

AULA DE (RE)ESTRENOS

MÚSICA, ESPACIO, LUZ

Miércoles, 30 de octubre de 2013



88

MÚSICA, ESPACIO, LUZ



Aula de (Re)estrenos 88: Música, espacio, luz, octubre 2013 [notas al programa de Mikel Chamizo] - Madrid: Fundación Juan March, 2013.
27 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2013/88).

Programa del concierto: "Obras de J. M. López López, M^a E. Luc, G. Aperghis, J. Cage, J. M. Sánchez-Verdú, J. M. Cué y G. Alonso", por Sigma Project, cuarteto de saxofones, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 30 de octubre de 2013.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Cuartetos (Saxofones) - Programas de mano - S. XX.- 2. Multimedia (Música) - Programas de mano - S. XX.- 3. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Mikel Chamizo

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Miércoles, 30 de octubre
 Sigma Project, cuarteto de saxofones
 Obras de J. M. López López, M^a E. Luc, G. Aperghis, J. Cage,
 J. M. Sánchez-Verdú, J. M. Cué y G. Alonso.
- 8 Introducción: *Música, espacio, luz*
- 12 Notas al programa

Notas al programa de **Mikel Chamizo**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

Una de las novedades importantes que trajo el siglo XX fue la sensibilidad hacia la dimensión espacial de la música. Esta es la infrecuente perspectiva que propone este concierto, en el que la luz, el espacio y la gestualidad dejan de ser ornamentos para convertirse en elementos consustanciales a la propia interpretación musical. De este modo, se modifica sustancialmente el significado y la percepción de las composiciones que se interpretarán, al tiempo que el parámetro auditivo deja de ser el predominante de este concierto. Este recital está protagonizado por Sigma Project, cuarteto de saxofones que desde 2007 promueve la renovación del repertorio para este instrumento.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

PROGRAMA

Miércoles, 30 de octubre de 2013. 19,30 horas

I

José Manuel López López (1956)

Simog / Civitella, para cuarteto de saxofones
(versión con videocreación) [12'47"]

M^a Eugenia Luc (1958)

YUN [8'30"] **

6

Georges Aperghis (1945)

Alter ego, para saxofón tenor [8']

SIGMA PROJECT *Cuarteto de saxofones*

Andrés Gomis

Ángel Soria

Miguel Romero

Josetxo Silguero

Pascal Auger, *videocreación*

Germán Alonso, *creación de espacio lumínico*

II

John Cage (1912-1992)

Four5 [12'30"]

José María Sánchez-Verdú (1968)

KHÔRA I [9'] **

Juan M. Cué (1972)

Ainsi, toujours, vers l'azur, para saxofón bajo [12'] *

Germán Alonso (1984)

In heaven everything is fine, para cuarteto de saxofones
(versión con espacio lumínico) [10']

* Estreno absoluto

** Estreno en Madrid

INTRODUCCIÓN

MÚSICA, ESPACIO, LUZ

En el curso de una entrevista concedida en 2001 en la que repasaba su trayectoria, Pierre Boulez, figura de capital influencia en los movimientos compositivos del pasado siglo, afirmaba categóricamente que “el espacio ha sido el paradigma de la música del siglo XX”. A partir de la década de 1950, los avances tecnológicos en el campo de la sonología permitieron, efectivamente, una multiplicación de las posibilidades artísticas derivadas de la especialización del sonido, que podía ahora desarrollarse con el grado de complejidad necesaria para erigirse en elemento estructural de una obra musical. Pero aunque el gran despliegue de la disciplina se dio en el siglo XX, es justo reconocer que la dimensión espacial en relación con la música era intuitiva ya desde tiempos antiguos y que algunos de sus logros están muy extendidos. No es casualidad, por ejemplo, que el diseño de los templos cristianos haya desarrollado la ubicación del coro en un nivel arquitectónico superior, de forma que el sonido de las voces y el órgano llegue a los fieles desde lo alto. Tampoco el que todas las orquestas sinfónicas hayan llegado a distribuirse sobre el escenario de manera muy similar, lo que no obedece tanto a una tradición como al equilibrio psicoacústico con que nuestro oído percibe esta disposición espacial concreta de los instrumentos.

