

ENTREVISTA CON JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

Por Magdalena Myrczik y
David Almagro -Sauti Duo

París, Noviembre 29, 2021



José Manuel López López es sin lugar a dudas una de las figuras más importantes del panorama musical a nivel nacional e internacional, siendo además reconocido con múltiples distinciones entre las que destacan el Premio Nacional de Música de composición (2000) otorgado por el Ministerio de Cultura de España, los premios de la SACEM Francis y Mica Salabert (2012), el premio René Daumesnil de la Academia Francesa de Bellas Artes (2013) y el premio de composición de la Fondation Simone et Cino del Duca (2021), por proposición de la Academia de Bellas Artes francesa, Institut de France. Su interés, formación y perfeccionamiento en el lenguaje musical espectral, así como su amplio desarrollo profesional en Francia, donde reside desde hace más de tres décadas, le han valido el calificativo de «el más francés de los españoles y el más español de los franceses». Ha colaborado con artistas de diferentes disciplinas y ha recibido múltiples influencias dentro y fuera de la música destacando su estancia en la Villa Kujoyama de Kyoto y en la Academia española de Bellas Artes de Roma .

En lo referente a la percusión destaca su amistad con Miquel Bernat, una de las voces más autorizadas en la percusión contemporánea, para quien ha escrito un más que destacable catálogo de obras, para quien ha escrito un catálogo notable de obras, incluyendo *Cálculo Secreto*, para vibráfono solo, *Ekphrasis*, para marimba solo o *African Winds* (marimba/vibráfono - un intérprete - y clarinete bajo)

Con motivo de nuestro previo acercamiento con el compositor y nuestro deseo de conocer (y dar a conocer) más a fondo su persona, le solicitamos el poder realizarle una entrevista estructurada en 3 partes correspondientes a preguntas sobre su obra para percusión, sus influencias y su comprensión musical y estética, a lo cual accede invitándonos a su domicilio en París, para proceder con la entrevista, la cual en realidad termina convirtiéndose en una más que enriquecedora conversación y un gran recuerdo para nosotros.

ENTREVISTA CON JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

Por Magdalena Myrczik y
David Almagro -Sauti Duo

Paris, Noviembre 29, 2021

Nos bajamos del metro de París y caminamos hasta un tranquilo y agradable vecindario donde el compositor nos está esperando saludándonos desde el balcón para indicarnos la correcta ubicación. Subimos y allí nos recibe junto a su encantadora esposa María. Nos sentamos en un sofá del salón desde donde se percibe al instante una creativa atmósfera gracias a la presencia de múltiples obras de arte como cuadros de Broto, de Martin del Pozo, de Alejandro Corujeira, de Jana Kluge y un largo etcétera de artistas de muy diversas procedencias, así como una decoración con elementos japoneses de los que destaca un enorme Koto en la esquina. Estas son las primeras impresiones que recibimos del hombre que está detrás de una música que admiramos.



Parte 1

LENGUAJE ESPECTRAL APLICADO EN SU OBRA PARA PERCUSIÓN

¿Cuál fue tu primera experiencia con la percusión? ¿Qué encuentras de especial en instrumentos como la marimba o el vibráfono?

El primer contacto fuerte, nunca mejor dicho, fue en Cuenca, como visitante de la procesión de las Turbas de Semana Santa donde como sabéis, miles de personas, cada una de ellas con su tambor recorren la ciudad con un ritmo característico que se multiplica en una polifonía fractal por cada rincón de esta preciosa ciudad de Castilla La Mancha.

Mi primera obra camerística con percusión, y dedicada a mi padre, es *Aquilea*. En ella utilicé los bongos de manera muy representativa, pues marcan muchas cuestiones temporales, señalando relaciones entre alturas y duraciones e incorporando accélerandos y ritardandos irregulares muy marcados, que fueron el germen de ideas que continúo desarrollando actualmente.

Respecto a la otra pregunta, en el vibráfono me fascina su resonancia porque es muy cercana a la música electrónica, su sonido no es habitual en la orquesta ni en la música de cámara, es un sonido, casi electrónico, por no decir directamente electrónico; lo que conecta de plano con mi propósito desde hace ya muchos años de escribir una música instrumental que suene como electrónica. Es decir, trabajar los parámetros internos del sonido de forma que la orquestación no dé como resultado, un sonido tradicional a la Beethoven, Bartok, Strawinsky o Debussy, que sobra decir son sublimes compositores; sino que aprovechando las características internas, en ocasiones ocultas y recónditas y en muchos casos bellísimas que todos los instrumentos tienen, pretendo acercarme a una escritura como decía electrónica, pero hecha con instrumentos acústicos. Una orquestación realizada a través de combinaciones tímbricas situadas en el terreno de lo microscópico y en muchos casos de lo insólito como resultado sonoro y polifónico.

