

Camilo Irizo.- Hablabas en Cádiz, a los jóvenes valores, del método como camino, como proceso...

Mauricio Sotelo.- Exactamente, me permitiré citar aquí a nuestro filósofo Emilio Lledó, quien en su hermosísimo ensayo sobre la Memoria (El surco del tiempo, 1992) nos recuerda que Método es Camino. En el contexto que nos ocupa, quiero decir que la gran mayoría de los jóvenes compositores buscan, en los cursos, un método o, mejor dicho, una llave hacia la modernidad. Prácticamente todos están excesivamente “pegados” a la escritura, al papel y al lastre que arrastran los diferentes lenguajes y estéticas a los que se agarran. Hay que liberar la Escucha de todas estas ataduras y como me dijo Luigi Nono: “tienes que aprender a caminar sin zapatos”. Esos zapatos en mi propio caso era todo lo que había aprendido de “técnica” en mis largos años de estudio en Viena. La técnica debería ser el resultado del caminar por mi propia obra. Y es que como nos dice Lledó : “ Conocer es recibir. Pero recibir indicios, inicios, impulsos que han de desarrollarse en el tiempo en el que el alma los cobija y nutre”. Por eso el compositor no se pregunta por el sentido de la obra. El sonido es su propio sentido y él ha aprendido a escuchar, en el silencio, su voz. Sólo necesita tiempo para albergarlo en su interior, para que éste germine, se revele y brote ya como voz propia, como misterio o “cante”. Se trataría en realidad de no olvidar aquella “verdad muy añeja” que con certera humildad nos recordara Enrique Morente con motivo de la concesión del Premio Nacional de Música 1994 : “ es mucho más difícil aprender a escuchar que aprender a cantar”.

C.I.- Cuánto de importante es para ti la reflexión del alma a la hora de componer.

M.S.- Siguiendo en esta línea de reflexión yo diría que lo más importante es aprender a escuchar el sonido en el interior, darle tiempo a que se forme, pero no sólo el primer sonido, sino toda la obra, y posteriormente el proceso de escritura configuraría lo que yo denomino el “diario de un caminante”. He procurado en Cádiz, y esto ha sido lo más difícil para todos, que los compositores no escribieran ni una nota hasta que no tuviesen toda la música, toda la obra, en la cabeza. Otra de las grandes dificultades para el compositor novel es el de adquirir una plena responsabilidad frente a toda la arquitectura sonora, a la forma, hablando en términos más tradicionales. La mayoría de los jóvenes no tienen un verdadero control sobre las grandes estructuras formales, digamos que empiezan a escribir y el propio trazo les lleva por unos vericuetos que, en primer lugar, les aparta de su propia música y, en segundo lugar, les hace perderse en lo que sería la visión del edificio sonoro. La montaña sólo

puede verse desde lejos. Por esto es tan necesario recorrer en todas las direcciones esa arquitectura espectral de la memoria, esa montaña sonora, para luego poder “dibujarla” sobre el papel. Camilo, te diré que una de las cosas más hermosas en la música de Beethoven y Schubert, por ejemplo, es la belleza o la potencia expresiva de la forma. Y ésta, también, se alumbró, germina y crece en el interior de la Memoria.

C. I.- Es imprescindible primero preguntarse para luego actuar.

Es muy interesante tu pregunta y nada banal. Mi maestro Luigi Nono hablaba con insistente frecuencia sobre este tema y, como me habrás oído repetir infinitas veces a los alumnos durante el Curso de Cádiz, decía: “la duda es la situación más madura del pensamiento”. También me permitiré recurrir de nuevo a las palabras del querido profesor Emilio Lledó: “Dentro de todo sí hay un pequeño no y dentro de todo no hay un pequeño sí”. En un sentido práctico te diría que es imprescindible primero Escuchar y luego actuar. Recuerdas que en nuestros ensayos yo trabajaba siempre SIN partitura. ¿Por qué?, porque quería arañar directamente el sonido con las orejas, interrogar el sonido (y no la partitura). Un ejemplo, oigo un multifónico que creo equivocado, pregunto al compositor y certifica que es esto lo que ha escrito, vuelvo a insistir en los elementos productores de ese sonido, corrijo la digitación, posición de embocadura y cantidad de aire y, ahora sí, aparece el sonido correcto. Es el sonido que interrogamos el que nos debe dar las respuestas, es, en definitiva, la voz que dará la respuesta. Como bien recordarás en cada obra conseguimos el pequeño milagro de que, independientemente de la estética del compositor, la obra, o un fragmento de ella, sonase de verdad, transmitiese algo de verdadera música, a veces incluso una emoción muy intensa y aquí está el secreto: Escuchar-Actuar, pero, por supuesto, no solo en los ensayos, sino a la hora de componer. Creo que ésta fue quizás la mayor aportación que pude hacer a los jóvenes en el marco de la Cátedra Manuel de Falla. En todo esto no hay nada de misticismo, sino un sentido práctico, pero muy profundo de la música. Sin partitura, pero todos recordarán que yo siempre sabía en qué número de compas estábamos. Escuchar sin partitura requiere controlar no sólo todos los parámetros del sonido sino, por supuesto y lo primero, contar compases como cualquier músico.

