

# Topologías para una nueva materia sonora

PACO YÁÑEZ

Última cita en 2013 con el ciclo de conciertos que, aunque exiguo en cuanto a entregas (tan sólo cuatro), más decisivamente amplía las fronteras de la música actual de entre los programados a lo largo del año en Galicia: *Música y arte. Correspondencias sonoras*. Como hace apenas dos semanas, nueva invitación a una densa propuesta de actividades que confluían en el concierto titulado *Ambiguo y sublime*, celebrado el 8 de octubre y preludiado por una serie de ensayos abiertos al público, así como por otro de los encuentros que con los compositores se celebran cada temporada de Correspondencias sonoras en el Centro Galego de Arte Contemporánea, en el marco de *cAuSaL*: una nada despreciable oportunidad para adentrarnos en el pensamiento de jóvenes creadores procedentes de muy diversas latitudes, invitados por Vertixe Sonora a poner su música en diálogo con las exposiciones del CGAC, en esta ocasión con *CLEARBLUESKYDEEPDARKWATER*, muestra del artista británico Graham Gussin (Londres, 1960) que se ha podido visitar en Compostela hasta el 13 de octubre.

Especialmente intensa resultó la sesión de *cAuSaL* del pasado día 5: encuentro que, si bien escaso en cuanto a número de participantes (seguimos echando en falta a tantos estudiantes, músicos y compositores supuestamente interesados en la música actual), deparó una profundización poco común en algunas de las partituras que serían estrenadas tres días más tarde, con especial mención para el canadiense Charles-Antoine Fréchette (Montreal, 1981), hombre de inagotable energía y de una actualidad en el terreno de la composición que es fruto ya no sólo de su muy consciente asimilación de la tradición musical de los siglos XX y XXI, sino de su empática mirada a la naturaleza, que como veremos nutre sus últimas partituras: trabajos que sobre el papel pudimos ver en la jornada del sábado, en un diálogo abierto al público muy interactivo y provechoso. En esa exposición y coloquio también participaron el mexicano Hugo Morales Murguía (México DF, 1979) y el iraní afinado en Francia Alireza Farhang (Kermán, 1976), compositor que visitó Santiago de Compostela el pasado mes de junio, cuando Vertixe interpretó su cuarteto *Neda* (2009), obra con la que Farhang participó en el encuentro *son[UT]opías*, además de con sus ponencias sobre música iraní contemporánea.

Si en *Neda*, como en el cuarteto de cuerda *Tak-Sîm* (2012), hay una destacada presencia de los modos persas a la hora de estructurar los espectros armónicos, en la partitura que hoy constituía el primero de los cuatro estrenos mundiales que disfrutamos Alireza Farhang se desliga de su acervo de referencia para exponer un discurso más libre y personal. Otra cosa es que ello suponga una excelencia artística mayor, cosa que creo en *When I do Count the Clock that Tells the Time* (2013) por debajo de *Neda* o *Tak-Sîm*, páginas más logradas que el cuarteto para saxofón, percusión, piano y violonchelo que Farhang nos proponía hoy. *When I do Count the Clock that Tells the Time* obtiene su nombre del *Soneto XII* de Shakespeare, poema que no sólo nutre conceptualmente la composición, con su reflexión sobre el paso del tiempo, sino que provee una base rítmica fruto del análisis que de la métrica de ese primer verso

©

Santiago de Compostela, martes, 8 de octubre de 2013. Centro Galego de Arte Contemporánea. Vertixe Sonora Ensemble. Alireza Farhang: When I do Count the Clock that Tells the Time. Santiago Díez Fischer: Un jardín primitivo. Hugo Morales Murguía: Generador 1. Charles-Antoine Fréchette: Toposition(s)#3. Ocupación: 20%



realiza Farhang para articular su partitura (proceso que mostró en *cAuSaL* en sus diversos estadios hasta igualar los valores -a través de un algoritmo- a la negra: pulsión regular que representa el batir constante de un reloj). De este modo, Farhang superpone las siete capas rítmicas derivadas de su análisis, lo que da lugar a una confrontación del tiempo psicológico y del tiempo cronométrico, a través de constantes aceleraciones y desaceleraciones, proceso que en lo melódico y lo armónico se despliega desde una frase inicial expuesta por el saxofonista, que canta a través de su instrumento el primer verso del soneto.

