemplative* (*Laberinto de silencios*) and *mobile-extatic* (*Semejante a la noche*). Both share common features, yet the manner in which they arrive at certain conclusions establishes the duality presented here.

Laberinto de silencios

Laberinto de silencios draws us into contemplation primarily through rhythm, harmony, and register, all tending toward a stasis of discourse. Striking is the way in which Torres creates a sense of volatility and suspension of time. Through the movement of small, incisive figures, he sculpts silence against points always displaced from the metrical pulse. It is a rhythmic design that

even the accumulation of events at the work's close fails to destabilise.

The same occurs with harmony, which remains consistently diatonic in character. Although the material is deeply rooted in tradition—one may even trace shadows of tonal cadences in the bass lines—the way in which it is placed, carefully and out of context in rhythm and register, produces a tonal ambiguity oriented more toward texture and resonance than toward harmonic definition.

Equally noteworthy is Torres's meticulous care to prevent this process of stasis from resulting in a loss of attention. While the material is constant, he calculates the proportions of change and the linearity of a progressive development. *Acciaccaturas* are his “workhorse,” employed to shape the discourse through their function as impulse, textural tension, and restraint. They guide phrasing and structure while also serving as pivots of modulation. Together with diatonic clusters, they enable this contemplative music to unfold with elegance and subtlety, yet with firm conviction.

The work was conceived to commemorate the tenth anniversary of the *Logia Voltaire* No. 127 and bears certain Masonic

symbolism –even graphically within the score– such as the phases of the square and compass, from rule to creativity. This symbolism also finds macro and microformal resonance in the recurrence of certain numbers –particularly the number three– most evident at the conclusion of the piece.

Here, Miguel Ángel Acebo makes highly refined use of the pedal to preserve the multiple textural layers –and the piano’s spectrum of colours– while maintaining rhythmic pulse and phrasing. Especially remarkable is his grasp of form, and still more, the way he sustains tension within the dynamic restraint that the work demands.

Semejante a la noche

Starting from a fragment of *Dark Night of the Soul* by St. John of the Cross, the second piece by Torres included in this CD reveals mystical ecstasy from a more active, darker, and ornamented contemplation. Premiered by its dedicatee, Javier Perianes, at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, it has since enjoyed wide diffusion. Yet this interpretation by Miguel Ángel Acebo stands out for its exceptional clarity, both in conception and in technique.

The opening, with its hollow chords moving in parallel across the piano’s extreme registers, already conveys a sense of suspension. This small element articulates the overall form of the work, reappearing episodically throughout, almost as a thematic gesture, until the ecstatic culmination in which it becomes the very centre around which the discourse expands.

This section finds its contrast in virtuosic mobility of a *Ravelian* or *Granadian* character –*that light or guide [...] which burned in my heart*– where harmony unfolds as a counterpoint to a diatonically shaped melody. Striking is the way Torres fuses this inclination toward renewed tradition with a cell (minor 3rd and semitone, expanded to perfect 5th and semitone) so characteristic of his style. The result is a harmonic kaleidoscope in which suggested functional relationships are continually broken, yielding a distinctive expressive sensuality. Here, temporal perception emerges from the continuous undulation of rhythms and arpeggios of varying lengths, which coalesce into a linear melodic texture, mobile, yet static. It is contemplative.

Miguel Ángel Acebo approaches these

challenges of shifting textures, measured use of the pedal, and continuous hand crossings with remarkable mastery. Especially striking is his search for balance in the weight of each chord and its textural layers, as well as the crystalline precision of his arpeggiated leaps.

José Manuel López López

Lo fijo y lo volátil

Lo fijo y lo volátil is a highly characteristic work in López López's catalogue, with a commanding interpretive trajectory that reveals the composer's very personal approach to the spectral dimension during his early mature period. His attachment to colour as in painting, his treatment of time and pitch as a unified factor –“particles of the same body”– and the poetic unfoldings present in all his works –a kinship strikingly evident with Scriabin– make his music a reference point for the latest generations of Spanish composers.

A defining feature of this work is the incorporation of electronics. At the time of its creation, this represented a major turning point, as its concept involves enlarging –or “magnifying” might also be an appropriate term– the instrument *from*

its own characteristics, as the composer notes. That is, through pre-recorded piano sounds, he manipulates and expands both the instrument's sonority and the performer's physical capacities, whether by sound synthesis processes, impossible resonances, or frenzied speeds that become texture emulating granular synthesis. Notable examples include the search for “doubles” in certain sections, such as measures 19 onward, where one perceives the transverse idea of the harp sound or the lengthening of fundamentals at the piece's opening.

