

lbs  
CLASSICAL

# PARAULES

NOÈ RODRIGO GISBERT



XENAKIS SCIARRINO DENISOV BORZELLI VALLEJO MANTOVANI TORRES

# PARAULES

NOÈ RODRIGO GISBERT percussion

## IANNIS XENAKIS

[1] **Psapha**, for multipercussion (1975) 13:00

## SALVATORE SCIARRINO

[2] **Il legno e la parola**, for solo marimba (2004) 8:06

## EDISON DENISOV

[3] **Schwarze Wolken**, for solo vibraphone (1984) 9:47

## SILVIA BORZELLI

[4] **Wooden**, for marimba, log drum & woodblock (2015) 10:05

## POLO VALLEJO

[5] **Tactus**, for multipercussion (2005-06) 8:07

## BRUNO MANTOVANI

[6] **Moi, jeu...**, for solo marimba (1998) 9:00

## JESÚS TORRES

[7] **Tiento**, for marimba & vibraphone (1997) 11:00

**Recording venue:** Auditorio Manuel de Falla (Granada, Spain) 16-18th October 2022

**Music Producer:** Paco Moya · **Sound engineer:** Cheluis Salmerón · **Liner notes:** Paco Yáñez

**Translation:** Noè Rodrigo Gisbert · **Photographer:** Alberte Peiteavel · **Photo retouch:** Elena González

**CD total time** 69:21 · © 2023 Copyright: IBS Artist · N°Cat: IBS142023 | DL GR 1490-2023



INSTITUT  
VALENCIÀ  
DE CULTURA



Ajuntament d'Altea

## TIEMPOS Y POÉTICAS DE UNA PERCUSIÓN TRANSCULTURAL

Si en el principio la música fue verbo, como canto, poco después se hizo percusión: inicialmente, doblando la prosodia de la voz; posteriormente, introduciendo una creciente gama de ritmos y colores que la han convertido en la más heterogénea, sorprendente y multicultural de las familias instrumentales.

A esa relación de la percusión con el canto se remonta el compositor grecofrancés **Iannis Xenakis** en *Psappha* (1975), título que nos remite al nombre en eólico de la poetisa Safo de Lesbos (Ψάπφα), cuyos versos inspiran la unión de lo arcaico y lo moderno, de sensualidad y violencia que escuchamos en *Psappha*. También de la estrofa sáfica deriva Xenakis sus estructuras métricas y melódicas, informadas por grupos silábicos que vertebran la partitura creando una constante motilidad que es resultado de filtrar los versos de Safo a través de la Teoría de cribas. Dicha técnica permitió a Xenakis diseñar una sólida arquitectura, en la que los ritmos y las texturas de las cinco secciones que

conforman la partitura reaparecen en distintos esquemas de acentos y colores que se ensamblan, crecen y compactan en el desarrollo de la pieza, sin perder su unidad poética.

*Psappha* presenta una notación única en el catálogo de Xenakis: la de una partitura gráfica dividida en 2.397 fragmentos y ordenada mediante un sistema de cuadrículas que relaciona líneas horizontales con líneas verticales para concretar los grupos de células rítmicas, expresadas como puntos. A ello se unen indicaciones metronómicas, así como matices dinámicos y un sistema de localización y alturas de los tres grupos instrumentales (maderas, membranas y metales). Su orgánico es elegido por cada intérprete, indicando Xenakis que «el timbre sólo sirve para aclarar las estructuras rítmicas», siendo la palabra poética un color en dichas estructuras.

La versión de Noè Rodrigo busca la amplitud de sonido, el equilibrio de alturas, la sensación de simultaneidad y los súbitos cambios de timbre deseados por Xenakis, provocando la ilusión de escuchar a un ensemble de percusión, y

no a un solo músico. Utilizando un set formado por tres placas de madera, tres tubos cuadrados metálicos, tres vigas UPN, lata metálica, conga, bongos, bombo sinfónico, bombo de pedal y dos tom-toms, Rodrigo dibuja un gran trazo vibrante que recorre la obra hasta su catártica danza final, enfatizando los contrastes entre cada sección. Ello incide en el primitivismo y en la naturalidad que Xenakis demandaba, eludiendo referencias étnicas o clásicas. En su interpretación resulta muy importante la función dramática del silencio, reforzando los vínculos con la declamación en la Grecia arcaica, al convertir la poesía de Safo en un festín polirrítmico.

Para **Salvatore Sciarrino** la palabra poética es, también, una continua fuente de inspiración, haciendo que en su catálogo los instrumentos canten. En el caso de la pieza para marimba y campana ***Il legno e la parola*** (2004), Sciarrino nos dice que «un instrumento de percusión de madera difícilmente puede cantar», pero al mismo tiempo se pregunta si no podrá hablar, gritar, gemir o murmurar.

