

CRÉDITOS // CREDITI // CREDITS

Producción // Produzione // Production: Manuel Contreras Vázquez, 2016
Todos los derechos reservados // Tutti i diritti riservati // All rights reserved
Registro de propiedad Intelectual n°5870 // Codice di Proprietà Intellettuale // Intellectual property register

Mezcla y Masterización // Mixaggio e Masterizzazione // Mixing and Mastering: José Oplustil
Diseño Gráfico // Grafica // Graphic Design: Orietta Cabezas
Traducciones // Traduzioni // Translations : Chiara Ghilardi, Rosario Calatayud

Grabaciones // RegISTRAZIONI // Recordings:

Anathema. Capucine Catalán. Conservatoire National Supérieur de Paris, may 2010
Warutiñtan. Jorge Albarnez. Teatro Municipal de la Serena, nov 2015
Main ve daf. Auditorium Parco della Musica, Roma, nov 2009
Sacaoi. Real Academia de España, Roma, jun 2012
Apnea. Auditorium Parco della Musica, Roma, nov 2008
Ljuwa. Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, nov 2014
Cantos de Itinerancia. Félix Rodríguez, IMUC, Centro Gabriela Mistral, nov 2016
Peripeteia II. Centro Cultural Palace, Coquimbo, oct 2013

Proyecto financiado por // Progetto finanziato da // Project funded by
Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes,
Fondo de Fomento de la Música 2016.

ESCORZOS
Manuel Contreras Vázquez
2008-2016

SACA01

PRESENTACIÓN

Es difícil no pensar en Manuel Contreras como uno de esos pocos compositores capaces de “habitar” un lugar sonoro y capaces al mismo tiempo de hacer posible y apasionante a los oyentes ésta exploración de los espacios. Es difícil no pensar en su obra como en algo que debe “vivirse”, tocarse, observarse, ritualizarse. Y leemos sus metáforas no sólo como transposición simbólica, sino que sobretudo como invitaciones a entrar en un mundo, en aquel “mundo entero” que Mahler quería construir con cada una de sus obras.

Compositor culto, sensible y curioso, Manuel nos indica siempre un punto de observación inusual y potente, en una música arraigada precisamente en un lugar, ya sea geográfico, arquitectónico, también antropológico, religioso o simplemente sonoro. Nada de “folclórico”, “bosquejado” o “imitativo”, sino que más bien, mucha de esa innata e invencible curiosidad, amalgamada al sacro temor de los espacios desconocidos que todos tenemos.

La música de Manuel contiene fuertes dosis de ritualidad, insinuaciones acústicas siempre estimulantes y apasionantes, unidas al mismo tiempo a una actitud racional, que nos indica un camino múltiple a la escucha. Una escucha compleja, cautivante y emocionante al mismo tiempo, llena de ángulos sombríos por descubrir, de iluminaciones repentinas, de enigmas tímbricos.

Contreras nos ofrece incansablemente escorzos de escucha, y nos coloca de forma también incansable delante a nuestra propia audición y a la frágil atención de los oídos, hoy en día distraídos por el zumbido, o mejor dicho, por el alboroto continuo e inútil del mundo. Manuel nos ofrece una posibilidad: aquella de recuperar el entremedio, la singularidad, el descubrimiento, la respiración, el nuestro “ser”.

Gabriele Manca.

PRESENTAZIONE

È difficile non pensare a Manuel Contreras come a uno di quei rari compositori capaci di “abitare” un luogo sonoro e capaci allo stesso tempo di rendere possibile e avvincente agli ascoltatori questa esplorazione degli spazi. Difficile non pensare alla sua opera come a qualcosa da “vivere”, da toccare, da osservare, da ritualizzare. E leggiamo le sue metafore non solo come trasposizione simbolica, ma soprattutto come inviti ad entrare in un mondo, in quel “mondo intero” che Mahler intendeva costruire con ognuno dei suoi pezzi.

Compositore colto, sensibile e curioso, Manuel ci indica sempre un punto di osservazione desueto e potente, in una musica sprofondata, appunto, in un luogo, sia esso geografico, architettonico, ma anche antropologico, religioso o semplicemente sonoro. Niente di “folkloristico”, “bozzettistico” o “oleografico”, ma molto di quella innata e invincibile curiosità, mista al sacro timore per gli spazi ignoti, che tutti abbiamo.

