

Nueva puñalada a la música

PACO YÁÑEZ

Los noventa y tres estrenos mundiales efectuados desde el año 2011. La presencia en Galicia de compositores provenientes de los cinco continentes. El desarrollo de una producción musical propia en diálogo e inspirada por el arte sin parangón, hoy en día, en el resto de España. Los conciertos didácticos para escolares. La programación musical con un mayor porcentaje de compositoras en Galicia, salvando las barreras para las mujeres históricamente enquistadas en nuestra comunidad. La participación del territorio gallego, en tiempo real, en los debates estéticos más potentes de la música actual. Los ensayos abiertos al público. La proyección internacional generada por la reprogramación de los encargos en diversos países, escenarios y festivales. La activación de una red de ciclos de música contemporánea en Galicia. Los contactos cara a cara entre nuestros creadores y los jóvenes compositores internacionales. La constantemente renovada muestra de innovaciones técnicas instrumentales. La plataforma de interculturalidad...

...y un largo etcétera de motivos sustanciales no han evitado que Santiago Olmo, director del Centro Galego de Arte Contemporánea, haya decidido suspender en 2019 la celebración de *Música y arte. Correspondencias sonoras*, un ciclo que había alcanzado este año su novena edición, convirtiéndose en la decana de las programaciones en activo de música contemporánea en Galicia: una puñalada a la creación actual que a muchos nos recuerda a la asestada en 1998 por Miguel Fernández-Cid, cuando el que fuera director del centro hasta el 2005 (un oscuro periodo para el olvido) liquidó el Taller Instrumental del CGAC, echando por tierra uno de los proyectos musicales más trascendentes (en algunos aspectos, nunca superado) de nuestro territorio (algo que hace aún más bochornoso e injustificable que alguien con tal bagaje a sus espaldas fuese nombrado, como años después lo fue Fernández-Cid, miembro de Consejo Rector del Auditorio de Galicia: una demostración más de cómo se las gastan los poderes fácticos de la cultura en una ciudad completamente desnortada, que cada año que pasa se hunde de forma más alarmante en la desidia, en el conservadurismo, en la estulticia y en la infantilización de las programaciones culturales -realidad que se ha agudizado sobremanera,



Daniel Miller © La Diapo / CGAC, 2018
Santiago de Compostela, martes, 18 de diciembre de 2018. Centro Galego de Arte Contemporánea. Vertixe Sonora Ensemble. Dariya Maminova: Microstories. Christian Märkl: Forbidden Gardens. Lesley Hinger: Shades of White. Daniel Miller: raycaster. Ocupación: 20%

unida a una suerte de neo-ruralización aberrante, desde la llegada de Compostela Aberta al consistorio-).

Si las condiciones musicales en Santiago de Compostela (y en Galicia, en general) fuesen las de una urbe con una cierta salud artística (como la que hoy en día goza Oporto), el Auditorio de Galicia habría de asumir una serie de programaciones (camerística, coral, de músicas alternativas, electrónica, escénica, etc.) que hiciesen menos crucial la labor de otras instituciones de la ciudad, como en este caso lo es un CGAC que ha de asumir los vacíos en la producción de repertorio actual generados tanto por el propio Auditorio como por una Universidad de Santiago de Compostela que, en un nuevo acto de desvergüenza, retiró en esta última edición de *Correspondencias sonoras* el ya ridículo apoyo que al ciclo prestaba: parte de una dejadez cultural indigna de una universidad cinco veces centenaria, ni de su apuesta pretérita por la música contemporánea en los años ochenta y noventa del pasado siglo, ya fuera en solitario, ya de la mano del CGAC desde la fundación de este último, en 1993: etapa que terminó con la infame defenestración del Taller Instrumental a manos de un personaje de tan mal recuerdo para quienes amamos la música como Fernández-Cid.



Concierto de Vertixe Sonora en el Centro Galego de Arte Contemporánea, 18 de diciembre de 2018. © La Diapo / Centro Galego de Arte Contemporánea, 2018.

