

Esencia de interdisciplinarietà

PACO YÁÑEZ

Tras un otoño que en Santiago de Compostela ha presentado una programación de música contemporánea algo más generosa que las de años precedentes (a pesar de lo muy desigual de su interés y trascendencia artística), llegamos a uno de los conciertos más destacados en lo que a repertorio actual se refiere: al final del ciclo anual 'Música y arte. Correspondencias sonoras', que el ensemble Vertixe Sonora ha desarrollado en el Centro Galego de Arte Contemporánea en estrecha vinculación con las exposiciones programadas por la institución compostelana.

Después de un muy interesante concierto ideado y conducido por Ángel Faraldo el pasado 6 de noviembre, en el que ha repasado la historia reciente de la música electrónica, en íntimo diálogo interdisciplinario con la obra del artista pontevedrés Fernando Casás (Gondomar, 1946), esta nueva 'Correspondencias sonora' nos invitaba a una propuesta de más amplio recorrido, por cuanto desde el 24 de noviembre hasta el mismo día del concierto (martes 27) se abría el CGAC a un encuentro internacional de composición, a una serie de ensayos abiertos, y al propio concierto que clausuraba el que considero más valioso ciclo de música actual desarrollado en Galicia desde la desaparición de las Xornadas de Música Contemporánea que el CGAC organizó en los años ochenta y noventa del pasado siglo en colaboración con la Universidad de Santiago de Compostela (jornadas que este año se han 'retomado' en octubre, si bien con una ambición muy inferior, echándose en falta una dirección artística especializada en el ámbito contemporáneo que dé sentido y altura a su programación más allá de una suerte de 'café para todos' sin verdadera enjundia musical de conjunto).

Como antes señalábamos, el calendario de actividades de esta nueva correspondencia artístico-musical comenzó el pasado sábado 24 de noviembre, con el encuentro de cinco jóvenes compositores que abarcaban Europa de Norte a Sur, de Este a Oeste, con la presencia del sueco Esaias Järnegard (Estocolmo, 1983), del italiano Simone Movio (Latisana, 1978), del ruso Alexander Khuveeb (Perm, 1986), del gallego Jacobo Gaspar (Mos, 1975), y del austriaco Matthias Kranebitter (Viena, 1980).

Jacobo Gaspar
Grandal
©
jacobogaspar.com



**Santiago de
Compostela,
martes, 27 de
noviembre de**

2012. Centro Galego de Arte Contemporánea. Vertixe Sonora Ensemble. Carlos Álvarez-Ossorio, iluminación. Esaias Järnegard: Hård. Matthias Kranebitter: Denudationen 1-118. Simone Movio: Incanto III. Alexander Khuveeb: eARTh. Jacobo Gaspar: Sombras de inverno. Ocupación: 25%

Las ponencias y los debates desarrollados por/entre compositores y asistentes se han centrado, fundamentalmente, en el hecho de componer en relación con otros lenguajes artísticos, destacadamente las artes plásticas, y muy especialmente la obra del artista que ha inspirado las partituras que esta semana recibían su estreno mundial: Fernando Casás (cuya creación, en cualquier caso, a su vez trasciende límites, ya sean pictóricos o escultóricos, para (re)dirigir su/nuestra atención al objeto artístico con múltiples dimensiones físicas, estéticas y conceptuales: ya sea desde un cuadro en el sentido canónico a detritos cuya ubicación en un contexto artístico institucionalizado transmuta su categoría ontológica, cargándola de nuevos significados). Según el compositor gallego Jacobo Gaspar, la interdisciplinariedad cobra especial fuerza y protagonismo en el mundo de la creación en momentos de cambio, como el que identifica en la actualidad; una actualidad, en todo caso, extendida, que prolonga su transformación de nuestro modo de concebir/entender/vivir la música desde la segunda posguerra. Para el compositor gallego, experimentamos en las últimas décadas un auténtico cambio de paradigma en el mundo de la música, con la no distinción entre sonido ‘musical’ y sonido ‘no musical’, trascendiendo valores y categorizaciones tradicionales imperantes durante siglos. Es algo que, en paralelo, ha vivido también el ámbito de la plástica, de lo cual los restos de maderas encontrados en la costa por Fernando Casás son un magnífico ejemplo, como lo sería todo el trabajo con ‘residuos sonoros’ considerados ‘no música’ en el ámbito canónico, hasta su reinterpretación en los años cincuenta/sesenta por compositores como György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, o Helmut Lachenmann, con reveladoras muestras (y vórtices histórico-musicales) como sus germinales y epifánicas *Apparitions* (1958-59), *Mikrophonie I* (1964), o *Intérieur I* (1966).

