

OS INTÉRPRETES

Synergein Project

Creado en 2014, céntrase en afastar o seguinte desenvolvemento do límite da percusión a nivel musical, técnico e pedagóxico. Formado por experimentados percusionistas obsesionados con fomentar a evolución imparabile e a expansión a novos conceptos globais dentro da percusión, o seu traballo céntrase nun traballo microscópico sobre o tratamento do son mediante procesos analíticos utilizando novas técnicas, modificación de instrumentos e construción de novos obxectos sonoros, así como un replantexamento das técnicas clásicas de produción de son.

O seu repertorio abrangue dende a segunda metade do século XX ata a actualidade máis recente. A súa aposta pola creación artística musical reflíctese no gran número de encargos feitos a compositores como Pierluigi Billone, José Luis Torá, Hugo Morales, Javier Quislan, Voro García, etc. O seu repertorio inclúe obras de Alberto Posadas, Helmut Lachenmann, José Manuel López, Hèctor Parra e Brian Ferneyhough, entre outros.

Cabe mencionar a Academia Internacional do Proxecto Synergein, onde compositores e percusionistas de renome internacional reúnen con novos percusionistas e compositores interesados en todo o que rodea as novas tendencias estéticas.

Entre os seus proxectos de futuro destaca a creación dunha metodoloxía propia para dotar ós novos percusionistas de ferramentas para poder enfrontarse á música actual. Asimesmo, acaban de editar un traballo discográfico titulado *Batecs de llum*, un CD monográfico de Voro García e preparan para o primeiro trimestre de 2022 un novo proxecto discográfico titulado *Reconstrucción del Corte*.

IX CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE LUGO MIHL Sons-XXI



CONCERTO

THE FALLS FIGHT

Domingo 28 de novembro de 2021

18:30 h.

Museo Interactivo da Historia de Lugo

A investigación básica, ou sexa, aquela investigación pura que se caracteriza por orixinarse nun marco teórico e permanecer nel, é a base do programa de concerto *The Falls Fight*. O obxectivo desta investigación é incrementar os coñecementos físicos e do comportamento de certos materiais e instrumentos de percusión, así como da forma de produción do son e a súa transformación no tempo, pero sen contrastalos con ningún aspecto práctico artístico. Deste modo ábreanse novas posibilidades, sempre tendo no centro de todo o son.

O daxófono e a carraca de manivela modificada de Kokoras, é unha mostra do «virtuosismo do son», onde o intérprete produce sons e non toca sons. O comportamento físico-espacial da chapa de aceiro na obra de José Luis Torá, transforma a sala de concerto cun comportamento similar á serra de concerto, espacializando cada centímetro da chapa de aceiro en cada lugar da sala.

En matemáticas e estatística, e mesmo no procesamento de sinais, a estacionariedade fai referencia a un proceso cuxas principais propiedades permanecen constantes no tempo. Segundo a teoría xeral da relatividade, o tempo só existe polo movemento e a percepción do tempo só é posible mediante repeticións nun intervalo. Na obra de Yazdani, mentres todo cambia constantemente dentro da música, os oíntes (ou os espectadores de fóra) percibirán unha rede estacionaria de interferencias. Na obra de Hackbarth, hai un diálogo entre o ton do pianista imaxinario e o ruído cunha multiplicidade de xestos imprevistos que forman un espectro enerxético dramático do son.

Este modelo de interdependencia son-espazo reimaxínase como unha estrutura de concerto; unha estrutura, unha palabra que no século XVII, século da masacre de *The Falls Fight*, non era ningún termo ou concepto musical, senón só arquitectónico e fisiolóxico. Poderíamos definir o concepto deste concerto como unha exploración espacial e anatómica da estrutura dun elemento sonoro sometido a unha serie de (des)dobramentos.