Los tresillos de fusas que protagonizan la partitura intentan exponer ese habla, arracimando notas cual sílabas en un solo sonido articulado de timbre impuro: procedimiento habitual en los instrumentos *cantantes* del compositor siciliano. Es un habla de continuos murmullos, regulados en pianísimos ondulantes, a los que se asoman sonoridades venidas «de otra dimensión», como la surgida en el compás 51, con su rugoso *crecendo* textural. Ese contraste entre el *habla* de los tresillos y otras formas de oralidad es recurrente en una partitura en la que la marimba aprende su *parlato* por medio de exploraciones de dinámicas, timbres y registros armónicos, dando forma a otra de las características de la música sciarriniana: su voluntad de remedar la fisiología humana; aquí: el proceso de fonación.

A esta desdoblada locuacidad, en la que cada mano despliega en la marimba dinámicas y ritmos tan variados, buscando con reguladores y estructuras trimembres el proceso de entonación del habla, se opone, desde el compás 382, una campana de ascética concreción,

cuya sonoridad metálica muda el universo de la marimba, diversificando sus materiales e incorporando, como *Psappha*, rumores de un mundo arcaico en el registro grave, frente a la entrecortada y virtuosística *oralidad* del agudo.

En *Schwarze Wolken* (1984), obra para vibráfono del compositor ruso **Edison Denísov**, la percusión se hace paisaje: el de las *Nubes negras* al que alude el título de la obra. *Schwarze Wolken* es una pieza circular de marcados contrastes entre sus secciones inicial y final, ambas de lentas resonancias, y las centrales, en las que rápidas y abigarradas escalas dibujan cromatismos cambiantes. Ello impone una armonía más intrincada, de acordes en los que reverbera el postserialismo.

De hecho, *Schwarze Wolken* presenta estructuras contrapuntísticas que nos remiten a procedimientos pianísticos aplicados al vibráfono, alternando un registro grave a modo de continuo con una mano derecha que despliega melodías con virtuosismo. La sección central, marcada «Poco agitato», rompe dicha dinámica, acelerando al vibráfono

en febriles series de notas en las que el color se compacta y las nubes se acercan al furor de una tormenta de fusas que recorren las láminas en constantes modulaciones dinámicas. Tras dicha tempestad, a partir del «Più tranquillo» el tejido contrapuntístico se ensancha, «leggiero» y «dolce», incorporando figuras de mayor duración a través de las cuales, en pedal, el silencio se hace más evidente, esfumándose delicadamente las nubes en el horizonte.

La compositora romana **Silvia Borzelli** explora en *wooden* (2015) el timbre de la madera por medio de una marimba, un *log drum* y una caja china. El re de la octava inferior de la marimba sirve como centro de gravedad cuyo color armónico se expone en *ostinato* a través de un «trémolo a mandolino» vertical, en el que dos baquetas percuten en la lámina por arriba y por debajo en rápidas figuraciones rítmicas. Este timbre/ritmo básico se varía con diversas técnicas extendidas que multiplican los colores: con la mano derecha, alternando un fulgurante trémolo horizontal a doble baqueta contra el bastidor izquierdo de la marimba; con la mano izquierda,

mediante un dedal metálico que percute el tambor de hendidura preparado.

La primera parte de *wooden* responde a lo que Borzelli denomina una «transparente economía de sonidos y armonías», concentrada en los tres tipos de ataque antes especificados. A medida que la obra evoluciona, se pone en sordina la lámina re, primero con la mano y después con el antebrazo izquierdo, siendo esa mano la que completa la octava inferior, percutiendo con baqueta blanda un sí que rompe el *ostinato* inicial de las notas re y do en trémolo vertical. A la alternancia de esos tres ataques se une la caja china (afinada en mi y ubicada entre las láminas negras de la marimba), en los pasajes más polirrítmicos, con constante cambio de compás y golpeo de la baqueta suspendida sobre el log drum, portando ecos de una danza africana. En los compases finales el *tremolo* vertical asciende por la octava grave de la marimba, mientras notas puras en las octavas medias ponen en contrapunto otros colores. La rúbrica a esta exaltación tímbrica se expone, de forma circular, con un nuevo «tremolo a mandolino» del re grave, con crescendo a *ff* sin sordina, y

unos expeditivos golpes al *log drum* de baqueta suspendida y dedal.

Desde los años ochenta, el compositor y etnomusicólogo madrileño **Polo Vallejo** estudia en Tanzania la polifonía vocal de los wagogo, una cultura que ha hecho de la música «el alma de toda una comunidad».

