

Hibridación de estilos, lenguajes y materiales

PACO YÁÑEZ

Como colofón a un otoño de 2016 repleto en Galicia de música contemporánea (aunque con propuestas de calidades realmente desiguales), en el que hemos podido disfrutar de hasta cuatro ciclos de conciertos en paralelo (*Do Audible*; *V Xornadas de Música Contemporánea de Santiago de Compostela*; *IV Festival Internacional de Creación Musical Contemporánea Vertixe Sonora*; y *Música y arte. Correspondencias sonoras*), nos acercamos una vez más al [Centro Galego de Arte Contemporánea](#) para asistir a la cuarta y última entrega este año del ciclo que en Santiago de Compostela pone en diálogo las exposiciones del CGAC con partituras creadas por jóvenes compositores de diversas nacionalidades como reflexión sonora sobre las mismas.

La sexta edición de *Correspondencias sonoras* concluía con una mirada a la obra de la artista austriaca afincada en España [Eva Lootz](#) (Viena, 1940), en esta ocasión sí tomada como punto de partida por parte de cinco compositores que nos explicaron antes del concierto, en conversación pública con el director artístico de Vertixe Sonora, Ramón Souto, sus motivaciones e interés en la obra de Lootz, así como los procesos mediante los cuales el diálogo interdisciplinario cobra forma musical. Como siempre, un prólogo al concierto de lo más pertinente, comprobando la seriedad con la que estos compositores se acercan al arte contemporáneo, así como el alto grado de internacionalización que experimenta la música española actual, de lo cual tuvimos tres buenos ejemplos sobre el escenario del CGAC...



Eva Lootz: *Bucle abierto*, 1988. © 2016

...el primero de ellos fue el del catalán Octavi Rumbau (Barcelona, 1980), que presentó en estreno (como las restantes partituras) *Bucle While* (2016), obra para piano, tom grave, contrabajo y electrónica inspirada en la instalación de Eva Lootz *Bucle abierto* (1988), pieza en espiral en la que se disponen elementos que afianzan o interrumpen su desarrollo. En *Bucle While*, Rumbau parte de un proceso algorítmico

©

Santiago de Compostela, martes, 20 de diciembre de 2016. Centro Galego de Arte Contemporánea.



Vertixe Sonora Ensemble. Octavi Rumbau: *Bucle While*. Javier Quislan: *Silberstimme*. Heather B. Frasch: *Quivering*. Abel Paúl: *Nombre y vacío*. Piyawat Louilarpprasert: *Red de lacre*. Aforo: 250 espectadores. Ocupación: 15%.

by Eva Lootz, VEGAP, Santiago de Compostela.

basado en la repetición para recrear la espiral lootziana mediante la contracción/dilatación del tiempo musical a partir de un eje central que otorga simetría a la partitura, produciendo un espejeo entre sus elementos. A nivel tímbrico, busca Rumbau que los instrumentos se sitúen en una misma paleta, cohesionando así aún más al conjunto. Todo ello da lugar a una pieza basada en la pulsación, en una conducción muy direccional y obsesiva de las energías, que obligó al trío instrumental al uso de la claqueta para ajustarse a un flujo sonoro tan pulsátil, tramado con materiales especialmente parcos, tanto en las apenas dos notas que despliega en *pizzicato* el contrabajo, como en la percusión a modo de metrónomo del tom grave, o en un piano que abre ligeramente el espectro armónico, si bien en una sordina que apaga su brillo para centrarse en su pulsación rítmica. A ello sumamos una electrónica que, como el trío instrumental, introduce otra capa rítmica, complejizando el discurso a nivel métrico, y un cuarto instrumento, activado por el percusionista: un cuenco tibetano que al ser percutido acelera o retarda al trío, introduciéndolo en las diversas fases rítmicas.

