

Tiempo: Infinito : Presencia : Repetición

PACO YÁÑEZ

En esta Galicia infectada por la corrupción, el conservadurismo y la estrechez de miras, volver a asomarse al proyecto artístico-musical de Vertixe Sonora es un auténtico balón de oxígeno para quienes aspiramos a una vida cultural que se escape del más-de-lo-mismo con el que nos pretenden anestesiar la mayor parte de nuestros gestores político-culturales.

Después de un verano marcado en Santiago de Compostela por la sequía en cuanto a música actual (cuando no por la presentación de puntuales partituras de bochornosa y retrógrada estética), el ciclo 'Música y arte. Correspondencias sonoras' regresa en este 2012 con su tercera entrega: un concierto que reúne a cinco jóvenes compositores de cuatro nacionalidades diferentes, incluyendo tres estrenos mundiales encargo del conjunto gallego y la presentación en España de dos partituras: planteamiento este que confiere, unido a la actualidad de sus propuestas musicales, una verdadera significatividad y relevancia internacional al proyecto de Vertixe Sonora. Igualmente, se añadían esta semana a lo estrictamente concertístico nuevas citas con este proyecto en cuanto a creación, divulgación e interpretación, con un taller de composición digital dirigido por Ángel Faraldo, la conferencia del musicólogo Emilio Lede *Protocolos de escucha* en la librería Versus de Vigo, así como la mesa redonda que con el título *Componer hoy* precedió al concierto del día 25, con presencia de Ramón Souto (Vigo, 1976), Oriol Saladrigues (Barcelona, 1975) y Sivan Cohen-Elias (Jerusalén, 1976).

Esta primera 'Correspondencia sonora' otoñal se vinculó con la exposición *En cuatro movimientos*, que aborda la obra y el pensamiento artístico de Esther Ferrer (Donostia, 1937), una de las creadoras españolas más destacadas en el terreno del arte conceptual y la *performance* a lo largo de las últimas décadas. La muestra, que hemos podido contemplar en el Centro Galego de Arte Contemporánea este verano, se articulaba en cuatro ámbitos: tiempo, infinito, presencia y repetición; cuatro elementos que, como señala la comisaria de la exposición, Rosa Olivares, "son realmente uno solo". Y así es como Vertixe Sonora ha entendido y articulado su propuesta musical: a través del tiempo como fluido y deriva que,

©

Santiago de Compostela, martes, 25 de septiembre de 2012. Centro Galego de Arte Contemporánea.



Vertixe Sonora Ensemble. Carlos Álvarez-Ossorio, iluminación. Alex Hills: 5 Resonance Studies. Teresa Carrasco: ...tiempo. Milica Djordjević: FAIL. Oriol Saladrigues: Marco que enmarca marco, que enmarca marco, etc... que no enmarca nada. Sivan Cohen-Elias: To Move You Stay. Ocupación: 25%

unido al espacio (del que es cara de una misma moneda), en nuestra vida impone memoria y olvido.

Abrió el concierto la música del compositor británico Alex Hills (Cambridge, 1974), cuyos *5 Resonance Studies* (2011) serían intercalados entre las restantes obras del programa. De las piezas de su partitura, el compositor nos dice que "abordan diferentes formas en que la imagen remanente del sonido, del piano, puede ser modificada (a través de notas que se sostienen silenciosamente, a través del pedal, tocando dentro del instrumento...) para prolongarse en un imaginario tiempo infinito"; esa dimensión que para Ferrer es "un espacio sin tiempo". Ello dará lugar a una no-preeminencia del ataque que privilegia la reverberación desde la caja del instrumento como principal objeto sonoro: el eco como sustancia. Para crear estas sombras sonoras en expansión, Hills determina pasajes atacados (fuentes para la reverberación) tanto en el teclado como en el arpa del piano, con estructuras armónicas no excesivamente complejas (en las que lo repetitivo también tiene un papel importante, para estudiar cómo modificar distintas formas de sonido reverberante a partir de un patrón compartido).

