

ENTREVISTA A JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Por Camilo Irizo

De su innegable talento nacen obras que combinan sabiamente materiales del pasado reelaborados y conjugados con las nuevas formas de expresión, en un intento por demostrar que algunas de las cosas más importantes se perciben siendo capaces de abrir nuestros sentidos a la esencia de las cosas que nos rodean.

Camilo Irizo - La música para ti ¿Es más sensibilidad o técnica?

José María Sánchez Verdú. - La música es en realidad una sabia combinación de sensibilidad y técnica, emoción y material. Todas las distintas variables de estos aspectos dan como resultado una obra de arte. Bach no es solo sensibilidad: en algunas obras suyas podemos encontrar una parte intelectual inmensa, por ejemplo una construcción en forma de triple fuga en contrapunto invertible a la duodécima, o un canon doble en espejo... Personalmente me atraen mucho los compositores franco-flamencos como Ockeghem, Josquin, Obrecht. La misa "Sub tuum presidium" de Obrecht es una de las obras más increíbles que he estudiado últimamente: es, como otras composiciones de esa época, una "constructio" maravillosa con referencias a la geometría, aritmética, simbología, teología - son siete voces referidas a los siete dolores de la Virgen etc. Todo esto no se oye (ni se intenta) pero es un entramado arquitectónico impresionante y lleno de emoción por el material.

C.I. -¿De qué manera se refleja el pasado musical en tu obra?

J.M.S.V.- Me encanta la música medieval y la del primer Renacimiento, aunque evidentemente mi música no suena a medieval... El hoquetus, la isorritmia, otras estructuras polifónicas concretas etc. son aspectos, procesos compositivos que encuentras posteriormente en autores más cercanos a nuestros días; o incluso en otras culturas como la música africana subsahariana. En realidad no hay muchas cosas nuevas inventadas. En este sentido es como en la arquitectura: materiales concretos de construcción similares los encontramos en muchas culturas, pero el resultado estructural

puede ser muy diverso.

CI - Entonces, eres de los que piensan que la música está limitada en cuanto al aporte de innovaciones y es más una evolución continua sobre un material previo.

J.M.S.V.- Por muy innovador que sea el material, siempre hay dentro de él referencias al pasado. En este sentido la cultura y la historia de la música juegan un papel muy importante. Hay autores que no hacen determinado tipo de música por desconocimiento y otros que comienzan a hacerlo porque acaban de descubrirlo, aunque sean procedimientos que ya están muy vistos o son obsoletos. Hace falta un dominio consciente de todo lo que nos precede, una gran cultura musical (científica y humanística) para componer y ser rigurosos y críticos con el material. Algunos de los lenguajes más rompedores los podemos percibir con el paso del tiempo totalmente enraizados con la tradición de la que procedían. Pensemos en Schönberg...

C.I.- ¿En qué proporción piensas que es importante para tu lenguaje personal el sincretismo con otras culturas?

J.M.S.V.- No me gusta citar por citar, ni hacer fácilmente referencias a otras músicas. Tampoco me atrae nada un lenguaje ecléctico. Prefiero hablar de relaciones intertextuales, de diálogos constructivos entre el hoy y el ayer. En el caso del ciclo Machaut-Architektur es un diálogo buscado, apasionante y necesario. Donde encuentro más inspiración es en el perfume de la poesía árabe, en el refinamiento de las texturas de ciertas polifonías del pasado o de otras culturas, en estructuras y procesos de la Naturaleza etc. Más que citar es tomar la esencia de esas formas de emoción ante materiales musicales.

C.I.- -¿Piensas, como otros tantos grandes maestros, que el ruido es necesario para poder cambiar y transformar nuestra percepción sobre el sonido?