Todo ello, generando un enrarecido ambiente que diría entre la frustración, el enojo y el desánimo, sobrevolaba la celebración del que, a la postre, ha sido último concierto de *Correspondencias sonoras* tras nueve años enriqueciendo de forma tan sustancial nuestra escena musical; una cita que en este cuarto concierto en 2018 dialogaba con *Without*, exposición del artista portugués Julião Sarmiento que podremos disfrutar en el CGAC hasta el próximo 3 de febrero. Como es habitual en *Correspondencias sonoras*, cuatro jóvenes compositores de muy diversas procedencias se han inspirado, de una u otra forma, en *Without* para

proponernos cuatro partituras que hoy vivían su estreno mundial, siendo la primera de ellas *Microstories* (2018), sexteto para flauta, saxofón, violín, violonchelo, guitarra eléctrica y piano de la compositora rusa Dariya Maminova (San Petersburgo, 1988). Maminova se une, así, a Elena Rykova, a Anna Romashkova y a toda una serie de compositoras que en los programas de Vertixe nos han mostrado la vitalidad de la composición rusa actual, así como sus vínculos con la creación centroeuropea: ámbito en el que muchas de ellas se han formado. Tal y como el título de este sexteto explicita, Dariya Maminova se inspiró en el concepto de microhistoria en la obra de Sarmiento; de forma concreta, en cómo uno de los comisarios de *Without*, David Barro, lo formula en su ensayo sobre la exposición: «Muchas de sus obras contienen imágenes de imágenes y están relacionadas entre sí, aunque funcionen de manera independiente, abrazando la ambigüedad de su significado. Se trata de microrrelatos que asumen la múltiple potencialidad del cine».

Es por ello que estas nueve *Microstories* presentan un sentido netamente dramático, en el que lo gestual, el ataque y la teatralización adquieren un peso muy importante, tal y como explicitó la única nota de la microhistoria tocada por Roberto Alonso al violín: fruto que fue, a pesar de su exigua duración, de un trabajo mano a mano con Dariya Maminova para dar con la intención expresiva correcta; de ahí, la crucial importancia, una vez más, de la presencia de estos compositores en el proceso de ensayos con los músicos de Vertixe: enriquecimiento que es, asimismo, de nuestra escena interpretativa, con lo que ello supone, y al que el CGAC pondrá fin con el cese de *Correspondencias sonoras*. En general, se trata de nueve piezas muy frágiles y delicadas, en una nueva vuelta de tuerca a un concepto netamente weberniano de la duración, la altura y el timbre en relación con un silencio omnipresente en estas *Microstories*. Pero, asimismo, algo más rígido también se asoma a la partitura de Dariya Maminova, en sus pasajes más mecánicos, agresivos y sincopados, conjugando un lenguaje armónico y melódico tradicional con técnicas extendidas que enriquecen las sonoridades del sexteto, con pasajes de aire sin tono en la flauta, *pizzicato* en el registro grave del arpa pianística, diversos efectos ruidistas en la percusión, lluvia de lentejas y una serie de recursos tímbricos que, junto con lo más delicado, conforman una pieza que transita muy diferentes estados anímicos. Prima, en todo caso, lo efímero y la sutilidad, como en el apenas roce de arco contra las placas en la percusión: sonido suspendido que prolongan violonchelo y flauta cual reverberación; la ágil figuración del saxofón con caída de calzador de plástico en la percusión; las sugerencias microtonales en el violonchelo; o la ya citada nota ascendente del violín. Otras microhistorias expanden más dilatadamente el material, aportando ecos que diría cinematográficos (influencia que Barro destaca en el arte de Julião Sarmento); así, hasta la estética de un Popol Vuh (grupo tan presente en la filmografía del alemán Werner Herzog) se asoma a alguna de estas piezas, acompañando el recitado en inglés de David Durán -con su nariz presionada en pinza- de un texto sobre Sarmento. Todo este recorrido se dirige a una última parte en la que la guitarra eléctrica funciona cual bajo continuo, con su melodía en estado de trance: apoyo armónico sobre el que se despliega un saxofón que rubrica estas *Microstories* recostado en las rodillas de Pablo Coello, orientada su campana hacia la guitarra desde la que naciera esta pieza, cerrando el relato musical de forma circular.