Siendo el planteamiento de Alex Hills sin duda interesante a nivel conceptual, a la hora de trabajar instrumentalmente la relación ataque-reverberación le falta mucha enjundia y sustancia musical; ésta que sí tiene en la escritura su maestro, Brian Ferneyhough, u otras partituras análogas en esta línea de análisis, como la excelsa *Serynade* (1998-2000), de Helmut Lachenmann. El trabajo del eco resulta un tanto plano en su partitura, falto de ambición en el uso del pedal, quizás en la preparación de las cuerdas del piano como cuerpos resonantes; y, sin duda, en los objetos sonoros sometidos a reverberación, en el ataque propiamente dicho, de cuya mayor complejidad se hubieran deducido más atractivos procesos ecoicos; de ahí que el estudio de resonancia más interesante haya sido el quinto, oscuro y perturbador, con un tratamiento más complejo en teclado y arpa. Contribuyó a rescatar matices la ejecución de David Durán, pianista que concierto tras concierto se revela como un músico de exquisita precisión, fidelidad y dominio del lenguaje contemporáneo. Debo destacar su musicalidad para este tipo de propuestas, su adecuado balance entre el ataque y el silencio, su calibración del tiempo a través de la diseminación de episodios sonoros en el espacio. Aliado de Durán ha sido un público exquisito, gracias a cuyo respetuoso silencio pudimos percibir los matices y las gradaciones de esas sombras sonoras en progresiva transformación hacia su evanescencia, en este caso orientadas hacia la derecha de la sala, debido a la apertura de la tapa del piano, que se transformó en un campo de esculturas ecoicas; imagen tanto de la inmensidad como de la fugacidad del infinito: esa extensión sin fin cuya (in)comprensión, como reconoce la propia Esther Ferrer, nos perturba y desorienta.

También sobre lo temporal versa la segunda partitura del concierto, *...tiempo* (2012), de la asturiana Teresa Carrasco (Oviedo, 1980), que escuchamos en su estreno absoluto. Se trata de una composición influida por lo minimal en cuanto a la utilización de un restringido número de elementos, muy esenciales, sobre los que operan procesos de repetición (uno de los ámbitos de la exposición de Ferrer). Escrita para saxofón tenor, piano y electrónica, *...tiempo* es una pieza muy gráfica y narrativa en lo que a la electrónica se refiere, en la que se recogen sonidos grabados específicamente para esta obra por la compositora en el

Deutsches Uhrenmuseum de Furtwangen. Diferentes mecanismos, carillones, cajas de música, engranajes y demás se hacen audibles a lo largo de la partitura en diversos grados de presencia, como materialización del tiempo ‘objetivo’. Es algo que también Esther Ferrer había realizado en su pieza radiofónica *Al ritmo del tiempo* (1992), *performance* sonora creada para RNE y en la que el ostinato del reloj marca con su continuo batir una suerte de infinita repetición sobre la que se expresa la voz de la artista. En este caso, son saxofón y piano los que interactúan con el sonido pregrabado, volcado a escena por la mesa de control o lanzado por el propio saxofonista a través de los pedales. La parte acústica de saxofón supone un trabajo continuo de *slap*, juegos percusivos de llaves, sonidos con aire y fonéticos; mientras que el piano trabaja las cuerdas en el interior de la caja, así como potencia las resonancias con un amplio uso del pedal. El teclado es utilizado en *martellato*, mientras que en el arpa el uso de piezas de metal contribuye a acentuar lo rítmico, lo mecánico, en correlación con la electrónica, si bien los solistas instrumentales parecen remitirnos a un tiempo más ‘subjetivo’, a una percepción de esa deriva cronométrica que analizan e interpretan. Ello conforma una suerte de diálogo de tiempos, de superposición de capas históricas: palimpsesto de presentes y momentaneidades congeladas en el espacio que quizás sean uno de los rostros del infinito... Así lo había entendido en su día otro compositor fascinado por los mecanismos sonoros, György Ligeti, que en su *Clocks and Clouds* (1973) también reflexionó sobre el tiempo como mecanismo y fluido orgánico como dos formas de expresar la temporalidad humana.

La trama temporal construida por Teresa Carrasco avanza hacia una especie de paralización final, a través de una refinada relación entre los tres protagonistas de su partitura, que alcanzan en sus últimos compases una suerte de evanescencia: un tiempo como memoria, recorrida por los recuerdos (quizás de la infancia), como los que convoca esa caja de música final, tras diversos procesos de congelación sonora a partir de los materiales acústicos en escena: cristalización y tiempo capturado... La interpretación de *...tiempo* respondió al refinamiento exigido por la ovetense, con un sutil David Durán en el piano y un más enfático Pablo Coello al saxofón, especialmente tajante en la técnica del *slap* y muy empastado con su compañero en el proceso de paralización final, con gran carga dramática.

