



π lacremus

perspectiva interdisciplinaria del laboratorio de creación musical

Stefano Scodanibbio

Director editorial

Julio Estrada

Jefa de redacción

Itz'iar Fadrique

Consejo asesor

Llorenç Barber

Oswaldo Budón

Erik Christensen

Fátima Miranda

David Núñez

Gonzalo Salazar

Consejo editorial

Victor Adan

Grisell MacDonel

Manuel Rocha Iturbide

Salvador Rodríguez

Germán Romero

Mariana Villanueva

Laboratorio de Creación Musical

Posgrado

Mauricio García de la Torre

Nicolás Jaramillo

Luis Morales Nieto

Ivan Sparrow

Licenciatura

Eduardo Aguilar

Francisco Cárdenas

David Ramos

Diseño

Julio Estrada

Equipo editorial

Armando Fonseca

Christian Morales

Perspectiva Interdisciplinaria del Laboratorio de Creación Musical, UNAM. 2016

Editor responsable: Julio Estrada. Número de Certificado de Reserva otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: en Trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en Trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en Trámite. Domicilio de Publicación, Domicilio de Imprenta y Domicilio de Distribuidor: en Trámite, México D.F.

π lacremus

perspectiva interdisciplinaria del laboratorio de creación musical

Uicreat



Índice

Visión		1
Perspectiva		
One says Mexico: el México íntimo de Stefano Scodanibbio	<i>Luis Velasco</i>	3
Horizonte		
Mingus y Scodanibbio: los dos volcanes del contrabajo	<i>Paolo di Gironimo</i>	15
Adyacencia		
Se dice Stefano Scodanibbio	<i>Adolfo Castañón</i>	25
Imagen		
Stefano Scodanibbio	<i>Fabio Falcone, Julio Estrada</i>	28
Encuentro		
4 cuerdas para Stefano Scodanibbio	<i>Varios autores</i>	31
Conversación con Stefano Scodanibbio	<i>Julio Estrada</i>	54
Observatorio		
Stefano Scodanibbio: Oltracuidansa (1997-2001) para contrabajo en 8 canales	<i>Luis Miguel Morales</i>	89



Visión

Perspectiva Interdisciplinaria del Laboratorio de Creación Musical, π -LACREMUS, inaugura una etapa de la labor docente y de búsqueda emprendida de manera conjunta por profesores y alumnos a lo largo de las dos últimas décadas de existencia de este proyecto.

Antiguos profesores y alumnos del LACREMUS forman parte del Directorio de esta publicación. Todos ellos honran con nobleza el ejercicio creativo que extiende sus beneficios a la labor docente y a la de investigación propia de este laboratorio artístico.