¿Lo de electrónica por qué?

Porque hay muchos elementos que en teoría no se pueden obtener a través de la música puramente instrumental: determinadas frecuencias, resonancias, filtrados de sonidos, movimiento del sonido, modulaciones de frecuencia y espacialización que de manera convencional no se pueden hacer con instrumentos tradicionales. En cambio teniendo en mente que quiero hacer tal filtrado, poner en relieve tal inarmonicidad, subrayar determinados sonidos diferenciales, o mover en el espacio acústico determinadas texturas granulares; todo ello a través digamos de un conocimiento instrumental más profundo de lo que es la pura orquestación clásica, me permite en cierto modo acceder y extrapolar las ideas provenientes de la música electrónica y mostrar unas sonoridades que en teoría no se logran con instrumentos acústicos.

Nosotros claro, estamos escuchando eso y pensamos en tu obra que mezcla estos dos elementos: *VibraZoyd*, donde percibimos precisamente una mezcla entre vibráfono y electrónica. Era muy difusa la línea entre las sonoridades electrónica y acústica.

¿Entonces dirías que el vibráfono te gusta por esa fusión?

Me gusta por esa fusión y porque también tiene muchas posibilidades de técnicas extendidas. Distintas baquetas, distintos apagados, arcos, glisandos micro-tonales ... todo eso me ofrece unas posibilidades que me sitúan en una dimensión inhabitual del instrumento... y eso me encanta.

Eso es del vibráfono... ¿Y en el caso de la marimba, que es un instrumento más “acústico”?

De la marimba me fascina sobre todo el registro grave. Este registro me permite reconstruir un timbre como en *Ekhprasis*, por ejemplo. En este caso a partir de los trémolos cruzados entre ambas manos, y con cuatro baquetas, se va creando un halo de armónicos, que se va transformando y expandiendo desde el inicio hasta llegar a un estado armónico abierto del espectro, que retorna al estado inicial al final de la obra . Eso lo permite la marimba ya que, aunque en otros instrumentos en teoría se podría hacer también, la posibilidad de hacer piano-pianissimo, prácticamente sin ataque -“dal niente... al niente”- que se puede obtener en la marimba con baquetas blandas es mayor que la de muchos otros instrumentos, y el resultado sonoro es bellísimo.

¿Cómo afrontas las limitaciones de estos instrumentos como la afinación? porque claro, son instrumentos de afinación no solo temperada sino también fija, porque un piano puede todavía afinar las cuerdas “fácilmente” pero la marimba tiene mayor problema.

Evidentemente con una marimba, un vibráfono, un órgano, tienes la afinación que tienes y hay que ajustarse a esas “limitaciones”. A mí esas limitaciones me resultan interesantes y estimulantes también, por eso os hablé de filtrado espectral gracias a la escritura de semitonos o alturas cercanas a la altura que correspondería respecto a la natural. Es por así decir, una cierta inarmonicidad-armónica que acepto y que me gusta. En la serie de Do por ejemplo, el Sib séptimo armónico o el fa # onceavo armónico son mas bajos naturalmente, y evidentemente en la marimba, en un piano o en un órgano tendré que poner un Sib o un Fa#, pero yo sé que ese esa aproximación en semitonos me da un sonido global bastante próximo a lo que sería un espectro armónico con cuartos y octavos de tono. Es algo así como si miramos un árbol: de lejos veremos la forma y color, si nos acercamos veremos las ramas y las hojas, y si miramos la hoja, la madera de las ramas o las raíces a través de un microscopio... llegaremos a la conclusión de que se trata de aproximaciones muy distintas, pero todas válidas, de un mismo objeto, de un elemento múltiple. En música es la misma idea, me enfrento a las limitaciones pensando en que son aproximaciones diversas de un objeto sonoro que está ahí pero que veo desde distintos ángulos, desde distintas ventanas o escalas de aproximación.

