

«Ya no existe ningún diktat del pensamiento musical» Alessandro Solbiati

19/12/2022

Un entrevista de Paco Yañez realizada entre octubre-noviembre de 2022



Alumno de grandes maestros como Sandro Gorli y Franco Donatoni (de quienes nos habla en esta entrevista), Alessandro Solbiati (Busto Arsizio, 1956) es un compositor italiano que compagina una importante carrera internacional, merecedora de numerosos premios y encargos, con su labor docente en el Conservatorio de Milán, donde él mismo estudió Piano y Composición. Con una especial sensibilidad por la literatura (que da base textual a muchas de sus partituras), el cine y las cuestiones de tipo social y político, destaca en la actualidad el trabajo que Solbiati desarrolla en el género operístico, con propuestas tan potentes como *Il carro e i canti* (2009) o *Leggenda* (2010-11): obras que muestran la cuidada síntesis de armonía y sonoridades extendidas que podemos escuchar en unas piezas marcadas, asimismo, por el refinamiento y la poética. De todo ello charlamos en esta larga y generosa entrevista que muy sinceramente le agradecemos desde El Compositor Habla.

1. Paco Yáñez: Cualquiera que conozca en profundidad su música sabrá de la importancia que tiene para usted el mensaje político de la misma. Su ópera *Leggenda* es, quizás, uno de los ejemplos más claros. Teniendo esto en cuenta, ¿cómo valora el resultado de las últimas elecciones en Italia y qué pueden suponer para la música en su país?

Alessandro Solbiati: *La leyenda del gran inquisidor*, que se encuentra en la segunda parte de la novela de Fiódor Dostoievski *Los hermanos Karamázov*, de la que en 2008 y 2009 extraje el libreto de *Leggenda*, ópera que se puso en escena en 2011, es un texto de enorme importancia, que plantea cuestiones agudas y provocadoras en todos los ámbitos: sobre la fe, cierto, pero también sobre la condición humana y sobre el control de las conciencias por el poder. Este último fue el aspecto que, en su momento, me llevó a la necesidad de escenificarlo, en una Italia dominada por un presidente del consejo de ministros que, además, era propietario de tres cadenas de televisión y de varios periódicos.

El Inquisidor le dice al presunto Cristo, que inesperadamente ha vuelto al mundo en el siglo XVI, el de la Inquisición: «¿Por qué has vuelto? Hemos tardado mil años en resolver los problemas que has causado. ¿Querías llevar la libertad al hombre? Pero el hombre no quiere ser libre, quiere que alguien le diga qué y cómo pensar, qué elegir, cuándo y cómo divertirse, en qué creer. Hemos hecho esto, y he aquí que los hombres nos siguen como corderos». La analogía con la, entonces, ciertamente paradójica situación italiana, pero no sólo italiana, dado el control progresivamente más sutil e insidioso de las conciencias que permiten los cada vez más sofisticados medios de comunicación a nivel planetario, era poderosa e inquietante.

Los resultados de las recientes elecciones italianas abren un escenario muy diferente a aquél, pero en cierto modo aún más inquietante y de consecuencias aún imprevisibles. Mario Draghi, la única figura italiana que acababa de ganar la política, que estaba obteniendo la aprobación general en Italia y Europa y que se estaba perfilando como la personalidad más autorizada de toda la Comunidad Europea actual, ha sido destituido. Por supuesto, era el jefe de un gobierno paradójico, que iba desde la derecha más tosca hasta la izquierda, sólo él podía mantener unida tal estructura, pero ciertamente estaba dando pasos muy importantes, que siguió dando con gran clase, incluso después de las nuevas elecciones, habiendo sido impugnado. ¿Y por qué fue derribado? Por el cínico cálculo político de una derecha que se sabía mayoritaria y quería un gobierno totalmente propio, sin tener en cuenta el delicadísimo momento en el que se encontraba y se encuentra.

¿Qué es lo que más me inquieta de las figuras que, paso a paso, van tomando el poder?

Paradójicamente, la descarada y total diferencia entre el tono de los discursos actuales, llenos de fair play, de tranquilizadoras declaraciones de espíritu democrático, y los discursos que las mismas personas han hecho toda la vida hasta hace unos meses, llenos de evidente nostalgia fascista, de mensajes de sintonía lanzados a la peor derecha europea, soberanista, cerrada a la inmigración, homófoba y cosas por el estilo. No es difícil imaginar que se trata de una máscara destinada a recomponer el rostro, a dar una impresión de democracia que es muy difícil creer.

¿Qué consecuencias tiene esto para la cultura y la música? Por desgracia, y con amargura, aquí es donde me pongo cínico. La música y la cultura, en general, han sido maltratadas en Italia del mismo modo tanto por la izquierda como por la derecha en los últimos treinta años. Ya se ha

terminado la antigua ecuación izquierda = atención a la cultura, hace mucho tiempo que ha desaparecido, aunque, de hecho, prácticamente todas las figuras importantes del arte y de la cultura italiana se alinean con la izquierda. Ellos lo hacen, pero los políticos de izquierda, no, empeñados como lo están en ganarse el favor popular mostrándose más cercanos, por ejemplo, a la música pop que a la música culta, incluso ignorando, tout court, la existencia de esta última.

Así que, por desgracia, ahora no espero ningún empeoramiento en particular, pero sólo porque hay poco que empeorar y, sobre todo, porque la cultura no se considera un elemento importante, por parte de los políticos, para ganar popularidad. Pero tal vez me equivoque y la cosa pueda empeorar aún más, por ejemplo, colocando en ciertos puestos (direcciones artísticas, superintendencias de teatros y este tipo de cosas) a personajes aún más adversos a una cultura contemporánea que la mayoría de la gente considera, todavía: «comunista». Ya lo veremos. Lo cierto es que estoy personalmente dispuesto a exponerme de cualquier modo, en defensa de aquello en lo que creo.

2. Paco Yáñez: Existe una larga tradición política en la música italiana del siglo pasado, con figuras tan importantes al respecto como Luigi Dallapiccola o Luigi Nono. Viendo los resultados electorales en Italia a lo largo del siglo XXI, ¿no sería importante, para el mundo de la música, la cultura y el arte, reactivar un discurso político para hacer frente a estas nuevas formas de control, así como al fascismo cotidiano del que se habla?

Alessandro Solbiati: Respondo a esta pregunta una hora después de que se anunciara la formación del nuevo gobierno italiano, encabezado por Giorgia Meloni. La rabia que sentí el día después de las elecciones del 25 de septiembre se transformó y se está transformando ahora en una profunda inquietud y en la necesidad de estar alerta. Estoy reaccionando muy “acaloradamente”: por ejemplo, no me ha gustado nada el cambio de nombre de algunos ministerios, nombre en el que ahora aparece la protección del Made in Italy y la propia palabra «soberanía», que despierta escenarios pseudo-autárquicos de antiguo recuerdo.

Pero, una vez comprobado que esto es lo que quería el pueblo italiano, no quiero ser completamente parcial y quiero esperar los movimientos de este gobierno, en el campo cultural, y no sólo en éste. Por supuesto, el hecho de que se convierta en Ministro de Cultura el director de la RAI más reaccionaria no me agrada.

Para responder con más precisión a la pregunta, pienso que el clima cultural, social y político (no sólo en Italia, por supuesto) es muy diferente, ahora, del de los años en que actuó Luigi Nono, digamos de los años '60 y '70.

En el mundo del arte y la cultura no existe actualmente una coherencia de actitudes y posiciones que permita una eventual respuesta unitaria a posibles estrategias políticas delirantes; a menos que se tomen decisiones tan graves, que acaben reuniendo a los artistas y hombres de la cultura.

Sin embargo, en comparación con los años '60 y '70, existe una posibilidad enormemente mayor de comunicar y exponer las posiciones propias, incluso individuales, y de reaccionar, ya sea a través de la propia actividad artística, ya simplemente saliendo al campo a través de los medios de comunicación modernos.

Por lo a mí respecta, estoy dispuesto a tomar una posición clara, ya sea a través de mi actividad compositiva, ya a través de la enseñanza y el contacto con los jóvenes, para que se despierte su conciencia, así como en todas las oportunidades de comunicarme que tengo a mi disposición de forma continua, en RAI-Radiotre, en las revistas para las que escribo, etc.

Quién sabe, tal vez esté comenzando un momento importante de conciencia política, para mí como para todos los hombres de cultura “*de buona voluntad*”, italianos y no sólo italianos.

3. Paco Yáñez: Uno de sus proyectos más recientes retoma ese mensaje político de los años '60 y '70, a través de uno de los artistas italianos más interesantes del siglo pasado, además de uno de los más combativos políticamente: Pier Paolo Pasolini, de quien en 2022 hemos celebrado el centenario de su nacimiento. ¿Qué puede decirnos de este proyecto, en el que usted mismo ha realizado la selección de los textos, la música y la escenografía?