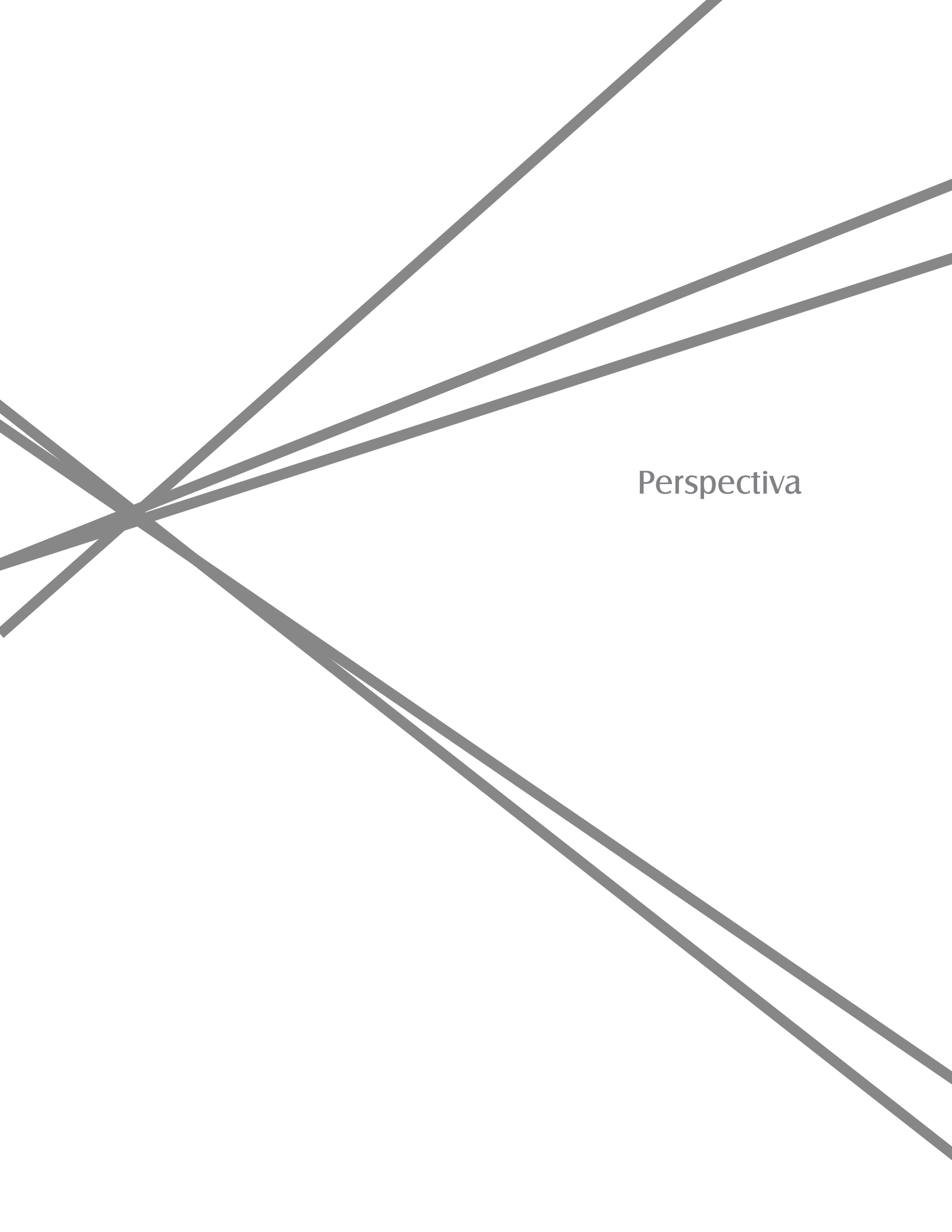
Con duelo compartido entre músicos y público de todos los rincones, el contenido íntegro de este primer número recuerda a Stefano Scodanibbio, artista de nuestro tiempo, formador de intérpretes y de creadores en todo el mundo, y en particular en México, donde encontró en LACREMUS el eco sensitivo a su obra y a sus reflexiones.

El perfil de este creador e intérprete italiano, sensible y profundo, define una faceta original de la historia musical moderna. En particular, México todo le adopta por su entrega como intérprete, maestro de generaciones que alcanzan aquí tres décadas. El amigo inseparable para nosotros decidió, con gesto trágico, sembrar la memoria de su cuerpo en esta tierra.

Una diversidad de textos reverencia al múltiple Scodanibbio que arma con desenvoltura esta plétora de datos, revelaciones y evocaciones que ahora se traducen en reconocimientos privados y colectivos. Luis Velasco se aproxima al autor de la ópera radiofónica hecha con el sonar de México, Paolo di Gironimo desvela las conmovedoras coincidencias que mantienen Scodanibbio y Charles Mingus, Adolfo Castañón apunta al exquisito músico con el que confraterniza en las letras, Fabio Falcioni inscribe con una fotografía el temple insondable del músico, el propio Stefano deja escuchar sus lúcidas respuestas a la copiosa conversación que como despedida tuvimos en Cuernavaca un año antes de su partida, y en un saludo final, compositores, intérpretes, musicólogos, amigos todos una vez más del ser entrañable hilamos recuerdos, pensamientos y un hondo pesar.