Se podría decir que en instrumentos como la marimba las articulaciones se aprecian mucho más sutilmente que en otros como el violín o el piano. Sin embargo tus obras están plagadas de este tipo de indicaciones. ¿Lo tratas como herramienta para transmitir una idea tímbrica o esperas un cambio sustancial en el timbre obtenido por parte del intérprete? ¿Cómo te gustaría que el intérprete trabajase en este aspecto?

Considero indispensable precisar las articulaciones (acentos, ligaduras, comas etc) y las dinámicas, (Sfz, ppp, f o ffff crescendos o diminuendos) porque desde el punto de vista tímbrico y gestual aportan una profundidad y un contraste al discurso que si no las marcase, no se entendería igual. Un timbre es una superposición de armónicos cada uno de los cuales tiene "vida propia". Es decir, que las dinámicas del conjunto de armónicos de una frecuencia fundamental dada, nunca son iguales. Cada armónico tiene su frecuencia y su duración junto a un envolvente dinámico que lo caracteriza, y que nunca es exactamente igual a su vecino. Esa configuración genético-tímbrica de armónicos, es lo que me llama a precisar siempre todos los parámetros, para poner en evidencia y mostrar ese objeto múltiple que es el timbre.

Entonces digamos que lo tratas como herramienta tímbrica.

Si, desde hace ya muchos años mis obras no las pienso como una sucesión de notas. Por mi formación en mis inicios, cada nota formaba parte de un acorde, de un desarrollo serial, de una transformación de un campo armónico, pero ahora no. Ahora todo lo concibo como un timbre y en un timbre hay frecuencias pero también hay articulaciones mínimas de partículas de sonido. Todo eso junto lo intento tratar. No separo notas, no separo articulaciones... todo es un conjunto, un objeto múltiple que construye ese timbre.

De *African Winds* has escrito 3 (o 4) versiones, y de *Cálculo Secreto* has sacado *La Céleste*. ¿Por qué decidiste darle más "posibilidades performativas" a estas piezas?

Pues no sé. Son circunstancias, un intérprete me dice: me interesaría mucho tener esta obra para mi instrumento... y me lo planteo e intento ver si es posible, lo he hecho con *African Winds*, *African Winds II* y *III*, *Japan Winds*.... Es el mismo concepto de articulación de contrapunto. Entonces ese tipo de material, transportado a otra cultura, a otro instrumento a otra formación instrumental también funciona, y en ocasiones es sorprendente pues el resultado es muy distinto del original y se convierte en una obra completamente nueva.

En *La Céleste*, mi amigo el videasta Pascal Auger me propuso hacer un proyecto entorno a Venecia, con sus imágenes y mi música, y así nació esta obra; reuniendo *Cálculo secreto* y partes de *Movimientos* para dos pianos y orquesta junto a nuevas secciones que servían de puentes entre las obras y las imágenes.

Una de las peculiaridades de la música espectral es la búsqueda de timbres mediante procesos “musicales”, aunque el propio timbre a obtener está ya condicionado por el instrumento empleado. En otras palabras, la propia definición de música espectral ya está ligada al timbre y por ende al instrumento. Sin embargo encontramos obras como *African Winds* con múltiples formatos

¿Crees que tus obras están por lo general ligadas a los timbres para las que son inicialmente planteadas? Es decir, ¿Asocias desde el principio el pensamiento compositivo a un timbre concreto aunque luego te abras por así decirlo? A este respecto, por ejemplo es conocido que la música de Bach es ampliamente aceptada en múltiples configuraciones.

Yo pienso en el timbre como una información física: a partir de una frecuencia fundamental surgen una serie de armónicos que generan un timbre en una configuración armónica o inarmónica y esos armónicos me pueden funcionar igualmente en un órgano, un clave, un cuarteto, etc. A parte evidentemente del timbre concreto de un instrumento preciso, me interesa la información física que una frecuencia fundamental y el comportamiento del sonido en general me ofrece. Entonces una obra, un fragmento, o un determinado proceso en ocasiones -no siempre- lo puedo transcribir a otro instrumento o instrumentos como decía hace un instante. Funciona y me permite la transcripción desde el punto de vista puramente abstracto, es decir, pensando por ejemplo en los armónicos 7,15,19... y no en un instrumento concreto.

En la música antigua, en el barroco por ejemplo, en muchísimas ocasiones los instrumentos disponibles no son, -no eran- los mismos que los pensados inicialmente por el compositor, y se cambian, y si se piensan bien las combinaciones y registros, los resultados son sorprendentes y fascinantes. Creo que una cierta flexibilidad en este sentido no nos vendría nada mal a los compositores actuales. Pienso por ejemplo también en el órgano, donde en muchísimas obras del pasado no existe una configuración precisa de registros, cada organista y cada órgano ofrecen posibilidades distintas a la obra, que sigue siendo la misma pero con otros colores podríamos decir.