La musica di Manuel contiene le forti dosi di ritualità, suggestioni acustiche sempre stimolanti e avvolgenti, unite allo stesso tempo ad un atteggiamento razionale, che ci indicano una via multipla all'ascolto. Un ascolto complesso, accattivante ed emozionante al contempo, ricco di angoli oscuri da scoprire, di illuminazioni repentine, di enigmi timbrici.

Contreras ci offre instancabilmente scorci di ascolto e ci pone altrettanto instancabilmente di fronte al nostro ascoltare e alla fragile attenzione di orecchie ormai distratte dal brusio, meglio dire dal frastuono, continuo e inutile del mondo. Manuel ci offre una possibilità, quella di riprenderci l'intervallo, il particolare, la scoperta, la respirazione, il nostro “esserci”.

Gabriele Manca.

PRESENTATION

It is hard to avoid thinking of Manuel Contreras as one of those rare composers capable of “inhabiting” a sound place, and capable at the same time of making this exploration of spaces to the auditors possible and passionate. It is difficult to not think of his work as something that must be “lived”, touched, observed, ritualized. And we read his metaphors not only as symbolic transposition, but mainly as invitations to go inside his world, the “entire world”, that Mahler wanted to built with each of his works.

Cultured composer, sensible and curious, Manuel always shows us a point of view that is unusual and powerful, in music rooted exactly in a place whether geographic, architectonic, or anthropologic, religious or simply sonorous. Nothing “folkloristic”, “sketched” or “mimetic”, but rather a lot of innate and invincible curiosity, melted with the Sacred fear that all of us have of unknown spaces.

The music of Manuel contains a strong dose of rituality, stimulating and fascinating acoustic insinuations, united at the same time to a rationale approach, that show us multiple roads to listening. A complex listening, captivating and exciting at the same time, and full of dark angles to be discovered, sudden illuminations and timbric enigmas.

Tirelessly, Contreras offers us the foreshortening of listening, and tirelessly, he puts us in front of our own listening and in front of the fragile attention of the ears, nowadays distracted by buzzing, or in other words, by the continuous and useless clatter of the world. Manuel gives us a chance to recover the interval, the special, the discovery, the breathing, our “being.”

Gabriele Manca.

EL AUTOR

Manuel Contreras Vázquez (Santiago, Chile, 1977) estudió composición en la Universidad Católica de Chile con Alejandro Guarello y Pablo Aranda, en el Conservatorio de Milán con Alessandro Solbiati y Gabriele Manca, y en la Academia de Santa Cecilia en Roma con Ivan Fedele.

Sus obras han sido incluidas en CD's y DVD's en Chile e Italia. Sus partituras han sido publicadas por Suvini Zerboni (Milán), Edizioni Sconfinarte (Brescia) y BabelScores (París).

Su música ha sido ejecutada por el Trio Magritte, Orquesta Sconfinarte y Divertimento Ensemble (Milán); Ensemble Algoritmo (Roma); Taller de Música Contemporánea, Trío Croma, Orquesta Sinfónica de La Serena y Fundación FOJI (Chile), Ensemble SXXI (España); Ensemble Iberoamericano y Sonic Art Saxophone Quartet (Alemania), así como por solistas como el flautista Mario Caroli, el clarinetista Paolo Beltramini, el guitarrista Diego Castro y otros intérpretes en los Cursos de Verano de Darmstadt, la Sala Verdi de Milán, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Teatro Municipal de La Serena, Festival La Nuit d'Atempo y Conservatorio de París, entre otros. En 2016 fue invitado a la Bienal de Arte Contemporánea SIART en Bolivia.

Ha sido Compositor Residente en la Academia de España en Roma, en el Centro Récollets en París, en la Saari Residence de Finlandia, y en la Fundación Cinenómada en Perú y Bolivia. Ha dado conferencias en Universidades, Conservatorios y otras instituciones en Grenoble, La Paz, Roma, Santiago, Valparaíso y Weimar. En Chile ha sido docente universitario, desarrollando proyectos académicos y publicaciones.

Ha recibido becas y subvenciones del Programa Alban de la Unión Europea, Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, Agencia Española de Cooperación, Fundación SGAE de España, Institut Français, Fundación Kone de Helsinki, Gobierno de Chile y Organización de Estados Americanos. Ha recibido el Premio Niccolò Castiglioni en Milán y el Premio Luis Advis en Coquimbo.

L'AUTORE

Manuel Contreras Vázquez (Santiago, Chile, 1977) ha studiato composizione all'Università Cattolica del Cile con Alejandro Guarello e Pablo Aranda; poi al Conservatorio di Milano con Alessandro Solbiati e Gabriele Manca e infine all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma con Ivan Fedele.