PROGRAMA

- **Panayotis Kokoras** *Viper Snake** (2021) dous percusionistas e electrónica en vivo
- **José Luis Torá** *saw digression hobbling driftwood (positione di voce)*** (2016-17) dúas serras musicais amplificadas con electrónica
- **Arash Yazdani** *Stationarity, on temporal motions*** (2016-17) dúas marimbas e woodblocks
- **Benjamin Hackbarth** *Am I a particle or a Wave?* (2011) dous percusionistas e electrónica

* Estrea absoluta. Dedicada a Synergein Project

** Encargo de Synergein Project

Synergein Project: Sisco Aparici e Juanjo Llopico percusión, Iván Ferrer electrónica

AS OBRAS

Viper Snake

A obra está integrada no corpus creativo do compositor grego residente en Estados Unidos, Panayotis Kokoras, quen para cada obra realiza unha investigación moi detallada dos recursos técnicos e tímbricos, así como unha exploración exhaustiva de novas técnicas de produción sonora en instrumentos musicais de todo tipo.

Neste traballo, Kokoras utiliza dous instrumentos de percusión moi pouco comúns e modificados co obxectivo de ampliar as súas posibilidades: o daxofón e a carraca de manivela. Estes obxectos son o medio a partir dos que Kokoras elabora unha obra rica en detalle e esixente de algo que el chama «virtuosismo do son», e que quere dicir que o intérprete debe «producir» sons e non «tocar» sons. O matiz é, polo tanto, importante, porque significa que é necesario desenvolver unha habilidade moi fina para reaccionar á ampla e moi sutil variedade de sons que se poden producir con tales instrumentos e técnicas, xunto cunha capacidade controlada para manipulalos.

Kokoras indica na partitura que se debe facer fincapé nas posibilidades correctas e amplas de produción dunha gama de sons moi variada. Ademais, faise incide especialmente nas transicións dun son a outro, o que require un tempo no que tamén debe desenvolverse unha especial sensibilidade como ferramenta expresiva e creativa.

saw digression hobbling driftwood (positione di voce)

O nome do instrumento: serra musical ou lámina sonora (*musical saw/singing saw* en inglés; *scie musicale/lame sonore* en francés; *musiksäge/singende säge* en alemán; *sega musicale/sega cantante* en italiano) mantén, en cada unha das súas variantes, diferentes aspectos do mesmo: a súa orixe como ferramenta para cortar madeira ou outros obxectos duros (serra, serra, scie, Säge, sega), a súa clasificación organolóxica dentro dos idiófonos (folla sonora, *lame sonore*) ou a súa proximidade ó mundo da voz (*singing saw, singende Säge, sega cantante*).

Dende o punto de vista organolóxico, a serra musical pódese considerar como unha chapa de aceiro en forma de trapecio isósceles que, posta en vibración por algún medio (arco, baqueta, etc.), produce unha altura modulable segundo á tensión e curvatura á que está sometida a folla (canto maior é a tensión, máis nítida é a altura).

Xunto a esta característica común con outros instrumentos, na serra musical prodúcese, como en ningún outro, un fenómeno de espacialización do son: ó aumentar a tensión e a curvatura, o son non só variará a súa altura cara ó rexistro agudo, senón que se percibirá notablemente un desprazamento do son a través da folla da dereita á esquerda do intérprete (e viceversa, cando a tensión diminúe).

Ó mesmo tempo, para obter cada altura existe na folla un punto moi preciso (o chamado *sweet spot*) onde, mediante o rozamento do arco ou o ataque da baqueta, conséguese dita altura na súa forma máis plena. Co cambio de tensión e curvatura, ese punto, diferente para cada nota, moverase igualmente de dereita a esquerda (se o ton cambia cara ao rexistro agudo) polo corpo metálico da serra.

Este modelo de interdependencia son-espazo vai ser reimaxinado como estrutura compositiva para a obra. Xa que a palabra «estrutura» no século XVII (século, non o esquezamos, da masacre de «The Falls Fight» sobre a que escribirá Howe, así como da publicación da peza de Matteis) non era un termo ou concepto musical, senón só arquitectónico e fisiolóxico, a obra podería definirse como unha exploración espacial e anatómica da estrutura dunha placa sonora sometida a unha serie de (des)dobramentos.