El segundo estreno de la noche vino de la mano del compositor alemán -también presente en el CGAC- Christian Märkl (Traunstein, 1979), que presentó su cuarteto para flauta, saxofón, violín y violonchelo *Forbidden Gardens* (2018). Además del cuarteto instrumental, tiene una importancia muy destacada en *Forbidden Gardens* la electrónica, sintetizada por Märkl con juguetes de sus hijos y objetos cotidianos, y que apenas superpone con el cuarteto más que en momentos puntuales, pues, según comentó al público gallego, no cree en la fusión de ambos medios. De acuerdo con su creador, pertenece



Vertixe Sonora tocando 'Microstories' de Dariya Maminova. Santiago, Centro Galego de Arte Contemporánea, diciembre de 2018. © La Diapo / Centro Galego de Arte Contemporánea, 2018.

Forbidden Gardens a un grupo de obras que considera «verdaderas expresiones musicales del escapismo», al igual que otra partitura de Märkl más explícita en su título al respecto: *Escapo* (2017). Como en el caso del arte de Sarmiento, Christian Märkl pretende en su partitura adentrarse en una reflexión sobre la realidad, conduciendo al espectador «por un camino que discurre entre varias realidades, introduciéndolo en un túnel de direcciones confusas y contradictorias», al final del cual sitúa una reflexión de orden teológica, pues se adentra en lo espiritual al hablarnos Märkl de que *Forbidden Gardens* «parece el resultado de la creación de un motivo pictórico religioso y de la noción de una salvación imposible»...

...no sabemos si en el más allá existe o no la salvación; pero, desde luego, si ésta se hubiere de dar a nivel musical para Christian Märkl, tendríamos que ubicarla en el pasado, pues su partitura, mayoritariamente, muestra una factura muy tradicional y conservadora, con una marcada impronta de la Segunda Escuela de Viena; destacadamente, de Anton Webern, por la construcción de los entramados armónicos y melódicos a partir de motivos puntillistas, articulados en el continuo de los cuatro músicos. Por otra parte, con respecto a la electrónica que da comienzo a *Forbidden Gardens*, ésta apenas presenta vínculos con el cuarteto, lo cual es una pena, pues los motivos granulares del arranque podrían haber sido remedados en lo instrumental con técnicas y estilos más modernos que los ofrecidos en el desarrollo de la obra. Mientras, algunos de los pasajes en los que la electrónica evoca a una fábrica, con sus mecanismos, sí se filtran veladamente al ensemble, con *flutterzunge*, multifónicos, armónicos y pasajes de aire en los vientos, así como con una microtonalidad en las cuerdas que se conecta directamente con otra de las influencias por Christian Märkl reconocidas en su estética: la del spectralismo. En todo caso, tanto la electrónica (en algunos de cuyos subsiguientes interludios son reconocibles sonoridades propias de Edgard Varèse) como el lenguaje instrumental pecan de escasamente originales, y tan sólo en los compases conclusivos se gana en atractivo, con la desmaterialización del cuarteto en la propia electrónica, finalmente convertida en una textura deshilvanada hacia esa realidad más allá de cualquier jardín, sea prohibido o visitable.

