

**HACIA CAMINOS SOÑADOS. UN
ANÁLISIS DE «AUDÉEIS», EL
CUARTETO DE CUERDA CON
CANTAOR
DE MAURICIO SOTELO.**

DAVID ANTÚNEZ RODRÍGUEZ



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audéas*, el cuarteto de cuerda con cantaor de Mauricio Sotelo.

David Antúnez Rodríguez

INDICE

1. FONDO DEL OCÉANO SONORO.....	5
2. CONTEMPLACIÓN DEL AGUA	9
2.1. LOS TEXTOS LEÍDOS EN EL AGUA	11
2.2. LA SONORIDAD LEÍDA EN EL AGUA.....	17
2.3. LA ARMONÍA LEÍDA EN EL AGUA.....	29
2.4. LAS MELODÍAS LEÍDAS EN EL AGUA	38
2.5. LOS RITMOS LEÍDOS EN EL AGUA.....	47
2.6. LA CONSTRUCCIÓN FORMAL LEÍDA EN EL AGUA.....	54
3. REFLEXIONES SOBRE EL OCÉANO SONORO	60
BIBLIOGRAFÍA.....	62

(Foto de portada: Teatro Real / Javier del Real) <<https://www.hoyesarte.com/evento/la-espana-futura-de-lorca-llega-a-la-opera/attachment/el-publico-21/>>>



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audééis*, el cuarteto de cuerda con cantaor de Mauricio Sotelo

David Antúnez Rodríguez

BENIO DE COMPOSICIÓN EN EL CONSERVATORIO «GIUSEPPE VERDI» DE MILÁN

Resumen.

En este artículo se recurre a los textos del compositor Mauricio Sotelo —aquellos escritos por él mismo y los de autores que han abordado su música— para afrontar el estudio de *Audééis*, su cuarteto de cuerda con cantaor flamenco. Si bien a lo largo del trabajo se presenta un análisis de la obra-objeto de examen, la prioridad ha sido la de poner en contexto(s) la misma. Tras estudiar la influencia de tres figuras fundamentales en el trabajo artístico de Sotelo: el compositor Luigi Nono, el cantaor Enrique Morente y el poeta José Ángel Valente; se investiga cómo ha revisitado el compositor las obras de su producción musical previas a la composición de *Audééis*. En concreto, el análisis se concentra en las singularidades que presenta *Audééis* respecto a *Artemis*, su versión precedente para cuarteto de cuerda. Debido a las características de la publicación, el artículo se presenta dividido en dos partes. En la primera parte se abordan los parámetros de influencia textual, sonoridad y armonía; mientras que en la segunda parte se continúa con el estudio de la melodía, el ritmo y la estructura.

PALABRAS CLAVE: Nono, Morente, Valente, cuarteto, cantaor, palimpsesto.

Abstract.

This article recurs to own texts by and texts relating to Mauricio Sotelo in order to face the study of *Audééis*, his string quartet with *cantaor* (flamenco singer). While this work consists of an analysis of the piece, the priority has been factors that influence the context of the work. After presenting the influence of three main figures related to



Sotelo's artistic work (the composer Luigi Nono, the *cantaor* Enrique Morente and the poet José Ángel Valente), discussion will focus on how the composer revisited his own previous musical production of *Audééis*'s composition. The analysis will focus particularly on the singularities that *Audééis* presents in relation to *Artemis*, its preceding version for string quartet. The article is divided into two parts. The first section addresses the parameters of text influence, sonority and harmony and the second section will address the features of the melody, rhythm and structure of the work.

KEY WORDS: Nono, Morente, Valente, string quartet, *cantaor* (flamenco singer), palimpsest.



«La música se lee en el agua»¹

«Les rêves de l'eau qui songe»²

Miércoles 27 de octubre del 2004

«Auditorio Nacional de Música de Madrid, Artemis Quartett junto al cantaor Arcángel estrena *Audééis*, encargo de la Fundación Caja Madrid para el XIII Liceo de Cámara 2004-2005, en coproducción con la BBC de Londres Radio 3»³.

Como si fuera la entrada en el diario de un viajero, o una huella en el camino artístico del autor que nos atañe, Mauricio Sotelo (1961), la información apenas transcrita nos sitúa frente al mar que nos disponemos a contemplar. La aproximación a la estética y al pensamiento artístico de Sotelo, junto a las metáforas que ayudan a hilvanar este análisis, se sustentará principalmente en uno de los pilares propuestos por Jan LaRue (1918-2004) en su *Guidelines for style analysis*,⁴ concretamente en la segunda edición de 1991 en la cual se aborda la influencia textual. Serán pues los textos empleados por el compositor madrileño en su obra: aquellos cantados, aquellos técnicos o retóricos, aquellos que nos brindan algunas pistas a seguir, los puntos de partida y de retorno para ‘zarpar/fondear’ la obra-objeto de examen. Para delimitar la vasta masa de agua frente a la cual nos encontramos, el análisis se centrará principalmente en la presencia de la

¹ Mauricio SOTELO: ‘Soy compositor, pero ante todo soy flamenco’, EUROPAPRESS [online], 2011. «El flamenco es una tradición oral. No es que no conozca la escritura, es que conoce otro tipo de escritura, la mente. La música se lee en el agua. Mi línea de investigación ha sido recoger esos códigos, recogerlos en una partitura. Todo sale de la experiencia, la partitura sería como el periplo de un caminante. Todo está perfectamente medido. Una *bulería* o una *solea* se cuentan en doce tiempos. Los endecasílabos los metemos en su sitio. Este tipo de cosas las hemos trabajado mucho con el texto. Nos movemos todos en clave flamenca, para mantener la frescura. Aquí somos todos flamencos».

² Gaston BACHELARD: *L'eau et les rêves*, (1942). París: José Corti, 1968. Citado en [parafraseado] Julio CORTÁZAR: *Rayuela* (1963). Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 334 [capítulo 31].

³ Mauricio SOTELO: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004.

⁴ Jan LARUE: *Guidelines for style analysis*, (1970). Michigan: Harmonie Park Press, Expanded edizione, 2011.





‘vocalidad’⁵ ya que, como el mismo compositor indica: *Audééis* es la versión con cantaor de su segundo cuarteto de cuerda *Artemis*, dedicado al cuarteto homónimo y finalizado en el mismo año⁶.

Sin embargo, antes de embarcarme hacia la obra elegida, veo necesario presentar o al menos esbozar el *océano sonoro* del autor. Con esta finalidad, he recurrido a su propia producción escrita: *Luigi Nono o “el dominio de los infiniti possibili”*⁷, *Memoria, signo y canto de la escritura interior*⁸ o *Memoriae*⁹; a la información que se destila de las entrevistas realizadas por Camilo Irizo, Carlos Rojo Díaz o Ruth Prieto; así como a textos académicos centrados en el autor, entre los cuales cabe destacar los de figuras como Germán Gan Quesada, Pedro Ordoñez Eslava e Iluminada Pérez Frutos. Siendo consciente de las dificultades que conlleva la ruta que me dispongo a navegar, me aferro a las palabras de Jan LaRue: «el análisis estilístico busca descubrir más la individualidad de una obra o de un compositor que lo convencional»¹⁰. Dicho pues, intentemos encontrar durante esta travesía las individualidades que presenta *Audééis*.

⁵ ‘vocalidad’ (it. *vocalità*): «La calidad del canto, como modo de tratar la voz humana, en la composición y en la práctica musical» [*Traducción del Autor*], en *Treccani* [online].

⁶ Mauricio SOTELO: ‘*Memoriae*’, *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, no.1, 2001, p. 58.

⁷ Mauricio SOTELO: ‘Luigi Nono o el dominio de los infiniti possibili’, *Quodlibet: revista de especialización musical*, no.7, 1997, pp. 22-31.

⁸ Mauricio SOTELO: ‘*Memoria, signo y canto: de la escritura interior*’, *Y las palabras ya vienen cantando. Texto y música en el intercambio hispano-alemán*, no.69, Biblioteca Ibero-Americana, 1999, pp. 135-159.

⁹ SOTELO: ‘*Memoriae*’, *op. cit.*

¹⁰ LARUE: ‘*Guidelines for style analysis*’, *op. cit.*, p. 16.





Jueves 24 de mayo del 1979

«ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barroscos oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar»¹¹.

1. FONDO DEL OCÉANO SONORO

La música de Mauricio Sotelo, si bien nace de una gran imaginación, presentando en ocasiones una fuerte componente onírica¹², podría considerarse fruto de la lenta *fermentación* de estos sueños. Variando ligeramente las palabras de José Ángel Valente (1929-2000), poeta a él muy querido, su COMPOSICIÓN «es como la segregación de las resinas». Esta lenta *fermentación* se produce gracias a un rico *fondo marino* en el cual se aúnan una serie de constantes, de referencias artísticas, presentes a lo largo de su producción musical: Luigi Nono (1924-1990), Enrique Morente (1942-2010) y José Ángel Valente¹³. De forma análoga a lo ocurrido en otras de sus obras, los tres han sido figuras fundamentales para la composición de *Audééis*. Recordemos brevemente cómo los conoció para asomarnos de esta forma a su *océano sonoro*.

Tras una primera etapa en Madrid, Sotelo se desplazó a Viena para continuar sus estudios musicales. Fue en la capital austriaca hacia el final de esta nueva etapa donde conoció al compositor veneciano¹⁴. A partir de este primer encuentro, Luigi Nono ejerce una influencia decisiva en el planteamiento creativo de Sotelo, una influencia que aún perdura hoy en día¹⁵. En su artículo dedicado a los *infiniti possibili* de Nono, el compositor

¹¹ José Ángel VALENTE: *Antología poética*. Madrid: Alianza editorial, 2014. Fragmento perteneciente al poemario 'Mandorla' del 1982.

¹² Ruth PRIETO: 'Entrevista con Mauricio Sotelo: He mirado en todo momento de frente', Mauricio Sotelo, *El Compositor habla* [online], 2015. Sotelo añade: «diría entonces que la naturaleza de mi música es esencialmente onírica: 'raíz del aire'».

¹³ Entre otras muchas, si bien Nono, Valente y Morente constituyen las más significativas para el estudio de *Audééis*. Cabría destacar la perenne influencia de la poesía de Federico García Lorca o, en obras posteriores a *Audééis*, la del artista Sean Scully, por citar solo dos ejemplos: *Wall of light black* y *Wall of light sky*, ambas compuestas en 2006 y publicadas por Universal Edition.

¹⁴ Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA: *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2011, p. 108.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 108.



madrileño indica la importancia de las conversaciones que mantuvo con su maestro durante sus últimos años de vida:

En las largas conversaciones que entre nosotros tuvieron lugar en el piso del Wissenschaftskolleg de Berlín, Nono acentuaba aquellas que fundamentalmente giraban en torno al canto en la tradición hebrea. Le interesaban, por supuesto, aspectos como la calidad del sonido y la manera como éste era modulado a través de refinadas oscilaciones, vibrati, quasi-glissandi, etc., pero sobre todo reflexionaba sobre algo que podríamos denominar el ‘espacio vocálico’ del canto, así como también sobre el concepto de la Escucha¹⁶.

La ‘vocalidad’ y la Escucha que tanto interesaron a Nono han pasado a ser elementos fundamentales del pensamiento musical de Sotelo, así como la ‘necesidad del riesgo’, es decir, en palabras del autor: «la necesidad de no asegurar estructuras formales. Eso es lo que maravilla de la música de Nono, y es una de las herencias de su pensamiento»¹⁷. Como resultado de esta herencia y a modo de agradecimiento son muchas las obras del compositor madrileño que hacen referencia a Nono, algunas de las cuales están dedicadas a su memoria, como en el caso de *Cripta — Música para Luigi Nono*¹⁸ o *Sonetos del amor oscuro — Cripta sonora para Luigi Nono*¹⁹.

Como indica Sotelo, fue también su maestro quien le «recomendaba vivamente el estudio del cante jondo andaluz como muestra de una singular arquitectura de la

¹⁶ SOTELO: *Luigi Nono o el...*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷ Enrique MOYA & Mauricio SOTELO: ‘Mauricio Sotelo, la necesidad del riesgo’, *Scherzo*, no. 53, abril, 1991, pp. 111-113. Citado en ORDÓNEZ ESLAVA: *La creación musical de Mauricio...*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸ Mauricio SOTELO: *Cripta. Música para Luigi Nono*, UE 34 573. Viena: Universal Edition, 2004-2008. En la producción musical del compositor madrileño podemos encontrar otras ‘criptas’ a modo de homenaje: a Manuel de Falla (2010-2012) y a Colonia Güell (2010), esta última relacionada con el arquitecto catalán Antonio Gaudí que suscitó el interés artístico de Luigi Nono en sus últimos años (Cfr. Mauricio SOTELO: *Luigi Nono...*, *op. cit.*, pp. 29-30).

¹⁹ Mauricio SOTELO: *Sonetos del amor oscuro — Cripta sonora para Luigi Nono*, UE 33 442. Viena: Universal Edition, 2004. El título hace referencia a la poesía del poeta granadino Federico García Lorca cuya poética es fundamental en la producción musical del compositor madrileño.





memoria»²⁰, ‘consejo’ que produciría un cambio de rumbo decisivo en su producción musical al volver a España tras los años en Viena:

[...] 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 flamenco²¹.

El ‘camino’ al que hace referencia fue, como señala Pedro Ordoñez Eslava, la exploración y el examen de las posibilidades musicales de la voz flamenca a través de su análisis espectral²². Sotelo no se limita a la incorporación de una tradición popular a su música, sino que la re-elabora haciéndola suya a través del estudio profundizado y siempre desde el respeto, dejándola *fermentar* lentamente para que forme parte de su *océano sonoro*. Concretamente el estudio espectral del cante de Enrique Morente ha sido y es fundamental en la obra soteliana²³.

Además de la aproximación al flamenco de la mano de Morente, fue en aquellos mismo años al regresar de Viena cuando Sotelo entró en contacto con el poeta José Ángel Valente cuya poesía, como afirma José Ramón Ripoll, «es vínculo y pretexto de varios de sus trabajos»²⁴. Si bien había descubierto su voz poética cuando aún se encontraba en Viena, Sotelo relata cómo fue aquel primer encuentro con el poeta una vez en España:

El primer contacto tuvo lugar en 1993 y fue telefónico: transcurridos unos larguísimos primeros minutos llenos de apenas dos palabras, Valente, entusiasmado, afirmó que finalmente un músico percibía en su poesía una vibración sonora. Hablamos entonces de la

²⁰ Mauricio SOTELO: ‘Sonetos del amor oscuro Cripta sonora para Luigi Nono’, Programa General, LIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Granada, 2005, p. 8. Citado en ORDÓNEZ ESLAVA: *‘La creación musical de Mauricio...’*, *op. cit.*, p. 109.

²¹ Camilo IRIZO: ‘Entrevista a Mauricio Sotelo’, *Espacio Sonoro*, no. 15, 2008, p. 7 [del pdf].

²² ORDÓNEZ ESLAVA: *‘La creación musical de Mauricio...’*, *op. cit.*, pp. 122-123, pp. 194 y 222.

²³ Véase el apartado de este análisis dedicado a la melodía, pp. 38-46.

²⁴ José Ramón RIPOLL: ‘Mauricio Sotelo, el flamenco y Valente’, Centro Virtual Cervantes [online], Instituto Cervantes, 2009.



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audééis*, el cuarteto de cuerda con cantaor de Mauricio Sotelo.

David Antúnez Rodríguez

naturaleza radicalmente musical de su poesía, de la Escucha, la Memoria y de Giordano Bruno²⁵.

Como ocurría con Nono, en aquellos años la Escucha y la Memoria eran ya temas fundamentales y constantes en el pensamiento de Sotelo y en los vínculos artísticos que entablaba por entonces. Y es que como diría Morente «es mucho más difícil aprender a escuchar que aprender a cantar»²⁶, o podríamos decir «que aprender a componer».

Como veremos a continuación, en *Audééis* confluyen versos de José Ángel Valente –junto a letras populares de flamenco–, transcripciones de la voz de Enrique Morente –re-elaboradas a nivel espectral y tímbrico–, así como referencias más o menos explícitas al pensamiento y a la música de Luigi Nono. Para abordar la composición de *Audééis* es necesario considerar también las obras que la precedieron, ya que como ‘hermanas sonoras’ fueron gestadas en las mismas aguas de aquellos primeros años del nuevo milenio. La obra más significativa de este conjunto, como ya se ha comentado anteriormente, fue *Artemis*²⁷, el segundo cuarteto de cuerda donde el grupo instrumental funciona como «imaginada voz flamenca», voz flamenca que se ve materializada en la figura del cantaor en *Audééis*²⁸. A su vez, la obra para violín solo de 2003, *Estremecido por el viento*²⁹, y el primer cuarteto de cuerda del 2001, *Degli eroici furori*³⁰, ya presentaban materiales que se leen de nuevo en las aguas de *Audééis* (de 2004). Por último *Chalan*³¹, obra para orquesta finalizada en 2003 y concebida por el compositor como el ‘diario de un caminante’ profundizaba ya en la música hindú y «refleja la huella del largo camino de trabajo recorrido [por Sotelo] junto al maestro de tabla hindú Trilok Gurtu»³². Como contemplaremos más adelante, algunos fragmentos de esta obra también aparecen

²⁵ Mauricio SOTELO: ‘Se oye tan solo una infinita escucha’, Mauricio Sotelo, *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente, texto de la grabación discográfica*. Madrid: Círculo de Lectores, 2003, pp. 9-11, p. 10. Citado en ORDÓNEZ ESLAVA, ‘La creación musical de Mauricio...’, *op. cit.*, p. 110.

²⁶ IRIZO: ‘Entrevista a Mauricio...’, *op. cit.*, p. 1 [del pdf]. Sotelo hace alusión a «aquella ‘verdad muy añeja’ que con certera humildad nos recordara Enrique Morente con motivo de la concesión del Premio Nacional de Música 1994».

²⁷ Mauricio SOTELO: *Artemis*, UE 32 960. Viena: Universal Edition, 2004.

²⁸ SOTELO: ‘*Memoriæ*’, *op. cit.*

²⁹ Mauricio SOTELO: *Estremecido por el viento*, UE 32 614. Viena: Universal Edition, 2003.

³⁰ Mauricio SOTELO: *Degli Eroici Furori*, UE 31 995. Viena: Universal Edition, 2001-2002.

³¹ Mauricio SOTELO: *Chalan*, UE 32 912. Viena: Universal Edition, 2003.

³² Andreas GÜNTHER: *Chalan (Work introduction)*, Mauricio Sotelo. Universal Edition [online].





re-elaborados –*fermentados*– en *Artemis*, continuando posteriormente en nuestra obra-objeto de examen.

Martes 31 de agosto del 2004

«El espacio-formal o, incluso, recorrido poético, sería el del trayecto desde el ‘hálito’ o lo informe –lo no creado todavía– con resonancias marinas: rumor del aire o del ‘respirar’ de las olas (como dijera Alberti [sic], Mar: cielo inmenso caído de los cielos), hacia una tremenda voz o canto de gemido, grito o *Quejío*, que más tarde se convertirá en rápido ritmo pétreo (un *rêve de pierre*) y de ahí de nuevo en resonancia de lo que fue una vibrante voz, en impulso, en sople, en silencio, en lo abierto (*ins freie...*), en lo abierto a lo posible. Una segunda versión de esta obra es la que incluye la voz de un cantaor y su título es *Audééis*»³³.

2. CONTEMPLACIÓN DEL AGUA

Esta nueva ‘entrada de diario’³⁴ ante la cual nos encontramos hace referencia al cuarteto de cuerda *Artemis*, pero como el mismo Sotelo señala se podría extrapolar a su segunda versión, salvando algunas distancias: en *Audééis* la sección rítmica y la «resonancia de lo que fue una vibrante voz» cuenta, como sucede en otros puntos de esta versión con cantaor, con una voz real. Es significativo como el ‘espacio formal’ se equipara aquí a un «recorrido poético» reafirmando la idea de la obra como diario de un caminante, o quizás en este caso como diario de un(os) poeta(s). Poetas en plural ya que si analizamos exhaustivamente las palabras empleadas por Sotelo para presentar su obra podemos apreciar cómo estas han sido elegidas cuidadosamente constituyendo un recorrido poético a través del cual fluye la obra, recorrido poético en el cual podemos rastrear numerosas referencias a diversos poetas, la mayoría afines al compositor

³³ SOTELO, ‘*Memoriae*’, *op. cit.*

³⁴ Las distintas citas que aparecen a lo largo de las páginas de este análisis se presentan como si fuesen las ‘entradas de un diario’ siempre ficticio.





madrileño. ¡Se trata por lo tanto de una declaración de intenciones! Desgranémosla para poner en contexto(s) las palabras de Sotelo y aclarar la presentación de su obra.