Primera parte de *Díptico* (2005-06), **Tactus** está escrita para cuatro congas y dos bongos, instrumentos que explicitan el concepto africano de la música como realidad emergente que carece de principio y final en un sentido occidental. La circularidad de *Tactus* redonda en ello, pues nace y se desvanece en el silencio con percusión de dedos sobre las congas. La afinación del set es, asimismo, de inspiración africana, con una escala hexátona que Vallejo busca lo más temperada posible, «tratando de conseguir un sonido natural, líquido, redondo y nítido».

Estamos ante una partitura cuyos catorce primeros compases exponen un tema posteriormente desarrollado en cinco variaciones con diferentes

ritmos y texturas, al diversificarse el ataque progresivamente con baquetas duras, usando ambos extremos y entrechocándolas (percutiendo parches, bordes y aros). Su ancestral y frenética polirritmia se ampliará tímbricamente con roce de uñas contra los parches, así como con golpes a las cajas de resonancia, antes de retomar una sutil percusión de dedos, en la sección final, tras continuos cambios de métricas y dinámicas.

*Tactus* está inspirada en el trabalenguas wago «chimpwapwa - chimpwite», entonado por congas graves y bongos en el sexto compás de la partitura y convertido en un palíndromo que genera variaciones rítmicas, así como estructuras especulares y simetrías, con oleadas de vertiginosos arcos armónicos frente a delicados rascados y manoteos en las congas: ecos del trabalenguas que, desde la lejanía, emergen en la noche tanzana.

En *Moi, jeu...* (1998), segunda parte del tríptico *Suite Ludique* (1996-99), el compositor francés **Bruno Mantovani** lleva a cabo una nueva exploración

del color en la marimba, así como de acordes y patrones. Partitura de enorme virtuosismo, *Moi, jeu...* nace *dal niente*, en un *crescendo* tremolado de *ppp* a *fff* que evidencia uno de sus principales recursos musicales: un refinado trabajo de los reguladores dinámicos por medio de los cuales la marimba gana en vigor o se esfuma. Esa concepción escultórica del volumen se combina con constantes variaciones de velocidades, proliferando *accelerandi*, rebotes y trepidantes cambios de medida que imponen una ardua coreografía al percussionista.

Frente a partituras como *wooden*, tan abundante en técnicas extendidas, *Moi, jeu...* prioriza el fraseo y la armonía, recorriendo al completo la marimba y convocando ecos del Impresionismo, con sus firmes pinceladas. Otra influencia es la del Ligeti micropolifónico, con los acusados contrastes entre las redes de agudos y las texturas graves tremoladas, llevando los contrapuntos de ritmo, masa y armonía a sus extremos, dentro del continuo desarrollo de una idea que encadena secuencias de células.

Cierra el disco **Jesús Torres**, con su obra

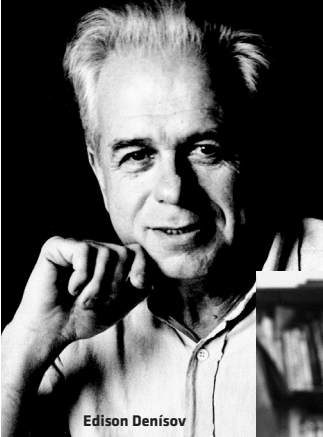
para marimba y vibráfono **Tiento** (1997), partitura que comparte virtuosismo con *Moi, jeu...*, complementándolo con una «expresión íntima». Sobre *Tiento*, afirma el compositor zaragozano que «con una estructura fragmentaria, tan usual en mi música, el flujo sonoro se derrama de un instrumento a otro a una velocidad vertiginosa. Hay procedimientos del vibráfono poco usuales: el empleo del pedal siempre presionado, en tejidos contrapuntísticos y en pianísimo, apagando determinadas alturas con las baquetas, lo que genera tenues transformaciones armónicas; o el uso de sonidos armónicos. El material repetitivo que recorre toda la obra es el desarrollo de una idea rítmica inicial impuesta por el empleo de los dos instrumentos a la vez: uno de ellos inicia un *ostinato* mientras el otro evoluciona libremente. Esto dará lugar posteriormente a múltiples elaboraciones tanto a dúo como a solo».

Gran conocedor del Siglo de Oro, cuyos poemas ha musicalizado en diversas ocasiones, Torres nos remite en su partitura al tiento: forma musical española del siglo XVI caracterizada por su exploración del instrumento,

tendiendo un arco histórico que conecta a Torres con compositores como Antonio de Cabezón y Joan Cabanilles. *Tiento* evidencia una voluntad de actualizar dicha forma tradicional, combinando el polimorfo grosor de un órgano con reminiscencias del Minimalismo. A todo ello da un sentido unitario y personal Jesús Torres, mostrando, como Xenakis, el enorme potencial de modernidad que encierra el pasado artístico, poético y musical: aquí convertido en una floreciente percusión.