También la compositora canadiense Lesley Hinger (Calgary, 1983) nos remitió a un universo textural con su sexteto para flauta, saxofón, violín, violonchelo, piano y percusión *Shades of White* (2018), una partitura directamente inspirada por la obra de Julião Sarmiento *All the different shades of white found in the studio at this time* (2018). Como si de la agudizada percepción de un esquimal para este color se tratase, tanto Sarmiento como Hinger exploran la «gran sutileza y múltiples variantes de lo que podemos interpretar como color blanco, desde el crudo pálido hasta un gris luminoso y tenue; una vibración silenciada o un brillo apagado». Partiendo de estos planteamientos armónico-cromáticos, Hinger explora en su sexteto las pequeñas transformaciones de esas tonalidades del blanco por medio de una armonía cuyos acordes apenas cambian al introducir la distorsión que en escena incorpora un tono fundamental, así como «elementos de ruido [que] se cuelan mediante ligeras inflexiones microtonales y cambios graduales de timbre reflejando las sutiles disparidades presentes en la obra de Sarmiento», con los doce tonos del blanco que el portugués refleja en los doce paneles en los que recogen los matices cromáticos encontrados en su estudio. A mayores, explora en esta propuesta la compositora canadiense la reverberación y las calidades del eco atenuado de un sonido más dramático, con la deformación de las frecuencias de las ondas a medida que el sonido se desplaza por el

espacio: algo que, dada la naturaleza acústica del auditorio del CGAC, se vivió en Compostela de un modo más seco y directo, centrándose nuestra atención más en el sexteto que en las auras reverberantes que éste hubiese podido producir en la sala.

Así pues, una serie de acordes modificados que Lesley Hinger pretende atenuados en sus reverberaciones: un planteamiento que pone sobre la mesa reminiscencias de Morton Feldman, un compositor sin el cual es difícilmente comprensible el universo sonoro de *Shades of White* (incluso, sin el último Cage). Como en la feldmaniana *Piano and String Quartet* (1985), es también el teclado el encargado de activar los entramados de acordes progresivamente consonantes, hasta que un nuevo ataque del piano introduce otra tónica y un nuevo patrón que hace reverberar, fundamentalmente, al cuarteto de flauta, saxofón, violín y violonchelo, pues la percusión apenas funciona como una extensión del piano, lanzando auras tímbricas (ya sea rozando con arco las placas, ya golpeándolas con mazas) que acompañan los primeros compases en la transformación del tema en el cuarteto de vientos y cuerda. De este modo, si John Cage en su película *One*¹¹ (1992) exploraba desde la iluminación, el encuadre y el montaje las muchas posibilidades que habitan una pared blanca, Lesley Hinger busca matices progresivamente más dinámicos y móviles, así como unos registros más agudos y brillantes en lo cromático, a medida que *Shades of White* evoluciona, con mayor figuración instrumental, un volumen más presente y sonoridades más complejas en la percusión, así como por la mayor introducción del piano en el desarrollo del discurso, y ya no sólo como activador grupal, tal y como sucedía en los primeros cuadros de acordes. Al igual que *Forbidden Gardens*, el sexteto de Lesley Hinger se encamina progresivamente hacia el silencio y la disolución cromática en el vacío, aquí de la mano del piano de David Durán y de una Clara Saleiro en cuya flauta la música apenas se sostiene como un silbido cada vez más débil y agudo: pura luz trascendida, o el blanco más allá del blanco.

Por último, el que diría estreno más potente y actual, en cuanto a estilo, de este concierto: el septeto con electrónica *raycaster* (2018), obra del estadounidense Daniel Miller (Seattle, 1989) que supone un broche de lo más consecuente para *Correspondencias sonoras*, puesto que la partitura de Miller se sitúa en el núcleo duro de lo que este ciclo ha supuesto durante los últimos ocho años, por cuanto nos remite a los postulados técnicos y estéticos en los que Vertixe más ha profundizado para expandir la materia sonora en la música de creación actual, algo que *raycaster* lleva a cabo fusionando electrónica y acústicos por distintas vías, ya sea con la proyección en multicanal de la cinta, ya por medio de altavoces proyectados contra los propios instrumentos; a su vez, exploradas sus resonancias y acoples en *feedback* por medio de micrófonos (técnicas, todas ellas, con tan ilustres precedentes como -de nuevo- John Cage o Karlheinz Stockhausen; si bien Daniel Miller destacó en su presentación en el CGAC la importancia que en su música ha tenido la figura de James Tenney, un compositor cuyo estudio de los espectros sonoros avanzados (incluyendo los electrónicos y los ruidistas) tan evidente es en *raycaster*).