I suoi pezzi sono stati inseriti nei CD e DVD in Cile e Italia. Le sue partiture sono state pubblicate da Suvini Zerboni (Milano), Edizioni Sconfinarte (Brescia) e BabelScores (Parigi).

La sua musica è stata eseguita dal Trio Magritte, dall'Orchestra Sconfinarte e dal Divertimento Ensemble (Milano); dall'Ensemble Algoritmo (Roma); dal Taller de Música Contemporánea, dal Trío Croma, dall'Orchestra Sinfónica de La Serena e dalla Fondazione FOJI (Cile); dall'Ensemble SXXI (Spagna); dall'Ensemble Iberoamericano e dal Sonic Art Saxophone Quartet (Germania), così come da solisti come il flautista Mario Caroli, il clarinetista Paolo Beltramini, il chitarrista Diego Castro e altri interpreti dei Ferienkurse di Darmstadt, della Sala Verdi di Milano, della Real Academia de Bellas Artes di San Fernando (Madrid), del Teatro Municipal de La Serena; del Festival La Nuit d'Atempo e del Conservatorio di Parigi, tra gli altri. Nel 2016 è stato invitato alla Biennale d'Arte Contemporanea SIART in Bolivia.

È stato Compositore Residente all'Accademia di Spagna a Roma, al Centro Internazionale Récollets a Parigi, alla Saari Residence in Finlandia e alla Fondazione Cinenómada in Perù e Bolivia. È stato relatore nelle Università, Conservatori ed altre istituzioni a Grenoble, La Paz, Roma, Santiago, Valparaíso e Weimar. In Cile è stato docente universitario, sviluppando progetti accademici e pubblicazioni.

Ha ricevuto borse e sovvenzioni del Programma Alban dell'Unione Europea, del Ministero degli Esteri d'Italia, dell'Agenzia Spagnola di Cooperazione, della Fondazione SGAE di Spagna, dell'Institut Français, della Fondazione Kone di Helsinki, del Governo del Cile e dell'Organizzazione di Stati Americani. Ha ricevuto il Premio Niccolò Castiglioni a Milano e il Premio Luis Advis a Coquimbo.

THE AUTHOR

Manuel Contreras Vázquez (Santiago, Chile, 1977) studied composition at the Universidad Católica de Chile with Alejandro Guarello and Pablo Aranda, at the Milan Conservatory with Alessandro Solbiati and Gabriele Manca, and at the Accademia di Santa Cecilia in Rome with Ivan Fedele.

His works have been included on CD's and DVD's in Chile and Italy. His scores have been published by Suvini Zerboni (Milan), Edizioni Sconfinarte (Brescia) and BabelScores (Paris).

His music has been performed by Magritte trio, Sconfinarte orchestra and Divertimento Ensemble (Milan); Algoritmo Ensemble (Rome); Taller de Música Contemporánea, Croma trio, La Serena Symphony Orchestra and FOJI Foundation (Chile); Ensemble SXXI (Spain); Ensemble Iberoamericano and Sonic Art Saxophone quartet (Germany), as well as by soloist such the flutist Mario Caroli, clarinetist Paolo Beltramini, guitarist Diego Castro and various performers at the Internationalen Ferienkurse of Darmstadt, Sala Verdi of Milan, Real Academia de San Fernando (Madrid), La Serena Municipal Theatre, Festival La Nuit d'Atempo and Paris Conservatory, among others. On 2016 he was invited to the Contemporary Art Biennale SIART in Bolivia.

He has been Resident Composer at the Spanish Academy in Rome, at the Récollets Center in Paris, at the Saari Residence in Finland, and at Cinenómada Foundation in Peru and Bolivia. He was lecturer at Universities, Conservatoires and other institutions in Grenoble, La Paz, Roma, Santiago, Valparaíso and Weimar. In Chile, he has been University teacher, developing academic projects and publications.

He has received scholarships and grants by the Alban Program of European Union, Ministry of Foreign Affairs of Italy, Spanish Agency for International Cooperation, SGAE Foundation of Spain, Institut Français, Kone Foundation of Helsinki, Chilean Government and American States Organization. He has received the Castiglioni Prize in Milan and the Luis Advis Prize in Coquimbo.

ANATHEMA (2010), PARA ARPA Y CUARTETO DE CUERDAS.