The work's three large sections are subdivided into subsections technically defined by the use of *tonlos* –key depressions for resonance– each assigned distinct rhythmic, melodic, temporal, decorative, or harmonic deployment techniques. The contrast among these sections never diminishes the sense of flow. Although approached differently, the experience is one of continuous unfolding, like a fluid, as in Scriabin's Op. 63 No. 2. From the deployment of harmonics and resonant stretching to the most incisive, striated rhythms, this piece seems to float in time. It also sets the stage for subsequent remarkable works such as

the *Violin Concerto*, *Haikus d'automne*, or *Viento de otoño*.

Miguel Ángel Acebo demonstrates a profound understanding of this work, bringing a wide-ranging and precise technique that preserves and highlights the character of each section while adding a notable expressive dimension. His interpretation reveals a fresh approach to *Lo fijo y lo volátil*, with a fluidity both assured and insightful, offering a model for future performances. In this way, repertoire is constructed.

José María Sánchez Verdú and his gardens

The garden is an architectural and aesthetic space that reflects how humans can structure (*dominate*), integrate, and engage in dialogue with nature, in a world of delight, creation, and reflection. In these *gardens*, Sánchez Verdú creates his own listening space, where the compartmentalization of the Italian garden, the undulating expanses of the French, and the intimate aquatic beauty of the Arab garden are all present.

The two pieces included in this recording, *Jardín de espejos* and *Jardín de fuego*, guide us through the composer's poetic-sound world, reflecting some of his central

concerns: a new conception of time tending toward stasis through repetition; rhythmic incision and the insertion of contrasting objects, gestures, or patterns that are varied but undeveloped; the timbral expansion of the instrument, aimed at surpassing the threshold of its own idiosyncrasy and creating new contexts; and the hedonistic beauty of the materials. In short, he creates music “driven and subjected to risk and adventure”, a garden as a listening space, emerging from the sobriety of the material.

Jardín de espejos

Jardín de espejos was composed in 2017 as a required work for the 60th International Piano Competition Premio Jaén. Its structural unity is based on three elements: a robust macrostructure of clearly defined sections, describing a linear-arch form, far removed from the classical-romantic approach; a metronomic circumscription fixed to two marks (quaver = 114 and quaver = 100), only broken in the final section (measures 135, 138, and 140), helping to create a sense of closure before the resonant ending; and the composer's characteristic sobriety of materials, focusing above all on the almost obsessive repetition of notes and chords, the chromatic undulation of

polarised notes, open arabesques, and resonance. Through variation, juxtaposition, and occasionally superposition, he creates on the micro-level a static journey of attentive listening.

Bringing cohesion to all these elements presents a considerable interpretive challenge. Especially delicate are the materials mirrored between the hands, the pedal on which the resonance –another mirror– is based, and the meticulous handling of dynamics, agogics, and character contrasts of each element. Here, Miguel Ángel Acebo's mastery of pedal technique, clarity of touch and articulation, and formal understanding of the piece unfold magnificently, demonstrating his remarkable ability to assimilate and engage with all kinds of musical languages with dazzling precision.

Jardín de fuego

This piece was composed for the pianist Alfonso Gómez and, unlike the previous work, both its duration and character change markedly. The *tempo* is faster (quarter note = 63) and steady, with subtle agogic modifications and a more aggressive intent.

The temporal modulation of the piece lies

in the way the various objects and gestures are designed and presented. Their tendency is toward rapid, sparkling juxtaposition, alternating with longer, more resonant objects, creating a strikingly contrasting sense of temporal flow –rigid yet flexible– as if we are moving through the recesses of this imaginary garden.

Abrupt shifts across the extremes of the piano add to this effect, generating silences and, therefore, different sonic planes that are unrelated to one another. This allows each material to be heard individually and, on a timbral level, highlights the piano as a percussion instrument through the audible mechanics in the treble and the near-undefinable pitch of the bass. Finally, a third, middle textural layer functions as a unifier and resonator.

In approaching this work, Miguel Ángel Acebo demonstrates the ability to follow precisely what the music demands. His superimposed rhythmic precision and flexibility (also evident in his interpretation of Scriabin's most contemplative moments, as well as in abrupt, fleeting changes), along with his understanding of form, shine through in a performance full of subtle energy and poetry.