**Paco Yáñez**





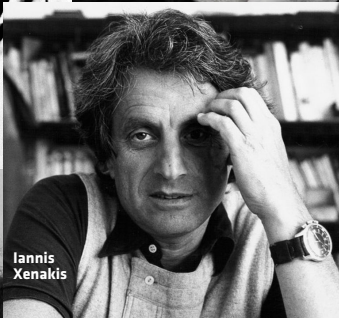
Edison Denisov



Polo Vallejo



Salvatore Sciarrino



Iannis  
Xenakis



Silvia Borzelli



Bruno Mantovani



Jesús Torres





## TEMPS I POÈTIQUES D'UNA PERCUSSIÓ TRANSCULTURAL

Si en un principi la música va ser verb, com a cant, poc després es va fer percussió: inicialment, doblegant la prosòdia de la veu; posteriorment, introduint una creixent gamma de ritmes i colors que l'han convertit en la més heterogènia, sorprenent i multicultural de les famílies instrumentals.

A aquesta relació de la percussió amb el cant es remunta el compositor greco-francès **Iannis Xenakis** en *Psappha* (1975), títol que ens remet al nom en èdlic de la poetessa Safo de Lesbos (Ψάπφα), els versos de la qual inspiren la unió d'allò arcaic i allò modern, de la sensualitat i violència que escoltem en *Psappha*. També de l'estrofa sàfica deriva Xenakis les seves estructures mètriques i melòdiques, formades per grups sil·làbics que vertebraven la partitura creant una constant motilitat que és resultat de filtrar els versos de Safo a través de la Teoria de sedassos. Aquesta tècnica va permetre a Xenakis dissenyar una sòlida arquitectura, en la qual els ritmes i les textures de les cinc seccions que conformen la partitura reapareixen en

diferents esquemes d'accents i colors que s'assemblen, creixen i compacten en el desenvolupament de la peça, sense perdre la seva unitat poètica.

*Psappha* presenta una notació única en el catàleg de Xenakis: la d'una partitura gràfica dividida en 2.397 fragments i ordenada mitjançant un sistema de quadrícules que relaciona línies horitzontals amb línies verticals per a concretar els grups de cèl·lules rítmiques, expressades com a punts. A això s'uneixen indicacions metronòmiques, així com matisos dinàmics i un sistema de localització i altures dels tres grups instrumentals (fustes, pells i metalls). El seu orgànic és triat per cada intèrpret, indicant Xenakis que «el timbre només serveix per a aclarir les estructures rítmiques», sent la paraula poètica un color en aquestes estructures.

La versió de Noè Rodrigo busca l'amplitud de so, l'equilibri d'altures, la sensació de simultaneïtat i els sobtats canvis de timbre desitjats per Xenakis, provocant la il·lusió d'escoltar un ensemble de percussió, i no a un únic músic. Utilitzant un set format per tres plaques de fusta,

tres tubs quadrats metàl·lics, tres bigues UPN, llauna metàl·lica, conga, bongos, bombo simfònic, bombo de pedal i dos tom-toms, Rodrigo dibuixa un gran traç vibrant que recorre l'obra fins a la seva catàrtica dansa final, emfatitzant els contrastos entre cada secció. Això incideix en el primitivisme i en la naturalitat que Xenakis demandava, eludint referències ètniques o clàssiques. En la seva interpretació resulta molt important la funció dramàtica del silenci, reforçant els vincles amb la declamació a la Grècia arcaica, convertint la poesia de Safo en un festí polirrítmic.

Per a **Salvatore Sciarrino** la paraula poètica és, també, una contínua font d'inspiració, fent que en el seu catàleg els instruments canten. En el cas de la peça per a marimba i campana *Il legno e la parola* (2004), Sciarrino ens diu que «un instrument de percussió de fusta difícilment pot cantar», però al mateix temps es pregunta si no podrà parlar, cridar, gemegar o murmurar.

Els tresets de fuses que protagonitzen la partitura intenten exposar aquesta parla, aglutinant notes com síl·labes en un sol so articulat de timbre impur: procediment

habitual en els instruments *cantants* del compositor sicilià. És una parla de continus murmuris, regulats en pianíssims ondulants, als que treuen el cap sonoritats vingudes «d'una altra dimensió», com la sorgida en el compàs 51, amb el seu rugós *crescendo* textural. Aquest contrast entre la parla dels tresets i altres formes d'oralitat és recurrent en una partitura en la qual la marimba aprèn el seu *parlato* per mitjà d'exploracions de dinàmiques, timbres i registres harmònics, donant forma a una altra de les característiques de la música sciarriniana: la seva voluntat d'extrafer la fisiologia humana; ací: el procés de fonació.