Tras la primera parte introductoria en la cual se hace referencia a lo «informe», a lo «no creado todavía», los versos marinos atribuidos a Rafael Alberti parecen pertenecer en realidad a otro poeta andaluz y coetáneo a este, Juan Ramón Jiménez, el cual en su *Diario de un poeta recién casado*³⁵ escribió: «¡Oh mar, cielo rebelde | caído de los cielos!»³⁶. Nótese que, si bien estos versos aparecen en la presentación de *Artemis*, no se encuentran en la partitura musical hasta su segunda versión en *Audééis*. Además, acompañando a los mismos aparece la indicación en francés *La Mer*, ausente también en la primera versión, que podría hacer referencia a unos versos de Paul Valéry «*La mer, la mer, toujours recommencée*» –citados por Sotelo en otras ocasiones³⁷–, ya que la indicación aparece en el punto en el cual un material marino se repite ‘recomenzando’ hasta siete veces³⁸. A continuación, cuando Sotelo hace referencia al grito o *Quejío*³⁹, lo hace recurriendo a los versos del poeta renacentista Fernando de Herrera «Voz de dolor y canto de gemido, | espíritu de miedo envuelto en ira», versos cuya relación con el compositor madrileño ya ha sido señalada por Francisco J. Escobar⁴⁰. La siguiente parada de nuestro recorrido poético nos lleva seguramente a *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire cuyo poema *La Beauté* se abre con el verso «*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre*»⁴¹. Finalmente Sotelo nos dirige hacia la poesía de Rainer Maria Rilke puntualizando en alemán las palabras «*ins freie...*»⁴². En este caso se trata de una cita de Massimo Cacciari –filósofo veneciano y amigo de Luigi Nono⁴³– «*Bevendo alla fonte di*

³⁵ Juan Ramón JIMÉNEZ: *Diario de un poeta recién casado* (1916). Madrid: Alianza Editorial, 2007.

³⁶ NB.: la cita que Sotelo añade en *Audééis* cambia una de las palabras originales: «‘La Mer’ cielo inmenso [sic.] caído de los cielos».

³⁷ Paul VALÉRY: *Le Cimetière marin*. París: Émile-Paul Frères, 1920.

³⁸ Cfr. SOTELO, ‘*Audééis*’, *op. cit.*, p. 5, c. 37.

³⁹ Desfiguración fonética andaluza de ‘quejido’.

⁴⁰ Francisco J. ESCOBAR: ‘Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera Bruno o el Teatro de la Memoria (con ecos de Morente)’, *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 24, Universidad de Sevilla, 2020, pp. 25-52, p. 37.

⁴¹ Charles BAUDELAIRE: *Les Fleurs du mal*. París: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

⁴² Mauricio SOTELO: ‘Entrevista Mauricio Sotelo – Sean Scully’. *Mauricio Sotelo*, KAIROS Production, 2008, pp. 7-10, p. 7. En respuesta a una de las preguntas de Scully, Sotelo añadía: «Es cierto que la música renace en cada interpretación. La música invita a navegar en el interior de una obra. Cuanto más potente es una composición, más intensa es la experiencia del oído que la revisita. La calidad de la música, la coherencia de la composición, la hace proyectarse con fuerza hacia el futuro ... *ins freie*, que dijera Rilke».

⁴³ Marinella RAMAZZOTTI: ‘Descrizione’, Luigi Nono, *Edizione delle opere vol.1 (Risonanze erranti – Liederzyklus a Massimo Cacciari)*, Shiiin, 2018, Talea comunicazione [online].



Mnemosine 'esplodiamo', ins Freie, nel Libero, all'Aperto»⁴⁴ adaptada para 'cerrar' con una alusión a los versos de su querido José Ángel Valente: «[...] Abierto | está mi ser a lo posible»⁴⁵.

Alberti (Juan Ramón Jiménez), Valéry, de Herrera, Baudelaire, Rilke vinculado a Cacciari (a su vez vinculado a Nono), así como a Valente: nos encontramos ante el recorrido poético por el cual discurre el agua en la cual Sotelo afirma leer la música, el 'espacio-formal' en el cual confluyen las poéticas que permitieron la *fermentación* para la escritura de *Audééis*.

Granada, junio del 2011*

«Ahondaré en este momento en la estrecha relación personal y artística que mantiene el compositor madrileño con la creación lírica y, más concretamente, con el poeta José Ángel Valente. Se trata en este caso de un vínculo que se observa como pilar esencial en la construcción del aparato teórico y estético de Sotelo, a partir de un dominio compartido por ambos creadores, dominio en el que el silencio, la tradición oral, el flamenco y la memoria son siempre horizontes hacia los que dirigir la mirada»⁴⁶.

2.1. Los textos leídos en el agua

Tras haber contextualizado las palabras utilizadas por el propio compositor para presentar su obra, centrémonos ahora en una de las primeras individualidades que presenta *Audééis* respecto a su antecesor *Artemis*: el título. Mientras que en el caso de *Artemis* nos encontramos frente a un claro homenaje al cuarteto de cuerda homónimo al cual está dedicada la obra, en *Audééis* el significado del término griego aporta un poco de luz sobre las intenciones del compositor en esta segunda versión con cantaor. Como indica Frank Haase en un texto dedicado a Hesiodo y Platón, *audééis* hace referencia al

⁴⁴ Massimo CACCIARI: 'Narciso, o de la pintura', *El dios que baila* (2000), Traducción de Virginia Gallo. Barcelona: Paidós, 2000, pp. 71-87. Citado en RAMAZZOTTI: 'Descrizione', *op. cit.*

⁴⁵ VALENTE, 'Antología...', *op. cit.*

⁴⁶ ORDÓNEZ ESLAVA: 'La creación musical de Mauricio...', *op. cit.*, pp. 106-107. (*) Lugar y fecha corres-



‘discurso humano’ cedido por los dioses para poder materializar su voz divina en la tierra, de modo que esta pudiese ser escuchada⁴⁷. Se podría deducir por tanto que la voz humana del cantaor y la proyección de este, mediante la utilización del cajón, en la parte rítmica de *Audééis* son materializaciones humanas de la «imaginada voz flamenca» y el «virtual instrumento de percusión» asignados al cuarteto de cuerda en *Artemis*⁴⁸.

Otra individualidad textual que encontramos en *Audééis* es la utilización de letras populares del flamenco *entreveradas*⁴⁹ con poemas de Valente: los textos cantados por el cantaor a lo largo de la obra. Algunas de las melodías de estos textos ya ‘aparecían’ de forma exclusivamente musical (sin rastro de consonantes) en la versión para cuarteto de *Artemis*, mientras que otros textos –como por ejemplo los dos poemas de José Ángel Valente– han sido añadidos a posteriori sobre la estructura ‘casi’ invariable del cuarteto originando una especie de palimpsesto⁵⁰.

En la partitura se recogen los textos utilizados en la parte del cantaor especificando las fuentes de las cuales han sido tomados:

ponden a los de la tesis doctoral de la cual se ha tomado la cita.

⁴⁷ Frank HAASE: ‘On the Beginnings of Media Theory in Hesiod and Plato’, Pantelis Michelakis (ed.), *Classics and Media Theory*. United Kingdom: Oxford University Press, 2020, pp.115-146. «El divino debía anunciarse a sí mismo –es decir, ser semiotizado en la estructura sonora de un discurso humano– para poder ser audible. La traducción de *audé* como ‘poder interno’ que es innato a la voz divina es solo una tenue aproximación de lo que se reserva durante el traer-a-tierra del divino y que lo vuelve especial. En realidad, con el término *audé* Hesiodo prefiere entender la e-nunciación del divino en el sentido de que el divino es dotado del discurso humano (*audééis*), o el discurso humano es dotado del divino» [Tda].

⁴⁸ SOTELO, ‘*Memoria*’, *op. cit.*

⁴⁹ El término se ha tomado prestado del guitarrista flamenco José Manuel Cañizares, quién lo utiliza refiriéndose a la música de Sotelo. Cfr. Ruth PRIETO, ‘Entrevista con Cañizares’, Mauricio Sotelo, Proyecto Mauricio Sotelo, *El Compositor habla* [online], 2017.

⁵⁰ Sobre la aplicación del palimpsesto en música se recomienda consultar los textos del compositor andaluz José María Sánchez-Verdú. Cfr. José María SÁNCHEZ-VERDÚ, ‘La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra’, *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma*, 1997.



[Martinete y Toná, popular]

*Yo soy un pozo de fatigas
que un buen manantial tenía
ay a la par que crece el agua
van creciendo mis fatigas.*

*Aquel que tiene tres viñas
(y el pueblo le quita dos)
que se conforme con una
y le dé gracias a Dios*

[José Ángel Valente, 1995]

*Si cortamos el tronco del cerezo
no hallaremos las flores en él:
la primavera sola tiene
la semilla del florecer.*

[Bulería, popular]

*La hierbabuena regarla
la que no esté de recibo
con la manita apartala.*

[Siguriya, popular]

*Si acaso me muero
Pago con la vida*

[José Ángel Valente, 25. V. 2000]

*Cima del canto.
El ruiseñor y tú
ya sois lo mismo.*

Ambos poemas pertenecen a la última producción del poeta español integrada en su poemario *Fragmentos de un libro futuro*⁵¹ que abarca los poemas escritos desde 1991 hasta su muerte en el año 2000. El primero de los dos poemas utilizados corresponde a *Koan del árbol, versión*⁵² de 1996, mientras que el segundo, poema con el cual Sotelo

⁵¹ VALENTE: 'Antología...', *op. cit.*

⁵² José Ángel VALENTE: *Poesía completa*, Andrés Sánchez Robayna (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. En la antología consultada precedentemente no aparecía el poema en cuestión.



finaliza la última intervención del cantaor en *Audééis*, es el último poema escrito por Valente del que se tiene constancia documentada *Anónimo: versión*⁵³ del año 2000.

El hecho de *entreverar* textos populares del flamenco con poesías de José Ángel Valente se justifica como resultado de la *fermentación* que constituye el *océano sonoro* de Sotelo, así como por el propio interés que el poeta profesó por esta tradición⁵⁴. Por último, cabe destacar como el texto de partida viene ligeramente modificado por Sotelo durante la adaptación al cante flamenco, articulando los versos de Valente con algunos *quejíos* ('espacios vocálicos' –melismáticos– sobre la interjección 'ay') o realizando repeticiones para 'respetar' la forma de las estrofas populares, como se puede observar en la repetición final de *Cima del canto*:

*Cima del canto ay cima del canto
el ruiseñor y tú ay ya sois lo mismo
Cima del canto ay cima del canto*

Además de estas letras que constituyen las melodías del cantaor, Sotelo impregna su partitura con numerosas indicaciones textuales que, si bien en algunas ocasiones desempeñan una función rigurosamente técnica, en otras dejan entrever la poética de su *océano sonoro* llegando a actuar incluso como 'letreros' a lo largo del recorrido poético de la obra. En las páginas de *Audééis* conviven el español materno de Sotelo con el italiano de su maestro y el alemán de sus años de estudios en Viena. Curiosamente, hay una única presencia del francés que como hemos comentado anteriormente podría ser una referencia a unos versos de Valéry⁵⁵, así como unas sílabas hindúes que comparen brevemente por 'exigencias' de la música tradicional india⁵⁶. Respecto al inglés de la leyenda, podría afirmarse que se trata de una elección objetivamente práctica.

⁵³ VALENTE: '*Antología...*', *op. cit.*

⁵⁴ ORDÓNEZ ESLAVA: '*La creación musical de Mauricio...*', *op. cit.*, p. 159. Ordóñez Eslava señala que «es preciso considerar el valor que el cante flamenco adquiere en el corpus poético del autor orensano, puesto que, como él mismo [José Ángel Valente] afirma "Se canta hacia adentro del cuerpo y de la voz, hacia la entraña o –si se quiere utilizar un término de la mística española– hacia *lo entrañal*. Tal sería el movimiento hacia lo hondo o lo jondo en el cantar. [...] el cantaor, en el cante, canta o se canta hacia la interioridad, nos arrastra hacia ella. Canta hacia lo más íntimo o adentrado de sí, con una voz que se precipita y se retrae hacia las más estrechas gargantas del alma"», palabras recogidas en José Ángel VALENTE: *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, p. 37.

⁵⁵ Si bien en las palabras de Sotelo dedicadas a *Artemis* –que podemos extrapolar a *Audééis*– aparece una posible alusión en francés a los versos de Baudelaire: *un rêve de pierre*, comentada anteriormente.

⁵⁶ Dichas sílabas reciben el nombre de *bol*, véase el apartado de este análisis dedicado al ritmo, pp. 47-53.



Volviendo a la coexistencia de los tres idiomas que aquí nos interesan, aunque a lo largo de la obra se suceden de forma que a primera vista puede parecer caótica, encontramos una cierta lógica que justifica la elección tomada por Sotelo como alternativa a lo que hubiese sido la unificación de todas las indicaciones bajo una misma lengua. Las referencias a la tradición del flamenco aparecen en español mientras que las indicaciones técnicas especificadas a los intérpretes –con pocas excepciones– son escritas en italiano. *Toná* (p. 9, c. 63), *Bulería* (p. 29, c. 235) y *Seguiriya*⁵⁷ (p. 50, c. 485) se ofrecen como ‘letreros’ para orientarnos a lo largo del recorrido poético, así como la indicación *come “canto hondo”*⁵⁸ aparece en numerosas ocasiones acompañando a los instrumentos del cuarteto. Los términos propios del flamenco como ‘cantaor’ y ‘cajón’ también encuentran su lugar entre las páginas de la obra, llegando a indicarse incluso el nombre del intérprete para el cual ha sido concebida la parte de percusión flamenca, así como la del cante: Arcángel⁵⁹.

En italiano, además de las indicaciones puramente técnicas como «*con variazioni, cambia timbro, colori sempre diversi*» (p. 29, c. 246), «*Cello con la voce... come percussione*» (p. 45, c. 413), «*improvvisativo / ben ritmico*» (p. 45, c. 417); podemos encontrar otras más retóricas como *suono ombra* (p. 9, c. 63), *appassionato* (p. 22, c. 149) o *suono cristallo* (p. 55, c. 507) que implican el imaginario de los intérpretes para enriquecer la interpretación musical.

El uso del alemán –más allá de algunas indicaciones técnicas que acompañan a las italianas⁶⁰– es más enigmático y por lo tanto relevante para el análisis. La mayor parte de las indicaciones en alemán son de carácter retórico: *wellenartig* (p. 2, c. 14: ondulatorio, de olas), *geheimnisvoll* (p. 45, c. 413: misterioso, secreto) o *nachdenklich* (p. 59, c. 537: ensimismado, pensativo). Si a estas últimas añadimos dos de las pocas indicaciones técnicas que no aparecen en italiano a lo largo de la obra: *leichte Akzente*

⁵⁷ Guillermo CASTRO BUENDÍA: ‘De playeras y seguidillas’, *Sinfonía Virtual. Revista Gratuita de Música y Reflexión Musical*, no.22, enero, 2012, p. 59. «Utiliza este autor [Manuel García Matos] indistintamente en sus trabajos los diferentes términos *siguirilla*, *seguidilla* y *seguiriya* –aparte del mencionado *siguiriya*– para referirse al mismo estilo flamenco». En el caso de *Audééis* encontramos ‘*Siguiriya*’ en los textos seleccionados que se recogen antes de la leyenda inicial, mientras que en la partitura aparece escrito ‘*Seguiriya*’.

⁵⁸ SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ Francisco José Arcángel Ramos.

⁶⁰ Sobre todo, en los casos en los cuales dichas técnicas han sido tomadas de la estética del compositor alemán Helmut Lachenmann. Sobre la influencia de su música en la escritura para cuerdas de Mauricio Sotelo, cfr. M^a Carmen ANTEQUERA ANTEQUERA: *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*, Universidad de la Rioja,



(p. 25, c. 179: acentos leves) y *pizz.* “*Hindu*” (p. 25, c. 179: *pizz.* “*hindú*”), encontramos algunos indicios que prueban la relación directa de *Artemis* (y por consecuencia *Audééis*) con *Chalan*, la obra orquestal de 2003 en la cual Sotelo profundizó en la música tradicional india. Como veremos más adelante, algunos pasajes de *Artemis* y *Audééis* son adaptaciones de ciertas partes de *Chalan* adaptadas a una instrumentación camerística. Estas pistas textuales nos permiten encontrar otras conexiones entre nuestra obra-objeto de examen y otras obras de la producción de Sotelo. Por ejemplo, la primera intervención del cantaor viene acompañada de la indicación en alemán: *mikro* (p. 9, c. 67), indicación ya utilizada en la obra de violín compuesta un año antes en la cual aparece de forma más completa: «*Die Mikro-Intervalle werden immer leicht hervorgehoben*» (Los microintervalos siempre se deben poner ligeramente en relieve). Y es que al comparar la melodía del cantaor en ese pasaje de *Audééis* y la línea inicial de *Estremecido por el viento* para violín se constata que ambas son idénticas.

El punto de conexión en el cual confluyen más obras lo encontramos encabezado con la indicación, en este caso en italiano, *ricorda!* (p. 28, c. 233). Se trata de un pasaje que ya aparecía en el primer cuarteto *Degli eroici furori* (2001), así como en las dos obras de 2003 mencionadas: *Estremecido por el viento* (para violín solo) y *Chalan* (para orquesta), y de nuevo en *Artemis* y *Audééis*: una especie de encrucijada en la cual las cinco obras comparten un punto/recuerdo en común.

Por otro lado, en el caso de la indicación *suono cristallo* (p. 55, c. 507) nos encontramos ante una conexión que se produce a nivel tímbrico entre *Audééis* y *Si después de morir...*⁶¹, obra para cantaor y orquesta sobre el poema homónimo de José Angel Valente, finalizada en el 2000 y dedicada a la memoria del poeta tras su muerte en ese mismo año. Es curioso como en la partitura de *Artemis* este matiz retórico aún no aparecía, si bien el pasaje es idéntico al de *Audééis*. Sin embargo, como hemos comentado anteriormente, los poemas de Valente fueron añadidos posteriormente en *Audééis* a modo de palimpsesto sobre la base de *Artemis*, poemas que ponen de manifiesto la presencia de Valente en esta nueva versión y ante la cual Sotelo parece querer matizar –mediante una

Tesis doctoral, 2015. NB.: en un pasaje común de ambas obras el término ‘lirico’ que se utiliza en *Audééis* (p. 23, c. 158) aparecía en *Artemis* en alemán: *lyrisch* (p. 19, c. 158).

⁶¹ Mauricio SOTELO: *Si después de morir...*, UE 32 548. Viena: Universal Edition, 1999-2000.



‘simple’ indicación– que el timbre ‘de cristal’ que aquí se utiliza está vinculado en cierto modo a una de las obras fundamentales de su relación con Valente.

Martes 31 de agosto del 2004

«Podríamos hablar del intento de crear un instrumento musical nuevo, sobre la base de una antigua praxis musical: el Flamenco. [...] Un cuarteto de cuerda que se convierte en imaginada voz flamenca, pero también en virtual instrumento de percusión»⁶².

2.2. La sonoridad leída en el agua

La «imaginada voz flamenca» y el «virtual instrumento de percusión» creados por Sotelo en *Artemis* se materializan en *Audééis* con la incorporación del cantaor y su cajón. Esta idea de utilizar el cuarteto –posteriormente sumado a la voz– como una síntesis, como un conjunto de componentes de un mismo todo, se ve reflejada en la sonoridad de la obra de un modo significativo con la utilización de la heterofonía⁶³. Se trata de una de las texturas empleadas más características, sobre todo a la hora de crear la «imaginada voz flamenca» que en *Audééis* se torna sombra de la voz de Arcángel. A continuación se presenta el mismo pasaje heterofónico de *Artemis* y *Audééis* donde se puede observar la recreación de la «voz imaginada» para cuarteto y su posterior concretización en la voz con texto del cantaor.