Si nos centramos en el uso del espacio como propiciador de un efecto compositivo, el pionero fue probablemente Adrian Willaert (c.1490-1562), maestro de capilla en San Marcos de Venecia, quien en la década de 1540 desarrolló unos recursos antifonales específicos para sacar provecho a la asincronía que se producía al enfrentar dos coros en los extremos de la enorme basílica. Estos *cori spezzati*, un primitivo efecto estéreo, estuvieron de moda durante unas décadas, pero la noción de enfrentamiento de grupos separados pasó a integrarse con naturalidad en el lenguaje del estilo Barroco, con variados ejemplos de obras para doble coro y doble or-

questa que llegan hasta las postrimerías del periodo, con la *Pasión según San Mateo* (1727) de Johann Sebastian Bach como ejemplo más célebre. Existen también experimentos de música para dos orquestas en el Clasicismo (los K.239 y K.289 de Mozart son los más destacables), pero no fue hasta entrado el siglo XIX que la espacialización pasó a emplearse cada vez más como un recurso dramático. Tanto en la ópera, con la banda externa que amplía virtualmente el espacio escénico de la representación, como en la música sinfónica, especialmente a partir de las sinfonías programáticas de Spohr y Berlioz, cuya *Sinfonía Fantástica* (1830), con el oboe fuera de escena del tercer movimiento, es un ejemplo paradigmático.

A principios del siglo XX el compositor estadounidense Charles Ives, en obras como *Unanswered question* (1908) o *Three places in New England* (1911-1914), probó fórmulas para la localización espacial de los músicos que reaccionaban a la disposición en herradura del tradicional teatro de ópera italiano, partiendo de la base de que la audición, a diferencia de la visión, no es un fenómeno focalizado sino centralizado. En cualquier caso, no fue hasta la década de 1950 que el interés por el espacio pasó a ocupar una parcela central en la actividad de los compositores, con obras acústicas tan carismáticas como *Antiphony I* (1953) de Henry Brant, *Gruppen* (1957) de Stockhausen o *Terretektorh* (1966) de Iannis Xenakis, en la que los intérpretes se distribuyen entre el público, anulando así la dimensión espectacular de una interpretación que no puede ser visualizada por el oyente.

Como adelantábamos más arriba, fue el gran desarrollo de los sistemas de amplificación y reproducción mecánica lo que posibilitó la apropiación más novedosa del espacio por parte de los compositores. Como expone Julián Jaramillo, “la facultad camaleónica del altavoz, de reproducir cualquier sonido grabado o imaginado, genera una expansión en el campo de materiales para la creación musical que suscita aproximaciones narrativas al tema del espacio. El altavoz posibilita la invocación de espacios virtuales que el oyente

restituye a partir de señales acústicas proyectadas de forma controlada. Estos espacios imaginarios, apreciados de forma indirecta, generan relaciones de superposición y correlación con el espacio presencial.”

Tras los primeros intentos de autores como Pierre Schaeffer o John Cage por crear nuevas narrativas musicales a partir del sonido grabado, pronto surgieron creaciones electroacústicas que construían espacios imaginarios a partir de técnicas de espacialización y proyección por múltiples altavoces: *Gesang der Jünglinge* (1956) o *Kontakte* (1960), de Karlheinz Stockhausen, y *Poème Electronique* (1958), de Edgar Varèse, son ejemplos tempranos. Pero el mayor avance para la construcción de experiencias sonoro-espaciales envolventes se produjo cuando la tecnología permitió la reproducción multicanal a través de ilimitadas fuentes independientes, avance que fue rápidamente adoptado por los compositores. Desde los años 70 es práctica común el uso de altavoces en los espectáculos musicales, bien sea como recurso de amplificación, control y difusión del sonido de los instrumentistas, bien como herramienta de reproducción mecánica integrada en el discurso de la composición. El “lenguaje espacial” de la música se ha ido definiendo a lo largo de este medio siglo y a un ritmo acelerado en las últimas dos décadas, pues el desarrollo de la informática ha propiciado formas de interacción cada vez más complejas entre el sonido y el espacio, que puede expandirse, girar y metamorfosearse a través de los altavoces gracias a los diversos programas de manipulación del espacio sonoro existentes en la actualidad.

El espectáculo de esta noche, que coincide con la presentación madrileña del Sigma Project hace ahora cinco años, propone un viaje conjunto por las dimensiones de la música, el espacio y la luz. Algunas de las obras que componen el programa las trabajan específicamente, mientras que otras han sido revestidas de parámetros espaciales y lumínicos para la ocasión. El concierto supone, además, la puesta de largo del nuevo equipamiento técnico que la Fundación

Juan March ha instalado en su auditorio, que permitirá presentar al público propuestas que amplíen el punto de mira tradicional sobre el hecho musical.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Álvaro Barbosa, *Displaced Soundscapes: A Survey of Network Systems for Music and Sonic Arte Creation*, Leonardo Music Journal, Vol 13, pp. 53-59, 2003.
- Jonathan Cole, *Music and Architecture: confronting the boundaries between space and sound*. Transcripción de conferencia suministrada en 22/06/2007. Disponible en <http://www.gresham.ac.uk/event.asp?EventId=609&PageId=108>.
- Simon Emmerson (ed.), *The language of electroacoustic music*, Basingstoke, Macmillan Press, 1986.