A aquesta desdobleçada loquacitat, en la qual cada mà desplega en la marimba dinàmiques i ritmes tan variats, buscant amb reguladors i estructures trimembres el procés d'entonació de la parla, s'oposa, des del compàs 382, una campana d'ascètica concreció, sonoritat metàl·lica que transforma l'univers sonor de la marimba, diversificant els seus materials i incorporant, com *Psappha*, remors d'un món arcaic en el registre greu, enfrontat amb l'entretallada i virtuosística *oralitat* de l'agut.

En **Schwarze Wolken** (1984), obra per a vibràfon del compositor rus **Edison Denisov**, la percussió es converteix en paisatge: el dels *Núvols Negres* al qual al·ludeix el títol de l'obra. *Schwarze Wolken* és una peça circular de marcats contrastos entre les seves seccions inicial i final, totes dues de lentes ressonàncies, i les centrals, en les quals ràpides i bigarrades escales dibuixen cromatismes canviants. Això imposa una harmonia més intrincada, d'acords en els quals reverbera el postserialisme.

De fet, *Schwarze Wolken* presenta estructures contrapuntístiques que ens remetent a procediments pianístics aplicats al vibràfon, alternant un registre greu a manera de continu amb una mà dreta que desplega melodies amb virtuosisme. La secció central, marcada «Poco agitato», trenca aquesta dinàmica, accelerant al vibràfon en febrils sèries de notes en les quals el color es compacta i els núvols s'acosten al furor d'una tempesta de fuses que recorren les làmines en constants modulacions dinàmiques. Després d'aquesta tempestat, a partir del «Più tranquillo» el teixit contrapuntístic s'eixampla,

«leggiero» i «dolce», incorporant figures de major durada a través de les quals, en pedal, el silenci es fa més evident, esfumant-se delicadament els núvols en l'horitzó.

La compositora romana **Silvia Borzelli** explora en **wooden** (2015) el timbre de la fusta per mitjà d'una marimba, un *log drum* i una caixa xinesa. El re de l'octava inferior de la percudeismarimba serveix com a centre de gravetat el color harmònic de la qual s'exposa en *ostinato* a través d'un «tremolo a mandolino» vertical, en el qual dues baquetes percudeixen la làmina per dalt i per baix en ràpides figuracions rítmiques. Aquest timbre/ritme bàsic es varia amb diverses tècniques esteses que multipliquen els colors: amb la mà dreta, alternant un fulgurant *tremolo* horitzontal a doble baqueta contra el bastidor esquerre de la marimba; amb la mà esquerra, mitjançant un didal metàl·lic que percudeix el *log drum* preparat.

La primera part de *wooden* respon a allò que Borzelli denomina una «transparent economia de sons i harmonies», concentrada en els tres tipus d'atac abans especificats. A mesura que l'obra

evoluciona, es posa en sordina la làmina re, primer amb la mà i després amb l'avantbraç esquerre, sent aquesta mà la que completa l'octava inferior, percutint amb baqueta blana un si que trenca l'*ostinato* inicial de les notes re i do en *tremolo* vertical. A l'alternança d'aquests tres atacs s'uneix la caixa xinesa (afinada en mi i situada entre les làmines negres de la marimba), en els passatges més polirítmics, amb constant canvi de compàs i colpeig de la baqueta suspesa sobre el log drum, portant ressons d'una dansa africana. En els compassos finals el *tremolo* vertical ascendeix per l'octava greu de la marimba, mentre notes pures en el registre mitjà posen en contrapunt altres colors. La rúbrica a aquesta exaltació tímbrica s'exposa, de forma circular, amb un nou «tremolo a mandolino» del re greu, amb crescendo a *ff* sense sordina, i uns expeditius colps al *log drum* de baqueta suspesa i didal.

Des dels anys vuitanta, el compositor i etnomusicòleg madrileny **Polo Vallejo** estudia a Tanzània la polifonia vocal dels wagogo, una cultura que ha fet de la música «l'ànima de tota una comunitat».

Primera part de *Díptico* (2005-06), **Tactus** està escrita per a quatre congues i dos bongos, instruments que expliciten el concepte africà de la música com a realitat emergent que no té principi i final en un sentit occidental. La circularitat de *Tactus* redunda en això, perquè naix i s'esvaeix en el silenci amb els dits tocant sobre les congues. L'afinació del set és, així mateix, d'inspiració africana, amb una escala hexàtona que Vallejo busca tant temperada com siga possible, «tractant d'aconseguir un so natural, líquid, redó i nítid».