Al concluir nuestras páginas aproximamos al lector y al escucha al último disco en vida de Stefano Scodanibbio, Oltracuidansa.

J.E.



Perspectiva

One says Mexico: el México íntimo de Stefano Scodanibbio

In memoriam Stefano Scodanibbio

Una inexplicable lealtad geográfica lleva a Scodanibbio a crear ese lugar de encuentro acústico y mental llamado One says Mexico. El resultado es asombroso y tiene algo de hipnótico y ritual.

Adolfo Castañón¹

¹ Castañón, *Viaje a México: Ensayos, crónicas y retratos*, p. 31.

Luis Velasco Pufleau
Posgrado en Música, UNAM
École des Hautes Études en Sciences Sociales (París)

Este artículo presenta y analiza uno de los proyectos artísticos más ambiciosos y personales del contrabajista y compositor italiano Stefano Scodanibbio: su ópera radiofónica *One says Mexico*. Scodanibbio utiliza en esta obra principalmente tres tipos de materiales en espacios sonoros heterogéneos: fragmentos de piezas para guitarra sola o para dos guitarras que compuso en sus estancias en México, paisajes sonoros que grabó en México durante muchos de sus viajes, textos de veintiséis escritores extranjeros que hablan sobre México (dichos por una diversidad de lectores). Los tres elementos se mezclan y se confunden en la obra, constituida por cuatro movimientos contrastantes con estructuras formales independientes, a la manera de un ciclo de sonata. *One says Mexico* constituye un homenaje íntimo a México, un retrato musical, sonoro y literario del país que el compositor amaba tanto y en el que decidió morir.

This paper presents and discusses one of the most ambitious and personal art projects of the Italian bassist and composer Stefano Scodanibbio: his radio opera One says Mexico. Scodanibbio used in the composition of this work three main types of materials in heterogeneous sound spaces: fragments of pieces for solo guitar or two guitars, which he composed during his stays in Mexico, the soundscapes recorded in Mexico during many of his trips and texts of twenty-six foreign writers who talk about Mexico (read by a variety of speakers). The three elements are mixed in the work, consisting of four contrasting movements with independent formal structures, in the manner of a sonata cycle. One says Mexico is an intimate tribute to Mexico, a musical, literary and sound portrait of a country that the composer loved and where he decided to die.

Palabras clave (keywords): Scodanibbio, *One says Mexico*, Hörspiel, electroacústica, México.

Introducción

“La música me dio la oportunidad de vivir en plena libertad”,² declaraba Stefano Scodanibbio (1956-2012) en el programa *Ars Sonora* de la Radio Nacional de España pocos meses antes de su muerte. Música, creación y libertad fueron para Scodanibbio los ejes de su vida, como instrumentista o como compositor. Scodanibbio es conocido por haber revolucionado la técnica de su instrumento y por su colaboración –y amistad– con algunos de los compositores más importantes de la segunda mitad del siglo XX –entre los cuales destacan Scelsi, Nono, Berio, Estrada, Sciarrino, Xenakis, Stockhausen, Riley, Cage, Ferneyhough, Frith, Bussotti y Donatoni–. Su actividad artística sobrepasa el ámbito de la música contemporánea, como muestran sus colaboraciones con dramaturgos –Rodrigo García–,³ coreógrafos –Patricia Kuypers– y escritores –Edoardo Sanguineti.

El catálogo de Scodanibbio inicia en 1979 con *Oriente-Occidente* para contrabajo solo⁴ y se extiende hasta su muerte: “componer me ayuda para interpretar, y viceversa”, decía de manera natural. Así, la interpretación, la composición y la improvisación forman parte del mismo proyecto, un proyecto de vida impulsado por la actividad creadora.