Para Jacobo Gaspar, el cambio que en buena medida proviene de obras como las citadas, se centra, además de en la renovada categorización y puesta en valor de los distintos tipos de sonido y su intención artística, en aspectos como el papel del intérprete y su más abierto y protagonista rol a la hora de definir la conformación musical de cada partitura, la necesidad de una escucha activa (no tanto necesariamente intelectualizada como atenta: curiosa, desprejuiciada e interactiva), o la función social de la música, que progresivamente debería ir desligándose de su carácter tradicional de entretenimiento burgués para adentrarse en un proceso de conocimiento de naturaleza radicalmente artística. Para Jacobo Gaspar, de entre la generación de compositores previa a la suya destacan las voces, en Europa, de Helmut Lachenmann, Gérard Grisey y Salvatore Sciarrino; mientras que en España señala a José Manuel López López y a José María Sánchez-Verdú. Con algunos de ellos comparte un interés renovado en este cambio de siglo por la materia sonora y su relación con la naturaleza; una naturaleza cuyas sustancias han influido decisivamente en algunas de sus composiciones, como *Ámbar* (2009) o *Metamorfoses da luz* (2010).

Los restantes compositores ahondaron en dichas líneas de reflexión, con una importante profundización en lo referido a la naturaleza y al sentido personal/social de la música, ya sea desde la búsqueda de una nobleza espiritual asentada en el arte, de la que habló Simone Movio, a la mirada humorística sobre historia y sociedad que desarrolla en sus composiciones Matthias Kranebitter, pasando por las complejas relaciones que en Rusia se dan entre política-sociedad-arte, de las que habló Alexander Khuveeb. Además, cómo no, los debates centrales de la música actual en torno a la superposición de recursos sedimentados por la historia: tonalidad, melodía, armonía, ruidismo, electrónica..., aspecto

en el que Kranebitter pone como paradigma de mestizaje y apertura de miras al pintor Francis Bacon y su oscilación entre lo figurativo y lo abstracto, y Esaias Järnegard a Paul Celan y su materialidad de la palabra. Como era de esperar, la figura de Helmut Lachenmann surgió en diversas ocasiones, tanto para celebrar sus propuestas y contribución al desarrollo de los lenguajes musicales, como para cuestionarse si el acto de rebelión del suabo contra la tautología musical de su tiempo no exigiría ahora de los jóvenes compositores una nueva búsqueda que reinventase lo que, de anquilosarse, sería a su vez nueva tautología... Estos y otros temas, como es fácil deducir, son la más pertinente puerta de acceso a un concierto que uno pueda imaginar, y más si se exponen con la convicción y humildad para formular dudas en voz alta que lo han hecho estos cinco creadores, ejemplificando su discurso teórico con numerosos fragmentos musicales y partituras de diversos estadios de sus carreras, así como compartiendo con los asistentes el proceso de composición de las piezas que podríamos conocer ya fuera en los ensayos abiertos de Vertixe Sonora o en el concierto del día 27. Apasionante, desde cualquier punto de vista, y una de esas actividades que no pueden dejar de ser...

Con tan rico sustrato conceptual como el alquitarado por los compositores en sus encuentros, llegamos al concierto en sí, que se abrió con *Hård* (2012), partitura para guitarra eléctrica, saxofón y percusión del sueco Esaias Järnegard, una obra de verdadera enjundia musical, quizás la más radical en su modo de explorar timbres y materia sonora; algo no exento de una profunda reflexión sobre la espiritualidad en el arte, en Järnegard a partir de los escritos de Kandinsky. Del artista ruso, Järnegard obtiene un impulso reflexivo para buscar lo que de interioridad y exterioridad hay en la creación en términos sonoros. La voz es para el sueco el punto de unión entre todos los elementos concurrentes en el hecho musical: el yo, el espacio, los intérpretes y los oyentes. En *Hård*, una suerte de mantra de fondo, de letanía sorda que va fonetizando (más que vocalizando) el saxofonista sirve para amalgamar en distintos compases una obra de tímbrica audaz, que partiendo de un paisaje inicial típicamente nórdico: amplio, desnudo y blanco, va complejizando su arquitectura musical en base a la exploración de los respectivos instrumentos. Digamos que, siguiendo algunas de sus referencias, de ese ámbito desnudo y esencial que es la naturaleza en Casás, se va trasladando a otro espacio de materialidad más crispada (con reminiscencias de Anselm Kiefer, otro ejemplo por antonomasia de hibridación), aludiendo, igualmente, a un trabajo con las cenizas de esa materia, con un sonido que es memoria, pero una memoria reinventada.