Estem davant una partitura que exposa en els seus catorze primers compassos un tema posteriorment desenvolupat en cinc variacions amb diferents ritmes i textures, diversificant l'atac progressivament amb baquetes dures, usant tots dos extrems i entrecocant-les (percutint membranes, vores i cèrcols). La seua ancestral i frenètica polirítmia s'ampliarà tímbricament amb frec d'ungles contra les membranes, així com amb colps a les caixes de ressonància, abans de reprendre una subtil percussió de dits, en la secció final, després de continus canvis de mètriques i dinàmiques.

*Tactus* està inspirada en l'embarbussament wago «chimpwapwa - chimpwite», entonat per congues greus i bongos en el sisè compàs de la partitura i convertit en un palíndrom que genera variacions rítmiques, així com estructures especulars i simetries, amb onades de vertiginosos arcs harmònics enfront de delicats gratats i cops en les congues: ressons de l'embarbussament que, des de la llunyania, emergeixen en la nit tanzana.

En *Moi, jeu...* (1998), segona part del tríptic *Suite Ludique* (1996-99), el compositor francès **Bruno Mantovani** du a terme una nova exploració del color en la marimba, així com d'acords i patrons. Partitura d'enorme virtuosisme, *Moi, jeu...* naix *dal niente*, amb un *crescendo* en *tremolo* de *ppp* a *fff* que evidencia un dels seus principals recursos musicals: un refinat treball dels reguladors dinàmics per mitjà dels quals la marimba guanya en vigor o s'esfuma. Aquesta concepció escultòrica del volum es combina amb constants variacions de velocitats, proliferant *accelerandi*, rebots i ràpids canvis de compàs que imposen una àrdua coreografia al percussionista.

Al contrari que amb partitures com *wooden*, tan abundant en tècniques esteses, *Moi, jeu...* prioritza el fraseig i l'harmonia, recorrent al complet la marimba i convocant ressons de l'Impressionisme, amb les seves fermes pinzellades. Una altra influència és la del Ligeti micropolifònic, amb els acusats contrastos entre les xarxes d'aguts i les textures greus redoblades, portant els contrapunts de ritme, massa i harmonia als seus extrems, dins del continu desenvolupament d'una idea que encadena seqüències de cèl·lules.

Tanca el disc **Jesús Torres**, amb la seva obra per a marimba i vibràfon *Tiento* (1997), partitura que comparteix virtuosisme amb *Moi, jeu...*, complementant-ho amb una «expressió íntima». Sobre *Tiento*, afirma el compositor saragossà que «amb una estructura fragmentària, tan usual en la meua música, el flux sonor es vessa d'un instrument a un altre a una velocitat vertiginosa. Hi ha procediments del vibràfon poc usuals: l'ús del pedal sempre pressionat, en teixits contrapuntístics i en pianíssim, apagant determinades altures amb les baquetes, la qual cosa genera tènues transformacions harmòniques; o l'ús de





## THE TIMES AND POETICS FROM A TRANSCULTURAL PERCUSSION

If in the beginning music was verb, like singing, shortly after it became percussion: initially, doubling the prosody of the voice; later, introducing a growing range of rhythms and colours that have made it the most heterogeneous, surprising and multicultural of all the instrumental families.

The Greek-French composer **Iannis Xenakis** went back to that relationship between percussion and singing in *Psappha* (1975), whose title refers to the Aeolic name of the poetess Sappho (Ψάπφα), whose verses inspire the union of the archaic and the modern, of sensuality and violence that we hear in *Psappha*. It is also from Sapphic verse that Xenakis derives his metrical and melodic structures, informed by syllabic groups that structure the score creating a constant motility that is the result of filtering Sappho's verses through the Sieve Theory. This technique allowed Xenakis to design a solid architecture, in which the rhythms and textures of the five sections that conform the score

reappear in different schemes of accents and colours that assemble, grow and compact in the development of the piece, without losing its poetic unity.

*Psappha* presents a unique notation in Xenakis' catalogue: that of a graphic score divided into 2,397 fragments and organised through a grid system that relates horizontal lines with vertical lines to specify the groups of rhythmic cells, expressed as dots. To this are added metronomic indications, as well as dynamic nuances and a system of location and heights of the three instrumental groups (woods, skins and metals). Its instrumentation is chosen by each performer, indicating Xenakis that, 'the timbre only serves to clarify the rhythmic structures', the poetic word being a colour in these structures.

Noè Rodrigo's version seeks the breadth of sound, the balance of registers, the sensation of simultaneity and the sudden changes of timbre desired by Xenakis, creating the illusion of listening to a percussion ensemble rather than a single musician. Using a set consisting of three wooden plates, three metallic square

tubes, three UPN beams, metal can, conga, bongos, symphonic bass drum, kick drum and two tom-toms, Rodrigo draws a great vibrant line that runs through the work until its cathartic final dance, emphasizing the contrasts between each section. This highlights the primitivism and naturalness that Xenakis demanded, avoiding ethnic or classical references. In his interpretation, the dramaturgical function of silence is very important, reinforcing the links with declamation in archaic Greece by turning Sappho's poetry into a polyrhythmic feast.

