

José Luis Estellés, valenciano con alma granadina. Su particular forma de ser y entender la música le convierte en una de las mentes preclaras de nuestro País. Su actividad como intérprete y como pedagogo es incesante, y no solo dentro de nuestras fronteras. Muchas generaciones, a pesar de su juventud, hemos podido disfrutar de sus enseñanzas. Ahora ha tomado también el camino de la dirección. Sea como fuere, seguirá deleitándonos.

Camilo Irizo.- El clarinete supuso todo un hallazgo durante el siglo XVIII. ¿Podemos pensar lo mismo en el siglo XX?

José Luis Estellés.- El clarinete resultó ser la última incorporación instrumental a la plantilla orquestal estándar durante el clasicismo y su uso por parte de los compositores como una voz importante en las obras sinfónicas se acentuó de forma clara a partir de W. A. Mozart. Si bien todos los instrumentos de viento siguieron su evolución de acuerdo con el tránsito estilístico durante los siglos XVIII y XIX, es verdad que el clarinete, concretamente con las famosas "Tres Piezas" de I. Stravinsky recupera para el s. XX una tradición perdida desde prácticamente el barroco de composiciones para instrumentos de viento solo, a la manera de las sonatas para flauta u oboe. Si pensamos en los compositores más influyentes hasta la primera mitad del siglo XX, como pueden ser el propio Stravinsky, los de la Segunda Escuela de Viena, Messiaen, Bartók o Hindemith -por citar unos cuantos-, todos ellos mostraron una gran predilección por el clarinete tanto en su producción orquestal como en la de cámara. ¡Los clarinetistas podemos considerarnos muy afortunados con el repertorio escrito desde hace un siglo! A partir de 1950 la música ha experimentado, como es de sobra conocido, una verdadera atomización de los estilos de la composición. Estos diferentes caminos nos han llevado a los instrumentistas a colaborar con los compositores en lo que ha sido, en la mayor parte de los casos, una carrera en búsqueda de los límites conocidos, bien

fuera en la forma o en la sustancia. A la evidente exploración de los recursos musicales-expresivos, como pueden ser las nuevas asociaciones tímbricas, se ha unido el estudio exhaustivo de los recursos específicos de los diferentes instrumentos y de la voz: -¿qué es capaz de hacer este instrumento?-. Dinámicas, intensidades, colores, registros, articulaciones, la búsqueda de una textura polifónica con instrumentos monofónicos, todo tipo de técnicas "contemporáneas"... en este sentido, creo sinceramente que la segunda mitad del s. XX ha sido testigo del reconocimiento del clarinete como uno de los instrumentos más versátiles para expresar la gama sonora que abarca desde el grito al silencio, con especial campo para la sutileza en el espacio rayano al segundo. Por supuesto, el nuevo hallazgo dentro de la familia del clarinete ha sido el clarinete bajo, instrumento con amplísimas posibilidades sonoras y expresivas.

C. I.- Se suele decir que uno de los rechazos que producen las obras actuales entre los intérpretes es la dificultad técnica que entrañan innecesariamente ¿qué opinas al respecto?

J. L. E.- La valoración de lo necesario o innecesario en una partitura solamente se puede dar tras el estudio y comprensión de la misma, con una actitud abierta. Es entonces cuando el intérprete está en condiciones de realizar ese camino *al rovescio* respecto al que acometió el compositor hasta plasmar sus ideas y emociones en la partitura. Cuando el intérprete tiene más experiencia, resulta más rápido determinar la *autenticidad* de la partitura, es decir, el equilibrio entre la idea desarrollada y los medios empleados, lo *idiomático* de la escritura... aunque algunos compositores hacen vivir su música en los límites virtuales de lo posible o audible. Llegado este punto, nos encontramos con composiciones más asequibles técnicamente y otras que requieren un mayor esfuerzo o virtuosismo, pero tampoco hay que engañarse: la auténtica dificultad técnica siempre apunta a la calidad de la producción del sonido. ¿Qué atmósfera podemos crear con un solo sonido? En ese sentido, y por poner un ejemplo, hay que decir que se escuchan muy a menudo interpretaciones del Concierto KV622 de Mozart que, aún resultando *bonitas* denotan una

imposibilidad manifiesta para mostrar alguna teatralidad sonora. Por supuesto, la razón más universalmente extendida para todos los rechazos existentes suele ser la ignorancia.