Alessandro Solbiati: Cuando era niño, en torno a los quince años, en los primeros años '70; es decir, en pleno furor político “*tras el '68*”, me impresionaron, debería decir que me dejaron atónito, las posiciones adoptadas por este hombre frágil y potente, que tenía el coraje de ir siempre a contracorriente, de no ceder nunca al “*pensamiento corriente*”. Me explico: en 1970, cuando tenía 14 años, un sábado por la tarde fui a Milán en tren (vivía en Busto Arsizio, a 35 km de Milán) para comprar una partitura. Saliendo del metro, me encontré una manifestación política, intuí que había riesgo de violencia, vi a los agentes alineados con escudos y demás, inmóviles, y pude oír los insultos que los manifestantes dirigían a veinteañeros como ellos, de uniforme. Asustado, volví al metro y, más tarde, supe que un agente había muerto en aquella manifestación. Meses después, leí un texto de Pasolini, un hombre ciertamente de izquierdas, en el que, en un momento histórico y político en el que era “*obligatorio*” estar del lado de los manifestantes, se ponía del lado de esos agentes, diciendo que muchos de ellos eran hijos de proletarios del Sur que se habían visto obligados a entrar en la policía para encontrar trabajo, mientras que muchos de los manifestantes, estudiantes universitarios, eran burgueses hijos de familias acaudaladas que no tenían necesidad de buscarse un trabajo para vivir. Su comentario provocó un diluvio de críticas, desde su propio bando político.

El coraje de no preocuparse por la cultura corriente, de ser una conciencia crítica lúcida que le convirtió en blanco de la izquierda y de la derecha, de exponer su profunda fe y, al mismo, tiempo ser ferozmente crítico contra la religión y las posiciones de la Iglesia, todo ello le convirtió inmediatamente en una figura central en mi crecimiento como adolescente.

Películas como *Accattone* (1961) o *Mamma Roma* (1962) se convirtieron en referentes para mí; aún más entró en mi corazón, para siempre, *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). No es casualidad que considere una de mis obras más importantes *Del folle amore - Passione secondo Maria, para soprano, coro y orquesta*, compuesta en 2020, pero proyectada ya en 2006, en la que puse música a la lauda *Donna de Paradiso*, de Jacopone da Todi, una Pasión narrada desde abajo, desde la calle, desde el pueblo y desde una mujer que está, simplemente, perdiendo a su hijo, no al Hijo de Dios; una lauda de la cual vi la memorable interpretación de Franca Rame en *Mistero buffo* (1969), de Dario Fo. Esta extensa obra, que finalmente se estrenará el 4 de octubre de 2023 en Florencia, no existiría si no hubiera visto *Il Vangelo secondo Matteo*. Y yo, por cierto, he dedicado *Del folle amore* a la madre de Giulio Regeni, que lidera una lucha inflexible, aunque

desgraciadamente utópica, sobre las posibles presuntas responsabilidades de la policía secreta egipcia en los acontecimientos que llevaron a la desaparición y muerte de Giulio, y a todas las “madres coraje” del mundo, las de los «desaparecidos» y demás.

En 2021, volviendo de un concierto con mi amiga la pianista Maria Grazia Bellocchio, que había tocado mi obra, me dijo que le preocupaba que, al acercarse el centenario del nacimiento de Pasolini, tal vez por culpa de la Covid, no se vislumbrara en el horizonte ningún proyecto musical en torno a él y a su poesía (no era el caso, pues varios compositores se han ocupado de él, este año). Inmediatamente, le respondí que lo haría, aun sin mediar comisión alguna.

He leído y releído su producción poética y he creado una suerte de libreto para una acción teatral hiper-pobre, sin escena, en la que el propio Pasolini, interpretado por un actor, se mueve entre el público hablando de sí mismo, partiendo de un alma joven condenada a vivir por el que no perdona, pasando por los ecos de la juventud, su controvertida relación con su madre, su relación con la poesía y con la muerte, y concluyendo en el escenario, lanzando un potente y duro mensaje al público. En el escenario, un pianista y una soprano que encarna a la Madre, o a la Tierra Madre friulana.

Los versos de Pasolini dialogan (alternándose o superponiéndose) con música mía; en parte, preexistente; en parte, escrita especialmente; de forma particular, la *Sonata terza* para piano, cuyos tres movimientos puntúan e interpretan sucesivamente otros tantos puntos nodales del texto.

Pero hay otras músicas: aquéllas que amaba Pasolini; es decir, mis revisitaciones de dos piezas de Bach (*Erbarme dich*, de la Matthäus-Passion, y la *Zarabanda* de la Quinta suite para violonchelo) y dos maravillosas canciones populares friulanas: en ambos casos, las líneas vocales o melódicas originales permanecen intactas, mientras que el piano las envuelve con un uso tímbrico muy rico.

Este proyecto musical y escénico, titulado *Soave poeta, quel mio omonimo che ancora porta il mio nome*, es un homenaje a un autor al que le debo mucho: escribo esta respuesta hoy, 2 de noviembre de 2022, exactamente el aniversario del asesinato de Pasolini, día en el que, muy significativamente, mi obra tendrá su tercera representación, esta vez en la hermosa Sala de la Accademia Chigiana de Siena.

4. Paco Yáñez: Además de compositor, es usted profesor del Conservatorio de Milán. ¿Cómo cree que el cambio de gobierno y el mayor peso de la extrema derecha pueden afectar a los presupuestos de la enseñanza musical superior, así como a la libertad de expresión en los Conservatorios?

Alessandro Solbiati: En este caso, creo que puedo decir, sin temor a equivocarme, que no veo ningún riesgo en particular, y por muchos motivos, uno de los cuales, ciertamente, el último que mencionaré, es bastante desagradable.

Debo hacer algunas observaciones preliminares.

Los conservatorios italianos viven desde hace algunas décadas lo que yo llamaría una situación paradójica. Su número aumentó de forma casi incontrolada en los años '70 y '80: eran sobre diez,

a principios de la década de los '60, y pocos años después llegaron hasta unos ochenta. Pero ésta era, en el fondo, una circunstancia positiva, que señalaba un fuerte impulso a los estudios musicales en aquellos años. El hecho es que en la Ley de Reforma a la que se llegó trabajosamente en 1999 (y recuerdo bien ese camino, porque ese año yo era vicedirector del Conservatorio de Milán, que es y sigue siendo, hasta hoy, claramente el más importante de Italia, el único, quizás, que puede compararse con los grandes conservatorios europeos) se preveía que se identificara cuál de esos aproximadamente ochenta conservatorios podría aspirar al estatus de "Superior". Sin embargo, en ese momento se desató una verdadera batalla en la que participaron sindicatos y autoridades locales (regiones, provincias y municipios); nadie quiso renunciar a su propia calificación de "superior", y hasta hoy vivimos la paradoja de la existencia (a nivel formal, pero no en el fondo) de ochenta conservatorios definidos como "superiores", frente a los dos franceses o, en el caso más similar al nuestro, las aproximadamente veinte Hochschule alemanas. Se trata de una situación surrealista e insostenible en la que, sin embargo, ningún gobierno ha podido o querido meter la mano, quizá para no enemistarse con los distintos poderes locales. La particular geografía de Italia justificaría una distribución de diez o doce conservatorios superiores, porque no tenemos una conformación centralista, como Francia; pero no más.

¿Cambiará algo con el nuevo gobierno? Lo dudo mucho, porque en esa extraña mezcla entre el centralismo nacionalista del partido de Giorgia Meloni y el autonomismo arraigado desde su nacimiento en la Liga de Matteo Salvini, realmente no sé qué prevalecerá en este tema.

Pero tal vez sí, y por una razón que ciertamente no me agrada: la cultura, en general, el arte y la música culta, no están ni estarán, seguramente, en el centro de los intereses de tal gobierno; las cosas seguirán como hasta ahora, tal vez con algunos recortes presupuestarios más y con el entendimiento tácito de que, si no planteamos ninguna reclamación en particular, todo seguirá igual y nadie nos molestará.

Para condicionar el arte y el pensamiento contemporáneos hay que tener hombres de cultura dentro, y la verdad es que no veo ninguno en este momento.

Eventualmente, el único riesgo sería la colocación, aquí y allá, de elementos reaccionarios que penalicen posteriormente la producción musical culta de hoy (tradicionalmente, sentida como "de izquierdas"), pero esto es más probable en las direcciones artísticas de los teatros que en los conservatorios, sentidos como más "marginales" en la conciencia colectiva.

5. Paco Yáñez: Algunos de sus alumnos, como el también compositor italiano Federico Gardella, me han hablado de un modo muy entusiasta y con gran afecto de los años que estudiaron con usted en el Conservatorio de Milán. ¿Cómo se define Alessandro Solbiati como maestro y qué aspectos considera más importantes en la formación de un compositor?

Alessandro Solbiati: He aquí una pregunta que me interesa especialmente responder. Mientras tanto, quiero dar las gracias a quienes te han hablado de forma tan halagadora de su periodo de formación en mi clase del Conservatorio, o en alguno de los muchos cursos que he impartido e imparto.