For **Salvatore Sciarrino** the poetic word is also a continuous source of inspiration, making the instruments sing in his catalogue. In the case of the piece for marimba and bell *Il legno e la parola* (2004), Sciarrino tells us that, 'a wooden percussion instrument can hardly sing', but at the same time he wonders if it cannot speak, shout, moan or murmur.

The large number of thirty-second notes triplets in the score attempt to expose this speech, clustering notes like syllables in a single articulated sound of impure timbre: a common

procedure in the Sicilian composer's *singing* instruments. It is a speech of continuous murmurs, regulated in undulating pianissimos, to which sonorities from 'another dimension' appear, like the one that arises in bar 51, with its rough textural *crescendo*. This contrast between the *speech* of the triplets and other forms of orality is recurrent in a score in which the marimba learns its *parlato* through explorations of dynamics, timbres and harmonic registers, giving shape to another of the characteristics of Sciarrinian music: its desire to mimic human physiology; in this case: the process of phonation.

To this unfolded loquacity, in which each hand unfolds in the marimba such varied dynamics and rhythms, seeking with regulators and three-tone structures the intonation process of speech, is opposed, from bar 382, a bell of ascetic concreteness, which metallic sonority changes the universe of the marimba, diversifying its materials and incorporating, like *Psappha*, rumours of an archaic world in the low register, as opposed to the fractured and virtuosic *orality* of the high register.

In *Schwarze Wolken* (1984), a work for vibraphone by the Russian composer **Edison Denisov**, percussion becomes a landscape: that of the *Black Clouds* to which the title of the work alludes. *Schwarze Wolken* is a circular piece of marked contrasts between its initial and final sections, both of slow resonances, and the central ones, in which fast and variegated scales draw ever-changing chromaticisms. This imposes a more intricate harmony, of chords in which post-serialism reverberates.

In fact, *Schwarze Wolken* presents contrapuntal structures that remind us of pianistic procedures applied to the vibraphone, alternating a low register as a continuo with a right hand that unfolds melodies with virtuosity. The central section, marked 'Poco agitato', breaks this dynamic, accelerating the vibraphone in feverish series of notes in which the colour is compacted and the clouds approach the fury of a storm of thirty-second notes that run through the keyboard in constant dynamic modulations. After this tempest, from 'Più tranquillo' onwards the contrapuntal relations widens, 'leggiero' and 'dolce',

incorporating figures of longer duration through which, in pedal, the silence becomes more evident, delicately vanishing the clouds on the horizon.

The Roman composer **Silvia Borzelli** explores in *wooden* (2015) the timbre of wood by means of a marimba, a log drum and a woodblock. The lower octave D of the marimba serves as a centre of gravity whose harmonic colour is exposed in *ostinato* through a vertical 'tremolo a mandolino', in which two drumsticks beat the bar above and below in rapid rhythmic figurations. This basic timbre/rhythm is varied with various extended techniques that multiply the colours: with the right hand, alternating a dazzling horizontal tremolo with double drumsticks against the left frame of the marimba; with the left hand, by means of a metal thimble that strikes the prepared log drum.

The first part of *wooden* responds to what Borzelli calls a, 'transparent economy of sounds and harmonies', concentrated in the three types of attack specified above. As the work evolves, the D flat is muted, first with the left hand and then with the left forearm, and it is that hand that

completes the lower octave, beating with a soft drumstick a B that breaks the initial *ostinato* of the notes D and C in vertical tremolo. The alternation of these three attacks is accompanied by the woodblock (tuned in E and located between the black bars of the marimba), in the most polyrhythmic passages, with a constant change of meter and the beating of the mallet suspended over the log drum, carrying echoes of an African dance. In the final bars, the vertical *tremolo* ascends through the low octave of the marimba, while pure notes in the middle octaves counterpoint other colours. The rubric to this timbral exaltation is exposed, in circular form, with a new 'tremolo a mandolino' of the low D, with a crescendo to *ff* without mute, and some expeditious beats to the log drum with suspended mallet and thimble.

Since the 1980s, the Spanish composer and ethnomusicologist **Polo Vallejo** has been studying the vocal polyphony of the Wagogo in Tanzania, a culture that has made music 'the soul of an entire community.'

The first part of *Díptico* (2005-06), **Tactus** is written for four congas and two bongos,

instruments that make explicit the African concept of music as an emergent reality that lacks a beginning and an end in a Western sense. The circularity of *Tactus* results in this, since it is born and fades into silence through the fingers playing on the congas. The tuning of the set is also African-inspired, with a hexatonic scale that Vallejo seeks as tempered as possible, 'trying to achieve a natural, liquid, round and clear sound.'