De la compositora serbia Milica Djordjević (Belgrado, 1984) pudimos escuchar *FAIL* (2010), pieza para violonchelo y electrónica auténticamente *alla Hendrix*. Es *FAIL* una partitura sobre el fracaso y la tenacidad. Afirma su creadora que aborda los procesos que derivan en fallos, que reiniciamos una y otra vez precipitándonos al error, alcanzando progresivamente un estadio de frustración mayor. El fracaso, así pues, extendido *ad infinitum*: otra forma de concebir el tiempo. En su recorrido, no podría decir, ni mucho menos, que *FAIL* constituya fracaso alguno; es más, sostendría que se trata de una de las composiciones más impactantes de las escuchadas en esta velada. Una auténtica plétora de efectos exploran el violonchelo en prácticamente todos sus registros y técnicas, convocando reminiscencias estilísticas que pueden ir del folk balcánico al rock progresivo. Ninguno de estos estilos se llega a afianzar, chocando entre sí de forma violenta e histriónica. La amplificación del violonchelo se entrecruza con la electrónica y sus paisajes sonoros, también abigarrados, palimpsestiales. Ambos confluyen y se separan, se interpelan y provocan, buscan espacios de convergencia y personalidad discrepante, hasta ese

crescendo final marcado por la distorsión, en el terreno del *hardcore*: rotundo, mestizo y transcultural. Como ya ha sucedido en anteriores conciertos con este tipo de piezas de fusión, *FAIL* ha sido recibida por el público de forma entusiasta, algo a lo que ha contribuido la interpretación de Thomas Piel, que sigue demostrando sus dotes en cada concierto de Vertixe, con una especial virulencia a la hora de atacar el violonchelo, con carácter, fuerza y determinación. Músico de formación académica como él, su ejecución destaca igualmente componentes clásicas en este ‘*big bang*’ estilístico, lo cual no hace sino ampliar las referencias y sus ecos: los rostros de un intérprete hoy en día, su experiencia como ágora de resonancias.



Momento del concierto

© 2012 by Paco Yáñez

La segunda de las partituras que recibían su epifanía sonora fue *Marco que enmarca marco, que enmarca marco, etc... que no enmarca nada* (2012), de Oriol Saladrigues. La pieza se relaciona directamente con la serie *Marco que enmarca marco*, en curso en el catálogo de Ferrer desde hace décadas. Aborda en ella la artista vasca el concepto de repetición; una repetición que "siempre es inevitable, a pesar de nuestra observación de que la verdadera repetición es imposible". Si la música de Saladrigues se inspira en la serie de Ferrer, ésta, a su vez, se inspira en la música, en la *Musique d'ameublement* de Satie; es decir, en la música como elemento funcional, algo que traslada en el ámbito de las artes plásticas al papel del marco, en la obra de Ferrer elevado a protagonista del objeto artístico: superación de lo ornamental, inversión de funcionalidades. No es suficiente con permutar los órdenes clásicos, se procede a una acumulación de elementos que crean no tanto repetición como variación, y ahí es donde incide esta partitura, que circularmente devuelve el concepto ferreriano al mundo de lo musical.

Escrita para saxofón (barítono en la primera parte y alto en la final), violonchelo y electrónica, la composición de Oriol Saladrigues es quizás la más compleja a nivel técnico de las interpretadas esta noche. En ella también podríamos reconocer el pensamiento de Ferrer que pretende "hacer lo más posible con lo menos posible". Para ello, el compositor catalán incide en la regularidad/irregularidad de los materiales musicales, de las pulsaciones; uno de sus campos fundamentales de investigación. Dentro de entornos sonoros muy austeros, los materiales se exponen sucesivamente en formas muy similares, próximas a lo repetitivo, mas nunca ‘iguales’ en sentido estricto. Ello provoca ya no sólo unas variaciones de infinitesimales matices, sino un trabajo de la percepción del espectador, que ha de enfrentarse a elementos en situaciones cambiantes, ya sea por el trabajo de los instrumentos acústicos amplificadas o por una electrónica que los transforma y expande, realizando lo que Saladrigues dice se acerca a un ‘cubismo musical’ al enfocar los objetos

sonoros desde distintas perspectivas. Ello incidirá en las texturas, herencia inequívoca de uno de sus maestros en París: el compositor español José Manuel López López. Los encargados de dar relieves a estas texturas, de modular tan refinados campos sonoros y graduar los distintos niveles de variación sobre el escenario fueron Pablo Coello al saxofón y Thomas Piel al violonchelo, con la colaboración de Ángel Faraldo y del propio Saladrigues en la electrónica. Juntos han brindado una lectura muy inspirada, sutil y reveladora.