NOTAS AL PROGRAMA

José Manuel López López (1956)

Simog/Civitella, para cuarteto de saxofones (2011)

José Manuel López López (Madrid, 1956) estudió piano y composición en el Conservatorio de Madrid. Tras adentrarse en la creación electrónica de la mano de Horacio Vaggione, pasó al GMB de Bourges, al IRCAM de París y a la Universidad Paris VIII, institución en la que, desde hace años, ejerce como profesor de composición. Este periplo formativo explica uno de los aspectos del método de trabajo de López López: la enorme importancia que otorga a la tecnología, tanto en su gusto por mezclar lo instrumental con lo electrónico, como en el uso práctico que hace del ordenador como herramienta de análisis, repensamiento y reconstrucción del sonido. López López se ha sentido siempre muy cercano a las prácticas y filosofía del movimiento espectral francés, cuyos miembros estudiaban el proceso de descomposición de las ondas sonoras con el fin de crear nuevas estructuras sonoras y musicales, reemplazando los sistemas armónicos tradicionales, los modos y las series por espectros fluctuantes entre la armonicidad y la inarmonicidad. Pero el compositor es, no obstante, consciente de que la experimentación sonora no puede ser un fin en sí mismo, sino una vía de acceso a las emociones. Es lo que él llama “dar vida al algoritmo”:

Se trata de no quedarme solamente en el interior físico del sonido [...] sino además dar a las estructuras acústicas un alma que sobrepase la mera reproducción de sus singularidades físico acústicas, una emoción que no necesariamente tiene por qué ser musical. Algunas de mis obras (*Viento de otoño*, *Le parfum de la lune*, *Haikus de otoño*, etcétera) tienen detrás de la estructura musical un soporte poético (haikus de poetas japoneses de dis-

tintas épocas) que conducen el discurso, y que de manera totalmente abstracta, es decir, sin texto ni cantado ni recitado, ni siquiera escrito en la partitura, recorren una amplia paleta de emociones que intento convertir en música, en espacios del espíritu y del pensamiento, más que sonoro, emocional. A esto me refiero cuando hablo de poetizar el algoritmo, o algoritmizar la poesía, si se puede decir así.

Simog/Civitella (2011) surge de una preocupación filosófica recurrente en la producción instrumental de López López: la reflexión meditada y consciente entre lo que al compositor le gustaría hacer, lo que en la realidad hace y el cómo lo hace. “La composición de una obra instrumental en el momento actual sitúa al compositor en una posición, si no difícil, al menos delicada”, expone López López. “Por una parte, se ve obligado a aceptar las limitaciones que el medio instrumental impone y de olvidar las posibilidades de realizar cambios, hibridaciones y transformaciones genéticas dentro del sonido que la informática musical permite; por otra parte, los conocimientos de los que se dispone hoy acerca de los aspectos microscópicos de la materia sonora, le obligan a revisar los conceptos sobre la forma, la articulación, la armonía, el timbre, la espacialización, el movimiento, etcétera. Composición: la ida y vuelta entre limitaciones y conocimientos sujeta al flujo y a la influencia de la poética personal, y a la de los conocimientos teóricos y científicos, transformando todo ello en una forma de expresión artística.”

Simog/Civitella, dedicada a Sigma Project, está compuesta a partir de ideas y procesos armónicos y temporales que trascienden ambos campos, y se sitúan en el terreno de lo tímbrico y en el de la micrométrica y la granulación, es decir, en estructuras que se construyen a partir de unidades sonoras de gran brevedad. Tal acumulación de partículas temporales roza los límites de la velocidad instrumental y coloca nuestra percepción entre lo instrumental y lo electrónico, en una

zona híbrida entre la síntesis electrónica y la síntesis granular. “Aspecto clave en la escritura de este cuarteto -explica el compositor- es la circulación a través del tiempo gracias a modulaciones métricas, que a modo de túneles o pasarelas nos permiten impregnarnos de las características y energías de estados temporales extremadamente próximos o extremadamente alejados entre sí. Modulaciones y granulación se funden, generando lo que yo llamo ‘Granulación Métrica’ que da carácter y gestualidad a la obra, que transcurre igualmente por procesos de superposición y encadenamiento de sonidos multifónicos, es decir, de sonidos múltiples producidos en instrumentos en principio monofónicos como los saxofones. Todo ello pasa por una poética sonora, mi poética sonora, difícilmente descriptible en palabras.”