Ya que lo considero un asunto de sumo interés me permitirás que me extienda un poco en la herencia recibida de Nono. Una de las características fundamentales de su trabajo con los músicos fue siempre el de la inseguridad en la búsqueda de “lo posible”. No era Nono el compositor que exigía del instrumentista resultados concretos, su actitud era más bien la del que escucha paciente, la del que “no sabe”. De esta “inseguridad”, de esta duda completamente madura, de la experiencia y la experimentación conjunta, de la catástrofe y el naufragio de cada mirada-escucha que navega en constante

movimiento entre los interlocutores nace, como resto o sedimento de cada naufragio, un territorio nuevo. Territorio que se define como una suerte de escritura interna, fragmentaria, de la que los exiguos trazos en la partitura serían sólo un cierto soporte de la memoria, “el diario de un caminante”, que decía antes. No serían estos signos la verdadera escritura, sino el testimonio de aquella otra escritura interior, riquísima, poderosísima, vibrante y dolorosa: “escritura del alma”. Estas experiencias de trabajo aparentemente “caóticas”, se fundamentan en un pensamiento que huye de toda metodología “mecanicista”, unidireccional u “ordenada”. Como cita Linden (1989) en sus conversaciones con el compositor, el Caos, para Nono, estaría ligado a la in - seguridad (un- sicherheit), la duda, lo in -esperado (un- erwartet). Y todo aquel in- (un-), pensaba el compositor, “es algo increíblemente maduro”. Y nos remite Nono constantemente a ejemplos como Kafka, Hölderlin, Mallarmé, el último Bethoven o el canto en las sinagogas judías:

“El pensamiento gregoriano es: Yo creo, Yo se, Yo os digo la verdad. El pensamiento hebraico: Escucha -: Quizás”

C. I.- Me comentaste que tu ritmo de composición es laborioso. ¿Eres, sin embargo, espontáneo a la hora de escribir o necesitas imperiosamente del proceso escucha interior-escritura-reelaboración?

M.S.-Como he dicho antes el proceso de gestación es laborioso, pero creo absolutamente en la inspiración. Recibo los encargos, normalmente, con muchísima antelación. Es decir me pillan trabajando en otra obra. Y en algún momento, durante un viaje o casi siempre en sueños se me revela algo de la nueva obra y empieza a crecer una suerte de obsesión sonora que va creciendo lentamente hasta convertirse, finalmente, en algo muy concreto que voy repasando y elaborando todos los días, pero ojo, sin escribir ni una nota. De forma que cuando llega el momento, por agenda, de empezar a trabajar en la nueva composición, ésta está ya prácticamente terminada en mi cabeza. Es una vía de trabajo que empecé a practicar en el año 90 y que por entonces me llevó a enfermar. Tuve problemas con el sueño y acabé medio loco, pero ahora ya no me atormenta y lo disfruto muchísimo. Y es que, me da cierto reparo contarle, pero yo de pequeño soñaba con música. Eran como nubes de colores que sonaban en mi cabeza, con la claridad de quien oye un CD, pero no era una sensación placentera sino, por el contrario, un tormento febril. Como decía a los alumnos en Cádiz, me gusta arañar los sonidos con la oreja, pero necesito poder tocar el sonido con las manos, o sea que en mi estudio, canto dirijo, toco los instrumentos (imaginarios) pero con la precisión de cada posición. Esto parece exagerado pero es así. De forma que en los ensayos no oigo sonidos abstractos, sino el sonido con todo el aparato de los elementos productores del sonido que lo conforman, el sonido con toda la manualidad del instrumento que lo produce, con la gestualidad del instrumentista. Esta forma