Sin embargo, este bucle sonoro, en su conjunto, se antoja un tanto pobre, más allá del juego rítmico, de sus sutiles gradaciones dinámicas, o de los procesos entrópicos de reminiscencias diría que ligetianas (aunque también nos podrían remitir a Steve Reich). Se crea, de este modo, un estado-bucle marcado por lo obsesivo, por una espiral que arrastra al conjunto cual un tiempo imantado del que no se pudiera huir; un tiempo que sólo se disuelve en el bello eco final del cuenco tibetano, que rubrica la partitura con una textura suspendida totalmente extraña al sentido incisivo previo de la obra, una vez trascendido el bucle, huidos de su laberinto.

Tampoco *Silberstimme* (1984), cuarteto de saxofón, vibráfono, guitarra eléctrica y piano del vasco afinado en Austria Javier Quislan (Bilbao, 1984), me ha causado mayor impresión. Es más, diría que, tras las palabras del compositor en la charla previa al concierto, me ha decepcionado, pues por sus referencias a Helmut Lachenmann, a las sonoridades cotidianas reconceptualizadas para alcanzar un proceso de trascendencia artística, uno se esperaba otra cosa. Sí encontramos vínculos entre arte y música, con una idea del sonido que, como en la obra de Eva Lootz, vuelve sobre sí mismo, creando una interioridad que se analiza y habita. Presentó Quislan *Silberstimme* como una partitura que, desde lo cristalino, evoluciona hacia otra sustancia, retornando al estado inicial por medio de un proceso-interacción-recorrido de ida y vuelta; algo, en cierto modo, improntado en su cuarteto desde la idea de búsqueda: uno de los conceptos artísticos que más le interesan en la obra de Eva Lootz.

El arranque de *Silberstimme* nos adentra en un espacio delicado y preciosista en sus reflejos en color plata, muy marcado por las resonancias metálicas del cuarteto, especialmente las auras que se expanden desde el vibráfono. Es parte de la concepción acústica que Quislan ha creado para esta pieza, sobre la que afirma que «entiendo la naturaleza del sonido como frágil, distorsionada, quebrada y constituida por diferentes estratos que tienden a integrarse», como un conjunto de singularidades. *Circuito roto* (1987), de Eva Lootz, provee a Quislan un punto de partida para la construcción de un cuarteto que ahonda en dichas perspectivas, como un proceso de observación en bucle de la materia, desde lo interior a lo exterior, del detalle a su gran forma. Entre las interesantes

reflexiones de Quisiant sobre *Silberstimme*, nos encontramos una referencia a la configuración estructural de sus parciales en los espectros armónicos, algo que nos remitiría a un pensamiento espectral que creo más presente en la partitura que la «fiscalidad» lachenmanniana a la que el compositor se refería en la charla previa, y que apenas he encontrado en el concierto; menos, con un sentido musical netamente lachenmanniano. Es más, la aparición de algunos efectos técnicos en el entorno de la música concreta instrumental se antoja forzada y descontextualizada, introducida con calzador. De este modo, prima una evolución resonante del material, refinada, tramada en base a células que van alcanzando estadios diversos de desarrollo, pero que no muestran claramente ese gran arco orgánico planteado por Quisiant, como si a la partitura le faltase ya no sólo esa fiscalidad rugosa de los materiales propiamente lachenmannianos, sino el propio recorrido que supuestamente nos tendía.

Aunque la compositora norteamericana Heather B. Frasch (Filadelfia, 1980) no hubiese referenciado su partitura a la música de Helmut Lachenmann, en su universo estilístico sí subyace la impronta del genio de Stuttgart, tanto por recursos técnicos como por estética y sentido musical. Según nos contó Ramón Souto en la charla previa al concierto, Heather B. Frasch es la creadora de una de las partituras más violentas y agresivas que él recuerda, interpretada por Vertixe Sonora en 2014: el dúo para dos saxofones y electrónica *Métal resculpté II* (2010). La obra que hoy Frasch nos presentaba en estreno absoluto, el quinteto para saxofón, guitarra eléctrica, contrabajo, percusión y piano *Quivering* (2016), planteaba un universo sonoro completamente antitético: adentrado en la serenidad, en lo introspectivo, en una presencia calma que nos hace recordar partituras de otros compositores norteamericanos presentados con anterioridad por Vertixe Sonora, como el neoyorquino Marek Poliks, de tan grato recuerdo en Galicia por su cuarteto *burl ii* (2014), o los respectivos periodos tardíos de Morton Feldman y John Cage (aunque, igualmente, también los pasajes en suspensión de Helmut Lachenmann, sus estructuras más serenas y meditativas).