El significado histórico de esta palabra viene desde el Judaísmo hasta el Cristianismo; desde la maldición al signo salvífico; de algo separado a Dios después de una contaminación pagana, hasta el Cordero Pascual del Nuevo Testamento. La ambigüedad de Anathema, sirve como impulso a la creación de una trayectoria de apertura en el tejido musical, en la armonía y en la dinámica. El devenir de la obra surge desde eventos heterogéneos y violentos, organizados en hitos o puntos de referencia en los acordes, y desplazados a través del registro, expandiéndose en el espacio acústico. Luego, un furioso hormigueo abrirá una constelación de notas-perno, hasta una delicada red de armónicos, ligeramente acentuados en el arpa. El final es una caída libre a través de la scordatura de las cuerdas, más allá del límite grave de sus registros.

ANATHEMA (2010), PER ARPA E QUARTETTO D'ARCHI.

Il significato storico di questa parola viene usato dall'Ebraismo fino al Cristianesimo; dalla maledizione al segno di salvezza; da qualcosa messo da parte per Dio dopo una contaminazione pagana, fino all'Agnello Pasquale del Nuovo Testamento. L'ambiguità di Anathema serve come impulso alla creazione di una traiettoria di apertura nel tessuto musicale, nell'armonia e nella dinamica. Il percorso del pezzo sorge dagli eventi eterogenei e violenti, organizzati in pietre miliari o punti di riferimento negli accordi, e spostati attraverso il registro, espandendosi nello spazio acustico. Poi, un furioso formicolio aprirà una costellazione di note-perno, fino a una delicata rete di armonici, leggermente accentuati dall'Arpa. Il finale è una caduta libera attraverso la scordatura degli archi oltre il limite grave del loro registro.

ANATHEMA (2010), FOR HARP AND STRING QUARTET.

The historical meaning of this word comes from Judaism to Christianity; from malediction to salvation sign; from something separated for God after a pagan contamination, until the Easter Lamb of the New Testament. The ambiguity of Anathema, serves as an impulse to create an opening trajectory of the music texture, the harmony and dynamic. The path of the work comes from heterogeneous and violent events, organized by milestones or landmarks on chords and transferred through the register, expanding gradually through the acoustic space. Then, a furious tingling will open a constellation of pin-notes, arriving to a delicate net of harmonics, slightly stressed by the harp. The end is a free-fall by the scordatura of the strings beyond the lower limit of their registers.

WAUTIÑTAN (BORDENADO HACIA EL SUR) (2014), PARA ORQUESTA DE CÁMARA.

La partitura es una suerte de puzzle interpretativo acerca de los límites entre el agua, el musgo, el barro y la Totorá. Estos son los elementos usados por las comunidades Urus del Lago Titicaca –en la frontera entre Bolivia y Perú– para construir las Islas Flotantes en las que viven. Una transformación desde un elemento a otro, el espacio que existe entre ellos, así como una posible mixtura de materiales. Todas estas situaciones son un estímulo para las técnicas de proliferación, segmentación y filtraje en la composición, así como para cambios morfológicos o funcionales en la partitura. Este proceso comienza desde una polifonía microacónica y sus diversas manifestaciones como bloques, neumas y pedales.

WARUTIÑTAN (BORDEANDO HACIA EL SUR) (2014), PER ORCHESTRA DA CAMERA.

La partitura è una sorte di puzzle interpretativo riguardo ai limiti tra l'acqua, il muschio, il fango e la Totorá (paglia). Questi sono gli elementi usati dalle comunità Urus del Lago Titicaca –sulla frontiera tra la Bolivia ed il Perù– per costruire le Isole Galleggianti nelle quali vivono. Una trasformazione da un elemento all'altro, lo spazio esistente tra di essi, così come una possibile mistura di materiali. Tutte queste situazioni sono uno stimolo per le tecniche di proliferazione, segmentazione e filtraggio della composizione, oltretutto per i cambiamenti morfologici o funzionali nella partitura. Questo processo comincia da una polifonia microcanonica e le sue diverse manifestazioni come blocchi, neumi e pedali.

WARUTIÑTAN (BORDEANDO HACIA EL SUR) (2014), FOR CHAMBER ORCHESTRA.

The score is a sort of interpretative puzzle about the limits between water, moss, mud and the Totorá (Straw). These are the elements used by the Urus communities of Titicaca Lake -in the border between Bolivia and Peru- to build the Floating Island on which they live. A transformation from one element to another, the space that exist between them, as well as a possible mixture of materials. All of those situations are stimuli for proliferation, segmentation or filtration techniques in the composition, as well as the morphological or functional changes in the score. This process starts from microcanonic polyphony and its diverse manifestations like blocks, neumas and pedals.