Francisco Domínguez

Approaching Mysterium

Francisco Domínguez belongs to the new generation of creators who can boast a solid training, consistent artistic references, and a technique that unifies the achievements of the avant-garde with an open approach to new sensitive horizons, both culturally and aesthetically. Some of his works, such as *Taqsim*, *Eco de las noches*, or *Igurtzi*, exemplify this. In them, we can observe the composer engaging with certain references to the Arab world, a new structuralism of an expressive nature, and an exploration of extended instrumental resources that at times approaches saturation.

He is also a remarkable orchestrator and creator of dialogues with the academic tradition, as is the case in this piece. Composed especially for this recording project (thanks are due to Paco Moya and Miguel Ángel Acebo), Domínguez traces harmonic materials and conceptual sketches from Scriabin's "impossible" project *Mysterium*, of which only *L'Acte Préable* remains. Yet he avoids reconstruction. On the contrary, he approaches these materials through objectification that reaffirms

Domínguez's own authorship.

To achieve this, the development of micro-formal events (chordal gestures, bursts of arabesques, etc.) as well as the stylistic deviation from their origin are essential. The composer accomplishes this through two main approaches. The first is the loss of linear phrasing through fragmentation, playing with the perception of time via succession, register expansion, and nullification of material through clusters. The second, perhaps even more important, is the use of the *sostenuto* pedal. Through this, Domínguez shapes resonant harmonic centres. Not only does what is directly sounded exist, but also what vibrates. In this way, Scriabin is present indirectly, as the reflection of a shadow (with the corresponding aesthetic-religious implications).

The work carries a great expressive weight and a highly solid structure. This is precisely what Miguel Ángel Acebo highlights in his "approach." He extracts the highly personal sonorities of the piece, allowing the distant echoes of Scriabin to resonate. His handling of rhythm and textures is remarkable for its clarity and precision, resulting in a recording that aspires to be a reference.

Israel López Estelche

THE MYTH IS THE REALITY (Mircea Eliade)

Miguel Ángel Acebo

When the historian of religions Mircea Eliade equates myth with reality, he challenges a culture in which empirical and scientific-technical knowledge are considered the sole reliable avenues to truth. Yet the anthropological reality that civilizations construct their world upon mythical narratives –or, if one prefers, upon abstract values, fetishes, or ideas elevated to the status of gods– remains undeniable, beyond the scope of belief.

This work is not merely a musical proposal but a manifesto that engages multiple realms of thought. Encountering the later works of Alexander Scriabin reveals a profoundly disquieting reality, both musically and philosophically. In Scriabin, compositional language is not a mere vessel for expression; it is part of the very content itself. His friend and biographer Leonid Sabaneyev, in *Memories of Scriabin*, recalls the composer declaring: “I do not understand how one can simply write music. [...] Music has meaning only when linked to a unified plan, to a complete vision of the world. [...] Music is a path of

revelation.” For Scriabin, music was ritual. His unfinished *Mysterium*, intended to unfold in the Himalayas over several days, was designed not for an audience but for participants in a multisensory ritual of music, visual spectacle, dance, fragrance, and tactile engagement.

Manfred Kelkel, in his seminal work *Scriabin, sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, emphasizes that the primary influence on Scriabin was German idealism, particularly Fichte, rather than the more superficial New Age currents or the ideas of Blavatsky often associated with him. Intriguing parallels with Nietzsche are also evident: the will to power resonates with Scriabin's notion of desire, recurrent in the composer's notebooks and the *Übermensch* finds an echo in the “I am God” of his poetry.

Scriabin takes idealism to its extreme. Perception *is* reality, and nothing exists outside the mind: “Everything is my creation [...] Nothing exists by itself, nothing was previously created: everything is play. And this play is the highest form of reality.” Frequently, he employs fire as a metaphor for desire: the creative impulse, the drive

to construct one's own reality, the human capacity to imagine novel sensations, combinations and meanings. "Desire is suffering," he notes. Fire, for Scriabin, is life itself: a process of burning through desire's ardour toward progressive extinction.

Yet Scriabin's universe is darker still. His night is more suffocating than that of the German idealists. The advent of decadent art brings a particular vision of darkness. As Kelkel notes, in Scriabin the figure of Prometheus parallels that of Lucifer. The allure of ambiguity, the liminal, the sterile and the cadaverous is intensified.