Aunque en esta ocasión resulta más complejo trazar relaciones entre las partituras estrenadas y la exposición de Graham Gussin, quizás deberíamos remitirnos aquí a la forma en la que el artista británico afronta los espacios y sus perspectivas, analizando un objeto sonoro desde diversos ángulos. Ese objeto sería en *When I do Count the Clock that Tells the Time* la frase del saxofón, cuyas alturas son observadas y reconstruidas en acordes por los demás instrumentos, en una perspectiva de base microtonal. El proceso global supone, a nivel armónico, un despojamiento constante con tendencia al registro grave, cuyo progresivo descenso es pautado por los ciclos de valores rítmicos derivados del estudio métrico inicial. El final de la pieza obvia la presencia del saxofón, sustituido, de algún modo, por los ecos y las auras que puso en marcha en el resto del cuarteto. En todo el recorrido previo destacan algunos pasajes más densos, especialmente aquellos en suspensión, apenas audibles en saxofón y violonchelo, con el percusionista activando el interior del piano; un piano que en esta pieza lleva cabo una suerte de ‘acelerador rítmico’, con continuas recapitulaciones, pero también compases de inspiración armónica muy convencional, lo que resulta decepcionante, como algunos pasajes en la percusión de tintes efectistas, algo que va empobreciendo paulatinamente la pieza hasta ese *pizzicato* final del violonchelo en el que ya uno ha perdido el interés por ella.

Más actual en su lenguaje es el trío amplificado para saxofón barítono, violonchelo y percusión *Un jardín primitivo* (2013), del compositor argentino Santiago Díez Fischer (Ramos Mejía, 1977). A lo largo de sus 9 minutos de duración, muestra una inspiración y un enraizamiento netamente lachenmannianos que la sitúan entre las partituras más firmes y trascendentes estrenadas en Correspondencias sonoras. El planteamiento conceptual de Díez se relaciona de forma más directa con otra de las exposiciones que durante estos meses se han podido visitar en el CGAC: *Transformación*, de Víctor Grippo (Junín, 1936 - Buenos Aires, 2002), artista que lleva a cabo una profunda revisión de los códigos y manierismos del arte burgués para proponer una nueva sintaxis a partir de objetos cotidianos. Si en algunas de las piezas de Grippo la putrefacción es condición *sine qua non* para el florecimiento de la semilla que el organismo en descomposición porta, en *Un jardín primitivo* toda una serie de materiales sonoros habitualmente ‘de desecho’ se ponen de relieve y prestigian para hacer aflorar el vergel de la memoria a través de la dialéctica instrumental; una memoria progresivamente selvática, enmarañada, enredada en gestos que pretenden desbrozar lo indesbrozable: la abigarrada región de los recuerdos primitivos, el voraz abismo del olvido.

*Un jardín primitivo* se articula en base a un muy reducido abanico de gestos sonoros, en los que la energía es el patrón conductor del discurso, con un violonchelo y una percusión asentadas en una fricción constante (arco en incansable deslizamiento vertical sobre las cuerdas el chelo; roce también de arco contra superficies plásticas, en percusión, así como rascado de cajas y super balls contra madera), y un saxofón apenas soplado en el que se proyectan desasosegantes sonoridades guturales. La amplificación procede, de algún modo, a desnaturalizar los paisajes acústicos; tal y como el presente desvirtúa los procesos de recuerdo del ayer, otorgándole una interpretación de la que entonces carecían. A pesar del muy parco material que Díez Fischer despliega en *Un jardín primitivo*, el discurso sonoro se renueva de forma constante, imaginativa y artísticamente potente, firmando un trabajo de verdadera sustancia musical, que se ha disfrutado por su estética, como padecido por sus sugerencias en absoluto halagüeñas...