⁶² SOTELO: *Memoriæ*, *op. cit.*

⁶³ ‘heterofonía’: «Este término es utilizado frecuentemente asociado al estudio etnomusicológico para describir una variación simultánea, accidental o deliberada de lo que es identificado como la misma melodía, según Peter Cooke, ‘Heterophony’, en *Grove Music Online*», citado en ORDÓNEZ ESLAVA: *La creación musical de Mauricio...*, *op. cit.*, p. 195.

Figura 1. *Artemis*. Heterofonía, «imaginada voz flamenca».

Figura 2. *Audéís*. Heterofonía, como sombra de la voz de Arcángel.

En la *figura 2* se puede apreciar como la parte de la viola es idéntica a la del cantaor. El riguroso unísono genera un nuevo timbre y facilita entablar una síntesis más homogénea con el resto del cuarteto. El violonchelo apoya la línea principal a la octava grave respetándola la mayor parte del tiempo. Sin embargo, a veces presenta algunas ‘simplificaciones’ en las cuales permanece ‘inmóvil’ actuando como una especie de

resonancia que ensucia –enriquece– el resultado final. En un plano más lejano los dos violines actúan como una cristalina sombra –simplificada mediante la omisión de las *acciacature* microtonales– formada por ‘reflejos’ de la línea principal en el registro agudo⁶⁴ y siempre *sul ponticello* (tímbrica especificada en los compases 56-59 de página 8 junto a la indicación retórica *suono ombra*). En las zonas más melismáticas del ‘espacio vocálico’ –véanse el septillo y el cinquillo del compás 71– la articulación de trémolo se añade a ambos instrumentos ayudando a difuminar sus contornos y produciendo una sensación tímbrica que se asemeja a la de un espejismo.

Respecto al «virtual instrumento de percusión» y su posterior materialización en el cajón del cantaor, a continuación se puede apreciar como una especie de hoquetus⁶⁵ más o menos libre –elaborado en el cuarteto ‘desonorizado’– pasa a ser el ‘velo’ espacializado del *continuum* asignado al cajón en *Audééis*.

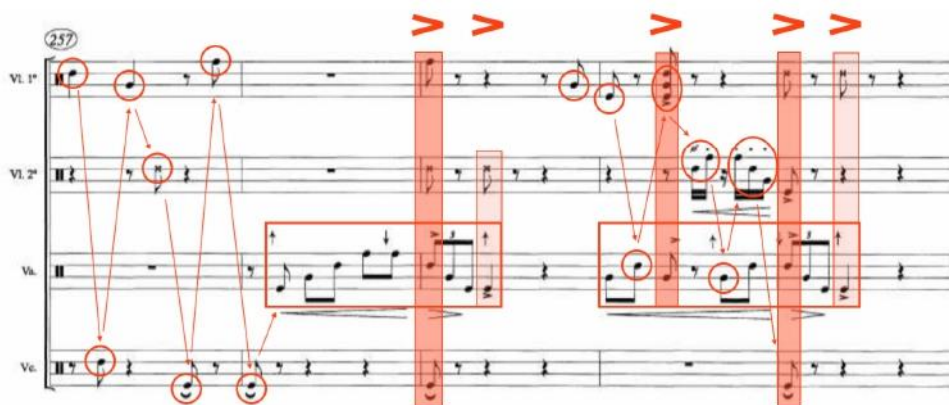


Figura 3. *Artemis*. Hoquetus libre, «virtual instrumento de percusión».

⁶⁴ Violín segundo aproximadamente a la doble octava respecto a la voz del cantaor, mientras que el violín primero a la quinta o cuarta respecto el violín segundo. Véase el apartado de este análisis dedicado a la armonía, pp. 29-37, concretamente la información relativa al espectralismo.

⁶⁵ ‘hochetus’ (o ‘hoquetus’): «Expediente polifónico [...], caracterizado por la fragmentación de las voces, mediante pausas entre sílaba y sílaba (y con la búsqueda del contratiempo entre voz y voz), en modo de evocar un efecto de hipo (fr. *hoquet*)» [TdA], en *Treccani* [online].

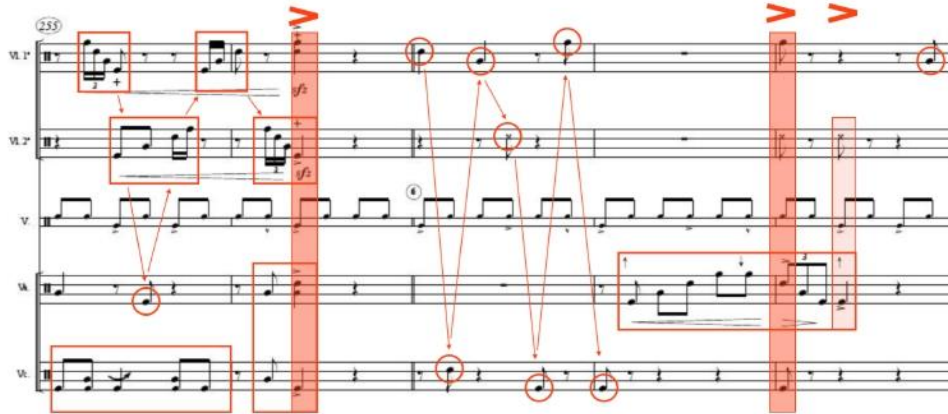


Figura 4. *Audééis*. Hoquetus libre, como un ‘velo’ del cajón.

El hoquetus libre en el cual los instrumentos del cuarteto se suceden –a veces con ligeras superposiciones– como si fuesen las distintas partes de un mismo metainstrumento de percusión [figura 3], se adscribe a la nueva capa de percusión flamenca que se extiende a lo largo de esta sección percusiva de la mano del cajón [figura 4]. Se trata de un nuevo estrato que actúa, como se ha comentado anteriormente, a modo de palimpsesto redefiniendo la textura de partida y proporcionando ahora una cierta estabilidad al conjunto. Siguiendo esta línea de percusión añadida llegamos al empleo de la ‘palmas’ – de claras connotaciones flamencas– que sustituyen al cajón (p. 32, c. 285) desembocando finalmente en la voz del cantaor (p. 34, c. 306). Esta nueva voz desnuda, presentada sin el previo trabajo heterofónico⁶⁶, redefine una vez más las texturas de *Artemis* que se ven re-elaboradas en *Audééis*, constituyendo una nueva sección en la cual una especie de ‘cante (melodía) acompañado’ es el protagonista.

Un último ejemplo de textura re-definida –y por lo tanto otra individualidad que encontramos en *Audééis* respecto a *Artemis*– se produce hacia el final de la obra en lo que Sotelo denominaba «resonancia de lo que fue una vibrante voz». En *Audééis* esta vibrante voz se superpone al trabajo asignado al cuarteto en *Artemis* al verse materializada en el cante de Arcángel. Se presentan entonces los dos últimos textos de la obra: la *siguiriya* y el último poema de José Ángel Valente. En este caso, el palimpsesto genera un diálogo

⁶⁶ En la primera intervención del cantaor (p. 9, cc. 67-69) ya aparecía esta voz ‘desnuda’, si bien, tras estos tres primeros compases, se despliega el trabajo heterofónico comentado anteriormente.



entre la primera y la segunda versión, es decir, entre los ‘ecos’ de lo que «fue una vibrante [y en *Artemis* ausente] voz» y las últimas intervenciones de Arcángel. Se genera una textura de discanto entre el cantaor y el violín primero acompañada por la resonancia que mantiene el resto del cuarteto. Una resonancia que apenas se ve modificada respecto a la original de *Artemis* a excepción de su presencia en algunos de los compases añadidos en *Audééis* por ‘exigencias’ del texto cantado⁶⁷.

En aquellos puntos en los cuales no interviene el cantaor –ya sea cantando o con la percusión flamenca– *Audééis* mantiene intactas aquellas texturas que ya aparecían en *Artemis*. Como consecuencia, el inicio y el final de ambas obras permanece prácticamente idéntico. Antes de la primera intervención del cantaor se pueden distinguir dos texturas en la escritura para cuarteto de cuerda. En primer lugar un esbozo⁶⁸ casi sin sonido de lo que será el armazón rítmico de gran parte de la obra: nos encontramos quizás ante los indicios latentes de lo que más adelante será la *bulería* central o la *seguriya* final (rítmicas contenidas en compases de 3/4 y 6/8)⁶⁹. Se trata de una textura diáfana e ‘incompleta’⁷⁰ generada seguramente –como veremos a continuación– por medio de sustracciones. Y en segundo lugar una textura contrapuntística formada por continuas superposiciones de fragmentos de escalas ascendentes que se despliega fluyendo a través de la textura-armazón inicial para más tarde disolverse gradualmente (p. 5, c. 38). Esta ‘convivencia’ de texturas permite suponer que ambas podrían ser en realidad distintos ‘grados’ de una misma textura originaria, siendo la primera un estrato ‘simplificado’ de la segunda (tras haber sustraído el material de escalas). El hecho de que esta sección sea una de las re-elaboraciones para cuarteto de cuerda de uno de los pasajes orquestales de *Chalan* potencia la idea de considerar las dos texturas iniciales de *Audééis* (y *Artemis*) como re-elaboraciones más o menos fieles de la original. El inicio correspondería a un trabajo centrado exclusivamente sobre las partes de *Chalan* desempeñadas por los metales (trompas en fa, trombones y tuba), la percusión (*water gong*) y el piano; mientras que la segunda textura (encabezada con *Wellenartig*, indicación que ya aparece en *Chalan*) abarcaría también el trabajo de escalas de la sección de cuerdas.

⁶⁷ Véase el apartado de este análisis dedicado a la construcción formal, pp. 54-59.

⁶⁸ Esbozo constituido por una especie de puntillismo –mediante articulaciones muy breves del cuarteto– que viene ‘mecido’ por «el rumor marino» al que hacía referencia el compositor madrileño, cfr. SOTELO: ‘*Memoriae*’, *op. cit.*

⁶⁹ Véase el apartado de este análisis dedicado al ritmo, pp. 47-53.

⁷⁰ O como diría Sotelo: «lo informe», cfr. SOTELO: ‘*Memoriae*’, *op. cit.*



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audééis*, el cuarteto de cuerda con cantor de Mauricio Sotelo.

David Antúnez Rodríguez

Figura 5. *Chalan* (Wellenartig).

Para ilustrar las re-elaboraciones mencionadas, en la *figura 5* se presenta un significativo fragmento de *Chalan* y a continuación (en *figuras 6 y 7*) se recogen unos fragmentos de *Audééis* que ejemplifican las dos texturas –re-elaboraciones– iniciales.

Figura 6. *Audééis*. Primera textura (diáfana).

Figura 7. *Audééis*. Segunda textura (Wellenartig).

Además de las numerosas adaptaciones de la textura orquestal originaria al contexto camerístico del cuarteto de cuerda, deben tenerse en cuenta los cambios



efectuados relativos a compás y pulsación. Sin embargo, si bien desde una cierta distancia, las similitudes señaladas entre ambas obras son notables, siendo reafirmadas por el compositor mediante el empleo de las mismas indicaciones retóricas, así como del idéntico material de escalas que utiliza⁷¹.

El trabajo inicial –al que Sotelo se refería como el «hálito» o lo «informe»– se retoma al final de la obra presentándose de nuevo la textura diáfana comentada anteriormente, como si la aplicación de nuevas ‘sustracciones’ desvelase aquel estrato ‘tenue’ que permanece desde el inicio. Se trata de un «cierre» cíclico que dota al recorrido realizado hasta el momento de una cierta forma al presentar un punto común de retorno que se revisita de forma casi retrógrada –pero quedando incompleto. Una última textura se presenta entre este punto común y la que fue la última intervención del cantaor: una textura contrapuntística a modo de urdimbre en la cual se entretrejen trazos –ascendentes y descendentes– constituidos por quintas y cuartas⁷². Cabe destacar como las intervenciones de los instrumentos del cuarteto se suceden –si bien algunos permanecen en un segundo plano a modo de breve resonancia– recordando el hoquetus libre de la sección percusiva, es decir, disponiendo en el espacio fragmentos melódicos (breves sucesiones de intervalos) que en el conjunto del cuarteto parecen constituir el trazo melódico –espacializado– de un mismo metainstrumento de cuerda.

La sonoridad de la obra depende a su vez de la tímbrica empleada por Sotelo, de los colores que tiñen las aguas de su música. A nivel general, *Audééis* se diferencia de *Artemis* por la inclusión de tímbricas propias del flamenco –que en *Artemis* eran ‘solo’ «imaginadas» o «virtuales»: el cante, el cajón y las palmas. Dichas tímbricas son tomadas de la tradición flamenca incorporándolas a la nueva obra sin presentar apenas cambios. Se trata casi de un trabajo de transcripción⁷³ cuyo resultado se redefine por el contexto – en este caso el cuarteto de cuerda– que lo rodea y atraviesa impregnándolo hasta generar una nueva música, única, propia de Sotelo. Este respeto por la tradición flamenca se traduce en la utilización natural de sus elementos, es decir, el cantaor, el cajón y las palmas se adhieren al contexto experimental del cuarteto sin presentar signos de alienación. No pretenden desempeñar una función distinta a aquella que los ha originado,

⁷¹ Será tratado más adelante, véanse los apartados de este análisis dedicados a la armonía y la melodía, pp. 29-37 y pp. 38-46 respectivamente.

⁷² Véase el apartado de este análisis dedicado a la melodía, pp. 38-46.

⁷³ Sobre el trabajo de transcripción del cante de Enrique Morente en *Audééis*, véase el apartado de este análisis dedicado a la melodía, pp. 38-46.

no emplean técnicas extendidas ni ‘fingen’ (necesitan) ser otra cosa que no son. Y es que son estas raíces las que brindan un diálogo sugestivo con el contexto experimental del cuarteto de cuerda, contexto que a su vez bebe del flamenco adaptándose para asimilar en cierto modo su esencia⁷⁴.

Mientras que la ‘vocalidad’ del cantaor, así como la percusión que utiliza, se han leído en aguas exclusivamente flamencas, el cuarteto sí que presenta un trabajo tímbrico menos usual, sobre todo en la sección percusiva. Sin perder de vista la tradición del cuarteto clásico, Sotelo recurre a aguas más cercanas en el tiempo, es decir, a tímbricas más recientes. Incorpora técnicas nuevas de los instrumentos de cuerda desarrolladas por el compositor alemán Helmut Lachenmann. Concretamente el *tonlos*⁷⁵ y un modo particular de articulación: golpear con la parte metálica del arco⁷⁶. En ambos casos las indicaciones aparecen en alemán y si consultamos la *bulería* ‘desonorizada’ que ya aparecían en el primer cuarteto –*Degli Eroici Furori*– con técnicas similares a las empleadas en *Audééis* podemos observar como Sotelo guarda un gran aprecio por el compositor alemán llegando a especificar: «*Buleria omaggio a Helmut Lachenmann*»⁷⁷.

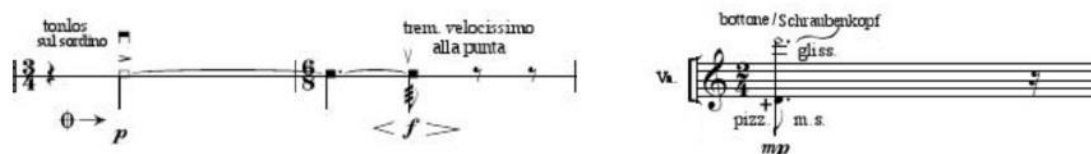


Figura 8. *Audééis*. Técnicas de instrumentos de cuerda desarrolladas por Helmut Lachenmann.

La tímbrica de la música hindú también encuentra su lugar en las aguas de *Audééis* determinando algunos modos de ataque –empleo del *pizz. Hindu* (p. 25, c. 179)– e impregnando de forma significativa la sección percusiva en la cual el cajón flamenco (y

⁷⁴ Como la microtonalidad y la articulación de los ‘espacios vocálicos’ muy melismáticos.

⁷⁵ SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.* En la leyenda se especifica: «tocar sin sonido pasando el arco directamente sobre la sordina de madera mientras la mano izquierda tapa ligeramente las cuerdas».

⁷⁶ *Ibid.* En la leyenda se especifica: «Colocar el tensor metálico del arco sobre la cuerda. Inmediatamente después de pellizcar/pizz. la cuerda con la mano izquierda, desplazar el tensor con un movimiento en forma de bucle sobre la cuerda. Se oye un glissando agudo y metálico». Se trata de una técnica tomada de la música de Helmut Lachenmann, cfr. ANTEQUERA ANTEQUERA: ‘*Catalogación sistemática...*’, *op. cit.*, pp. 115-116. «Lachenmann también utiliza esta técnica en su obra *Tocattina* o en *Grido* cuarteto de cuerda n.º. 3».

⁷⁷ SOTELO: ‘*Degli Eroici Furori*’, *op. cit.*, p. 9.



más adelante las palmas) convive con el cuarteto convertido en «virtual instrumento de percusión». Sotelo especifica en la leyenda que «la sección [de cuerda] debe sonar con gran precisión rítmica y una muy rica paleta de sonoridades, como una Tabla india»⁷⁸. La referencia al instrumento hindú reafirma la influencia del trabajo realizado en *Chalan* – finalizada un año antes de la composición de *Audééis*– con el maestro de tabla india Trilok Gurtu, siendo una prueba más de cómo las experiencias de Sotelo *fermentan* lentamente madurando su producción musical, enriqueciendo su *océano sonoro*.

Sin embargo, las indicaciones tímbricas del cuarteto de cuerda también suponen un trabajo interválico u armónico –«no solamente tímbrico»⁷⁹– actuando como una especie de puente entre parámetros musicales. Esta concepción está vinculada a la música de Nono siendo observada, y posteriormente aplicada a su propia música, por el mismo Sotelo:

[...] las indicaciones del punto de fricción del arco –por otra parte más conocidas– pero en Nono con una función, junto a la dinámica, completamente distinta. Una función que podríamos llamar interválica o microinterválica y no “tímbrica”, o no solamente tímbrica. En obras, por ejemplo, como *Hay que caminar soñando*, para dos violines, pueden oírse –además de distintas zonas del espectro armónico más fuertemente iluminadas que la propia nota fundamental, que en muchos casos desaparece– incluso pequeñas variaciones u oscilaciones microinterválicas, que ya no dependen tanto de la posición de la mano izquierda, como de la velocidad, cantidad, presión y posición del arco; elementos con los que el compositor llega a construir una verdadera “Skala-mikro”, sin necesidad de alterar el corpus diatónico-cromático [...]⁸⁰.

De este modo, las numerosas indicaciones de fricción del arco –*sul ponticello*, *ordinario*, *tasto*, *flautando*, etc.– que recorren las páginas de *Audééis*, junto con las precisas indicaciones dinámicas que las acompañan, no solo determinan una tímbrica

⁷⁸ SOTELO: '*Audééis*', *op. cit.*

⁷⁹ SOTELO: '*Luigi Nono o el...*', *op. cit.*

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 25.



específica del cuarteto de cuerda, sino que además sirven para potenciar «distintas zonas del espectro armónico», así como para generar «variaciones u oscilaciones micro-interválicas» de forma análoga a como sucede en las obras de Nono. Sin embargo en el caso de Sotelo dichas variaciones u oscilaciones microinterválicas se suman a la microtonalidad específica presente ya en la escritura tanto del cuarteto como del cantaor. Sobre el trabajo tímbrico vinculado al arco, señalar también tres técnicas significativas: *legno battuto*⁸¹, *crine e legno*⁸² (*suono cristallo*) y arco ‘barroco’⁸³ que enriquecen la paleta sonora del cuarteto.