Mientras que en saxofón (barítono) destaca el trabajo vocal («reverberante punto de partida y el punto común de existencia»), además de una dramatización gestual que nos remite a cierta paralización anímica, en la que sutiles llevateos en el instrumento sugieren la levedad, sólo muy puntualmente rota por apuntes crispados, es en guitarra eléctrica y en percusión donde Järnegard explora de forma más innovadora sus timbres. La percusión se compone de bombo con micrófono condensador y altavoz subwoofer, caja y thunder sheet, activados con super-balls, globo y peine. La guitarra eléctrica, por su parte, también se ataca con super balls y globos, además de con arco de cuerda, diapasón para crear efectos de e-bow, y con el propio plug de la guitarra rozado contra el enchufe eléctrico. Todo ello conforma un paisaje musical realmente único y personal, en el que el compositor sueco trabaja en estrecho contacto con la materia y sus intérpretes, algo que Vertixe Sonora ya

conoce por su colaboración y estrenos previos de compositores como Ramón Souto o Sivan Cohen-Elias, algunas de las voces más originales y valiosas en esta temporada de ‘Correspondencias sonoras’. Desde su gélido y levísimo comienzo, *Hård* va creciendo y transitando un paisaje de timbres que alcanzan fases completamente distorsionadas, convulsas y atroces, hasta su final de nuevo paralizado e implosivo. Un compositor a seguir, Esaias Järnegard.

Completamente diferente es la propuesta de Matthias Kranebitter, que en *Denudationen 1-118* (2012) se adentra en la naturaleza a través de los procesos de erosión y desgaste, llegando al aislamiento de sus partículas esenciales; algo que correlaciona con los instrumentos de su quinteto para saxofón, guitarra eléctrica, contrabajo, piano y percusión. Pero *Denudationen 1-118* es para su creador, asimismo, «una pieza sobre la condición de la libertad y de la seguridad», algo que se traduce en una heterogeneidad estilística notable, en la que cohabitan ecos del rock, técnicas de vanguardia, jam session, o dramatización en clave de teatro musical, tal y como observamos en la *performance* del percusionista en los compases más melódicos del cuarteto restante, totalmente perdido e incapaz de encontrar un puente musical desde su rítmica y alejada batería, en la que pierde sus baquetas, las páginas de la partitura, además de celebrar una especie de locura transitoria con un matasuegras. Más interesantes a nivel conceptual que musical, estos 118 fragmentos presentan un carácter paródico, expuesto a base de impulsos, en su arranque lanzados por saxofón soprano, que va sacudiendo transformaciones en el ensemble, del que emergen partículas, voces, temas, pequeños motivos expuestos de forma autónoma, muy enfáticos en cuanto a (poli)rítmica.

Frente al irónico Kranebitter, Simone Movio muestra un aspecto más espiritual del hecho musical en *Incanto III* (2012), una pieza cuyo título nos remite al encantamiento, al canto como forma vocal, y, derivado de su etimología en italiano, al atascamiento, a lo repetitivo, a los mecanismos de la obsesión; aspecto este con respecto al cual Simone Movio ha estudiado los procedimientos de duplicidad en los poemas de Ezra Pound, concretamente en *Vana* y en el *Canto LXXXI*. Escrita para saxofón, piano y percusión, *Incanto III* acaba conformando una suerte de reducido concierto para piano, en el que saxofón y una amplia percusión expanden los sonidos del teclado, cuya parte es de una dificultad endiablada: una de las partituras más complejas y técnicamente arduas de cuantas ha interpretado Vertixe Sonora hasta el momento (y téngase en cuenta que sus repertorios, de por sí, ya se caracterizan por una extrema complejidad). Es ello parte del gusto de Movio por la no linealidad, por la superposición de sonidos, por su proliferación multidireccional desde un solo instrumento, algo de lo cual el piano es máximo ejemplo en esta pieza, cuyas constelaciones sonoras en deriva sinusoidal, de digitación fulgurante, van encontrando resonancia, eco y expansión en sus compañeros de ensemble, creando un todo multifactorial que se estimula recíprocamente.

A lo largo de *Incanto III*, el piano se filtra a sí mismo, a sus propios materiales en las alturas medias, que melódica y armónicamente se expanden, y, trascendidos sus límites tímbricos, encuentran una nueva sustancia sonora en las alturas de saxo y percusión, procediendo a una continua contracción y dilatación del sonido, convirtiendo la resonancia en articulación, los sonidos secundarios en motivos principales, transformando la energía

manteniendo su pulso. Continuas transposiciones y transformaciones van modulando y ampliando la fricción de las resonancias, que se estiran manteniendo sus estructuras armónicas. Algo de los procedimientos electrónicos hay en esta pieza, si bien a nivel puramente conceptual: producto de la formación de Movio en este ámbito, y de una escritura refinada y sutil, muy técnica y sin concesiones, en cuya epifanía sonora destaca David Durán, que desde el piano ha brindado un ejercicio musical titánico, de un mecanismo apabullante, de una solidez rítmica mefistofélica. El propio Fernando Casás así lo parecía corroborar, con su despierta mirada, siempre curiosa y aguda a lo largo de todo el concierto, deslumbrado por las constelaciones sonoras que brillaban en el piano de Durán: esas galaxias que en sustancias que iluminan la noche ha desplegado en algunos de sus cuadros en el CGAC, así como en la increíble estructura -sinergia de arquitectura y poética transparencia- que ha instalado en el doble espacio del CGAC, con su diálogo de líneas, luces y sombras.