Afincando desde hace años en Holanda, el compositor y artista sonoro Hugo Morales Murguía (México DF, 1979) presentó *Generador 1* (2013), pieza potentísima de una sonoridad y estilo poco frecuentes en los programas de Vertixe. Con el auditorio del CGAC completamente a oscuras, durante 9 minutos el

cuarteto de saxofón, violonchelo, percusión y piano se alía con un generador de pulsos y con la creación sonora de Ángel Faraldo desde la electrónica para bombardear nuestros oídos con una masa en continua transformación, en la que Faraldo esculpe el sonido generado por los instrumentos amplificadas, creando olas sonoras que van redefiniendo la nota do inicial que atacan los instrumentistas en un insistente trabajo armónico. En el violonchelo, es un lápiz recubierto de goma el que ataca el do con un pulso constante. En la percusión, igualmente un lápiz recubierto ataca la membrana; mientras que en saxofón hay un trabajo fundamentalmente de llaves; y en el piano es el constante percutir del do, modificado por una asistente que lleva a cabo con el dedo un glissando sobre las correspondientes cuerdas para modificar la armonía. Se trata, así pues, de una figura alterada de forma nimia en lo armónico, pero mecánicamente saturada en lo rítmico, que pretende mutaciones sonoras que oscilen a través de diversos estados, formas y flujos.

Como señalaba Ramón Souto al finalizar la interpretación, algo hay de Alvin Lucier en *Generador 1*, por su modo de exponer repetidamente un objeto sonoro, de un modo tan febril, para cuestionar las componentes humana y mecánica de la ejecución musical; disyuntiva tan sugerentemente explorada por Ligeti en *Clocks and Clouds* (1973), aquí convertida en ‘relojes’ instrumentales y ‘nubes’ moduladas electrónicamente, donde debemos destacar el trabajo de Ángel Faraldo con un material tan agresivo y torrencial, en el que despoja sus capas sonoras. Inicialmente, *Generador 1* iba a ser acompañada por un diseño de luces que remitía a los trabajos de Gussin. Finalmente, no ha podido ser, pero del artista británico queda en la propuesta de Morales el estudio y la búsqueda de los matices en una fuente original que se puede observar desde diversas perspectivas, modulando el ángulo de la mirada, como en la pieza audiovisual *Hand/Light* (2013).

Momento del concierto de Vertixe Sonora Ensemble el pasado 8 de octubre de 2013 en el CGAC de Santiago de Compostela

© Paco Yáñez, 2013

Por último, una partitura de auténtica trascendencia artístico-musical: *Toposition(s)#3* (2013), del canadiense Charles-Antoine Fréchette. En sus últimos trabajos, y ya ‘sublimadas’ las primeras y más explícitas influencias sobre su aparato estilístico de compositores como Claude Vivier o Giacinto Scelsi - audíbles en partituras orquestales como *Parcours* (2007)-, Fréchette está desarrollando un método teórico de composición por él denominado ‘*Ecomimicry*’ (término derivado del griego ‘oikos’ y ‘mímesis’), que consiste en la imitación de las sonoridades audíbles en los hábitats naturales: una topología musical que tiene ejemplos previos tan señalados como *Nocturne* (2009), *NatureVive#1* (2010) o *Archéotopologie#1* (2011-12). Charles-Antoine Fréchette afirma que la verdadera libertad es el proceso de búsqueda constante, de avance dentro de la maraña de condicionantes e improntas históricas que condicionan nuestros lenguajes. El estadio que Fréchette ha alcanzado en ese proceso lo califica como de «transformación» y «metamorfosis», y en él afloran influencias tanto del gagaku, como de compositores tan diversos como Zimmermann (por sus estructuras temporales superpuestas), Cage o Lachenmann. Ante semejante nómina, no nos debiera sorprender, pues, la radicalidad de la música de Fréchette, cuyas obras ni conceptual ni estéticamente aceptan concesiones, con una apuesta en la que no sólo se pone de relieve su fascinación por las sonoridades no convencionales (asentadas en las técnicas extendidas y la ‘música concreta instrumental’), sino la importancia fundamental que concede a lo estructural, con procesos de diálogo y triangulación sonora explícitos en diversos momentos de la interpretación (a lo que podríamos añadir, siguiendo a Eduardo Chillida, esa otra condición para hablar de una obra de arte, tan presente en Fréchette: la poesía).