The initial fourteen bars of the score expose a theme later developed in five variations with different rhythms and textures, as the attack progressively diversifies with hard drumsticks, using both ends and playing them against each other (beating drumheads, rims and hoops). Its ancestral and frenetic polyrhythm will be expanded timbrally with the fingernails rubbing against the drumheads, as well as hitting the instrument's shell, before resuming with a subtle fragment with fingers, in the final section, after continuous changes of metrics and dynamics.

*Tactus* is inspired by the Wagogo tongue twister 'chimpwapwa - chimpwite',

intoned by bass congas and bongos in the sixth bar of the score and turned into a palindrome that generates rhythmic variations, as well as mirror-like structures and symmetries, with waves of vertiginous harmonic arcs in front of to delicate scratching and fingering on the congas: echoes of the tongue twister that, from afar, emerge in the Tanzanian night.

In *Moi, jeu...* (1998), the second part of the triptych *Suite Ludique* (1996-99), the French composer **Bruno Mantovani** carries out a new exploration of colour on the marimba, as well as chords and patterns. An enormously virtuosic score, *Moi, jeu...* begins *dal niente*, in a rolled crescendo from *ppp* to *fff* that evidences one of its main musical resources: a refined development of the dynamic regulators by means of which the marimba gains in strength or fades away. This sculptural conception of volume is combined with constant variations of velocities, proliferating *accelerandi*, bounces and fast changes of measure that impose an arduous choreography on the percussionist.

In contrast to scores such as *wooden*,

so abundant in extended techniques, *Moi, jeu...* prioritizes the phrasing and harmony, going all the way through the marimba and summoning echoes of Impressionism, with its firm brushstrokes. Another influence is that of Ligeti's micropolyphony, with the sharp contrasts between the high pitched groupings and rolled bass textures, taking the counterpoints of rhythm, mass and harmony to their extremes, within the continuous development of an idea that chains sequences of cells.

**Jesús Torres** concludes the disc with his work for marimba and vibraphone *Tiento* (1997), a score that shares virtuosity with *Moi, jeu...*, complementing it with an 'intimate expression.' About *Tiento*, the composer from Zaragoza affirms that, 'with a fragmentary structure, so usual in my music, the flow of sound spills from one instrument to another at a dizzying speed. There are unusual vibraphone procedures: the use of the pedal always pressed down, in contrapuntal weavings and in pianissimo, turning off certain pitches with the drumsticks, which generates subtle harmonic transformations; or the use of harmonic

sounds. The repetitive material that runs throughout the work is the development of an initial rhythmic idea imposed by the use of both instruments at the same time: one of them initiates an *ostinato* while the other evolves freely. This will later lead to multiple elaborations both in duet and solo.'

A great *connoisseur* of the Spanish Golden Age, whose poems he has set to music on several occasions, Torres refers in his score to the *tiento*: a Spanish musical form from the 16th century characterized by its exploration of the instrument, establishing a historical arch that connects Torres with composers such as Antonio de Cabezón and Joan Cabanilles. *Tiento* evidences a desire to update this traditional form, combining the polymorphous thickness of an organ with reminiscences of Minimalism. Jesús Torres gives a unitary and personal sense to all this, showing, like Xenakis, the enormous potential for modernity that the artistic, poetic and musical past holds: here converted into a flourishing percussion.

**Paco Yáñez**

(Translation: Noè Rodrigo)



# PARAULES

NOÈ RODRIGO GISBERT percussion

## IANNIS XENAKIS

[1] **Psapha**, for multipercussion (1975) 13:00

## SALVATORE SCIARRINO

[2] **Il legno e la parola**, for solo marimba (2004) 8:06

## EDISON DENISOV

[3] **Schwarze Wolken**, for solo vibraphone (1984) 9:47

## SILVIA BORZELLI

[4] **Wooden**, for Marimba, log drum & woodblock (2015) 10:05

## POLO VALLEJO

[5] **Tactus**, for multipercussion (2005-06) 8:07

## BRUNO MANTOVANI

[6] **Moi, jeu...**, for solo marimba (1998) 9:00

## JESÚS TORRES

[7] **Tiento**, for marimba & vibraphone (1997) 11:00

**Recording venue:** Auditorio Manuel de Falla (Granada, Spain) 16-18th October 2022

**Music Producer:** Paco Moya · **Sound engineer:** Cheluis Salmerón · **Liner notes:** Paco Yáñez

**Translation:** Noè Rodrigo Gisbert · **Photographer:** Alberte Peiteavel · **Photo retouch:** Elena González

**CD total time** 69:21 · © 2023 Copyright: IBS Artist · N°Cat: IBS142023 | DL GR 1490-2023