La ópera radiofónica *One says Mexico*, terminada en 1998, con más de cincuenta minutos de duración y dedicada al escritor mexicano Adolfo Castañón, constituye un homenaje íntimo a México, un retrato musical, sonoro y literario del país que el compositor amaba tanto y en el que decidió morir. El propio Scodanibbio explicaba:

México ha sido siempre una especie de segunda patria para mí y desde siempre quería homenajearlo de alguna manera. Hasta que me decidí homenajearlo con una forma de arte sonoro que se puede llamar ópera radiofónica en español –en alemán se llama Hörspiel,⁵ “juego para el oído”– aprovechando los medios de la radio.⁶

Encuentros, paisajes y sonidos de México

El proyecto de *One says Mexico* ocupa varios años en la vida de Scodanibbio, quien se encarga del proceso de grabación, producción y todos los detalles finales –incluso el diseño de la portada del disco (FIGURA 1)–. En *One says Mexico* se mezclan gran cantidad de materiales sonoros de orígenes diversos que, en torno a los sonidos, la gente y la historia de México, hablan de la importancia que tuvo la literatura en la vida del compositor.

² Entrevista con Stefano Scodanibbio en la edición monográfica del programa *Ars Sonora* de la Radio Nacional de España, realizada por Miguel Álvarez-Fernández y Rubén Gutiérrez del Castillo el 18 de junio de 2011. Sin mención contraria, ésta y todas las citas de Stefano Scodanibbio son transcripciones de dicho programa.

³ Rodrigo García decía sobre Scodanibbio el 1 de enero de 2011 en el programa *Ars Sonora*: “Me siento privilegiado por tener la fortuna de haber trabajado con Stefano. No solo por el pedazo de músico que es y toda la historia que él trae consigo (...), sino también como un magnífico compañero intelectual”.

⁴ El catálogo y la discografía de Stefano Scodanibbio se encuentra en su sitio Internet:

 <http://www.stefanoscodanibbio.com>

⁵ Género musical nacido en Alemania gracias a la iniciativa de autores que abordaron la composición de una forma nueva en las radios de estado; se caracteriza por la fusión heterogénea, en distintos planos sonoros, de sonidos ambientales, voces, textos y música.

⁶ Entrevista con Stefano Scodanibbio, *op. cit.*



FIGURA 1. PORTADA DEL DISCO COMPACTO *ONE SAYS MEXICO*, DISEÑO DE STEFANO SCODANIBBIO Y GIANLUCA GENTILI

Scodanibbio utiliza principalmente en *One says Mexico* tres tipos de materiales en espacios sonoros heterogéneos; según el compositor:

En esta pieza confluyen muchos elementos, por lo menos tres grandes elementos. [El primero] es el elemento musical, que está dado por piezas para guitarra sola o para dos guitarras: son tres piezas que compuse en mis estancias en México, superpuestas y re-mezcladas. El otro elemento importante son los sonidos de ambientes que he grabado en México durante muchos de mis viajes –horas y horas de grabaciones en calles, ciudades, terminales de autobuses, mercados, cantinas, etc.–. El tercer elemento, muy importante, son las voces, los textos que son leídos por unos veinticinco recitadores, porque es un retrato musical, acústico y literario de México.⁷

⁷ Entrevista con Stefano Scodanibbio, *op. cit.*

El flujo dramático de *One says Mexico* reside en el contraste temático de los elementos dentro de la organización macro-formal, dirigiéndose poco a poco hacia una inmersión casi total en el mundo sonoro de México, representado en el cuarto movimiento por los abundantes paisajes sonoros y referencias musicales del país. En efecto, los textos, los ambientes sonoros y

los sonidos de la guitarra escogidos por Scodanibbio obedecen a una lógica narrativa desarrollada por medio de un plan formal basado en la oposición dramática de movimientos autónomos y complementarios a la vez (CUADRO 1).