What is striking is the extraordinary correspondence between Scriabin's thought and his compositional language, which creates disorienting ambiguities in traditional tonal hierarchies. Harmonic tensions, founded on tonic, dominant, and subdominant functions, dissolve into symmetrical tritone relationships. As in traditional tonality, these tritone relationships are structural in nature and define the discourse sections.

In the so-called *mystic chord* or *Prometheus chord*, similar ambiguities appear: two chords separated by a tritone distance

exchange and confuse all their notes: the major third of the first becomes the minor seventh of the second; the minor ninth becomes a perfect fifth, sometimes omitted; the major ninth, an augmented fifth; the added sixth, a minor third; and inevitably, the root becomes the tritone of the resulting chord. The conversions work identically in reverse. This, combined with the known symbolism of the tritone (*diabolus in musica*), creates a disorienting scenario: we do not know whether we are on one side of the mirror or the other, in tension or repose (tonic or dominant).

Another element connecting Scriabin to decadent art is two-dimensionality. In works such as Rossetti's *Lady Lilith*, Millais' *Ophelia*, or Klimt's *The Kiss*, the figures exhibit an apolline mummification, making them disturbingly sterile, and a tendency to fill every part of the canvas, avoiding perspective. Possibly, the avoidance of depth, presenting everything in the foreground, petrified, is a way of representing sterility. In Scriabin, the impossibility of travelling to a neighbouring key represents the cancellation of perspective. Everything happens *here*. But in an ambiguous *here*, in which we do not

know whether the dominant exists. The familiarity of the main key, infected by an intrusion of another reality, constitutes the Freudian definition of the uncanny: something hidden at home that should never have come to light. It modulates but modulates to the interchangeable tritone. It modulates to the reflection in the mirror. In this context, the suppression of the fifth in the Prometheus chord gains special meaning, impoverishing the primary harmonics and transforming the sonority into a frozen, sterile *now*, where the harmonic tensions of the third, seventh, or ninth appear bare, dissected.

But why is it necessary to reclaim this daemonic world of darkness and ambivalence? First, we may ask how art would appear in a society where the gods are assumed dead and myth serves only as entertainment. The philosopher Byung-Chul Han addresses this in *Saving Beauty* and *The Disappearance of Rituals*. He describes a “society saturated with positivity,” based on performance and happiness —a happiness, that is, at the service of performance. He speaks of a “society of transparency,” in which everything must be known, equating the accumulation and accessibility of

data with the ancient concept of wisdom. As a result, an aesthetic of the polished emerges, entirely smooth, without traces of negativity or anything standing between the viewer and immediate narcissistic satisfaction. All signs of negativity are denied: death is omitted, pain pathologized, and ritual deemed accessory, a hindrance to productivity and efficacy.

The consequence is a culture of meaning and content, disregarding the signifier and form as mere dispensable containers. Yet beauty belongs to the world of appearance: it is form and signifier, suggesting impossibility of disclosure. Attempting to tear the veil of Maya, illuminating its fragile structures fully, beauty shifts from signifier to meaning, ceasing to be beauty and becoming dissected obscenity. In this sense, it is urgent to rescue the mysterious, to recognise human incapacity to name certain things, and that some things, though nameable, must eternally remain shrouded, lest they vanish forever.

The absence of darkness and abjection has dire implications. The entirely polished and positive describes a homogeneous panorama. According to Eliade,

homogeneity equals chaos, what has yet to be civilized or known. In homogeneity, humans cannot orient themselves. Sacred elements act as references, making space and time habitable. This rupture, this wound, parallels entering a temple: a homogeneous temple is inconceivable. Similarly, eroticism cannot be strictly Apollonian; transgression and disturbance are necessary. In Roland Barthes' words: "*The most erotic place on a body is where clothing opens.*" Where Dionysian forces unfold amidst concealment, an access to mystery is intuited. Darkness is inescapable. Darkness is not mere absence of light; it has ontological substance and imbues everything with blackness. Absolute positivity is an impossible abstraction and a perversion, a form of negativity. Absolute absence of evil, if it existed, would be the true hell.