MAIN VE DAF (2009), PARA VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCHELO Y CONTRABAJO.

La composición parte desde la mimesis y la técnica. La imagen que define la técnica es una gota de agua que cae y es absorbida por un papel texturado. Justo después del contacto con el papel, la gota de agua permanece aún como un minúsculo cuerpo volumétrico. Luego comienza a desaparecer velozmente, penetrando entre las fibras del papel, arrugándolo y cambiando su color, hasta transformarse en una mancha casi invisible. El agua y el papel sufren una transformación irreversible hacia un estado de congelación, construida con la técnica de los armónicos naturales, gracias a un estudio preliminar de posiciones y digitaciones.

MAIN VE DAF (2009), PER VIOLINO, VIOLA, VIOLONCELLO E CONTRABASSO.

La composizione parte dalla mimesi e dalla tecnica. L'immagine che definisce la tecnica è una goccia d'acqua che cade e viene assorbita da una carta testurizzata. Subito dopo il contatto con la carta, la goccia d'acqua rimane ancora come un minuscolo corpo volumetrico. Poi comincia a scomparire velocemente, penetrando tra le fibre della carta, accartocciandola e cambiandone il colore, fino a trasformarsi in una macchia quasi invisibile. L'acqua e la carta subiscono una trasformazione irreversibile verso uno stato di congelamento, costruita con la tecnica degli armonici naturali, grazie ad uno studio preliminare delle posizioni e diteggiature.

MAIN VE DAF (2009), FOR VIOLIN, VIOLA, CELLO AND DOUBLE BASS.

The composition starts from mimesis and technique. The image that defines technique is a falling drop of water being absorbed by textured paper. Just after contact with the paper, the water drop still remains as a tiny volumetric body. The drop starts to disappear quickly, entering between the fibers of paper, crumpling it and changing the color, arriving to transform in an almost invisible stain. The water and the paper experiment an irreversible transformation towards congelation, constructed by the technique of natural harmonics, thanks to a preliminary study of positions and fingering.

SACAOI (2012), PARA FLAUTA.

La composición se enfoca en la idea de una huella, observando la luz entrando a través del óculo del Panteón de Agripa en Roma y su proyección en los casetones de la cúpula. Estructuralmente, los casetones sacan material de la cúpula, haciéndola más liviana. Como dispositivo de articulación, los casetones capturan y modelan la luz, revelando la volumetría de la cúpula y midiendo el espacio. El casetón-contenedor, la luz modelada y las huellas de la relación entre ambos elementos, motivan la escritura con un pseudo espectro armónico de Do. Como la luz dentro del Panteón, el espectro presentado por los whistle tones, golpea diferentes superficies, se refleja a través de otros materiales y es filtrado por los “casetones idiomáticos de la flauta”: sonidos eólicos y vocales, slap, trinos de armónicos, micro glissandos, jet whistle y golpes de llaves.

SACAOI (2012), PER FLAUTO.

La composizione si focalizza sull'idea di una impronta, osservando la luce che entra attraverso l'oculo del Pantheon di Agrippa a Roma e la sua proiezione nei cassettoni della cupola. Strutturalmente, i cassettoni tolgono materiale alla cupola, rendendola più leggera. Come un dispositivo di articolazione, i cassettoni catturano e modellano la luce, rivelano la volumetria della cupola e misurano lo spazio. Il cassettone-contenitore, la luce modellata e le tracce del rapporto di entrambi gli elementi, motivano la scrittura con un pseudo spettro armonico di Do. Come la luce dentro il Pantheon, lo spettro presentato dai whistle tones, colpisce differenti superfici, si rispecchia tramite altri materiali ed è filtrato dai “cassettoni idiomati del flauto”: suoni eolici e vocali, slap, trilli d'armonici, micro glissandi, jet whistle e colpi di chiavi.

SACAOI (2012), FOR FLUTE.

The work is focused on the idea of path, observing light entering through the oculus of the Agrippa's Pantheon in Rome and its projection onto the coffering of the dome. Structurally, coffers extract the material of the dome, making it lighter. As articulation devices, coffers capture and model light, revealing the volume of the dome and measuring the space. The coffer-container, the light modeled and the paths of the relation between both elements, stimulate writing with a pseudo harmonic spectrum of C. As the light inside the Pantheon, the spectrum presented by whistle tones, hits different surfaces, is reflected toward other materials and is filtered by “idiomatic flute coffers”: Aeolian and vocal sounds, slap, harmonic trills, micro glissandi, jet whistle and key clicks.