	I.	II.	III.	IV.
Duración	25' 13''	7' 24''	7' 46''	9' 55''
Movimiento	Rápido	Lento	Moderado	Rápido
Carácter	Dramático (inestable)	Trágico	Místico/Trágico	Expresivo (estable)
Narración	Inmersión y descubrimiento del país	Historia de la Conquista de la Nueva España	Textos místicos relacionados con México	Abundancia de ambientes y referencias sonoras de México

CUADRO 1. ESTRUCTURA FORMAL Y CARÁCTER DE LOS MOVIMIENTOS DE *ONE SAYS MEXICO*

El primer elemento de *One says Mexico* son los sonidos de la guitarra –para Scodanibbio, instrumento representativo de México– que provienen principalmente de dos de las cuatro obras que forman parte del catálogo del compositor para este instrumento: *Quando le montagne si colorano di rosa* (dos guitarras 1984-1988, 10'), dedicada al dúo Castañón-Bañuelos (Margarita Castañón y Federico Bañuelos), y cuyo título se inspira del libro *Visas* del poeta italiano Vittorio Reta, y *Dos abismos* (guitarra sola, 1992, 13'), dedicada a Magnus Anderson –título inspirado en el poema *Rapsodia para el mulo*, de José Lezama Lima.⁸ Las versiones utilizadas por Scodanibbio de estas dos obras fueron grabadas a finales de 1997 por los guitarristas Elena Casoli, Jürgen Ruck y Magnus Anderson, bajo la dirección artística del compositor, en el estudio radiofónico de la Saarländischer Rundfunk de Saarbrücken. En cada uno de los cuatro movimientos de *One says Mexico*, Scodanibbio utiliza de manera libre fragmentos de esas obras. Procedimientos de yuxtaposición, de transformación del *tempo* o del espacio sonoro con filtros resonantes, dan a cada movimiento una identidad musical propia al servicio del texto. El lenguaje de las obras para guitarra de Scodanibbio es generalmente modal y se caracteriza por la abundancia de armónicos, ligados de mano izquierda sola y recursos técnicos como el *pizzicato* a la Bartók (EJEMPLO 1).

⁸ Las otras dos obras que completan su catálogo son *Techné* (dos guitarras 1980-1981, 8'), dedicada al dúo Castañón-Bañuelos, y *Verano de suerte* (guitarra sola, 1981-1982, 7').



EJEMPLO 1. FRAGMENTO DE *QUANDO LE MONTAGNE SI COLORANO DI ROSA* (CC. 186-191), UTILIZADO EN EL PRIMER MOVIMIENTO DE *ONE SAYS MEXICO* (0'24"-0'29)

El aspecto idiomático se desarrolla por medio de superposiciones de planos sonoros, obtenidos en gran parte gracias a la independencia técnica de las dos manos, o por la repetición y agregación de micro-motivos o de células rítmicas (EJEMPLO 2).



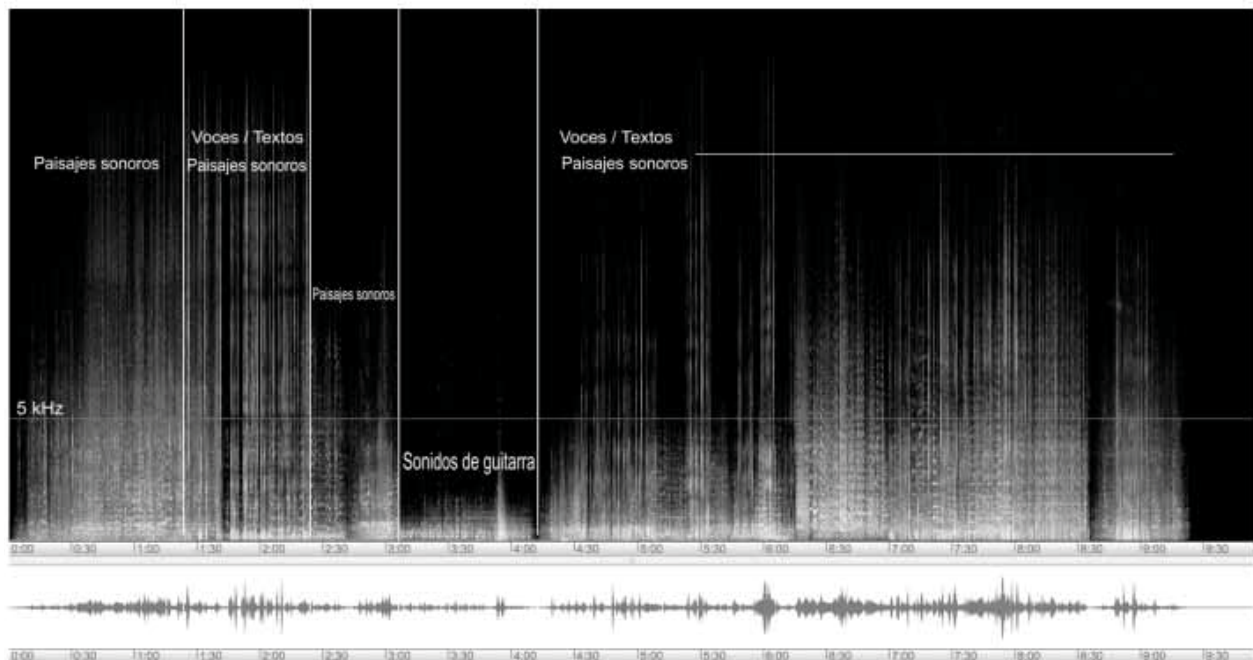
EJEMPLO 2. PRIMEROS COMPASES DE *QUANDO LE MONTAGNE SI COLORANO DI ROSA* (CC. 1-16) UTILIZADOS EN EL PRIMER MOVIMIENTO DE *ONE SAYS MEXICO* (6'03" - 6'16")

