

La Musa y el Duende
REVISTA INTERNACIONAL DE FLAMENCO



Joaquín Mora, in memoriam

LA MUJER EN EL FLAMENCO



Cátedra
de
Flamencología
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

BAILAORAS



Paco Sánchez
F O T O G R A F Í A

EXPOSICIÓN Y PROYECCIÓN DISPONIBLES

Consejo de Dirección

Dirección
José Luis Navarro
Vicedirección
Eulalia Pablo
Secretaría
Rocío Luna

Alfonso Carmona González
José Cenizo Jiménez
Cristina Cruces Roldán
Francisco Javier Escobar Borrego
Agustín González Gallego
Rafael Infante Macías
Paco Sánchez
Juan Manuel Suárez Japón

Sumario

Portada

Joaquín Mora, in memoriam.

Editorial

4. A Joaquín Mora.

Textos

5. Joaquín Mora. Las saetas.

46. Joaquín Mora et al. El canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor.

57. Francisco J. Escobar. Diálogo analítico con Dorantes.

98. José Luis Navarro. David Dorantes, músico.

105. Rocío Márquez. Aunque me voy no me voy.

106. José Cenizo. La virtud proteica de la bulería.

120. Cristina Cruces. Memoria de la Niña de los Peines a la memoria de Joaquín Mora.



TONE AND MOOD.**INTERSECCIONES MUSICALES, TONALIDADES EMOCIONALES:
DIÁLOGO ANALÍTICO CON DORANTES DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES**

Francisco J. Escobar
 Universidad de Sevilla
 fescobar@us.es

A Joaquín Mora, en el recuerdo,
 por su amistad cabal y ejemplar magisterio.

En el presente diálogo analítico no se plantea una entrevista al uso, aunque parta, en primera instancia, de un enfoque cualitativo y dirigido. El objetivo cardinal, en cambio, de este artículo-entrevista en aras de la transferencia cultural y del conocimiento es que resulte de interés a especialistas no solo adscritos al flamenco, sino a *músicas del mundo*, y a expertos en el campo y dominio de los Estudios culturales, historias de las mentalidades, *ideas* y representaciones, en la línea de Peter Burke o Roger Chartier. Incluso se podría ir más lejos, habida cuenta de que a buen seguro el público lector de esta investigación no se va a reducir exclusivamente al ámbito pianístico ni, tampoco desde una óptica reduccionista, a pianistas avezados que siguen las huellas estéticas de David Peña Dorantes (Lebrija, 1969), objeto de estudio de estas páginas. Estamos, en cualquier caso, ante un destacado pianista actual que suele despertar una visible admiración en el público suscitada en su práctica escénica al calor, por añadidura, de los destellos de su granada trayectoria profesional.

Pues bien, desde este prisma contextual, ofrezco el siguiente eje vertebrador del presente artículo-entrevista:

- Estado de la cuestión y nuevas perspectivas críticas.
- Primeros compases: *raíces y alas*.
- Búsqueda de una gramática musical: fuentes y *notas* de poética.
- De los procesos de composición a la proyección didáctica: análisis musical de las fuentes.
- Epistemología de la creatividad y arquitectura genética pianística: más allá de la disonancia y las inversiones.
- Variantes redaccionales: *fluir* en el proceso de “improvisación” libre contemporánea.
- Paisajes sonoros (*Soundscape*): contrastes, claroscuros y silencios.
- Más allá de sonidos y silencios: equilibrio espiritual entre alma, mente y cuerpo.
- Neuronas espejo e inteligencias múltiples: de la apropiación mimética al compromiso cívico-social.
- Pervivencia de fuentes y huellas de modelos actuales.
- La escritura como experiencia estética: pensar en imágenes con *tonalidades* emocionales y sonoridades sinfónicas.
- Creación en el acto o *estatismo dinámico*: de la escritura a la creatividad *in fieri*.

- De los tonos divinos al perfil humano: la música como bien social.
- Creatividad y senderos estéticos para las nuevas generaciones.
- Cadenza* final.

Pero comencemos *ab initio* con unos primeros compases de obertura, a modo de *introito*.

A MODO DE OBERTURA: *INTROITO*

David, hasta el momento, has venido ofreciendo un sólido andamiaje conceptual identificable en tu obra compositiva hasta el punto de que estás creando, cada vez con mayor capacidad de raciocinio analítico y sentido estético, tu propia gramática musical. Ello está permitiendo, de hecho, que músicos bien heterogéneos estén siendo sensibles y receptivos a los caminos que has transitado como músico y pensador de la música, abriendo para ello nuevos senderos y lenguajes de expresión artística.

Es más, como sabes, siempre he valorado en ti, en consonancia con la formación holística como músico integral que te precede, una notoria capacidad de autodidaxis, esto es, en calidad de autodidacta ejemplar, sabiendo dónde y cómo hay que buscar en aras de encontrar tu propio camino. No obstante, vamos a ir accediendo progresivamente a tu imaginario cultural y universo creativo, transitando, como puedo ver *in situ*, tus fuentes primarias y secundarias, o sea, desde archivos fonográficos a tus libros y lecturas esenciales; o lo que es lo mismo, vamos a ir adentrándonos en tu espacio y tiempo de creación estética, forjada con verdadera dedicación vocacional en este mismo piano ubicado en el estudio de grabación en el que nos encontramos ahora junto a una interesante fonoteca y biblioteca con *pocos pero doctos libros juntos*. Ello hará posible, en fin, desvelar y revelar a investigadores, especialistas y también, claro está, a pianistas expertos tus principales entresijos y artificios compositivos al trasluz de fuentes de referencia medulares.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS

A propósito de lecturas y con la bibliografía aquí delante, te quería hacer copartícipe, de entrada, del estado de la cuestión y de las principales perspectivas críticas consagradas a tu obra. Para ello he accedido previamente a numerosas bases de datos, repositorios y hemerotecas digitales en aras de la documentación rigurosa exigible.

Pues bien, cuando he estado leyendo y releendo analíticamente tales estudios, como los de Marta Carrasco, Virginia Borrero, Martín Arroyo, Jaime Trancoso, con una Tesis doctoral sobre piano flamenco que tuve el placer de dirigir en su momento, o José Luis Navarro en un capítulo integrado en una monografía suya sobre flamenco y jazz, he comprobado cómo tu estética plural, entre la tradición ortodoxa del flamenco, la música contemporánea y las denominadas *World Music*, viene interesando en distintos planos y niveles complementarios tales como implementación didáctica del flamenco, musicología, aspectos simbólicos y cualidades sonoras o semiótica escénica.

Me imagino que estarás al tanto de este estado de la cuestión en la medida de lo posible y lo razonable, si bien es cierto que con este ritmo y tempo *prestissimo* de conciertos, realmente muy preparados, no tendrás demasiadas ocasiones para la atenta lectura analítica de los estudios que han realizado investigadores sobre tu universo compositivo. Por lo demás, de estas páginas se colige, entre otras múltiples directrices, que vienes dedicando tu vida a una rica intersección de códigos y signos musicales que te agrada recorrer desde la práctica escénica a este estudio de grabación. Así sucede, en efecto, con tu último disco dedicado a la figura de Magallanes, con motivo de una efeméride, que vamos a ir desgranando más adelante, y que te ha servido para revisar tus pasos y caminos conceptuales esenciales.

En virtud de este prisma de investigación y volviendo a reescuchar desde el análisis tu obra, he preparado unas categorías que, además de servir a otros músicos, no solamente pianistas, te pueden interesar por tu inclinación hacia la música contemporánea, con la que estás haciendo dialogar el discurso de aliento flamenco. Esta línea de investigación consagrada a los Estudios culturales, la *traducción* de códigos estéticos y la transferencia cultural y del conocimiento, más allá de adentrarnos en consabidos aspectos biobibliográficos, está avalada por una amplia tradición bibliográfica, representada por Abbrugiati, Bosseaux, De Grandmont, Espagne, Franzone, Gorlee, Hewitt, Kaindl, Low, Minor, Mossop, La Liberté o Francfort, que te he traído y tienes ahora en esta mesa. Como puedes ver, está circunscrita por lo general a la música clásica y otras tendencias sonoras como la canción francesa, aunque su metodología y planteamientos epistemológicos, incluyendo ópticas como la psicología de la estética, no ha tenido demasiado calado en el flamenco, y mucho menos, en fin, en el piano flamenco, como objeto de estudio. Comencemos con tus primeros compases en tu dilatada trayectoria compositiva.

PRIMEROS COMPASES: RAÍCES Y ALAS

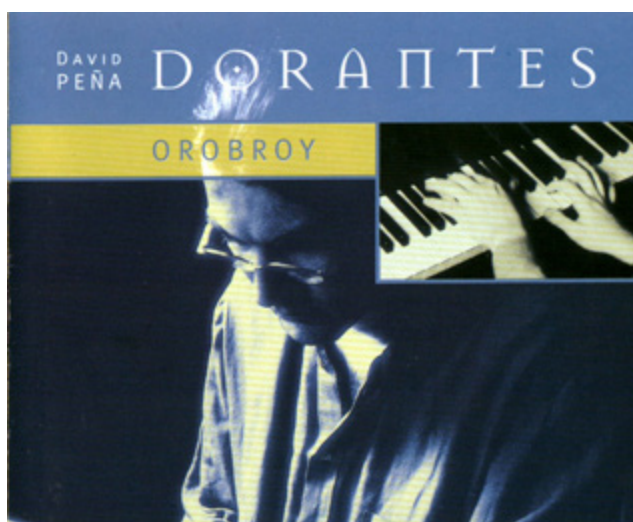
A propósito de la riqueza artística plural referida en el pórtico contextual precedente y en consonancia con tu amplio bagaje de tradición familiar, buscas intersecciones, experiencias musicales y puentes moduladores para seguir avanzando y evolucionando. De esta manera, desde tu primer disco, *Orobroy*, se bosquejan y esbozan caminos para tu gramática musical y método instrumental, conforme a lo que denomino una epistemología de la creatividad estética aplicada al piano flamenco. Tanto es así que no te limitas a la mera elección y selección de formas, modalidades genéricas, patrones o arquetipos, aunque, cuando resulta necesario manifestarlo explícitamente, lo haces. Más bien te decantas, en las fronteras de los géneros y la hibridación de estilos y registros, por sonoridades concretas, timbres específicos e *ideas* musicales en aras de un desarrollo compositivo con sentido estético lógico. Por ejemplo, en cuanto a la amplia paleta de colores y de los timbres sonoros, esta vertiente explica que dialogues con la tendencia estética impresionista, con Claude Debussy o Maurice Ravel como *colonna sonora*, dado tu creciente interés por las tonalidades, matices o estampas pictóricas, con frecuencia mediante tema con variaciones. En este juego de contrastes se ubican igualmente los claroscuros y disonancias conforme a un nuevo lenguaje tendente a lo no explícito, lo paradójico, lo inesperado y sorpresivo. Por eso, te interesan los cuartetos de cuerda de Béla Bartók, sobre todo el tercero,

pero también las músicas étnicas, con especial énfasis en la etnicidad y la cultura gitana, o *World Music*.



Cuarteto de cuerda nº 3 de Béla Bartók (fragmento)

Sobre este particular, recibí tu primer disco, *Orobroy*, en un período en el que estaba trabajando en revistas especializadas en músicas del mundo y no solo de flamenco. Entonces Kepa Junquera quiso que colaborase, en calidad de músico, con él en un festival de música celta celebrado en Sevilla en el que participaban Carlos Núñez, Juan Manuel Cañizares o Gwendal. Era el año 1997, un año significativo puesto que constituye un punto de inflexión para la forja y desarrollo del piano flamenco. No obstante, se estaba difuminando, en cierta medida, el notorio legado de Arturo Pavón y José Romero dando paso a otros aires de renovación estética, como los de Chano Domínguez y su disco *Hecho a mano* en las fronteras entre flamenco y jazz.



En este contexto, escuché tu ópera prima, realicé la reseña encargada por la revista *Nuevas músicas del mundo* y me llamó ya la atención que tu obra se hiciera eco en una revista en la que no se publicaban artículos dedicados al flamenco sino más bien sobre músicos del calado de Jim Brickman y su obra *The Gift*. Al hilo de estos primeros compases de tu trayectoria estética y producción discográfica, ¿qué analogías y divergencias detectas desde *Orobroy* al Dorantes de hoy, músico de cámara y sinfónico pero que, incluso en un mismo año, puede llevar a cabo simultáneamente un concierto de flamenco con voces del panorama actual?