No es la de Alexander Khuveeb la estética que habitualmente asociamos a la composición rusa contemporánea. En su aparato estilístico, más próximo a la 'Música saturada' francesa, se percibe la impronta de su maestro, Yuri Kasparov, que tiene en Khuveeb a un joven discípulo que apunta ya muy buenas maneras. *eARTh* (2012) es un perfecto ejemplo de ello: un cuarteto para saxofón, contrabajo, piano y percusión de audacia e intenciones arriesgadas, inspirado en la trasfiguración de la naturaleza a través del *land art*. En *eARTh* conviven densos silencios con una personalísima armonía creada a través de multifónicos de amplios rangos y timbres que homogenizan el ensemble, prácticamente tratado como un 'metainstrumento'. En piano y contrabajo Khubeev introduce piezas de plástico en las cuerdas para preparar el instrumento, mientras que la percusión es de por sí un todo inaudito: regla metálica frotada por arco, piezas plásticas friccionadas contra cristal, y uso no convencional de bombo, toms y tam-tam, atacados con super-balls. Como en buena parte de sus obras precedentes, todo ello acaba conformando una sonoridad de naturaleza electrónica, muy perturbadora y densa, con proliferación de resonancias tímbricas que recuerdan al paisajismo sonoro que Ángel Faraldo había convocado dos semanas atrás; y es que *eARTh*, por momentos, parece igualmente un sismógrafo distorsionado de las corrientes magmáticas que subyacen a nuestras placas tectónicas (el roce del arco contra el cordal del contrabajo es un buen ejemplo): una música de una fuerza y personalidad abrumadoras para la juventud de su creador; otro nombre a tener en cuenta en las próximas décadas.

Por último, retornaba la música del gallego Jacobo Gaspar al auditorio del CGAC, con *Sombras de invierno* (2012), un cuarteto para saxofón, contrabajo, piano y percusión que vuelve a tener a la naturaleza en el centro de su concepción sonora, en este caso al invierno como estación de contrastes: elemento central en la pieza de Gaspar. También lo es el estatismo, la quietud de una estación en la que proliferan sombras sonoras tramadas a partir de resonancias distorsionadas y un color muy material, sintetizado en técnicas extendidas que dan una vuelta de tuerca con respecto a sus anteriores partituras escuchadas en el CGAC, que parecen trascendidas en *Sombras de invierno* hacia una nueva forma de concebir el sonido: más denso y menos reconocible en sus fuentes instrumentales. Las alternancias entre saxofón barítono y soprano están (aunque no estrictamente) asociadas a esos contrastes, que se agudizan con la voz del soprano, dando entrada a un universo tímbrico de roces, soplidos, resonancias, evanescencias, goteos, sordinas..., a sombras que,

según Gaspar las «podemos entender como un proceso de erosión temporal, como si fuese una especie de eco desfigurado». Todo el proceso de fortísimas alternancias entre el estatismo del frío y la luz degradada, la visceralidad de las arremetidas climáticas y las sombras distorsionadas, se beneficia no sólo de la depurada técnica compositiva de Jacobo Gaspar, sino de su poética musicalidad, que hace de su nuevo estreno otro acontecimiento en la música gallega.

En dar presencia(s) a las composiciones volvió a destacar Vertixe Sonora Ensemble, en esta ocasión con una nueva pianista en su formación: Haruna Ketebe, que ha dado perfecta cuenta de las partituras de Matthias Kranebitter y Jacobo Gaspar, mostrando, como sus restantes compañeros, una afinidad con el estilo contemporáneo y un dominio técnico poco frecuentes en Galicia, por no decir únicos. La propuesta artística de Vertixe se completó con un muy eficaz y bello diseño de luces a cargo del director teatral Carlos Álvarez-Ossorio, que profundizó en la naturaleza de cada paisaje musical, con especial mención para la dinámica y cambiante iluminación de *Denudationen*. Todo ello conforma una propuesta única, de excepcional valor en nuestra comunidad, que se vincula así con las corrientes más trascendentes de la música actual en Europa. Es la mejor forma imaginable para que el CGAC sea verdaderamente un centro integral, en el que las artes dialoguen entre sí de forma interdisciplinaria. La continuidad del proyecto de Vertixe Sonora en esta institución debiera ser un eje central en este planteamiento, como la reapertura del departamento de música para apoyar tan importante apuesta.