LJUWA (2014), PARA DOS VOCES FEMENINAS Y ENSAMBLE.

Twanta Wirhina Wirsú, es una canción dedicada a la Santa Tierra del pueblo de los Urus en Coipasa (Bolivia). Una alabanza que expresa esperanzas de buenas cosechas y ganados sanos. El texto ha sido recogido por la lingüista Francesa Liliane Porterie, quien ha tratado de preservar el Uru Chipaya, el idioma en vías de extinción de uno de los más antiguos grupos nativos en Sudamérica. La obra alude también a la condición vital de otro grupo de Urus, el cual habita en las islas flotantes ancladas en el lago Titicaca entre Perú y Bolivia, hechas de Totora (“ljuwa” en lengua Uru) y barro. Estos materiales se hunden y son progresivamente descompuestos en el agua. Similarmente, el tejido musical del ensamble está hecho de ruidos fibrilantes y desafinados, así como de una constante superposición de estratos acústicos que se disuelven y desaparecen en un éter imaginario.

LJUWA (2014), PER DUE VOCI FEMMINILI ED ENSEMBLE.

Twanta Wirhina Wirsú, è una canzone dedicata alla Santa Terra del popolo degli Urus a Coipasa (Bolivia). Una lode che esprime speranze di buone mietiture e bestiame sani. Il testo è stato raccolto dalla linguista Francese Liliane Porterie, che ha cercato di preservare l'Uru Chipaya, la lingua in via d'estinzione di uno dei più antichi popoli nativi in Sudamerica. Il pezzo allude anche alla condizione vitale di un altro gruppo di Urus, il quale abita nelle isole galleggianti ancorate nel lago Titicaca tra Perù e Bolivia, fatte di paglia (“totorà” o “ljuwa” in lingua Uro) e fango. Questi materiali affondano e sono progressivamente decomposti nell'acqua. Similmente, il tessuto musicale dell'ensemble è fatto di rumori fibrillanti, così come della costante sovrapposizione degli strati acustici che si dissolvono e scompaiono in un etere immaginario.

LJUWA (2014), FOR TWO FEMALE VOICES AND ENSEMBLE.

Twanta Wirhina Wirsú, is a song dedicated to the Holy Land of Urus People in Coipasa (Bolivia). Is a praise that expresses hopes of a good harvest and healthy cattle. The text was collected by French linguist Liliane Porterie, who attempted to preserve Uru Chipaya, the endangered language of one of the most ancient native peoples in South America. The work alludes also to a vital condition of other Urus People, who inhabit a floating island anchored on the Titicaca lake between Peru and Bolivia, made of reeds (“totorà” or “ljuwa” in Uru language) and mud. These materials are progressively sinking and decomposing in water. Similarly, the musical texture of the ensemble is built on clanging sounds and the constant overlapping acoustic strata that dissolves and disappears into an imaginary ether.

APNEA (2008), PARA PERCUSIONES Y PIANO PREPARADO.

Apnea es un tríptico de espacios dispuestos en un rallentare progresivo. Al inicio, escuchamos una clara trayectoria descendente de secuencias que llegan gradualmente a sonidos menos reconocibles del piano preparado, en el cual pequeños dispositivos de goma se han colocado en el arpa. La segunda zona del tríptico se realiza con pulsaciones periódicas, que de alguna forma presenta una expansión extrema del gesto inicial de la obra, traduciendo las mencionadas secuencias en un glissando a través del movimiento del dedo en las cuerdas. La sección final es otro tipo de expansión, en un sentido vertical, creando bloques suspendidos, aislados en un vacío imaginario, conectados a través de la resonancia del arco en el vibráfono y los silbidos de la goma arrastrada a lo largo de las cuerdas del piano.

APNEA (2008), PER PERCUSSIONI E PIANOFORTE PREPARATO.

Apnea è un trittico di spazi disposti in un rallentare progressivo. All'inizio sentiamo una chiara traiettoria discendente di sequenze, che arrivano gradualmente ai suoni meno riconoscibili del pianoforte preparato, nel quale piccoli dispositivi di gomma sono messi in cordiera. La seconda zona del trittico viene realizzata con pulsazioni periodiche che in qualche modo presentano un'espansione estrema del gesto iniziale del pezzo, traducendo le suddette sequenze cadenti in un glissando tramite il movimento di un dito sulle corde. La sezione finale è un altro tipo di espansione, in un senso verticale, creando dei blocchi sospesi, isolati in un vuoto immaginario, connessi tramite la risonanza dell'archetto sul vibratone e i fischi della gomma trascinata lungo le corde del pianoforte.