Por último, como se acaba de comentar, las dinámicas desempeñan también un papel fundamental a la hora de moldear la sonoridad de la obra. En el caso de *Audééis* aparecen cuidadosamente indicadas⁸⁴ recorriendo –normalmente de forma gradual– todo el espectro desde el *ppp* e incluso *pppp* ‘tenuto’ (p. 55, cc. 507-512) hasta el *ff* y puntualmente *fff* o *ffff*. Concretamente estos dos casos de saturación dinámica –donde las indicaciones de *fff* (p. 49, c. 484)⁸⁵ y *ffff* (p. 28, c. 228)⁸⁶ aparecen de forma explícita a nivel individual y potenciadas implícitamente a nivel global– tienen una función estructural ya que ayudan a puntualizar el recorrido poético de *Audééis*. Además, es necesario destacar el ‘tenuto’ del *pppp*, ya que Sotelo recurre en numerosas ocasiones a esta dinámica muy sutil como ‘fugaz’ inicio o final de un regulador dinámico, diferenciándola del *dal/al niente* que utiliza cuando necesita difuminar por completo los límites del silencio. El uso que hace Sotelo de los silencios y de sus umbrales nos lleva de nuevo a la estética de su maestro y a los versos de su estimado poeta:

En el endecasílabo de Valente podríamos encontrar la solución
a uno de los ‘enigmas’ del cuarteto *Fragmente-Stille, an Diotima* [...].

⁸¹ SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.* En la leyenda se especifica: «golpe de la madera del arco sobre las alturas indicadas (punto de contacto) mientras la mano izquierda tapa ligeramente las cuerdas.

⁸² *Ibid.* En la leyenda se especifica: «tocar con las cerdas y la madera del arco».

⁸³ NB.: no se requiere un cambio de arco, sino la utilización del arco moderno de forma que recuerde la sonoridad del arco barroco.

⁸⁴ A excepción de la intervención de la voz en la *bulería*, donde no se especifica ninguna indicación dinámica, dotando al cantaor de una gran libertad interpretativa. Sobre el empleo ‘libre’ del flamenco como ‘partes independientes’ en la música de Sotelo, véase el apartado de este análisis dedicado a la melodía, pp. 38-46.

⁸⁵ El *fff* articula el paso del «*rêve en pierre*» (las últimas intervenciones del material percusivo en el violonchelo) a la «vibrante voz» (el inicio de la *Seguiriya*).

⁸⁶ El *ffff* prepara el paso del *Quejío* (la saturación del cuarteto de cuerda que ‘llama’ al recuerdo: «*ricorda!*») al «*rêve en pierre*» (la *bulería* desonorizada).



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audééis*, el cuarteto de cuerda con cantaor de Mauricio Sotelo.

David Antúnez Rodríguez

Nos referimos a los ‘calderones’ o ‘*corone*’, que misteriosamente pueblan las páginas de la obra. Escribe Nono al inicio de la partitura:

Le corone sempre da sentire diverse con libera fantasia. - di spazi sognanti - di stasi improvvisate - di pensieri indicibili - di respiri tranquilli - e di silenzi da ‘cantare’ ‘intemporal’

«*Se oye tan sólo una infinita escucha*», podría, efectivamente, escribirse sobre cada una de las ‘*corone*’ que, como un espacio o vacío, dejan resonar *ad infinitum* los silencios o sonidos sobre los que en esta partitura reposan⁸⁷.

Además de trabajar en los umbrales del silencio, Sotelo indica en ocasiones la necesidad de realizar una ‘gran pausa’ (G.P.) o coloca algunos calderones en lo que serían pequeños silencios o incluso comas de respiración dando espacio a la «infinita escucha». Sobre las pausas medidas que se intercalan en el trabajo del cuarteto –sumándose a veces al cantaor– es interesante tener presente lo que ya señalaba Ordoñez Eslava refiriéndose al uso que hace el compositor madrileño de las pausas en *Chalan* afirmando que «deben entenderse como las pausas naturales que el cantaor dedica a la respiración»⁸⁸. Regresando de nuevo al sonido, el empleo que hace Sotelo de las dinámicas estratificadas en las secciones heterofónicas⁸⁹ recuerda en cierto modo a las las ‘Zonas de Intensidades’ ideadas por Edgard Varèse, las cuales «serían diferenciadas por distintos timbres o colores y distintos volúmenes»⁹⁰. Sin embargo en *Audééis*, si bien estas ‘zonas’ presentan –ligeramente– distintos timbres y dinámicas (volúmenes), al formar parte de una misma heterofonía constituyen más bien un ‘todo tridimensional’ que una ‘superposición de diversas superficies’. Por consiguiente, este uso de dinámicas estratificadas parece intentar recrear mediante una especie de síntesis aditiva⁹¹ instrumental un timbre –el de

⁸⁷ SOTELO: ‘*Luigi Nono o el...*’, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁸ ORDÓÑEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 173.

⁸⁹ Véase la *figura 2* de este análisis, p. 18. Se puede distinguir la siguiente estratificación dinámica: *ppp* (*suono ombra*), *pp intenso* y *pp intenso* ‘in rilievo’.

⁹⁰ Edgard VARESE & Chou WEN-CHUNG. ‘The Liberation of Sound.’ *Perspectives of New Music*, vol. 5, n.º. 1, 1966, pp. 11-19, p. 11.

⁹¹ ‘síntesis aditiva’: «es el proceso de sintetizar nuevos sonidos complejos mediante la suma de sonidos simples (normalmente ondas sinusoidales) unidos. Como los sonidos sinusoidales puros tienen energía en una única frecuencia, estos son los elementos constructivos fundamentales de la síntesis aditiva, pero naturalmente se puede sumar cualquier tipo de señal. [...] Para que se mantenga el mismo timbre de un



la voz del cantaor—, generando en realidad uno nuevo que dota a la obra de una sonoridad única.

Viernes 22 de septiembre del 2017

Me he apoyado mucho también en el trabajo espectral. Es decir, si estoy en re (por ejemplo, unos tangos en re) voy a utilizar el espectro de la tónica y el quinto, el re y el la. A partir de ahí empezaré a trabajar con filtros espectrales [...]. Además, utilizo de una manera cuasi literal (literal/moderna/avanzada) las cadencias flamencas. [...] Pero siempre integrado dentro de una armonía espectral»⁹².

2.3. La armonía leída en el agua

Como el mismo compositor afirma, si bien su música bebe de las aguas del flamenco, esta también se adscribe, en palabras de Ordoñez Eslava, «aunque no en grado absoluto en cuanto a que no define de manera decisiva el material compositivo, a ciertos procesos de la escuela espectral francesa»⁹³. Sotelo encuentra el punto en común (o de partida) para mezclar las aguas de la tradición flamenca y del espectralismo de vanguardia en el «análisis espectral de las voces de cantes antiguos del flamenco, sobre todo en las formas de la *Toná* y el *Martinete*»⁹⁴ que, como él mismo puntualiza, son «dos de las más ‘añejas’ e intensas formas del cante hondo»⁹⁵. Este trabajo de hibridación sonora, de hermanamiento entre músicas a primera vista lejanas, ha desempeñado un papel determinante en la maduración del *océano sonoro* de Sotelo, cuya música ha llegado a

sonido complejo cuando cambian las alturas, cada parcial debe mantener su relación con la frecuencia fundamental. Establecer la frecuencia de cada parcial en términos de proporción respecto a (p. ej., un multiplicador de) la frecuencia fundamental mantiene el espectro del sonido incluso cuando cambia la frecuencia fundamental» [TdA], en *Max MSP's Synthesis Tutorial 1: Additive Synthesis* [online].

⁹² Carlos ROJO DÍAZ: 'Entrevista a Mauricio Sotelo II', *Cultura Resuena* [online], 2017.

⁹³ ORDÓÑEZ ESLAVA: '*La creación musical de Mauricio...*', *op. cit.*, pp. 194-195. El autor puntualiza que «esta corriente [el espectralismo], nacida a partir de las experiencias de Gérard Grisey y Tristan Murail, entre otros compositores, en el París de los años setenta, propone el estudio analítico del espectro físico-armónico del sonido y su utilización directa como objeto compositivo».

⁹⁴ SOTELO: '*Memoriae*', *op. cit.*

⁹⁵ *Ibid.* La *Toná* y el *Martinete* aparecen a lo largo de *Audééis*, véanse los apartados de este análisis dedicados al ritmo y la construcción formal, pp. 47-53 y pp. 54-59 respectivamente.



recibir el nombre de ‘flamenco espectral’⁹⁶. Germán Gan Quesada localiza las raíces de este ‘flamenco espectral’ en «la línea silente y electroacústica de Cage y Stockhausen y el IRCAM a la luz de Saariaho, Lindberg o Benjamin»⁹⁷, subrayando el uso que hace el compositor madrileño de diversas «herramientas en el proceso de grabación y de análisis de la onda sonora»⁹⁸ como uno de los pasos decisivos de su proceso compositivo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la relación de Sotelo con el flamenco o el espectralismo se produce desde el «cultivo sistemático de la impureza»⁹⁹, impureza que el mismo compositor defiende abiertamente:

No me interesa el folclore de cultura purista, como se nos ha transmitido en la mayor parte de la tradición. He tomado de él las firmes normas rítmicas y las escalas de microtonos, que pueden ser extraídas del flamenco y llevadas a otros determinados mundos afectivos¹⁰⁰.

De este modo, Sotelo utiliza aquello que necesita, sirviéndose del flamenco o del espectralismo, sin ser ‘esclavo’ de las reglas que lo ha originado, asimilándolo, *fermentándolo*, hasta *segregar* el material que constituye su propia música.

En el caso que nos atañe, si bien la armonía de *Audééis* discurre por distintas aguas o ‘estados’ –llegando casi a evaporarse (o como diría Sotelo *petrificarse*¹⁰¹) en la sección rítmica central para emanar de nuevo más adelante–, se puede apreciar la predominancia del espectro de ‘re’, junto con el de la dominante ‘la’, que dota a la obra de una cierta coherencia armónica¹⁰². Sin embargo, hacia el final de la misma el centro armónico parece

⁹⁶ German GAN QUESADA: ‘Mauricio Sotelo. Música extremada’, *XXIV Festival de Música de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Música de Canarias, 2008, pp.308–347. Citado en ESCOBAR: ‘*Valente en clave...*’, *op. cit.*

⁹⁷ *Ibid.*, p.36. [Kaija Saariaho, Magnus Lindberg y George Benjamin].

⁹⁸ *Ibid.* [como por ejemplo *ProTools* o *Melodyne*].

⁹⁹ Andrés IBÁÑEZ: ‘Mauricio Sotelo en siete piezas’. Mauricio Sotelo. *De oscura llama*. Madrid: INAEM-Anemos, 2009, pp. 18-22, p. 18.

¹⁰⁰ Susane STÄHR: ‘El amor se aparta del tiempo. El teatro musical de Mauricio Sotelo en De Amore’, notas al programa del estreno en Múnich de la ópera *De Amore, una maschera di cenere* (1996-1999) de Mauricio Sotelo, 1999, p. 24. Citado en ORDÓÑEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰¹ En palabras del compositor madrileño: «se convertirá en rápido ritmo pétreo (un *rêve de pierre*)».

¹⁰² El caso de *Audééis* coincide con el ejemplo hipotético que exponía Sotelo: «Es decir, si estoy en re [...] voy a utilizar el espectro de la tónica y el quinto, el re y el la. A partir de ahí empezaré a trabajar con filtros espectrales». Véase de nuevo la ‘entrada de diario’ que encabeza este apartado, p. 29.





desplazarse estabilizándose sobre una pedal más o menos continua de 'sib'¹⁰³, lo que podría justificarse como una posible relación mediántica con 're' ('actuando' como su VI grado). No obstante, la sonoridad del intervalo de quinta –ya sea justa, disminuida o en inversión como cuarta– sí que parece impregnar la totalidad de las aguas que contiene *Audééis*, contribuyendo a la coherencia apenas mencionada.

En el inicio «informe» donde el sonido de *soffio* del cuarteto (sin altura definida) es el protagonista –«el rumor marino»–, Sotelo ya deja entrever algunos armónicos sutiles del espectro de 're' y 'la', junto a un multifónico de violonchelo (sobre la segunda cuerda) que enriquece el frágil contexto espectral de 're'. A continuación, cuando se inicia el 'oleaje' (*Wellenartig*) de escalas microtonales ascendentes¹⁰⁴, escalas de fusas que se yuxtaponen y superponen presentando distintos niveles de saturación, la nota de partida empleada comienza siendo 're' (violini/viola: p. 2, c. 14). Sin embargo, estas líquidas sucesiones de notas microtonales que se filtran rápidamente comienzan a polarizar sus inicios y por consiguiente sus zonas de acción. Así se 'conquistan' otras alturas 'de partida' que se suman al 're' central, alturas en este caso más cercanas al flamenco que a necesidades espectrales: 're', 'mib', 'fa#' y 'la'. La relación con la tradición flamenca de la segunda aumentada (*mib-fa#*) y el semitono (*re-mib*) utilizados por Sotelo –aquí y en numerosas ocasiones– viene señalada por Ordoñez Eslava al observar que ambos intervalos –reconocibles y distintivos– son «característicos de la escala modal fría andaluza»¹⁰⁵.

En toda la sección de 'oleaje' microtonal se pueden distinguir tres partes a nivel armónico. El inicio ya mencionado del 're' central (p. 2, c. 14) hacia la conquista de las

¹⁰³ Dicha pedal se presenta (casi de forma continua) extendiéndose durante aproximadamente 56 compases, pp. 49-59, cc. 484-540, siendo ininterrumpida del c. 528 al c. 536.

¹⁰⁴ Recuerdan –si bien en un registro más grave– a los últimos parciales del espectro armónico en el que los intervalos microtonales se 'amontonan' asemejándose a un glissando, aunque en este caso este glissando es articulado. Por otro lado, y teniendo en mente la influencia de la música hindú que ya presentaba *Chalan* a nivel rítmico, se puede apreciar también –a nivel melódico-armónico– una cierta similitud con los *ragas* microtonales indios en los cuales los intervalos se subdividen en varios microtonos. Sobre el uso de dicha tradición en un contexto contemporáneo, cfr. Iván CÉSAR MORALES FLORES: 'Louis Aguirre: avant-garde del afrocubanismo desde la diáspora musical cubana de finales del siglo XX y principios del XXI', *Espacio Sonoro*, no. 41, 2017. En obras del compositor cubano Louis Aguirre como *Ochosi* (2010) se advierte una «organización de alturas microtonales [que] responde a la invención de una escala de veinticuatro sonidos, concebida por el compositor desde el conocimiento del sistema de Ragas de la música carnática [...] y su pensamiento occidental de partida».

¹⁰⁵ ORDÓÑEZ ESLAVA: *La creación musical de Mauricio...*, op. cit., pp. 127-128. Para las afirmaciones sobre las cuales se apoya el autor, cfr. Antonio y David HURTADO TORRES: *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009.

alturas polarizadas: ‘*mib*’, ‘*fa#*’ y ‘*la*’ (p. 3, c. 20), un pasaje inestable en el cual cada uno de los instrumentos del cuarteto utiliza diversas notas iniciales: ‘*mi*’, ‘*si*’, ‘*sol*’, ‘*re*’, ‘*la*’, ‘*do*’, ‘*fa*’, ‘*sol*’, etc. (pp. 3-5, cc. 22-33) y finalmente una estabilización¹⁰⁶ de las alturas polarizadas [figura 9] que parecían haberse ‘olvidado’ (pp. 5-8, cc. 38-57).

Figura 9. *Audééis*. Polarización de las alturas.

A pesar de la extrema precisión de alturas microtonales que presenta la escritura –como se puede observar en la figura anterior–, es necesario considerar también el trabajo tímbrico y dinámico que aplica Sotelo sobre las mismas. Trabajo que a nivel global acaba por difuminar en parte dichas alturas¹⁰⁷. Por otro lado, si bien esta sección de ‘oleaje’ microtonal provenía de una re-elaboración más o menos libre de un pasaje de *Chalan*¹⁰⁸, cabe mencionar como éste presenta algunas variaciones a nivel armónico-espectral. Un ejemplo concreto lo encontramos hacia el final de la sección en el multifónico del

¹⁰⁶ En esta tercera parte los instrumentos parten siempre de la misma nota, véase a continuación la figura 9. Más adelante se recupera también el multifónico del violonchelo (perteneciente al espectro de ‘*re*’) utilizado en el inicio de *Audééis*.

¹⁰⁷ Como ya señalaba Ordoñez Eslava refiriéndose a *Chalan*: «Es posible observar en muchas ocasiones alturas concretas que aparecen claramente escritas, pero cuya percepción resulta cernida por la forma y rapidez de su emisión, como queda explícito en los compases 39 y ss. de *Chalan*», en ORDÓNEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 197.

¹⁰⁸ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 16-27.



violonchelo (ambos sobre la cuarta cuerda) que varía de una obra a otra: las resultantes ‘sol-sib-lab’ de *Chalan*¹⁰⁹ pasan a ser ‘mi-sol-fa#’ en *Audééis*¹¹⁰, ‘coincidiendo’¹¹¹ este ‘fa#’ con la nota ‘conquistada’ en el violín primero para iniciar sus escalas microtonales.

Más adelante, durante toda la sección heterofónica que ocupa gran parte de la obra –la «imaginada voz flamenca» que se materializa en la voz del cantaor– la armonía espectral funciona como un ‘velo’ o una ‘sombra’ de la melodía cantada por Arcángel o «imaginada» aún por en el cuarteto cuando este no interviene. Como se ha comentado anteriormente¹¹², a partir de la línea melódica se proyectan reflejos predominantemente a distancia de octava grave, doble octava aguda y quinta en el registro sobreagudo. Sin embargo, de modo análogo a como ocurría anteriormente con las escalas microtonales, el trabajo tímbrico y dinámico aplicado por Sotelo difumina de nuevo las alturas transformando los reflejos en espejismos, en luces y sombras¹¹³.

A nivel armónico-horizontal, además de las escalas microtonales en las cuales las alturas se suceden agolpándose casi como glissandos (articulados), Sotelo recurre también a trazos constituidos por quintas (o cuartas cuando aparecen invertidas)¹¹⁴. Este intervalo, como ya se ha señalado antes, impregna las aguas de la obra –también a nivel vertical– siendo el protagonista indiscutible de la penúltima sección. Si bien esta sonoridad de quintas desplegadas en arpeggios ascendentes y descendentes –y en parte espacializados por el hoquetus– recuerda al concierto para violín de Alban Berg¹¹⁵, quizás

¹⁰⁹ SOTELO: ‘*Chalan*’, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁰ SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹¹¹ NB.: la altura del multifónico no es temperada.

¹¹² Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 17-28.

¹¹³ Sotelo ya observaba este trabajo tímbrico-dinámico en la música de Nono, véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 16-27. Más adelante se ha referido al mismo en su propia música: «Se trata más adelante de crear (re-crear, re-interpretar y re-inventar) líneas con la calidad dramática de aquellos cantes [...] cuyo ‘espectro’-espíritu (estructura de armónicos) es además compuesto o creado a través de la elaboración de sombras y luces», en SOTELO: ‘*Memoriae*’, *op. cit.*

compuesto o creado a través de la elaboración de sombras y luces», en SOTELO: ‘*Memoriae*’, *op. cit.*

¹¹⁴ A modo de anticipación se presenta uno de estos trazos en el violín segundo (p. 47, cc. 451-454), si bien en este caso el intervalo utilizado es la séptima.

¹¹⁵ «Acierta María Zambrano, en su sabio conocimiento de la música, [...] y así mismo al referirse a ‘las notas de la afinación del instrumento’, como punto de partida de la organización armónica del ‘Concierto para Violín’ de Alban Berg», en SOTELO: ‘*Memoriae*’, *op. cit.* Esta última obra de Berg se encuentra entre algunos de los ejemplos de Zambrano recogidos por el compositor madrileño al hablar de la naturalidad en música, sea la «voz natural» del cantaor o «las notas de la afinación del instrumento», del violín. Sobre el ensayo de la filósofa al cual hace referencia Sotelo, cfr. María ZAMBRANO: ‘La condenación aristotélica de los pitagóricos’, *El hombre y lo divino*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1955.



guarda una similitud más cercana –y a modo de homenaje– con la última obra escrita por Nono: “*Hay que caminar*” *soñando*, compuesta en 1989 para dos violines¹¹⁶.