Aquel era un Dorantes que empezaba, que salía de un cuarto pequeño, todo el día estudiando, que no tenía relación con otro público, concentrado en buscar los caminos. No había un camino exacto por donde ir. Hoy tengo un camino que suelo visitar más, pero aun así sigo buscando. En aquel momento no tenía ni idea de por donde ir. Veía un horizonte, pero no sabía por donde llegar allí. Lo que hacía era buscar, buscar, buscar. Hoy sigo buscando, pero en un camino ya encontrado. En aquel momento era un Dorantes inocente, sin saber casi nada de la vida, que hacía poco se había enfadado con su profesora del Conservatorio, que estaba en un sitio donde no lo entendían. Sin embargo, los críticos flamencos siempre me han tratado bien, pero en el fondo, en aquella época nunca le daban al piano el sitio que hoy tiene, que merece.

*Era un Dorantes, en definitiva, dando los primeros pasos. Todo eso se nota en la obra hecha, porque todo en *Orobroy* está hecho desde que tengo once a catorce años, a base de retales que voy componiendo y empiezo a hacer como un traje, empiezo a construir los temas. Ahora tengo las cosas más claras, sé cómo abordar el trabajo diario, me veo respaldado por unas vivencias, no ya de familia, sino como Dorantes, aparte de la familia, aparte de lo que he heredado, haciendo un camino solo, que es lo que más me ha hecho cuajar como músico. Todo eso hace una diferencia enorme, entre uno que empieza y otro que tiene ya un camino por donde tirar. Ahora ya tengo mi camino, mi vereda, ancho, amplio, y sé lo que quiero.*





Orobroy (fragmento autógrafo)

BÚSQUEDA DE UNA GRAMÁTICA MUSICAL: FUENTES Y NOTAS DE POÉTICA

62

Si te parece bien, nos adentramos seguidamente en esa poética musical, en términos de Ígor Stravinsky, uno de los músicos que han venido influyendo en tu obra pianística. Llama la atención, de entrada, que te hayas servido de los mimbres compositivos de Stravinsky y de Béla Bartók, este último con su *Mikrokosmos*, el sistema axial y la proporción áurea, pero, en cambio, no has prestado demasiado interés a su labor pianística, aunque sí, como tantos instrumentistas formados en el Conservatorio, hayas tocado en su momento el repertorio clásico habitual, como sucede con la *Arabesque* de Claude Debussy. En otras palabras, has realizado un análisis crítico centrado en estos modelos de referencia de la música contemporánea con el objeto de ir desmembrando, diseccionando y seleccionando los principales motivos, temas de exposición o ideas a partir de sus respectivas ópticas y perspectivas de composición, incluso transportando, cuando ha sido necesario, en distintas tonalidades conforme a la politonalidad tan habitual ya en el flamenco contemporáneo sutil y sofisticado.

En esta voluntad y propósito de construir tu poética musical a efectos de método, no debe resultar fácil sacar el tiempo exigible para ello habida cuenta de que tienes bastante trabajo en lo que hace a conciertos, labor de producción... Con todo, te encuentras en una etapa profesional y vital de plena madurez, sabiendo lo que tienes entre manos y donde quieres ir.

Ahora bien, ¿cómo podrías compartir tu poética musical a modo de servicio metodológico e instrumental para los demás, más allá de tu obra, para que se pueda seguir avanzando en Universidades, Conservatorios y otros centros de enseñanza superior en un momento crucial para la transmisión y difusión del flamenco como rama técnica?; o dicho de otro modo, ¿con

qué aportación de referencia podrías contribuir, en acción colegiada o de cooperación en equipo con otros músicos de tu mismo perfil conceptual, desde el compromiso de que en el futuro, ojalá sea pronto, exista una especialidad de piano flamenco? A buen seguro primero se implementará en un Conservatorio puntual, como ha pasado en el caso de la guitarra flamenca y con líneas estéticas heterogéneas como el jazz, la música popular gallega y otras tradiciones de carácter popular-oral, para ir expandiéndose paulatinamente a variados centros educativos.



Siempre trabajo dos partes. Una es el ahora mismito, la que siempre me ha ocupado más y ha tenido más importancia, egoístamente pensando en mí más que en lo que puedo dejar, pero siempre ha habido la conciencia de poder dejar un método a la gente que viene y que luego se pueda incluso entender mi música. En ese tema estoy empezando a ver cosas que aún no he usado mucho, pero tengo cosas escritas desde el punto de vista de un método, incluso desde un punto de vista más teórico-musical, por ejemplo, en el frigio, Mi (E) tónica es el tercer grado mayor de la escala. Si estamos en La (A) frigio, esa es mi tónica; desde ahí empiezo a hacer muchos apuntes, a reflejar cómo puedo modular viendo que el segundo grado, que para mí es Si (B) bemol, si le pongo la séptima dominante, estoy creando una sensible, otra vez yendo al La (A) frigio, que no es una sensible real, porque en este caso el Do sostenido (C #) no pertenece a esa escala, es una sensible artificial, que nos lleva siempre a ese grado, que a la vez ese Si bemol (B b) dominante me puede llevar a Mi bemol (E b) dominante. Entramos en el mundo del jazz un poco, pues todo eso que me puede llevar a un montón de sitios, ese Si bemol (B b) me puede llevar a Sol (G) frigio en un momento dado; todo eso está ahí. Estoy escribiendo cosas de cómo crear nuestra propia gramática como la tiene el jazz. El jazz tiene sus círculos, sus armonías, sus tonos relativos, sus sustituciones... En el flamenco se puede crear algo igual y que resulte muy interesante y que no tengamos que estar bebiendo a la hora de las armonías, ni de la música con-

temporánea, ni de la música del jazz. Incluso creo que el flamenco está más cerca de la música contemporánea que el jazz. La música contemporánea europea encaja mucho más con el flamenco. Por eso me gusta mucho Stravinsky, Béla Bartók, los cuartos de tono, esos ritmos de Stravinsky, esos timbres. De todo eso tengo muchas teorías, escalas hechas de dos octavas creadas por mí, para poderlas usar, pequeños patrones dentro de la escala frigia que voy repitiendo hasta conseguir dos octavas. Todas esas cosas las tengo ahí. No las uso tanto en mis cosas diarias o en algún concierto, porque entiendo que ya llegará el momento, que tengo que cuajarlo en mí y tengo que hacer ese lenguaje mío, antes de mostrarlo. Pero sí que lo he usado a la hora de hacer un dúo de trombones que he hecho, incluso la técnica de espejo. Y también en un cuarteto que he compuesto. A la hora de reflejar unos motores uso esas técnicas y todo eso me imagino que podrá servir. Pianísticamente soy muy personal. He tocado clásico, pero a mí lo clásico tampoco me sirve. Estoy muy metido en el peso del brazo, en el sonido, en el control de los volúmenes; todo eso llevo ya un año y medio dándole mucha caña, porque necesitaba controlar un poco eso. Ya lo tengo casi controlado gracias a Ambrosio Valero, que me está ayudando. Pero claro, a mí no me sirve tocar como un clásico. La sonoridad de un clásico en el flamenco no pega; es como la sonoridad de un guitarrista clásico para tocar una soleá, no pega. Tengo que buscar siempre un punto medio: ni una cosa, ni la otra. Tengo mi propia sonoridad, mi propia idea de cómo tiene que ser. Y esa es mi vida, desde que empecé hasta ahora. Por eso fui al Conservatorio y estudié clásico, porque ¿dónde voy a ir a estudiar piano flamenco? Recuerdo que una vez se lo dije a Pepe Romero, pero Pepe estaba en su rollo y tampoco iba a dedicarle tiempo a un niño; lo entiendo. En ese momento no lo entendía, pero ahora sí lo entiendo.

Queda claro que se encuentra entre tus proyectos con utilidad didáctica formalizar de manera sistemática y metodológica una poética musical en diálogo con tus composiciones que pueden brindar caminos no hollados a los futuros músicos. ¿Con qué tema te quedarías para ir labrando y forjando estas notas de poética musical?

En “Sin muros” hay un tema que es con Enrique Morente y ahí se nota cómo busco un signo diferente, algo paralelo, un mundo diferente, un mundo por detrás, es una búsqueda...

Incluyes en este tema el timbre del taiko, el tambor japonés, con disposición armónica de timbres, polimodalidad, polimetría, disonancia tímbrica ... Además, has aludido al Si bemol mayor (B b M), con enarmónico en La sostenido mayor (A # M), que es un acorde, en un principio poco guitarrístico desde el punto de vista de la tradición canónica del flamenco, pero que cada vez va a más en el plano contemporáneo, como otros espacios sonoros, así Sol M (G M) desde la cadencia andaluza o Mi b M (E b M) en el sistema tonal mayor y menor. Esa traducción de códigos y lenguajes mediante transportes, por un lado, se aleja *a priori* de la guitarra flamenca a nivel de acordes pero, en cambio, en la tensión entre canon ortodoxo y

heterodoxia, o lo que es lo mismo, entre *apocalípticos e integrados*, al decir de Umberto Eco, abre nuevos caminos. De hecho, esta manera de componer sin necesidad de cejilla artificial, como se transporta a nivel pianístico, puede servir a otros compositores que han elegido la guitarra como instrumento de expresión estética, como es mi propio caso al trabajar estos acordes y espacios sonoros referidos cuando he venido analizando y tocando partituras de repertorio clásico o me acerco al piano en aras de hallar nuevos paisajes musicales.

Tú sabes que en la historia de la música clásica Béla Bartók tenía su propio sistema. Cada uno va creando su propio sistema y casi todos los compositores crean sus pequeños patrones. Voy creando mi propio sistema, porque en mi caso además no tengo nada. Tengo unas armonías flamencas que son muy básicas, muy normales, y de ahí tengo que tirar.



DE LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN A LA PROYECCIÓN DIDÁCTICA: ANÁLISIS MUSICAL DE LAS FUENTES

A la vista de lo conversado hasta el momento, sería de notoria utilidad pedagógica que, en esa monografía con tu poética musical y método para piano flamenco, pudieses incluir ejemplos ilustrativos a modo de archivos sonoros en un CD complementario y en concierto con tu argumentación analítico-expositiva del cuerpo textual. Incluso podrías integrar una serie de ejercicios para piano flamenco, que te han servido como músico para la práctica diaria.

Pues bien, la otra vez que estuvimos juntos aquí en tu estudio, recuerdo que tenías en el atril de tu piano, entre bocetos manuscritos, *El arte de dar soltura a los dedos* de Carl Czerny, en la edición Boileau, Editorial de Música, 1997. En la guitarra clásica hemos tocado los estudios de Ferdinando Carulli o los de su contemporáneo Fernando Sor, y en la guitarra flamenca los

ejercicios de maestros como Manolo Sanlúcar, que conservo manuscritos con anotaciones y dedicatoria suya con cariño y afecto. ¿Tienes perfilados y escritos al menos varios de esos ejercicios con los que sueles practicar a diario para que le puedan ayudar a otros pianistas flamencos en aras de que no cometan errores frecuentes y agilizar así *el arte de dar soltura a los dedos*?

Sí, doy un curso en Utrera y allí suelo llevar esos ejercicios y sobre todo los acentos, porque en el flamenco son muy importantes los acentos y el no acentuar donde no hay que acentuar. Para que estudien esas posibilidades tengo varios ejercicios.



Respecto a abrir posibilidades expresivas y de exploración para el flamenco, en la bulería, en la arquitectura de sus doce tiempos preceptivos, te decantas por una asimetría no tan frecuente, la amalgama de 5/8 y 7/8, pero que personalmente a mí me gusta también implementar tras la estela de György Ligeti y otros compositores afines, al igual que otros ritmos a partir del 7/8 como arquetipo rítmico. Esto es, seleccionando ejemplos de interés provenientes de tu propio acervo compositivo, tales estudios integrados en la monografía pueden constituir una notable aportación con vistas al canon y evolución del piano flamenco.

Por otra parte, continuando esta faceta tuya como pianista investigador y creador de nuevos caminos estéticos, resulta una constante tuya, por lo general, el deseo de alejarte de los recursos técnicos reconocibles en la guitarra flamenca, si bien te vales a veces de estos como una cita, efecto o guiño a la tradición. Sucede en tu rondeña, en cuyo arranque se detecta un sutil y efímero recuerdo a la conocida progresión con disonancia de Ramón Montoya. Entiendo, por tanto, que no te desligas radicalmente de este *modus operandi* tradicional, que suele constituir una marca de identidad en otros pianistas actuales, aunque desde ópticas diferentes, como Diego Amador y sobre todo Pedro Ricardo Miño. Es más, se trata de un lenguaje

que conoces desde la niñez por tu formación guitarrística gracias a la labor de magisterio de tu padre, Pedro Peña, quien os enseñó a ti y a tu hermano Pedro María. De hecho, en otra ocasión, estuvimos conversando sobre las posibilidades armónico-cordófonas de Mi bemol mayor (E b M), con su enarmónico Re sostenido mayor (E # M), o Do sostenido mayor (C # M), con enarmonía en Re b Mayor (D b M), y de la *scordatura* y los transportes, esenciales en la concepción pianística y que en la actualidad la guitarra flamenca está desarrollando con mayor precisión y conocimiento de causa mediante la construcción de acordes con inversiones y otras técnicas de composición.

En este complejo marco de composición armónico-melódica, ¿a qué monografías, tratados y otras fuentes instrumentales formativas sueles recurrir para ir forjando esa gramática musical? ¿E incluso qué partituras y archivos fonográficos tienes habitualmente sobre la mesa de tu estudio?

Tengo el tratado de Béla Bartók; luego los típicos: el Zamacois. No creas que tengo una exageración de libros. Voy encontrando continuamente cosas que me prestan, que no sé quién es el autor ni nada. Voy viendo cosas y lo que me gusta lo voy subrayando. Si me gusta, lo experimento; si no, lo rechazo. No creas que soy un gran lector de libros. Algunos sí me han cambiado la vida. Hay un libro sobre piano que me encontré en una feria del libro de Sevilla; pero no te enseñan cómo afrontar la técnica. Encontré uno que explicaba el staccato y todas esas cosas y cambié mis posturas y mi forma de tocar. Son cosas que te vas encontrando y te van cambiando. Lo de Béla Bartók, los cuartetos, los ciclos, las proporciones... Tienes la partitura por delante; vas viendo cómo va construyendo, te paras, revisas. Todas esas cosas te van enseñando...





¿Cómo lee Dorantes los cuartetos de Bartók? ¿Por qué te gusta especialmente el número tres, del que hemos conversado en otro diálogo analítico nuestro previo?

Porque es muy flamenco. Para mí es parte del flamenco. Me gusta porque quizás esté más acorde con mi forma de haber vivido la música. Hay puntos de conexión con lo que hago.

¿Y qué me dices acerca de la pervivencia de György Ligeti en tu obra compositiva?

Ligeti es muy interesante por cómo usa un 5 y un 7 a la vez. Eso es muy interesante. Eso me gusta mucho. Ligeti me encanta. Ese es otro mundo que se me abrió sin darme cuenta. Y esas cosas tan paranoicas que se pueden hacer con los metrónomos.

Precisamente respecto a la libertad expresiva sin ataduras y rica amplitud de miras de la música contemporánea, una de las líneas matrices de tu visión compositiva reside en la capacidad de “improvisación”, entendida como el margen de creatividad posible a partir de una sólida y continuada base de estudio técnico-conceptual. Sobre este particular, el primer tema de tus conciertos, a modo de obertura o *introito*, se construye a partir de un guion previo, por lo general un tema expositivo; acto seguido, te permites abrir espacios de improvisación creativa para que los fraseos y períodos instrumentales fluyan, si bien es cierto que, dependiendo de la ocasión, podrás resolver *ad hoc* de una manera u otra; es decir, optas por la construcción compositiva *in fieri* o *work in progress* en aras de adentrarte en nuevas sonoridades, formas de caminar ... y hasta, cuando resulta necesario, de transitar ruidos a la manera de Frank Zappa.

Frank Zappa me interesa muchísimo por cómo controla los timbres. Tiene ese solo de clarinete que siempre me ha fascinado. Me interesa mucho, porque es muy expresivo; eso de los metales a través de las láminas... la textura... Es un tío que viene de la guitarra eléctrica y luego se mete en ese mundo tan diferente. El personaje en sí me parece muy interesante. De todo eso aprendo mucho.

EPISTEMOLOGÍA DE LA CREATIVIDAD Y ARQUITECTURA GENÉTICA PIANÍSTICA: MÁS ALLÁ DE LA DISONANCIA Y LAS INVERSIONES

Pasemos a abordar categorías conceptuales interiorizadas en tu gramática musical conforme a la epistemología de la creatividad pianística que estás construyendo en diálogo con la música contemporánea. Con estas granadas aportaciones en la historia de la música del calado de las que estamos abordando, o sea, desde Bartók a Ligeti y Zappa, ¿tiene sentido trazar fronteras separativas, si es que existen, y deslindes insalvables entre disonancia y consonancia?; ¿dónde reside la frontera, si es que se puede hablar de fronteras?. No obstante, como sabes, lo que en su momento, en un eje sincrónico concreto y conforme a una tendencia estética específica, fue disonancia, andando el tiempo, no se ha considerado como tal. En fin, ¿qué es para ti la disonancia?, ¿dónde la encuentras?

Para mí no hay fronteras de ningún tipo. Hay un compositor francés [se refiere a Yann Tiersen] que compone con lo que le rodea, las bicicletas dando vueltas... y crea una obra que dices: "Qué barbaridad, qué cosa más increíble". La disonancia es algo muy antiguo, ya no tiene sentido; incluso Stravinsky es antiguo. Hoy hay disonancias por todas partes.

Te lo decía porque la propia voz flamenca en intérpretes como el referido Enrique Morente, su hija Estrella, Arcángel, Rocío Márquez, María Marín, Inés Bacán, Esperanza Fernández, Marina Heredia, Tomás de Perrate, Antonio Campos, Rafael de Utrera y otros artistas, en la tensión existente entre la tradición y la vanguardia, se sirven, con una consciente voluntad estética, de microtonalismos sustentados en "disonancias", fraseos melismáticos con fluctuaciones y oscilaciones en virtud del vibrato, con *portamenti* y notas de adorno que no son ya ni cuartos ni octavos de tono. Por tanto, en la íntima naturaleza y arquitectura genética del cante flamenco se encuentran atesoradas "disonancias", buena parte de estas canónicas y aceptadas en la comunidad flamenca mediante modelos y fuentes. Es más, cuando hablamos de "flamenco ortodoxo", resulta que, a modo de paradoja, los modelos señeros de voz tienen numerosas "disonancias" incorporadas. En otras palabras, deberíamos prestar mayor atención analítica a conceptos como *temperamento* a nivel de voz flamenca y afinación vocal, como sucede con otras *músicas del mundo*, como he tenido ocasión de comprobar en seminarios de etnomusicología en la Universidad Autónoma de México y otros *workshops* en diferentes centros y laboratorios de investigación musical contemporánea. ¿Queda todavía mucho camino por recorrer hasta fijar con sumo detalle estos niveles de sutilezas microtonales

del cante a nivel de música impresa? Ilústranos con un ejemplo a efectos de escritura musical.

Partiendo de que la tónica es un Si (B), estando en La (A), un La frigio, con la novena menor ya hay una disonancia. Ese acorde lo construyo, si estamos en La, con el Si bemol (B b), el Re (D) y el Mi (E); o sea, que hay otra disonancia ahí, en un intervalo de segunda, medio tono, y luego a veces meto la séptima que es otra disonancia. En el flamenco hay disonancias siempre.

En esta línea compositiva de construir acordes, eres especialmente sensible a las inversiones y a otras técnicas afines. Por ello, profundizando en el proceso de escritura musical, ¿podrías brindarnos algunas notas más sobre cómo compones? Sé que unas veces trabajas delante del papel pautado y otras, en cambio, interviene antes la escucha interna, conectando con la acuidad interior del ser, para a continuación plasmarlo en la partitura más allá de la intuición primigenia, aunque sea desde un conocimiento científico-técnico y certero.

Hay muchas formas. Me siento y empiezo a escribir una serie de acordes, uno detrás de otro. Todo lo escribo y lo tengo ahí y lo voy haciendo mío, poquito a poco, y, una vez que lo tengo mío, empiezo a componer sobre eso.



VARIANTES REDACCIONALES: *FLUIR* EN EL PROCESO DE “IMPROVISACIÓN” LIBRE CONTEMPORÁNEA

En una ocasión, conversando con Leo Brouwer en un curso de composición, al hilo de los procesos de creatividad estética, el gran músico cubano, autodidacta como tú, me mostró unos bocetos, en calidad de variantes redaccionales, hasta llegar, por último, al resultado final. Si te parece podemos indagar un poco más sobre la composición a partir de variantes o estadios redaccionales. Así en *El Tiempo por testigo... A Sevilla*, te refieres a la variante redaccional

como *nueva versión*, lo que conlleva un proceso de reescritura o palingénesis, desde la noción de palimpsesto.

En otras palabras, seleccionas los temas en los que más reconoces tus señas de identidad y los vas reescribiendo de manera paulatina. Sucede, en efecto, con el último estadio compositivo de *Errante* en aras de lograr evocar la espiritualidad de la Semana Santa de Sevilla y las implicaciones simbólico-cultuales de su Hermandad de Los Gitanos, sobre el que podemos volver de nuevo, si lo consideras oportuno. Sin embargo, especial interés reviste *La danza de las sombras*, pieza de la que habías realizado una primera variante redaccional en el 2009; en cambio, cuando vuelves sobre este estadio en 2017, te vas distanciando progresivamente con el objeto de indagar en otro proceso compositivo. Persiste, es verdad, una especie de eco o reverberación de la variante prístina cerrada y grabada, pero te estás abriendo, como contrapunto, a sonoridades más “libres” y próximas al formato jazzístico, aunque no sea *free jazz*, en sentido estricto, y a modalidades similares.



Oleaítas, mare (fragmento autógrafo)

*El tema de “La danza de las sombras” de por sí es muy cerrado. Es un tema que com-
puse en aquella época. Creo que leí un libro sobre formas musicales y me di cuenta
de que podía usarlas. Empecé a escuchar a Béla Bartók, cómo repetía las frases, y los
cuartetos de Ravel y de Debussy. Empecé a escribir cuartetos de cuerda acercándome
a ellos, cómo ellos hacían las repeticiones de la melodía; el mismo tramo de melodía
la iban repitiendo. Esa obra fue un ejercicio absoluto de composición que me lo tomé
a pecho. En aquella época no quería hacer falsetas, huía de eso. Buscaba una obra
compositiva desde el principio al final y que todo guardara relación. Ya en el disco
anterior, Orobroy, en “Oleaítas, mare”, la seguriya, uso el tema de repeticiones meló-
dicas, incluso de las formas rítmicas, las repito de otra forma... Ahí es donde disfruto y
ahí es realmente donde está todo lo interesante que se puede hacer con el flamenco y
con lo que puedo aportar. Hoy en día sigo haciendo todo eso que hacía tan pensado,
pero más fluido, tranquilo y abierto. Me gusta mucho la parte del jazz libre, que uso.
Precisamente, el otro día con un músico de jazz que íbamos de Alicante a Madrid, Ja-*

vier Moreno, que ha estado mucho tiempo en Nueva York, coincidíamos los dos. A él le gusta el free jazz, que es muy abierto. Le dije que a mí me gustaría hacerlo y él dijo: “Pero si lo haces”. No lo había pensado, pero sí es verdad que algunas veces estamos en un trío y cada uno hacemos lo que nos da la gana. En “La danza de las sombras” hay momentos que son una especie de free jazz.

Ahora bien, es cierto que no trabajas a la manera de los músicos del jazz aplicando, con frecuencia y de manera muy cerebral, sus distintas escalas estereotipadas, porque de entrada tu estética medular es el flamenco. Como sabes, estos músicos, cuando “improvisan” en una instrumental jazz session, combinan sus escalas, que son las que le otorgan ese sonido jazzístico tan característico, pensando cada nota de manera muy mental hasta una progresión concreta, más allá de ciclos y ruedas de acordes. No trabajas con el método habitual del jazz, sino más bien es una concepción ecléctica de “improvisación” y de espontaneidad que has bebido del flamenco, por ejemplo en el acompañamiento del canto y baile, y de la “improvisación” libre contemporánea, con denominador común, es verdad, en el *free jazz* y otras ramificaciones ulteriores afines.

Incluso Javier [Moreno] me decía que en Nueva York, ahora mismito, hay una tendencia que no se llama free jazz, que da igual que sea música clásica o lo que sea.

En efecto, por esta razón me refería antes a la “improvisación” libre de la música clásica contemporánea como tendencia o denominador común que permite trazar puentes entre la música flamenca, el *free jazz* y otros discursos contemporáneos actuales.

Eso es un mundo muy interesante.

Compositores en este sendero trabajáis con la música y danza contemporáneas, si bien no tenéis por qué saber con qué perspectivas interdiscursivas entráis en diálogo cultural. Recuerdo que en cursos de composición con Leo Brouwer y Eliot Fisk trabajábamos las posibilidades expresivas del discurso musical teniendo en cuenta una coreografía y el acto performativo en sí. El propio Leo ha compuesto un nutrido número de danzas desde esa línea conceptual, con implicaciones simbólicas respecto a obras cinematográficas y la literatura. De hecho, en este contexto poliédrico y plural de las artes contemporáneas, *La danza de las sombras* de tu cosecha compositiva, aunque no tengas que reparar en estas analogías y correspondencias, se incardina, en virtud del título, con una tradición estética que alberga desde la obra cinematográfica *Watch the Shadows Dance* (1987), bajo la dirección de Mark Joffe, el guion de Michael de McGennan y banda sonora de David Skinner, al paralelismo filosófico *El bailar de soledades* (*Le danseur des solitudes*), de Georges Didi-Huberman, sobre la estética de Israel Galván, con quien has colaborado, y al que se le ha dedicado las Jornadas de arte y danza *Bailar las sombras* gracias a los auspicios de colegas y amigos de la Universidad Complutense.



En otras palabras, no deja de tener interés que artistas contemporáneos y pensadores del arte, con mayor o menor afinidad estética, lleguéis a coincidir en la composición de arquetipos contemporáneos en calidad de *lugares paralelos* a efectos de recepción y *horizonte de expectativas*. Sobre este particular, al examinar las diferentes variantes relacionales manuscritas de *La danza de las sombras*, llego a la conclusión de que sería de gran utilidad didáctica en tu monografía no solo la partitura impresa sino los sucesivos bocetos, como los que estamos comentando, que han permitido el estadio definitivo de la obra. Tal proceder permitiría comprender cómo se ha ido fraguando la composición desde su propia carpintería o cocina interna. En este sentido, cuando trasladas el contenido musical de la pieza, tras la preceptiva copia en limpio, del papel pautado a la edición impresa, ¿con qué editor de partituras sueles trabajar: Sibelius, Finale, MuseScore...?

Ahí tengo el Sibelius 8, pero los programas muchas veces me quitan tiempo y concentración. Para preparar las partituras en condiciones trabajo con el Sibelius.

PAISAJES SONOROS (*SOUNDSCAPE*): CONTRASTES, CLAROSCUROS Y SILENCIOS

Dejemos al margen la tecnología musical por ahora y profundicemos en otras claves y mimbres de tu carpintería compositiva. Desde tu voluntad estética de otorgarle variedad a la obra para que no sea plana en matices de tímbrica, agógica, dinámica o rítmica, ¿qué son para ti los contrastes, los claroscuros del sonido y un buen silencio o no-sonido a tiempo en aras de realzar una parte concreta con efecto de suspense o las transiciones entre secciones?

Hay gente que dice que el silencio es como un papel en blanco. Creo que no. El silencio

es una herramienta más o un sonido más; se puede decir incluso un no-sonido, que está ahí y que se usa. Hay muchos silencios. No es lo mismo un silencio cuando viene una parte fuerte que cuando viene una parte débil. Lo uso para crear y para que me ayude a transmitir, a contar y a motivar.

Estamos, en consecuencia, ante Dorantes en su faceta de investigador del sonido y creador de paisajes sonoros, sonosfera o *Soundscape*, al decir de R. Murray Schafer. A este respecto suelo tener una cordial discrepancia con determinados colegas de la Universidad quienes consideran que solamente merece ostentar la categoría investigadora el profesor universitario, científico de laboratorio u otras figuras afines. Sin embargo, junto a estas figuras esenciales en el desarrollo y la evolución educativa, considero que la figura del músico investigador y otros perfiles vinculados a la epistemología de la creatividad, la performatividad y los procesos de composición resulta crucial a efectos de cambios de paradigmas que atañen a las fronteras entre ciencia y arte.

Por tu parte, en tu intención de ir forjando una epistemología de la creatividad aplicada al piano flamenco, vienes consagrando tu vida a la búsqueda de un sonido, un método y gramática musical desde el acceso a las fuentes primarias; por tanto, al igual que otros artistas, no te limitas exclusivamente a la performatividad y el acto performativo durante la práctica escénica sino que estás construyendo lo que denomino la *tesis performativa* de un músico que investiga los procesos y entresijos de la composición. Esto es, estamos ante la figura de un investigador nato porque, desde una poética y capacidad de reflexión propias, se adentra en los procesos de composición, sea en los matices tímbricos del sonido, en sus texturas, o bien a nivel de dinámica, rítmica o agógica. De manera análoga, en otras manifestaciones artísticas sucede lo mismo a propósito de los colores de la pintura, como en los casos de Vasili Kandinski o Antoni Tàpies, tan inclinados a la música, sea de la escultura, como se comprueba con Eduardo Chillida o Jorge Oteiza, quienes poseen su ideario conceptual en lo que hace a la poética de lo neutro, en palabras de Roland Barthes; así el silencio como no-sonido en la música, el blanco en la pintura o el vacío en el campo de la escultura, habida cuenta de que no solamente fijan su atención en la materia visible, sino en lo que no se ve. Es más, en lo que atañe a los músicos del flamenco actual, asistimos, cada vez con mayor frecuencia, a un cambio de paradigma desde el que los artistas poseen no solo una formación académica superior sino que, en determinados perfiles, como Rocío Márquez, Antonio Moreno o más recientemente Leonor Leal, con su investigación aplicada a la danza y la expresión corporal, están armonizando la performatividad con la tesis performativa.

Me parece muy interesante. Creo que es necesario por lo que estás contando. A nivel personal, necesito formalizarlo todo, tenerlo todo claro, aunque luego en el directo es verdad que hago lo que me apetece en cada momento. Necesito tener una formación fuerte para luego hacer lo que me dé la gana. Eso es lo que intento, al menos, porque en mi concierto ideal en el futuro es poder empezar y acabar improvisando continua-

mente y componiendo a tiempo real y viendo cómo puedo ir motivando al público. Eso sería lo que me encantaría. Para eso hay que tener una formación muy fuerte y recoger todo lo que hacen los artistas y llevarlo al papel y que otros puedan aprender de ello y formarse. Creo que es importante, porque si no, se pierde. Es importante hacer una fotografía de los métodos, de cómo se hacen las cosas e ir echándolas al baúl de cada uno. En la música flamenca es necesario eso. Está bien toda la herencia, como he aprendido flamenco, su filosofía, todo muy bonito, pero luego hay un trabajo que hay que hacer en la habitación a solas, uno solo, y no conformarse solo con eso. Y luego hay otro trabajo: todo eso llevarlo a un papel para que la gente del futuro, los músicos que vienen, puedan desarrollarse; o sea, sentarte y empezar a analizar. Tener una mente de análisis es importante en la música. Pero no solamente en la música; en la teoría, en las armonías está la parte vivencial y emotiva. Va todo junto. La empatía, el entendimiento, la relación con otro tipo de músicos, el buen hacer a la hora de escuchar a los demás, no criticar a nadie, escuchar con gusto, con dulzura, intentando deducir por qué ha hecho eso más que si esto no me gusta... Una mente de verdad limpia, clara, con oídos limpios, escuchar, buscar... Es una unión de todo. Todo eso hay que llevarlo a los papeles: cómo el músico tiene que escuchar, cómo el músico tiene que ser noble y entender y no tener una mente crítica, sino una mente constructiva y de aprendizaje.

MÁS ALLÁ DE SONIDOS Y SILENCIOS: EQUILIBRIO ESPIRITUAL ENTRE ALMA, MENTE Y CUERPO

Siempre que converso contigo aflora una clave de tu personalidad que acabas de resumir en tu ideal de músico, o sea, la magnanimidad del ser humano y el equilibrio necesario entre alma, mente y cuerpo. No obstante, lejos de vislumbres de religiosidad, tu obra desprende espiritualidad sonora a través del arte, hallando en la música dicho camino de equilibrio. Sobre este particular, desde la psicología de la estética, se han analizado con frecuencia, teniendo como eje axial la música clásica, los desequilibrios de músicos que les han llevado a componer obras de una determinada forma o, como contrapunto, los beneficios terapéuticos y de meloterapia que composiciones específicas han generado en los oyentes. En lo que concierne al piano clásico, se han realizado obras cinematográficas del calado de *Shine* de Scott Hicks, película inspirada en la vida del pianista prodigio, desde su niñez, David Helfgott y su esfuerzo titánico a la hora de interpretar a Serguéi Rachmaninov, con el complejo de Pigmalión por parte de su coercitivo y restrictivo padre. En el flamenco, en contraste, queda mucho por hacer a efectos de psicología de la música, aunque hay acercamientos de experimentación neurocientífica con el objeto de explorar los procesos de creatividad performativa, como se está haciendo ahora con artistas del calado de Israel Galván.

En tu caso concreto, en consonancia con un estado de empatía que hace que fluyan tanto la música como esta conversación que estamos manteniendo, ¿cómo has llegado a ese grado de equilibrio emocional y estético?; ¿te sirves de técnicas de concentración y respiración-me-

ditación o bien sencillamente gracias a tocar el instrumento de manera consciente y atención plena que, al fin y al cabo, es una forma de ejercitar la concentración como en *mindfulness*?

Soy una persona a la que nunca le han gustado los malos rollos. En un sitio en el que veo que hay una tensión, huyo siempre y no vuelvo, porque no me gusta. Es algo que no puedo con ello, que no controlo y no sé cómo actuar en ese momento. El respeto me parece algo muy importante. Eso me viene por parte de mi madre. Mi madre es una persona muy respetuosa y sabe escuchar; quizá me venga por ahí, por la crianza que me han dado. No hago ningún tratamiento, ninguna preparación. Quizá también porque me he llevado mucho tiempo buscando. Todo lo que sé me lo he tenido que buscar solo. He creado mis propios patrones, cómo avanzar, por qué caminos, qué tipo de músico y pianista quiero ser, llegar lo más cercano posible ahí. Y en ese pianista que he querido ser quiero ver una persona noble, que no se mete con nadie, que está con la música liado de forma obsesiva, que tiene buen alma; porque todas las personas que tienen un alma chungu se les ve en la música y a mí ese tipo de cosas no me interesan, porque creo que eso es bueno para la música. No me gusta ser líder fuera del escenario; quiero ser uno más. Cuando me subo al escenario, ahí sí me gusta que me tengan en cuenta, pero luego no.



A propósito de este equilibrio emocional y estético, nuestros amigos comunes que trabajan contigo me suelen decir que transmites tranquilidad, confianza y seguridad en el escenario. Consigues tener, por tanto, el punto temperado de tensión necesaria para la expresión musical.

No me pongo nervioso a la hora de subir a un escenario. Voy con mucha tranquilidad. Estoy deseando salir y empezar a tocar. Me gusta, como un niño chico; me gusta.

NEURONAS ESPEJO E INTELIGENCIAS MÚLTIPLES: DE LA APROPIACIÓN MIMÉTICA AL COMPROMISO CÍVICO-SOCIAL

A tenor de lo que acabas de subrayar, logras, en efecto, un notable placer estético con recompensa emocional durante la implementación de inteligencias múltiples en la práctica escénica, que ha interesado a nivel de neurociencia cognitiva y psicología de la felicidad. En lo que hace a las inteligencias múltiples y la aplicación de neuronas espejo, con apropiación mimética creativa de modelos cercanos desde temprana edad, vemos a Dorantes, tras su renuncia a la guitarra, pintando sonidos pianísticos en diálogo con el impresionismo y con claroscuros tras la senda de Béla Bartók y Ligeti, así como un Dorantes que escribe no solo música sino también a veces letras, como las guajiras, rompiendo esos estereotipos y figuras cerradas que se suelen traer a colación en el flamenco.

En este sentido de apertura y de diálogo con otras culturas y *músicas del mundo*, eres receptivo a la mirada y escucha del otro. No obstante, a menudo, en los títulos de tus obras se puede identificar un visible compromiso cívico-social, o lo que es lo mismo, el resultado de otro tipo de equilibrio, que afecta a la sensibilidad emocional y la expresión artística, entre ética y estética. Sin ir más lejos, en la poética y mensaje cardinal de *Sin muros* entiendo que no es tanto una cuestión de romper barreras musicales, como se ha venido señalando por parte de un sector de la crítica, sino más bien el firme compromiso de un ser humano en el mundo, un músico, es verdad, que, en sus itinerarios y periplos por otros países, lleva a cabo, al tiempo, un viaje interior al enriquecerse mediante la escucha atenta del otro.

Cada vez que puedo, intento no dar solo un mensaje sonoro sino un mensaje social. Creo los temas; es como unas gafas muy bonitas: las creo y las vendo, pero intento darle parte de humanidad; que no solamente comprendan las gafas bonitas, sino que esas gafas sirvan para muchas cosas; que lo que haga no sea solamente un producto para vender, sino que tenga un mensaje paralelo o incluso de cómo hay que llevarse, cómo hay que estar en la vida, qué es lo que está pasando en la vida, cómo el ser humano está haciendo cosas muy negativas... Intento meter un poco de eso en las obras, que no sean solo obras sonoras que haces para que te sientas bien, sino para que sepas lo que está pasando a tu alrededor.

De hecho, he venido haciendo una lectura interpretativa de tu obra compositiva siempre desde esa clave de compromiso como ser humano, además de músico de nuestra tierra. Sobre este particular, durante tus continuos viajes por los lugares más recónditos del mundo, eres consciente y llevas a gala tus raíces andaluzas, siendo un excelente representante de nuestra cultura en el mundo. Por tanto, podemos trazar otra línea más a efectos de artista comprometido. No obstante, en este contexto, compusiste, por encargo de nuestro gobierno autonómico, con la voz de Esperanza Fernández, una versión del himno de Andalucía, con Blas Infante y el flamenco de fondo, del que se ha venido realizando un nutrido elenco de estudios, que

aquí te he traído para compartirlo contigo, al cuidado de Egea Fernández-Montesinos, Ruiz Romero, Ochando Ortiz, Palomares Expósito o García López. ¿Qué supone para ti representar a través de tu música las señas de identidad de nuestra tierra?

Está claro que esta tierra, este rincón del mundo, es una tierra de oro, llevar un pedacito de lo que es la parte cultural musical nuestra; porque nuestra música se ve en todo: el arranque, la fuerza, la delicadeza... Todas esas cosas que suelo llevar en la mochila hacia otros terrenos es una reseña de cómo somos nosotros. Me gusta hacer eso. Amo esta tierra y me siento muy orgulloso de ella y de llevar esos coloridos; esa forma de sentir nuestra a otros rincones del mundo me parece muy bonito.

PERVIVENCIA DE FUENTES Y HUELLAS DE MODELOS ACTUALES

Hemos comprobado cómo sigues y prosigues la estela de compromiso cultural de señeros artistas de tu familia con los que has trabajado y con los que he tenido la fortuna de dialogar sobre este tema. Así, conversando una vez con tu tío Juan Peña, El Lebrijano, maestro de maestros y uno de los artistas más creativos e influyentes de su generación, le comenté: “Juan, ¿cuándo vas a grabar una antología canónica de cantes que has aprendido directamente de las fuentes de transmisión oral para los cantaores más jóvenes?”; él me respondió, con un tono revestido de cierta tristeza amarga: “Hay que ver, Paco, que los jóvenes artistas de esta generación no solo no conocen esos viejos cantes sino que tampoco me preguntan y tienes que venir tú a hacerlo, que no eres cantaor, si bien te gusta el cante más que a muchos de ellos”.

Mi tío Juan tiene un volumen de obras increíble. Pocos días antes de morir se estaba hablando de un nuevo disco que quería hacer sobre Tagore. Su cabeza nunca estaba parada. Siempre estaba pensando en qué hacer. Uno de los consejos más bonitos y efectivos que me han dado era suyo. Me veía perfeccionista; hasta que una cosa no estaba perfecta no la mostraba. Era muy obsesivo. Y me decía: “Tú, ¿qué estás haciendo, niño?; suéltate. Eres artista, tienes que expresar, abrir el grifo, y sin miedo. Fórmate y sal, sal”. Esa es una de las cosas que he aprendido. Y es verdad. No me quería equivocar en nada. Y no pasa nada si te equivocas. Él trabajaba muchísimo.

Esa impresión me daba, porque hablando con él en otra ocasión en un acto celebrado en la Fundación Machado en el que estaban artistas del fuste compositivo de Manolo Sanlúcar, me contó, y luego así me lo han corroborado diferentes fuentes, que tenía ilusión depositada en un proyecto educativo con tu tío Pedro Bacán, en concreto, la creación de una escuela formativa de flamenco.

Pero prosigamos en este privilegiado desfile de maestros con los que has entablado un diálogo musical. Sé que estuviste en casa de Enrique Morente, frente a la Alhambra, conversando sobre música contemporánea con motivo de la grabación de su voz en su estudio para los tintos *Refugio*. ¿Qué recuerdos tienes de esa experiencia humana y estética?

Cantaba muy abierto, abiertísimo. Se ve cómo afrontaba los cantes, cómo los alargaba, cómo usaba la voz. Era un cantaor que usaba la tradición para luego modificarla a su forma y buscar unas nuevas formas de decir. Era un artista que escuchaba mucho, muy culto, y leía mucho, y estuvimos hablando de música contemporánea, de lo que me gustaba, de lo que a él le gustaba. Y vi la posibilidad de ser abierto, crear otros espacios, ser libre; por eso hice los tientos con él. Fue una experiencia muy bonita. Era una persona muy elegante, que me recibió bien allí. Tengo un recuerdo bonito de él.

Como sabes, lo he admirado desde la primera vez que pude conversar con él en el teatro Lope de Vega de Sevilla, lo que me llevó a dedicarle *Palimpsesto*. Recuerdo cómo me recitaba e incluso musitando versos de la literatura de los Siglos de Oro, así San Juan de la Cruz, Lope de Vega o Góngora, y seguidamente me los entonaba cantando o cantíñeando, con un sabio desplazamiento acentual en la *traducción* de códigos que implementaba en las fronteras entre la métrica literaria y la musical, sobre todo a efectos de la tipología de endecasílabos, o sea, enfático, heroico, melódico, sáfico..., en los sonetos, cauce estrófico que le agradaba especialmente. Transmutaba con frecuencia la acentuación pero lo hacía, si bien de una manera intuitiva, en cambio muy fundamentada por su inclinación a la lectura de estos clásicos, la interiorización de sus mensajes e idearios estéticos y la capacidad de *traducirlos* en códigos musicales. Continuando con la saga familiar, ¿qué vivencias estéticas tuviste con su hija Estrella en un tema como *Nanita, mare*?

De ella tengo pocos recuerdos. Estuvimos una vez grabando ese tema. Lo hicimos los dos en directo y fue muy bonito. Tiene un gusto increíble esa niña. Tiene una inteligencia. Muy emotivo todo, de corazón; cómo reparte la melodía, cómo la recoge... Tiene mucho gusto.

Desarrollando el legado de Enrique Morente y por amistad con Estrella, en tu malagueña *Una voz en alto*, Arcángel llegó a realizar varias tomas diferentes, por lo que volvemos a la reescritura y las variantes, de exquisito sentido musical en el fraseo melismático y afinación precisa en los *portamenti* y notas de adorno. Como tuve la ocasión de comprobar en un encuentro que tuvimos en la Universidad de Sevilla, con malagueñas por cierto como banda sonora, Arcángel toca la guitarra, lo que le otorga esa apertura hacia matices renovados y sutilezas en la *coloratura* de voz.

Ahora bien, sueles caminar más allá de las fronteras canónicas del flamenco hasta el punto de que has trabajado con artistas de diferentes géneros de la altura de Renaud García-Fons o Noa. ¿Qué experiencias tanto a nivel musical como en el plano humano tienes con ellos?

A Arcángel sí lo conozco mucho más. Son todos muy diferentes. De Noa que es una cantante con un gusto increíble, con una técnica vocal, afinación... Noa, como persona, es increíble, con un recorrido musical tan grande. Viene del jazz y es una enamorada del flamenco. La grabación fue en directo. Creo que fue en Barcelona.

En cuanto a García-Fons, con el que has realizado *Paseo a dos*, se ha dicho de él, salvando las distancias, que es una especie de Béla Bartók de nuestro tiempo. Al margen de similitudes, aunque su instrumento sea el contrabajo, ha mantenido una relación con el flamenco desde su niñez, habida cuenta de que su padre era pintor y, mientras trabajaba, escuchaba cante.

Es un pedazo de músico increíble. Tanto a nivel instrumental al igual que como persona es una maravilla: muy sensible, muy tranquilo; y luego a la hora de expresar, cómo lo hace. Improvisamos a veces los dos y es un pedazo de músico. Estudió dos carreras: la clásica y algo de jazz. Se hizo su propia técnica. Hablamos largo y tendido de un montón de cosas.



Pero sigamos avanzando con otras *músicas del mundo* en la línea étnica de Taksim Trío. Sus texturas y colores tímbricos al servicio de la expresión estética gitana vienen dados por instrumentos tan sugerentes, en el plano etnomusicológico y de los Estudios romaníes (*Romani Studies*), como el duduk, originario de Armenia, la bağlama, representada en frisos egipcios, y el kanun o qanun, una especie de salterio de la música tradicional del Medio Oriente, además del clarinete.

Es una pasada. Son unos musicazos enormes. He tocado verdiales con ellos. Y desde el punto de vista de gitanos, que ellos son gitanos como yo, tenemos muchas cosas en común. Es curioso. Cuando estábamos preparando la Bienal [de Arte flamenco de Sevilla], nos hemos llevado mucho tiempo hablando: de la familia, de las cosas que a ellos les daban yuyu, de las cosas que me daban yuyu también... La relación con los padres, con las familias, es parecida a la nuestra.

Adentrémonos ahora no solo en las posibilidades de instrumentos como el duduk, la bağlama o el kanun, sino en los límites de la música a efectos de las implicaciones simbólico-culturales y la espiritualidad. Así, en determinadas músicas del mundo como la hindú, hay directrices

estéticas que están prohibidas y que no se pueden tocar en virtud de creencias religiosas, ritos culturales, tabúes y otras cuestiones culturales. ¿Cómo se concretan estos fascinantes ritos culturales y culturales del discurso musical en el caso de Taksim Trío?

En el caso de Taksim hay algo muy ligado y lo importante es que la melodía esté bien dicha y que hiera. Para eso, ellos son estrictos. Me llamaron y tuve que tocar un tema con ellos y la escala era Mi (E), Fa sostenido (F #), Sol (G); de Sol iba a Si bemol (B b), Si (B) natural, Re bemol (D b), Mi bemol (E b)... El La (A) no se podía tocar, era pecado. Estaba tocando, no me sabía el tema; me dijeron: "esto es lo que tienes que tocar". Fue en Málaga y empecé y di La. "No, no, me dijeron", y ya empecé a armonizar y no podía dar el La; era como un pecado. En Cuba también; los tambores, los batá esos, son algo religioso de ellos. Cuando se reunían, usaban los batá como ofrenda a dios.

LA ESCRITURA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA: PENSAR EN IMÁGENES CON TONALIDADES EMOCIONALES Y SONORIDADES SINFÓNICAS

A propósito de posibilidades culturales y límites estéticos, es hora de profundizar de manera más analítica en otro de tus perfiles: Dorantes escritor. Me has comentado en una conversación previa que escribes todas las notas en el papel pautado, pero, según tu experiencia profesional, ¿qué posibilidades y limitaciones tiene la escritura musical? ¿Aplicas técnicas? ¿Hasta dónde llegan los niveles de anotaciones? ¿Piensas en el lector de la partitura, esto es, si se trata de un pianista con el consiguiente imperativo de clave de Fa en cuarta línea para la mano izquierda y Sol para la mano derecha, o te interesan también musicólogos, especialistas de la música contemporánea y lectores afines?

Uso la escritura y siempre estoy ahí con mi boli; intento escribir mis cosas, pero no tengo nada especial. Escribo para anotar; no pongo armaduras. En los viajes llevo el Ipad. Controlo mucho más el tema de las cuerdas; para guitarra también escribo.

En lo referente a las transcripciones de pasajes tuyos para otros instrumentos, sobre todo ceñidos a *Orobroy* y con énfasis en la flauta dulce, circula en *open access* un nutrido *corpus* destinado a la educación musical de alumnos de temprana edad en colegios de primaria y otros centros de enseñanza. Por tanto, a efectos de producción, circulación y recepción, una parte de tu obra se te ha escapado literalmente de las manos, de manera que se puede llegar a realizar cierto deslinde conceptual entre *intencionalidad autorial de la obra y de los lectores-intérpretes*, más allá del compositor. Este interés a nivel educativo se conjuga además por las resonancias de tu obra en el plano de la creatividad del más alto nivel en artistas como Chick Corea, Ara Malikian, Menuhin o Mertens, en armonía con el predicamento sinfónico gracias a la Orquesta Filarmónica de Andalucía, la Nacional Radio Sofía, la de Tokio, la de Córdoba o la Sinfónica de Málaga. ¿Cómo es ese Dorantes sinfónico y que, al mismo tiempo, recibe una grata acogida en los colegios de primaria?

Al principio era algo increíble y sigue siendo emocionante. Es otra parte de este trabajo que me gusta mucho. Al principio era como un niño chico, como un juguete; luego ya te vas haciendo. Es una faceta que me interesa mucho; por eso escucho mucho a los compositores. Mahler me gusta mucho. Incluso tengo algo parecido a sus tipos.

Una de las perspectivas reconocibles en varios temas de tu producción sinfónica es su potencial cinematográfico para banda sonora. El propio Gustav Mahler, al que te acabas de referir, cobró popularidad para el gran público gracias a *Morte a Venezia* de Luchino Visconti a partir de la adaptación de la novela homónima de Thomas Mann, con un toque de ficcionalización circunscrito al compositor austríaco y con el *Adagietto* de su *Quinta sinfonía* como *colonna sonora*. Pues bien, a propósito de la presencia del discurso musical en el cinematográfico, has tenido cierto acercamiento e incluso incursiones por tu parte. En 2010, banda sonora al margen, realizaste un dúo para dos pianos y voz con Diego Amador, en concreto una bulería, para *Flamenco, Flamenco* de Carlos Saura, en la que Diego canta al aire de Levante tomando a Camarón como modelo de referencia. ¿Vas a seguir transitando la narratividad sonora fílmica?

De hecho, ahora mismito estoy grabando, casi finalizando, lo de Magallanes y eso es película. Armónicamente es muy sencillo, nada complejo; lo he hecho así queriendo, al servicio de contar una historia, de contar lo que sentía. En este caso he usado una orquesta de cámara, percusión, una coral, catorce o quince cantaores de la Fundación Cristina Heeren.

Este concepto de escritura narrativa cinematográfica, por el hecho de contar historias con imágenes a través de la música, deja ver, en efecto, otro matiz en la faceta de Dorantes *escritor*. Esto es, escribes tu discurso musical y, hasta cuando lo necesitas, letras. Sin embargo, existe un camino para nuestra música que atiende a una narratividad sonora cuando se piensa en imágenes; así, con intenciones, géneros y estilos bien distintos, desde *La Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach, en el ámbito clásico, en calidad de un músico-poeta que va contando gráficamente las diferentes escenas pasionistas, a *Tauromagia* o *Medea* de Manolo Sanlúcar, en lo que hace al flamenco. No obstante, se trata de un ejercicio retórico, écfrasis o descripción musical, que puede conjugarse con la explicación estética de las emociones identificables en el discurso musical (hipotiposis). Esa voluntad de contar, imaginar y hasta de crear una écfrasis se reconoce en tu composición *Semblanzas de un río*.

He querido describir el Guadalquivir desde que era un chorrillo hasta que pasa por Lebrija y después muere en el mar, pero más que decir "así es el río", aunque lo ponga en el título, es un camino que trazo para componer, para un desarrollo, una excusa.

Incardinas, en consecuencia, tu discurso en esta amplia tradición retórica musical, lo que conlleva la implicación de *tonalidades emocionales* y vivenciales; *tone and mood*, en definitiva. En hermandad con *Semblanzas de un río*, ¿con qué otra composición gráfico-sonora te

quedarías en la aplicación de estos recursos de retórica estética en diálogo con tus sentimientos y emociones?

“La danza de las sombras”, que es cuando mi padre se viene de Lebrija a Sevilla. Paseo con mi padre, agarrado de la mano, con nueve años. En Lebrija vivía al lado de un campo de trigales y me montaba en burro con mi tío, y llego a Sevilla con el olor de los tubos de escape, que era desagradable. Y a lo mejor se paraba mi padre a hablar con alguien y me quedaba viendo a la gente andar y me fijaba en las sombras y veía cómo se rompían en los adoquines, se volvían más largas, y jugaba con eso. Todo eso se me quedó en la cabeza y, cuando fui mayor, me digo: ¿qué hago?; pues voy a hacer un tema describiendo cómo las sombras se partían, se quebraban en los adoquines... Luego, cuando le hice un tema a mi abuela, La Perrata, me puse una foto delante y, mientras que la tenía enfrente y la veía, le hice el tema.

Por tanto, sin necesidad de un encargo concreto de banda sonora de película, como hacen desde diferentes conceptos John Williams, Ennio Morricone, Nino Rota, Roque Baños o Alberto Iglesias, en calidad de ejercicios preparatorios entre la música y la imagen visual, has atesorado desde tu niñez un caudal de experiencias vivenciales que has tratado de contar gráficamente en tus composiciones. Además, al margen de los *elementos* que recomendaba Aaron Copland a efectos de creatividad musical, interpretas, en virtud de notas pianísticas, dibujos geométricos, escorzos, gestos y movimientos visuales de la danza y escenificación teatral contemporánea mediante un diálogo coreográfico cuando trabajas con Israel y Pastora Galván, Rocío Molina, Belén Maya, Eva la Yerbabuena y más recientemente con nuestra amiga Leonor Leal. ¿Cómo interpretas estas figuras visuales o signos coreográficos en dicha interacción performativa y de creatividad multidisciplinar con Leonor, con la que acabas de compartir práctica escénica en Varsovia?

No hay unos patrones, pero sí hay momentos de interacción, de comunicación entre la figura corporal, el sonido percutivo, ella y yo. A veces nos quedamos solos; ahí sí que estoy tocando y me estoy fijando en ella, en sus movimientos, componiendo música a tiempo real con sus movimientos, porque entonces ya no se trata de una música que coreografía, que trae preparada y lo que hago es tocar; en este caso hay un diálogo; me adapto, veo las figuras y las llevo a la música. Pero no tengo patrones para decir si hace esto o hago esto. Es más emocional. Su cara, cómo se mueve, incluso la velocidad con que se mueve; todas esas cosas te van dando una idea de cómo tienes que ir amoldándote a ella y ella a ti. Por eso intento ahora siempre grabar en directo, porque no es lo mismo. Si no es en directo, no hay interacción; no es lo mismo. No se crea en el acto. Crear algo, en el caso del baile, tiene que ser en el momento.

CREACIÓN EN EL ACTO O *ESTATISMO DINÁMICO*: DE LA ESCRITURA A LA CREATIVIDAD *IN FIERI*

La creación en el acto o creatividad *in fieri* desde la “improvisación” abre otra clave medular interpretativa de tu obra compositiva. No obstante, al examinar con detenimiento tus manuscritos autógrafos de las partituras con el objeto de comprender los procesos compositivos, según me ha sucedido en el caso de la guitarra flamenca con Manolo Sanlúcar o Rafael Riqueni, sueles brindar numerosas anotaciones, así “improvisación sobre estos acordes, asemejándose al motivo” en *Orobroy*.



Tales apostillas, que por lo general no las conservas en el último estadio redaccional en la edición impresa, ponen en contacto tu escritura con la referida “improvisación” libre de la música contemporánea o del *free jazz*, cuando se lee igualmente *ad libitum*, *a placer* o *fermata* en un solo instrumental en el contexto de acompañamiento orquestal. ¿Qué supone en tu obra construir sobre la marcha en un papel pautado, estático en la medida que preserva la música, pero dinámico, al tiempo, en el sentido que atesora una música que fluye?

Terminé muy quemado del Conservatorio, de tocarlo todo exacto. Incluso hubo una vez que había tocado una cosa de Bach y le había cambiado los acentos y me echaron una bronca. No vinieron a decir: “¡Qué curioso!”. A mí me parecía interesante. Lo siento por Bach, pero a lo mejor le habría gustado. Pero ya estaba quemado de todas esas cosas tan estrictas. Estaba ahí, por una parte el clásico y por otra la libertad que me daba el flamenco. Estaba entre dos caminos y entonces puse eso. Y es que tienes que aportar, todos tenemos que aportar, no solamente en volumen, sino también en crear sobre una obra. A todos los compositores nos gusta eso.

Por esta razón, como te decía, en esa futura monografía didáctica resultaría de interés incluir, a modo de apéndice documental, los borradores, estadios y variantes redaccionales para comprender y analizar el paulatino proceso compositivo hasta culminar finalmente en la partitura editada; eso sí, con la limitación de que estamos ante un artificio a través del código de la escritura musical que constituye un reflejo de las tonalidades emocionales y sentimentales del compositor.

Tengo un papel siempre muy limitado. Hoy tenemos cosas para escuchar del mismo autor, pero si ese autor compone algo, aunque lo escriba en partitura, si no lo has escuchado, es muy difícil que te acerques al alma del compositor, aunque pongas los reguladores, los tiempos...

En artículos de prensa, se te ha comparado con Paco de Lucía pero en el campo del piano flamenco. En cambio, existen visibles divergencias; ya de entrada, en la metodología de trabajo. De hecho, al maestro de Algeciras, en contraposición a otros guitarristas como Juan Manuel Cañizares, Rafael Riqueni, José Antonio Rodríguez o Paco Cruzado, no le interesó nunca la música impresa, habida cuenta de que su forma de componer se llevaba a cabo desde otra metodología estética; tanto es así que integraba la creatividad como *work in progress* y la “improvisación” hasta el punto de acercarse a la vivacidad, espontaneidad y *modus operandi* mediante repentización, salvando las distancias, de Al Di Meola, John McLaughlin o Chick Corea. Tras su estela conceptual, Vicente Amigo comenzó a estudiar solfeo, si bien abandonó este propósito porque tampoco consideraba que llegase a trabajar con el discurso musical fijado.

Ahora bien, en tu manera de proceder se da la paradoja de que te sirves de la escritura musical como herramienta instrumental que te ofrece, como en los casos muy distintos de Jesús Bola, Mauricio Sotelo o Manolo Sanlúcar, otras posibilidades expresivas a la hora de componer. Desde este presupuesto metodológico, en la partitura encuentras una manera de sistematizar y de ordenar las ideas musicales, sin menoscabo de que la poética de la libertad creativa fluya. Por tanto, este “estatismo dinámico” del papel pautado pone en solfa y tela de juicio aquel tópico del pasado de que la escritura no solo no puede reflejar la creatividad estética del flamenco sino que la aniquila. ¿Acaso no pueden convivir en armonía y concierto el discurso escrito como una herramienta más y la oralidad como *partitura sonora que vive en variantes*? Además, puedes fijar un concepto musical en un pentagrama con las variantes redaccionales que deseas, siempre en continuo y vivo cambio, incluyendo la copla que has redactado *ad hoc*.

Por otra parte, desde este perfil de Dorantes escritor tanto de música como de letras puntuales, me hablaste en otra conversación nuestra acerca de un librito manuscrito y de cómo le agradó un texto tuyo a José Manuel Caballero Bonald, a quien ha consagrado por cierto su Tesis doctoral Ismael Chataigné, en las fronteras entre música y literatura, con codirección mía y de Jean François Carcelen. En cualquier caso, podrías formalizar esos apuntes manuscritos concretándolos en una suerte de diario de viaje o de trabajo, como un borrador

incipiente con cariz biográfico, al igual que hizo tu tío Pedro Bacán, al trasluz de los manuscritos autógrafos que te he mostrado y del que va a ver pronto la luz un estudio analítico de mi autoría en la revista *Demófilo*, tan vinculada a tu padre, Pedro Peña, y tu tío, El Lebrijano. De ser así, ese texto escrito tuyo podría comprender variadas experiencias y momentos con músicos del mundo, paisajes que te hayan tocado las telas del corazón u otras vivencias y recuerdos que puedan ayudarte a la autorreflexión y el autoconocimiento, además de proporcionar claves simbólicas y de hermenéutica interpretativa para la génesis y forja de determinadas composiciones tuyas.



Sí es verdad que tengo facilidad para escribir. Siempre me lo han dicho. La uso para expresarme y soy un poco abstracto. No me gustan las poesías; más que poesía

escribo cosas para describir momentos. No sé, escribo muy raro. Me dicen: “¿Qué quieres decir con esto?”. Sé lo que quiero decir; lo que pasa es que no tengo nivel. Con todo, es un mundo que me gusta mucho, pero que me hubiera gustado trabajar más. No lo he trabajado, porque tampoco fui un gran estudiante. De pequeño tuve problemas de visión y no pude estudiar todo lo que hubiera querido. Tenía muchas dioptrías, no veía bien; era un poco tartamudo y tengo dislexia. Todo eso lo he corregido, pero antes era muy hermético; entre eso, que no veía bien y la timidez, no pude estudiar. Una vez que me pusieron las gafas, empecé a estudiar y sacaba sobresaliente y todo eso, pero ya llegaba tarde y no pude seguir estudiando, pero sí que es algo que me hubiera gustado.

DE LOS TONOS DIVINOS AL PERFIL HUMANO: LA MÚSICA COMO BIEN SOCIAL

Modulemos seguidamente de los tonos divinos a los más humanos. Producciones artísticas al margen, la labor de Raquel Rubio ha supuesto un antes y un después en tu trayectoria vital, no solo a nivel profesional. De hecho, antes trabajabas con Flamenco arts, World Music Factory y con tu hermano Pedro María, pero decides, con Raquel, emprender juntos un proyecto de vida que viene a integrar, por añadidura, la vertiente profesional de la producción de conciertos y discos, además de vuestro sello editorial, atalaya desde donde se difunde tu música impresa a nivel de partituras.

Está claro que es importante tener a una persona que tiene todas las cosas y que lo haga bien. Raquel para eso es un número uno. Hace un trabajo increíble. Ahora hemos venido de Varsovia y el que estaba allí estaba flipando, porque ella lo resuelve todo, lo lleva todo perfecto, le da su sitio a todos; cómo entiende que hay que llevar la carrera junto conmigo eso es importante. Con ella he encontrado un equilibrio increíble y eso es importante en un músico.

Y al calor de vuestro proyecto de vida y del cálido hogar que habéis construido, vuestros hijos, que he tenido la fortuna de conocer, se encuentran ya íntimamente y casi de manera connatural vinculados a la música, según me han estado explicando ellos mismos.

La parte de mis hijos es muy bonita. Nunca les he obligado, ni les he comido el coco. Sí les he puesto trampas continuamente, porque elegir un instrumento es lo más grande. El niño tiene una facilidad increíble. La niña también. Los dos. El niño, desde que tenía cuatro años, se le ha visto capacidad. Es un bicharraco; tiene una facilidad tremenda para tocar todos los instrumentos que le da la gana: batería, bajo, guitarra, piano. Ahora está con el trombón; ha cogido esa vereda y tiene un sonido precioso. Su profesor está loco con él. Y creo que va ser un buen músico. Siempre que sea feliz, genial. Rubén hace un año que me dijo: “Papá, voy a ser músico”. La niña tiene un sonido natural de piano que no te puedes ni imaginar. Tiene un ritmo muy bueno. Está tocando también el oboe. Estamos buscando un profesor acorde para que ella se desarrolle y, cuando lo encontremos, creo que va a tirar para arriba.

En el estado de la cuestión circunscrito a la neurociencia cognitiva y creatividad estética, puede leerse un nutrido número de estudios sobre música genética, con temas de discusión técnica sobre si el músico nace o se hace entre *ars y natura*; es decir, en qué medida intervienen en la construcción formativa y psicológica de los niños las condiciones genéticas. Interrogantes aparte, lo cierto es que, en hermandad con unas cualidades intrínsecas, resulta crucial desarrollarlas en un ambiente propicio en el que se encuentran fuentes e instrumentos al alcance de músicos potenciales, pero sobre todo excelentes maestros tanto en el arte como en la manera de ser y estar en la vida.

Son muchas combinaciones; no se puede decir que haya una sola. No todo viene por genética. La música tiene muchas facetas. Aunque no tengas buen oído, si tienes un mundo interior fuerte y tienes que expresarlo, el sonido te puede ayudar para potenciar la expresión; y el buen gusto en la música influye también. Hay músicos que tienen oído absoluto y luego no les sirve para nada. Hay muchas combinaciones. Los músicos no todos son iguales. Luego están los traumas, las vivencias que hayas tenido. Te tallan.

Con vistas a una futura especialidad de piano flamenco en los Conservatorios y diferentes centros educativos, habría que plantearse la necesidad de revisar en los planes de estudio los variados perfiles del alumnado, habida cuenta de que no todos potencialmente pueden llegar a tener la vocación de músicos profesionales. Es más, en cuanto a la labor de magisterio, de entrega generosa y de servicio a los demás por parte de los músicos, más allá del desapego de la propia obra de composición, deberíamos poner nuestro granito de arena con el objeto de crear ese compromiso conjunto, desde la Universidad, los Conservatorios y otros centros educativos no solo en Andalucía sino sin fronteras ni barreras geográficas en aras de trazar puentes y acciones concertadas. A este respecto, a buen seguro, y no solo en lo que se refiere a los perfiles de la especialidad de piano, habrá alumnos que necesiten la música a nivel instrumental como desarrollo profesional y personal, pero habrá quien desee estudiar alentado por otras motivaciones y estímulos; así, atendiendo a su formación humanística integral, bajo el aliento de la vocación docente y no tanto la concertística o encontrando los beneficios de la meloterapia. En el caso del flamenco e igualmente a efectos de música antigua, contemporánea y otros géneros, un buen número de músicos me ha comentado que dan gracias a esta dedicación al servicio de su equilibrio como persona a la hora de expresar sus sentimientos y emociones. La música, de hecho, posee unas propiedades terapéuticas y saludables para el ser humano que aportan en gran medida el establecimiento y potenciación de una sociedad de bienestar.

A mí me han llegado a venir muchas personas, después de los conciertos, que a veces han estado malas, han tenido enfermedades gordas, a decirme que mi música los tranquilizaba y los relajaba. Una vez vino aquí un niño autista y su madre empezó a llorar, porque se sentó al piano; empezamos a jugar y la madre estaba llorando de

cómo reaccionó ante la música. Nunca había visto a su hijo sacar todo lo que estaba expresando ahí.



CREATIVIDAD Y SENDEROS ESTÉTICOS PARA LAS NUEVAS GENERACIONES

A la vista de los temas que han ido aflorando durante nuestro diálogo analítico y a modo de recapitulación sintética, me gustaría modular hacia unas directrices que puedan ayudar a los jóvenes a aprender de tu ejemplo a la vista del camino que has transitado. ¿Qué sendero estético recomiendas, de entrada, con vistas a la exploración de nuevas líneas de creatividad artística?

La música electrónica me parece interesante. Es un mundo muy expresivo. Son instrumentos, aunque no estén hechos de madera y cuerda. Están hechos de microchips, pero son instrumentos también.

Hemos hablado acerca de tu compromiso a nivel didáctico tan necesario para la continuidad del legado de nuestra música. ¿Te gustaría participar en seminarios, *workshops* o talleres de trabajo sobre procesos de composición para contribuir así a la formación de los futuros músicos y crear escuela en el piano flamenco?

Si alguna vez encuentro el camino que creo que es acertado y que puedo dejar algo interesante a los demás –estoy en ello, todavía no lo sé–, si encuentro algo que pueda fijar y que lo demás puedan aprender y que sea interesante para el flamenco, no ya un tema pianístico, sino uno musical para el flamenco, sí lo voy a hacer.

Entre las cualidades estéticas que puedes aportar se encuentran la capacidad de compren-

der desde el análisis y razonar con fundamento lógico el ritmo, la armonía, el fraseo melódico..., hasta el punto de que posees, y a veces se está perdiendo en nuestra estética del flamenco contemporáneo, la virtud y don de la melodía y la necesidad de contar la vivencia con un sentido narrativo, como una historia personal a través del arte. Tampoco se presta acaso suficiente atención a la función simbólica y espiritualidad de la música, más allá de las cualidades físicas del sonido. Sin embargo, los límites, como hemos visto a propósito de rituales culturales, pueden abrir posibilidades de creatividad estética no holladas. Sin ir más lejos, se detecta una poética del límite en las *propiedades de preferencia* del flamenco en la medida en que una bailaora de edad avanzada, por ejemplo en Jerez de la Frontera, una de las cunas cabales de nuestra música, puede brindar destellos de arte sublime sin acrobacias pirotécnicas y en un espacio reducido, o sea, sin necesidad de escenarios amplios ni excesivos elementos de referencia.

Puede ser un juego. A mí me parece que es un juego. Es como eso que he dicho del río [a propósito de Semblanzas de un río]. Ver qué es lo que puedes hacer con pocos elementos. Pienso que no, que para qué te vas a limitar. El campo es ancho y grande. Ahora, si digo que voy a componer sobre estos cuatro elementos como un juego, vale. Predomina el hecho de decir, de contar y de dejarte llevar. Se puede hacer, a veces lo he hecho, pero es como un juego, más que otra cosa.

En cuanto a las fuentes, repertorios y modelos de lectura que puedan abrir caminos a los jóvenes, ¿tienes ahora un libro de cabecera al margen de la música?

Leer, leo poco. Cuando llego al hotel, abro internet y leo cosas de todo tipo de música, de biografías, pero siempre música, música. Para mí otra cosa es como perder el tiempo. Igual que tampoco me siento mucho a ver películas, ni series, ni nada. Es verdad que me lo dicen: "Deberías coger libros y leer historias, novelas".

Como te gusta tanto la música contemporánea, cuando tengas un poco de tiempo, podrías seguir disfrutando del discurso musical desde otras perspectivas lectoras e interpretativas; es decir, como otra forma de entender la música desde un discurso cultural plural y poliédrico. En cuanto a señeras obras del ámbito hispánico del siglo XX, por ejemplo, *El músico que llevo dentro* de Alejo Carpentier, que ha influido en compositores como Leo Brouwer, donde puedes hallar claves de cara a una reflexión de calado y aliento con el pretexto de la música; sin olvidar tampoco, la relación interdisciplinar entre Jorge Luis Borges y Astor Piazzolla, o Julio Cortázar, autor de obras como *Rayuela*, por el jazz. En lo que concierne a otros maridajes artísticos y vasos comunicantes, concretamente en lo que hace a música y pintura, Arnold Schönberg y Vasili Kandinski, quienes intercambiaron experiencias estéticas en ambos campos y dominios, o, como ha salido al paso de nuestro diálogo analítico, música y cine; es el caso de la obra literaria *Instrumentación* (1922) de Luis Buñuel, consagrada al musicólogo Adolfo Salazar y con influencia de la greguería en entronque conceptual con Ramón Gómez de la Serna o, en la tradición italiana, Pier Paolo Pasolini como lector de

Johann Sebastian Bach en *Il Vangelo secondo Matteo* (1964); e incluso, desde otras ópticas, el cine japonés, por ejemplo *Los siete samurais* (1955) de Akira Kurosawa, con música de Furnio Hayasaka, el cine indio actual con Bollywood...

Es que en el cine estamos tan rodeados de cosas tan banales, pero sí me interesan algunas películas, como las que hizo Buñuel y que difundió David [se refiere al hilo de la exposición de 1996 ¿Buñuel! La mirada del siglo, al cuidado de Yasha David en calidad de comisario, con organización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México]. Con ese tipo de cine me quedo embobado y me hace pensar; esas cosas me interesan, pero esas series a las que todo el mundo está enganchado me parecen una pérdida de tiempo.

De las producciones de los artistas actuales, ¿cuáles te parecerían modélicas, como espejo de virtudes, para futuros músicos? En lo referente a las voces de antaño, estando vigente la estela del mairénismo y el legado de Manolo Caracol, otras aportaciones emergentes y renovadoras en su momento como la de Camarón de la Isla, Juan Peña El Lebrijano o Enrique Morente, a los que nos hemos referido, no acababan de ser demasiado aceptadas. Luego el músico de la Isla de San Fernando acabó implantando en cierta medida un canon vocal, que pervive en la actualidad en artistas como Duquende, El Cigala, Potito o Pedro el Granaíno, y más recientemente voces como las de Estrella, Soleá o Quique Morente, Arcángel, Rocío Márquez, Jeromo Segura o Carmen Molina, en ese contrapunto existente entre voces *afillás* y *laínas*, están recuperando, con analogías y divergencias, el color de voz y el *aire* morentiano incentivado, como un ciclo de recuperación de idas y vueltas, por el agotamiento de fórmulas, coloraturas o timbres. Y todavía queda resituar en su justa medida y a efectos de canon a Juan Peña El Lebrijano, como hemos venido señalando.

De cantaores, creo que ninguno. Sé que en Cristina Heeren se está enseñando a leer y a todo eso...

De las otras modalidades del flamenco, ¿qué artistas crees que pueden dejar una escuela similar a estos modelos ya clásicos y de referencia para las generaciones venideras?

En el tema de la guitarra no sabría qué decirte. Hay grandes guitarristas, pero todavía está por ver, porque ahora mismito todavía no hay ninguno que haya madurado del todo. Está [Pedro] Sierra, que es un guitarrista interesante con unas ideas buenas; está [Juan Manuel] Cañizares, que está puesto en el tema de la armonía y hace cosas muy buenas.

Profundizando en una propuesta de fuentes de referencia para las nuevas generaciones de música, cuando compones tus obras, ¿tienes en cuenta repertorios, cancioneros y antologías de letras, desde Demófilo, Francisco Rodríguez Marín y Manuel Balmaseda y González a poetas actuales como José Luis Rodríguez Ojeda o acudes por lo general al arte de la memoria?

Tiro de la memoria más bien. Bueno, a mi padre sí lo leo mucho, porque me interesa mucho, pero no, tiro del arte de la memoria.

En la tensión existente entre la pervivencia oral de las fuentes de la tradición y los soportes tecnológicos actuales para difundir el mensaje, los jóvenes músicos piensan en imágenes y poseen otras capacidades lectoras respecto a generaciones de transición como la nuestra que vivimos antaño la era del vinilo, el nacimiento del disco compacto como soporte y la vuelta de aquel soporte, hasta en el formato de disco-libro, en convivencia con las descargas en repositorios digitales y la remasterización de archivos fonográficos procedentes de discos de pizarra y otros géneros sonoros afines.

Bajo este encuadre o enfoque teórico-conceptual, quisiera transmitir a los músicos flamencos más jóvenes nociones sobre Dorantes y las nuevas tecnologías que puedan ayudarles con vistas a la reflexión y, por ende, a la construcción de su propio pensamiento crítico. ¿Consideras que el CD se considera un soporte obsoleto en tiempos del single, la narratividad audiovisual del videoclip, los multimedia, las plataformas digitales y las redes sociales, de manera que, por agotamiento de fórmulas, se está recuperando el vinilo con libreto cuidado como objeto para coleccionistas?

Mira, pues tiene más sentido que la gente se compre algo físico, como es el vinilo, porque es más poético, con el libreto grande... Por lo demás, la gente compra los CDs en los directos mucho, porque se los firmo. Tengo un aparato de CDs que no lo enciendo desde hace una barbaridad. Está claro que las plataformas de internet han cambiado todo. Luego la crisis esa gorda de las discográficas que hubo. Ahora hay otra transición muy interesante –a mí me gusta–. Ya el CD entero no tiene sentido; ahora es el tema. La gente se lo baja y lo escucha, y a la semana otro. Es otro efecto y, si puede ser visual, mejor todavía.

Respecto al libreto integrado en el vinilo, más allá de un mero objeto de consumo de vida efímera, ¿consideras una fórmula *ideal*, a modo de disco-libro, aquella que pueda ofrecer paratextos de presentación con contenido técnico o de alta divulgación circunscrito a la poética y análisis musical, partituras ... que denoten, en su conjunto, un trabajo esmerado y articulado?

Claro, porque cuando se separa más todo del CD, que es lo más insulso del mundo, el sonido frío... Ahora se va a pasar de internet a una cosa física que puedes comprar y tenerlo en tu casa como algo bello, como un libro.

Recuerdo que esa misma pregunta, al hilo del cuidado de los preliminares con voluntad estética en un vinilo, se la hice en su momento a Paco de Lucía, a propósito de un texto que redactó Félix Grande sobre Zyryab para *Solo quiero caminar* (1981). La cuestión medular

residía en que, en la edición príncipe en vinilo, dicho texto se llegó a publicar, pero, cuando se cambió al soporte de CD, se eliminó. ¿Qué elementos debería tener tu libreto *ideal*? Lo digo porque podría resultar de interés que determinados especialistas, incluso de música contemporánea o de historia de la cultura, de las mentalidades o de América a propósito de Magallanes, puedan colaborar contigo. De hecho, esta labor conjunta y de cooperación en equipo a buen seguro daría como fruto un libreto articulado y con enfoques poliédricos, siempre, claro está, con respeto hacia la poética musical del compositor, con claves para el acceso didáctico y comprensión integral de la obra.



De análisis no me gustaría mucho, la verdad, aunque depende de qué disco. Por ejemplo el de Magallanes, en el que me centré, más que en describir el paisaje, en el interior de lo que estaban pasando en el Pacífico, cuando se morían, las enfermedades, cuando no corría una gota de viento... Eso sí, ahí sería interesante. Porque coges el vinilo y te sientas y lees y escuchas algo tan cinematográfico, tan descriptivo. O incluso puedes incluir en el libreto una entrevista sobre lo que he sentido mientras lo he grabado; no tanto un análisis de cada parte, sino algo más didáctico.

¿Aplicarías el mismo concepto en los programas de mano o aportarías otras variables y directrices?

No me gustan los programas de mano, pero en el caso de Magallanes sí, porque el concierto está dividido en cinco bloques, y viene bien explicar un poco en qué consiste cada uno. Lo que pasa es que los programas de mano me fastidian porque llevo a un teatro y me reservo una media hora para hacer una lista de temas. Cuando llevo y veo la gente, los técnicos, me gusta decidir qué temas uso y cómo los llevo a cabo. No

lo llevo todo cerrado. No me gusta; entraríamos en un aburrimiento yo y los que van conmigo. Tocar siempre igual y en el mismo orden es aburrido.

¿Qué otras rémoras y dificultades encuentras en el mercado cuando produces y difundes tu obra discográfica en el imaginario cultural y publicitario? ¿Qué se podría mejorar para que las nuevas generaciones puedan ocuparse de subsanar y perfeccionar estos lastres del pasado en aras de un futuro mejor?

La cultura general. Me gusta en las ciudades encontrarme un público que es curioso, que, sin conocerte, sale de su casa y va a escucharte. Es verdad que tengo mi público que va a escucharme, pero al principio no. Echo de menos ese público que es curioso, que busque cosas nuevas, que no sea conformista, que, con lo primero que le llegue, se conforme. Hay una minoría a la que le gusta una música que sea diferente a la que hay en el mercado y no desde el punto de vista de las discográficas, porque tengo la mía.

Existe, por tanto, un reto a la hora de ofrecer granadas claves de calidad a un público para que no consuma de manera exclusiva ese discurso musical que entra rápidamente durante la escucha por sus continuas repeticiones, sino que sea capaz de valorar, con juicio crítico, la personalidad autorial, los matices y sutilezas de una composición cuidada.

Hay mucha gente que no sabe escuchar, cómo asimilar lo que está escuchando. No es lo mismo describir yo lo que la orquesta está tocando que el que hace un artículo y se lo manda a una revista. No es lo mismo el mérito que tiene uno al mérito que tiene otro. Todo eso me gustaría que la gente lo valore y, por falta de cultura musical, hay gente que no sabe ni lo que es un arreglo; está sonando lo de atrás y ni piensa quién ha hecho lo que hay atrás.

E incluso en el imaginario cultural más visible para el gran público, excelentes intérpretes acaban siendo figuras muy conocidas y reconocidas por su imagen pública pero, con frecuencia, pocas personas reparan en la labor del compositor o compositora que está detrás de esos temas.

Sí, todas esas cosas se echan de menos.

Con el objeto de ir finalizando nuestro diálogo analítico, aunque sea como *falso cierre* al igual que sucede en el discurso musical, te propongo ubicarte desde distintos ángulos, posiciones y facetas. En primer lugar, te he visto dirigiendo la Hermandad de Los Gitanos de Sevilla a propósito de *Cristo Errante*. ¿Cómo ha resultado para ti esa experiencia al otro lado de la orquesta?

Soy muy tímido y no me gusta. El director, Pedro, me puso en el compromiso y se puso pesado. Sé lo que piensan los músicos cuando ven a un director que no da ni una. No hago eso ni a tiros. Acepté al final.

Ahora voy a ubicar a Dorantes, no en la posición de tocar arropado del acompañamiento de una orquesta, pero tampoco ejerce en calidad de director, sino en calidad de un oyente más entre los asistentes que contemplan los atractivos pasos de la Semana Santa de Sevilla en compañía de su familia. ¿Cómo es escuchar tu propia obra en ese contexto espiritual cuando instantes previos has disfrutado marchas de la tradición y profundidad de *Amar-guras* de Manuel Font de Anta, por cierto con versión flamenca por Rafael Riqueni y voz de Enrique Morente en *Maestros*?

Es increíble. Es muy bonito. Sientes miedo, porque está ahí y te dices: “¿Esto pega? ¿Esto no pega? ¿Esto funciona o no funciona? ¿Esto lo van a entender?”. Porque es una obra que no es muy típica. Algunos dijeron que esto era baladí. Lo hice porque me lo encargaron, hice lo que me dio la gana, pasando de todo. Era una música muy militar, muchas cornetas... Y sí, la experiencia de estar allí, de escuchar tu obra, que está en la calle, que está en el pueblo, fue una mezcla de todo, muy bonita.



Dorantes, con Marina Heredia, en concierto.

Dos compases más, como esas asimetrías rítmicas de 5/8 y 7/8 que nos agradan a ambos y no practicadas, como contrapunto, en el flamenco. Entre tus próximos proyectos futuros se encuentran no solo la obra consagrada a Magallanes sino el disco de Marina Heredia, uno de piano solo y ¿alguno más?

Tengo ganas de, en calma, empezar a hacer un disco a Piazzolla, desde el punto de vista pianístico flamenco.

CADENZA FINAL

Es hora de concluir con *cadenza* final a modo de *perpetuum mobile*. Rainer María Rilke redactó *Cartas a un joven poeta* y Charles Baudelaire, por su parte, *Consejos a los jóvenes literatos*. En lo que se refiere a los jóvenes comprometidos con el flamenco, todavía un poco bisoños y no tan avezados en estas experimentadas lides, ¿qué últimos consejos les darías y sobre todo en el caso concreto de los pianistas? Por ejemplo, a efectos de autodidaxis, como ha sido tu experiencia, al menos de manera parcial, si necesitan adquirir una formación humanística integral, inclinación hacia la investigación y una incesante curiosidad por el aprendizaje, dedicación, compromiso y vocación hacia el estudio con ejercicio y ensayo continuados, creatividad y libertad, lenguaje propio y personalidad, preparación psicológica para la creación y la performatividad de la práctica escénica...



Todos los que has dicho; por ahí es por donde deberían tirar. Si van a ser pianistas flamencos, tienen que conocer el flamenco a tope; todos los grandes cantaores, guitarristas que ha habido en la historia tienen que conocerlos. No vale partir desde ahora hacia delante; tienen que partir desde atrás. Eso es muy importante. Y sentir el momento en el que no estás tocando, cuando no estás en el escenario, compartiendo lo que es esta música; no solamente encima del escenario. Y lo que decía Yehudi Menuhin: “La música no está solamente en el Reina Sofía; está en las calles, está en todos lados”. Hay que investigar todas las posibilidades que existen y ser curioso y todas esas pautas que has dicho. Eso es lo que tiene que hacer. Y la

personalidad; hay que ser muy personal. Y escuchar y conocer esto muy bien. No encerrarte nunca en ninguna de las vertientes y dejarse de eso de que si es gitano o es payo. No pasar tres kilos de la música.

David, gracias por tu calidad profesional y calidez humana, haciendo posible este diálogo analítico desde los Estudios Culturales; o lo que es lo mismo: *Tone and mood*. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales.

No, gracias a ti y a todos vosotros.



www.librosconduende.com