M^a Eugenia Luc (1958)

YUN, para cuarteto de saxofones (2012)

14

María Eugenia Luc (Rosario, Argentina, 1958) comenzó sus estudios de composición en la Universidad Nacional de Rosario y en el L.I.P.M., el Laboratorio de Investigación y Producción Musical de Buenos Aires. Tras aquellos primeros pasos, Luc decidió que la Argentina predemocrática no era el lugar idóneo para evolucionar en la senda artística que a ella le interesaba y decidió emigrar a Europa. “Son duros los recuerdos de aquellos años en que la iniquidad gobernaba el día a día, donde la idea de los derechos del ciudadano se desconocían -rememora Luc-. En medio de todo eso, ser un compositor de música actual era lo mismo que no ser. Decidí emigrar en busca de tierras cálidas. Obtuve una beca del Gobierno de Italia para hacer un curso de perfeccionamiento de 3 años en Siena y Milán, y luego en París, tras una breve incursión en Alemania.”

Milán, París... Luc bebió durante años de dos de las fuentes más caudalosas en influencias de Europa, escuelas de composición muy distintas entre sí que dejaron huella en una personalidad creativa que sintetiza aspectos de ambas: por

un lado la preocupación por el sonido, la inmersión en el detalle y el rigor técnico de la escuela parisina. Por el otro la fantasía, el misterio poético y ese atrevimiento un tanto desprejuiciado de la tradición vanguardista italiana. Ambas se combinan en una artista que, en los últimos tiempos, ha desarrollado un gusto extraordinario por lo delicado, lo quebradizo, impregnándose sus creaciones de un inconfundible hedonismo sonoro que parece emanar de la percepción a flor de piel del entorno en el que vive: el de la pequeña localidad vizcaína de Dima, de exuberante naturaleza.

YUN, escrita en 2012 para el Sigma Project, es una obra para cuarteto de saxofones que pertenece al ciclo denominado *De aire y luz*, conformado por ocho piezas inspiradas en las ocho fases de las artes respiratorias del Chi Kung (QiGong). El término chino *yun* significa “uniforme” y hace referencia, justamente, a una de esas fases. Según Luc, “el Chi Kung, así como otras técnicas orientales, es un entrenamiento físico, mental y espiritual, siendo la respiración una acción indispensable para incorporar y movilizar la energía. Haciendo un paralelo entre el Chi Kung y la música, el ciclo *De aire y luz* entiende el sonido como aquella energía (Chi) que por medio de diversas técnicas (Kung) se organiza y direcciona por distintos recorridos a través de las 8 piezas que la configuran: Jing (Sosegada), Xi (Suave), Shen (Profunda), Chang (Larga), You (Continua), Yun (Uniforme), Huan (Lenta), Mian (Delicada).”

YUN, como en el resto de piezas del ciclo, plantea una reciprocidad fractal en la estructuración de cada uno de los materiales que en ella interactúan y cómo esta interacción deviene forma. Las organizaciones simétricas (rítmicas, sintácticas, interválicas, armónicas, espectrales, espaciales,...) adquieren así “una especial relevancia en esta pieza, del mismo modo que el concepto ‘uniforme’ se transforma en una metáfora, manifestándose a través de un latido casi constante que recorre toda la obra (por momentos de forma evidente, por momentos sugerido).”

George Aperghis (1945)

Alter ego, para saxofón tenor (2001)

“Un instrumento siempre ‘toca’ como él mismo. Pero un clarinete que toca como un clarinete no es lo que realmente me interesa. Un cantante puede cantar con varias voces, con aliento, sin aliento, con vibrato, sin vibrato; puede incluso gritar. ¿Por qué no podrían los instrumentos hacer esto también?” Son palabras de George Aperghis (Atenas, 1945), cuya música instrumental no puede escapar a su inagotable fascinación por la voz y el teatro musical, género que desde una perspectiva muy personal viene trabajando desde los años setenta y por el que ha sido aclamado como uno de los grandes autores europeos.

Alter ego, un soliloquio para saxofón tenor estrenado en 2001 por Marcus Weiss, explora cuál podría ser la voz de este instrumento. “Es similar a ver la imagen de alguien en una foto y preguntarse cómo suena su voz”, explica Aperghis. “¿Es nasal, es aguda, es grave? ¿Su respiración es pesada o ligera? Con un instrumento me sucede igual. La verdadera pregunta es: ¿cómo suena la voz de este instrumento en esta pieza?” En *Alter ego*, como su título indica, Aperghis busca la otra voz del saxofón, la que se situaría en las antípodas de la expresividad extrema de un solo de jazz. El compositor demanda en la partitura “no emoción, no interpretación”, en la idea de que “si pides a un músico que toque ‘expresivamente’ o escribes ‘expresivo’, eso te lleva, en mi opinión, a algo anticuado. Yo, al contrario, quiero encontrar una construcción que lleve consigo implícita una cierta expresión. Si lo consigo, es suficiente para el músico sencillamente tocar las notas. La expresión llega por sí misma.”