De este modo, es el proceso en infografía conocido como *ray casting* el que sirve a Daniel Miller para conectar su partitura con Julião Sarmiento, pues el compositor norteamericano dice sentir en la obra del artista luso la presencia constante de un espectador invisible, así como «la mirada o el objetivo que regurgita su existencia únicamente a través de una autoencarnación sensual en la materia que persigue». Una dualidad, por tanto, de sustancia

y forma que Miller relaciona -a través de los textos de David Barro sobre Sarmiento- con los constantes giros de cámara en el cine de Pier Paolo Pasolini, así como con las reflexiones del filósofo escocés David Hume sobre la imposibilidad de una observación coherente e ininterrumpida del mundo que nos rodea. Partiendo de estas limitaciones y fragmentadas parcialidades en la percepción de la realidad, *raycaster* nos propone, como el proceso infográfico que da nombre a esta partitura, «una forma lúdica de superar la brecha fenomenológica», invitándonos Miller a participar «en un acto consciente de autoengaño, aceptando como posibilidad la existencia de autorrealizaciones alternas». Por lo tanto, una partitura que aúna los que diría cuatro centros de interés axiales en el pensamiento de Daniel Miller: la filosofía, la música, la tecnología y el diseño gráfico, todos ellos interconectados en una obra que nos desorienta enrareciendo la percepción de cuanto a nuestro alrededor (vía altavoces) y en escena (con la antes mencionada microfónica y por medio de la amplificación instrumental) tiene lugar: hibridación acústico-electrónica que hará más complejo el tomar una medida real y focalizada de la materia sonora que en cada momento escuchamos.

Es esta materia sonora, además, un proceso musical en continua metamorfosis por medio del *feedback*, de forma que el septeto genera constantes flujos tímbricos que no hacen sino enrarecer esa percepción, con el reto intelectual que ello depara a nuestra comprensión de cuanto nos rodea como mundo hecho sonido. Sería tarea mayor, el especificar cada una de las técnicas electrónico-instrumentales con las que Miller ha creado *raycaster*; algunas de ellas (de forma más o menos coincidente), tan bien representadas en *Correspondencias sonoras* a lo largo de estos nueve años: roces en la percusión de arco contra plásticos, poliestireno, bloque de hormigón y caja; exploración de la guitarra eléctrica (instrumento fundamental en *raycaster*) con arco, piezas de porcelana, plásticos o varillas; frotamientos de estropajo contra las cuerdas del violín, además de un apretado *staccato* entre el cordal y el puente; idéntico ataque en un violonchelo explorado acústicamente con altavoces y microfónica, así como con sordina de papel de aluminio en el puente; acciones dentro de la caja de un piano que emplaza sobre las cuerdas más graves del arpa un altavoz que lanza y filtra instrumentalmente la electrónica; proyección de aire, *slaps* y figuración en saxofón y flauta; fonéticos y sonidos guturales emitidos (con cavernosa amplificación) por músicos como el violinista Roberto Alonso; además de una reinención de lo armónico desde un lenguaje ruidista (punto de contacto con el espectralismo de James Tenney), conforman el paisaje tímbrico-textural de una partitura que, además, trabaja de forma explícita y consciente el silencio como vacío en la presencia de ese otro que acompaña la mirada sobre la obra de Sarmiento; de ahí que, además de compases de total saturación ruidista y electrónica, también escuchemos en *raycaster* fases de un despojamiento sonoro casi total, desvelando la microfónica y la amplificación la anatomía de lo casi inaudible, así como estructuras sonoras, como tantas veces hemos señalado en *Correspondencias sonoras*, históricamente referenciadas, aun a pesar de lo radicalmente moderno que puedan parecer estas propuestas.