Eva Lootz: *Gran cascada*, 1996 © 2016
by Eva Lootz

Heather B. Frasch no parte en su diálogo interdisciplinario de ninguna obra de Lootz en concreto, sino de su concepto de textura, de la fisicidad de sus materiales, de la potente direccionalidad de sus procesos energéticos. Todo ello se refleja en *Quivering* por medio de tres capas definidas por su material sonoro, su notación, sus patrones rítmicos y las transformaciones de sus elementos, cuyo progresivo desarrollo y recíproca interacción modifica sus respectivas naturalezas; como en la *Gran cascada* (1996) de Eva Lootz la arena, aliada con el tiempo y las fuerzas gravitacionales, genera diferentes estratos, formas y volúmenes. De este modo, una primera capa sonora es estable y se desarrolla mediante procesos sistemáticos; mientras que otra se muestra errática y desenfocada, desarrollándose de forma irregular. A ellas se suma una tercera capa intermitente, también estática, aunque marcada por lo que Frasch dice «ligeros cambios de percepción». La evolución de estas tres capas hace que unas adquieran características de las otras, por lo que la temporalidad tampoco es progresiva, sino que avanza y retrocede sobre sí misma para comprobar cómo

evolucionan dichas interferencias y cuál era el estadio germinal que las había provocado. Es así que de lenguajes armónicos devenimos en técnicas extendidas, y de una estructura de alturas en rugosidades ruidistas (y viceversa), mostrando no sólo elementos estilísticos y modos de producción sonora discrepantes en cohabitación (algo tan en boga en nuestro tiempo), sino cómo la contaminación de estos procesos tiene lugar y la posibilidad misma de ésta.

Ha sido *Quivering* la pieza que más me ha impactado esta noche (como a la mayor parte del público con el que comenté las partituras). Las texturas desde las que la pieza de Heather B. Frasch emerge, con el roce de arco contra la parte interior baja del diapasón del contrabajo, los delicados pasajes de aire sin tono en el saxofón, la fricción de cepillo contra la percusión, el sereno *pizzicato* de la guitarra eléctrica, o los roces y percusiones contra el arpa del piano, conforman un paisaje textural de gran belleza, sugerencia tímbrica y serenidad. La estela lachenmanniana, como antes señalamos, es plenamente audible, incluso con recursos paradigmáticos de las cuerdas en el alemán, como el roce de arco contra la voluta del contrabajo, el ataque a la madera del puente, los *col legno* saltando entre el cordal y el puente, o los palmeos a la caja del instrumento (con correspondencia en las membranas de la percusión y el arpa del piano, rozados con las manos); todo lo cual, por sentido de concentración, serenidad y recogimiento, nos remite sobremanera a *Reigen seliger Geister* (1988-89). Por el manejo del aire en el saxofón, podríamos también pensar en *Dal niente* (1970), partitura lachenmanniana que este otoño hemos escuchado en Galicia de la mano del Proyecto OCNOS; en el caso de Frasch con una gran sensibilidad para las resonancias y las cualidades de los volúmenes de proyección sonora, pues va cambiando de instrumento para variar el tono y sus implicaciones energéticas en el quinteto. De hecho, la aparición del saxofón barítono marca uno de los puntos de inflexión en *Quivering*, adquiriendo peso y pulso rítmico la partitura, al tiempo que se hace más rugosa y virulenta, como muestran los compases en aguerrido *staccato* del contrabajo.