APNEA (2008), FOR PERCUSSIONS AND PREPARED PIANO.

Apnea is a triptych of spaces disposed in a progressive rallentando. In the articulated beginning, we hear a clear descending trajectory of sequences, arriving gradually until the less recognizable sound of the prepared piano, in which small gum devices are set on the cast iron plate. The second zone of the triptych is made with a periodic pulsation that somehow presents an extreme expansion of the initial gesture of the work, translating the aforementioned falling sequences, to a glissando by the movement of a finger on the strings. The final section is another kind of expansion, in a vertical sense, creating sustained blocks, isolated in an imaginary emptiness, connected by the resonance of the bow in the vibraphone and whistles of the gum dragged on the strings of the piano.

CANTOS DE ITINERANCIA (2016), PARA 3 VOCES FEMENINAS.

La Ópera Moebius se basa en dos argumentos intersectados. Por un lado, la Inmigración con su condición de itinerancias, desorientación e inestabilidad de las poblaciones desplazadas. Una narración pseudo biográfica que regula la creación del libreto. El texto (escrito en Español con “palabras clave” en Francés, Italiano e Inglés) está hecho con diferentes tiempos verbales, como una deformación gramatical de las reflexiones y remembranzas de las protagonistas. Por otro lado, la trama Geométrica presenta dos objetos paradójales: el Hipercubo (o Tesseracto) y la Cinta de Moebius. Estos objetos y sus relaciones internas organizarán la estructura y la jerarquía en la partitura, la escenografía y los movimientos de las protagonistas. El corazón profundo de Moebius, son estas cinco secciones a cappella, cuyos textos provienen de interacciones con inmigrantes reales. Partiendo desde esta textura, la composición se expandirá hacia la orquesta y la performance escénica.

CANTOS DE ITINERANCIA (2016), PER 3 VOCI FEMMINILI.

L'Opera Moebius si basa su due argomenti intersecati. Da un lato, l'immigrazione con la sua condizione di itineranza, disorientamento e instabilità delle popolazioni sfollate. Una narrazione pseudo biografica che regola la creazione del libretto. Da un lato, il testo (scritto in Spagnolo con delle “parole chiave” in Francese, Italiano e Inglese) è composto da diversi tempi verbali, come una deformazione grammaticale delle riflessioni e rimembranze delle protagoniste. Da un altro lato, la trama Geometrica presenta due oggetti paradossali: l'Ipercubo (o Tesseracto) ed il Nastro di Möbius. Questi oggetti e le loro relazioni interne organizzeranno la struttura e la gerarchia nella partitura, la scenografia, e i movimenti delle protagoniste. Il cuore profondo di Moebius sono queste cinque sezioni a cappella, i cui testi provengono da interazioni con immigranti reali. Partendo da questo tessuto, la composizione si espanderà fino all'orchestra e alla performance scenica.

CANTOS DE ITINERANCIA (2016), FOR 3 FEMALE VOICES.

The Opera Moebius is based on two intersected plots. On one hand, the Immigration, with its condition of roaming, disorientation and instability of displaced populations. A pseudo biographic narration which rules the creation of the libretto. The text (written in Spanish with “key words” in French, Italian and English) is made by different verbal tenses, as a grammatical deformation of characters' remembrances and reflections. On the other hand, the Geometric plot presents two paradoxical objects: the Hypercube (or Tesseract) and the Möbius strip. These objects and their internal relations organize structure and hierarchy in the score, scenography and the characters' movements. The inner core of Moebius is these five a cappella sections, the texts of which come from interactions with real immigrant people. Starting from this texture, the composition will expand toward the orchestral and the scenic performance.

PERIPETEIA II (2013), PARA ORQUESTA.

Esta palabra griega alude a un cambio radical en el desarrollo de una trama literaria o dramática.

La composición parte de la idea del bisbigliando. El pedal inicial y diacrónico será distorsionado y transformado en un acorde sincrónico. Aquí, una ilusión acústica ayudará a la construcción del mencionado cambio radical: cada parte de los bloques que aparentemente descienden, son en realidad líneas que suben a través del registro armónico. La metáfora de la obra es una sola nota observada con un lente de aumento, revelando gradualmente los componentes ocultos de su naturaleza.