J.M.S.V.- No sé si es imprescindible o no, pero en mi música es un elemento consustancial a cualquier sonido en sí. No concibo la música solo basada en alturas ni tampoco es el aspecto tímbrico el que más me interesa. No pienso en una concreta técnica para conseguir cosas raras o romper con el pasado. Creo que es solo una forma distinta de trabajar el sonido. Pero sí me he dado cuenta de que el ruido es una parte importante de mi material musical.

C.I.- Precisamente, la parte que durante siglos ha tratado de eliminar la técnica tradicional.

J.M.S.V.- Con los intérpretes mi experiencia es que muchas veces deben "olvidar" la técnica que han asimilado para poder acercarse a formas distintas de interpretación. Esto hace que mi obras sean muy difíciles, no en su interpretación "tradicional" -me cuesta horrores conseguir una buena interpretación-, sino en su interiorización mental, intelectual. Para algunos es incluso muy complicado leer mis obras porque son el resultado estadístico de muchos procesos en juego. En cierto sentido es todo muy cercano a la pintura: brillo, textura, color, sombras... A veces son las alturas las más convertidas en sombras, ecos... No utilizo las alturas y el espectro armónico como proceso compositivo, sino como un aspecto más. Como el ruido que produce una baqueta blanda de bombo en el registro agudo de una marimba, que produce un tipo de sonoridad que al principio desconcierta porque se piensa que no suena: hay que cambiar la mentalidad, porque todo suena; es un sonido muy diferente, tiene un contenido muy especial, no son alturas evidentes. Me aturden algunas músicas espectralistas de las últimas generaciones (no la de sus padres) por el despliegue impresionante de alturas, como en una gran tarta de nata: hay demasiada información acústica en determinados parámetros. Yo prefiero y tengo la manía de encontrar la mayor emoción y belleza en materiales muchísimo más parcios. Mies van der Rohe decía "menos es más"... Quizás como los dulces árabes, tan pequeños y densos...

C.I. -Me llama poderosamente la atención tus referencias a la pintura y a los colores. ¿Compones a partir de éstos?

J.M.S.V.- No, más bien puede ser al revés. Para mí es muy importante la sinestesia. Al trabajar determinados tipo de obras con ruidos, alturas, resonancias, timbres concretos, etc., los asocio a determinados colores, texturas, matices... Por ejemplo, en la película "Nosferatu", cuya música escribí el año pasado para coro y orquesta, el negativo original de Murnau está tintado en varios colores; para mí fue fascinante porque ya me estaba dando una paleta de aspectos tímbricos y de alturas concretos. O, por ejemplo, la segunda de mis piezas del proyecto Tres Miradas sobre Machaut -"Machaut Architektur V"- que habéis estrenado, la concibo en un color rojizo, un ocre oscuro, e incluso con negro (sobre el escenario Taller Sonoro y su "técnico de luces" Tete lo lograron maravillosamente); todo lo asocio a colores, con sus matices, rugosidades, variaciones y sus combinaciones. Tiene que ver con la percepción en un sentido amplio, no solo sonora. La música que hago es muy fisiológica, no está pensada sólo para el intelecto, sino que tiene mucho de transmisión a través de las ondas que te hacen vibrar la piel, que te llegan, incluso, a través de los pies, como en "Maqbara" o en "Rosa de alquimia".

C.I. -¿Crees que el timbre es el elemento generador más importante, en torno al cual giran todos los demás?

J.M.S.V.- Es muy importante, pero no le presto más importancia que a los demás. Lo que pasa es que el timbre está ya igual de desarrollado que las alturas. Anteriormente el trabajo era fundamentalmente de alturas y duraciones y la parte tímbrica sería un logro alcanzado mucho después. No trabajo solo con el timbre, lo que ocurre quizás es que todo está enormemente desarrollado desde cualquiera de los parámetros musicales, y en esta interrelación todos se ven afectados y entran en vibración conjunta.

C.I.- ¿Qué piensas sobre la forma de construir los actuales instrumentos, que tienden a la homogeneización tímbrica, y que quizás vayan a contracorriente de las necesidades actuales?