Figura 10. “*Hay que caminar*” *soñando*, de Luigi Nono, sonoridad de quintas.

En la *figura 10* se puede observar el empleo que hace Nono de las quintas justas relativas a la afinación natural del violín, la presencia de armónicos en registro sobregado y un uso exhaustivo de las indicaciones tímbricas y dinámicas que como señalaba el propio Sotelo permiten oír «—además de distintas zonas del espectro armónico más fuertemente iluminadas que la propia nota fundamental, que en muchos casos desaparece— incluso pequeñas variaciones u oscilaciones microinterválicas»¹¹⁷. Además el pequeño ‘motivo’¹¹⁸ que se diluye en el *ppppp* se parece significativamente a los utilizados por Sotelo hacia el final de *Audééis*.

¹¹⁶ Luigi NONO: “*Hay que caminar*” *soñando*. Italia: Casa Ricordi, 1989.

¹¹⁷ SOTELO: ‘*Luigi Nono o el...*’, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁸ A lo largo del segundo movimiento de “*Hay que caminar*” *soñando* aparecen distintas variaciones de este motivo –variaciones ascendentes, pero también descendentes.

Figura 11. *Audééis*, sonoridad de quintas.

Las notas rodeadas en la *figura 11* permiten ‘rastrear’, si bien guardando una cierta distancia, lo que podría ser la resonancia fragmentada de dicho ‘motivo’. Sin embargo, a nivel particular, cada una de las células presentadas por los instrumentos del cuarteto se constituyen por quintas, así como dichos instrumentos se suceden en ‘hoquetus’ respetando –con pocas excepciones– los intervallos de quinta (si bien a veces ‘saltándose’ algunos pasos)¹¹⁹. La flecha descendente que subraya las entradas ‘especializadas’ en el cuarteto revela la sucesión de quintas que se produce entre el violín segundo y el violonchelo: ‘fa#’ ‘si’ ‘mi’.

Esta sonoridad de quintas es una característica recurrente en la música de Sotelo. En *Audééis* también la encontramos a nivel vertical en los acordes que recrean la «resonancia de lo que fue una vibrante voz», es decir, en la *Seguiriya* final. El acorde que sostiene dicha resonancia-pedal está constituido por las alturas: ‘si^b’ ‘fa’ ‘do’ ‘fa#’ ‘do#’ ‘sol#’ (p. 50, c. 486). No obstante, a veces aparece con algunas variaciones o es interrumpido al intercalar otros acordes que parecen ser ‘transposiciones’ del mismo,

¹¹⁹ En la *figura 11* se puede observar como el ‘si^b’ del violonchelo pasa directamente a un ‘do’ en el violín.

donde las alturas se desplazan por movimiento casi paralelo. Se trata de un acorde importante para el compositor madrileño, un acorde al que ya hacía referencia en una carta enviada en 1995 a José Ángel Valente a propósito de la ópera en la que por aquel entonces se encontraban trabajando: «conduce a lo que yo ya denomino ‘Acorde solar’, una de las columnas estructurales de la obra»¹²⁰.

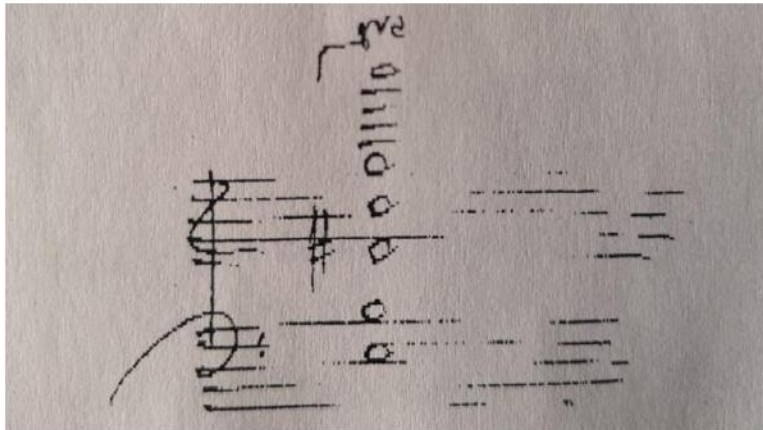


Figura 12. Acorde solar (‘mi’ ‘si’ ‘fa#’ ‘do’ ‘sol’ ‘la’).

Como se puede observar en *figura 12*, el acorde manuscrito que envió al poeta en la carta apenas mencionada es prácticamente idéntico –salvando la transposición a la quinta disminuida descendente– al utilizado en *Audééis*, a excepción de la última nota. Sin embargo, Sotelo se ha referido en otras ocasiones a lo que él denominó ‘Acorde solar’ especificando alturas cuyos intervalos difieren ligeramente de los enunciados en 1995. Por ejemplo, al referirse a la armonía de una obra más reciente finalizada en 2007, *Como llora el agua...*¹²¹, el compositor madrileño revelaba:

El proceso compositivo en la presente obra comienza con la búsqueda de una Scordatura (afinación modificada) que, alejada de la sonoridad convencional, conforma el centro armónico de toda la composición (*Do, Sol, re sol#, si, re#*). Esto es, una suerte de eje

segundo, ‘saltándose’ el ‘fa’ intermedio que mantendría el pasaje por quintas.

¹²⁰ ESCOBAR: ‘*Valente en clave...*’, *op. cit.*, p. 29.

¹²¹ Mauricio SOTELO: *Como llora el agua...*, UE 33 969. Viena: Universal Edition, 2007.



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audééis*, el cuarteto de cuerda con cantautor de Mauricio Sotelo.

David Antúñez Rodríguez

armónico gravitatorio o ‘Acorde Solar’ dentro de un sistema de ‘infinitos soles’ (Giordano Bruno)¹²².

Por lo tanto, podemos ver como estas «columnas» de quintas, si bien ligeramente diversas, tienen un significado común para Sotelo, siendo variaciones de su ‘Acorde solar’. Sobre la función que desempeña la armonía en la producción musical de Sotelo, podría afirmarse que se trata de una cuestión predominantemente colorista, si bien en algunas ocasiones –cuando esta viene saturada¹²³– contribuye también a la producción de tensión. Esta concepción colorista de la armonía viene reforzada por las palabras del mismo compositor:

Yo tengo una relación sinestésica con la música desde que era muy pequeño, y finalmente he creado un sistema artificial de colores. Eso me ayuda a lo que me indicó Luigi Nono, a olvidarme de la escritura en el acto de la composición y a tener una trayectoria mental más libre¹²⁴.

Esta relación entre sonido y color no solo actúa sobre las alturas con las que trabaja, sino que se extiende también al silencio, ante el cual Sotelo afirma escuchar/ver, recurriendo a la poesía de Valente, lo siguiente:

Suena azul celeste [el silencio] –G, o silente coloración de la nota ‘sol’–. Una leve vibración, de aparente quietud infinita, plena de serena intensidad, apuntando a lo posible, abierto a lo posible y los posibles, en verso de J. A. Valente¹²⁵.

Esta descripción se ve reflejada por ejemplo en el final del *Chalan*, en el cual el último climax orquestal desemboca en la sección etérea con la que termina la obra. En el

¹²² SOTELO: ‘Entrevista Mauricio Sotelo – Sean Scully’, *op. cit.*, p. 5.

¹²³ SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.*, p. 47, c. 443 o p. 49, c. 484, por citar solo dos ejemplos.

¹²⁴ ROJO DÍAZ: ‘Entrevista a Mauricio...’, *op. cit.*

¹²⁵ PRIETO: ‘Entrevista con Mauricio...’, *op. cit.* En respuesta a la pregunta: «¿A qué suena el silencio?»



umbral del silencio, Sotelo emplea la indicación *pizz.* ‘celeste’ en la parte de violonchelos y contrabajos, así como ‘celeste’ en la parte *ad libitum* del solista de percusión (*cymbal* y *bell tree*)¹²⁶.

Domingo 27 de agosto del 2006*

«Un cantaor sin embargo se caracteriza por cantar, en un ámbito muy limitado, con una voz más áspera, llena de micro-intervalos, rica en floridos arabescos, –como los que se ven en uno de esos muros de la Alhambra–. Y es en la aparente ‘suciedad’ de la voz, en la riqueza infinita de matices, de grados de intensidad, en donde radica, para mí, la potencia expresiva de esas líneas ‘rotas’.»¹²⁷

2.4. Las melodías leídas en el agua

Las aguas de *Audééis* discurren en numerosas ocasiones a lo largo de la voz del cantaor rodeando, meciendo o reflejando¹²⁸ las melodías con las que este insufla vida a los textos populares del flamenco y los poemas de Valente con los que se *entreveran*. Esta idea de ‘insuflar vida’, de cómo la vibración de las vocales y la riqueza melismática del cante asisten al «alma de la palabra» latente en la escritura, «liberándola de las consonantes» de piedra¹²⁹, encuentra sus raíces en el canto de la tradición hebraica, tradición que interesó a Nono y que por consiguiente también influyó en Sotelo¹³⁰:

¹²⁶ SOTELO: ‘*Chalan*’, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁷ SOTELO: ‘*Entrevista Mauricio Sotelo – Sean Scully*’, *op. cit.*, pp. 8-9. (*) La fecha corresponde a la publicación del CD en cuyas notas al programa aparece la entrevista entre ambos artistas.

¹²⁸ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 17-28. ‘Heterofonía’, ‘Cante (melodía) acompañado’ y «Resonancia de lo que fue una vibrante voz» respectivamente.

¹²⁹ En el artículo de Iluminada Pérez Frutos se recoge la referencia a la consonante como piedra: «Según dicen los hebreos, la *Torah* (o los cinco libros de Moisés) se componía originariamente de una sucesión de consonantes sin vocalización, ni divisiones por capítulos. Es la Palabra muda, sin pronunciar, encerrada en la letra, como una piedra seca. Es el ‘libro cerrado’», en Iluminada PÉREZ FRUTOS: ‘Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo’, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, no. 3, 2007, pp. 139-160, p. 141. Esta referencia pétreo se puede relacionar con las palabras de Sotelo cuando se refiere a la sección rítmica de *Artemis* (y por tanto, en parte, a la de *Audééis*), en la cual el ‘espacio vocálico’ se suspende, siendo sucedido por un «rápido ritmo pétreo (*un rêve de pierre*)», en SOTELO: ‘*Memoriae*’, *op. cit.*

¹³⁰ PÉREZ FRUTOS: ‘*Tratamiento de la voz...*’, *op. cit.*



Nos recuerda el filósofo veneciano [Massimo Cacciari] que un conocimiento profundo de la *Torah* sólo puede ser alcanzado cantándola. La vocal, alma de la palabra, eleva a la palabra en el canto por encima del cuerpo de la consonante, la libera. No sería posible leer la *Torah* sin pronunciar esta alma de la palabra, y esta alma exige ser cantada. En el canto se revela el alma de la escritura. [...] Y sería a través de esta dimensión vocálico-musical por la que el lenguaje humano podría acceder a poseer un reflejo o sombra de la lengua divina (Cacciari, 1985). Ese espacio vocálico sería para Nono el espacio de la escucha y del silencio, espacio posible o dominio de los *infiniti possibili*¹³¹.

Las melodías flamencas que emplea Sotelo en *Audééis* y que forman parte de su *océano sonoro* se caracterizan por presentar largas vocalizaciones –espacios vocálicos– *moldeadas* a través de numerosos o «infinitos posibles» melismas. Belén Pérez Castillo señala el vínculo que existe entre el cante flamenco y la memoria en la música del compositor madrileño, subrayando la componente plástica que envuelve estas melodías ‘esculpidas’ en aire¹³²:

Sotelo propone una reflexión sobre la escucha y la memoria. [...] en la voz del cantaor, una nota es como un abismo abierto, y por ello, a la manera de un escultor, trata de penetrar en la memoria del cantaor y moldear su voz¹³³.

Sin embargo, para poder conocer la tradición que hoy en día impregna las aguas de su producción musical, para poder *moldear* la voz ‘abismal’ del cantaor, Sotelo trabajó y estudió muy de cerca el cante flamenco, concretamente el de Enrique Morente cuya voz

¹³¹ SOTELO: ‘*Memoria, signo y canto...*’, *op. cit.*, p. 141. NB.: la sugerencia «por la que el lenguaje humano podría acceder a poseer un reflejo o sombra de la lengua divina» resume el significado del título *Audééis*, véase el apartado de este análisis dedicado a la influencia textual, pp. 11-16.

¹³² ‘Raíces del aire’, que diría Sotelo.

¹³³ Belén PÉREZ CASTILLO: ‘Sotelo Cancino, Mauricio’, Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 7, 1999-2001, pp. 36-39, p. 37. Citado en ORDÓNEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 112. La idea de ‘abismo abierto’ seguramente bebe de la poética de Valente: ‘escritura abisal’.



fue y es decisiva en la maduración artística del compositor madrileño. A partir de los análisis espectrales que realizó sobre esta voz pudo aprehender e incorporar a su música la «aparente ‘suciedad’ de la voz, la riqueza infinita de matices, de grados de intensidad» en la cual Sotelo encuentra «la potencia expresiva de esas líneas ‘rotas’»¹³⁴. Ya en 1995 mientras trabajaba en su ópera con José Ángel Valente, Sotelo señalaba la importancia de Morente en su música:

Voz interior que se hace cuerpo en la del cantaor Enrique Morente, y que personifica el vínculo entre la más pura tradición oral, el mito de la aparición de la escritura y las artes mágicas de la memoria. La voz de Morente –previamente grabada– va tejiendo un *continuum* sonoro –elaborado por medio de tratamiento informático– que se extiende, en el espacio del Teatro, como un mar micro-interválico en continua mutación; pero no como proceso armónico extendido sino como despliegue de la calidad sonora en infinitos grados de intensidad, peso y luminosidad¹³⁵.

En *Audééis*, el canto de Morente desempeña un papel fundamental. La primera intervención del cantaor presenta una fiel transcripción de la voz de Morente, transcripción a la cual se adscribe el cuarteto de cuerda con la heterofonía ya comentada anteriormente¹³⁶. Se trata de la *Toná*, un canto ‘añejo’ cuya versión cantada por Morente¹³⁷ ha sido utilizada por Sotelo en numerosas ocasiones¹³⁸. A continuación se expone el primer verso de la *Toná* presentado en la parte del cantaor y seguidamente una ‘simplificación’ de la microtonalidad melismática con el objetivo de facilitar el estudio de las notas sobre las cuales se fundamenta.

¹³⁴ SOTELO: ‘Entrevista Mauricio Sotelo – Sean Scully’, *op. cit.*, pp. 8-9. Véase de nuevo la ‘entrada de diario’ que encabeza este apartado, p. 38.

¹³⁵ Mauricio SOTELO: *s/t, Sibila*, no. 3, 1995, p. 5. Citado en ORDÓNEZ ESLAVA: ‘La creación musical de Mauricio...’, *op. cit.*, p. 220.

¹³⁶ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 17-28.

¹³⁷ Enrique MORENTE: *Soy un pozo de fatigas (Martinete y toná)*, Grabación Sonora Original, EMI Music Spain, S.A. Madrid (España), 1969, (2015 Remastered), cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=aFaRCdb8z94>>.

¹³⁸ *Estremecido por el viento* (2003), *Audééis* (2004), *Wall of light red* (2004) o *De oscura llama* (2008),

Figura 13. *Audééis*. ‘Toná’ (melodía melismática, ‘espacio vocálico’).

Figura 14. Simplificación de las notas fundamentales de la Tonà.

Como se puede observar –en el fragmento seleccionado, pero también en el resto de la *Toná* que se cita en *Audééis*–, la voz del cantaor reposa sobre un ‘re’, nota



fundamental de la obra como ya se ha expuesto previamente en el apartado dedicado a la armonía¹³⁹. Como el mismo compositor señala, la voz del cantaor se «caracteriza por cantar en un ámbito muy limitado»¹⁴⁰. En este caso, los numerosos melismas se *moldean* principalmente alrededor del ‘re’ y del ‘fa/fa#’, constituyendo un riquísimo (*infinitamente possibile*) ámbito microtonal en el pequeño espacio de una tercera mayor. Sin embargo, la voz discurre impregnado también las alturas del ‘do# creciente’ (como sensible de ‘re’) y, en registro más agudo, del ‘sol calante’ (la subdominante). Por lo tanto el reducido ámbito de tercera se puede ampliar ligeramente hasta abarcar la quinta disminuida (el tritono, concretamente el de la sonoridad de dominante de ‘re’: do#-sol). De forma excepcional, aparecen la nota ‘la’ grave (p. 12, c. 83) y el ‘si’ (p. 17, c. 108), siendo esta la nota más aguda que emplea el cantaor en toda la obra. Dicho ‘si’ se canta en el punto culminante de la *Toná*, en el largo melisma que concluye la palabra «viñas». Es significativa la indicación retórica que acompaña aquí a la dinámica compartida (enfaticada) por el resto del cuarteto: *ff valiente*¹⁴¹. Se podría afirmar que nos encontramos ante una referencia al apellido de su estimado poeta Valente. La hipótesis se refuerza al conocer que algunos estudiosos de la obra de Sotelo han señalado el empleo del apellido ‘Morente’ por parte del compositor madrileño como un recurso retórico¹⁴². Por otro lado, cabe destacar la ambigüedad que el empleo de un ámbito muy limitado genera en la melodía. La escala que parece utilizar Sotelo en la *Toná* está constituida por las alturas: *re mi(mib) fa(fa#) sol la ? do#*. No es hasta el punto que se acaba de comentar, con la aparición del ‘si’, que podemos ‘vislumbrar’ la escala dórica de ‘re’ sobre la cual se constituye la *Toná*¹⁴³. Sin embargo, Sotelo también enfatiza en ocasiones el ‘mib’ y el

por citar solo algunas.

¹³⁹ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la armonía, pp. 29-37.

¹⁴⁰ Véase de nuevo la ‘entrada de diario’ que encabeza este apartado, p. 38.

¹⁴¹ NB.: a lo largo de la obra las indicaciones retóricas aparecen en italiano (p. ej. *appassionato*) o en alemán (p. ej. *nachdentlich*), mientras que en este caso se trata de una indicación en español.

¹⁴² Véanse ESCOBAR: ‘*Valente en clave...*’, *op. cit.*, p. 33. «[...] tanto es así que Morente será un referente esencial en la escritura musical de Sotelo, principalmente en la década de los noventa en la que trabajaron al alimón. Se concreta, de hecho, en obras del calado de *Su un oceano di scampanelli* per pianoforte solo (1994-1995), con resonancias de Ungaretti e indicación ‘lento, intenso, Morente’», así como Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA: ‘Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea’, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 32, enero-diciembre, Universidad de Granada, 2019, pp. 95-114, p. 108. Refiriéndose a la ópera *El Público*: «Desde un punto de vista conceptual, llama la atención el uso que Sotelo realiza del apellido Morente. A lo largo de la partitura, inserta esta palabra como indicación de carácter y, al mismo tiempo, como ofrenda musical a la figura del cantaor, en una suerte de intertextualidad velada al oyente, aunque necesariamente ‘interpretada’ por la orquesta. Así ocurre con ‘Morente-Lorca’ [...] o con ‘morente agonizante’ y ‘morente intenso’».

¹⁴³ Agustín Gómez cita a Hipólito Rossy, «la *toná* discurre sobre el modo dórico con escapadas transitorias pero ostensibles hacia notas de distinta tonalidad para hacer cadencias en la fundamental del modo dórico».

'fa#' sugiriendo la segunda aumentada y el semitono (*re-mib*) característicos de la escala frigia andaluza¹⁴⁴. Es interesante como Sotelo decide trabajar con una textura heterofónica (espectral) sobre la melodía de la *Toná* ya que, como apunta Ordoñez Eslava, «la *toná* [es] un palo de compás libre en el que, tradicionalmente, es la voz del cantaor lo único que debe oírse»¹⁴⁵. De este modo, la voz de Arcángel es en parte lo 'único' que se escucha, rodeado sin embargo por las luces y sombras proyectadas en la heterofonía del cuarteto.

Estremecido por el viento
Canto a Federico para violín solo (2003) Mauricio Sotelo
(*1961)

Figura 15. *Estremecido por el viento*. 'Toná' (ritmo 'alla mente').