«*Son muchos los jóvenes con los que he tenido la oportunidad de trabajar y que hoy son también compositores en activo; incluso, a nivel internacional*»

Mencionaré a algunos de ellos, pero pido disculpas a otros que no nombraré para no extenderme: Clara Iannotta, Matteo Franceschini, Luca Antignani, Federico Gardella, Vittorio Montalti, Pasquale Corrado, Javier Torres Maldonado, Lorenc Xhuvani, Giulia Lorusso, Maël Bailly, Yigit Ozatalay, Maurizio Azzan, Leonardo Marino, etc.

Debo decir que tuve la suerte (porque, en algunos casos, la suerte tiene su propio peso) de empezar a enseñar en el Conservatorio muy pronto, en 1982, a los veintiséis años, y de verme destinado inmediatamente a una clase del Curso Superior de Composición y en una ciudad (y en un Conservatorio) de notable importancia, la de Bolonia, ciudad de grandes tradiciones culturales, si sólo se piensa que es la sede de la universidad más antigua de Europa, pues fue fundada en el año 988 (yo participé en las celebraciones de los mil años de la Universidad). Enseñé allí de 1982 a 1995, y "*viví*" todas las dimensiones culturales y musicales de la ciudad.

Mi corta edad, en relación con la disciplina que enseñaba, significaba que, al principio, al menos la mitad de mis alumnos eran mayores que yo. Esto, sumado al clima un tanto "*fiestero*" de Bolonia y al hecho de que, dando clases dos días seguidos, pasaba allí una noche cada semana, me llevó, casi sin darme cuenta, a establecer mi relación con mis alumnos como la de un "*acompañante privilegiado*" de trabajo y no como una relación profesor/alumno al uso. Tutearse era inevitable, y así ha continuado a lo largo de los años hasta hoy, a pesar del evidente aumento de la diferencia de edad.

Pero tutearse, o pasar juntos una tarde a la semana no condujo, desde el principio, a una propuesta pedagógica "*relajada*". Inmediatamente tuve, y sigo teniendo, una fuerte convicción personal sobre cuáles son los aspectos fundamentales (tres, en mi opinión) en la formación de un compositor.

El primero es una base constituida de un conocimiento profundo de las técnicas históricas, y lo digo aún más hoy, en un contexto que tiende a marginar este aspecto. Estoy hablando de un conocimiento "*práctico*", artesanal, y no sólo analítico.

Cuando, hablando de arte figurativo, veo los conocidos "*rasgados en el lienzo*" de Lucio Fontana o, yendo más atrás, las figuras cubistas más atrevidas de Pablo Picasso, no puedo evitar pensar que ambos, como innumerables otros, llegaron a los experimentos más atrevidos después de haberse formado una técnica extraordinaria copiando a los clásicos con un trabajo duro e inmenso: desconfío de los experimentos que no tienen raíces sólidas.

Escribir corales o fugas en estilo bachiano, motetes como Orlando di Lasso, variaciones pianísticas al estilo de Mozart o al de Brahms, confiere al pensamiento contemporáneo una profundidad incuestionable y necesaria, un nivel de reflexión ineludible.

Cuando enseñaba en Bolonia, debido a la estructura atribuida allí a los estudios de composición, también me tenía que ocupar de un nivel avanzado de Armonía y Contrapunto, y era bellissimo mostrar las profundas analogías que existen entre una transformación de las células motívicas de Beethoven o Brahms y un proceso compositivo de hoy; y sigo haciéndolo ahora, aunque ya no tenga que ocuparme de ello institucionalmente.

«Una técnica de hoy adquiere una mayor "verdad" si se muestran sus raíces».

El segundo aspecto de la formación de un compositor es, en mi opinión, recibir del docente una dirección artesanal precisa, un cuerpo de técnicas en las cuales el propio maestro cree, que él mismo utilice cotidianamente al componer y cuyas raíces y motivaciones muestre. Me formé a través de las técnicas que me comunicó y debería decir que "vivió" Franco Donatoni, técnicas de naturaleza generativa que procedían, en su mayoría, de Bruno Maderna, y que nacieron de la superación del serialismo a través de las "crisis aleatorias" de John Cage.

Estas técnicas nacieron inmersas en el "pensamiento negativo" de los años '60, que me resulta lejanísimo y ajeno, tanto generacional como personalmente, pero las utilizo en sentido opuesto, con plena fe en las posibilidades de la creatividad musical de hoy, para dar cuerpo y coherencia a mi mundo imaginativo, figurativo y expresivo.

Una técnica es "buena" si no influye directa y unívocamente en el mundo expresivo, sino, más bien, si permite encarnar las intenciones creativas del compositor permaneciendo "neutra", externa y, sobre todo, NO VISIBLE en la obra. Reconozco a Franco Donatoni como mi Maestro, pero mi música siempre ha sido muy diferente de la suya, desde que fui directamente su alumno. Por ejemplo, mi atención al aspecto melódico de la música le resultaba completamente ajena. No creo en una enseñanza neutra, en la que el docente deja que el alumno se forme por sí solo su propia técnica; nunca ha sido así, en la enseñanza del arte, desde los talleres de pintura del Renacimiento.

«De mi clase han salido jóvenes compositores totalmente diferentes en sus resultados musicales; sin embargo, todos han recibido el mismo sistema técnico»

Si, a pesar de lo que he dicho, alguien sigue creyendo que puede haber de este modo una especie de "plagio" del docente sobre el alumno, aquí llega el tercer aspecto fundamental de la formación del estudiante.

Al mismo tiempo que proporciono un corpus de técnicas, siempre he pedido encarecidamente a cada uno que coja su propia maleta y vaya a conocer y a frecuentar a otros compositores; sobre todo, a los muy diferentes de mí, para que conozca de cerca otros mundos, otras actitudes y otros puntos de vista: el propio nunca se pierde, y poder ponerlo en juego a través de diferentes perspectivas le enriquece mucho.

6. Paco Yáñez: En septiembre de 2022 participó usted en el Festival Internacional de Música de Takefu (Japón) como profesor de la Academia de Composición. ¿Cómo valora su experiencia y qué diferencias encontró entre las obras de los jóvenes compositores japoneses y las que suele ver a sus alumnos en Italia?

Alessandro Solbiati: Aquí es necesaria una breve introducción.

En primer lugar, debo dar las gracias a Toshio Hosokawa por su gentilísima invitación a

participar en su festival en un papel muy particular, diría que como compositor residente. La experiencia fue maravillosa desde muchos puntos de vista, tanto por la calidad de las interpretaciones como por la oportunidad de conocer a colegas compositores, jóvenes y veteranos, musicólogos e intérpretes de fama mundial y otros mucho más jóvenes, pero todos compartiendo la misma pasión y profesionalidad.

Además, pude comprobar, una vez más, lo oportuno e importante que es, hoy más que nunca, mezclar en un festival música histórica y música reciente o nueva, porque ésta es la mejor manera posible de no encerrar la música actual en un "recinto para especialistas", de mostrar al público que se puede y se debe ser conquistado escuchando una pieza de Hosokawa tanto como una de Schumann o Schubert, y que se pueden y se DEBEN combinar, porque hay una continuidad absoluta, aunque compleja, en los caminos del pensamiento y del lenguaje musical.

Otro mérito de este festival es, pues, que no se trata simplemente de una serie de conciertos, sino que los combina con conferencias, encuentros y también momentos didácticos para los jóvenes músicos, que tienen la oportunidad de encontrarse y dialogar con compositores y musicólogos de distintas generaciones y procedencias, y cada vez pienso más que "*encontrarse*" es la mejor manera de enriquecerse espiritual y culturalmente, por ambas partes. Precisamente por eso me alegró especialmente trabajar, aunque fuera brevemente, con algunos jóvenes compositores japoneses, ya que hasta ahora sólo había conocido a aquéllos se habían trasladado a Europa.

La primera consideración es un poco desconcertante, y no es estrictamente musical: casi ninguno de ellos, y estoy hablando de veinteañeros de un país fuertemente tecnológico y occidentalizado en muchos aspectos, hablaba un inglés suficiente para poder relacionarse directamente con el docente; es decir, casi todos necesitaban un intérprete. Y es imposible entrar realmente en contacto con nadie si tienes que hablar a través de una tercera persona; más aún, si el tema en cuestión es tu propia composición, tu propia y directa "*expresión musical*". Así que inmediatamente les dije a todos que si uno quiere (y DEBE querer) ampliar sus experiencias más allá de sus confines geográficos y culturales, la primera cosa que hay que hacer es aprender una lengua que permita contactos directos a escala planetaria.

Hablando más estrictamente de música, y dejando de lado algunos encuentros con estudiantes quizás demasiado "*jóvenes*" en términos de composición y, por tanto, inmersos todavía en una escritura particularmente ingenua, debo decir que pude encontrar, al menos, a dos o tres jóvenes de un nivel notable (en particular, a una compositora de poco más de veinte años), cada uno de los cuales está experimentando de manera muy interesante y personal el problema más complejo (pero, también, el recurso más rico en términos de potencial) para un joven de una cultura no europea; es decir: conciliar sus propias raíces culturales y musicales con los caminos del lenguaje musical occidental. Se trata, de hecho, de evitar dos extremos opuestos, insensatos y pobres en resultados: por un lado, limitarse a re-proponer y reproducir simplemente la propia música tradicional con otros instrumentos; y, por otro lado: querer olvidar y rechazar a toda costa las propias raíces; cosa, por otra parte, imposible además de estúpido. Y, ciertamente, esta joven compositora que conocí, a la que invité inmediatamente a venir a Italia, está encontrando su propio camino de una forma muy interesante.

En Italia este problema/recurso existe mucho menos, por cuanto es un país directamente

implicado y, también, protagonista en los caminos musicales del siglo pasado, por lo que existe un vínculo coherente y sin conflictos entre pertenencia cultural y lenguaje musical. Sin embargo, hay jóvenes compositores italianos que proceden de zonas geográficas que aún conservan una importante y fascinante tradición popular (Cerdeña, Sicilia, Salento), y siempre les insto a profundizar en sus raíces, a no olvidarlas.

En segundo lugar, los jóvenes italianos son extremadamente "*viajeros*", cada uno de ellos vive experiencias musicales y didácticas en París, Berlín, etc., por lo que la media de sus conocimientos técnicos y musicales es mayor. También debo decir que hay muchísimos compositores italianos (casi paradójicamente, dado el desinterés de la sociedad italiana por la nueva música de arte), un hecho que se viene produciendo desde la Segunda Guerra Mundial, y que muchos de ellos también tienen una notable preparación de base (hablo de armonía, contrapunto y orquestación): por lo tanto, su conocimiento medio es bastante alto, como se ve en los resultados de los concursos internacionales de composición, en los cuales a menudo hay vencedores italianos.

7. Paco Yáñez: En relación con lo anterior, se dice que la composición actual tiene un carácter transnacional muy fuerte, que se han eliminado las marcas distintivas de cada país y cultura. ¿Qué elementos intrínsecamente italianos considera que caracterizan su composición?

Alessandro Solbiati: Como posiblemente habrás intuido por mi respuesta anterior, creo que no es tan cierto que estemos en un periodo de fuerte homologación y homogeneización transnacional (y añadiría ¡afortunadamente!).

Para ser más precisos, creo que esto era cierto para la música de hace algunas décadas, la de los años '50 y '60, en la cual una suerte de "*pensamiento técnico dominante*" -hablo de la avantgarde de la segunda posguerra— tendía a imponerse transversalmente por encima de filiaciones culturales y geográficas.

En realidad, y bien mirado, esto no era completamente cierto, ni siquiera en aquel momento, aunque de forma un tanto subterránea: siempre he señalado que, casualmente, la persona que en aquellos años se sentía especialmente atraída por la dimensión tímbrica de la música era Pierre Boulez (pienso, por ejemplo, en el orgánico instrumental de *Le Marteau sans maître*), tan francés como Debussy y Ravel; quien estaba concentradísimo en el aspecto estructural era, sobre todo, Karlheinz Stockhausen, alemán como Beethoven y Brahms (naturalmente, Boulez también lo era, ¡y ése era su lado alemán!); y quienes tuvieron el coraje de interesarse por una continuidad de la dimensión melódica de la música, a pesar de todo, fueron Bruno Maderna y Luigi Nono, ¡italianos como Bellini y Puccini!

En todo caso, por supuesto, en aquellos años la impostación de la técnica y del pensamiento del estructuralismo tendía a atenuar las diferencias culturales geográficas.

Por el contrario, dos son los factores que permitieron la reaparición de interesantes peculiaridades musicales debidas a los países de origen de los compositores.

En primer lugar, el número de países de los que proceden los compositores valiosos se ha

ampliado enormemente: si en los años '50 provenían, como mucho, de una docena de países (incluso, menos), ahora hay compositores de todos los países del mundo y las diferencias son inevitables, a pesar de la facilidad de los contactos internacionales, directos o a través de Internet.

En segundo lugar, ya no existe ningún diktat del pensamiento musical (si es que lo hubo alguna vez, cosa de la que no estoy tan convencido), hay una libertad expresiva casi excesiva, en el límite del desorden y, a veces, con poca conciencia crítica, y esto permite la reaparición de características musicales inducidas por las culturas de origen.

Sin duda, esto también es cierto para Italia, y ya que me ha pedido que hable de mí mismo, no me privaré de señalar que elementos de mi música, en mi opinión, llevan la huella de mi "*italianidad*" (término que dudo en utilizar, en este momento político...).

En primer lugar (como dije antes sobre Maderna, a quien reconozco como un "*padre inconsciente*" y al que, desgraciadamente, no conocí en persona por razones de edad), me he sentido atraído, desde el principio, por el melos, por la posibilidad de reconstruir aquella dimensión melódica de la música que a finales de los años '70 todavía percibía demonizada como vieja y obsoleta. He realizado una larguísima reflexión, tan larga como los cuarenta años y más que llevo escribiendo música, sobre lo que pueda significar hoy la "*melodía*", sin que esto despierte fantasmas de academicismo o neoclasicismo, y francamente, pienso que lo he conseguido, al menos, en parte, y estoy más convencido de MI manera de devolver dignidad e importancia al melos.

En segundo lugar, pienso que hay una necesidad, en parte, personalmente mía, pero, también, en parte, "*italiana*" (con largas raíces que llegan a Verdi y a Puccini), de una fuerte atracción por la dimensión "dramatúrgica" de la música, esa dimensión que permite seguir una pieza como una narración sin palabras, una narración que no se refiere a nada más que a la música, por supuesto, pero que sin embargo consigue "*contar*".

Y esto, a través de un tercer aspecto que reconozco a la vez mío e "*italiano*", que es el de mi confianza cada vez más grande en la necesidad de evidenciar el gesto y la figura musical, evidencia que busco siempre, sin embargo, equilibrar con una riqueza y una complejidad compositivas a partes iguales.

8. Paco Yáñez: Sin embargo, junto a esa innegable presencia de lo melódico, lo dramático y lo gestual, aparece con fuerza en sus últimos trabajos una reflexión sobre el sonido como material musical, sobre el Klang, como dicen los alemanes. Los últimos minutos de su *Quarto Quartetto* (2019) son un ejemplo tan fascinante como espectacular de una forma de trabajar con el material acústico que ahora contrasta con el trabajo más melódico de sus obras anteriores. ¿Cómo ha sido su viaje, como compositor, en busca de estas nuevas sonoridades? ¿Qué importancia tienen para usted ahora?

Alessandro Solbiati: Como estudiante; es decir, como "*aspirante a compositor*", tenía dos improntas en direcciones opuestas, en lo que se refiere a mi relación con el sonido. Atención, hablo de años ahora lejanísimos; es decir, los últimos años '70, hace unos cuarenta y cinco años.

Estas dos improntas me llegaron de mis dos maestros; de los cuales, el segundo fue alumno del primero, por lo cual existe una continuidad coherente, pero con desarrollos en una dirección diferente. Se trata de Franco Donatoni y de Sandro Gorli, desde el lejano 1977 director artístico y musical del conjunto con un peso cada vez más decisivo en la difusión de la música de hoy en Italia, el Divertimento Ensemble.

Franco estaba totalmente concentrado en los caminos del pensamiento compositivo, en una reflexión casi "ascética" sobre los procesos de composición, sin dejar de predicar la necesidad de una concentración total en el "hacer" que considerase la "obra", el resultado del "hacer", un residuo puramente no esencial del mismo. Eso sí, incluso en los años en que le conocí, a partir de 1976, se estaba abriendo una dicotomía cada vez más evidente (para nuestra fortuna) entre lo que decía (a sí mismo y a sus estudiantes) y lo que realmente hacía como compositor, porque el mismo perfeccionamiento progresivo de sus técnicas lo conducía a un control cada vez mayor de las cualidades tímbricas y sonoras de sus obras, que "sonaban" cada vez mejor, casi más allá de su propia voluntad: pero ¿era verdaderamente involuntaria esta "belleza sonora"? No estoy tan convencido si pienso, por ejemplo, en la espléndida *Le ruisseau sur l'escalier*, para violonchelo y diecinueve instrumentos, compuesta en 1980.

Al mismo tiempo, yo estudiaba con Sandro Gorli, que estaba desplazando progresivamente su centro de interés musical de la composición a la dirección (por desgracia para todos nosotros, porque algunas de sus piezas, como *On a Delphic reed*, para oboe y diecisiete instrumentistas, del año 1978, son verdaderas obras maestras), con una inevitable atención cada vez mayor al sonido.

Recuerdo una lección suya que fue decisiva para mí, cuando aún era su alumno en el Conservatorio: era 1981, le estaba mostrando una página de la obra que él mismo iba a dirigir en la Bienal de Venecia pocos meses más tarde (¡mi primera Bienal!), *De ces ciels brouillés*, para oboe y siete instrumentos, una página en la que había algunas notas aisladas de instrumentos de cuerda, como dispersas en el tiempo. Sandro empezó a hacerme preguntas cada vez más apremiantes sobre la envolvente dinámica de aquellas notas, sobre los arcos, sobre la posición del arco, en tasto o ponticello, sobre el vibrato, y cuando le respondí que aún no lo había decidido, me replicó con dureza que, por tanto, estaba escribiendo sin saber "qué música quería", porque la elección de esos parámetros era más importante, para definir el sentido musical, que el propio nombre de la nota. Tenía toda la razón, a pesar de mi reacción orgullosa e insensata de aquel momento, y esa lección se me ha quedado grabada dentro para siempre.

Si ya pienso en el *Trío* (1987), para violín, violonchelo y piano, el uso que allí se hace del cordal, las cuerdas apagadas y los armónicos del piano para amalgamarlo mejor con las cuerdas, y, por otra parte, la definición tímbrica de las propias cuerdas, debo reconocer que, a partir de entonces, el "desapego del resultado" de tipo donatoniano me fue completamente ajeno, que la atención al sonido en su plenitud y definición tímbrica como vehículo directo de la imagen musical, de la figura y, por tanto, del sentido mismo de la música deseada, se estaba convirtiendo en mi principal centro de interés.

A esto hay que añadir una cosa fundamental: la relación progresiva con los más jóvenes, con los alumnos. Si hay un hilo conductor en las trayectorias de la generación posterior a la mía, es precisamente la atención extrema, casi fetichista, al sonido. A través de los propios alumnos, he

ido ampliando, poco a poco, mis conocimientos sonoros, tomando nota de un vasto repertorio de técnicas extendidas que en mí nunca son una obligación de moda, un deseo de originalidad sonora a toda costa, que me parece estúpido y efímero, pero que, en cambio, pongo al servicio de una necesidad expresiva que, a veces, puede necesitar vocabularios sonoros nuevos y más amplios.

Desde este punto de vista, considero pasos fundamentales, para mí, obras como la *Sonata seconda para piano* (2005), *Sestetto a Gérard* (2006), el *Quarto Quartetto*, que has citado (2019), y la posterior *Seconda sinfonia da camera* (2021).

A esto se añade el deseo de profundizar en el conocimiento de otros instrumentos, algo que me ha llevado, por ejemplo, a *Quaderno d'immagini*, ocho piezas para címbalo, con un uso totalmente nuevo del instrumento, reunidas más tarde en *Nora*, para címbalo y siete instrumentos, y en una versión posterior para címbalo y orquesta. Pero también el trabajo realizado con la guitarra, que me condujo en 2015 a *Sonata*, debe contarse como una señal de mi verdadera "hambre" de sonido, un hambre, repito, que no es un fin en sí mismo, sino que se utiliza como un instrumento afilado para conocer mejor mis propias instancias expresivas.

«Ahora, en mí, el deseo creciente de intensidad expresiva pasa a través de una exigencia cada vez mayor de definición tímbrica del sonido utilizado».

9. Paco Yáñez: En el siglo XXI, algunos de los que fueron verdaderos maestros en el uso de estas técnicas extendidas, que usted considera una «obligación» o una moda para muchos compositores, están intentando integrarlas con un lenguaje armónico, y pienso en Helmut Lachenmann y en la Musique Saturée francesa. En su caso, ésta es una síntesis que responde, de algún modo, a la trayectoria que nos acaba de describir y a sus dos orígenes como compositor, con sus maestros Franco Donatoni y Sandro Gorli. ¿Cómo gestiona esta integración en la actualidad, en obras como su reciente *Seconda sinfonia da camera*? ¿Hasta qué punto el pensamiento musical surge ahora, en los primeros momentos de sus composiciones, de una estructura armónica o de un sonido, de un timbre?

Alessandro Solbiati: Yo pienso, o al menos ésta es mi experiencia cotidiana como compositor, que hoy más que nunca no se pueden separar uno del otro los parámetros del sonido, en el proceso de composición. Pero, atención, no se trata, en absoluto, de una novedad, sino de algo que se ha hecho cada vez más cierto a lo largo de los siglos: a un nivel algo grueso, se puede decir que una fuga de Bach sigue siendo más o menos la misma si se toca al órgano, al clavicémbalo o el piano, pero ninguna sonata de Beethoven habría nacido sin las peculiaridades específicas, tímbricas y dinámicas, del piano. La muy conocida *Sonata* de Franck también se interpreta con flauta, pero pierde muchísimo, porque está llamativamente pensada para la potencialidad sonora del violín. Es cierto que las dos *Sonatas op. 120* de Brahms fueron dedicadas tanto a la viola como al clarinete, pero esto se debe al hecho de que el compositor pensó exactamente en el timbre velado y aterciopelado de ambos instrumentos, en el campo, respectivamente, de las cuerdas y el viento-madera. Pero, a partir de Ravel, cada nota sólo puede ser tocada por el instrumento para el que fue pensada: si se puede identificar un único hilo conductor que una las diferentes músicas compuestas en el siglo XX, éste consiste en la

consecución de una total paridad de importancia de los diferentes parámetros del sonido (altura, timbre y dinámica), donde anteriormente el parámetro de la "altura" se había privilegiado de forma notoria. Pensemos en el hecho de que el espectralismo nacido en Francia a mediados de los años '70 logró una especie de cuadratura del círculo, leyendo en la misma conformación espectral de un único sonido producido por un determinado instrumento su propia "armonía": timbre y armonía fusionados.

Por lo que a mí respecta: es cierto que las etapas sucesivas de mi recorrido compositivo son cada vez, sucesivamente: idea - imagen (interfaz sonora y temporal de la idea) - figura ("cualidad" global del evento musical) - gesto (fisonomía instantánea del evento sonoro que crea progresivamente la figura) - armonía/sonido, pero también es absolutamente cierto que armonía y calidad sonora (timbre, articulaciones y técnicas de ejecución) no son, en absoluto, la "camisa" final de la figura, una especie de ornamentación inevitable pero no esencial, sino que contribuyen a definir de un modo único y necesario la calidad del gesto y de la figura. No existen una armonía y un "sonido" si no es en función estrictísima de una figura, que sólo se convierte en tal a través de una serie de elecciones armónico-tímbricas muy precisas: pero tal relación es siempre cada vez más biunívoca y en algunos casos podría muy bien ocurrir que mi punto de partida sea un "sonido", una fisonomía sonora precisa, y que se convierta, poco a poco, en gesto y figura.

En el caso específico de la *Seconda sinfonia da camera*, está compuesta por ocho movimientos cortos de dos minutos, cada uno de los cuales está "modelado" imaginativa y afectivamente sobre un compositor reciente o vivo al que está dedicado el movimiento y que me ha influido (en un elemento de su música o en su persona): se trata, por orden, de Bruno Mantovani, Bruno Maderna, Niccolò Castiglioni, Franco Donatoni, Sandro Gorli, Gérard Grisey, George Benjamin y György Kurtág. Como los movimientos son muy cortos, cada uno se basa en un único elemento bien diferenciado que debe destacar inmediatamente, lo que significa que cada movimiento está pensado, desde el principio y, globalmente, en sus aspectos figurativos, gestuales, armónicos y tímbricos.

10. Paco Yáñez: Si hablamos de la creación musical de Alessandro Solbiati en lo que llevamos de siglo XXI, creo que es inevitable referirse a su ópera *Leggenda*. Aunque *Leggenda* es su tercera ópera, sería la segunda sobre un escenario, ya que la primera, *Inno* (1996), fue radiofónica. ¿Cuánto pesa la tradición en un compositor italiano, como es su caso, al abordar un género tan potente como la ópera? ¿Qué quería trabajar y qué pretende aportar Alessandro Solbiati a esa rica escena operística italiana?

Alessandro Solbiati: *Inno* era sólo una producción radiofónica, una especie de "puesta en escena" invisible del maravilloso "Himno al amor" de la Primera Carta de San Pablo a los Corintios, un texto capaz de poner de acuerdo a todos, de cualquier postura cultural, política o religiosa, ya que, de forma ciertamente revolucionaria, afirma con fuerza la superioridad del Amor sobre todo; incluso, sobre la Fe. Había ganado un concurso internacional convocado por varias radios europeas, estaba encantado de contar con la mayor audiencia virtual que había tenido nunca (la de seis cadenas nacionales de radio europeas) y pensé en un texto de valor verdaderamente universal y eterno. Que en mi interior pensaba en esta obra como una especie de dramaturgia, puede entenderse por el hecho de que unos años más tarde la convertí en una producción de vídeo muy importante para mí, que partía de la Torre de Babel pintada por

Brueghel y hecha "visitable" con la informática, y dentro de la cual resonaban infinitas voces en muchos idiomas anhelando este texto.