J.M.S.V.- Siempre he estado en contra de la globalización absoluta de los instrumentos. El renacimiento era fascinante porque presentaba una gran

cantidad de diferentes tipos dentro de una misma familia: violines, violas da gamba, trombones (sus antepasados), etc. Ahora tenemos un único tipo de instrumento casi generalizado por familia, solo con las excepciones en los de viento por razón de las distintas extensiones o registros. Por eso me gusta componer para laúd árabe, flauta sub-contrabajo en sol, sakuhashi, nei etc., o perfilar los instrumentos justo en sus límites, para que huyan de alguna manera de la estandarización tremenda que nos invade. De todas maneras al componer sigo la máxima de crear siempre nuevos instrumentos, aunque sean los acústicos tradicionales. De ahí que también utilice voces de cantantes árabes, donde la tesitura es muy pequeña -una quinta o una sexta- pero se puede trabajar con una cantidad de matices, ornamentos, resonancia, etc. que no se consigue en el bel canto, donde se tiende a homogeneizar el timbre de cada voz en toda su tesitura.

C.I.- La relación interpersonal ¿crees que sigue siendo el elemento catalizador fundamental en la enseñanza?

J.M.S.V.- La enseñanza es para mí un aspecto muy hermoso. Tengo alumnos de varios países en Düsseldorf en mi clase de composición. Es un lujo poder seguir el desarrollo de tus alumnos, porque ante todo y además, aprendes de ellos. Odio que me salgan epígonos. Si alguien intenta imitarme, que lo hay, rápidamente lo intento desarmar y lanzar hacia su propio camino. Muchos profesores y escuelas buscan la estandarización en la forma de componer, que los alumnos sean iguales, que escriban de la misma manera, y que solo contemplen un determinado aspecto de la música: normalmente lo hacen de manera muy académica, o con un sistema muy cerrado. Enseñar a componer es muy difícil, es como querer enseñar a alguien a ser poeta. No se puede. Sí se puede ofrecer información, hablar de cosas creativas (pintura, escultura, construcciones geométricas en la naturaleza, formas de escritura y otros temas que me fascinan etc.). Todo esto sirve para que los verdaderos creadores encuentren motivos para crear sus propias ideas y desarrollar su lenguaje. Pero hay muchos jóvenes compositores que no buscan abrirse a su propia manera de expresarse, de ser ellos mismos, sino que se dedican durante años

a imitar de aquí o de allí, buscando un lenguaje que suena a recolección de otros muchos en la búsqueda de un sonido "actual"; pero eso es totalmente falso, y un camino sin salida. Un verdadero futuro creador se interesaría por temas múltiples para su riqueza interior; un mal creador se contentará con recoger notaciones nuevas, más multifónicas, etc. Los grandes compositores, los que van a llegar de verdad, son los que en todo este tipo de relaciones con otras formas creativas o de la naturaleza, encuentran formas de inspiración para desarrollar lo que es o va a llegar a ser su lenguaje musical.

C.I. - ¿Se puede o se debe enseñar música actual en los Conservatorios?

J.M.S.V.- Es fundamental. Es como si una escuela de artes plásticas solo enseñase a hacer bodegones. En los Conservatorios españoles se siguen haciendo bodegones. Aunque hay gente joven que está empezando a cambiar el panorama (hablo especialmente de España, ya que en Alemania no ocurre esto), todo está algo atrasado. El problema es que algunos conservatorios siguen estando cerrados a lo que es la música actual de verdad: conciertos, encargos, interpretación. Es una cosa vetada en la que no se entra ni se ayuda a entrar. Está ocurriendo que la gran música actual pasa bastante lejos y de forma tangencial a lo que es la institución del conservatorio. Las personas que me he encontrado con más prejuicios con respecto a la música actual son precisamente los propios músicos; especialmente profesores de Conservatorio. La mayoría del público voluntario (!) en un concierto de música actual carece de prejuicios musicales, buscan la aventura, son arquitectos o pintores, universitarios o profesores de gimnasia... pocas veces (salvo excepciones claras) compositores. Así lo vivo en España.