Pero también me interesa, como ocurre en mi *Concierto para violín y orquesta*, el análisis concreto de un timbre, en este caso, el sonido de un Tam Tam preciso tocado con arco. El sonido que genera ese Tam, lo analizo con un programa de análisis espectral y el resultado -es decir, la evolución cada armónico en términos de amplitud, de frecuencia y de desarrollo en el tiempo- lo reproduzco de la forma más fidedigna a través de notas (frecuencias) de instrumentos diversos, para obtener una transcripción global de ese sonido en la orquesta. Por ejemplo gracias a la superposición de armónicos de la cuerda, (artificiales, o naturales) que serían como ondas senoidales de un sintetizador, obtener ese timbre, no otro distinto, sino el de ese Tam-Tam en concreto.

Tengo otra obra, *Sottovoce* para cuatro voces y electrónica donde ocurre lo contrario: voy filtrando voces pre-grabadas de los intérpretes de forma que desaparecen progresivamente los armónicos en el proceso de filtrado hasta dejar un solo armónico de la voz de origen, que funciona como una onda senoidal. Eso lo mezclo con silbidos de los cantantes que son igualmente ondas senoidales, lo que produce una textura electrónica mixta construida con ondas senoidales y con voces (silbidos).

Tanto *African Winds* como *Ekphrasis* necesitan baquetas especiales si se espera conseguir digamos un efecto apropiado... ¿Cómo aparecen las ideas de esos diferentes efectos/timbres? ¿Eres tú el que se los pide al intérprete o también él/ella te ofrece ideas qué puedes obtener del instrumento?

Ambas cosas, preguntar y sobre todo hablar con el intérprete es importantísimo. Tengo una gran amistad con Miquel Bernat desde hace muchísimos años, ha estrenado muchas de mis obras y hablamos mucho... le escribo, le pregunto, me propone. Por ejemplo en *Cálculo Secreto* Bernat le pidió a su luthier unas baquetas que fueran por un lado duras y por otro blandas. Evidentemente vosotros tenéis mucho más contacto con vuestros luthiers y conocéis infinitamente mejor las posibilidades de modificaciones de las pieles, de las baquetas de las maderas etc . Por esta razón os consulto y confío absolutamente en vuestro criterio. Yo no dispongo de una marimba ni de muchos otros instrumentos y hay muchas cosas que uno imagina en abstracto, pero como decía Franco Donatoni, "Tra dire e fare ce in mezzo il mare" «Entre el dicho y el hecho hay mucho trecho». Las ideas surgen cuando vosotros estáis trabajando y no en abstracto cuando uno se imagina lo que puede ocurrir tocando con esta o aquella baqueta, es necesario experimentarlo...

Los intérpretes experimentáis y podéis ofrecer.... Yo por ejemplo con Miquel, en la última obra que ha estrenado, que es para seis cajas, *Estudios Coreográficos para un percussionista*, la idea no es solamente tocar sino también que el intérprete incorpore una coreografía de acción con su cuerpo, sus brazos... Él trabajó con una coreógrafa y se le ocurrió la idea de en lugar de colocar las seis cajas rodeándole, tener un triángulo con tres cajas colocadas como habitualmente y las otras tres cajas colgadas, con lo cual el movimiento forzosamente es mucho más rico que pensado en un sólo plano, hay más dimensiones por así decir en la configuración de dos triángulos a distintas alturas (niveles). El trabajo con el intérprete es fundamental, antes de empezar a componer, durante y después de estrenar la obra, cuando surgen siempre retoques interesantes de todo orden: temporal, dinámico, rítmico, etc.

Parte 2

INFLUENCIAS

Has estado viviendo en Kyoto. Japón es un lugar importante en la historia de la marimba y el xilófono. ¿Tuviste contacto con estos instrumentos allí? ¿Te influenciaron de alguna manera?

Por supuesto que me influenció la estancia en Japón, por el contacto con una cultura que no conocía, que me fascinó y que me transformó en algún sentido el pensamiento musical. Me impresionaron mucho los instrumentos de percusión japoneses por el lado ritual que ellos muestran, el teatral y todo lo que representan los tambores gigantes Taiko, Kodo, que en ocasiones sacan por la calle para fiestas y ceremonias. Es una cosa que le deja a uno pegado al suelo... pues sí, sí que lo asumo como influencia super-positiva y sin duda me marcó este aspecto ritual.