Ahora bien, como ya hemos indicado, no es la agresividad lo que caracteriza a *Quivering*, que en apenas unos compases regresa a un universo de sutiles fricciones, incluido el roce de arco en la percusión, creando auras resonantes, del mismo modo que en la guitarra eléctrica, en los sedales contra las cuerdas del piano, o -con una textura más desagarrada y rugosa- en el ataque de *super-ball* contra la membrana del bombo. Ese paisaje de roce extendido en todos los instrumentos crea ilusiones de unísonos a bloque, prácticamente emanada, de nuevo, desde un saxofón (ahora soprano) cuyos pasajes de aire parecen expandirse en las resonancias de los restantes instrumentos, creando un efecto de acción-reacción expansiva muy sugerente y bello en sus elementos tímbrico-estructurales, al tiempo que la partitura se ralentiza, adquiriendo un tono ceremonial, cual marcha fúnebre que nos remite (e implosiona) a la cuarta pieza del opus 6 (1909) de Anton Webern, aquí con un David Durán punteando al quinteto hasta que se desmaterializa su previo proceso de ataque-eco-textura en un vacío de roces evanescentes. Sin embargo, la lógica de intercambio de naturalezas sonoras es implacable en *Quivering*, y de ese universo ligado, por medio de una suerte de *slaps* concentrados en el saxofón, *pizzicato* en guitarra y *col legno* saltando en el contrabajo, derivamos hacia un paisaje cuasi puntillista de crepitación, atomizado y métricamente irregular, señalado rítmicamente por la percusión de varilla contra el arpa del piano. Atravesamos, así, una serie de compases de texturas y pulsos rítmicos discrepantes, aunque continuando el tono pausado, sereno, introspectivo, con

gestos sonoros progresivamente espaciados, adueñándose el silencio de la partitura, con esas interferencias entre las tres capas que afianzan la estructura en desarrollo del quinteto, manifestadas por recursos que, dentro de su prolija heterogeneidad (se asoma en el final el *e-bow* a la guitarra eléctrica), no hacen sino compactar las texturas por medio de diferentes recursos, timbres y colores. De hecho, el final de *Quivering* es realmente bello, con un sonido iridiscente que se va desplazando entre los instrumentos, suspendido, algo que nos remite tanto al *suono mobile* y al *canto sospeso* en Luigi Nono como -de un modo más inmediato- al reciente estreno en Vigo de *Droit sur les cloches* (2016), del argentino Eduardo Moguillansky -también de la mano de Vertixe Sonora-. La ovación (mucho mayor) del público al estreno de *Quivering* demuestra hasta qué punto habíamos escuchado un salto de calidad con respecto a las partituras precedentes, con una obra de enjundia y verdadero atractivo que sería un placer volver a escuchar.



Piyawat Louilarpprasert, Heather B.

Frasch, Javier Quisiant, Abel Paúl y Ramón

Souto © 2016 by Paco Yáñez

Abel Paúl (Valladolid, 1984) también tenía experiencias previas de colaboración con Vertixe; en su caso, más recientes, pues el pasado 28 de noviembre el ensemble gallego tocó su partitura *Room & Elbow* (2016), obra que se alzó con el [XXVII Premio Jóvenes Compositores Fundación SGAE-CNDM](#). En esta ocasión, Paúl vuelve a proponernos una pieza de gran atractivo -junto con la de Heather B. Frasch, la partitura más lograda de la velada-, así como una de las propuestas con más ecos y vínculos históricos. Parte Abel Paúl en su trío para piano, percusión y contrabajo *Nombre y vacío* (2016) de *mostrar / nombrar* (2011), vidrio tratado al chorro de arena que encontramos al poco de adentrarnos en la