C.I.- ¿Y por qué piensas que esto último es así?

J.M.S.V.- A veces es por prejuicios ante algo que no se conoce. También hay mucho miedo a lo que viene de fuera; tenemos en la conciencia histórica grandes heridas que nos hacen temer y nos provocan terror, bien sea por ser de procedencia calvinista, o luterana, por ir contra la Iglesia, contra las sanas costumbres, la ("nuestra") tradición, la moral, etc.; y parece que nos lo vamos

transmitiendo de generación en generación. Incluso la inseguridad de potencia colonial venida a menos tras el 98 (del XIX!) parece planear en muchos sitios y seguir habitando casi como un gen más en el español de a pie...

C.I.- ¿Puede ser que la adaptación a una nueva técnica, en lo que respecta a los instrumentistas, sea causa de rechazo?

J.M.S.V.- Cada lenguaje es diferente. Pero igual que se acepta la interpretación de música barroca con criterios de la época -y no me refiero solo a la interpretación con instrumentos originales- se debe aceptar en los mismos términos la interpretación de la música actual según las particularidades de la música de hoy, sin dudas, y tomando todo el compromiso en ello. A veces los oídos no están limpios, abiertos a percibir la emoción de la música en sí sin crear barreras.

C.I.- ¿Qué te ha supuesto el Premio Nacional de Música?

J.M.S.V.- Pues no me ha hecho ni mejor ni peor compositor. Pero sí me hizo ilusión que me lo diese España. Hace tiempo (2000) me dieron un premio parecido en Alemania (Fundación Siemens) y ese si me sirvió para hacer muchas cosas (encargos y presentar mi música en nuevos foros alemanes). Pero aquí no he apreciado gran cambio, ni lo esperaba: quizás solo que ahora me ponen la coletilla de "Premio Nacional". Igual que lo de "compositor algecireño", aunque nunca viviera realmente allí... También me ilusionó bastante que fuese otorgado por unanimidad de los miembros del Jurado, personas muy distintas (Tamayo, Guibert, Gámez, Palomero etc.) y que imagino valoran mi música y mi trabajo. Y sobre todo porque era hora de que diesen este premio a gente más joven, ya que se estaba convirtiendo en una especie de reconocimiento a determinadas trayectorias basadas en la edad como criterio de otorgamiento: "el que resiste lo consigue"... Ya somos tres premios nacionales -José Manuel López López, Mauricio Sotelo, y yo mismo- con edades entre 36 y 48. Espero que en el futuro muchos colegas puedan entrar en la ruleta del reconocimiento a su trabajo, independientemente de su edad, en un país poco amigo de reconocer el trabajo de sus nacionales.

C.I. Con carácter general, ¿Crees que la música nos es útil?

J.M.S.V.- Creo que es fundamental, igual que cualquier forma de manifestación artística. Precisamente lo que nos diferencia de los animales es la capacidad para crear arte, y la música ha sido consustancial al hombre desde que ha tenido sensibilidad para apreciar el hecho sonoro. Y más como forma de comunicación entre los hombres, erigiéndose en lenguaje universal. La literatura es riquísima pero juega con el contenido semántico, en la lengua original o en traducción; el campo semántico, sin embargo, se va erosionando o cambiando con el tiempo. La música, el arte más abstracto, crea puente entre lenguas, pueblos y culturas. No tiene nunca contenido semántico y es totalmente inmaterial, no se puede tocar, ni coger, ni guardar y siempre utiliza o se sirve de algo fundamental: los intérpretes, que tienen que recrearla en vivo. Una vez producida ya no se puede volver atrás; es algo que desaparece en el momento en que acaba la suma de los instantes en que se hizo presencia.