Sobre cuestión técnica no puedo decir demasiado ya que no trabajé mucho en ese periodo los instrumentos de percusión. Estaba allí para trabajar con instrumentos como el koto, la biwa y el shamisen. El único contacto que tuve fue en representaciones -no paré de ver espectáculos y asistir a ceremonias- donde los instrumentos de percusión siempre están presentes y marcan los procesos.

¿Qué diferencias encontraste en la música clásico-contemporánea asiática y europea? Imaginamos que en tu estancia allí entrarías en contacto con compositores contemporáneos que estarían en otra estética.

Es curioso que muchos compositores japoneses imitaban la estética europea e incluso añadiría que, en cierto modo algunos, no digo todos, pero muchos compositores en aquella época estaban muy influenciados por la música de Boulez, así como por la música espectral. Por supuesto todo eso hacía que tuvieran una escritura muy cercana a lo que se estaba haciendo en Europa. Por el contrario, la música más tradicional era y sigue siendo autóctona. Yo creo que hoy los compositores están recuperando de alguna forma la riqueza de su cultura; la están integrando de una manera mucho más personal. Por otra parte, la cultura se está universalizando y fusionando y la tradición está tomando otro sentido que va mucho más allá de lo puramente popular. Se trata de una tradición que toca las bases de la expresión humana tanto en el sentido estructural como expresivo.

Trabajas habitualmente con artistas de diferentes áreas, como el pintor José Manuel Broto, el poeta Dionisio Cañas, el videasta Pascal Auger, o el artista multidisciplinar Francis Naranjo... ¿Cómo consideras las colaboraciones entre artistas de diferentes áreas?

Lo considero muy importante pues a veces uno se encierra en su propio universo y es difícil salir de él. En cambio, cuando una colaboración se produce de manera querida, no circunstancial, abre unas puertas enormes. A mí me facilita ver otros caminos que de otra forma no vería y me permite saltar a ellos como si se me abrieran puertas a los multiversos (por el momento de ficción) donde se pasa de una dimensión a otra con toda facilidad. En cualquier caso eso he sentido al colaborar con los artistas que mencionas.

Por ejemplo, volviendo a las diferencias entre las músicas asiáticas y las europeas, hasta que no estuve en Japón, tenía una concepción muy estructural de la música. Para mí lo importante era la nota, eran los acordes, la armonía, el contrapunto, las articulaciones, etc, y una eventual relación, conexión de todo ese material con otras poéticas, como los Haikus o las imágenes o cierto ritual, se me quedaba muy lejano, quizás por mi formación o las razones que sean, eso no me interesaba, me daba un poco de vértigo meterme en esa dimensión.

Al llegar a Japón y encontrarme con otra cultura completamente distinta, con una lengua que no hablaba, con una comida distinta a la habitual, me forzaba a saltar a lo desconocido. Eso me sirvió para lanzarme a escribir obras como *Viento de otoño*, *El perfume de la luna*, *El arte de la siesta*, *Tisseur de sable* y muchas otras obras en las que no solo hay un gusto por la estructura puramente musical, sino que también lo hay por lo poético y por las emociones provenientes de haikus, o de imágenes que me sirven para hacer representaciones musicales que no corresponden solamente al proceso estructural, de acordes, transposiciones, armonicidades/inarmonicidades, sino que hay algo más detrás, que puede ser una poesía, un color, una emoción, una imagen, un olor, un sabor... que forzosamente me trasladan a otras dimensiones que son muy enriquecedoras. Eso es lo que yo considero importante al colaborar con otros artistas, la posibilidad de descubrir nuevos caminos expresivos, y por supuesto también estructurales y formales.

Parte 3

COMPRENSIÓN MUSICAL Y ESTÉTICA

¿Qué valoras en la interpretación de tu música? Sabemos que cada interpretación es única, pero ¿hay algún aspecto que valores especialmente? Y por contra, ¿qué aspectos valoras negativamente?