de trabajar ayuda mucho a la escucha. En mi última obra *Como llora el viento...*, concierto para guitarra flamenca y orquesta, he hecho el ejercicio de componer-tocar cada nota con mis propios dedos, intentando transcribir al instrumento aquella música que sonaba en mi cabeza o mejor dicho en el corazón. Aunque ha sido un arduo trabajo, ha funcionado muy, muy bien y Juan Manuel Cañizares, que es un “monstruo”, ha entendido la música perfectamente y ha tocado el concierto de memoria “electrizando” literalmente al público. Eso es el “Método” del que hablaba antes, el Camino hacia la composición y de cómo se recorra ese camino dependerá completamente el resultado. La reacción del público fue realmente impresionante y la crítica ha sido unánime en su juicio. He desafinado la guitarra en una scordatura inédita y hemos tenido que aprender a tocar un instrumento nuevo. El resultado es una música completamente nueva que suena como “añeja”, como algo muy cercano. Quizás este fragmento de la crítica aparecida el día 27 de enero en el diario ABC lo explique mejor que yo:

“La guitarra fue el primer instrumento de Mauricio Sotelo, y es evidente que la música de este «Como llora el viento» para guitarra y orquesta surge de una intimidad enormemente sentida con el instrumento. Música intensamente conmovedora que surge directamente del corazón.

En los primeros intentos de Sotelo de fundir música contemporánea con flamenco, ambos elementos aparecían yuxtapuestos. Hermanados, pero separados. Con este concierto para guitarra flamenca y orquesta, Sotelo consigue algo que está a la altura de los logros de Bartók o del Falla de la madurez: el uso de un elemento que podríamos llamar «étnico» para fermentar un lenguaje contemporáneo absolutamente personal, inconfundible. La scordatura del instrumento (afinación distinta de la habitual) crea un flamenco soñado en el que todo resulta intensamente familiar y al mismo tiempo todo es nuevo e inesperado. Resulta extraordinario pensar que la parte de guitarra, con sus sensuales, perezosos arpeggios de anticipación, sus rasgueos furiosos, sus golpes en la caja, sus punteos velocísimos, totalmente gitana, en fin, está escrita minuciosamente hasta el último detalle. Nadie ha hecho nunca nada remotamente similar, ni con el flamenco, por supuesto, ni tampoco con el jazz ni con la música oriental.

Juan Manuel Cañizares es el héroe de esta noche, interpretando su parte difícilísima con virtuosismo, con pasión, con precisión, con melancolía. En la cadencia, que le costó al compositor tres meses de trabajo, el solista parece estar improvisando para nosotros con total soltura y libertad. Milagros como éste no se ven todos los días.”

C.I.- Leer la música es necesario, pero una vez comienza la poesía sonora, mejor la mirada hacia el interior.

M.S.- Siguiendo con el ejemplo anterior, te decía que Cañizares tocó el concierto de memoria.

Yo he llegado a la convicción de que no se puede leer la música de la partitura. Quiero decir que hay que descifrarla, desnudar su interioridad y la partitura puede entonces ser un leve soporte de la memoria. O sea tocar “de memoria”, pero con partitura. Este sería un primer paso y luego, como hizo Cañizares en mi concierto, cerrar los ojos y sacar la música de dentro. Mira, una figura muy controvertida como Karajan, a quien yo he visto varias veces ensayar con la Filarmónica en la Sala Dorada del Musik Verein de Viena, tenía su repertorio muy interiorizado, se puede estar o no de acuerdo con sus interpretaciones, pero tenía una idea muy clara del SONIDO y de su trayectoria formal. Pedía exactamente cada arco, el peso en el ataque, la resonancia, etc...y todo en función de la gran arquitectura de la obra. Era realmente impresionante.

C.I.- ¿Omnipresente Nono en tu vida?

M.S.- Por supuesto. Es una guía permanente, y yo “hablo” con Gigi todos los días, le hago preguntas constantemente y ante situaciones difíciles siempre me pregunto ¿qué hubiera hecho Nono en este caso? Te agradezco la pregunta porque creo que es muy importante para los jóvenes compositores. Desde mi perspectiva considero que un compositor necesita una muy buena formación, necesita buenos profesores en las diferentes asignaturas o campos de su formación. Pero una vez completado ese periodo, necesita un Maestro, un Maestro de verdad, no otro profesor para hacer digamos un “Master” en Composición. Un Maestro te va a dar un posicionamiento en la vida frente a la música, una ética, una forma de ser-estar ante el Sonido, ante los músicos y, en definitiva, ante la sociedad. No te va a pasar una técnica, como el que regala recetas de cocina. En ese sentido he disfrutado las conversaciones con mi amigo Cañizares, él hablando de Paco de Lucia y yo hablando de Luigi Nono. Para un compositor joven, y esto lo he repetido muchas veces, es imprescindible saber que si quiere ser compositor, sus colegas (nunca sus rivales) no son los fulanita o menganita de turno o de moda en España o en Europa (y en esta lista me incluyo, por supuesto), sino los Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Nono. Ese es el verdadero nivel de pensamiento musical, ese debe ser el espejo en el que nos miremos o, en términos deportivos, el listón que debemos alcanzar (esto dicho siempre con toda humildad y con el máximo cuidado de nunca creernos nada). Creo que la música se aprende de los Maestros, si tienes una duda no consultes un tratado de composición, consulta una partitura de Beethoven.