This is the territory of Scriabin, and here art and ritual operate according to these rules. There is no art without negativity, strangeness, or otherness. Art ignoring difference becomes mere self-indulgence. The approach to the mysterious includes paths like quietism, alchemy, or the mysticism of Saint John of the Cross, here

represented in *Semejante a la noche*. The "dark night," lead, or black raven are metaphors of the alchemical *nigredo*: the putrefactive phase, reaching intense blackness, prior to transformation of matter through separation and reunification of fixed and volatile, matter and essence. Art, in this sense, is a ritual path to the unnameable.

The mysterious operates in darkness, where identities are unclear, and dissolution is the norm. Symbols include the night and the mirror. The mirror represents self-knowledge, yet we may ask whether the reflection contains another or merely projects the observer. Deformities may appear in the reflection. The premonition of otherness within oneself opens the door to the object, to what the subject perceives but does not recognise. The unfaithfulness of reflection is treated extensively by Sánchez-Verdú in *Jardín de espejos*, where overlapping *tempi* create independent realities. The mirror symbolizes the passage from the sensible to the ideal world, the resonance of opposites, the confusion between reality and representation. The mirror is, ultimately, an essential symbol across many traditions of knowledge.

Where there is strangeness and otherness, there is fear. When identity is violated by an unrecognizable presence, when the body's limits blur, the mask is born. The mask signifies monstrous mutation and relates to the liminal, the monster's abode beyond the city walls. Yet concealment, modesty, and being for the other are essential to civilization, and the site where the character is inseparable from *us*, and identity becomes strange, is ritual, and in ritual, art achieves transcendence.

If there is one aspect of sound that relates to transcendence, it is resonance. It implies an aspiration upward, toward the distant horizon; and the existence of a space in which to propagate: a temple, a body, a hollow. It challenges the linearity of time, which expands and folds back on itself. It consists of a first cause and an effect in its image and likeness. Resonance is community: trembling with another's pain, vibrating, and making another vibrate. Above all, it is an awareness of silence and space.

It is no coincidence that resonance serves as the guiding thread throughout the entire album. It appears in the spectral language of

López López, in the astonishing textures of Sánchez-Verdú, and in the work of Francisco Domínguez, who undertook a daring study of the instrument's sympathetic vibrations. In *Laberinto de silencios*, resonance unfolds within a contemplative environment where silence is equally, if not more, significant. The labyrinth implies shadow, secrecy, and passage. Silence, when shared, constitutes the most intense form of community, where lips need not part. Here we are gathered, united in purpose.

Miguel Ángel Acebo

SCRIABIN

NOTEBOOK

Jesús TORRES

- | | |
|--|------|
| [1] Laberinto de silencios (2012) | 8:22 |
| [2] Semejante a la noche (2013) | 5:34 |

Alexander SCRIBIN

- | | |
|----------------------------------|------|
| [3] Poème-Nocturne op. 61 | 8:22 |
|----------------------------------|------|

José Manuel LÓPEZ LÓPEZ

- | | |
|--|------|
| [4] Lo fijo y lo volátil (1994)
for piano & electronic | 7:47 |
|--|------|

Alexander SCRIBIN

2 Poèmes op. 63

- | | |
|----------------------|------|
| [5] Masque | 1:24 |
| [6] Etrangeté | 2:30 |

José M^a SÁNCHEZ-VERDÚ

- | | |
|-------------------------------------|-------|
| [7] Jardín de espejos (2017) | 10:10 |
| [8] Jardín de fuego (2021) | 4:16 |

Alexander SCRIBIN

- | | |
|----------------------------------|------|
| [9] Vers la flamme op. 72 | 6:48 |
|----------------------------------|------|

Francisco DOMÍNGUEZ

- | | |
|--|------|
| [10] Approaching Mysterium (2024) | 4:12 |
|--|------|

Alexander SCRIBIN

2 Danses op. 73

- | | |
|-----------------------------|------|
| [11] Guirlandes | 3:56 |
| [12] Flammes sombres | 2:20 |

MIGUEL ÁNGEL ACEBO

PIANO

Booklet in Spanish & English

Recording venue:

Auditorio Manuel de Falla,
Granada 2-4 September 2024

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Israel López Estelche &
Miguel Ángel Acebo

Translation: Barbara Cordova

Photographer: Lara Santaella

Executive Producer: Gloria Medina

© 2025 Copyright: IBS Artist

Veleta, 20 · 18140 - La Zubia
(Granada - Spain)

info@ibsclassical.com

NºCat: IBS162025 · DL GR 1230-2025

CD total time 66:03