Si para Fréchette «la nueva música debe consistir en sonidos nuevos», *Toposition(s)#3* es un verdadero

ejemplo de música actual: una música que aquí revela la naturaleza. Y es que Fréchette es un músico que constantemente da voz a la topología acústica que lo rodea; no en un sentido cercano a Messiaen, apropiándose de estructuras melódicas y armónicas después reconstruidas siguiendo un lenguaje de alturas canónico, sino intentando ser lo más fiel posible a las texturas y ruidos naturales, con su reconstrucción tímbrica en instrumentos tradicionales. *Toposition(s)#3* procede a incorporar sonidos que nos remiten directamente a la realidad acústica de sus referentes, aunque no se trate de un 'retrato sonoro', sino de una invitación a vivir sonoridades, energías, espacios y timbres. El cuarteto de violonchelo, saxofón, piano y percusión para el que está escrita la partitura se dispone rodeando a los espectadores y se amplifica hasta con 11 micrófonos, cuya señal interactúa con un sonorizador. De entre semejante dispositivo de microfónica, algunos son de óptima calidad, mientras que otros premeditadamente producen una señal distorsionada que incide en la imperfección del ruido, en su suciedad, además de en la confusión del espectador al producir cierta deslocalización entre las fuentes acústicas y su amplificación. Por tomar un ejemplo clásico del arte europeo, es como si nos emplazásemos en la tormenta tan magistralmente pintada por Turner en *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (1842) y recibiésemos de lleno el fulgor de sus embestidas, pues *Toposition(s)#3* nos remite al medio marino: al sonido de la tempestad unido al de dos ballenas -una beluga y una chepuda- que escuchamos desde los crujidos y resonancias del barco atrapado en la galerna.

Estos flujos sonoros superpuestos varían entre los instrumentos, cuya identificación no es siempre unidireccional con un sonido natural, si bien el violonchelo parece portar la voz de las ballenas; el piano, la crepitación del barco; el saxofón, los sonidos de la tormenta; y la percusión, toda una serie de golpes y embestidas que podrían ser las del mar. Para recrear esos paisajes acústicos, en la percusión se disponen placas de madera y cartón rozadas con pluma, lija, arco, piedra y tenedor (rúbrica musical presente en otras partituras de Fréchette). En el piano se ataca la caja y el arpa con espátula metálica, arco, platos de aluminio; además de disponer unos sedales que unen la tapa del mismo con determinadas cuerdas, sedales cuyo roce con guante produce una sonoridad acongojante. El saxofón se convierte en una caja resonante de sonidos guturales de todo tipo, hasta llegar al paroxismo, a crear un universo sonoro que tanto puede ser el del rugir de la tormenta como el del delirio del observador incapaz de huir de semejante escena (propia del excelente *Leviathan* (2012), documental de Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel también inmerso en las sonoridades de un barco en alta mar durante la pesca: soundscape con no pocos puntos en común con *Toposition(s)#3*).