C.I.- Nono acabó escribiendo en sus partituras el nombre de los músicos antes que el de sus respectivos instrumentos. ¿Tan importante es identificarte con el sonido de un intérprete concreto, o se trata de otra cuestión?

M.S.- Bueno esta pregunta está ligada un poco a la anterior. En mi caso el legado de Nono fue también la amistad con quienes fueron sus principales intérpretes en los últimos años, como el flautista Roberto Fabriciani (quien ha estrenado desde entonces todas mis obras para flauta y es padrino de mi hijo Momito) o el contrabajista Stefano Scodanibbio. El caso del Nono del último periodo es tremendo y muy significativo para la historia de la música. Nono me lo contaba en el apartamento 2 A del Wissenschaftskolleg de Berlín en el invierno de 1989. Verás, Nono se sentía entusiasmado porque había encontrado en el arquitecto Gaudí la justificación teórica a su propia forma de trabajo de los últimos años. En la cripta de la Colonia Güell, Gaudí experimenta una revolucionaria forma de trabajo y desarrolla un vocabulario completamente nuevo, cuyas directrices de diseño serían las formas curvas resultantes - paraboloides hiperbólicos e hiperboloides-. El trabajo, al contrario que de costumbre, no fue concebido sobre la mesa de dibujo en el taller del arquitecto, en nuestro caso el compositor frente a la partitura, sino en el lugar de la construcción, utilizando maquetas a escala y tamaño natural. Estas maquetas eran modelos colgantes que constaban esencialmente de una estructura reticular de hilos cargados con pequeños sacos, cuyos pesos eran correspondientes a las cargas del edificio, dando, una vez invertidas, una versión visual de los efectos de las cargas y tensiones como determinantes de las formas de los elementos sustentados y sustentantes - como explica J.L. Sert (1972) en su comentario sobre la cripta-. El método de diseño con el modelo colgante de Gaudí, condujo a formas que sólo podían ser determinadas de esa manera. Por otra parte, sorprende el tratamiento constructivo de los materiales que evoluciona en refinadísimas transiciones, casi podríamos decir “cromáticas” o “microinterválicas”, desde el basalto, pasando por los barro cocidos, hasta las cerámicas y vidrios que se van fundiendo hacia lo alto con las luces y las sombras y en la lejanía con los pinos y la tierra roja, y más allá con el cielo. La extraordinaria calidad del acabado se debió, en gran medida, al trabajo de un reducido grupo de albañiles catalanes que fueron sus colaboradores durante años. En este sentido Nono comparaba su trabajo con Fabriciani, Scodanibbio, Schiaffini... con la forma de trabajo de Gaudí y sus colaboradores. Esto es: experimentando directamente sobre la materia sonora y no “especulando” sobre el papel. Aquí encontraremos precisamente uno de los mayores y más interesantes logros del pensamiento musical de Luigi Nono: la completa transformación de un “horizonte temporal” en “horizonte espacial”.

C.I.- Lo del flamenco en tu música debe ser una cuestión de “desgarro” intelectual.

M.S.- También está ligado con Nono y con la necesidad de repensar la escritura, de la búsqueda de una escritura “alla mente”, de refundar la tradición oral, etc...