La pieza, en gran parte una virtuosística sucesión de semicorcheas marcadas como triple pianissimo, parece redireccionar el frenetismo de un solo de jazz hacia el interior del saxofonista, lo que altera la disposición psicológica del intérprete, en constante tensión para no sobrepasar el umbral sonoro exigido por Aperghis. Al tocar con dinámicas tan

suaves surge, además, un nuevo plano superpuesto al original: el del sonido de las llaves del saxofón, como un segundo instrumento de percusión que otorga corporeidad a los movimientos del solista, quien, de cara al público, podría estar bailando con minúsculos gestos al son de una música también minúscula. La interpretación de *Alter ego* se asemeja así al “seismograma de alguien escuchando la circulación de su propia sangre”, del que hablase el filósofo y musicólogo Peter Szendy.

John Cage (1912-1992)

Four5, para cuarteto de saxofones (1991)

Aunque en su juventud puso ya a prueba varios axiomas de la música occidental, el pensamiento musical de John Cage (Los Ángeles, 1912 - Nueva York, 1992) adquirió un sesgo más revolucionario coincidiendo con un momento crítico de su experiencia vital: la aceptación de su homosexualidad. Con motivo del estreno de *The Perilous Night* (1944), obra autobiográfica en la que Cage comprometía todas sus ansiedades y dificultades sentimentales –se divorciaría de su esposa un año más tarde para unirse de por vida al bailarín Merce Cunningham-, un crítico escribió que la obra sonaba como “un pájaro carpintero en el campanario de una iglesia”. Esta experiencia le traumatizó hasta el punto de tomar una decisión extrema:

Fue en la Cornish School donde empecé a interesarme por el Budismo Zen. Tenía problemas en mi vida privada y en mi vida pública como compositor. No podía aceptar la idea académica de que el propósito de la música era la comunicación, porque me había dado cuenta de que cuando escribía conscientemente algo triste, a la gente y a los críticos les podía parecer cómico. Decidí dejar de componer hasta que encontrara una razón mejor para hacerlo que la comunicación. Encontré la respuesta en Gita Sarabhai, una cantante hindú e intérprete de tabla: el propósito de la música es moderar y aquietar la mente, disponiéndola así para las influencias divinas.

Este descubrimiento embarcó a Cage en un proceso de revisión del mundo sonoro y de su papel como creador que culminaría con dos obras no-intencionales (y por tanto no-comunicativas) conceptualmente perfectas: *Music of Changes* (1951), compuesta por medio de operaciones de azar del *I Ching* o *Libro de las Revelaciones*, y el famoso performance *4'33"* (1952), en el que la música la constituyen los sonidos que se producen fortuitamente en el ambiente de una sala de conciertos que permanece en silencio. Cage rozó los dedos de la divinidad en sus primeros intentos por facilitar al sujeto su disolución en el proceso sonoro y la captación dilatada de lo real, pero durante las siguientes cuatro décadas no cesó en su empeño de diseñar para el oyente el mayor y más variado número posible de marcos experimentables para el abandono activo de la conciencia.

Una etapa singular se dio durante sus últimos seis años de vida, cuando Cage escribió 48 composiciones conocidas como las *Number Pieces*, pensadas casi en su totalidad para instrumentos occidentales convencionales y, a menudo, con una indicación precisa de las alturas que estos deben tocar, algo que las diferencia de la mayor parte de su producción anterior. En estas piezas cada intérprete ejecuta su parte en un orden estricto, pero el inicio y el final de cada evento tocado varía en función de un sistema inventado por Cage, llamado "time brackets" (paréntesis temporales), con el que logra que la duración total de la pieza esté determinada pero cediendo la flexibilidad suficiente a los intérpretes para no romper con la estética de indeterminación.

Four5 fue escrita en 1991 para John Stampen y es la última de una serie de obras tardías para saxofón que abarca también *Five4* e *Hymnkus*. El compositor aporta unas escuetas instrucciones para la ejecución de la pieza: "Tonos individuales en paréntesis temporales flexibles para cuatro saxofones o sus múltiplos. Las alturas no suenan como están escritas. La afinación debe de ser propia en cada intérprete. Un unísono será un unísono de diferencias." Los eventos sonoros que prevé *Four5* se prolongan durante unos 12 minutos.