Recientemente estuve hablando con un amigo de EE.UU. que escuchó mi CD de percusión *Horizonte Ondulado* interpretado por el Ensemble *Drumming* y me decía que le parecía asombrosa la calidad de sonido que tenía ese disco. Eso es lo que más me fascina en la interpretación de una obra, el trabajo del intérprete con el sonido. Es lo que más valoro, muchísimo más que las notas, que el ritmo o la articulación, es esa belleza del sonido, en ocasiones redondez, en ocasiones precisión de sequedad, staccato.... Ni que decir tiene que las notas, el ritmo, las dinámicas, las articulaciones son importantísimas, pero pongo en primer lugar la belleza del sonido que debe envolver y enriquecer a todos estos otros parámetros. Luego evidentemente, la precisión también, y una cierta flexibilidad del tiempo: hay obras solistas en las que el intérprete se puede permitir una compresión y dilatación del tiempo, porque es él quien lo gestiona y es él quien hace un acelerando o un mínimo ritardando para caer en otra sección o en otra figura o gesto musical. Cosas de este tipo que un solista puede gestionar o controlar maravillosamente, pero cuando se trata de dúos, tríos, cuartetos, orquesta... la cosa se complica. A medida que se añaden intérpretes, la dificultad de sincronización es mayor; es evidente que no es lo mismo uno, que dos, que quince o que cien músicos tocando juntos. Dicho esto, en todos los casos un buen músico encuentra la forma de dar flexibilidad al discurso musical.

Otro aspecto que me atrae mucho, es la precisión en la escritura para conseguir exactamente el propósito que estoy buscando. Por ejemplo la precisión de escritura de una textura, es decir, que si yo tengo escrito 11 contra 5, contra 7 o cualquier otro valor, no es por complicar la escritura, sino más bien para obtener ataques que no coincidan y así crear una textura granular densa e interesante. En mi Concierto para piano, en el Trio 3, en Desde dentro, en *El árbol de Takako* en *A la caída de la tarde* y en muchísimas otras obras de mi catálogo, lo que me interesa y pretendo representar es una escritura del tiempo, podríamos decir cuántico, a la imagen de los tiempos de Planck, y no solamente del tiempo tradicional - Andante, Adagio, Presto etc- sino también tener en cuenta un micro tiempo y unos tiempos intermedios en el sentido de negra 60, 90, 95.3 o 67.9... Esto me interesa justamente para tener esa variación entre lo completamente libre, o en cualquier caso bastante libre y la precisión de una modulación métrica como por ejemplo sucede en mis *Estudios sobre la modulación métrica*, en donde si escribo 67,5 BPM es porque la equivalencia indicada cae exactamente en ese valor de pulsaciones por minuto, o en 65,3 o en 123,6 y entonces ¿por qué voy a poner 68, 66 o 124? Si al preparar la modulación que quiero, caigo en ese tiempo, no tendría sentido poner una información falsa en la partitura, sería como decir en matemáticas que $2+2,3$ es igual a 4.

Con este trabajo del tiempo llegamos a un punto donde se produce un tipo de superposición de texturas donde hay muchos elementos y procesos en los que hay que imbricar, superponer y gestionar su densidad, energía y organicidad. Trabajar los diferentes puntos de forma unitaria y también global. Me interesa mucho facilitar la comprensión de esa idea gracias a las herramientas de escritura de las que un compositor dispone. Mostrar de forma clara a la escucha, que estamos en una dimensión temporal más o menos tradicional, que se trata de un tiempo más bien preciso o estructural o que estamos en un tiempo que es ya de lo interior, del interior de la materia, de las partículas del tiempo y del sonido. Intento que el intérprete comprenda y transmita al oyente las distintas dimensiones del tiempo, su combinatoria polifónica y la circulación entre ellas.

Por hablar de una obra concreta, en el inicio de mi Concierto para piano y orquesta, todos los instrumentos de cuerda en divisi están tocando con púas detrás del ponticello creando una textura granular de puntos (partículas). Estas texturas están escritas inicialmente regulares e inmediatamente irregulares, desplazando rítmicamente cada grupo de violines primeros, segundos, violas, violonchelos y contrabajos gracias a grupos irregulares de forma que no suene jamás sincronizado; incluso pensando cada músico como si de un solista independiente se tratase. Si tengo 70 u 80 músicos tocando con púas, con sonidos de llaves, etc escritos con grupos irregulares (tresillos cinquillos, seisillos, septillos etc) y en divisi, evidentemente, lo que eso produce es una de-sincronización gigantesca. Cientos, incluso yo diría miles de pequeños puntos tocados en uno o en muy pocos segundos, llega un momento en que no se puede expresar con notación tradicional, es imposible escribirlo pero posible tocarlo. En este caso, lo que intento es buscar una grafía que pueda representar esa dimensión atómica del interior del sonido, dimensión por cierto en la que el tiempo, la típica "t" de las ecuaciones desaparece, pues ya no estamos en los tiempos metronómicos BPM pulsaciones por minuto, si no en micro-tiempos, que entre comillas, se acercarían hipotéticamente a los tiempos de Planck, que antes mencionaba, que son los tiempos más pequeños a los que en física se ha llegado.