En realidad, mi primera aproximación escénica es anterior y se remonta a 1990. Se trata de la acción escénica *Attraverso*, una especie de teatro abstracto en el que dos mimos realizan un viaje a través de los colores, del más oscuro al más luminoso, un viaje de la oscuridad a la luz al que atribuí un valor simbólico evidenciado por el uso de versos cantados fuera de escena, tomados de Baudelaire, Rilke, Hölderlin y García Lorca (mis poetas favoritos). Al tratarse de un teatro híper-pobre (hecho de unas pocas cortinas, unas pocas luces, dos mimos y un pequeño ensemble), este trabajo recorrió muchos teatros italianos pequeños e igualmente pobres.

Luego hice una segunda versión, más bella que la primera, pero un poco más pretenciosa, titulada, significativamente, *El canto quiere ser luz* y, de hecho, tuvo mucho menos recorrido.

De todo esto, creo que ya se puede adivinar cuál era mi relación con la ópera y por qué hasta los 51 años nunca había intentado escribir verdaderamente una: siempre he amado las óperas, he visto cientos de ellas desde los veinte años; sobre todo, en La Scala, he visto de todo, desde Rossini a Berio, desde Mozart a Nono, desde Verdi o Wagner a Stockhausen.

"Pero era el "fenómeno ópera" lo que me molestaba, a causa de las múltiples consecuencias negativas que ha tenido (y tiene) en la cultura musical italiana."

Desde el inicio del siglo XIX, mientras que en los salones burgueses de Viena ser un apasionado por la música significaba tocar un instrumento, leer a cuatro manos una reducción de una sinfonía o encontrarse cuatro personas para tocar cuartetos de Haydn y de Mozart, en Italia la misma "pasión" se manifestaba con total pasividad; es decir, yendo al teatro como al circo o al estadio, no tanto para escuchar una ópera, sino para "animar" o abuchear a un o a una cantante: éste fue el comienzo de una ignorancia musical que aún caracteriza, por desgracia, en su globalidad, al pueblo italiano, cuyo sistema educativo no incluye en ningún nivel la historia de la música, nunca considerada (como lo es) una adquisición cultural tan importante como la historia de la literatura, de la pintura o de la filosofía. Y algunas declaraciones políticas recientes hacen pensar que lo peor nunca tiene límite.

Todo esto tiene una consecuencia económica decisiva, y es lo que más me irritaba del fenómeno de la "ópera lírica": el 90%, o quizás más, de la ayuda económica que el Ministerio concede a la música se va a los teatros de ópera, esos teatros de ópera que a menudo despilfarran el dinero con nuevas, discutibles y carísimas puestas en escena siempre de las mismas veinte o treinta óperas, a veces sin pensar siquiera en una coproducción con otro teatro, dando a los cantantes unos honorarios impensables para cualquier otro músico, ignorando casi por completo la obligación de renovar el repertorio recuperando las óperas más importantes escritas en los últimos setenta años o encargando otras nuevas, como sería su obligación estatutaria. Por todo ello, durante mucho

tiempo me he mantenido alejado del mundo de la ópera.

Creo que ya he dicho aquí por qué, en 2007, cambié de idea: era un momento (y quizá ahora lo sea aún más) en el que yo percibía como extremadamente importante exteriorizar con fuerza el propio punto de vista cultural, espiritual, social y político, e intuía que para un músico, un compositor, el modo más fuerte de hacerlo es proyectarlo sobre el escenario de un teatro, porque el impacto escénico es infinitamente más fuerte que el de una pieza musical pura, aunque tenga texto: la imagen, el gesto, el movimiento, los acontecimientos tienen, debo reconocerlo, una fuerza comunicativa extraordinaria.

Por eso siempre digo que no se trataba, genéricamente, de "querer hacer teatro musical", sino de mi decisión de poner en escena un texto concreto, *La leyenda del gran inquisidor*, de Los hermanos Karamázov, precisamente por los enormes significados que propone.

Y cuando, por una coincidencia bastante curiosa, pocos meses después de que el Teatro Regio de Turín hubiera aceptado el proyecto de *Leggenda*, otro teatro, el Verdi de Trieste, me encargó al mismo tiempo, pero con un plazo de gestación mucho más corto, una segunda ópera, elegí otro texto potentísimo, el microdrama de Pushkin *El festín en tiempos de la peste*, que se convirtió, de hecho, en mi primera ópera puesta en escena, con el título *Il carro e i canti*, en abril de 2009, dos años antes que *Leggenda*, aunque ésta fuese concebida primero. El texto de Pushkin está basado en un núcleo narrativo que me parece (aún más en 2022 que en 2009) un espejo preciso, potente y angustioso del hombre de hoy: cinco personajes muy diferentes se encierran en una villa para exorcizar la peste que asola el exterior con la distracción del canto y la danza, hasta que el simple paso de un carro lleno de cadáveres los devuelve crudamente a la realidad.

Es la perfecta representación del hombre occidental de hoy, que viaja en un Titanic global lanzado contra un enorme iceberg ecológico y nuclear, circundado por una pobreza espantosa y que se quita de encima todo esto distrayéndose con las más tontas superficialidades.

De todo esto se comprende, pienso, hasta qué punto no me atrae, en absoluto, un teatro de puro entretenimiento, sino el sentido original del teatro, el aristotélico, basado en la proyección sobre el escenario de una verdadera Weltanschauung [cosmovisión] para tomar aún más conciencia y para comunicarla con fuerza.

Así fue también cuando, en 2018, volví al teatro pobre con *Il n'est pas comme nous!*, para cuatro instrumentistas y una sola voz actoral y cantante llamada a dar cuerpo y voz a cada personaje del Intermezzo de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, un texto irresistiblemente cómico-amargo que rasca las hipocresías burguesas y escenifica la eterna agresión que siempre sufre toda diversidad, aunque sea "verdadera" dentro de un entorno de falsedad. Fue, para mí, el primer desafío con la comedia, una comedia llena de sentido, a la que me gustaría volver algún día.

Entre medias, de 2011 a 2015, sentí la necesidad de "limpiarme" de aquello que empezaba a percibir como un "exceso de narratividad" en mi aproximación al teatro, eligiendo el más abstracto de los metatextos posibles, la composición escénica *Der gelbe Klang*, de Kandinski, escenificado con el título italiano de *Il suono giallo* en el Teatro Comunale di Bologna y que se convirtió, mediante el añadido de un segundo texto kandinskiano, en la metáfora misma del viaje

interior de la creatividad que se encarna laboriosamente en la obra de arte.

Esta obra, que he querido a toda costa definir como una "ópera", a pesar de su abstracción, se ofreció, sin embargo, con una pésima dirección, completamente fuera o más allá de mis intenciones; y, a pesar de que la música de esta obra recibió en Italia un premio verdaderamente prestigioso, me gustaría considerarla como una ópera que sigue esperando su verdadera puesta en escena.

Y para finalizar, justo estos días estoy iniciando mi cuarta ópera, de nuevo para el Teatro Comunale de Bolonia: mi visión de la espiritualidad tomará forma a través de un extraordinario pasaje bíblico, aquél en el que el profeta Elías pasa de ser, de seguro y violento como era, a derrotado, atemorizado y desafiado, huyendo al desierto y encontrando lo Divino dentro de sí mismo sólo en una forma impalpable y silenciosa, y no en la potente y segura que tal vez deseaba. El título, *Voce del silenzio*, quizás ya lo diga todo.

No sé qué contribución yo, pequeño y humilde, querría y podría hacer al riquísimo y antiguo mundo de la ópera italiana, desde Monteverdi a Sciarrino.

Sin embargo, habiendo descubierto, poco a poco, el poder expresivo del medio teatral, y teniendo, al mismo tiempo, una fe cada vez mayor en el poder expresivo y narrativo de la figura musical, difícilmente me desprenderé del teatro musical en los próximos años y, espero, décadas.

11. Paco Yáñez: Se puede decir, por tanto, que fue una llamada tardía, la de la ópera, pero con plena conciencia histórica y un sentido personal y sociopolítico totalmente trascendente. Dentro de este elemento trascendente, hay una dimensión religiosa que está presente en muchas de sus obras, desde el *Inno* a *Leggenda*. Mientras que la dimensión política ha sido una presencia constante en las óperas de la avantgarde europea, el aspecto religioso ha sido visto por algunos compositores como tabú o anatema. ¿Qué importancia tiene la religión para Alessandro Solbiati y cómo la conecta con la dimensión más política de su producción musical?

Alessandro Solbiati: Estoy cada vez más convencido de que el centro de la vida, su núcleo más profundo, consiste en afrontar cada día los grandes interrogantes de la existencia humana: ¿quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos? No se puede dejar de confrontar el Misterio, con una dimensión trascendente. Obviamente, son posibles mil respuestas, o tal vez no sea posible ninguna respuesta cierta y exhaustiva. Por otra parte, pienso que la fe consiste, propiamente, en el enfrentamiento cotidiano con la duda: todo gran santo ha dudado, desde San Francisco de Asís hasta la Madre Teresa de Calcuta. ¿Y qué decir de las dudas del propio Cristo en la Cruz?