Como folla que se dobra e se desdobra, a estrutura dunha serra musical será primeiro (des)pregada nesta obra nun dúo de follas: unha se desdobra (desprégase ou esténdese) noutra no espazo físico do dúo (a lateralidade esquerda-dereita materialízase fóra da folla), ó tempo que é dobrada (duplicada ou repetida) pola outra no espazo acústico (ou "cuasi-unísono") entre ambos intérpretes, sendo a figura sonora de partida.

En segundo lugar, o dúo (des)dóbrase cando se proxecta a través da amplificación a sala, desdobra (desprégase ou esténdese) no espazo físico do recinto (a lateralidade esquerda-dereita difúndese máis aló do dúo) igual que é dobrado (duplicado ou repetido) no espazo acústico. A sala convértese así nunha gran lámina sonora. E todo comeza cun primeiro gran (des)dobramento de ambas serras en "cuasi-unísono": unha diminución lenta da tensión e da curvatura á que se ven sometidas as dúas follas, co conseguinte descenso lento das altura, así como o pausado desprazamento do son dun lado a outro da lámina e, en consecuencia, da sala.

A partir deste lento movemento lineal de ambas láminas, ó que se volverá minuciosamente ó longo da peza, repitiéndose un total de oito veces (como as oito sílabas do verso de Howe), irán emerxendo sucesivas e cada vez máis densas digresións (digresión como método) que sistematicamente porán baixo a lupa e amplificarán no tempo todas e cada unha das "rugosidades" locais (esas pequenas rupturas do "cuasi-unísono") que xurdiran fugaces e case imperceptibles naquela primeira presentación lineal do descenso (o método como digresión).

Stationarity, on temporal motions

“En diversas disciplinas das matemáticas e da estatística, e mesmo no procesado de sinais, a estacionariedade fai referencia a un proceso cuxas principais propiedades permanecen constantes no tempo.

O argumento desta peza trata da nosa comprensión e, sobre todo, da percepción do tempo e do ritmo, e como poden dar lugar á percepción da velocidade, ton e tensión musical. Segundo a teoría xeral da relatividade, o tempo só existe polo movemento e a percepción do tempo só é posible mediante repeticións nun intervalo.

Ao longo da peza, os músicos seguen tempos (ou velocidades) diferentes e cambiantes que, individualmente, poderían ser percibidos como dominios temporais diferentes/separados. Aínda que cada un destes dominios individuais contén a súa propia tensión interna e medios musicais, varias capas destes dominios cuantízanse coidadosamente para que poidan crear elementos musicais cambiantes como a tensión, o ritmo ou incluso o ton.

Noutras palabras, mentres todo cambia constantemente dentro da música, nós, como ouvintes (ou espectadores de fóra), percibimos unha rede estacionaria de interferencias. Para min esta é a esencia da música, un ser palpitante que podemos interpretar ou percibir de xeito diferente segundo o noso punto de observación. A interpretación desta peza require dunha precisión, concentración e técnica increíbles e case imposibles por parte dos músicos”. A. Yazdani

Am I a particle or a wave?

Trátase dun trío para dous percusionistas e un pianista imaxinario creado electrónicamente. Tamén é un dúo entre ruído e ton: os percusionistas tocan unha variedade de instrumentos ruidosos, mentres que o piano utiliza sons tradicionais case exclusivamente.

Aínda que os recursos sonoros da parte acústica e electrónica son moi diferentes, forman un todo mediante o dinamismo temporal alimentándose da enerxía do outro, creando unha sucesión imprevisible de xestos e articulacións que parecen conducir á unidade articulada, aínda que poucas veces chegan ó consenso.

Dalgunha maneira o pianista imaxinario tenta soar o máis realista posible. Non obstante, en lugar de tentar emular a música que pode reproducir unha persoa, a parte do piano é un estudo para ensamblar fenómenos máis grandes a partir de moitos compoñentes auto-similares. Así, o papel das notas do piano é bastante variado: unhas veces funcionan só como puntos focais, outras forman superposicións nun espectro enérxico de son e, en momentos dramáticos, agrúpanse en regueiros que sintetizan unha especie choiva argumentativa de xestos enérxicos, case coma se o piano se escoitase tentando escapar do encaixonamento acústico ó que foi sometido.