Pues bien, en este tipo de escritura que he desarrollado en esta obra y en muchas otras, pretendo acercarme a un tipo de, entre comillas, poesía, que no es la de un haiku, ni la de un poema, sino que se trata más bien de la poesía que contiene la física cuántica y el interior de la materia, que para mí es fascinante. Intento pues, que el intérprete que se acerque a mi obra entienda que lo que busco por momentos es la precisión, pero que también entienda que cuando la precisión no es posible porque sobrepasa el nivel de comprensión y percepción humana, se acerque a la idea e intente transmitir lo que yo he imaginado.

Nos has comentado lo positivo, lo que aprecias en la interpretación, que se valora mucho saberlo, pero a veces es muy interesante saber lo negativo también...

Lo negativo y que me molesta mucho son los intérpretes que ponen barreras, que dicen "no, esto no, esto es muy incómodo de hacer, esto no se puede". Me molesta porque lo que me interesa es discutir y buscar las mejores soluciones; la relación de aprendizaje entre unos y otros. La música es un arte de transmitir emociones, relaciones humanas, saber físico y matemático; de eso se trata.

¿Y en el aspecto performativo? A fin de cuenta todos tenemos nuestros criterios y puede una interpretación no gustarnos sin ser necesariamente de baja calidad.

Evidentemente esto puede ocurrir y no hay mucho que decir al respecto, pues hay miles de interpretaciones de muchas obras, que van de la música antigua hasta nuestros días que nos gustan unas más que otras, siendo objetivamente todas ellas igualmente válidas. Como se suele decir, 'para gustos los colores'. Lo que sí me molesta son determinadas actitudes de algunos intérpretes (afortunadamente me he cruzado con muy pocos de este género) que por desinterés o por sobrecarga de trabajo pasan por encima de la obras y tocan cualquier cosa.

Por ejemplo, hablando de *Ekphrasis*, que tocase el principio sin percatarse que ahí está haciendo la serie armónica. Sin conocerla al completo no se puede hacer una idea musical...

Eso es el estudio!!, a eso me refería, es como cuando uno estudia una fuga de Bach, una sonata de Beethoven, una obra de Lachenmann o de Elliott Carter; si se profundiza y no se tocan sólo notas, sino que se investiga a fondo lo que está pasando en el interior de la estructura, la música toma inevitablemente otra dimensión. Es una forma de estudio, que no es solo físico o mecánico: si pensamos en las obras de Carter para timbales, la esencia reside en la circulación por el tiempo, en las modulaciones métricas, mucho más que en las alturas que se tocan. Si pensamos en los caprichos de Sciarrino para violín, la importancia está en el trabajo del timbre más que en las notas.

Es otro tipo de estudio que no es sólo el de las digitaciones, dinámicas, posiciones o golpes de arco. En el momento en que la obra está integrada en el cuerpo, en las manos, en las piernas (pienso en un organista), en la voz etc, creo que las notas, los tempos, las dinámicas etc hay que olvidarlas o en cualquier caso dejarlas en segundo plano. Poco importa si lo que estás tocando es el motivo, el contramotivo, la respuesta... hay que dejar que la música fluya. Pero claro para eso antes hay que trabajar la obra intensamente.

Por fortuna hoy en día hay una tendencia bastante generalizada por parte de los intérpretes. ¿Por qué estáis vosotros aquí en mi casa? Porque queréis saber qué es lo que pasa en el interior de mi música, ¿no es así?, en mi estética, en mi ambiente, por que tengo ese cuadro, este koto... todas esas informaciones subliminales significan cosas. Cosas que vosotros recibís o integráis de manera inconsciente. Pero hoy en día afortunadamente, los intérpretes en general, intentan conocer cómo es la obra, y cómo es el compositor. Como decíais, si no sabes lo que estás tocando a fondo y lo que vas a transmitir, es muy difícil transmitir nada. Eso creo que hoy, en muchísimos intérpretes es un asunto que está bastante asumido, que no solo se trata de estudiar una obra desde el punto de vista técnico: precisión, virtuosismo; sino también de incorporar en ella todo lo que hace que sea la obra.