Por tanto, el roce, el golpeo, la proyección de aire y la fricción son las acciones fundamentales para la creación, por medio de objetos no convencionales en la tradición clásica, de un universo sonoro que, como las anteriores partituras, se va diluyendo a medida que *raycaster* se aproxima a su final, restando tan sólo una aguda y casi inaudible digitación de Ailsa Lewin en el violonchelo junto con los últimos ataques de la electrónica,

rubricando una partitura de gran pujanza, imaginación y actualidad, que el público reunido en el CGAC supo premiar como merecía con sus aplausos. Confesaba Daniel Miller que, a pesar de que conocía la capacidad técnica de Vertixe por medio de su canal de Youtube, albergaba cierto temor por la radicalidad de las acciones instrumentales que *raycaster* demanda, si bien lo realizado por el conjunto gallego, tanto en los ensayos como en el estreno efectuado en la noche del martes 18, superaba cuanto podía desear, hablando de Vertixe como una agrupación de primera fila en el panorama de la interpretación de música actual: opinión que tantos compositores han repetido a lo largo de estos años y que en alta medida se debe al intenso trabajo que Vertixe ha podido desarrollar, mano a mano, con tantos compositores en los noventa y tres estrenos que ha brindado en el CGAC desde que el 29 de noviembre de 2011 el conjunto gallego se hiciese cargo de *Correspondencias sonoras*.

¿Es consciente Santiago Olmo, así pues, de lo que está cancelando? ¿Ha evaluado, el director del CGAC, el daño que infligirá a la música gallega, ya no sólo por el cese de la proyección exterior de una imagen culta y de modernidad que *Correspondencias sonoras* realizaba de Galicia, sino por la eliminación de tal posibilidad de trabajo entre músicos y compositores? ¿Es de recibo la supresión de los conciertos didácticos implantados este mismo año (sin sobrecoste para el CGAC en lo que a músicos y compositores se refiere), tras haber creado un público que, ¡por fin!, era tratado como personas receptivas e inteligentes, evitando la mezcla de teatro y circo de baja estofa en que se ha convertido la música para escolares en otros muchos auditorios? ¿Se puede justificar la supresión de un ciclo con tal valor artístico, musical y educativo por una cuestión de orden económico que supone una inversión monetaria muy inferior a la de los réditos artísticos producidos? (¿Cuánto no despilfarrará la Xunta de Galicia en otras partidas de más dudoso valor? ¿A qué cantidad asciende cada catering en las presentaciones del CGAC?).

Quienes en 1998 vimos desaparecer el Taller Instrumental del CGAC, con aquel último concierto en memoria de Gérard Grisey, no esperábamos que, tras los más de dos lustros que costó recuperar un proyecto musical estable en ese mismo espacio, veinte años más tarde volveríamos a presenciar su defenestración por parte de un nuevo director incapaz de mantener la estabilidad del mismo, así como de valorar en su justa medida la ingente producción de contenidos que Vertixe Sonora ha aportado en estos ocho años al CGAC, con la gran proyección que ello ha deparado fuera de nuestras fronteras: algo inaudito en la historia reciente de la música gallega. Mientras -según me comunicó el propio Santiago Olmo al final del concierto-, el director del CGAC baraja dar entrada a «otras músicas» en el centro, sin especificar cuáles, ni en qué contexto, o en el marco de qué proyecto interpretativo; cuando la propuesta musical ahora mismo producida por Vertixe en *Correspondencias sonoras* era, precisamente, la que establecía un diálogo más a la altura con las exposiciones del CGAC (¿No se ha percatado Santiago Olmo de ello? ¿Abrirá las puertas del centro su director a una depauperación del nivel artístico en lo musical tan típica de nuestros días? ¿Se buscará una mayor presencia de público por la vía de lo *fácil*?...). Valorando como valoro positivamente, en líneas generales, la etapa de Santiago Olmo al frente del CGAC, cierto es que si actualmente no es capaz de garantizar la continuidad en los términos de excelencia de un ciclo tan importante para la producción artística del centro como *Correspondencias sonoras*, quizás deba dar un paso al lado y dejar la dirección del centro en manos de quien pueda promover la continuidad de

proyectos tan trascendentes no sólo para el propio CGAC, sino para la vida musical de la comunidad a la que este centro y su director han de servir. Permaneceremos, por tanto, vigilantes.

© 2018 Paco Yáñez / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados