



## Mauricio Sotelo (\*1961)

1	<b>Chalan</b> (2003) for percussion and ensemble	16:19
2	<b>Como Lloro el Agua</b> (2008) for flamenco guitar solo	11:49
3	<b>Wall of light black – for Sean Scully</b> (2005–2006) for saxophone and ensemble	14:02
4	<b>Night</b> (2007) for percussion and ensemble	18:24
<b>TT:</b>		<b>60:54</b>

1	<b>Trilok Gurtu</b> tabla and percussion musikFabrik · <b>Stefan Asbury</b> conductor
2	<b>Juan Manuel Cañizares</b> flamenco guitar solo
3	<b>Marcus Weiss</b> saxophon musikFabrik · <b>Brad Lubman</b> conductor
4	<b>Miquel Bernat</b> percussion solo musikFabrik · <b>Mauricio Sotelo</b> conductor

© Coverphoto Amancio Guillén  
Assistenz Dori Gil

## Muros de luz... Mauricio Sotelo

*La verdadera filosofía es tanto música o poesía como pintura; la verdadera pintura es tanto música como poesía; la verdadera poesía –o música– es tanto pintura como cierta divina sabiduría.*

Giordano Bruno

Las composiciones recogidas en el presente CD se inspiran en la obra del gran pintor irlandés Sean Scully y especialmente en la serie de pinturas que con el título *Wall of light ...* crease a finales de los años 90.

Desde niño me ha apasionado la pintura y de ella he aprendido muchos de los ‘secretos’ que conforman mi propio universo sonoro. Recuerdo con singular emoción los largos paseos por el Museo del Prado pero, sobre todo, los momentos en los que algunas obras más recientes en la historia me impactaron sobremanera adentrándose en los más profundos vericuetos del alma e incendiando figuras dormidas de mi memoria que se alzaban entonces transformándose en sonidos luminosos.

Estas poderosas experiencias interiores fueron creando un mundo al que me siento íntimamente ligado y que podría condensarse en el eje Paul Klee, Mark Rothko y Sean Scully.

En la vibrante interioridad de la pintura de Scully habita, desde mi perspectiva, un horizonte musi-

cal y es hacia ese horizonte hacia el que dirijo mi mirada-escucha. Sus obras se me revelan como una suerte de materia-espacio sonoro-luminoso, como Lugar-Matriz de un sonido abierto a lo posible, como *música callada*.

No existe, por supuesto, en ninguna de las composiciones aquí presentadas, intento alguno de plasmar en sonidos lo que el ojo percibe en las superficies del pintor. Sin embargo me siento muy cercano a elementos como la luminosidad en las vibraciones cromáticas, los tonos que se diluyen o ciertos ritmos musicales en la composición y, como no, a un concepto de la abstracción que se abre a los infinitos posibles, frente a la figuración explícita.

Las composiciones *Chalan* y *Night* que escuchamos, comparten una cierta vocación por recuperar una textura rítmica precisa. La primera se inspira en la tradición musical del sur de la India (la tradición sitúa aquí el origen de nuestro flamenco) y despliega en su arranque una casi sexual fuerza primigenia. La segunda se basa en la experiencia compartida con los grandes ‘bailaores de flamenco’ y se proyecta en matices de *pianissimo* como un *nocturno* o espacio soñado.

La primera composición titulada *Chalan – wall of light earth* es, desde el punto de vista formal, una suerte de espiral en movimiento que atraviesa siete diferentes paisajes sonoros, inspirados éstos en la iconografía hindú. Número y color sugieren en cada estación una abierto catálogo de relaciones casi sinestésicas, que conforman a su vez una

particular arquitectura de la potencia expresiva. La partitura es, en este caso como, 'el diario de un caminante', que refleja la huella del largo camino de trabajo recorrido junto al maestro de tabla hindú Trilok Gurtu, reciba desde aquí mi profundo agradecimiento. Recoge en esta obra el trazo de la escritura también los ecos de nuestras conversaciones sobre música india y música española.

En la obra *Night*, me decidí a centrar la línea de trabajo estrictamente en la definición de un tejido rítmico, que tuviese una calidad expresiva similar a la que se percibe en los grandes 'bailaores' de flamenco. En una estancia preparativa para esta composición en Oporto, el gran percusionista Miquel Bernat me descubre un tipo de baqueta que permite una muy particular técnica de percusión. Ésta sirve maravillosamente al propósito que yo me había propuesto, esto es una baqueta de marimba 'doble' que, por una parte, 'repica' casi como los zapatos de un 'bailaor' y, por otra parte, puede 'cantar' sobre la lámina del instrumento.

De un trepidante ritmo ternario inicial en pianísimo, 'bulería' de sombras, va surgiendo una suerte de cascada sonora con una estructura de intervalos de quinta, que caminan-danzan sobre una escala en continuo desplazamiento. La transformación del perfil de esta 'línea danzada' es casi imperceptible y nos conduce a un canto 'por seguiriya': "Bajamos lentos por su lenta luz / hasta la entraña de la noche. El rayo de tiniebla", como diría el poeta José Ángel Valente. *Night* es, en realidad, un espacio soñado, un *nocturno*, reflejo de una experiencia en el límite entre lo quizás

ya acontecido, lo ya vivido y aquello, lejanamente cercano, aún desconocido: danza apasionada de un espacio sonoro que, como destello del límite, alumbró el horizonte nocturno de la memoria.

Desearía en este punto todavía destacar dos rasgos fundamentales de la pintura de Sean Scully que, desde mi perspectiva, coinciden plenamente con mi concepción del sonido: el aspecto formal y la vibración del color, ésta última en un sentido plenamente expresivo. La superposición de capas de color en la pintura de Scully produce un espacio profundo y vibrante, único como experiencia de percepción de la plena armonía entre color y proyección expresiva. En cierto sentido se produce una suerte de 'danza' entre los destellos de los diferentes planos de luminosidad.

*Wall of light black – for Sean Scully*, se estrenó en Colonia el 27 de agosto de 2006 en presencia del pintor. La parte del saxofón solista, extraordinariamente interpretada por mi amigo Marcus Weiss, es como un áspero trazo de oscura luz que se adentra en el aura de uno de los más antiguos y estremecedores cantos del flamenco, la *Toná*. Este término se utiliza para designar un canto de extremada profundidad expresiva, que nos habla de ancestrales lamentos del alma –"voz de dolor, i canto de gemido" (F. de Herrera, Canto I)–. Ese poderoso carácter expresivo viene aquí expuesto a través de una amplia gama de 'micro-intervalos', así como de una extensísima paleta de 'micro-calidades' del sonido. La línea *cantabile*, de una apariencia austera y que recuerda la voz rota o 'quejío' de un cantaor, es de una gran dificultad

interpretativa y exige del intérprete un oído excepcional y un extraordinario dominio instrumental.

### *Como llora el agua...*

La mayor dificultad para un compositor que se acerca a la guitarra es, sin duda, la ‘manualidad’ del instrumento; la dependencia, en la producción de los sonidos, de las ‘posiciones’ de la mano izquierda. Es casi imposible escribir correctamente para guitarra, sin haberla tocado con las propias manos, si no se ha sentido en las yemas de los dedos el intenso vibrar de sus cuerdas y, como no, si no se ha experimentado también sus limitaciones.

El proceso compositivo en la presente obra comienza con la búsqueda de una Scordatura (afinación modificada) que, alejada de la sonoridad convencional, conformase el centro armónico de toda la composición (Do, Sol, re sol#, si, re# ). Esto es, una suerte de eje armónico gravitatorio o ‘Acorde Solar’ dentro de un sistema de “infinitos soles” (Giordano Bruno).

La Scordatura obliga a reinventar la manualidad del instrumento. Por eso el camino comienza ‘acariciando’ las cuerdas al aire –*arpeggio* ess-pressivo– y los dedos van trazando, trenzando, tejiendo paulatinamente una espiral sonora sobre la tablatura. En este movimiento centrífugo hacia el interior de una nueva sonoridad, la mano izquierda debe ‘aprender’ de nuevo a caminar sobre el mástil de la guitarra, debe aprender a orientarse, a situarse, y es la mano derecha la que le ‘enseña’ a adentrarse en un espacio que no es distinto a

aquel ancestral “canto de gemido” de la sonoridad flamenca. La mano derecha atraviesa campos que nos recuerdan el aroma de los toques por Soleá, por Bulería, por Tarantos o por Seguiriya. Este nuevo sonido que rezuma nobleza y cierto sabor añejo, nace –como una mano incendiada alzándose en los confines del amanecer – de los dedos prodigiosos de mi amigo Juan Manuel Cañizares.

De la pintura de Sean Scully me interesa sobremedida el proceso de composición, el camino hacia la obra, el método artesanal de superposición de finas capas impregnadas de pigmentos diferentes, que –dentro de una estructura de casi mística austeridad– se revelan por transparencia, ofreciendo tonalidades únicas de gran profundidad e inusual emoción. Es la claridad de la arquitectura, creemos, la que permite a la luz liberarse de la atadura del cuerpo y revelarse como vibración del aire, como música, en definitiva. Tal y como nos recuerda Francisco Jarauta en el catálogo de la exposición valenciana de 2002 sobre Scully, Cézanne, el gran antecesor de la abstracción, defendía que “la pintura no es el arte de imitar un objeto, sino el arte de dar al instinto una conciencia plástica”.

El tiempo que pasamos ante una verdadera obra de arte, está siempre impregnado por el inevitable aroma de la duda, de la interrogación ante lo incognoscible. Escribe Edmond Jabes: “El origen es, quizá, una pregunta”. Y la obra de Sean Scully, en su más profunda y vibrante dimensión, nos conduce continuamente al fondo; es un espacio

abierto en forma de interrogación, cuyos atrios de luz nos invitan a ir en pos de los desconocido, pero –como escribiese Jabes sobre la música del compositor veneciano Luigi Nono– “no para

aprender lo que se ignora sino, por el contrario, para desaprender, para no ser más que la escucha del infinito donde zozobramos, la escucha del naufragio”.

The score is divided into five parts:

- Tr. in do:** Features a melodic line with dynamic markings *pppp possibile* and performance instructions: "suono fragile, delicatissimo, quasi armonici acuti", "(bright) tiki", "1/2 ventii", "stato-entro", "(dark) tuku", and "independente dal direttore ripete ad lib. / repeats ad lib.".
- Tbn.:** Features a melodic line with dynamic markings *pppp possibile* and performance instructions: "suono fragile, delicatissimo, quasi armonici acuti", "(bright) tiki", "1/2 ventii", "stato-entro", "(dark) tuku", and "independente dal direttore ripete ad lib. / repeats ad lib.".
- Perc. 1:** Empty staff.
- Perc. 2:** Empty staff.
- Steel-Drum:** Labeled "cantando", it includes performance instructions: "independente dal direttore", "segue improvvisativo", and "(aplica sempre lo stesso meccanismo intervalico di quinta)". It also features dynamic markings *pp* and *secretus' Geheimnisvoll*.

Night © Universal Edition, Wien

## Entrevista

### Mauricio Sotelo – Sean Scully

*M. Sotelo:* Quería contarte, querido Sean, una experiencia de mi infancia. Recuerdo con claridad como en sueños me sentía flotar entre nubes de colores. Este espacio luminoso sonaba además en mi cabeza como música, como masas sonoras. Era muy extraño. Era una sensación muy intensa, que me sucedía muy a menudo...Pues bien, recuerdo perfectamente que hace unos años, cuando me encontré por primera vez ante un enorme lienzo tuyo, tuve una sensación muy parecida: la de flotar en los espacios luminosos que vibran en tus cuadros. Quizás por esto tu pintura siempre se me ha revelado como una vibración absolutamente musical.

*S. Scully:* Para mí, la música es una forma muy cercana al Paraíso. Yo imagino el final de mi vida en mi cama con música; no con imágenes, sino con música, porque, aunque para mí es importantísimo ver, quiero sobre todo saber escuchar. Quiero escuchar y ver a la vez. Creo que una de las diferencias profundas entre estas dos formas del arte, es que una pintura está inevitablemente conectada a lo físico, está unida al estado físico de la vida –que es una forma de tragedia para nosotros, porque no podemos escapar de ella –, pero cuando uno piensa en la música, cada vez que se toca es nueva, la interpretación la hace siempre nueva.

*M. Sotelo:* Es cierto que la música renace en cada interpretación. La música invita a navegar en el

interior de una obra. Cuanto más potente es una composición, más intensa es la experiencia del oído que la revisita. La calidad de la música, la coherencia de la composición, la hace proyectarse con fuerza hacia el futuro ... *ins freie*, que dijera Rilke. Pero es algo que me sucede también con tu pintura, que para mí tiene una increíble fuerza expresiva, que radica en la austeridad de la forma, en los márgenes, los bordes, en el horizonte del color.

*S. Scully:* Me gustaría recalcar que vivimos en una constante batalla entre el deseo de llegar a la gente, el deseo profundo de expresar algo y la importancia de la austeridad.

*M. Sotelo:* Sin embargo a mí me interesa en muchos compositores la potencia expresiva de la propia arquitectura sonora, la extraordinaria fuerza dramática de la estructura formal. Es esto lo que se graba con mayor solidez en mi memoria. Y creo que también es un rasgo característico de tu obra. Mi hijo pequeño cuando tenía 5 años pasó dos horas frente a tus cuadros en la exposición de Madrid. Creo que la estructura formal le ayudaba enormemente a penetrar en tus cuadros y nunca olvida ‘cómo’ es un cuadro tuyo, la arquitectura le ayuda a caminar hacia dentro del color, digamos.

*S. Scully:* Sí, en mi obra hay una forma simple o antigua. Es antigua o permanente porque también es la forma de hoy: horizontal y vertical. No es muy original. Sin embargo es la interpretación de lo interior lo que me interesa, la personalidad, la posibilidad de llegar a la cuestión interna. Es po-

sible que tu hijo, cuando estaba frente a la pintura entendió que aunque es 'simple', la experiencia de este 'simple' es muy compleja, muy de capas, de matices.

*M. Sotelo:* Sí, me interesa particularmente esta 'claridad' de la experiencia formal, que te permite penetrar en capas expresivas complejas, adentrarte en un sonido abierto a lo posible. No me interesa la narración figurativa, sino la posibilidad de señalar un espacio que se abra a una vibración expresiva potente...

*S. Scully:* Hay otra cosa que me interesa decir sobre la diferencia entre la música y el arte visual. Aunque la música tiene la capacidad de existir sin cuerpo, está sin embargo rígidamente conectada al tiempo: la duración concreta de una obra, la percepción temporal. Aunque una pintura tiene un cuerpo –está 'encarcelada' por el cuerpo – es posible percibirla momento a momento, o puede ser vista de un golpe, o puede re-visitarse; en otras palabras quiero decir que el sentido 'temporal' de la pintura es libre, aunque el sentido de 'corporeidad' sea pesado. Yo quiero destruir el sentido del 'peso' en mis cuadros, pero debo empezar con peso, es mi obligación, no puedo escapar, porque uso material y la 'superficie' de mis cuadros es muy pesada. Quiero destruir el sentido de 'cuerpo'. Por eso a tí te interesa tanto el título *Muro de luz* –Wall of Light– porque es justamente la búsqueda de lo imposible; *Muro de luz* es, excepto desde un plano psicológico, un imposible. ¡Pero la música está en el aire y por eso está en la luz ! Quiero decir que habita en el aire y en la luz, es

parte del aire y de la luz. Me interesa muchísimo este aspecto y me emociona muchísimo.

*M. Sotelo:* ¡Exactamente! Es una perspectiva muy emocionante. En las obras para este disco, en estos sonoros 'muros de luz', hay un voluntad de transformar el horizonte temporal de la Escucha en un horizonte espacial. Hay procesos de transformación del sonido que te arrastran como una espiral hacia el interior. Por esto también hay un material que en momentos tiene una cierta pulsión, un ritmo rápido que te arrastra a otros espacios. Quiero romper, como tu dices, la 'cárcel del tiempo' con las herramientas que le son más características: las 'rejas' del propio pulso. No intento suspender el tiempo, renunciando completamente a aspectos rítmicos, sino lo fuerzo a moverse en otras direcciones; lo convierto en camino, en guía de la escucha hacia el interior del sonido, hacia esa vibración de luz en donde habita una emoción intensa.

*S. Scully:* Lo que me interesa es la línea del horizonte que vibra entre los campos de color.

*M. Sotelo:* Uno de los temas que me interesan es la frontera, el borde, la calidad de la línea, por ejemplo, en la voz de un 'cantaor' flamenco. Un cantante de ópera tiene una calidad de la voz en todos los registros digamos más uniforme, más limpia. Un 'cantaor' sin embargo se caracteriza por cantar, en un ámbito muy limitado, con una voz más áspera, llena de micro-intervalos, rica en floridos arabescos, –como los que se ven en uno de esos muros de la Alhambra–. Y es en la apa-



rente ‘suciedad’ de la voz, en la riqueza infinita de matices, de grados de intensidad, en donde radica, para mí, la potencia expresiva de esas líneas ‘rotas’.

S. *Scully*: ¿Que piensas de la posibilidad y la dificultad de encontrar expresión auténtica en una tradición? Por ejemplo en el flamenco. Hay unos momentos en los que me emociona, –especialmente la interpretación de una voz ‘sucía’, frágil – pero hay otros momentos en los que me aburre....

M. *Sotelo*: Me pasa lo mismo...Pero creo que es un problema de la forma. La intensidad que hay en una breve frase no puede trasladarse, en una ‘canción’, a toda una estructura mayor, porque hay una gran distancia entre las necesidades de la composición sencilla de una canción digamos popular y el ‘refinamiento’ de las estrategias que rigen las grandes formas. Yo intento conseguir una música que transmita una emoción como la del flamenco, pero que tenga la calidad de las estructuras clásicas.

S. *Scully*: Es difícil romper la pared que separa lo auténtico de lo así llamado ‘tradicional’.

M. *Sotelo*: En una de las últimas obras que he estrenado, *Como llora el agua...*, que es la segunda del CD, creo haber conseguido generar una música que suena como flamenco antiguo (lógicamente no hay nada parecido en el repertorio de guitarra flamenca tradicional), pero es algo completamente nuevo, totalmente diferente y a

la vez totalmente diferente a cualquier obra ‘contemporánea’. Esta situación sonora, me ha hecho muy feliz.

S. *Scully*: Entiendo, y es en realidad muy difícil lograrlo. Además pienso que la pintura y la música tienen en profundidad un rasgo común. Las dos son capaces de llegar a una experiencia artística sin la carga de la cotidianidad.

M. *Sotelo*: Siempre he creído en la profunda relación entre música y pintura. Las dos capaces de compartir una emoción intensa, una profundidad casi espiritual, pero dentro de un espacio abstracto, no figurativo, no narrativo. Creo que no soporto la ‘debilidad’ de ciertas músicas narrativas, que pretenden contar una historia determinada. Me resulta muy superficial. En un correo te envié una cita de Giordano Bruno que dice, cito de memoria: «la verdadera pintura es tanto música como poesía; la verdadera poesía —o música— es tanto pintura como una cierta divina sabiduría». Siempre he creído en una música abstracta, pero con un profundo espacio expresivo, pues el alma, como pensaba Platón, o es música o tiene afinidad con la música. Y yo cuando compongo toco ese alma, el sonido, toco el sonido con las manos, como un escultor...

S. *Scully*: El pincel en la pintura es de alguna manera un instrumento en las manos del pintor, es un intermediario entre mi mano y el lienzo. Este puente o intermediario requiere de una cierta técnica, de un nivel de maestría, en fin, es un arte que tiene que ser cultivado. Exactamente como un

instrumento musical. Se necesita gran habilidad y conocimiento para tocar un instrumento.

*M. Sotelo:* Encuentro muy interesante la comparación entre el pincel y un instrumento musical. Y también la necesidad de tener la habilidad y conocimiento necesarios para interpretarlo. El medio en el compositor es la partitura. Yo intento siempre mantener una relación directa con el sonido, a través del oído y la memoria, dentro del proceso de composición. Tengo una relación casi física con el interior del sonido. En el caso de esta reciente obra para guitarra, me encantaba arañar el sonido del alma con los dedos (y no me refiero en absoluto a una ‘improvisación’).

*S. Scully:* Cuando se tiene la habilidad de transportar lo abstracto de una idea, un sentimiento, a un lienzo, un instrumento, se produce una transformación a través de un medio. Por eso me interesan artistas que tengan la fuerza de una naturaleza intacta.

*M. Sotelo:* ¡Ah! Esta idea me gusta mucho: con la fuerza de una naturaleza intacta...

*S. Scully:* Pero a la vez hay que tener la habilidad para transformar algo en una experiencia, en una experiencia artística original...Sí, es como un milagro.

*M. Sotelo:* Un milagro. Me emocionan mucho tus palabras, creo que exactamente de eso se trata.

*S. Scully:* Bueno.....hemos llegado a nuestra estación de destino.

>

Sean Scully con Mauricio Sotelo y su hijo  
en Colonia, el 27 de agosto de 2006, después del estreno de  
*Wall of light black – for Sean Scully*

Sean Scully mit Mauricio Sotelo und dessen Sohn  
nach der Uraufführung von *Wall of light black – for Sean Scully*  
am 27. August 2006 in Köln.

Sean Scully with Mauricio Sotelo and his son after the world  
premiere of *Wall of light black – for Sean Scully* on the 27<sup>th</sup>  
August, 2006, in Cologne.

Sean Scully avec Mauricio Sotelo e son fils  
en Cologne, le 27 août 2006, après la création de  
*Wall of light black – for Sean Scully*



## **Walls of light ... Mauricio Sotelo**

*Die wirkliche Philosophie ist sowohl Musik, Poesie als auch Malerei; die wirkliche Malerei ist sowohl Musik als auch Poesie; die wirkliche Poesie – oder Musik – ist sowohl Malerei als auch eine gewisse göttliche Weisheit.*

Giordano Bruno

Zu den Kompositionen dieser CD inspirierte mich das Werk des großen irischen Malers Sean Scully, insbesondere seine Bilderserie *Wall of light ...*, die Ende der 90er Jahre entstanden ist.

Die Malerei begeisterte mich schon als Kind, und viele der „Geheimnisse“, die meine eigene Klangwelt bilden, habe ich ihr zu verdanken. Die langen Besuche im Prado-Museum sind mir da besonders in Erinnerung, aber auch und vor allem jene Momente, in denen einige Werke jüngeren Datums mich überaus beeindruckten, bis in die tiefsten Winkel der Seele vordrangen und Figuren erweckten, die in der Erinnerung schlummerten und plötzlich lebendig wurden, um sich in klare Töne zu verwandeln.

Diese starken inneren Erfahrungen schufen mit der Zeit eine Welt, der ich mich eng verbunden fühle und als deren Zentrum man die Achse Paul Klee, Mark Rothko und Sean Scully ansehen könnte.

In der vibrierenden Innerlichkeit von Scullys Malerei liegt für mich ein musikalischer Horizont, auf den ich meinen Blick und mein Ohr richte. Seine

Werke offenbaren sich mir wie eine Art Raummatte voll Klang und Licht, wie ein Mutterschoß für einen Ton, der offen ist für das Mögliche, wie *schwebende Musik*.

Selbstverständlich versucht keine der Kompositionen dieser CD in irgendeiner Art und Weise das, was das Auge beim Betrachten der Bilder dieses Malers vordergründig wahrnimmt, in Töne zu gießen. Hingegen sind mir einzelne Elemente sehr nah, wie die Leuchtkraft in den chromatischen Schwingungen, die sich auflösenden Farbtöne oder gewisse musikalische Rhythmen in der Zusammenstellung und natürlich ein Konzept von Abstraktion, die sich gegenüber der expliziten Figuration zu den unzähligen Möglichkeiten hin öffnet.

Die Kompositionen *Chalan* und *Night* verwenden beide eine bestimmte rhythmische Struktur. Die erste ist durch die Musiktradition Südindiens inspiriert (es heißt, dass dort unser Flamenco seine Wurzeln hat) und entfaltet zu Beginn eine fast sexuelle Urkraft. Die zweite basiert auf der Erfahrung mit den großen Flamencotänzern und ist in *pianissimo*-Schattierungen angelegt, wie ein *Nocturne* oder ein geträumter Raum.

Die erste Komposition mit dem Titel *Chalan – wall of light earth* ist formal betrachtet eine Art sich bewegende Spirale, die sieben verschiedene, von der hinduistischen Ikonografie inspirierte Klanglandschaften durchmisst. Bei jeder Station suggerieren Zahl und Farbe eine unbegrenzte Palette von fast synästhetischen Beziehungen, deren ex-

pressive Kraft ihrerseits ein besonderes Gefüge entstehen lassen. Die Partitur ist dabei wie „das Tagebuch eines Wanderers“, das den langen gemeinsamen Arbeitsweg mit dem Meister der indischen Tabla, Trilok Gurtu, widerspiegelt, dem ich hier meinen tiefen Dank ausdrücke. Auch unsere Gespräche über indische und spanische Musik haben in der Art, wie dieses Stück komponiert wurde, ihre Spuren hinterlassen.

Im Werk *Night* war mein zentrales Anliegen, ein rhythmisches Gewebe von ähnlicher Expressivität zu definieren, wie man sie bei den großen Flamencotänzern erlebt. Bei einem dieser Komposition vorausgehenden Arbeitsaufenthalte in Oporto zeigte mir der großartige Schlagzeuger Miquel Bernat Trommelschlegel, die eine ganz spezielle Schlagtechnik möglich machen. Diese Schlegelart eignet sich wunderbar für das, was ich mir vorgenommen hatte; es ist ein „doppelter“ Marimbасschlegel, der einerseits „kurz anschließt“ fast wie die Schuhe eines Flamencotänzers und andererseits auf den Holzstäben des Instruments „singen“ kann.

Aus einem anfänglich dreizähligen stampfenden Rhythmus in pianissimo, einer Schatten-„Buleria“, erhebt sich langsam eine Art Klangkaskade, aufgebaut in Quintintervallen, die über einer sich ständig verschiebenden Tonleiter laufen bzw. tanzen. Das Profil dieser „getanzten Linie“ verändert sich fast unmerklich und führt uns zu einem Gesang in Form der „Seguiriya“. „Langsam durch ihr fahles Licht steigen wir ins Innerste der Nacht hinab. Der Strahl der Finsternis“, wie der Dichter José

Ángel Valente sagen würde. *Night* ist in Wirklichkeit ein geträumter Raum, eine *Nocturne*, Abbild einer Erfahrung an der Grenze zwischen dem vielleicht schon Geschehenen, dem schon Erlebten und jenem noch Unbekannten, das entfernt und doch nahe ist: ein leidenschaftlicher Tanz eines Klangraums, der als Aufleuchten der Grenze den nächtlichen Horizont der Erinnerung erhellt.

An dieser Stelle möchte ich noch auf zwei wesentliche Merkmale der Malerei von Sean Scully hinweisen, die, so wie ich es sehe, mit meiner Auffassung von Klang völlig übereinstimmen: der formale Aspekt und die Schwingung der Farbe, letztere in einem ganz expressiven Sinn. Durch das Übereinanderschichten der Farbe entsteht in Scullys Bildern ein tiefer, vibrierender Raum, der als Erfahrung der völligen Harmonie zwischen Farbe und Ausdruck einmalig ist. In gewissem Sinn entsteht aus dem Aufblitzen der verschieden stark leuchtenden Ebenen eine Art „Tanz“.

*Wall of light black – for Sean Scully* wurde am 27. August 2006 in Anwesenheit des Malers in Köln uraufgeführt. Der von meinem Freund Marcus Weiss exzellent interpretierte Saxophon-Solopart ist wie ein schroffer Strich aus dunklem Licht, der in die Aura eines der ältesten und erschütterndsten Flamencogesanges, der *Toná*, eindringt. Die *Toná* ist ein extrem ausdrucksstarker Gesang, der von uralter Seelenpein erzählt - „Stimme des Schmerzes und Gesang des Seufzens“ (F. De Herrera, Canto I). Dieser stark expressive Charakter wird hier durch einen breiten Bereich von „Mikrointervallen“ sowie einer äußerst umfangreichen

Palette von „Mikroeigenschaften“ des Klangs erreicht. Die cantabile-Linie erinnert in ihrem ernsten Charakter an die gebrochene Stimme oder das Wehklagen eines Sängers; sie ist sehr schwer zu spielen und verlangt vom Interpreten ein außerordentlich gutes Gehör und die hervorragende Beherrschung des Instrumentes.

*Como llora el agua...*

Die größte Schwierigkeit für einen Komponisten, der vorhat für Gitarre zu schreiben, ist zweifellos die Spieltechnik des Instrumentes; die Abhängigkeit von den Positionen der linken Hand für das Erzeugen der Töne. Es ist fast unmöglich, für Gitarre richtig zu schreiben, wenn man sie nicht selbst mit eigenen Händen gespielt, nicht in den Fingerspitzen das intensive Vibrieren ihrer Saiten gespürt und dabei natürlich auch ihre Grenzen kennen gelernt hat.

Der Kompositionsprozess begann bei diesem Stück mit der Suche nach einer Skordatur (einer veränderten Stimmung), die abseits vom konventionellen Gitarrenklang das harmonische Zentrum der ganzen Komposition bilden sollte (C, G, d, gis, h, dis). Das ist eine Art harmonische Gravitationsachse oder „Sonnenakkord“ in einem System „unzähliger Sonnen“ (Giordano Bruno).

Durch die Skordatur muss man die Spieltechnik des Instrumentes neu erfinden. Man beginnt also damit, die leeren Saiten zu spielen – *arpeggio espressivo* –, dann umschreiben, flechten, weben die Finger langsam eine Klangspirale auf das Griffbrett. Bei dieser zentrifugalen Bewegung

in das Innere einer neuen Klanglichkeit muss die linke Hand wieder neu „lernen“, über den Hals der Gitarre zu wandern, sich zu orientieren, ihren Platz zu finden, und es ist die rechte Hand, die ihr zeigt, wie sie in einen Raum, der sich von jenem uralten „Gesang des Seufzens“ des Flamencoklangs nicht unterscheidet, eindringen kann. Die rechte Hand geht durch Bereiche, die die Erinnerung an das Gitarrenspiel bei der Solea, der Bulería, dem Taranto oder der Seguiriya in uns wachrufen. Es sind die großartigen Finger meines Freundes Juan Manuel Cañizares, die – wie eine von der Morgenröte des anbrechenden Tages erleuchtete Hand – diesen neuen Klang, der Eleganz und einen irgendwie altbekannten Geschmack in sich vereint, hervorbringen.

An Sean Scullys Malerei interessiert mich vor allem ihr Entstehungsprozess, der Weg bis zum fertigen Bild, die handwerkliche Methode, wie dünne Schichten aus verschiedenen Pigmenten übereinandergelagert werden, die – mit fast mystischer Strenge angeordnet – durch Transparenz wieder sichtbar werden und einzigartige, ungewöhnlich emotionale Farbtöne von großer Tiefe zeigen. Es ist wohl die Klarheit des Aufbaus, durch die sich das Licht von den Fesseln des Körpers befreien und als Luftschwingung, bzw. letzten Endes als Musik zutage treten kann. Genau so, wie uns Francisco Jarauta in dem Scully - Ausstellungskatalog von 2002 aus Valencia an Cézanne erinnert, den großen Vorläufer der Abstraktion, der meinte, dass „die Malerei nicht die Kunst sei, einen Gegenstand zu kopieren, sondern vielmehr die Kunst, dem Instinkt ein plastisches Bewusst-



## Interview

### Mauricio Sotelo – Sean Scully

*M. Sotelo:* Ich wollte dir, lieber Sean, ein Erlebnis aus meiner Kindheit erzählen. Ich erinnere mich noch genau daran, wie ich in Träumen zwischen bunten Wolken geschwebt bin. Und dieser leuchtende Raumklang in meinem Kopf wie Musik, wie Klangmassen. Es war eine sehr seltsame und intensive Empfindung, die ich sehr oft erlebte ... Ja, und ich erinnere mich noch genau daran, dass ich etwas sehr Ähnliches gespürt habe, als ich vor einigen Jahren zum ersten Mal vor einer deiner riesigen Leinwände stand: nämlich in den leuchtenden Räumen zu schweben, die in deinen Bildern schwingen. Vielleicht habe ich deine Malerei deshalb immer wie eine vollkommen musikalische Schwingung gesehen.

*S. Scully:* Für mich ist Musik eine Form, die sehr nahe am Paradies ist. Ich stelle mir das Ende meines Lebens in meinem Bett vor, nicht mit Bildern, sondern mit Musik, denn auch wenn für mich das Sehen sehr, sehr wichtig ist, will ich doch vor allem hören können. Ich will gleichzeitig hören und sehen. Ich glaube, einer der großen Unterschiede zwischen diesen beiden Kunstformen ist, dass ein Bild unausweichlich mit dem Körperlichen verbunden ist, dass es mit dem physischen Zustand des Lebens zusammenhängt – der für uns eine Form der Tragödie ist, weil wir ihm nicht entkommen können. Denkt man aber an Musik, so ist sie jedes Mal, wenn sie gespielt wird, neu; die Interpretation erschafft sie immer wieder neu.

*M. Sotelo:* Das stimmt. Die Musik entsteht bei jeder Interpretation neu. Sie fordert einen auf, in das Innere eines Werkes vorzudringen. Je gehaltvoller eine Komposition ist, umso intensiver ist die Erfahrung des Gehörs, wenn es sie wieder neu hört. Die Qualität der Musik, die Kohärenz der Komposition lässt sie kraftvoll bis in die Zukunft strahlen ... *ins freie*, wie Rilke sagen würde. Aber genauso geht es mir mit deiner Malerei. Sie hat für mich eine unglaubliche expressive Kraft, die auf der Strenge der Form, den Rändern, dem Horizont der Farbe beruht.

*S. Scully:* Dabei möchte ich schon betonen, dass wir in einem ständigen Streit zwischen dem Wunsch, die Leute zu erreichen, dem tiefen Wunsch, etwas auszudrücken und der Bedeutung der formalen Strenge leben.

*M. Sotelo:* Mich interessiert bei vielen Komponisten die expressive Kraft der Klangarchitektur selbst, die außerordentliche Dramatik der formalen Struktur. Denn das ist es, was sich noch tiefer in meine Erinnerung einprägt. Und ich glaube, dass das auch ein Merkmal deines Werkes ist. Mein kleiner Sohn verbrachte, als er fünf Jahre alt war, in der Madrider Ausstellung zwei Stunden vor deinen Bildern. Ich glaube, dass die formale Struktur ihm enorm geholfen hat, in deine Bilder einzudringen, und er vergisst niemals, „wie“ eines deiner Bilder ist, die Bildarchitektur hilft ihm sozusagen, in die Farbe hineinzugehen.

*S. Scully:* Ja, in meinen Bildern gibt es eine einfache bzw. alte Form. Sie ist alt bzw. zeitlos, denn



sie ist auch eine heutige Form: horizontal und vertikal. Das ist nicht sehr originell. Aber mich interessiert die Interpretation des Inneren, die Persönlichkeit, die Möglichkeit zur inneren Frage zu gelangen. Vielleicht hat dein Sohn, als er das Bild betrachtet hat, verstanden, dass, wenngleich es „einfach“ ist, die Erfahrung dieses „Einfachen“ sehr komplex, sehr vielschichtig und facettenreich ist.

*M. Sotelo:* Ja, mich interessiert insbesondere diese „Klarheit“ der Form, die dich in komplexe expressive Schichten vordringen lässt, in einen Ton, der sich so weit öffnet wie nur möglich. Mich interessiert nicht die figurative Erzählung, sondern die Möglichkeit, einen Raum festzulegen, der sich zu einer Schwingung mit starker Ausdruckskraft hin öffnet ...

*S. Scully:* Da komme ich noch auf einen anderen wichtigen Unterschied zwischen der Musik und der visuellen Kunst zu sprechen. Auch wenn die Musik ohne Körper existieren kann, ist sie doch starr an die Zeit gebunden: die konkrete Dauer eines Werks, die zeitliche Wahrnehmung. Ein Bild hingegen kann man, wenngleich es einen Körper hat – durch den Körper „eingesperrt“ ist – , jetzt betrachten oder später oder gleich in einem Mal, oder man kann es immer wieder neu ansehen; mit anderen Worten, die „zeitliche“ Bedeutung des Bildes ist frei, während die Bedeutung der „Körperlichkeit“ Gewicht hat. Ich will die Bedeutung des „Gewichts“ in meinen Bildern zerstören, aber ich muss mit Gewicht anfangen, ich bin dazu gezwungen und kann ihm nicht entkommen, denn

ich verwende Materialien und die „Fläche“ meiner Bilder hat ein großes Gewicht. Ich will die Bedeutung von „Körper“ zerstören. Deshalb interessiert dich der Titel *Muro de luz – Wall of Light* – so, denn es ist eben die Suche nach dem Unmöglichen; *Muro de luz* ist, von einer psychologischen Ebene abgesehen, etwas Unmögliches. Aber die Musik ist in der Luft und daher ist sie im Licht! Ich meine, sie lebt in der Luft und im Licht, sie ist Teil der Luft und des Lichts. Dieser Aspekt interessiert mich sehr, und er lässt mich nicht los.

*M. Sotelo:* Genau! Das ist eine sehr aufregende Perspektive. In den Werken dieser CD, in diesen „*muros de luz*“ – Klängen gibt es den Willen, den zeitlichen Horizont des Hörens in einen räumlichen Horizont zu verwandeln. Es gibt Transformationsprozesse des Tons, die dich wie eine Spirale in das Innere mitreißen. Daher gibt es auch ein Klangmaterial, das manchmal einen gewissen Impuls hat, einen schnellen Rhythmus, der dich zu anderen Räumen fortreibt. Ich will, wie du sagst, das „Gefängnis der Zeit“ mit seinen ureigensten Werkzeugen aufbrechen: mit den „Gittern“ des eigenen Pulsschlages. Ich versuche nicht die Zeit aufzuheben, indem ich auf rhythmische Aspekte vollkommen verzichte, sondern ich zwingt die Zeit, sich in andere Richtungen zu bewegen; ich mache sie zu einem Weg, einem Führer für das Hineinhören in das Innere des Tons, in diese Lichtschwingung, die eine starke Emotion in sich birgt. Ein anderes Thema, das mich interessiert, ist die Grenze, der Rand, die Eigenschaft der Linie, zum Beispiel in der Stimme eines Flamencosängers. Ein Opernsänger hat eine Stimme, die in allen Ton-

lagen – sagen wir – ziemlich einheitlich, ziemlich sauber ist. Ein Flamencosänger hingegen singt in einem sehr eingeschränkten Bereich, mit einer eher rauhen Stimme voller Mikrointervalle, verziert mit blumigen Arabesken, - wie die, die man an den Mauern der Alhambra sieht. Und genau auf der hörbaren „Unreinheit“ seiner Stimme und den unzähligen Schattierungen beruht für mich die Ausdruckskraft dieser „gebrochenen“ Linien.

S. Scully: Was denkst du über die Möglichkeit und die Schwierigkeit, in einer Tradition einen authentischen Ausdruck zu finden? Zum Beispiel beim Flamenco. Mal berührt er mich – vor allem wenn eine „unsaubere“, zerbrechliche Stimme singt -, und dann wieder langweilt er mich ...

M. Sotelo: Mir geht es genauso ... Aber ich glaube, das ist ein formales Problem. Die Intensität einer kurzen Phrase lässt sich nicht auf ein „Lied“ übertragen oder überhaupt auf eine größere Struktur, denn es gibt einen großen Unterschied zwischen den Bedürfnissen der einfachen Komposition eines, sagen wir einmal, populären Liedes und der „Raffiniertheit“ der Techniken, die den großen Formen zugrunde liegen. Ich versuche eine Musik zu finden, die Gefühle vermittelt wie der Flamenco, dabei aber die Qualität klassischer Strukturen hat.

S. Scully: Es ist schwierig, die Mauer zwischen dem Authentischen und dem sogenannten „Traditionellen“ zu durchbrechen.

M. Sotelo: Bei einem meiner letzten Stücke, *Como llora el agua ...*, - das zweite auf der CD -, ist es mir, glaube ich, gelungen, eine Musik zu komponieren, die wie ein alter Flamenco klingt (logischerweise gibt es nichts dergleichen im Repertoire der traditionellen Flamencogitarre), aber etwas vollkommen Neues ist, etwas ganz Anderes, und gleichzeitig ist es auch anders als die „zeitgenössischen“ Werke. Diese Klangsituation hat mich glücklich gemacht.

S. Scully: Ich verstehe, und das ist in Wirklichkeit sehr schwer zu erreichen. Übrigens sehe ich eine Gemeinsamkeit, die die Malerei und die Musik im Grunde haben. Beide gelangen sie zu einem künstlerischen Ausdruck, ohne sich mit dem Alltäglichen zu belasten.

M. Sotelo: Ich habe immer an eine tiefe Verbindung zwischen Musik und Malerei geglaubt. Mit beiden lässt sich ein starkes Gefühl teilen, eine fast spirituelle Tiefe, das aber in einem abstrakten, nicht figurativen, nicht narrativen Raum. Ich glaube, dass ich die „Dummheit“ von manchen narrativen Musiken, die eine bestimmte Geschichte erzählen wollen, nicht aushalte. Für mich ist das sehr oberflächlich. Ich habe dir einmal ein Zitat von Giordano Bruno geschickt, das ungefähr so geht, ich zitiere aus dem Gedächtnis: „*die wirkliche Malerei ist sowohl Musik als auch Poesie; die wirkliche Poesie – oder Musik – ist sowohl Malerei als auch eine gewisse göttliche Weisheit.*“ Ich habe immer an eine abstrakte Musik geglaubt, aber mit einem tiefgehenden expressiven Raum, denn die Seele ist, wie schon Platon meinte, entweder Mu-

sik oder mit der Musik verwandt. Und wenn ich komponiere, rühre ich an diese Seele und betaste den Ton mit den Händen wie ein Bildhauer ...

S. *Scully*: In der Malerei ist der Pinsel in gewisser Weise ein Instrument in den Händen des Malers, ein Vermittler zwischen meiner Hand und der Leinwand. Diese Brücke, dieser Mittler erfordert eine gewisse Technik und zwar auf höchster Ebene, schließlich geht es ja um eine Kunst, die geübt werden muss. Genau wie ein Musikinstrument. Es braucht großes Geschick und viel Wissen, um ein Instrument zu spielen.

M. *Sotelo*: Den Vergleich zwischen Pinsel und Musikinstrument finde ich sehr interessant. Und auch die Notwendigkeit, für das Spielen eines Instrumentes über das entsprechende Geschick und Wissen zu verfügen. Beim Komponisten ist die Partitur das Medium. Während des Kompositionsprozesses versuche ich immer, mit dem Gehör und der Erinnerung eine direkte Verbindung zum Ton zu behalten. Ich habe eine fast physische Verbindung zum Inneren des Tons. Im Fall dieses letzten Gitarrenstücks gefiel es mir unglaublich, den Ton der Seele mit den Fingern hervorzuzupfen (und dabei geht es überhaupt nicht um eine „Improvisation“).

S. *Scully*: Wenn man die Fähigkeit besitzt, das Abstrakte einer Idee, eines Gefühls auf eine Leinwand, ein Instrument zu übertragen, geschieht diese Übertragung über ein Medium. Deshalb interessieren mich Künstler, die die Kraft einer unversehrten Natur haben.

M. *Sotelo*: Ah! Diese Idee gefällt mir sehr: mit der Kraft einer unversehrten Natur ...

S. *Scully*: Aber gleichzeitig muss man auch die ‚Fähigkeit haben, etwas in eine Erfahrung zu transformieren, in eine originäre künstlerische Erfahrung .... Ja, es ist wie ein Wunder.

M. *Sotelo*: Ein Wunder. Deine Worte gehen mir sehr nah. Ich glaube, das ist genau das, worum es geht.

S. *Scully*: Gut ... dann sind wir ja an unserem Bestimmungsort angelangt.



## **Walls of light ... Mauricio Sotelo**

*Real philosophy is as much music, as poetry and painting; real painting is as much music as poetry; real poetry – or music – is as much painting as a certain divine wisdom.*

Giordano Bruno

It was the work of the great Irish painter Sean Scully which were the inspiration for my compositions on this CD, especially his series of paintings *Wall of light ...*, which was created at the end of the 1990s.

I was already greatly interested in painting as a child, and I have that to thank for many of the “secrets” which formed my own world of sound. I remember especially my long visits to the Prado Museum, but also and especially those moments in which some recent works greatly impressed me, and which penetrated to the deepest corner of my soul and aroused figures which had slumbered in my memory and which suddenly came alive and transformed themselves into distinct notes.

Over time, these powerful inner experiences created a world to which I feel closely bound, and one could see it as centered on the axis of Paul Klee, Mark Rothko and Sean Scully.

In the oscillating inwardness of Scully’s painting, there is a musical horizon on which I focus my gaze and my ear. His works reveal themselves to me like a kind of material space full of light and

sound, like a womb for a note, which is open to what is possible, like *silent music*.

Of course none of the compositions on this CD try by any way or means to cast as notes what is presented facile to the eye by this painter. On the other hand some elements are very close to me, like the luminosity in the chromatic vibrations, the way color tones dissolve or a certain musical rhythm in the composition and, of course, a conception of the abstract, which is open to innumerable possibilities in comparison to the explicit figuration.

Two compositions on this CD, *Chalan* and *Night*, both use a particular rhythmic structure. The first is inspired by the musical tradition of southern India (they say that our flamenco has its roots there) and develops an almost sexual elemental force at the beginning. The second is based on experience with great flamenco dancers and is conceived of as shadings of *pianissimo*, like a *Nocturne* or a dream space.

The first composition, with the title *Chalan – wall of light earth*, seen formally, is a kind of self moving spiral which traverses the seven tonal landscapes inspired by Hindu iconography. At each point, number and color suggest an unlimited palette of almost synaesthetic relationships whose expressive power on their part facilitate the creation of a special structure. The score here is like a “diary of a wanderer”, which mirrors the long shared journey with the master of Indian tabla, Trilok Gurtu, to whom I here express my profound gratitude. Our discussions of Indian and Spanish music

have also left their mark on the way this piece was composed.

My central concern in the work, *Night*, was to define a rhythmic weave of similar expressivity as one experiences with the great flamenco dancers. During a stay in Oporto to work on this composition, the brilliant drummer Miquel Bernat showed me drumsticks which allow a very special drumming technique. This kind of drumstick was wonderfully well suited for what I had in mind; it is a double marimba drumstick, which on the one hand has a “short beat” like the shoe of a flamenco dancer and on the other hand can “sing” on the wooden baton of the instrument.

From an initial three count stamping rhythm in *pianissimo*, of a “Bulería”, a cascade of sound gradually builds, constructed on quint intervals, which run or dance over a constantly moveable scale. The profile of this “danced line” changes almost imperceptibly and leads us to a melody in the form of a “Seguiriya”. “Slowly through its wan light we descend into innermost night. The beam of darkness,” as the poet José Ángel Valente would say.

*Night* is in reality a dreamed space, a *Nocturne*, an image of an experience on the border between that which has perhaps already happened, that which has been experienced and is still an unknown, which is both distant and near: a passionate dance of an arena of sound, which as illumination of the border lights the nightly horizon of memory.

I want here to mention also two essential character-

istics of the painting of Sean Scully, which, as I see it, are fully in accordance with my concept of sound: the formal aspect and the oscillations of color, the latter in a very expressive sense. In Scully’s pictures the many overlapping layers of color create a deep vibrating space which is unique as an experience of the complete harmony between color and expression. In a certain sense, the flare of color of the various strongly luminescent layers creates a kind of “dance”.

*Wall of light black – for Sean Scully* had its world premiere on 27<sup>th</sup> August 2006 in Cologne in the presence of the artist. The saxophone part, beautifully interpreted by my friend Marcus Weiss, is like a jagged line of dark light, which penetrates the aura of the oldest and most harrowing flamenco melodies, the *Toná*. The *Toná* is an extremely expressive melody which speaks of immemorial anguish of mind – “the voice of pain and the song of sighs” (F. De Herrera, Canto I). This strongly expressive character is achieved here through a wide field of “micro-intervals” as well as a tremendously extensive palette of “micro-characteristics” of sound. The *cantabile* line, in its very serious nature, reminds one of the broken voice or the lamentation of a singer; it’s very difficult to play and demands of its interpreter an exceptionally good ear and outstanding mastery of the instrument.

*Como llora el agua ...*

The greatest difficulty for a composer wanting to write for the guitar is unquestionably the playing technique of the instrument; that creating the

notes depends on the position of the left hand. It is almost impossible to write properly for guitar if one hasn't played it with one's own hands, hasn't felt the intense vibration of the strings in one's own fingertips and thus also of course learnt its limits.

The process of composition for this piece began with the search for a "scordatura" ( a modified tuning), which should form the harmonious centre of the whole composition (C, G, d, g sharp, b, d sharp), well beyond the conventional guitar sound. This is a kind of harmonic axis of gravitation or "sun chord" of a system of "innumerable suns" (Giordano Bruno).

The scordatura requires that the playing technique of the instrument be devised anew. Thus one begins by playing the open strings in the air – *arpeggio espressivo* –, then the fingers slowly paraphrase, braid, weave a spiral of sound on the fingerboard. For this centrifugal movement into the interior of a new sound quality, the left hand must "learn" anew to wander over the neck of the guitar, to orient itself, to find its place, and it is the right hand which shows it how it can permeate a space which is indistinguishable from that of the immemorial "song of sighs" of flamenco. The right hand traverses regions which awake memories in us of the playing of guitar in the Solea, the Bulería, the Taranto or the Seguiriya. It is the remarkable fingers of my friend Juan Manuel Cañizares which – like a hand ignited by the dawn of a breaking day – produce this new sound which unites in itself elegance and a somehow old taste.

What interests me most about Sean Scully's painting is the process of its creation, the path to the finished picture, the manual method, how thin layers of various pigments are laid one over the other, which – arranged with an almost mystic severity – through transparency become visible again and exhibit unique, unusual emotional tones of great depth. It is certainly the clarity of the composition through which the light is liberated from material bonds and which can come to light as oscillations of air, and respectively ultimately as music. Exactly as Francisco Jarauta reminded us in the Scully exhibition catalogue from 2002 in Valencia, writing about Cézanne, the great forerunner of abstraction, he said "painting is not the art of copying an object, but far more the art of giving instinct a plastic awareness."

Observing a real work of art, there is always the unavoidable whisper of doubt, the question in the face of the incognizable. Edmond Jabes writes: "the beginning is perhaps a question." And Sean Scully's work leads us, in its profound and oscillating dimension, constantly to what is essential; it is an open space in the form of a question, whose shafts of light invite us to pursue the unknown, but – as Jabe's wrote of the music of the Venetian composer Luigi Nono – "but not so as to learn what one doesn't know, but on the contrary, to unlearn, to be no more than the hearing of infinity, in which we perish, the hearing of destruction."





## Interview

### Mauricio Sotelo – Sean Scully

*M. Sotelo:* I wanted to tell you, dear Sean, about an experience from my childhood. I can still remember exactly how in a dream I hovered between colorful clouds. And what's more this luminous space sounded in my head like music, like a mass of sound. It was very strange and a very intense sensation, which I experienced often....Yes, and I remember exactly that when I stood in front of one of your huge canvases a few years ago for the first time, that I felt something very similar: that I floated in that luminescent space which resonates in your pictures. Perhaps that's why I have always seen your painting as a quintessentially musical resonance.

*S. Scully:* For me music is a form which is very near paradise. I imagine the end of my life lying in my bed, with music; not with pictures, but with music, because although seeing is very very important for me, most of all I want to be able to hear. I want to simultaneously hear and see. I think that one of the biggest differences between these art forms is that a picture is inescapably linked to the fleshly existence, that it is connected to the physical conditions of life – which is a form of tragedy for us, because we can't escape it - but when you think of music, it is new every time it's played, the interpretation is recreated again and again.

*M. Sotelo:* That's true. Music is newly created with every interpretation. It challenges you to penetrate into the inner world of the work. The richer in con-

tent a composition is, the more intense is the experience of hearing, on re-hearing it. The quality of the music, the coherence of the composition allows it to radiate right ....“into the free”, as Rilke would say. But it's just the same for me with your painting. It has an unbelievable expressive power for me, which is based on the precision of the form, the borders, the horizon of colors.

*S. Scully:* At the same time I want to stress that we live in a permanent conflict between the wish to reach people, the deep wish to express something and the importance of formal austerity.

*M. Sotelo:* With many composers, I am interested in the expressive power of the architecture of sound itself, the extraordinary drama of the formal structure. Because that is what imprints itself even more deeply in my memory. And I think this is also a characteristic of your work. My small son, when he was five years old, spent two hours in front of your pictures at the Madrid exhibition. I think the formal structure helped him immensely to penetrate your pictures, and he never forgets “how” one of your pictures is, the architecture of the painting helps him, so to speak, to go inside the colors.

*S. Scully:* Yes, in my pictures, there is a simple, or respectively, old established form. It is old, or timeless, since it is also a current form: horizontal and vertical. This is not very original. But what interested me is the interpretation of what is within, the personality, the possibility of arriving at questions of the inner world. Perhaps your son,

while he was looking at the picture, understood that although it is “simple”, this experience of “simplicity” is very complex, is multi-layered and multi-faceted.

*M. Sotelo:* Yes, what interests me especially is the “clarity” of the form, which allows you to expand into complex expressive layers, in a tone which opens itself as much as is possible. I’m not interested in figurative narration, but in the possibility of establishing a space, which opens itself to a vibrancy of great expressive power....

*S. Scully:* This brings me to speak of another important difference between music and the visual arts. Although music can exist without the corporeal, it is rigidly bound to time; the concrete duration of a work, of temporal perception. On the other hand with a picture, although it has a physical existence - and is locked into the corporeal - one can view it now or later or both at once or one can always take another look at it; in other words the picture is free in the sense of temporal significance, while its corporeal importance carries weight. I want to destroy the importance of “weight” in my pictures, but I have to start with weightiness, I am forced to and I can’t escape it, because I use materials and the “surface” of my pictures have great weight. I want to destroy the significance of “the bodily”. That’s why you are interested in the title *Muro de luz* - Wall of Light - because it is actually the search for the impossible; *Muro de luz* is, except from the psychological point of view, something impossible. But music is in the air and thus it is in the light! I mean, it lives in the air and in light, it

is part of the air and the light. This aspect interests me greatly and it’s not something I can let go.

*M. Sotelo:* Exactly! That is a very exciting perspective. In the works on this CD, in these sounds, there is the wish to transform the temporal horizon of listening into a spatial horizon. There are processes of transformation of sound which sweep you as in a spiral into the inner world of the music. That’s why there is also tonal material which sometimes has a certain impulse, a rapid rhythm, which drags you forth into other spaces. I want, as you say, to break out of the “prison of time” with its own most fundamental tools: with the “bars” of the beat of its own pulse. I don’t try to annul time in completely dispensing with rhythmic aspects, but I force time to move in other directions; I make it into a path, a guide to listening deeply to the innerness of the tone, in this vibration of light, which carries within it strong emotion. Another theme which interests me is the border, the edge, the attributes of the line, for instance in the voice of a flamenco singer. An opera singer has a voice, which in the execution of any tone - we can say - is rather consistent, rather clean. On the other hand a flamenco singer sings in a very restricted region, with a rather raw voice full of micro-intervals, ornamented with flowery arabesques, - like those one sees on the walls of the Alhambra. And the expressive power of this “broken” line derives precisely from this audible “impurity” of the voice and its innumerable shadings.

*S. Scully:* What do you think about the possibility and the difficulty of finding authentic expression

in a tradition? For example with Flamenco. Sometimes it touches me - especially when an "impure" fragile voice sings - and then again it bores me....

*M. Sotelo:* It's just the same for me...But I think this is a formal problem. The intensity of a short phrase can't be transferred to a "song" and certainly not to a large structure, because there is a huge difference between the requirements of a simple composition of , let's say, a popular song and the "subtlety" of techniques which form the basis of bigger forms. I try to find a music which communicates feelings as does Flamenco, but which has the quality of classical structures.

*S. Scully:* It is difficult to break through the wall between the authentic and the so-called "traditional."

*M. Sotelo:* In one of my most recent works, *Como llora el agua ...* - the second one on the CD - I believe I have succeeded in composing music which sounds like old Flamenco (naturally, there is nothing like it in the repertoire of the traditional Flamenco guitar), but which is something entirely new, something completely different, and at the same time it is also different from "contemporary" works. This setting of sound made me happy.

*S. Scully:* I understand, and this is really very hard to achieve. By the way, I see a fundamental common property that music and painting have. Both succeed in artistic expression, without being burdened by the ordinary.

*M. Sotelo:* I have always believed in a deep connection between music and painting. Both participate in strong emotion, an almost spiritual depth, but in an abstract, non-figurative, non-narrative space. I can't bear the "stupidity" of some narrative music which wants to tell a specific story. For me, this is very superficial. I once sent you a quotation from Giordano Bruno, which goes something like, I quote from memory: "*real painting is as much music as poetry; real poetry - or music - is as much painting as a certain sublime wisdom.*" I have always believed in abstract music, but with a deeply expressive range, because the soul is, as Plato already thought, either music or related to music. And when I compose, I touch this soul and feel the notes with my hands like a sculpture....

*S. Scully:* In painting, the brush is in a certain way an instrument in the hand of the painter, an intermediary between my hand and the canvas. This bridge, this intermediary requires a certain technique, and that at the highest level, because this is ultimately about an art which has to be practised. Just like a musical instrument. It requires great aptitude and much knowledge to play an instrument.

*M. Sotelo:* I think the comparison between the brush and the musical instrument is very interesting. And also the necessity of having at one's disposal the appropriate aptitude and knowledge to play an instrument. For the composer the score is the medium. During the process of composition I always try to maintain a direct connection

between the notes and the sense of hearing and memory. I have an almost physical connection to the inside of the note. In the case of this most recent guitar piece it pleased me incredibly that by plucking with the fingers the notes of the soul were produced (and this has nothing at all to do with "improvisation").

*S. Scully:* If one has the ability to transfer the abstraction of an idea, a feeling, to canvas, to an instrument, this transference occurs through a medium. That's why artists who have the power of an intact nature interest me.

*M. Sotelo:* Ah! I really like this idea: with the power of an intact nature....

*S. Scully:* But at the same time one must also have the ability to transform something into an experience, into an original artistic experience.... Yes, it is like a miracle.

*M. Sotelo:* A miracle. Your words touch me greatly. I think this is what it's really all about.

*S. Scully:* Good.. ...then we have arrived at our destination.

## **Walls of light ... Mauricio Sotelo**

*La véritable philosophie est autant musique, que poésie, que peinture ; la véritable peinture est autant musique que poésie ; la véritable poésie – ou musique – est autant peinture qu'une certaine sagesse divine.*

Giordano Bruno

Les compositions de ce CD m'ont été inspirées par les œuvres du grand peintre irlandais Sean Scully, en particulier par sa série de tableaux *Wall of light...* réalisée à la fin des années 90.

Depuis mon enfance, je suis passionné par la peinture et je lui dois un bon nombre des « secrets » qui forment mon propre monde musical. Je me souviens en particulier des longues visites au musée du Prado mais aussi et surtout de ces instants où certaines œuvres de création récente exercèrent une prodigieuse impression sur moi, pénétrèrent au plus profond de mon âme et évoquèrent des figures qui sommeillaient dans mes souvenirs et qui ressurgirent soudainement pour se matérialiser en sons d'une grande netteté.

Au cours du temps, ces expériences intérieures intenses créèrent un monde auquel je me sens intimement lié et dont le centre peut être considéré comme un axe passant par Paul Klee, Mark Rothko et Sean Scully.

Il y a pour moi dans l'intériorité vibrante de la peinture de Scully un horizon musical vers lequel je

porte mon regard et mon oreille. Ses œuvres se révèlent à moi comme une sorte de matière spatiale remplie de son et de lumière, comme le giron maternel pour un son, ouvert sur le possible, comme une *musique qui se tait*.

Bien entendu, aucune des compositions de ce CD ne tente, de quelque manière que ce soit, de rendre par des sons ce que l'œil perçoit superficiellement quand il est face à l'œuvre de ce peintre. Au contraire, ce qui me touche de très près, ce sont des éléments isolés tels que la luminosité qui réside dans les vibrations chromatiques, les coloris évanescents ou certains rythmes musicaux dans la composition et, naturellement, une conception de l'abstraction qui, contrairement à la figuration explicite, s'ouvre à une infinité de possibilités.

Deux compositions de ce CD, *Chalan* et *Night*, recourent toutes deux à une structure rythmique particulière. La première s'inspire de la tradition musicale du sud de l'Inde (on dit que c'est de là-bas que notre flamenco tire ses racines) et déploie au début une force primitive presque sexuelle. La seconde est basée sur l'expérience avec les grands danseurs de flamenco. C'est un camaïeu de *pianissimo*, comme un *nocturne* ou un espace rêvé.

D'un point de vue formel, la première composition, intitulée *Chalan – wall of light earth*, est une sorte de spirale en mouvement traversant sept paysages musicaux différents inspirés de l'iconographie hindoue. Nombre et couleur suggèrent à chaque station une palette illimitée de relations

presque synesthésiques dont la force expressive crée pour sa part une structure particulière. Ce faisant, la partition est comme les « carnets du grand chemin » reflétant le long apprentissage partagé avec Trilok Gurtu, le maître du tabla indien, auquel je souhaite exprimer ici mes plus profonds remerciements. De même nos conversations sur les musiques indienne et espagnole ont laissé leurs traces dans la manière dont cette pièce a été composée.

Dans la pièce *Night*, ma préoccupation centrale était de définir un tissu rythmique d'une expressivité proche de celle que l'on rencontre chez les grands danseurs de flamenco. Lors d'un séjour de travail à Porto ayant précédé la composition de ce morceau, le grand percussionniste Miquel Bernat m'a montré une baguette de tambour rendant possible une technique de percussion tout à fait spéciale. Ce type de baguette se prête à merveille à ce que je m'étais proposé ; il s'agit d'une baguette « double » de marimba qui, d'une part, produit une « frappe brève » un peu comme la chaussure d'un danseur de flamenco et qui, d'autre part, peut « chanter » sur les lattes de bois de l'instrument.

Partant d'un rythme ternaire piétinant en *pianissimo*, d'une *bulería* de l'ombre, s'élève peu à peu une sorte de cascade sonore construite en intervalles de quintes qui courent ou qui dansent sur une gamme se déplaçant en permanence. Le profil de cette « ligne dansée » se modifie presque imperceptiblement pour déboucher sur un chant en forme de « *seguriya* ». « Lentement, à travers sa pâle lumière, nous descendons au plus profond

de la nuit. Le rayon des ténèbres », comme dirait le poète José Ángel Valente. En réalité, *Night* est un espace rêvé, un *nocturne*, le reflet d'une expérience à la frontière entre ce qui est peut-être déjà arrivé, ce qui a déjà été vécu et cet – encore – inconnu lointain et pourtant proche : une danse passionnelle d'un espace sonore, lueur de la frontière qui illumine l'horizon nocturne du souvenir.

Je souhaiterais revenir ici sur deux caractéristiques essentielles de la peinture de Sean Scully qui, de la manière dont je le vois, sont en parfait accord avec ma conception du son : l'aspect formel et la vibration de la couleur, cette dernière dans un sens résolument expressif. Par la superposition des couches de peinture, un espace profond, vibrant apparaît dans les tableaux de Scully qui, en tant qu'expérience de l'harmonie totale entre couleur et expression, est exceptionnel. Dans un certain sens, une sorte de « danse » naît de l'étincellement des couches de différentes intensités lumineuses.

*Wall of light black – for Sean Scully* fut créé pour la première fois le 27 août 2006 à Cologne en présence du peintre. La partie de solo pour saxophone excellentement interprétée par mon ami Marcus Weiss est comme un rude trait de lumière sombre pénétrant dans l'aura de l'un des chants flamenco les plus anciens et les plus poignants, la *toná*. La *toná* est un chant d'une extrême puissance expressive qui dépeint les tourments ancestraux de l'âme – « voix de la douleur et chant du soupir » (F. de Herrera, *Canto I*). Ce caractère fortement expressif est atteint ici par une vaste plage de

« micro-intervalles », ainsi que par une palette extrêmement étendue de « micro-caractéristiques » du son. De par sa gravité la ligne *cantabile* rappelle la voix brisée ou les plaintes d'un chanteur ; elle est très difficile à jouer et exige de l'interprète une oreille exceptionnelle et la parfaite maîtrise de son instrument.

#### *Como llora el agua ...*

La plus grande difficulté pour un compositeur qui souhaite écrire pour la guitare est sans nul doute la technique de jeu de l'instrument ; le fait que la production des sons dépend des positions de la main gauche. Il est pour ainsi dire impossible d'écrire véritablement pour la guitare si l'on n'en a pas joué de ses propres mains, si l'on n'a pas ressenti dans le bout des doigts l'intense vibration de ses cordes et, par là-même appris à connaître ses limites.

Le processus de composition de cette pièce a débuté par la recherche d'une scordatura (modification de l'accord des cordes) qui, à l'écart du son conventionnel de la guitare, devait former le centre harmonique de toute la composition (do majeur, sol majeur, ré mineur, sol dièse mineur, si mineur, ré dièse mineur). C'est une sorte d'axe gravitationnel harmonique ou d'« accord solaire » dans un système « d'une infinité de soleils » (Giordano Bruno).

Avec la scordatura, il est nécessaire de réinventer la technique de jeu de l'instrument. On commence ainsi par « caresser » les cordes dans l'air – *arpeggio espressivo* – puis, les doigts paraphrasent,

tressent, tissent lentement une spirale sonore sur la touche de l'instrument. Dans ce mouvement centrifuge vers le centre d'une nouvelle sonorité, la main gauche doit « réapprendre » à évoluer le long du manche de la guitare, à s'orienter, à trouver sa place, et c'est la main droite qui lui montre comment elle peut pénétrer dans un espace qui n'est pas différent de ce « chant du soupir » ancestral du son flamenco. La main droite parcourt des domaines qui éveillent en nous le souvenir du jeu de la guitare dans la solea, la bulería, le taranto ou la *seguiriya*. Ce sont les doigts exceptionnels de mon ami Juan Manuel Cañizares qui – tels ceux d'une main enflammée par l'Aurore d'un jour nouveau – produisent ce son novateur alliant l'élégance au goût des choses telles qu'on les connaît depuis longtemps.

Ce qui m'intéresse surtout dans la peinture de Sean Scully, c'est le processus de sa genèse, le chemin qui aboutit au tableau achevé, la méthode artisanale, la manière dont sont superposées les fines couches de différents pigments qui, dans leur ordonnancement d'une rigueur presque mystique, sont à nouveau visibles par transparence et présentent des coloris exceptionnels d'une rare émotion et d'une grande profondeur. C'est certainement grâce à la clarté de la composition que la lumière peut se libérer des chaînes du corps et se manifester comme une vibration de l'air soit, finalement, comme musique. À cette occasion, il est bon de rappeler, ainsi que le fait Francisco Jarauta dans le catalogue de l'exposition de 2002 à Valence consacrée à Scully, les mots du grand précurseur de l'art abstrait que fut Cézanne quand





## Mauricio Sotelo

El compositor madrileño Mauricio Sotelo (\*1961) realizó sus estudios de composición con Francis Burt en la Universidad de Música de Viena. Visita la clase de Composición de Roman Haubenstock-Ramati y estudia además música electroacústica con Dieter Kaufmann y dirección de orquesta con Karl Österreicher. En 1987 obtiene el Premio de Honor en Composición por unanimidad del jurado. Más tarde completa su formación con el maestro Luigi Nono en Berlín y Venecia.

Ganador de numerosos premios, como el Premio Nacional de Música (2001), el Premio Reina Sofía de Composición Musical (2000), el Förderpreis de la Fundación Ernst von Siemens (1997), así como Premios de Composición de las ciudades de Hamburgo (1996), Colonia (1992) y Viena (1989), el Premio de Composición de la SGAE (1989) y el de la Joven Orquesta Nacional de España (1987), sus obras han sido seleccionadas en la Tribuna Internacional de la UNESCO en París y han merecido el reconocimiento de instituciones internacionales como la Fundación Körber de Hamburgo (1994), la Fundación Alban Berg de Viena (1987-89) y la Fundación Alexander von Humboldt de Alemania (1985-87).

Su música es publicada desde 1991 por la Universal Edition de Viena y ha sido estrenada en los más prestigiosos foros internacionales como los Festivals de Salzburgo, Festival Wien Modern, Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale de Munich, Festival Internacional de Granada, Philharmonie y Konzerthaus de Berlín, Beethovenhaus de Bonn, Philharmonie de Colo-

nia, Musikverein y Konzerthaus de Viena, Ópera Nacional de Holanda, De Singel en Amberes, París, Nueva York, Suntory Hall de Tokyo, Teatro Real de Madrid, Liceo de Barcelona, Maestranza de Sevilla, etc.

Mauricio Sotelo ha dirigido en Viena, Munich, Amsterdam, Amberes, Rotterdam, Venecia o Madrid, a prestigiosos ensembles como el Klangforum de Viena, Concentus Vocalis, Ensemble di Venezia, musikFabrik de Colonia, con solistas como Salome Kammer, Marcus Weiss, Roberto Fabbriciani, Yukiko Sugawara o Enrique Morente, entre otros.

Lleva además una intensa labor pedagógica, siendo invitado como docente por instituciones de Austria, Alemania, España, Italia, Japón y Estados Unidos. Mauricio Sotelo es miembro del "Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas".

Der Madrider Komponist Mauricio Sotelo (\*1961) studierte Komposition bei Francis Burt an der Universität für Musik in Wien (1987 Diplom mit einstimmig zuerkannter Auszeichnung). Er besuchte auch die Kompositionsklasse von Roman Haubenstock-Ramati und studierte außerdem elektroakustische Musik bei Dieter Kaufmann sowie Orchesterdirigieren bei Karl Österreicher. Nach dem Studium erhielt Sotelo ein Arbeitsstipendium der Alban-Berg-Stiftung. Gleichzeitig erfuhr er als einer der letzten Schüler Luigi Nonos dessen prägenden Einfluß.

Unter den zahlreichen Preisen und Auszeichnungen, die Mauricio Sotelo mit seinen Werken errang, seien nur der Förderpreis der Stadt Wien (1990), das Rolf-Liebermann-Stipendium (1994),

die Förderpreise der Körber-Stiftung (1996, für das Opernprojekt *El Teatro de la Memoria*) und der Ernst-von-Siemens-Stiftung (1997) sowie die Kompositionspreise des spanischen Jugendnationalorchesters (1986), der Autorengesellschaft von Spanien (1989), des WDR-Forum Junger Komponisten (1992), der Daniel-Montorio-Preis“ (für seine als Oper des Jahres 1999 ausgezeichnete Bühnenkomposition *De Amore* – Libretto und Bühne von Peter Mussbach) und der Reina-Sofía-Preis (2000) genannt. Im Jahre 2001 erhielt er schließlich den renommierten Premio Nacional de Música.

Mauricio Sotelo lebte von 1980 bis 1992 in Wien. Seit 1992 ist er als freischaffender Komponist in Madrid zu Hause.

Seine Werke erscheinen seit 1991 im Verlag Universal Edition Wien und wurden im Rahmen der wichtigsten internationalen Foren aufgeführt, wie u. a. Festival Wien Modern, Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Münchener Biennale, Salzburg, Berlin, Kölner Philharmonie, Gewandhaus Leipzig, Bonner Beethovenhaus, Wiener Musikverein und Konzerthaus, Niederlandse Opera, De Singel in Antwerpen, Suntory Hall in Tokyo, Madrider Teatro Real, Liceu de Barcelona, Real Maestranza de Sevilla, Palau de les Arts de Valencia, Paris, New York, Japan.

Als Dirigent hat Sotelo in Wien, München, Amsterdam, Antwerpen, Rotterdam, Venedig und Madrid Ensembles wie das Klangforum Wien, Concentus Vocalis, Ensemble di Venezia und musikFabrik (mit Solisten wie Salome Kammer, Marcus Weiss, Roberto Fabbriani, Yukiko Sugawara oder Enrique Morente) dirigiert.

Über das Komponieren hinaus entfaltete Sotelo eine intensive pädagogische Tätigkeit. Als Dozent für Komposition wurde er von internationalen Institutionen in Deutschland, Italien, Japan, Österreich, Spanien und den USA eingeladen. Mauricio Sotelo ist Mitglied der spanischen „Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas“.

The Madrilanian composer Mauricio Sotelo (\*1961) studied composition under Francis Burt at the Vienna University of Music where the official jury unanimously awarded him the Prize of Honor for graduate studies in 1987. He also studied electroacoustic music under Dieter Kaufmann and conducting under Karl Österreicher in Vienna. Subsequently, he honed his skills with the master composer Luigi Nono in Berlin and Venice. Sotelo has been awarded, among others, the Spanish National Music Prize (2001), the Queen Sofía International Prize for Composition (2000) and the composers grant of the Foundation Ernst von Siemens (1997) as well as a number of similar prizes in Hamburg (1996), Cologne (1992) and Vienna (1989), the Composition Prizes of SGAE (1989) and the National Youth Orchestra of Spain (1987). His works have been selected for the UNESCO International Composers' Tribune in Paris and have been recognised by international institutions such as the Körber Foundation in Hamburg (1994), the Alban Berg Foundation in Vienna (1987–89) and the Alexander von Humboldt Foundation in Germany (1985–87).

His works are being published by the Viennese publisher Universal Edition, and have been premiered in the most prestigious international fo-

rum: Salzburg Festival, Wien Modern Festival, Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Munich Biennale, Granada International Festival, Berlin Philharmonic and Konzerthaus, Bonn's Beethovenhaus, Köln Philharmonic, Vienna Musikverein and Vienna Konzerthaus, the Netherlands National Opera, and Antwerpen's de Singel, Suntory Hall in Tokyo as well as Paris, New York, Madrid's Teatro Real, Barcelona's Gran Teatro del Liceu, Sevilla's Real Maestranza etc.

As conductor Sotelo has directed ensembles including the Klangforum Wien, the Concentus Vocalis, the Ensemble di Venezia and the musikFabrik (with soloists such as Salome Kammer, Marcus Weiss, Roberto Fabbriciani, Yukiko Sugawara or Enrique Morente) in Vienna, Munich, Amsterdam, Rotterdam, Antwerpen, Venice or Madrid, amongst others.

The composer was invited as lecturer for musical composition by higher institutions in Austria, Germany, Italy, Japan, Spain and the USA. Mauricio Sotelo is a member of the "High Council of Art Education" of the Spanish Ministry of Education.

Le compositeur madrilène Mauricio Sotelo (\*1961) étudie la composition avec Francis Burt à l'Université de Musique de Vienne, où il obtient en 1987 le diplôme d'honneur à l'unanimité. Il suit également les classes de composition de Roman Haubenscock-Ramati. Il étudie par ailleurs la musique électronique auprès de Dieter Kaufmann et la direction d'orchestre avec Karl Österreicher. Après ses études, il obtient une bourse d'études de la Fondation Alban Berg et sera l'un des derniers élèves de Luigi Nono, une personnalité qui le marquera

profondément.

Parmi les nombreux prix et distinctions qui lui sont décernés, il convient de citer le prix de promotion de la Ville de Vienne (1990), la bourse Rolf Liebermann (1994), le prix de promotion de la fondation Körber (1996, pour le projet d'opéra « El Teatro de la Memoria »), le prix de la fondation Ernst von Siemens (1997), les prix de composition du Jeune Orchestre National d'Espagne (1986), de la Société des Auteurs d'Espagne (1989), du WDR-Forum Junger Komponisten (1992), Daniel Montorio (pour sa composition scénique « De Amore » élu « opéra de l'année 1999 » – livret et mise en scène de Peter Mussbach) ou encore le Prix de la Reine Sofia (2000). En 2001, il reçoit le prestigieux « Premio Nacional de Música ».

Ses œuvres sont publiées depuis 1991 chez Universal Edition à Vienne et sont interprétées dans le cadre des plus prestigieux forums internationaux, comme le Festival Wien Modern, la Biennale de Venise, Maggio Musicale Fiorentino, la Biennale de Munich, les Festivals de Salzbourg, Berlin, à la Philharmonie de Cologne, au Gewandhaus Leipzig, au Beethovenhaus de Bonn, aux Musikverein et Konzerthaus de Vienne, à l'Opéra National des Pays-Bas, au Singel à Anvers, à la Suntory Hall de Tokyo, au Teatro Real de Madrid, à l'Opéra de Barcelone, à la Maestranza de Séville, au Palau de les Arts de Valencia, à Paris, New York et au Japon. Sotelo a dirigé des concerts à Vienne, Munich, Amsterdam, Anvers, Rotterdam, Venise ou encore Madrid avec des formations telles que le Klangforum Wien, Concentus Vocalis, Ensemble di Venezia, musikFabrik – avec des solistes tels que Salome Kammer, Marcus Weiss, Roberto Fabbric-

ciani, Yukiko Sugawara ou encore Enrique Morente.

En dehors de la composition, Sotelo est très engagé dans l'enseignement et la pédagogie. Il a été professeur invité par des institutions de renommée internationale en Allemagne, Italie, Japon, Autriche, Espagne et aux Etats-Unis. Mauricio Sotelo est membre du Conseil Supérieur des Enseignements Artistiques en Espagne.

## **Juan Manuel Cañizares**

Nacido en Sabadell (1966) es una de las figuras internacionales más importantes de la guitarra flamenca y de la música española contemporánea. Reconocido por la integridad, el equilibrio de sus cualidades musicales, y como genio del virtuosismo, su ejecución, fuerza y sensibilidad han determinado a un artista único, situado entre los grandes de la música flamenca del cambio de siglo. Ensalza por encima de todo la sencillez, la pureza del sonido y la transmisión de un mensaje narrativo que sea capaz de conmocionar. Ha colaborado por muchos años con Paco de Lucía, presentándose en los mejores escenarios de Europa, América, Asia y África. Ha grabado más de 100 discos colaborando con otros grandes artistas. Como compositor, Cañizares ha compuesto obras para el Ballet Nacional de España y diversas bandas sonoras de películas como „Flamenco“ de Carlos Saura. Paralelamente a su carrera discográfica y los conciertos, Cañizares dedica gran parte de su tiempo a la investigación y la docencia del flamenco.

Born in Sabadell (1966), Cañizares is one of the leading figures on the flamenco guitar and in the contemporary Spanish music scene. Critically acclaimed for his dazzling performances, his playing is a rare combination of brilliance and sensitivity. Known worldwide as a genius of virtuosity, he has distinguished himself as a unique artist, considered one of the great flamenco musicians of the turn of the century. Juan Manuel Cañizares extols simplicity and purity of sound, transmitting a message with a high emotional impact. As a soloist he is a tireless worker, and his career has been marked by a string of notable appearances with renowned musicians such as Paco de Lucía. He has collaborated with other leading artists on more than 100 recordings. As a composer, Cañizares has written for the Spanish National Ballet and various film soundtracks, e.g., „Flamenco“ by Carlos Saura. Besides his recording career and concerts, Cañizares spends part of his time investigating and teaching flamenco.

## **Miquel Bernat**

Miquel Bernat ha estudiado en Valencia, Madrid, Bruxelles y Rotterdam. Miembro del ensemble Ictus y del Trio Allures, ha estrenado más de 75 obras compuestas expresamente para él, y ha grabado para la BBC, ABC, BRT.

Member of Ictus Quartet/Ensemble and Trio Allures, he studied in Valencia, Madrid, Brussels and Rotterdam. He has premiered more than 75 pieces written for him as a soloist and chamber musician, and recorded for the BBC, ABC and BRT.

## Trilok Gurtu

Trilok Gurtu es un maestro en la ejecución de la música hindú, la tabla, la percusión y hand drumming. Es también un compositor visionario e innovativo, que ha grabado numerosos álbumes recibiendo prestigiosos premios y nominaciones, entre ellas la de Best Artist - Asia/Pacific Nominee, BBC Radio 3 World Music Awards 2002, 2003, 2004, Carlton Television's Multicultural Music Award 2001, Mejor percusionista en Down Beat's Critics Poll 1994, 1995, 1996, 2000 & 2001, Mejor percusionista in Drum Magazine Readers Poll 1999.

Trilok Gurtu is a master of Indian music, tabla, percussion and hand drumming. He is also a visionary composer and has recorded many albums receiving numerous prestigious nominations and awards including best artist Asia/Pacific nominee, BBC Radio 3 World Music Awards 2002, 2003, 2004, Carlton Television's Multicultural Music Award 2001, Best Percussionist in Down Beat's Critics Poll 1994, 1995, 1996, 2000 & 2001, Best Percussionist in Drum Magazine Readers Poll 1999.

## Marcus Weiss

Born in Basel (1961), he studied saxophone with Iwan Roch in Basel and Frederick L. Hemke in Chicago. One of the most sought-after saxophonists in the field of contemporary music, he performs as a soloist with a wide variety of European orchestras and ensembles.

Nacido en Basilea (1961), estudió saxofón con Iwan Roch en su ciudad y Frederick L. Hemke en Chicago. Es uno de los saxofonistas más requeridos en el ámbito de la música contemporánea, y se presenta como solista con prestigiosas orquestas y ensembles europeos.

## musikFabrik



Fue fundado en 1990. Todos los miembros son también solistas en el campo de la música contemporánea. El ensemble da regularmente encargos de composición a compositores alemanes y extranjeros. Colaboración con directores y compositores como Hans Zender, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen. Estreno en 1991 en el Festival Wittener Tage für neue Kammermusik. Desde entonces está representado en los festivales más importantes para música contemporánea. Subvencionado por la provincia alemana Nordrhein-Westfalen.

1990 gegründet. Alle Mitglieder sind auch als Solisten auf dem Gebiet der neuen Musik tätig. Regelmäßige Kompositionsaufträge an Komponisten des In- und Auslandes. Zusammenarbeit mit Dirigenten und Komponisten wie Hans Zender, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen. Debüt 1991 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik. Seitdem bei den wichtigsten Festivals für neue Musik vertreten. Vom Land Nordrhein-Westfalen gefördert.

Was founded in 1990. All members are also active soloists in the field of new music. Regularly commissions composers in Germany and abroad. Cooperation with conductors and composers such as Hans Zender, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen. Debut in 1991 at the Wittener Tage for new chamber music with regular participations at major festivals of new music ever since. Since its inception, musikFabrik has been subsidised by the state of North Rhine-Westphalia.

### **Stefan Asbury**

Invitado frecuente de las mejores orquestas, su repertorio incluye obras de importantes compositores contemporáneos como Steve Reich, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Unsuk Chin y Mark Anthony Turnage.

In great demand with major orchestras, he has particularly strong relationships with many composers including Steve Reich, Wolfgang Rihm,

Rebecca Saunders, Unsuk Chin and Mark Anthony Turnage.

### **Brad Lubman**

Ha actuado como director con amplias capacidades fuera de lo común con orquestas y ensembles renombrados del mundo entero. Su gran repertorio abarca desde las composiciones clásicas hasta la más reciente música orquestal. Desde 1997 Brad Lubman es catedrático para dirección en la Eastman School of Music en Rochester (New York). Se formó en la State University New York y en cursos de maestría, entre otros con Pierre Boulez en la Carnegie Hall, York). Se formó en la State University New York y en cursos de maestría, entre otros con Pierre Boulez en la Carnegie Hall.

The conductor and composer has played a vital role in modern music for two decades and is well known for his broad range of repertoire from classical to contemporary works. Since 1997, he is the Associate Professor of Conducting and Ensembles at the Eastman School of Music in Rochester (New York). He studied at the University of New York and in the master class of Pierre Boulez at Carnegie Hall.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / All artist biographies at [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

*Deutsche Übersetzung: Monika Kalitzke  
English translation: Joana King  
Traduction française : Chantal Niebisch*

**JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Alqibla  
 La rosa y el ruiseñor  
 Elogio del horizonte  
 Ahmar-aswad  
 Paisajes del placer y de la culpa

**0012782KAI****HÉCTOR PARRA**

Knotted Fields · Impromptu  
 Wortschatten · L'Aube assaillie  
 Abîme – Antigone IV  
 String Trio

ensemble recherche

**0012822KAI****BRUNO MANTOVANI**

Le Sette Chiese

IRCAM  
 Ensemble intercontemporain  
 Susanna Mälkki

**0012722KAI** SIRÈNES**LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM  
 Ensemble intercontemporain  
 Susanna Mälkki

**0012712KAI** SIRÈNES**GÉRARD GRISEY**

Les Chants de l'Amour

Ensemble S  
 WDR Sinfonieorchester Köln  
 Emilio Pomárico  
 Schola Heidelberg  
 Walter Nußbaum

**0012752KAI****BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke  
 Neue Vocalsolisten Stuttgart  
 Klangforum Wien  
 Beat Furrer

**0012562KAI****OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien  
 Johannes Kalitzke

**0012542KAI****SALVATORE SCIARRINO**

Luci mie traditrici  
 Opera in due atti

Klangforum Wien  
 Beat Furrer

**0012222KAI****LUIGI NONO**

No hay caminos...  
 Hay que caminar...  
 Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg  
 WDR Rundfunkchor Köln  
 WDR Sinfonieorchester Köln

**0012512KAI**