C. I.- ¿Demandan los estudiantes la enseñanza de este repertorio?

J. L. E.- Salvo casos de personalidades muy definidas, los estudiantes demandan generalmente aquello que observan en los modelos que tienen a su alcance. Desgraciadamente todavía abunda un tipo de enseñanza que no genera precisamente una mentalidad abierta y positiva respecto al sonido, limitando los programas de estudios a las obras de siempre y a una constante preocupación por la consecución de *un sonido determinado* que desarrolla de manera muy peligrosa un estado de constante atención estática que queda muy apartado de la escucha genuina de lo que *verdaderamente* suena y genera un sinfín de tensiones o de usos corporales contraproducentes. Creo que los músicos de nuestra generación no hemos tenido en España muy a mano tantos ejemplos de lo que hoy valoramos como grandes intérpretes de la música actual, comprometidos con la creación contemporánea pero capaces de acometer, por ejemplo y en el caso del piano, una sonata de Beethoven a un gran nivel. Afortunadamente, ahora disfrutamos del privilegio y de la responsabilidad de ser punta de lanza de este nuevo estatus que está aportando tantas cosas nuevas a la escena musical. Parte de esta responsabilidad radica en la enseñanza y conozco numerosos casos de estupendos colegas que están introduciendo el nuevo repertorio en las aulas. En mi experiencia como profesor, sobre todo en las instituciones con las que tengo una relación habitual (Musikene, Rotterdams Conservatorium y Aula de Música de la Universidad de Alcalá), puedo asegurar que el trabajo sobre el nuevo repertorio es materia obligada y que no faltan las ocasiones en las que organizamos recitales *de contraste*, en los que se relacionan unas obras con otras. Hay que fortalecer la estructura cognitiva y los valores del futuro intérprete, pues estoy convencido de que estos dos aspectos unidos a la comprensión fenomenológica de lo que suena produce *sinceros* aliados de nuestra música.

C. I.- ¿Qué supone un nuevo lenguaje musical para el intérprete?

J. L. E.- En plena época de globalización, uno piensa que resulta difícil encontrar ya nuevos lenguajes. Por supuesto que esto se ha creído en todas las épocas y siempre ha salido alguien demostrando lo contrario... Durante la época que uno construye su repertorio, acometer algo sustancialmente nuevo significa crecer -en la medida que te va enterando de lo que haces- y modificar o complementar algunos de los preconceptos para sintetizarlos e integrarlos en tu forma de tocar. Por supuesto siempre hay enfoques nuevos de la técnica que te permiten volver *más completo* a obras que interpretaste en el pasado, aunque no creo que esto sea diferente a los procesos de aprendizaje en cualquier otra disciplina.

C. I.- ¿Es fácil, a la hora de interpretar, orientarse ante tal diversidad de estilos?

J. L. E.- Depende en gran medida de cuál es tu *banco de recursos*. La ejecución de la mayor parte del repertorio requiere lo que se podría denominar el grueso del iceberg de la técnica instrumental, ya que cada compositor no es siempre absolutamente nuevo respecto a otro o incluso a sí mismo y es resultado, en parte, de otras influencias. Lo que da un perfil más personal a una determinada interpretación reside, precisamente, en la asunción de las técnicas más específicas y en la comprensión de qué constituye, en cada caso, la punta del iceberg del estilo compositivo del autor, a veces incluso comparado con sus propias obras anteriores. En el caso del clarinete, a mi me ha resultado a veces muy exigente el cambio repentino de estilo o técnica predominante en un mismo concierto: un ejemplo reciente ha sido, por ejemplo, Lachenmann (Dal niente), Eslava (El umbral de una línea), Reich (New York Counterpoint) y Boulez (Dialogue de l'ombre double).

C. I.- Y en tu faceta de director, ¿qué diferencias encuentras al respecto?

J. L. E.- Desde el punto de vista del director, se podría hablar de otras dificultades bien diferentes...

C. I.- ¿A qué dificultades te refieres?

J. L. E.- Sin duda, un director comparte con un músico instrumentista la *obligación* de conocer, contextualizar lo que interpreta. Pero a mí siempre me ha llamado la atención la capacidad gestual de la música, las relaciones y desarrollos de los personajes que viven en el interior de las obras, el sentido que toma el continente a partir del orden, tensión y texturas del contenido... todos aquellos factores tan teóricamente asumidos como los definitorios de una gran obra de arte. Y sucede que hay un fantástico repertorio de orquesta y ensemble que un director debe de abordar porque no resulta practicable sin él. La dificultad específica estaría, pues, en la capacidad de unirte al colectivo y poder transmitir de con claridad los factores mencionados, el reto de trabajar honestamente en la consecución de una unidad interpretativa a partir de la evidencia de que tus colegas cuentan con el crédito total por la producción de todo lo que objetivamente *suen*a en una obra.