Por último, la pieza que quizás ha alcanzado en su conjunto un mayor empaque: *To Move You Stay* (2012), de Sivan Cohen-Elias, tercer estreno de esta correspondencia artístico-musical. Aventajada alumna en la Universidad de Harvard de su compatriota Chaya Czernowin, la israelí establece evidentes vínculos entre su pieza y la serie de Esther Ferrer *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* (1987-2012). En ambas hay algo fuertemente coreográfico, en ambas se adentra la reflexión en la frontera entre lo que de mecánico hay en nuestra vida y sus movimientos realmente libres, 'desprogramados'. Es por ello que Cohen-Elias pone en escena lo que denomina un "equilibrio de contradicciones". Sus intérpretes actúan al modo de robots, con una gestualidad de autómeta, en la que destacan acciones rígidas de difícil categorización, de indefinida finalidad. Juegan estos gestos en buena medida con las expectativas del espectador, que en muchos momentos completa mentalmente los recorridos; que no siempre terminan como se podría esperar. Es así como, detenidos y congelados en escena, el juego de expectativas entre intérpretes y oyentes-espectadores genera movimientos no tanto físicos como mentales, igualmente vinculados a los conceptos de regularidad e irregularidad. Los músicos se encuentran en la propuesta de Sivan Cohen-Elias atados entre sí con una cinta de baliza, que progresivamente van enrollando en sus muñecas según las indicaciones que la compositora señala en la partitura, hasta que en los compases finales saxofón, clarinete bajo y violonchelo tienen que abandonar sus atriles e irse amalgamando en torno al piano, donde terminan por conformar un grupo escultórico, una imagen congelada: la paralización de cualquier movimiento e iniciativa.

Acompaña lo coreográfico un despliegue musical realmente ambicioso, en el que la escena se puebla de tonos, ruidos y silencios en variadísimas combinaciones y pasos intermedios: gestos asociados indisolublemente a sonidos. Es algo que la compositora ya había explorado en piezas anteriores, como *Engine Room* (2009), en la que las técnicas extendidas y los procedimientos en el entorno de la 'Música concreta instrumental' lachenmanniana hacen del ensemble un campo para la proliferación de sonidos no convencionales, para la creatividad tímbrica. A ello se suma una fuerte rítmica, muy enfática (en la que el piano se convierte por momentos en verdadero metrónomo), y un carácter muy orgánico y musical, que fluye con coherencia y fuerza, con auténtico talento para el manejo de las tensiones y el sentido musical en esta 'danza mecánica'. La vivencia acústico-coreográfica de esta *performance* musical tuvo en Vertixe a unos notabilísimos autómetas-intérprete, con un inspirado David Durán al piano (preparado con muelles, placas de madera y papel pluma), de gran firmeza y atronadora presencia en sus pasajes martellato, y un sutil refinamiento en el interior de la caja; un Thomas Piel muy expresivo en sus numerosos compases con ruidos blancos, arrebatados col legno que se convertían en auténticos hachazos con la amplificación, glissandi desahorados a dos manos, pasajes de

texturas extremas sul ponticello, giros de su instrumento haciendo sonar todo su contorno en 360°, etc.; así como el siempre exquisito Pablo Coello en el saxofón alto y Joaquín Meijide en el clarinete bajo, al que sacó tan denso sonido como adecuada gestualidad tuvo su representación dramática. Ángel Faraldo potenció nuevamente la exploración acústica del auditorio del cGac gracias al tratamiento electrónico de los instrumentos, que fueron proyectados desde distintos altavoces, lo que aumentó la complejidad del entorno sonoro y sus resonancias, dotando de nuevas capas a lo musical, ya sea para su comprensión o, como diría Esther Ferrer, para su contemplación más allá del entendimiento...

Todo ello: la relación que se establece entre un conjunto de jóvenes compositores que ya han estado presentes en muchos de los más prestigiosos festivales internacionales (interpretados por conjuntos tan significativos como musikFabrik, el Klangforum Wien o el Arditti Quartet) y un ensemble emergente como Vertixe, confiere a esta serie de conciertos un carácter único en la escena gallega, en la cual continúan como la referencia más sólida y seria en el panorama de la música actual. Así lo entendió igualmente el público, que recibió con entusiasmo los sucesivos estrenos. Pena que no lo entiendan igualmente los gestores de nuestros auditorios, donde las propuestas de Vertixe encontrarían un espacio con mayor presencia de melómanos: esos a los que sistemáticamente se les priva de vivenciar experiencias tan poco frecuentes como éstas.

Destacar también hoy la iluminación del concierto, a cargo del actor y director Carlos Álvarez-Ossorio, una de las voces más independientes, trasgresoras e interesantes del teatro en Galicia. Su diseño de luces estuvo igualmente inspirado en la obra de Esther Ferrer, en su trabajo con elementos cotidianos, en este caso lámparas con las que Ossorio ha creado, en una línea conceptual también muy ferreriana (como veíamos con respecto a la partitura de Oriol Saladrigues), marcos dentro de marcos: espacios lumínicos que se han ido creando y permutando dentro de un triángulo base que ha presidido la ejecución de todas las composiciones; quizás él mismo invocación de alguna suerte de tiempo como representación del infinito... Esperemos que, si no infinita, sí sea mucha la vida que le quede por recorrer a Vertixe Sonora para desentumecer los escleróticos panoramas de la música actual en Galicia.