José M. Sánchez-Verdú (1968)

KHÔRA I, para cuarteto de saxofones (2013)

La relación de José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) con Andrés Gomis, uno de los cuatro componentes del Sigma Project, se remonta a diez años atrás. Su amistad personal ha sido vehículo para la experimentación conjunta y ésta les ha llevado a poner a prueba los límites mecánicos e interpretativos del saxofón bajo, predilecto de Gomis, en una investigación de lo que Sánchez-Verdú denomina como *gegen spielen*, es decir, “contratocar” o “tocar contra uno mismo”. En función de esta intuición a priori desconcertante, el compositor propone al instrumentista disociaciones entre las acciones que ejecutan las diferentes partes de su cuerpo, produciéndose situaciones físicas que pueden llegar a ser antitéticas. Por ejemplo, que las manos del saxofonista manipulen las llaves mediante un movimiento automatizado, mientras la embocadura trabaja de forma independiente a ese mecanismo. De las fricciones que genera esta ejecución contradictoria, que transita entre lo controlado y el descontrol, y en la que el intérprete toca el instrumento tanto como el instrumento “toca” al intérprete, emana lo que el compositor define como “un granulado interesantísimo, en el que parece que se está improvisando aunque todo esté escrito, y que adquiere un componente casi oral, muy rugoso.”

De la fascinación por estos “entresijos” y “transiciones” nacieron en tiempos recientes dos obras importantes: *Elogio del tránsito*, concierto para saxofón bajo/contrabajo, auralphon y orquesta (estrenado por Andrés Gomis y la Orquesta de RTVE en enero del 2011), y *Transitus*, un gran solo elaborado a partir de ese concierto, que Gomis estrenó en julio del 2012 y que a su vez fue incorporado a *ATLAS (Islas de utopía)*, ópera-instalación estrenada en Hannover el 1 de junio de 2013. En esa sucesión de obras imbricadas entre sí y en su propia transformación -que se alimentará en el futuro de nuevos capítulos para dúo, terceto y cuarteto de saxofones- Sánchez-Verdú se vincula con los compositores de los siglos XII y XIII y en la evolución constante de sus creaciones, que

podían sufrir modificaciones o ampliaciones durante años sin alcanzar nunca una forma definitiva.

KHÔRA I, finalizada a principios de octubre y estrenada hace tan solo unos días en el V Ciclo de Música Actual de Badajoz, se detiene en un concepto que aparece en el *Timeo* de Platón y que Jacques Derrida analizó exhaustivamente en un célebre ensayo publicado en 1993. En la interpretación de Derrida, “khôra” vendría a representar una otredad radical que “deja espacio” cuando “es”. Una especie de matriz, receptora de algo en el espacio pero sin ser ella misma espacio. Esa matriz, en la que se enfrentan el mito y el logos, la palabra y lo escrito, lo racional y lo irracional, es el camino intermedio que persigue Sánchez-Verdú en su creación. “El cuarteto es una expresión de la matriz, en la que, a lo largo de la obra, se introduce un material anterior, preexistente”. Es el saxofón bajo el que introduce material procedente de *Transitus*, generando “una arquitectura del tránsito”, en la que los intérpretes, enfrentados dos contra dos, se desplazan por el espacio. La fricción entre logos y mitos se produce también a un nivel de notación, al emplear Sánchez-Verdú una escritura neumática inspirada en la de la música bizantina, con la que subraya las relaciones entre “movimiento en el espacio, gesto y quiromancia”.

Juan M. Cué (1972)

Ainsi, toujours, vers l'azur, para saxofón bajo (2013)

“Ainsi, toujours, vers l'azur...” es el primer verso del poema *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, escrito por Arthur Rimbaud en julio de 1871. Con dicho verso, Juan M. Cué (Oviedo, 1972) titula una obra con la que consolida su regreso a la composición, después de una etapa que cerró en 2010 y tras la que decidió repensar todo su lenguaje. En los últimos años ha centrado su atención en la pedagogía y la dirección de orquesta, pero en su alejamiento de la composición para replantear sus principios estéticos se adivina también una desafección, una resistencia al proceder habitual del

circuito musical contemporáneo, que Cué viene observando con escepticismo desde los inicios de su carrera.

En ocasiones reflexiono sobre el papel sociocultural de la música en su propio contexto, es decir, en su momento y trato de encontrar algún paralelismo entre aquellas situaciones y la actual. Ciertamente, es difícil establecer comparaciones, pero dudo mucho de que la relación actual entre música, músicos y sociedad sea en algo equiparable a épocas anteriores. Empezando por el actual alejamiento de los compositores de la interpretación. Es poco habitual hoy día encontrar compositores intérpretes y esto me produce cierta desazón. He observado entre los intérpretes actitudes frías e interesadas ante la nueva música y posiciones a veces poco “afectivas” de los compositores hacia sus intérpretes, aunque puedo confesar que también he visto cómo compositores se postraban ante una falsa élite interpretativa, con actitud servil y poco respetuosa hacia ellos mismos.