C. I.- ¿Es diferente la reacción del público ante obras *clásicas* o de creación actual?

J. L. E.- Si disfrutáramos de la situación ideal pero imposible de un público, unos intérpretes y unos programadores sin prejuicios nos encontraríamos con una ecuación prácticamente despejada: la reacción del público dependería fundamentalmente de la calidad del producto, y esto incluye tanto lo interpretado como la interpretación y el contexto (*los marcos del arte*). Ante tal entelequia, se me ocurre plantear una situación diferente: ¿cómo reaccionaría hoy día un público de niños ante la audición de una pieza contemporánea de tan solo diez minutos? ¿Y, cómo reaccionarían sus padres? Desde que empecé a dar conciertos he tenido la ilusión de mantener una actividad lo más equilibrada posible con el repertorio, e interpretar todo aquello que me interesara. Por supuesto esto me ha llevado a rechazar cualquier etiqueta de *clarinetista de música contemporánea* y me permite experimentar casi cada

semana las diferencias a las que haces referencia en tu pregunta, afirmándome en la idea de que muy probablemente el público reacciona de manera fantástica cuando se ve envuelto en un hecho comunicativo, cuando siente que le están contando algo. En ese momento fascinante se produce algo que tiene mucho de ficción: muchas veces se habla del *retorno*, de la energía que vuelve del público hacia el intérprete, pero está claro que la energía creativa y comunicativa sale toda del mismo lado... Mi experiencia más veces repetida ha sido la interpretación del *Quatuor* de Messiaen ante públicos totalmente dispares, y te puedo asegurar que el mensaje inherente a esa fantástica obra ha llegado de forma sorprendente en los lugares que uno menos sospechaba.

C. I.- Hoy, y como siempre, la interrelación con el compositor para ser fiel a lo escrito es fundamental.

J. L. E.- La fidelidad a la escritura no se reduce a la mera obediencia a los términos de ese *contrato* que es la partitura. Hay muchos códigos *entre líneas* que resultan cruciales para interpretar de la manera más personal y convincente una composición, y el trabajo con el compositor es una baza para comprender ciertos aspectos de la obra que son genuinamente *suyos*. Aún así, la principal herramienta que disponemos sigue siendo la partitura misma, y es una responsabilidad para cualquier compositor desarrollar su notación musical de forma que una obra contenga la información precisa para que ésta se interprete. Lo cierto es que las obras nuevas no tienen normalmente una difusión universal inmediata, y suelen caer en manos de músicos próximos al entorno de los compositores o con la disposición y curiosidad propias del que está en condiciones de imaginar el sonido del compositor durante el período de preparación. Yo disfruto mucho de la posibilidad de trabajar de forma próxima a ellos y es especialmente bonito experimentar aquella situación ideal que se da cuando coexisten la satisfacción de un compositor que se ve reflejado en tu interpretación y tu propia sensación de que la obra supone un espacio creativo dentro del cual puedes desarrollar tu imaginación.

C. I.- ¿Se puede interpretar algo en lo que no se cree?

J. L. E.- Tu pregunta me obliga a plantearme si yo *creo* en las obras que interpreto... y, sinceramente, pienso que no se puede creer en una obra. Hay una vieja discusión estético-filosófica sobre *la verdad en el arte*, pero yo desviaría la contestación a, una vez conocida y entendida una determinada composición, la valoración que tienes de la misma... incluso podríamos hablar de la *honestidad* del lenguaje de tal o cual compositor (¡). Otro asunto es que cualquier obra supone un argumento, una ficción a desarrollar con los sonidos (a veces el teatro), y para hacerlo de manera convincente tienes que identificarte con los estados de ánimo y encontrar la *voz* adecuada al igual que lo haría un buen actor que no necesariamente se identifica con el personaje que está interpretando. Precisamente ésa es una de las cualidades más atractivas de la música y de las artes en general: ¡te permiten *ser* de muchas más maneras de lo que cinco minutos de tu propia vida aguantarían! Finalmente, me gustaría apelar a la capacidad de decisión del intérprete respecto a la música que tiene que tocar...

C. I.- ¿Y enseñarlo?

J. L. E.- El repertorio está lleno de composiciones que cumplen maravillosamente la doble función de alentar el alcance intelectual y emotivo de los alumnos al tiempo que ayudan a construir una técnica que pueda dar curso a lo anterior con garantías. Una de las tareas más interesantes de un profesor es establecer una secuencia adecuada del repertorio en cada caso.