No se puede vivir sin preguntas. Nuestro mundo entero, y cada vez más, como decía Rilke maravillosamente en la *X Elegía de Duino* hace ya un siglo, empuja hacia la distracción colorista, la superficialidad ruidosa. Pero el mismo perderse en las distracciones no es más que un intento de exorcizar esas preguntas y señales de que las preguntas, nos guste o no, existen y que tarde o temprano tenemos que enfrentarlas. Soy creyente, pero no puedo y no quiero estrechar mi fe en confines dogmáticos, confortables en cuanto "*humanos, demasiado humanos*" que la religión, en general, impone a la fe. En *Leggenda* hago decir a Aliosha Karamázov, el

hermano casi monje, una frase que no es él quien la dice en la novela: «*Creo, pero en lo que no sé*». Me encuentro en la primera página de una ópera en la que el gran profeta Elías, tras una profunda turbación, se encuentra al Divino en forma de una voz de profundo silencio. ¡Esa es mi forma!, me reconozco perfectamente en ese Elías, en su camino y en su encuentro con el Divino en la forma impalpable de un oxímoron.

«Soy cristiano, aunque sea un cristiano molesto y espiritualmente distante de las objetivaciones dogmáticas que han cristalizado en dos mil años alrededor del dictado original».

Y también soy cristiano porque, y así respondo a la segunda parte de la pregunta, no conozco otra religión tan profundamente humana y socialmente tan revolucionaria; sobre todo, si se piensa que nació dos hace mil años. Su figura central, Cristo, es un perdedor; en el mundo, su trono es el sacrificio, el dolor y la incomprensión, que atraviesan su vida, al igual que la de miles de millones de hombres. Cristo es un hombre que predica el Amor por encima de todo y que es castigado con la muerte más dolorosa e ignominiosa, por esto: ¿qué cosa hay más próxima a la experiencia humana y, a la vez, más elevada?

El Sermón de la Montaña, la beatitud de los pobres y de los oprimidos, las violentas acusaciones contra la riqueza y el egoísmo blasfemo (la expulsión de los mercaderes del Templo), el amor al enemigo, son valores absolutos, insuperables y nunca realizados, valores que provocan nuestra existencia, que nos llevan a pensar, sí, en la Trascendencia, pero viviendo profundamente la Inmanencia, la experiencia humana.

Por eso la reflexión sobre la trascendencia y el compromiso social y político se funden en mi obra y me gustaría que se fusionaran aún más en mi vida.

12. Paco Yáñez: A lo largo de esta entrevista estamos conociendo mejor los intereses y las pasiones de Alessandro Solbiati: la literatura, la historia, la dimensión social y política del arte, del cine, de la educación, de la música... ¿Qué otras cosas le apasionan y qué está leyendo en este momento, lectura de la cual, quizás, nazca una ópera en el futuro?

Alessandro Solbiati: Hay algunas otras pasiones "fuertes", que de alguna manera están conectadas entre sí, y que siempre intento vivir junto a mi mujer, Emanuela, a la que estoy unido desde hace más de cuarenta años, además de por un profundo amor, también por una fuerte afinidad de intereses. El primero es el amor por la Naturaleza, y la alegría de sentirla a nuestro

alrededor, en silencio.

A Emanuela y a mí nos encanta, de vez en cuando, "escaparnos" y dar largos paseos silenciosos: no es necesario recorrer cientos o miles de kilómetros, así que, a veces, cuando se dispone de poco tiempo, basta con alejarse unos kilómetros de Milán y pasear por la campiña que circunda su lado meridional, cerca del castillo de Peschiera Borromeo, a lo largo del canal de Muzza o en torno a la espléndida Abadía de Chiaravalle: todos ellos, lugares que distan, como mucho, diez o doce kilómetros del centro. Entre otras cosas, son lugares que vinculan la naturaleza, la obra humana (la sabia gestión campesina que construyó, hace casi mil años, una red de canales alrededor de Milán, explotando los manantiales naturales y aprovechando la antigua riqueza de su agricultura) y también el arte, porque Milán está rodeada por una serie de espléndidas abadías milenarias, además de Chiaravalle, como las de Viboldone, Mirasole y, un poco más lejos, Morimondo.

Si dispones de un poco más de tiempo, puedes llegar a las bellísimas colinas emilianas, al mar de Lerici, donde nos refugiamos a menudo, o a las montañas del Valle de Aosta o a las de Bérgamo: caminar largamente por la montaña es la cosa más regeneradora del mundo; yo tengo buen fondo, aunque esté un poco frenado por sufrir algo de vértigo, cosa que Emanuela no tiene.

En general, amo y amamos unir naturaleza con arte y cultura, y desde este punto de vista, Italia es milagrosa: no hay lugar que no ofrezca iglesias con frescos, castillos, villas, palacios, museos. Hace unos días, saliendo de Udine tras un concierto de Emanuela, hicimos un pequeño desvío a una ciudad que no conocíamos, Spilimbergo, "descubriendo" un centro histórico asombroso, con fachadas de casas (y un castillo) enteramente cubiertas de frescos de hace quinientos años o más, una catedral con un ábside pintado al fresco que data del siglo XIV, etcétera. Siempre intentamos añadir a cualquier viaje por motivo de trabajo una pizca de tiempo extra para una visita y nuevos conocimientos.

Ampliando geográficamente, siempre me ha llamado la atención una frase del Dalai Lama contenida en una especie de decálogo suyo: «intenta visitar, al menos una vez al año, un lugar de cultura y tradiciones diferentes a las tuyas». Esto amplía la mente, nos da nuevos puntos de vista sobre la vida y sobre la humanidad: en 2022, volviendo a viajar tras la pandemia, tuve (y en gran medida tuvimos, con mi mujer) la oportunidad de estar por primera vez en Canadá, en Japón y, yo, en Kazajstán.

Esta ampliación geográfica y cultural me lleva a hablar de lo que estoy leyendo actualmente, aunque desgraciadamente me encuentro en un periodo de lectura inferior a la media, debido a diversos compromisos (y esto lo lamento mucho). He vuelto a un viejo amor mío; a saber, los cuentos de hadas y los cuentos populares de diversas tradiciones del mundo: africanas, árabes, del Lejano Oriente, sudamericanas..., pero, también, italianas. Hay algo, en los cuentos populares sin autor, que se remontan a épocas indeterminadas, que nos lleva a la región del mito, del arquetipo antropológico, una región que me fascina y que me da muchas ideas. Y no excluyo (es más, creo...) que de estas lecturas surja la propuesta de un futuro trabajo escénico.

13. Paco Yáñez: Desde el punto de vista musical, ¿qué está componiendo actualmente y qué

planes tiene para el futuro?

Alessandro Solbiati: Como decía, respondiendo a una pregunta anterior, justo estos días (hemos llegado ya, en esta entrevista por la que estoy muy agradecido, a finales de noviembre de 2022) estoy iniciando la partitura de mi cuarta ópera, *Voce del silenzio*, para el Teatro Comunale de Bolonia, una ópera basada en el episodio bíblico en el que más me reconozco, hasta el punto de que ya lo había utilizado en mi primera obra de gran trazo, entre 1984 y 1986, el oratorio *Nel deserto*. Esta vez, sin embargo, con una madurez que espero sea mucho mayor —ya que entonces aún no tenía treinta años—, este episodio se proyectará sobre el escenario a través de un libreto mucho más rico que he construido con mucho esfuerzo a través de textos procedentes no sólo de la Biblia, sino también de Pessoa, Rilke, Kafka y Dostoievski, mis "autores recurrentes".

Pero también me gustaría decir unas palabras sobre las dos obras que acabo de terminar, porque esto me permite abrir brevemente otras dos "ventanas" a mi forma de componer.

La primera consta de seis piezas breves cuyo título es, por ahora, incierto, escritas para el guitarrista italiano Christian Lavernier. Guitarrista, sí, ¡pero en este caso las piezas que he compuesto para él no son para guitarra! Christian, hace unos cinco años, trabajó con un conocido luthier español, Carlos González, para que le construyera un instrumento nuevo, fantástico y muy particular, llamado *Soñada*, una guitarra que, en primer lugar, tiene siete y no seis cuerdas, ya que utiliza una más grave afinada en el re por debajo del mi de la sexta cuerda tradicional, pero a la que, alargando el mástil, lo que puede recordar vagamente a la tiorba, se han añadido cuatro cuerdas de resonancia, graves, ejecutables pero que no pueden ser interpretadas en el diapasón, que confieren a este instrumento una sorprendente profundidad de sonido. Es un instrumento de potencial sonoro y musical increíble, del que, sin embargo, en la actualidad sólo existen dos ejemplares: el que posee Christian y otro que sigue en posesión del propio luthier. Christian Lavernier ha conseguido hasta ahora piezas para *Soñada* de compositores como Ennio Morricone y Azio Corghi, entre otros. Yo quería llevar a cabo una investigación en profundidad de este instrumento, trabajando con el propio músico, y por eso pensé en dedicarle una serie de movimientos breves, cada uno de los cuales aborda distintas peculiaridades tímbricas y de articulación; un poco, como había hecho durante muchos años con el címbalo. Conocer instrumentos diferentes; a veces, insólitos y raros, como en este caso, abre nuevos territorios expresivos, igual que visitar países desconocidos para nosotros: hace años escribí una pieza breve para voz blanca y piedra blanca, utilizando como instrumento una de las piedras sonoras del escultor sardo Pinuccio Sciola. Esta atracción por instrumentos normalmente poco "frecuentados" se ve contrarrestada, sin embargo, por un amor equivalente por instrumentaciones completamente históricas, como el cuarteto de cuerda o el trío con piano.