Ainsi, toujours, vers l'azur..., que será el vigésimo octavo estreno del Sigma Project en sus cinco años de vida, da título a una serie de piezas elaboradas a partir de un mismo material estructurado en seis partes sin interrupción, que llega en un punto de inflexión en la vida de Cué. “En este punto de voluntario alejamiento de la música oficial, la vida me proporciona experiencias insustituibles que me enriquecen. El nacimiento de mi hijo Alejandro, el reencuentro con mi instrumento, el violonchelo, la relectura del repertorio, especialmente el más antiguo, me ofrecen herramientas que, aunque antiguas, suponen una regeneración de un lenguaje que inicié en el 2004 con *La luz infinita* y que no ha dejado de evolucionar a lo largo de las 15 obras escritas hasta el 2010. Me encuentro, pues, en el inicio de un nuevo recorrido a todos los niveles: como persona, como compositor y como intérprete. Y *Ainsi, toujours, vers l'azur...* es el punto de partida de esta peregrinación en busca de mi propia identidad, de mis raíces musicales...”

Germán Alonso (1984)

In Heaven everything is fine, para cuarteto de saxofones y espacio lumínico (2012)

Sigma Project cierra su recital con el autor más joven del programa, el madrileño Germán Alonso. Formado en Madrid y París, prestando siempre una especial atención a la electroacústica y las nuevas tecnologías, en los últimos cuatro años Alonso se ha revelado como una de las voces más interesantes del circuito contemporáneo español, con una producción en la que la investigación tímbrica más rigurosa se entremezcla con la ironía (encontramos en su catálogo títulos tan llamativos como *So f**king easy*, *Badass*, *El gran cabrón* o *Misery Likes Company*).

In Heaven everything is fine fue estrenada en su forma original en la abadía de Royaumont, treinta kilómetros al norte de París, en el 2011 por el cuarteto Xasax. Esta primera versión incluía un tubax, una variación del saxofón contrabajo desarrollada por el fabricante alemán Benedikt Eppelsheim en 1999, instrumento de sonoridad resonante y llena de armónicos muy propicia al universo tímbrico de la obra. Tras adaptar esos pasajes a un modelo convencional de saxofón bajo y añadir también un saxofón soprano, la nueva versión de *In Heaven everything is fine* se estrenó en el madrileño Festival Son en su edición del 2012. No obstante, la que escucharemos/veremos esta tarde podría considerarse de facto una tercera versión de la obra, pues Germán Alonso es el responsable de crear el espacio lumínico para el recital y, por supuesto, para su propia creación.

In Heaven everything is fine rechaza la idea de direccionalidad de los eventos musicales, borrando cualquier rastro de intención narrativa en su curso de acción sonora. “Cuando cualquier dirección del tiempo musical es sugerida, es abruptamente abortada, creando una especie de (sonido) espacio-tiempo estático”, explica Alonso. “Los objetos musicales, en su aparentemente existencia sin rumbo, rehúyen el agotamiento de su propio material, estableciendo procesos

de transformación no lineal o apareciendo y desapareciendo como premoniciones. Este tipo de situaciones musicales 'absurdas' están en cierto modo inspiradas por el mundo surrealista creado por David Lynch en su película *Eraserhead*, de la que se ha tomado prestado el título”.

MIKEL CHAMIZO

SIGMA PROJECT

Con el nombre de Sigma Project, en octubre de 2007 cuatro reconocidos solistas de saxofón firmemente comprometidos con la creación musical actual, Andrés Gomis, Josetxo Silguero, Ángel Soria y Miguel Romero, deciden revolucionar el panorama de la música camerística española, y además disfrutar haciéndolo. Su apuesta por renovar tanto el repertorio para saxofón como el espacio y la puesta en escena de los conciertos ha despertado el interés de compositores que, en estrecha colaboración con los músicos de Sigma Project, han perpetrado estrenos tan insólitos hasta ahora como los creados para ¡cuatro saxofones bajos! (*Lalibela*, concierto para cuatro saxofones bajos y orquesta sinfónica, de Xavier Carbonell, y *Chaman* para cuarteto de saxofones bajos y electrónica, de Thierry Allá).