¿De qué manera crees que la música espectral puede ser recibida por el público (puede influenciarlo y/o emocionarlo)? En una sociedad donde desde pequeños nuestra enseñanza (activa y pasiva) y por lo tanto, nuestra comprensión de la música tiene base en la música tonal, ¿Crees que es necesaria una preparación o un cierto conocimiento artístico para entender y apreciar tu música? ¿Crees que puede ser demasiado compleja para una persona digamos acostumbrada a la música popular? O por contra, crees que el cerebro subconscientemente percibe la “belleza” (lo que quiera que este término signifique) del lenguaje basado en la física.

Antes de nada quisiera precisar que yo escribo música para todo el mundo. Ese es mi primer propósito, mi primera idea por defecto. Después, también quisiera precisar que toda música sin excepción desde la música de la prehistoria , el canto gregoriano, la música tonal, la espectral, la electrónica, las músicas étnicas, todas están basadas en fenómenos físicos y por consecuencia en el espectro. Si examinamos un espectro cualquiera veremos que la organización de los intervalos que lo constituyen van dándonos paso a paso la historia de la música. Es un hecho natural que todo el mundo comprende. Nadie necesita una formación para escuchar música, pero dicho esto tenerla o buscar la información oportuna sin duda ayuda y mucho.

¿Cuál es la función que crees que tienen los artistas en la sociedad moderna?

Creo que en estos tiempos que estamos viviendo, (pandemia, guerras, opresión económica y social, aislamiento....) muchos nos hemos dado cuenta de la necesidad imperiosa del Arte... sin él la vida es fría y triste, no tiene sentido. Cuando uno tiene la posibilidad de ir a un museo, a una exposición, al taller de un artista, a un concierto, escuchar una canción y gracias al arte compartir y transmitir emociones, eso cambia todo, da una apertura de ideas, de ilusión, de energía, que de otra forma no tienes o al menos yo no tengo. Esa es una de las funciones del Arte: alimentar el espíritu. Por supuesto el artista debe mostrar lo bello y lo no tan bello y ponerlo en relieve.

En *Homing*, con texto de Dionisio Cañas y música mía lo que intentamos es mostrar la dureza de la sociedad actual , el rechazo a los inmigrantes, ese es nuestro deber; él lo ha hecho con su poesía, y yo con mi música. En *No time*, breve poema también de Dionisio Cañas donde describe el no tiempo de una de las personas que se lanzaban al vacío desde las Torres Gemelas de NY el 11 de septiembre de 2001 tras los atentados terroristas, intento mostrar con mi música el dramatismo y la belleza de las emociones concentradas en breves segundos de esas personas.

En *NAFS La cabeza cúbica* intento mostrar otras dimensiones geométricas y expresivas gracias al texto de Cañas que será desarrollado en nuestra ópera Flatland en la que trabajamos actualmente. En obras como *Viento de otoño*, *El perfume de la luna*, o *El arte de la siesta* entre otras, me inspiro de haikus de grandes maestros japoneses e intento, además de buscar gracias a la poesía la belleza sonora, transmitir mi admiración por una cultura y por unos inmensos artistas.

En *Apprentissages* de l'exil para mandolina, pretendo gracias a la conexión con el libro del mismo título del gran filósofo Carlos Pereda, dar una imagen de las muy diversas aproximaciones al exilio, que no sólo son negativas. En mi *Concierto para piano*, o en *Materia oscura* busco a través de micro ritmos, (partículas sonoras podríamos decir), la conexión con la física cuántica y lo que eso representa desde el punto de vista del espíritu y del saber.

Resumiendo, en mi caso a través de estas y muchas otras obras intento conectar con mis semejantes y mostrarles unas posibles visiones del mundo, del universo y de las emociones. Cada artista toca durante su vida muchos territorios que directa o indirectamente trascienden a la sociedad y la modifican. Pensemos en Bach y su perfección armónica, contrapuntística y en su transcendencia religiosa, en Beethoven y su potencia de emociones universales, en Varèse, Grisey, Donatoni, Sciarrino, Vaggione que transmiten unas emociones y conocimientos que entran en el interior de la materia sonora y que tienen una importancia capital en la evolución del pensamiento.

Marimba Festiva e.V.