Con la sala prácticamente oscura, tan sólo iluminada por luz de atril, que convertía las fuentes sonoras en puntos lumínicos, pudimos sumergirnos en una propuesta realmente destacable, en una experiencia musical extrema, rebosante de calidad técnica, altura artística, mensaje ético de profunda carga ecologista, y una poética personal que nos habla de un compositor que ha trascendido los límites convencionales de la creación, desde los que su voz se ha afirmado para conquistar un lenguaje propio: un universo de belleza fascinante, como fascinante son sus sonoridades, esa música rotundamente nueva. El trabajo demandando a Vertixe Sonora en el estreno de *Toposition(s)#3* es igualmente extremo, de una altísima dificultad, tanto a nivel técnico como en cuanto a coordinación del ensemble, que ha logrado un grado de excelencia como pocas veces se ha escuchado en esta sala a lo largo de las últimas décadas (y creo que la fascinación con la topología musical escuchada no es algo que haya afectado únicamente a un crítico, especialmente afín -cierto es- a este tipo de estéticas, sino a todo aquel que haya vivido de forma activa una propuesta así). Músico por músico, todos los componentes de Vertixe han realizado un trabajo magnífico: la violonchelista Criptana Angulo, en esa célula que persigue indefinidamente su inicio, en una música que se retrotrae sobre sí misma, que se comprime, plagada de técnicas extendidas, en la que la voz de los cetáceos es plenamente reconocible; el saxofonista Pablo Coello, con un abanico de recursos fónicos inagotable, dando relieves y una variedad a su proyección dentro del saxofón sin la cual *Toposition(s)#3* hubiese sonado más 'monocorde'; David Durán en un piano en el que ha desplegado una sonoridad aterradora, friccionada, telúrica, con su habitual precisión y musicalidad; Diego Ventoso, en un calibradísimo trabajo con objetos de nada sencillo dominio sobre las superficies percusivas propuestas por Fréchette, cuyos resultados acústicos son impactante; y Ángel Faraldo, de nuevo esculpiendo y proyectando tal plétora de sonidos y ecos de la naturaleza.

Se completa, con este brillantísimo final, una nueva temporada de *Música y arte. Correspondencias sonoras* en el Centro Galego de Arte Contemporánea. En los cuatro conciertos programados este año hemos disfrutado de partituras de muy diversas procedencias geográficas, en un abanico que comprende hasta trece nacionalidades para mostrarnos lo que los jóvenes compositores del presente nos proponen, en la mayoría de los casos con estrenos mundiales que han puesto en relación sus universos musicales con las exposiciones del CGAC. De entre los compositores que en 2013 han visitado Santiago de Compostela, podemos apuntar una serie de nombres cuyas propuestas darán mucho de sí en el futuro: Malin Bång, Sergej Newski, Marina Poleukhina, Hannes Kerschbaumer, Joan Arnau Pàmies, Santiago Díez Fischer o Charles-Antoine Fréchette. Quizás no sean estos, sino otros de los que aquí han estado presentes; pero, en todo caso, a lo que hemos sido invitados -y ahí la trascendencia musical, artística y cultural de este proyecto- es a la definición en tiempo real de la historia de la música, una invitación que en Galicia sólo se da en este grado de actualidad y excelencia en las citas con Vertixe Sonora; eventos que, además, rehuyen cualquier localismo para dialogar abiertamente con la escena internacional más avanzada. Una temporada más, hay que felicitar a los músicos del ensemble gallego por un trabajo excelente, que sabemos -sobre todo quienes hemos presenciado sus ensayos- es de una exigencia agotadora: un compromiso humano integral. Felicitar, cómo no, a Ramón Souto por una dirección artística también única en nuestra comunidad, que exige su continuidad, aunque me consta que el compositor gallego ya se está reinventando para abrir, si cabe aún más, las rutas de la nueva música en Compostela... Esperemos que la plaga de recortes que ahoga al sector cultural en Galicia respete a un CGAC tan vilipendiado presupuestariamente en los últimos años, para que así podamos disfrutar de nuevos momentos musicalmente trascendentes. De ello daremos cuenta en 2014...