En la figura 15 se puede observar la misma transcripción de la *Toná* utilizada en *Audééis* que ya empleaba Sotelo en su obra para violín solo, *Estremecido por el viento*, compuesta un año antes¹⁴⁶. En este caso, además de respetar el carácter monódico de la *Toná*, se especifica un ritmo 'alla mente' que el violinista debe interiorizar para imprimirlo a lo largo de su interpretación. Se trata, de nuevo, de una influencia de su

que la rige. Se canta a ritmo libre, o más exactamente, sin sujeción a compás» en Agustín GÓMEZ: *Cantes y estilos del flamenco*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004, pp. 91-91. Citado en ORDÓNEZ ESLAVA: 'La creación musical de Mauricio...', *op. cit.*, p.168.

¹⁴⁴ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la armonía, pp. 29-37.

¹⁴⁵ ORDÓNEZ ESLAVA: 'La creación musical de Mauricio...', *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁶ NB.: los compases que aparecen en la figura 13 se corresponden con los compases 9-15 de la obra para violín [figura 15]. En realidad, la sección completa de *Audééis* en la cual se presenta la transcripción de la *Toná* proviene de una re-elaboración de la misma –mediante un trabajo heterofónico– que ya constituía la primera parte de *Estremecido por el viento*.



maestro Nono, influencia que, como señala Kropfinger, se encuentra ya presente en obras precedentes de Sotelo, como por ejemplo *De Magia* de 1995:

Material y atmósfera [del segundo movimiento de *De Magia*¹⁴⁷] traen a la memoria tanto el cante andaluz por ‘Bulerías’ como la obra de Nono *Contrappunto dialettico alla mente*. Se evoca también un importante motivo en cuanto al significado y a lo musical de ‘el caminar’ como avanzar o trascender, [...] una alusión tanto a la plástica de Alberto Giacometti como a Luigi Nono en su obra para dos violines *Hay que caminar soñando*¹⁴⁸.

Por lo tanto, aunque la *toná* sea «un palo de compás libre», contiene una rítmica implícita que se deja entrever a través de los acentos y la línea de la melodía, ya sea por un ritmo ‘*alla mente*’ sugerido al violinista o por obra de la memoria flamenca del cantaor. La *bulería* de *Audééis* se diferencia de la *toná* por presentar una melodía más silábica. Si bien continúan *moldeándose* algunos melismas en la voz del cantaor, estos se acercan más al concepto de neuma. Como se puede apreciar en la *figura 16*, el texto discurre de forma más inteligible, adoptándose líneas más melódicas donde predomina el uso de grados conjuntos (microtonales):



Figura 16. *Audééis*. ‘Bulería’ (melodía silábica).

El ‘*si*’ *agudo* que aparecía en la *toná* viene sustituido por un ‘*si^b*’ que sumado a la enfatización de la segunda aumentada –producida por el incremento en el uso de ‘*mi^b*’ y de ‘*fa[#]*’ respecto a ‘*mi*’ y ‘*fa*’– tiñen la *bulería* de una sonoridad frigia andaluza, que si

¹⁴⁷ El movimiento presenta el subtítulo «El Paseante (l’homme qui marche), por *bulería* ‘*alla mente*’», cfr. Mauricio SOTELO: *De Magia*, UE 30 254. Viena: Universal Edition, 1995.

¹⁴⁸ Klaus KROPFINGER: ‘Infinita siembra’, *Sibila*, no. 5, Sevilla, 1996, pp. 36-37, p. 36. Citado en ORDÓÑEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p.187.



bien ya se había esbozado en la *toná*, aquí aparece de forma más explícita. Sin embargo, continúa utilizándose un ámbito vocal limitado que se circunscribe a un intervalo de sexta menor (*re-sib*).

En la *Seguiriya* final, se opta por una escritura más ornamentada que presenta numerosas *acciature* (simples o compuestas por numerosas notas siempre microtonales). Cabe destacar como se alterna entre una melodía más aguda centrada en ‘*sol#*’ y ‘*la*’ (a veces también ‘*fa#*’), y otra centrada en ‘*do#*’ y ‘*re*’. Se deduce de este modo una relación de dominante (sensible de ‘*la*’ (‘*sol#*’) y ‘*la*’) y tónica (sensible de ‘*re*’ (‘*do#*’) y ‘*re*’). En el compás 496 encontramos la nota más grave utilizada por el cantaor en toda la obra, un ‘*sol#*’. Además, si bien las melodías son bastante estables una vez que se centran –ya sea sobre el ‘*sol#*’ agudo o sobre el ‘*do#*’ central–, en los puntos de transición entre ambos centros el ámbito de la voz se amplía considerablemente, como puede observarse en la *figura 17* entre el ‘*sol#*’ grave y el ‘*la*’ creciente agudo del compás sucesivo, donde llega a cubrirse un intervalo de novena menor.



Figura 17. *Audééis*. ‘Seguiriya’ (melodía neumática).

Como última consideración, mientras que la *Toná* y la primera parte de la *Seguiriya*¹⁴⁹ son transcripciones bastante fieles de cantes de Enrique Morente, la *Bulería* parece pertenece a lo que Sotelo suele indicar en algunas partituras como ‘parte independiente’, si bien en este caso aparece escrita (esbozada) en su totalidad, aunque con

¹⁴⁹ Enrique MORENTE: *Pago con la vida (Seguiriyas de Jerez)*, Grabación Sonora Original, EMI Music Spain, S.A. Madrid (España), 1969, (2015 Remastered), cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=QW4fhd817Vg>>.



un menor grado de precisión¹⁵⁰. Como indica Ordoñez Eslava, en estas ‘partes independientes’ «el cantaor interpreta el texto como una letra flamenca más»¹⁵¹, en ocasiones ni siquiera están escritas en la partitura, y por lo tanto los «casos en que el cantaor o el intérprete vocal debe ejecutar lo que está escrito es menor»¹⁵². En la grabación de *Audééis* de la *Biennale de Salzburgo*¹⁵³ se puede comprobar como la línea ‘sugerida’ en la sección de la *Bulería* no siempre coincide con la cantada finalmente por Arcángel, siendo prioritaria la libertad del cantaor y el empleo de su memoria que la exactitud de una reproducción invariable. En los casos en los cuales se utilizan los poemas de Valente, Sotelo no recurre a una transcripción o cita, sino que compone una melodía nueva. Como el mismo compositor ha detallado en otras ocasiones, «se trata de una nueva, una línea musical que recrea y reinventa la cualidad dramática del cante tradicional –con una paleta infinita de micro-cualidades en el sonido»¹⁵⁴.

¹⁵⁰ NB.: la parte de la voz de Arcángel, a diferencia de lo que sucede en el resto de la obra, no presenta ninguna indicación dinámica a lo largo la *Bulería*.

¹⁵¹ ORDÓNEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 221.

¹⁵² *Ibid.*, p. 222.

¹⁵³ Mauricio SOTELO: ‘*Audééis*’, Salzburg Biennale: Festival for New Music 2009, NEOS Music, 2013, cfr. <<https://youtu.be/9X3yml9wf-8>>.

¹⁵⁴ Mauricio SOTELO: *Muros de dolor... V: José Ángel Valente – memoria sonora*, Mauricio Sotelo. Universal Edition [online].



Jueves 22 de junio el 2017

«R. P.- ¿Qué es importante tener en cuenta cuando se interpreta la música de Sotelo?

Cañizares.- El ritmo. Como toda la música rítmica y la de Sotelo lo es, si no se interpreta con ritmo pierde toda la gracia y el carácter. Para interpretar su música esto creo que hay que tenerlo muy en cuenta»¹⁵⁵.

2.5. Los ritmos leídos en el agua

En la rítmica de *Audééis* confluyen las aguas de las dos tradiciones comentadas a lo largo de estas páginas, concretamente los *compases*¹⁵⁶ del flamenco y el *bol* de la música tradicional hindú¹⁵⁷. Asimiladas por el compositor madrileño, han sido *fermentadas* a lo largo de su producción musical hasta formar parte de su fructífero *océano sonoro*. El propio Sotelo expresa la relación existente entre ambas tradiciones al recordar que «una cierta vocación [en *Chalan* y *Night*¹⁵⁸] por recuperar una textura rítmica precisa [...] se inspira en la tradición musical del sur de la India», puntualizando que «la tradición sitúa aquí [en el sur de la India] el origen de nuestro flamenco»¹⁵⁹.

Iluminada Pérez Frutos ha realizado un estudio sobre los ritmos y palos del flamenco utilizados en *Audééis*¹⁶⁰. Antes de comentar aquí las rítmicas de los tres palos flamencos –*toná*, *bulería* y *seguiriya*– que mecen las aguas de la obra-objeto de examen,

¹⁵⁵ PRIETO: 'Entrevista con Cañizares', *op. cit.*

¹⁵⁶ NB.: Berlanga advierte que «la palabra compás tiene significados diferentes (aunque relacionados) en el flamenco y en la música occidental de tradición escrita. Simplificando, podemos identificar el compás [...] en sentido flamenco con ciclo rítmico. [...] En el flamenco se hace una distinción entre 'cantes a compás' y 'cantes libres'. Los cantes a compás son aquellos cuyo ritmo se marca claramente (más o menos, según los casos). Los cantes libres son aquellos que se interpretan sin ritmo definido, son de ritmo libre, oratorio o ad libitum», en Miguel A. BERLANGA: *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza*, Universidad de Granada, 2017.

¹⁵⁷ Para una breve explicación del término *bol*, véase la p. 51 de este análisis.

¹⁵⁸ Mauricio SOTELO: *Night*, UE 33 987. Viena: Universal Edition, 2007.

¹⁵⁹ SOTELO: 'Muros...', *op. cit.*, pp. 3-4, en ORDÓÑEZ ESLAVA: 'La creación musical de Mauricio...', *op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁰ Cfr. PÉREZ FRUTOS: 'Tratamiento de la voz...', *op. cit.*, concretamente la última parte, pp. 18-20.

es necesario aclarar –tomando como referencia la explicación que propone Miguel Ángel Berlanga– los tres tipos de patrones rítmicos sobre los cuales se fundamenta el flamenco:

compás de *tango* (binario), compás de *fandango* (ternario) y compás de amalgama de 12, el compás flamenco con más personalidad distintiva. El compás de amalgama de 12 tiempos, tiene a su vez tres modos de hacerse: compás de *petenera/guajira*, compás de *soleá* y compás de *seguiriya*¹⁶¹.

Pérez Frutos ilustra el compás de amalgama de 12 tiempos del grupo de la *soleá*¹⁶², concretamente el correspondiente a las *bulerías*, presentando los dos posibles agrupamientos rítmicos que se muestran en la *figura 18*.

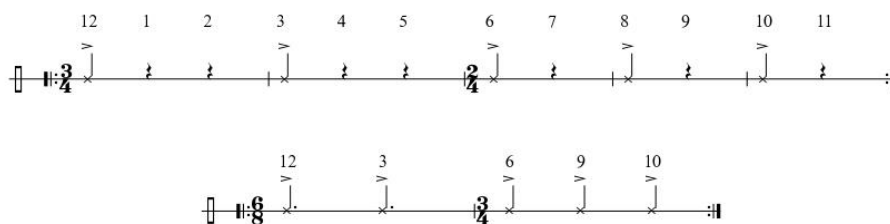


Figura 18. Reagrupamiento rítmico (de Pérez Frutos) del compás de amalgama de 12 pulsos.

Además, debemos tener en cuenta la flexibilidad que en ocasiones se adopta frente a los compases flamencos, donde se recurre a lo que en la música clásica europea podríamos identificar como una especie de *rubato*, una flexibilidad supeditada a las necesidades expresivas y de dicción del cante. Berlanga arroja un poco de luz sobre este argumento en el capítulo dedicado al compás y la sonoridad flamenca de su libro *El Flamenco: Arte Musical y de la Danza*:

La medición del ritmo en el flamenco no funciona como un marco cuadrículado en el que cante, toque y baile tengan que

¹⁶¹ BERLANGA: ‘*El Flamenco, un Arte...*’, *op. cit.*

¹⁶² PÉREZ FRUTOS: ‘*Tratamiento de la voz...*’, *op. cit.*, p. 18.



David Antúnez Rodríguez

enmarcarse con la precisión de un metrónomo: no se canta (o toca o baila) en función del compás, sino que éste está al servicio de la expresión musical. [...] En la expresión musical flamenca se hace presente una particular tensión entre flexibilidad rítmica – especialmente en el cante– y la exactitud del compás. Cuando canta, el cantaor tiene en mente decir bien los tercios o frases del cante. Si la estructura de los cantes se articula principalmente a través de la melodía, entonces el compás está en función del fraseo musical, y no al revés. Esto es compatible con el hecho de que cuando se canta para el baile, el compás es tan importante como el fraseo melódico. [...] Con la guitarra sucede otro tanto: juega un papel clave para marcar el compás, pero no lo marca de manera absolutamente isócrona, cuadriculada¹⁶³.

En *Audééis* se utilizan tres palos de la tradición flamenca. Sotelo respeta su carácter manteniendo de este modo la esencia que los representa, se trata, como detalla Ordoñez Eslava, de «palos de ritmo libre como la *toná*, de tempo lento como la *seguriya* o tan ‘festeros’ como la *bulería*»¹⁶⁴. Al referirse a este último, Sotelo hace hincapié en la necesidad de no perder la frescura del Flamenco:

[...] una *bulería* o una *solea* se cuentan en doce tiempos. Los endecasílabos los metemos en su sitio. Este tipo de cosas las hemos trabajado mucho con el texto. Nos movemos todos en clave flamenca, para mantener la frescura. Aquí somos todos flamencos¹⁶⁵.

El ritmo libre –o *alla mente*– que impregna la *Toná* ya se ha abordado anteriormente¹⁶⁶, sin embargo, esta es continuada por lo que podría considerarse un *Martinete*¹⁶⁷, cuya línea melódica se asigna al violín primero y al violonchelo, línea que

¹⁶³ BERLANGA: ‘*El Flamenco, un Arte...*’, *op. cit.*

¹⁶⁴ ORDÓÑEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 221.

¹⁶⁵ SOTELO: ‘*Soy compositor...*’, *op. cit.*

¹⁶⁶ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la melodía, pp. 38-46.

¹⁶⁷ Pérez Frutos ya lo indica de forma resolutiva: «*Toná*, más tarde se transforma en *Martinete*», en PEREZ FRUTOS: ‘*Tratamiento de la voz...*’, *op. cit.*, p. 16, así como la letra popular elegida por Sotelo para *Audééis* viene encabezada como «*Toná y Martinete*». Por otro lado, en *De Oscura llama*, obra compuesta para ensemble y finalizada en 2008, este mismo pasaje se utiliza de nuevo –*Toná y Martinete*– presentando en

ambos instrumentos ‘cantan’ por estricto movimiento paralelo a distancia de dos octavas. Arcángel no interviene en esta sección, pero es significativo el ritmo que ‘percuten’ el violín segundo y la viola mediante una acentuada articulación. ‘Percuten’ porque podría recordar al sonido de la fragua a la cual se vincula el *Martinete*, como ya señalaba Ordoñez Eslava refiriéndose a *Wall of lighth*, otra obra del compositor madrileño:

Este uso instrumental [Sotelo utiliza el yunque en la percusión] alude inevitablemente al martinete, un ‘cante de faena asociado a la fragua’, por lo que se propone en escena ‘con el golpeo de las herramientas’; de aquí que este objeto asociado al trabajo del herrero se adopte como percusión con utilización rítmica, puesto que el canto se somete a su compás¹⁶⁸.

En la *figura 19* se puede observar el cante de «imaginada voz flamenca», recreado en el violín primero y el violonchelo, ‘sometido’ a la rítmica ‘de fragua’ percudida por el violín segundo y la viola. Sobre esta rítmica impresa en los acentos del ‘re’ creciente percudido, Pérez Frutos puntualiza que se trata de una *soleá por bulería*, donde se trabaja con la «hemiolia de un compás de 6/8 en un compás de 3/4»¹⁶⁹.

Figura 19. *Audééis*. Imposición del ritmo en el ‘Martinete’.

esta ocasión el título «*Martinete de medianoche*», cfr. Mauricio SOTELO: *De oscura llama*, UE 34 642. Viena: Universal Edition, 2008, p. 142.

¹⁶⁸ ORDÓÑEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 173, haciendo referencia a GÓMEZ: ‘*Cantes y estilos...*’, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁹ PEREZ FRUTOS: ‘*Tratamiento de la voz...*’, *op. cit.*, p. 20. Sobre el término ‘hemiolia’: «en el sistema métrico moderno denota la articulación de dos unidades de metro triple como si fuesen anotadas en tres unidades de metro doble» [TDA], según Julian Rushton, ‘Hemiola’, en *Grove Music Online*.

A continuación se presenta reconstruida¹⁷⁰ la reducción de la ‘resonancia’ del cuarteto –realizada también por Pérez Frutos– con la cual se expone el ritmo armónico aplicado por Sotelo en la *seguriya* final de *Audééis*:



Figura 20. Ritmo armónico de la ‘Seguriya’.

La influencia de la música tradicional hindú comienza a formar parte del *océano sonoro* de Sotelo a partir «del largo camino de trabajo recorrido junto al maestro de tabla hindú Trilok Gurtu»¹⁷¹ que dejó una significativa huella en la composición de *Chalan*, reapareciendo en posteriores obras de su producción musical¹⁷². El compositor madrileño asimila, además de algunas rítmicas hindúes, el empleo de las sílabas –onomatopéyicas y percusivas– características de esta tradición que reciben el nombre de *bol*¹⁷³. En la *figura 21* se puede observar el uso de dichas sílabas por parte del solista de *Chalan*, el cual las presenta primero utilizando únicamente la voz –*parlando*–, para posteriormente añadir también la percusión de la tabla india (la cual, tras la transición, continúa sin la voz inicial):

¹⁷⁰ Para la elaboración de la *figura 20* se ha tomado como punto de partida una de las figuras utilizadas por Pérez Frutos al final de su artículo, cfr. PEREZ FRUTOS: ‘*Tratamiento de la voz...*’, *op. cit.* Sin embargo, la figura aquí mostrada presenta algunas variaciones –respecto a la figura de Pérez Frutos– como consecuencia de la información contrastada con la partitura-objeto de examen, cfr. SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.*

¹⁷¹ SOTELO: ‘*Muros...*’, *op. cit.*, pp. 3-4, en ORDÓNEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷² Tras la colaboración de Sotelo con Trilok Gurtu durante la composición de *Chalan* (2003), se pueden observar ‘huellas’ de la música hindú en algunos pasajes de *Artemis* y *Audééis* (ambas de 2004) o en obras más recientes como *Luz sobre lienzo*, para violín, bailaora, percusión y electrónica, dedicada a la violinista Patricia Kopatchinskaja, cfr. MAURICIO SOTELO: *Luz sobre lienzo*. Viena: Universal Edition, 2008.

¹⁷³ GÜNTHER: ‘*Chalan (Work introduction)*’, *op. cit.* Para un tratamiento más específico del término, cfr. CHANDRA COURTNEY & DAVID COURTNEY: *Bol (The Syllables)*, chandrakantha.com [online]: «La sílaba mnemotécnica se conoce como ‘*bol*’. Esta deriva de la parola [en hindi] ‘*bolna*’ que significa ‘hablar’. El concepto de ‘*bol*’ presenta diferentes características. Estas dependen de la manera en que el ‘*bol*’ se relaciona con la técnica de la tabla» [TDA].

Figura 21. *Chalan*. Empleo de los *bol* en la parte del solista de percusión.

En el caso de *Audééis* –si bien ya se utilizaban en *Artemis*¹⁷⁴– Sotelo recurre una vez más al empleo de los *bol* hindúes, aunque lo hace de una forma mucho más sutil. La dinámica en *pianissimo* junto a la indicación retórica *Geheimnisvoll* (secreto, misterioso) sugiere una presencia velada del material, como puede observarse en la figura 22.

Figura 22. *Audééis*. Empleo de los *bol* en la parte del violonchelo.