La otra pieza que acabo de terminar se titula *Corde e martelletti Suite*, y es para piano y cuatro instrumentos. El título alude a una de mis "operaciones compositivas" a las que más apego tengo y que considero las más importantes que he realizado en los últimos años.

Fue en 2018, mi amiga pianista Maria Grazia Bellocchio casi me había provocado diciéndome «vosotros, los compositores de hoy, os quejáis de que los intérpretes muy jóvenes; en particular, los pianistas, no se acercan a la música actual, pero no hacéis nada para llevar las técnicas más recientes a su nivel interpretativo». Tocado por este "pinchazo", decidí, sin que mediara ningún

encargo, realizar a continuación una obra de vastas proporciones en esta dirección: se trata de los tres libros de Corde e martelletti, una especie de Mikrokosmos del siglo XXI, hasta cien piezas, cada una de las cuales dura en torno al minuto, en las que propongo un vastísimo repertorio de técnicas y sonoridades pianísticas recientes (preparaciones, usos diversos del cordal, percusión del cuerpo del instrumento, etcétera; pero, también, "nuevos" usos del teclado tradicional), pero con un nivel de dificultad adecuado para los más jóvenes y recurriendo a títulos o referencias pegadizas y, a menudo, lúdicas, generalmente "desdramatizadas". La primera ejecución integral tuvo lugar en el Conservatorio de Milán, en 2019, y bajo la dirección de Maria Grazia Bellocchio veintiocho pianistas menores de catorce años, procedentes de seis conservatorios italianos diferentes, se alternaron al piano (con gran emoción para mí). Pero dentro de unos días tendrá lugar una nueva integral en Apulia, en el Conservatorio de Monopoli, al igual que hubo una, sin que yo lo supiera, en el Conservatorio de Aviñón, y están previstas otras, además de la integral grabada por la pianista Ilaria Baldacini: creo que es mi contribución más fuerte para acercar a músicos muy jóvenes a la música de hoy, y hasta ahora, cada uno de ellos se ha mostrado muy apasionado y divertido. En Corde e martelletti Suite, terminada hace unos días a petición del Ex Novo Ensemble de Venecia, elegí ocho de estas cien piezas y las combiné en una sola obra en la que un intérprete muy joven también tiene la oportunidad de experimentar el rol de solista.

Por último, quiero mencionar brevemente un proyecto y un sueño: el proyecto es la composición de un concierto para violonchelo y orquesta, ya que el violonchelo es el instrumento que más amo. El sueño es el de encontrarme con la danza en mi camino de compositor, la danza entendida (y mis pensamientos me llevan ahora a los escritos de Kandinski) como movimiento en el espacio, en el sonido y en la luz, un movimiento que encarna las energías interiores más profundas sin darles un nombre ni un concepto, que es lo que siempre he buscado en la música, pero que me gustaría que tomase cuerpo en los gestos de los bailarines en un espacio diseñado sólo con luces. Pero tengo que encontrar al coreógrafo "adecuado". Por ahora es sólo un sueño.

14. Paco Yáñez: Recuerdo que en los cursos de composición del Festival de Takefu aconsejaba a los jóvenes compositores que no se dejaran llevar por el pesimismo y la oscuridad, pidiéndoles que incorporaran luz a sus partituras, que pusieran en diálogo las dos dimensiones que habitan en todo ser humano: una, más oscura; y la otra, más luminosa. Con todos los aspectos sombríos que hemos abordado en esta entrevista, como los derivados de la actual situación política italiana, me gustaría que, como recomendó a esos estudiantes japoneses, se despidiera de esta larga y tan generosa entrevista, que le agradecemos sinceramente, con unas palabras que nos llamen, como sucede en los finales del Quarto Quartetto y del Sestetto à Gérard, a alguna esperanza para el futuro.

Alessandro Solbiati: En este momento escribo desde Florencia, donde he sido, durante dos días, presidente del jurado en un particular Concurso de Interpretación Musical, en el que los intérpretes, solistas o los más variados grupos de cámara, son seleccionados, en primer lugar, por el grado de interés del programa que han podido elaborar libremente y que, además, deben justificar y presentar: he visto a decenas de jóvenes maravillosos interpretando espléndidamente música histórica o contemporánea, según su propio proyecto, incluidos dos percusionistas polacos que vinieron hasta aquí en coche trayendo dos marimbas y un vibráfono. Del mismo modo, dentro de unos días me encontraré con los jovencísimos músicos de Monopoli, en Apulia, que han estado estudiando mis piezas para piano de las que acabo de hablar: ¿cómo podría ser

pesimista cuando sigo encontrándome con la pasión de decenas y decenas de jóvenes compositores que dedican horas y horas a expresar un pensamiento musical complejo, de cientos de jóvenes intérpretes que dedican su vida a buscar un sonido, un timbre, un fraseo, que contraponen su actitud llena de pasión, de profundidad, de calado a un mundo que les empuja, en cambio, a una superficialidad precipitada; más aún, a no hacer nada, si no está dirigido a una ganancia inmediata de tiempo y dinero?

Esa dedicación y esa pasión tuyas, que son las mías, las tuyas, Paco, las de los que les preceden y las de los que les seguirán, manteniendo encendida la antorcha del arte, entendido como expresión profunda del ser humano en su totalidad, son la verdadera revolución profunda, continua y silenciosa, que supera toda dificultad, todo desaliento, toda ansiedad o angustia por las vicisitudes del mundo.

La música y todo el arte de calado siempre estarán ahí: ¿que son disfrutados por unos pocos? No importa: Bach trabajó silenciosamente escribiendo obras maestras que su mundo, a menudo, no entendía; Schubert compuso lieder que sólo escuchaban sus amigos y, sin embargo, han proporcionado a toda la humanidad posterior, a toda la humanidad que lo desee, esa Belleza que nos sigue poniendo en contacto con las zonas más fascinantes y emocionantes de nosotros mismos, de la vida y del Infinito en el que estamos inmersos.

«Quien está profundamente motivado en lo que hace, tanto si lo que hace es portador de bondad y de amor como si pertenece a la región de la expresión, tiene dentro de sí la riqueza más potente y revolucionaria que se pueda imaginar.»

El mundo nunca ha sido fácil, en el siglo XIV Boccaccio escribía (y en el XVI, Miguel Ángel esculpía y pintaba) mientras la peste diezmaba a la humanidad. Debussy, Ravel, Webern, Bartók y Messiaen componían mientras estallaban guerras que parecían el fin del mundo: y sin embargo, siguieron haciéndolo, oponiendo su arte al dolor y a las manifestaciones de violencia bárbara.

Nosotros estamos inmersos en nuevas angustias y problemas planetarios, y a nosotros nos toca hacer la misma cosa; esto es, decir nuestra humilde pero convencida palabra, creer en la profundidad y en el arte; es decir, al fin y al cabo, en el Hombre y en la Vida, cada uno con su propia cultura y su propio credo, remitiéndonos, o quizás no, a una Trascendencia, pero siempre con la mirada hacia delante y, si es posible, hacia arriba, nunca hacia abajo.



[Paco Yáñez](#), Santiago de Compostela, 1974, desarrolla su actividad creativa en la intersección y diálogo de diversos lenguajes artísticos; destacadamente, la fotografía, la música, el cine y la literatura. Tal es el camino recorrido por sus dos novelas hasta ahora publicadas: ...distancias... (Baía Edicións, 2008) y contra(de)cadencia (Laivento, 2014; EdictOràlia, 2021), así como por sus ensayos, entrevistas y críticas musicales, publicados en ocho idiomas en medios especializados de América y Europa, así como sus notas para conciertos y discos. Diversos compositores han creado obras musicales inspiradas en sus fotografías y textos poéticos, diálogos interdisciplinarios que articulan toda su creación.

Ha pronunciado conferencias en conservatorios, auditorios y espacios culturales, como la Universidad de Santiago de Compostela, el Auditorio de Galicia, el MARCO de Vigo, la Fundación Luis Seoane, o el Centro Gallego de Arte Contemporánea.

Sus fotografías han sido exhibidas y publicadas en exposiciones, catálogos y revistas de arte y música, tanto en España como en el extranjero, incluyendo instituciones y medios especializados como la revista Sibila, la revista del CGAC, Ricordi, etc.

En el terreno cinematográfico, ha colaborado en la realización de los documentales Correspondencias sonoras (2013) y Enrique X. Macías. A lira do deserto (2020), obras de Manuel del Río.

Paco Yáñez es colaborador de El Compositor Habla

Más información en el canal de YouTube de [Paco Yáñez](#)