Nono me dijo que después de trece años de vivir en Viena, qué buscaba todavía en aquella ciudad, que debía regresar a España, “meter la oreja en el círculo del Flamenco y escuchar la música de las catedrales españolas”. El se refería sobre todo a la música de Francisco Guerrero “el viejo”. (Me gustaría decir aquí que Nono sentía una gran admiración y amistad por Francisco Guerrero “el joven” y que en nuestras conversaciones salía con bastante frecuencia su nombre. De hecho una de las pocas cartas que Nono escribió antes de morir estaba dirigida a Paco Guerrero, las restantes a Stockhausen, Boulez, Hans Zender... y a Mauricio Sotelo.) Como te decía, al regresar a España en junio de 1992, solicité la participación de Enrique Morente en mis «Responsorios de Tinieblas» y ahí comenzó un camino que llega hasta mis últimas composiciones y que me ha convertido, de verdad, en un músico flamenco. Esa fue la puerta inaugural a la línea compositiva que caracteriza mi obra más reciente, el estreno en Cuenca de las “Lecciones de Tinieblas” con la voz de Enrique Morente, el Klangforum de Viena y el Concentus Vocalis, bajo mi propia dirección, en Marzo del año 1993. El trabajo con Enrique me enseñó los caminos posibles para adentrarse en un arte de la memoria, arte de tradición oral, donde el trabajo se realiza “alla mente” y los frutos nacen de navegaciones de ida y vuelta entre la memoria del intérprete y la visión premonitoria del compositor que se adentra en los vericuetos de los sonos oscuros surgidos de la garganta del cantaor. A este trabajo siguen «Nadie» con Esperanza Fernández e «In Pace» con Carmen Linares (mi madrina de boda), las dos obras sobre poemas de José Ángel Valente. Más adelante, la ópera de cámara «De Amore» con la colaboración de las cantaoras Marina Heredia y Eva Durán. Los últimos trabajos han contado con la participación del cantaor onubense Arcángel. Aquí cabría destacar el “requiem” para José Ángel Valente titulado «Si después de morir...», obra que recibía el Premio Reina Sofía de Composición Musical del año 2000. «Si después de morir...», para cantaor y orquesta, ha sido coreografiada por Krzysztof Pastor para el ballet Nacional de Holanda y representado en 14 funciones en La Ópera Nacional en la ciudad de Amsterdam y en su versión original se ha escuchado en ciudades como Frankfurt o Florencia.

En los últimos trabajos, como el cuarteto número 2, la investigación se centra en el análisis espectral de voces antiguas (una suerte de “radiografía” del

sonido) y la posterior reelaboración “fractal” de los resultados de dicho análisis. Esta obra con el cantautor Arcángel, se ha escuchado en Manchester, Londres, la Philharmonie de Berlín, París, Oporto, Madrid, Valencia. Los «Sonetos del Amor Oscuro» con Arcángel y Miguel Poveda en el marco del Festival de Granada (obra que según la crítica ha hecho historia en el Festival) y finalmente el concierto para guitarra Flamenca y Orquesta «Como llora el viento...» con Juan Manuel Cañizares como solista. Bueno aunque me ruboriza un poco quiero contarte que la revista de Flamenco «El Canon» me va a dedicar el próximo número. Esto para mí es, además de un honor, algo especialmente significativo porque en mis primeras aproximaciones a ese mundo me echaban literalmente a patadas. Fue Enrique Morente el primero que, con todo respeto y cariño, me abrió las puertas. Ahora el mundo del flamenco me quiere, me respeta y me considera uno de los suyos.

Podéis leer una entrevista reciente en El País, relativa al estreno del concierto para guitarra:

http://www.elpais.com/articulo/arte/Ensanchando/horizontes/elpepuculbab/20080112elpbabart_7/Tes/

C. I.- ¿Cuánto deberíamos aprender de los músicos que se guían solo de su “compás” interior?

M.S.- Bueno querido Camilo, de este tema hemos hablado en algunas de las simpáticas cenas que hemos compartido con Taller Sonoro. Estamos hablando de alto nivel, de grandes artistas, no de todo lo que se denomina flamenco. Ellos, tienen un sentido muy bonito del fraseo. El “compás” es fundamental, pero no hay que confundir compás con metrónomo. La métrica y el ritmo nos dan mucha, pero mucha información sobre la música que contienen. En los ensayos con Taller Sonoro durante el curso de Cádiz, hemos comprobado que simplemente respetando, de una manera viva, el compás, la música de una alumna se revelaba más intensa, sonaba, de repente, increíblemente poderosa: esa es la fuerza del «compás». Yo disfruto mucho escuchando cómo los grandes maestros del flamenco navegan con libertad sobre el compás sin retrasar o adelantar ni un milímetro. Eso es lo bonito, frasear con libertad respetando el rigor del compás (entendido como la suma de metro y ritmo). Un director muy “flamenco” en el mejor sentido del término es Josep Pons, ¡que musicazo!. Tiene un fraseo hermosísimo sobre un pulso preciso y precioso, ¡que alegría para las orejas y para los músicos!

C.I.- El flamenco no solo se interpreta, se vive, es una filosofía de vida. En ese sentido los músicos *clásicos* ¿cómo estamos?

Aprendiendo a “caminar soñando”, que diría Nono.