Cabe destacar la posible relación existente entre el término *Geheimnisvoll* utilizado en *Audééis* y la música del maestro veneciano, concretamente el cuarteto de cuerda *Fragmente-Stille, an Diotima*, sobre el cual Sotelo señalaba:

Este ‘...geheimere Welt...’, o secretísimo mundo –como reza la cita de Hölderlin que encabeza la primera página del cuarteto [de Nono]– constituiría, para nosotros, un primer documento de trabajo del

¹⁷⁴ NB.: aunque ambas partituras presentan estas sílabas, no se perciben en la grabación de *Audééis* de la Bienal de Salzburgo [Mauricio SOTELO: ‘*Audééis*’, Salzburg Biennale: Festival for New Music 2009, NEOS Music, 2013, cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=9X3ymI9wf-8>>]; mientras sí que se pueden escuchar en la reciente grabación de *Artemis* [Mauricio SOTELO: ‘String Quartet No. 2 «Artemis»’, *Quatuor Diotima*, Naïve Classique, 2021, cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=KmfV6t4uS4Y>>].



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audééis*, el cuarteto de cuerda con cantaor de Mauricio Sotelo.

David Antúnez Rodríguez

compositor, que certificaría la consumación de un paso definitivo en la conquista de un espacio renovado de la escucha¹⁷⁵.

Este uso velado de la voz del violonchelista, donde las sílabas ‘secretas’ pueden pasar desapercibidas en una primera escucha –distráida– para después revelarse ante el incremento de la atención del oyente –curioso–, recuerda en parte a la estética de José María Sánchez-Verdú, compositor contemporáneo a Sotelo, que explica la relación entre su música y la ornamentación árabe de la Alhambra¹⁷⁶:

La utilización de susurrados, de fragmentos poéticos por parte de los músicos, tiene en mi obra una función similar a la de los textos epigráficos en el arte nazarí, por citar un ejemplo. Los textos que aparecen en casi todas las estancias de la Alhambra (versos y textos del Corán, profanos, etc.) tienen una función no sólo ornamental sino también semántica: el arquitecto musulmán ha dotado a cada espacio – un jardín, una fuente, una estancia– de unas perspectivas semánticas que pueden o no ser percibidas por el visitante, pero que forman parte de la ‘profundidad’ intrínseca a cada espacio, a cada cámara, a cada esquina¹⁷⁷.

De forma similar, las sílabas hindúes utilizadas en la obra de Sotelo –sean o no percibidas por el oyente– «forman parte de la ‘profundidad’ intrínseca del espacio» sonoro que se presenta. Para concluir la contemplación de las rítmicas que mecen las aguas de *Audééis*, recorro de nuevo a José Manuel Cañizares, guitarrista flamenco que ha colaborado en numerosas ocasiones con el compositor madrileño y cuyas palabras también han encabezado la ‘entrada de diario’ dedicada a este parámetro:

¹⁷⁵ SOTELO: ‘*Luigi Nono o el...*’, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁶ NB.: Sotelo hace referencia a la ornamentación árabe designando la voz del cantaor «rica en floridos arabescos, –como los que se ven en uno de esos muros de la Alhambra–». Véase de nuevo la ‘entrada de diario’ que encabeza el apartado de este análisis dedicado a la melodía, p. 38.

¹⁷⁷ José María SÁNCHEZ-VERDÚ: *Maqbara. Epitafio para voz y gran orquesta*, (2000). Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea, 2004. Citado en ORDÓNEZ ESLAVA: ‘*La creación musical de Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 304.



Con Sotelo siempre tienes los pies en la tierra y la imaginación volando [¡soñando!]. En todo momento sabes si lo que oyes es una *bulería* o unos *tangos* mientras tu imaginación está flotando en un universo [océano] sonoro coherente¹⁷⁸.

Febrero del 1997*

«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 como el mínimo ‘diario de un caminante’»¹⁷⁹.

2.6. La construcción formal leída en el agua

Como el mismo compositor afirmaba, *Audééis* presenta al oyente un recorrido poético¹⁸⁰ –o al menos los «exiguos trazos» que testimonian dicho recorrido–. La idea de ‘diario de un caminante’ ayuda a entender una construcción formal que se descubre o se crea durante el camino, durante el proceso compositivo. De esta forma, se evita la aplicación –forzosa– de estructuras formales preconcebidas en las que a veces se ‘enjaula’ a veces a la música: sometiéndola a la técnica impuesta en vez de hallándola a partir de la Escucha. La ‘partitura-diario’ permite registrar las huellas tras el camino andado, actuando como «un cierto soporte de la memoria»¹⁸¹. Nos encontramos de nuevo ante la influencia del compositor veneciano, cuya última etapa –que impregna las aguas del *océano sonoro* de Sotelo– bebe de la poética machadiana: «no hay camino / se hace camino al andar»¹⁸². Estos famosos versos se podrían extrapolar, al menos en la obra que nos atañe, a la construcción formal de la música como «no hay forma preconcebida / se

¹⁷⁸ PRIETO: ‘Entrevista con Cañizares’, *op. cit.* Las puntualizaciones propias entre corchetes se han añadido a posteriori en este análisis para vincular la cita elegida a algunas de las ideas que recorren estas páginas, por lo tanto, no pertenecen a las palabras de Cañizares.

¹⁷⁹ SOTELO: ‘Luigi Nono o el...’, *op. cit.*, p. 26. (*) La fecha corresponde a la publicación del número de la revista en la cual se encuentra el artículo de Sotelo dedicado a Luigi Nono.

¹⁸⁰ SOTELO: ‘Memoria’, *op. cit.*

¹⁸¹ SOTELO: ‘Luigi Nono o el...’, *op. cit.*, p. 26. Sotelo hace hincapié a la importancia de la colaboración con los intérpretes: «‘Cantan’ estos signos sólo lo que la memoria del intérprete ya sabe o ha sabido. No son, por tanto, la verdadera escritura, sino el testimonio de aquella otra escritura interior, riquísima, poderosísima, vibrante y dolorosa. Estas experiencias de trabajo aparentemente ‘caóticas’ y no fáciles de entender para cualquier nuevo colaborador, están fundamentadas en un pensamiento que huye de toda metodología ‘mecanicista’, unidireccional u ‘ordenada’».

¹⁸² Antonio MACHADO: *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento, 1912.



descubre la forma durante el proceso mismo de la composición». De este modo, podríamos conectar también con la estética del compositor francés Edgard Varèse, el cual ya defendía la forma como resultado en vez de como imposición:

Concebir la forma musical como una *resultante* –el resultado de un proceso, me ha sorprendido lo que me pareció una analogía entre la formación de mis composiciones y el fenómeno de la cristalización. [...] ‘La forma del cristal es en sí misma una resultante [la palabra exacta que he utilizado para referirme a la forma musical] más que un atributo primario. La forma del cristal es la consecuencia de una interacción de fuerzas atractivas y repulsivas y el complejo ordenado del átomo’. Esto, creo, sugiere mejor el modo en el cual mis obras son construidas que cualquier otra explicación que yo [Varèse] pudiese dar al respecto¹⁸³.

En el caso de Sotelo, si bien la forma viene trazada como resultado de un recorrido poético, la idea de cristalización expuesta por Varèse debe matizarse. La partitura del compositor madrileño puede considerarse *una* ‘cristalización’ de su música, pero no *la* ‘cristalización’ absoluta de esta. Para Sotelo la partitura no contiene la música, sino que sirve para despertar la memoria de los intérpretes, como él mismo detalla: «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»¹⁸⁴. Veamos a continuación las distintas etapas –recogidas en la ‘partitura-diario’– por las cuales discurre el camino del caminante a lo largo de *Audééis*. Para ello tomo de nuevo como referencia las palabras de Sotelo relativas a *Artemis* que pueden ser extrapoladas, en parte, a nuestra obra-objeto de examen. A su vez, recorro a los ‘letreros’¹⁸⁵ que el propio compositor nos brinda a lo largo de las aguas de *Audééis* para orientarnos en el recorrido poético que nos presenta.

¹⁸³ VARÈSE & WEN-CHUNG: ‘*The Liberation...*’, *op. cit.*, p. 16. «Conceiving musical form as a *resultant* – the result of a process, I was struck by what seemed to me an analogy between the formation of my compositions and the phenomenon of crystallization. [...] ‘Crystal form itself is a resultant [the very word I have used in reference to musical form] rather than a primary attribute. Crystal form is the consequence of the interaction of attractive and repulsive force and the ordered packing of the atom’. This, I believed, suggests better than any explanation I could give about the way my works are formed».

¹⁸⁴ IRIZO: ‘*Entrevista a Mauricio...*’, *op. cit.*, p. 5 [del pdf].

¹⁸⁵ A continuación aparecen indicados en negrita.



El camino parte del «hálito» o lo informe –lo no creado todavía– (p. 1, cc. 1-13), un inicio en el umbral del silencio donde un puntillismo sutil se combina con la técnica del *tonlos* que hace las veces de «hálito» del cuarteto. A este material inicial se le superpone uno nuevo que introduce las «resonancias marinas: rumor del aire o del ‘respirar’ de las olas» (*Wellenartig*: pp. 2-9, cc. 14-62) y que pone en movimiento – mediante el continuo fluir de las cuerdas¹⁸⁶– la atmósfera inicial notablemente estática. Como se ha propuesto anteriormente, ambas etapas pueden ser consideradas re-elaboraciones de un fragmento de *Chalan*¹⁸⁷. La sección ‘marina’ da paso –tras una breve pausa– a la «tremenda voz o canto de gemido, grito o *Quejío*» (*Toná*: pp. 9-29, cc. 63-235) que presenta la primera intervención del cantaor. No obstante, esta sección se puede subdividir a su vez en dos: la *Toná* inicial (transcripción del cante de Morente)¹⁸⁸ y el sucesivo *Martinete* que coincide con la indicación «*appassionato*» (en este caso sin la presencia de Arcángel). *Toná* y *Martinete* ya aparecían en la obra para violín solo *Estremecido por el viento*¹⁸⁹. Sin embargo, a partir del compás 179 (p. 25) de *Audééis*, Sotelo parece retomar (re-elaborar) –a modo de transición– una sección del final de *Chalan*¹⁹⁰ para desembocar en el «*ricorda!*» (pp. 28-29, cc. 233-235)¹⁹¹ que antecede al «rápido ritmo pétreo (*un rêve de pierre*)» (*Bulería*: pp. 29-49, cc. 235-484)¹⁹². Cabe destacar que, en el compás 235 (p. 29), las aguas de *Audééis* se mezclan en una superposición de materiales –la cola del «*ricorda!*» y los primeros sonidos del cuarteto ‘percusivo’–, suavizándose así la transición. Además, si seguimos una vez más las huellas del material (percusivo) que ya se esbozaba en los compases 174-177 (p. 24), material relacionado anteriormente con la obra de violín solo, podíamos encontrarlo ya en el primer cuarteto de cuerda, *Degli eroici furori*, concretamente en la sección titulada *Buleria “omaggio a Helmut Lachenmann”*¹⁹³. Por lo tanto, en *Audééis* se anticipan –a modo de preparación– materiales pertenecientes a la *Bulería* en las secciones precedentes a la misma. Este ‘ritmo pétreo’, si bien en *Audééis* se presenta también junto a la voz del

¹⁸⁶ Excepto en el ‘oasis marino’ –*La Mer*– del c. 37, p. 5, cfr. SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.*

¹⁸⁷ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 17-28.

¹⁸⁸ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la melodía, pp. 38-46.

¹⁸⁹ Compárense cc. 63-177 de *Audééis* con cc. 1-61 de *Estremecido por el viento*. NB.: en el compás 34 de la obra para violín solo aún no aparecía la indicación «*appassionato*».

¹⁹⁰ Compárense cc. 179-235 de *Audééis* con los compases finales de *Chalan*, cc. 176-195.

¹⁹¹ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 17-28.

¹⁹² Corresponde a la sección percusiva de *Audééis* protagonizada por la percusión flamenca del cantaor –el cajón– junto al cuarteto de cuerda ‘desonorizado’.

¹⁹³ Compárense cc. 174-177 de *Audééis* con cc. 90-94 de *Degli eroici furori* (2001-2002). NB.: en *Degli eroici furori* la *bulería* se indica antes, a partir del c. 86. Por otro lado, se puede comprobar la semejanza de este material utilizado en *Audééis* con los cc. 59-61 de la ya citada *Estremecido por el viento* (2003).



cantaor¹⁹⁴ (tras la percusión del cajón flamenco y posteriormente de las palmas), es continuado por la «resonancia de lo que fue una vibrante voz» (*Seguiriya*: pp. 50-59, cc. 485-536). Dicha resonancia comienza a emanar sutilmente a partir del compás 400 (p. 44), impregnado cada vez más material del cuarteto hasta disolver por completo la ‘percusión’ que presentaba. De esta forma, el paso de la *Bulería* percusiva a la *Seguriya* de resonancia armónica se produce de forma gradual. «Lo que fue una vibrante voz» presenta en *Audééis*, a modo de palimpsesto, la voz real del cantaor (de nuevo una transcripción, en parte, del cante de Morente)¹⁹⁵ diferenciándola de *Artemis*. A continuación, cuando la voz de Arcángel se extingue envuelta en una delicada resonancia del cuarteto, Sotelo finaliza el recorrido poético «en impulso, en soplo, en silencio, en lo abierto (*ins freie...*), en lo abierto a lo posible» (*nachdenklich*: pp. 59-61, cc. 537-567). En este punto, sin la presencia del cantaor, el cuarteto ‘dialoga’ *ensimismado*¹⁹⁶ con unos trazos de quintas –que recuerdan a la obra de Nono “*Hay que caminar*” *soñando*¹⁹⁷– hasta desvanecerse en la tímbrica inicial en el umbral del silencio.

Ambos límites cercanos al silencio –el inicio y el final de *Audééis*– comparten además una rítmica característica que se presenta en cierto modo latente, como un indicio que germinará más adelante o los restos que permanecen tras el camino andado, que «nacen después de cada naufragio»¹⁹⁸. Si ‘reconstruimos’ la rítmica repartida en ambos casos en el cuarteto de cuerda¹⁹⁹ (recordemos el trabajo de ‘hoquetus’ realizado por el compositor en otras secciones de la obra), encontramos la estructura que caracteriza al palo de la *Seguiriya*, sobre todo las células rítmicas correspondientes al compás de 6/8²⁰⁰. Para comentar brevemente la función de este *hilo rítmico* a lo largo de *Audééis*, a continuación se cita un fragmento del capítulo 82 de *Rayuela* en el cual Cortázar –a través

¹⁹⁴ Voz añadida a modo de palimpsesto sobre la sección exclusivamente percusiva de *Artemis*. Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 17-28.

¹⁹⁵ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la melodía, pp. 38-46.

¹⁹⁶ La indicación en alemán ‘*nachdenklich*’ se puede traducir como ‘pensativo o ensimismado’. Sotelo hace referencia al término cuando aborda la música de su maestro Nono: «Una escritura-pensamiento, una escritura-espacio, una escritura-arquitectura del sonido y de la escucha. Y esta escritura debe, necesariamente, ser despojada de todo elemento ‘narrativo’, de todo ritmo progresivo, de toda apariencia figurativa, de todo ‘entretenimiento’ del propio trazo, para permitir, eso sí, un ‘ensimismamiento’ del sonido. Va surgiendo así una escritura radicalmente austera, pero abierta al infinito», en SOTELO: ‘*Luigi Nono o el...*’, *op. cit.*, p. 25. NB.: la correlación entre ‘abierto al infinito’ y la poética de Valente o el ‘*ins freie*’ de Rilke comentados a lo largo de estas páginas.

¹⁹⁷ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la armonía, pp. 29-37.

¹⁹⁸ SOTELO: ‘*Luigi Nono o el...*’, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹⁹ En el inicio (p. 1, cc. 7-9): violín segundo junto a viola y violín primero junto a violonchelo, mientras que en el final (p. 61, cc. 555-558): viola y violín segundo. Cfr. SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.*

²⁰⁰ Véase el compás 488 en SOTELO: ‘*Audééis*’, *op. cit.*, p. 50. Este compás se puede examinar en este análisis en la *figura 20* relativa al ritmo armónico de la *Seguiriya*.



de Morelli (su *alter ego* en la novela)– reflexiona sobre la escritura y la forma ligada al ritmo:

Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo [de *swing*] y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra²⁰¹.

Por lo tanto, se podría entender que la forma como resultado de un recorrido poético, en el caso de *Audééis*, se mantiene en pie por la coherencia de la rítmica flamenca subyacente, arraigada también en puntos en los cuales la presencia del flamenco no es tan evidente: el paso del caminante parte de la *Seguriya-latente* para desembocar en la *Seguriya-sedimento del naufragio*²⁰². Se podría equiparar, salvando las distancias, el ritmo de *swing* que entra en juego en la escritura de Cortazar cuando ‘el todo’ busca una forma, con el ritmo flamenco sobre el cual se sustenta *Audééis*, el ritmo subyacente en el recorrido poético de la composición de Sotelo.

Para finalizar, centrémonos una vez más, como ya se ha esbozado a lo largo de estas páginas²⁰³, en las diferencias que presenta *Audééis* respecto a *Artemis*, es decir, dirijamos la mirada hacia las individualidades que se han originado en *Audééis* al incluir la figura del cantaor flamenco. Por un lado, la presencia de la voz de Arcángel ha supuesto la inclusión de los diferentes textos seleccionados por Sotelo (letras populares y poemas de José Ángel Valente)²⁰⁴. Estas melodías flamencas –añadidas a modo de palimpsesto sobre la ‘base’ de *Artemis*²⁰⁵– han implicando la aparición de un nuevo estrato, no solo a nivel tímbrico, sino también de significado y fonético.

²⁰¹ CORTÁZAR: ‘*Rayuela*’, *op. cit.*, p. 564 [capítulo 82]. En las notas a pie de página de la edición de Andrés Amorós aparece la siguiente aclaración: «Ha declarado Cortázar a Evelyn Picon algo muy semejante a lo que expone en este capítulo: ‘El jazz me enseñó cierta sensibilidad de *swing*, de ritmo, en mi estilo de escribir. Para mí las frases tienen un *swing* como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento’».

²⁰² Ambos términos reflejan algunas de las ideas de Sotelo presentadas en estas páginas.

²⁰³ Véanse los apartados de este análisis dedicados a la sonoridad y la melodía, pp. 17-28 y pp. 38-46 respectivamente.

²⁰⁴ Se pueden consultar en este análisis en la p. 13.

²⁰⁵ Véase de nuevo el apartado de este análisis dedicado a la sonoridad, pp. 17-28.



Por otro lado, el nuevo estrato añadido en la parte del cantaor ha originado también algunas variaciones a nivel estructural, si bien de forma sutil, debidas a la agregación en *Audééis* de algunos compases respecto a *Artemis*. Hasta la primera intervención de Arcángel en el compás 68 (p. 9), ambas obras no presentan cambios a nivel estructural²⁰⁶. A partir de este momento, en la entrada del cantaor aparece el primer calderón, además las pausas medidas en *Artemis* pasan a ser –en varias ocasiones– G. P. (gran pausa) en *Audééis*. Más adelante, en la *Bulería* (p. 29, c. 135), la presencia del cajón implica algunos cambios en los materiales percusivos del cuarteto. Por ejemplo, al inicio de esta sección, la triple repetición de dos compases en *Artemis* (p. 25, cc. 235-236) se aplica solo a uno de ellos en *Audééis* (p. 29, c. 236); los compases percusivos 303-306 (p. 29) del violín primero en *Artemis* cambian en *Audééis* (pp. 33-34) donde el ‘nuevo’ material sirve para proporcionar la afinación de la nota ‘re’ con la cual inicia la voz del cantaor en el compás 306 (p. 34); o el material percusivo de los cc. 373-377 viene reelaborado en *Audééis* (p. 41) aumentando ligeramente la densidad rítmica del cuarteto. Sin embargo, hasta la *Seguiriya* (c. 485) no se producen alteraciones de compás entre ambas obras. Ahora bien, a partir de este punto comienzan a añadirse compases –hasta un total de 12– donde la voz de Arcángel es cada vez más protagonista: c. 485 (compás añadido: 3/4 con calderón), c. 490 (el compás de 6/8 se sustituye por uno de 4/4), c. 496 (la resonancia del cuarteto dura todo el compás), cc. 497-498 (compases añadidos: solo con la voz del cantaor) y cc. 529-536 (compases añadidos: última intervención del cantaor –junto a la resonancia del cuarteto– exponiendo de nuevo el primer verso del último poema de José Ángel Valente)²⁰⁷. Finalmente, el último compás de *Audééis*, también añadido, presenta una especie de síntesis de los compases iniciales –c. 2 (ambos violines) y c. 6 (viola y violonchelo)– potenciando la sensación de ciclicidad tras el camino andado durante el recorrido poético.