PERIPETEIA II (2013), PER ORCHESTRA.

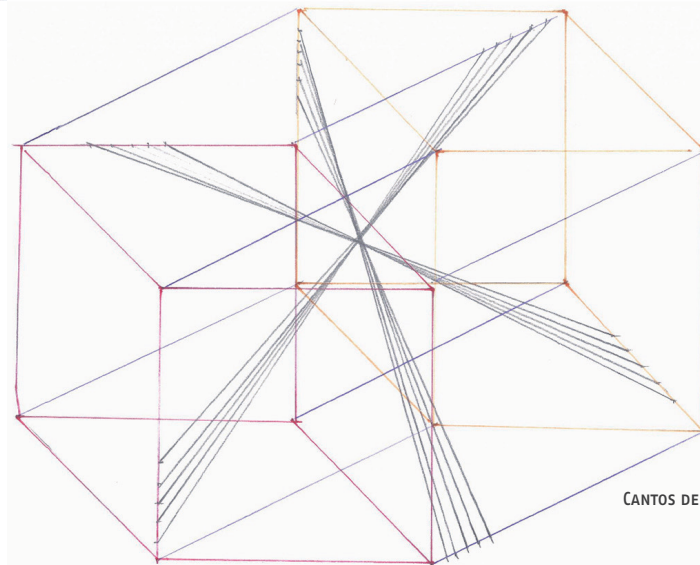
Questa parola greca allude ad un cambiamento radicale nello sviluppo di una trama letteraria o drammatica.

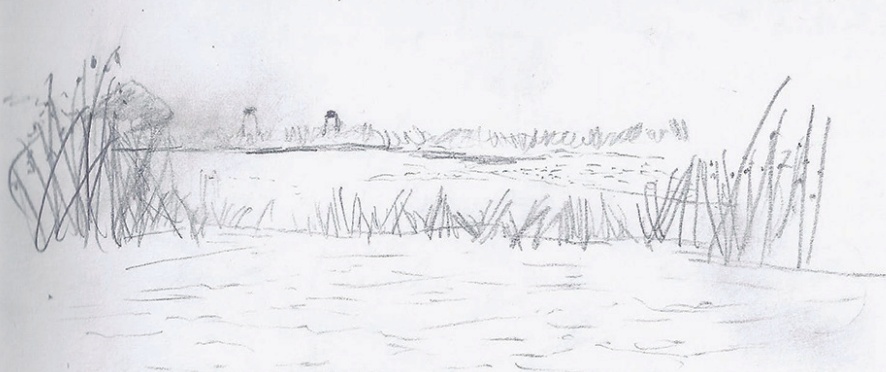
La composizione parte dall'idea del bisbigliando. Il pedale iniziale e diacronico sarà distorto e trasformato in un accordo sincronico. A questo punto, un'illusione acustica aiuterà la costruzione del suddetto cambiamento radicale: ogni parte dei blocchi che apparentemente scendono, sono in realtà delle linee che salgono attraverso il registro armonico. La metafora del pezzo è una singola nota osservata con una lente d'ingrandimento, rivelandone gradualmente i componenti nascosti della sua natura.

PERIPETEIA II (2013), FOR ORCHESTRA.

This greek word alludes to a radical change in the development of a literary or dramatic plot.

The composition starts from the idea of bisbigliando. The initial and diachronic pedal is going to be distorted and transformed into a synchronic chord. Hence, an acoustic illusion helps build the aforementioned radical change: every part of the blocks that seemingly go down, are actually lines that go up through the harmonic register. The metaphor of the work is a single note observed with a magnifying glass, gradually revealing the hidden components of its nature.





Wautiñtan (Bordenado hacia el Sur)

Handwritten musical notation on a piece of paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text "ANATHEMA" is written in bold letters. There are also some circled numbers and other markings. The notation is written in a style that suggests it is a personal or working manuscript.

Handwritten musical notation on a piece of paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text "Wautiñtan" is written in bold letters. There are also some circled numbers and other markings. The notation is written in a style that suggests it is a personal or working manuscript.

Handwritten musical notation on a piece of paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text "ARNEA" is written in bold letters. There are also some circled numbers and other markings. The notation is written in a style that suggests it is a personal or working manuscript.

Handwritten musical notation on a piece of paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text "PERIPETEIA II" is written in bold letters. There are also some circled numbers and other markings. The notation is written in a style that suggests it is a personal or working manuscript.