Abierto siempre a nuevos proyectos, Sigma Project continúa destacando por su reflexión, estudio e investigación del sonido, en una constante búsqueda

de nuevas tecnologías, sin despreciar jamás una buena conversación hasta el amanecer. En 2012 se les ha escuchado en Italia, Escocia y México y próximamente visitarán Francia y Suiza. Acaban de estrenar obras de José María Sánchez-Verdú y Javier Torres-Maldonado y próximamente presentarán otras de José Luis Torá y Alberto Posadas. Recientemente han estrenado Izarbil de Félix Ibarondo en el Auditorio Nacional (obra que han grabado junto a la RTVE en un CD monográfico de Ibarondo que será publicado por el BBVA en primavera de 2014) y, en la temporada 2013-14, estrenarán el Concert per a quatre de Josep Maria Mestres Quadreny, bajo la dirección de Arturo Tamayo. Ambos conciertos han sido compuestos para cuarteto de saxofones y orquesta sinfónica, y dedicados a Sigma Project.

Acaban de publicar un CD con el nuevo repertorio para cuarteto de saxofones compuesto para ellos en los últimos años.

MIKEL CHAMIZO

Nacido en el País Vasco en 1980, estudió composición en Musikene con Gabriel Erko-reka, Ramón Lazkano y Stefano Scarani. Su música, que presta una especial atención a la combinación de instrumentos acústicos y electrónica, se ha interpretado en ciclos como la Quincena Musical de San Sebastián, Fundación BBVA, Universidad Pompeu Fabra, Matinéés de la Orquesta de Euskadi o Musikaste. Ha investigado también las posibilidades musicales de las redes sociales con el ambicioso proyecto *365musicaltweets.com*, un calendario musical inspirado en la filosofía de brevedad de Twitter. Paralelamente a su labor como compositor, desarrolla una intensa actividad como periodista, crítico musi-

cal y divulgador. En la actualidad es subdirector del diario digital *Mundoclasico.com*, colabora habitualmente con la prensa diaria en el País Vasco y elabora las notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Ha impartido clases de apreciación musical en las Aulas de la Experiencia de la Universidad del País Vasco, leído conferencias sobre música contemporánea y escrito artículos especializados para instituciones como la Fundación BBVA, Museo de Arte Reina Sofía, Quincena Musical de San Sebastián, Festival de Música de Canarias, Festival Internacional de las Artes de Castilla y León, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea u Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

La **Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos** de la Fundación Juan March tiene como objetivos reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX hasta nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de diversa naturaleza e incluye documentación procedente de 16 legados donados a la Fundación. Con la intención de promover la interpretación de estas obras, en 1986 surgió la serie de conciertos **Aula de (Re)estrenos**, cuya actividad sirve, al mismo tiempo, para enriquecer los fondos de la Biblioteca.

Recientemente se ha creado la base de datos **Clamor. Colección digital de música española**, que reúne materiales derivados de una selección de conciertos con música española programados en la Fundación desde 1975. Clamor incluye las grabaciones de las obras, programas de mano, fotografías, biografías de los compositores y otros recursos relacionados con esta actividad musical. En la actualidad contiene cerca de 130 conciertos, en los que se han interpretado más de 800 composiciones de unos 200 autores.

Legados de compositores conservados en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos:

Salvador Bacarisse	Antonia Mercé “La Argentina”*
Agustín Bertomeu	Pedro Muñoz Seca
Pedro Blanco	Gonzalo de Olavide
Antonio Fernández-Cid	Luz Amalia Peña Tovar
Familia Fernández Shaw*	Elena Romero
Julio Gómez	Joaquín Turina*
Ángel Martín Pompey	Antonio Vico Camarero
Juan José Mantecón	Joaquín Villatoro Medina

**Legado accesible en formato digital.*

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

VERDI EN EL SALÓN

Introducción y notas al programa de Rafael Banús

- 6 de noviembre Obras de O. Respighi, H. Wolf, G. Puccini y G. Verdi,
por el **Cuarteto Doric**.
- 13 de noviembre Obras de V. Bellini, G. Donizetti, G. Rossini, A. Rendano,
R. Caetani, G. Verdi y F. Liszt,
por **Roberto Prosseda**, piano.
- 20 de noviembre Obras de G. Verdi, R. Wagner y G. Puccini,
por **José Ferrero**, tenor
y **Rubén Fernández Aguirre**, piano.

GAETANO BRUNETTI, MÚSICO DE CORTE

Introducción de Miguel Ángel Marín y
notas al programa de Lluís Bertran

- 27 de noviembre Obras de G. Brunetti* y L. Boccherini
por **La Ritirata**.
- 4 de diciembre Obras de G. Brunetti*, L. Boccherini y F. J. Haydn,
por el **Cuarteto Quiroga**
y **Richard Lester**, violonchelo.
- 11 de diciembre Obras de G. Brunetti*, L. Boccherini y F. J. Haydn,
por el **Cuarteto Mosaïques**.

** Primera interpretación en tiempos modernos*



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/



YouTube