²⁰⁶ En esta primera parte de *Audééis* solo se añaden algunas indicaciones de ‘gran pausa’ (G.P), algunos cambios dinámicos muy sutiles (p. ej. *p* en vez de *pp*) y la indicación retórica de ‘*La Mer*’.

²⁰⁷ «Cima del canto» en VALENTE: ‘*Antología...*’, *op. cit.*



Julio del 1972, Darmstadt*

«El sonido, en sí mismo, es un océano de vibraciones sin fin»²⁰⁸.

3. REFLEXIONES SOBRE EL OCÉANO SONORO

Llegamos al final de nuestra travesía a lo largo de las aguas de *Audééis*. En estas páginas surcadas hemos podido contemplar los distintos pilares sobre los cuales se sustenta la obra-objeto de examen, así como acercarnos a la fértil poética de Mauricio Sotelo donde numerosas referencias musicales y extra-musicales aún *fermentan* a día de hoy en el *fondo marino* de sus composiciones. Referencias que se mantienen fieles a la música de su maestro Nono, la poesía de su estimado Valente o la voz –«recreación de la memoria, recuerdo importante»²⁰⁹– del cantaor Morente. Referencias que contribuyen a la lenta formación de la música de Sotelo que, como una resina, se segrega enriqueciendo su *océano sonoro*. Continuando con las palabras de Valente: «escribir no es hacer, sino aposentarse, estar». Como hemos podido comprobar, la música de *Audééis* parte de una versión inicial para cuarteto –*Artemis*–; no se trata por tanto de una música ‘hecha’, sino asentada, revisitada.

A lo largo de este análisis se han tenido presentes las reflexiones expuestas por Luciano Berio en la conferencia que dedicó a la «poética del análisis» recogida póstumamente en su libro *Un recuerdo al futuro*²¹⁰. Concretamente la necesidad de contextualizar la obra que se analiza, de no olvidar el *océano sonoro* al cual esta pertenece. Berio aborda esta necesidad y nos advierte:

En nuestros días sucede a menudo que, incluso en el caso de análisis penetrantes y, por así decirlo, científicos, el analista no se preocupa de situar la obra-objeto de examen en una cronología evolutiva del compositor, es decir, en la perspectiva de su poética. Es precisamente esta tendencia a la atemporalidad lo que convierte el

²⁰⁸ Horatiu RADULESCU: *Sound plasma – Music of the Futur Sign or My D High Opus 19∞*. Munich: Edition Modern, 1975. Citado en Pedro ORDOÑEZ ESLAVA: «Postespectralismo(s) musical(es) en la creación contemporánea española. (Su)pervivencias del último relato compositivo», *Revista de Musicología*, vol. 40, no. 1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2017, pp. 195-220, p. 166. (*) La frase apareció en las lecturas de Radulescu de los cursos de Darmstadt de 1972, siendo editada en 1975.

²⁰⁹ ROJO DÍAZ: ‘*Entrevista a Mauricio...*’, *op. cit.* Explica Sotelo: «Hay otras [referencias a Morente] de las que ni siquiera busco la partitura, sino que tengo el ambiente sonoro en la cabeza y se produce una especie de recreación de la memoria, un recuerdo que me parece importante».

²¹⁰ Luciano BERIO: *Un ricordo al futuro. Lezione americane*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2006.



Hacia caminos soñados. Un análisis de *Audééis*, el cuarteto de cuerda con cantaor de Mauricio Sotelo.

David Antúñez Rodríguez

análisis en una experiencia abierta y creativa que, sin embargo, puede llegar a ser inútil cuando quien la conduce lucha con la conceptualización de algo que no existe²¹¹.

De este modo, las numerosas referencias realizadas a lo largo estas páginas a las obras de la producción de Sotelo precedentes a *Audééis*: *Artemis* (2004), *Estremecido por el viento* (2003), *Chalan* (2003), *Degli eroici furori* (2001-2002), entre otras, sirven para situar la obra-objeto de examen en la «perspectiva de la poética» del compositor madrileño²¹². Como hemos podido observar, dichas obras son fundamentales para comprender algunos fragmentos de *Audééis* en los cuales Sotelo ha re-elaborado secciones completas revisitando las aguas de su *océano sonoro*. Finalizamos –como si fuera otra entrada en el ‘diario de un caminante’– con las palabras de Mauricio Sotelo ante la pregunta de Camilo Irizo:

Jueves 17 de enero del 2008

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

Sotelo.- Aprendiendo a ‘caminar soñando’, que diría Nono»²¹³.

²¹¹ BERIO: ‘*Un ricordo...*’, *op. cit.* p. 102. Traducción de Rosa Rius y Pere Salvat, en Luciano BERIO: *Un recuerdo al futuro*. Barcelona: Acanalado, 2019.

²¹² Debido a la extensión del trabajo, no se ha profundizado –exceptuando las puntuales referencias a la música de Luigi Nono y a las técnicas instrumentales de Helmut Lachenmann– en los antecedentes a *Audééis* que se pueden encontrar en producciones musicales de otros compositores. Sin embargo, se comentan aquí, brevemente, dos obras que podrían ser de interés para el lector a la hora de poner en perspectiva la obra-objeto de examen. En primer lugar, los últimos dos movimientos del segundo cuarteto de cuerda (1909) de Arnold Schönberg –en los cuales el compositor austriaco introduce la voz de una soprano junto al cuarteto– podrían considerarse un antecedente clásico al cuarteto con cantaor de Sotelo. En segundo lugar, el trabajo de mimesis que presentan las cuerdas en *Audééis* para ‘imitar’ la voz del cantaor guarda ciertas similitudes con el trabajo que elabora Salvatore Sciarrino en obras como *Infinito nero* (1998) o *Il giardino di Sara* (2008). Los glissandi y las articulaciones empleadas en las cuerdas (así como en las maderas), junto a las cuidadosas indicaciones tímbricas y dinámicas, logran un resultado muy similar al de la voz cantada. Cabe destacar las palabras de Sciarrino con las cuales encabeza las notas al programa de *Il giardino di Sara* (si bien se trata de una obra posterior a *Audééis*): «Vivir dentro de un sueño que se deshace» [Tda], cfr. Salvatore SCIARRINO: *Il giardino di Sara*. Roma, Milano: Edizioni Musicali Rai Trade, 2009. Si entendemos el *vivir* como el *caminar*, ¿no podríamos encontrarnos ante los ‘caminos soñados’ de Luigi Nono?

²¹³ IRIZO: ‘*Entrevista a Mauricio...*’, *op. cit.*, pp. 8-9 [del pdf].



BIBLIOGRAFÍA

- ANTEQUERA ANTEQUERA, M^a Carmen: *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*, Universidad de la Rioja, Tesis doctoral, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles: *Les Fleurs du mal*. París: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- BERIO, Luciano: *Un ricordo al futuro. Lezione americane*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2006.
- BERLANGA, Miguel A.: *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza*, Universidad de Granada, 2017.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo: «De playeras y seguidillas», *Sinfonía Virtual. Revista Gratuita de Música y Reflexión Musical*, no. 22, enero, 2012.
- CORTÁZAR, Julio: *Rayuela* (1963). Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- COURTNEY, Chandra; COURTNEY, David: *Bol (The Syllables)*, chandrakantha.com [online], <https://chandrakantha.com/music-and-dance/i-class-music/tala-tal/#bol> [15 septiembre 2021].
- ESCOBAR, Francisco J.: «Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera Bruno o el Teatro de la Memoria (con ecos de Morente)», *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 24, Universidad de Sevilla, 2020, pp. 25–52.
- GÜNTHER, Andreas: *Chalan (Work introduction)*, Mauricio Sotelo. Universal Edition [online], <<https://www.universaledition.com/mauricio-sotelo-687/works/chalan-10811>> [15 settembre 2021].
- HAASE, Frank: «On the Beginnings of Media Theory in Hesiod and Plato», Pantelis Michelakis (ed.), *Classics and Media Theory*, United Kingdom, Oxford University Press, 2020, pp. 115-146.



IBÁÑEZ, Andrés: «Mauricio Sotelo en siete piezas». Mauricio Sotelo. *De oscura llama*, Madrid, INAEM-Anemos, 2009, pp. 18-22.

IRIZO, Camilo: «Entrevista a Mauricio Sotelo», *Espacio Sonoro*, n.º. 15, 2008.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Diario de un poeta recién casado* (1916). Madrid: Alianza Editorial, 2007.

LARUE, Jan: *Guidelines for style analysis*, (1970). Michigan: Harmonie Park Press, Expanded edizione, 2011.

MACHADO, Antonio: *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento, 1912.

MORALES FLORES, Iván César: «Louis Aguirre: avant-garde del afrocubanismo desde la diáspora musical cubana de finales del siglo XX y principios del XXI», *Espacio Sonoro*, no. 41, 2017.

ORDOÑEZ ESLAVA, Pedro: *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Departamento de Historia y Ciencias de las Música, Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2011.

_____: «Postespectralismo(s) musical(es) en la creación contemporánea española. (Su)pervivencias del último relato compositivo», *Revista de Musicología*, vol. 40, no.1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2017, pp. 195-220.

_____: «Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 32, enero-diciembre, Universidad de Granada, 2019, pp. 95-114.

PÉREZ FRUTOS, Iluminada: «Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, no.3, 2007, pp. 139-160.

PRIETO, Ruth: «Entrevista con Mauricio Sotelo: *He mirado en todo momento de frente*», Mauricio Sotelo, *El Compositor habla* [online], 2015, <<https://www.elcompositorhabla.com/es/artistas/mauricio--sotelo/noticias.zhtm/>





?arg_id_noticia=319> [15 settembre 2021].

_____: «Entrevista con Cañizares», Mauricio Sotelo, Proyecto Mauricio Sotelo, *El Compositor habla* [online], 2017, <https://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=325&arg_pagina=0> [15 settembre 2021].

RAMAZZOTTI, Marinella: «Descrizione», Luigi Nono, *Edizione delle opere vol.1 (Risonanze erranti – Liederzyklus a Massimo Cacciari)*, Shiin, 2018, Talea comunicazione [online], <<https://taleamusica.com/luigi-nono-edizione-delle-opere-vol-1/>> [16 settembre 2021].

RIPOLL, José Ramón: «Mauricio Sotelo, el flamenco y Valente», *Centro Virtual Cervantes* [online], Instituto Cervantes, 2009, <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_09/16122009_02.htm> [15 settembre 2021].

ROJO DÍAZ, Carlos: «Entrevista a Mauricio Sotelo II», *Cultura Resuena* [online], 2017, <<http://www.culturalresuena.es/2017/09/entrevista-mauricio-sotelo-ii/>> [15 settembre 2021].

SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: «La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra», *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma*, 1997, pp. 26-29.

SOTELO, Mauricio: «Luigi Nono o “el dominio de los infiniti possibili”», *Quodlibet: revista de especialización musical*, no.7, 1997, pp. 22-31.

_____: «Memoria, signo y canto: de la escritura interior», *Y las palabras ya vienen cantando. Texto y música en el intercambio hispano-alemán*, no.69, Biblioteca Ibero-Americana, 1999, pp. 135-159.

_____: «Memoriæ», *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, no.1, 2001, pp. 52-59.

_____: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004.



_____: «Entrevista Mauricio Sotelo – Sean Scully». *Mauricio Sotelo*, KAIROS Production, 2008, pp. 7-10.

VALENTE, José Ángel: *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

_____: *Antología poética*. Madrid: Alianza editorial, 2014.

_____: *Poesía completa*, Andrés Sánchez Robayna (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

VALÉRY, Paul: *Le Cimetière marin*. París: Émile-Paul Frères, 1920.

VARÈSE, Edgard; WEN-CHUNG, Chou: «The Liberation of Sound». *Perspectives of New Music*, vol. 5, no. 1, 1966, pp. 11-19, JSTOR [online], <www.jstor.org/stable/832385> [15 settembre 2021].

PARTITURAS CONSULTADAS

NONO, Luigi: *Fragmente – Stille, An Diotima*. Italia: Casa Ricordi, 1979-1980.

_____: “*Hay que caminar*” *soñando*. Italia: Casa Ricordi, 1989.

SCHÖNBERG, Arnold: *2. Streichquartett* (1909). Viena: Universal Edition, 1912.

SCIARRINO, Salvatore: *Infinito nero*. Italia: Casa Ricordi, 1998.

_____: *Il giardino di Sara*. Roma, Milano: Edizioni Musicali Rai Trade, 2009.

SOTELO, Mauricio: *Su un oceano di scampanellii*, UE 30 167. Viena: Universal Edition, 1994-1995.

_____: *De Magia*, UE 30 254. Viena: Universal Edition, 1995.

_____: *Si después de morir...*, UE 32 548. Viena: Universal Edition, 1999-2000.

_____: *Degli Eroici Furori*, UE 31 995. Viena: Universal Edition, 2001-2002.



_____: *Chalan*, UE 32 912. Viena: Universal Edition, 2003.

_____: *Estremecido por el viento*, UE 32 614. Viena: Universal Edition, 2003.

_____: *Artemis*, UE 32 960. Viena: Universal Edition, 2004.

_____: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004.

_____: *Cripta. Música para Luigi Nono*, UE 34 573. Viena: Universal Edition, 2004-2008.

_____: *De oscura llama*, UE 34 642. Viena: Universal Edition, 2008.

_____: *Luz sobre lienzo*. Viena: Universal Edition, 2008.

GRABACIONES DE REFERENCIA

MORENTE, Enrique: *Pago con la vida (Seguiriyas de Jerez)*, Grabación Sonora Original, EMI Music Spain, S.A. Madrid (España), 1969, (2015 Remastered).

_____: *Soy un pozo de fatigas (Martinete y toná)*, Grabación Sonora Original, EMI Music Spain, S.A. Madrid (España), 1969, (2015 Remastered).

SOTELO, Mauricio: 'Chalan', Mauricio Sotelo: *Wall of Light – Music for Sean Scully*, KAIROS, 2008.

_____: 'Audééis', Salzburg Biennale: Festival for New Music 2009, NEOS Music, 2013.

_____: 'String Quartet No. 2 «Artemis»', *Quatuor Diotima*, Naïve Classique, 2021.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1. *Artemis*. Heterofonía, «imaginada voz flamenca». Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Artemis*, UE 32 960. Viena: Universal Edition, 2004, p. 10. 18

Figura 2. *Audééis*. Heterofonía, como sombra de la voz de Arcángel. Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 10. 18

Figura 3. *Artemis*. Hoquetus libre, «virtual instrumento de percusión». Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Artemis*, UE 32 960. Viena: Universal Edition, 2004, p. 26 19

Figura 4. *Audééis*. Hoquetus libre, como un ‘velo’ del cajón. Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 30. 20

Figura 5. *Chalan* (Wellenartig). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Chalan*, UE 32 912. Viena: Universal Edition, 2003, p. 8. 22

Figura 6. *Audééis*. Primera textura (diáfana). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 1. 23

Figura 7. *Audééis*. Segunda textura (Wellenartig). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 2..... 23

Figura 8. *Audééis*. Técnicas de instrumentos de cuerda desarrolladas por Helmut Lachenmann. Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 1 (cc. 3-4) y p. 2 (c-14) 25

Figura 9. *Audééis*. Polarización de las alturas. Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 5 (cc. 37-38). 32

Figura 10. “*Hay que caminar*” soñando, de Luigi Nono, sonoridad de quintas. Fragmento obtenido de NONO, Luigi: “*Hay que caminar*” soñando. Italia: Casa Ricordi, 1989. 34



Figura 11. <i>Audééis</i> , sonoridad de quintas. Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: <i>Audééis</i> , UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 59.....	35
Figura 12. Acorde solar ('mi' 'si' 'fa#' 'do' 'sol' 'la'). Imagen obtenida de ESCOBAR, Francisco J. «Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera Bruno o el Teatro de la Memoria (con ecos de Morente)», <i>Cultura, Lenguaje y Representación</i> , vol. 24, Universidad de Sevilla, 2020, pp. 25-52, p. 30.	36
Figura 13. <i>Audééis</i> . 'Toná' (melodía melismática, 'espacio vocálico'). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: <i>Audééis</i> , UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, pp. 10-11, (cc. 70-76).	41
Figura 14. Simplificación de las notas fundamentales de la <i>Tonà</i> . Análisis propio. Figura de producción propia.	41.
Figura 15. <i>Estremecido por el viento</i> . 'Toná' (ritmo 'alla mente'). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: <i>Estremecido por el viento</i> , UE 32 614. Viena: Universal Edition, 2003, p. 1.	43
Figura 16. <i>Audééis</i> . 'Bulería' (melodía silábica). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: <i>Audééis</i> , UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 40 (cc. 365-367).....	44
Figura 17. <i>Audééis</i> . 'Seguiriya' (melodía neumática). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: <i>Audééis</i> , UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 52 (cc. 495-498).....	45
Figura 18. Reagrupamiento rítmico (de Pérez Frutos) del compás de amalgama de 12 pulsos. Imagen obtenida de: PÉREZ FRUTOS, Iluminada: «Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo», <i>Papeles del Festival de Música Española de Cádiz</i> , nº 3, 2007, pp. 139-160.	48
Figura 19. <i>Audééis</i> . Imposición del ritmo en el 'Martinete'. Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: <i>Audééis</i> , UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 22.	50
Figura 20. Ritmo armónico de la 'Seguiriya'. Imagen obtenida de: PÉREZ FRUTOS, Iluminada: «Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo», <i>Papeles del Festival de Música Española de Cádiz</i> , nº 3, 2007, pp. 139-160.	51



Figura 21. *Chalan*. Empleo de los bol en la parte del solista (percusión). Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Chalan*, UE 32 912. Viena: Universal Edition, 2003, p. 37 (cc. 124-125)..... 52

Figura 22. *Audééis*. Empleo de los bol en la parte del violonchelo. Fragmento obtenido de: SOTELO, Mauricio: *Audééis*, UE 32 962. Viena: Universal Edition, 2004, p. 45 (c. 413)..... 52



DAVID ANTÚNEZ RODRÍGUEZ (1995, Baeza, Jaén) está finalizando actualmente el Bienio de Composición en el *Conservatorio 'Giuseppe Verdi'* de Milán con Gabriele Manca. En 2019 finaliza el superior de composición en el *CSM 'Manuel Castillo'* de Sevilla con Francisco Martín-Quintero y Alberto Carretero y en 2017, gracias a la movilidad Erasmus, estudia en la *Norwegian Academy of Music* de Oslo con Asbjørn Schaathun y Eivind Buene. Asiste a diversos cursos de formación como el Curso Internacional de Composición Cristóbal Halffter

(Villafranca del Bierzo, 2015), el Curso de Composición del Festival Mixtur con Mauricio Sotelo (Barcelona, 2016), la Cátedra Manuel de Falla con Roberto Sierra (Cádiz, 2018) y el *Laboratorio per giovani compositori sul pianoforte preparato* del Divertimento Ensemble con la pianista Maria Grazia Bellocchio (Milán, 2022). Su música ha sido interpretada por NOU Ensemble, Plural Ensemble, Aksiom Ensemble, Taller Sonoro y MDI Ensemble; y presentada en *Lyden av Musikkhøgskolen* (Oslo, 2017), *Suoni Inauditi* (Livorno, 2018), Festival de Música Española de Cádiz (2018) y *Rondò 2022* (Milán, 2022). En 2020 inicia su investigación artística centrada en la presencia del intérprete dentro de la composición musical participando en el WARM (*Workshop on Artistic Research in Music*) organizado por el *Conservatorio 'Giuseppe Verdi'* de Milán, el *Conservatorio 'Luigi Cherubini'* de Florencia y el *Orpheus Institute* de Gante.

davidantunez95@gmail.com