muestra de Eva Lootz en el CGAC, una obra en la que la austriaca reflexiona sobre la relación entre lo mostrado y el lenguaje con el que ello se nombra. A Paúl le ha interesado en Lootz el conflicto entre el lenguaje y la obra artística, la complejidad del uno para nombrar a la otra, por sus diferentes naturalezas; pero, al tiempo, la fascinación por encontrar lo decible por medios ajenos al lenguaje ontogénico de cada arte. De ahí que el vallisoletano analice la hibridación de los instrumentos acústicos convencionales, explorados con unos pequeños altavoces transductores que proyectan material pregrabado contra el cuerpo de percusión, piano y contrabajo para crear resonancias difusas, como las que observamos al hibridar materiales de naturalezas tan diversas en las piezas de Lootz, lo que da lugar a una poética de lo 'no-identificable'; algo que, al tiempo, genera un mestizaje que nos resulta muy familiar en un momento histórico caracterizado por la fusión y el resquebrajamiento de los compartimentos estanco, sea en la comunicación interpersonal, en los estilos artísticos, o en la propia permeabilidad de los materiales, con el lenguaje como elemento de trabajo de primer orden...

...es por ello que Paúl se centra en el sonido del habla «como un material maleable, como un sustrato sonoro liberado de su semántica, de su capacidad para nombrar y generar campos de significado». Las fracturas entre la semántica y el mundo sonoro se multiplican por doquier en este trío en el que Paúl ha diseminado grabaciones de lecturas de Friedrich Hölderlin, de sus *Himnos*, poemas en los que destaca su reflexión sobre la problemática de lo decible, los límites del lenguaje y la presencia del silencio (aquello que tanto fascinara a Luigi Nono). De este modo, el lenguaje se convierte en proceso musical, despojado de

semántica, que interactúa entre el trío desde un cuerpo de resonancias de muy variada naturaleza según la superficie contra la que entre en contacto el transductor, dando salida así Paúl a lo que dice su interés por «explorar territorios sonoros frágiles y difíciles de definir, situados en el intersticio entre mundos sonoros concretos, desdibujando la capacidad del oyente para una identificación clara de lo que suena, explorando regiones desconocidas y a la vez extrañamente propias».

Afortunadamente, en el caso de un compositor como Abel Paúl las declaraciones de intenciones y el planteamiento conceptual guardan una total correlación con lo escuchado, de forma que el nivel artístico de su música es totalmente satisfactorio, ya desde los primeros ataques de los altavoces realizando *glissandi* sobre las cuerdas del contrabajo, el arpa del piano y el timbal, en cuya membrana se arrastra al tiempo una *super-ball*: elemento de fricción que reaparecerá en el contrabajo posteriormente, homogeneizando texturas. A ello se añade la presencia de dos grandes altavoces que multiplican la presencia de la voz en capas superpuestas de lecturas hölderlinianas. En esta plétora de tratamientos vocales no convencionales, el siempre capaz de descubrirnos nuevas sonoridades Diego Ventoso juega con un magnetófono de bobina abierta en el que, cual DJ, altera la sustancia del lenguaje, incidiendo en su velocidad y reversibilidad, multiplicando sus sustancias musicales y desdibujando los brotes semánticos. Estos procesos (aunque en el austriaco sí hay reconocimiento semántico) recuerdan (tangencialmente) a Peter Ablinger en su trabajo con la palabra como objeto sonoro. En la paleta tímbrica de Paúl sí encontramos sonoridades cotidianas trascendidas, como la percusión de tazas de café, un elemento más en lo que podemos comprender, asimismo, como una reflexión musical sobre la hipercomunicación en la que estamos inmersos en el siglo XXI, algo especialmente audible en los pasajes más reiterativos de *Nombre y vacío*, con un mensaje deformado y perdido en medio de flujos sonoros que lo alteran y subyugan, restando un rumor sordo indiscernible. Una evocación de los *glissandi* de altavoz que habían asomado al inicio de la partitura reaparece en piano y contrabajo, para generar cierta circularidad en la estructura de *Nombre y vacío*; un vacío que no llega a ser tal, pues sobre los compases finales, prácticamente silentes, reverberan tanto una nueva intervención del magnetófono como el eco de la palabra distorsionada en la grabación, extendiéndose hacia el silencio.

Por último, del tailandés afincado en Londres Piyawat Louilarpprasert (Bangkok, 1993) escuchamos *Red de lacre* (2016), quinteto para saxofón, guitarra eléctrica, contrabajo, percusión, piano y electrónica relacionado con la pieza homónima del año 1980 de Eva Lootz, obra de pitra y lacre de una genuina belleza, parte de una serie de trabajos de gran atractivo, entre los que se encuentran *La cosida* (1973), *Clitoris* (1978), *Rejilla vertical* (1979), o *Peine de lacre II* (1986). Le ha interesado a Louilarpprasert en *Red de lacre* cómo Lootz trabaja la estructura de su red, buscando un entramado de relaciones que ponen en contacto de un modo geométrico a cada una de las partes con el todo. Este planteamiento lo ha llevado a su quinteto, mezclando las voces instrumentales con la electrónica, de modo que cada músico proyecta unas cualidades y densidades de sonido similares. Cual la red lootziana, cada sonido individual se interconecta con una vertical armónica simultánea, creando lo que Louilarpprasert afirma «melodía vertical/rítmica y el paisaje sonoro horizontal». La electrónica contribuiría a crear el trasfondo de esa estructura, su marco referencial, además de cierta ambigüedad por sus procesos de síntesis, aunque por momentos suene un tanto antigua.

Esa fuerte tensión de elementos melódicos, de procesos horizontales y verticales trabajando a un tiempo -a lo que hemos de añadir una profusión rítmica muy viva-, nos trae a la mente la orquesta del gamelán y toda su cultura musical, tan próxima a Tailandia. Es por ello que en el ensemble crepitan sonidos de naturaleza percusiva por doquier, engastados en lo que parece -cual gamelán- un metainstrumento. Otras reverberaciones que se filtran a *Red de lacre* desde la música asiática serían los ecos en la guitarra eléctrica del sitar indio, el carácter de gran lira que acaba adoptando la percusión, o los arpeggios atacados en las cuerdas agudas del piano. Ahora bien, Piyawat Louilarpprasert actualiza los lenguajes de la tradición, y el *glissando* característico del sitar es aquí deslizado con *e-bow*, lo cual genera otro estado en la materia sonora, exigiendo, al tiempo, un gran virtuosismo al ensemble y una precisión rítmica muy notable. Otros estilos y ecos se asoman a la partitura, mostrando la interculturalidad característica del lenguaje de Louilarpprasert, como los pasajes más aguerridos en saxofón barítono y distorsión en la guitarra (que sugieren improntas del rock progresivo), o los unísonos de ensemble con dejes jazzísticos (aunque, tan lugar común, que aquí la pieza decae notablemente).

Como en algunas de las partituras precedentes, ese crepitar sonoro se va disolviendo en una electrónica que lo engulle todo, hasta reverberar sus ecos en un silencio roto por otra notable ovación, la que correspondió a un quinteto que, si bien no al nivel de *Quivering* o *Nombre y vacío*, sí nos sirvió, una vez más, para conectarnos desde Galicia con la creación más viva de nuestro tiempo, así como con los diálogos interculturales que fertilizan a tantos de los jóvenes creadores que componen actualmente en Europa; esos diálogos tan potentes en la obra de Eva Lootz. Así como en las piezas de la artista austriaca son evidentes las improntas y los rastros del expresionismo abstracto, de Morris Louis, de Joseph Beuys, o de Eva Hesse, en las partituras de los cinco jóvenes compositores hoy escuchados en el CGAC son audibles no pocas influencias (ya explicitadas) de los grandes maestros de la música de nuestro tiempo: esos a los que, junto a las obras de los más jóvenes, esperamos escuchar de la mano de Vertixe Sonora en 2017, mostrando al público gallego los rizomas que confieren empaque a los estilos musicales, por medio de sus partituras de enjundia y referencia.