Scodanibbio tocaba la guitarra y compuso sus obras con el instrumento en las manos, ya que la improvisación estaba íntimamente ligada a su trabajo de composición y a su proceso creativo: "siempre la improvisación hizo parte de mi vida musical, sea como solista, incluyendo algunas de mis obras, sea con otros músicos o grupos"⁹ afirmaba con naturalidad.

⁹ Entrevista con Stefano Scodanibbio, *op. cit.*. Scodanibbio solía combinar en sus conciertos, especialmente con el trío formado con el trompetista Markus Stockhausen y el violonchelista Rohan de Saram, obras de la literatura musical contemporánea con improvisaciones.

El segundo gran elemento de *One says Mexico* son los paisajes sonoros de México que Scodanibbio registra durante sus viajes con una grabadora portátil digital DAT (*Digital Audio Tape*).¹⁰ Estos paisajes sonoros, repartidos de manera irregular en los diferentes movimientos de la obra, están constituidos por gritos de vendedores ambulantes, cantos de pájaros, canciones populares interpretadas por tríos o por mariachis y por ambientes de mercados, plazas, cantinas, terminales de autobuses y aeropuertos. En general, los paisajes sonoros acompañan y dan vida a los textos, llevando al oyente a lugares íntimos de México que Scodanibbio grabó pacientemente durante sus viajes. Un espectrograma permite observar la estructura formal del cuarto movimiento de *One says Mexico*, construida en función de la utilización narrativa de los elementos musicales, sonoros y literarios que forman la obra (EJEMPLO 3).

¹⁰ Agradezco a Julio Estrada el documentar este dato.



EJEMPLO 3. ESPECTROGRAMA Y OSCILOGRAMA DEL CUARTO MOVIMIENTO DE *ONE SAYS MEXICO* (9'55''): EL ESPECTRO ARMÓNICO DE LOS SONIDOS DE GUITARRA NO SOBREPASA LOS 5kHz, CONTRARIAMENTE AL ESPECTRO DE LAS VOCES Y DE LOS PAISAJES SONOROS QUE SE ENCUENTRAN EN SU GRAN MAYORÍA ALREDEDOR DE LOS 18kHz. EL ESPECTROGRAMA FUE REALIZADO CON EL PROGRAMA *ENALISIS*, DESARROLLADO POR PIERRE COUPRIE DENTRO DEL PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: "NEW MULTIMEDIA TOOLS FOR ELECTROACOUSTIC MUSIC ANALYSIS" DEL MTI RESEARCH CENTRE DE LA UNIVERSIDAD DE MONTFORT (LEICESTER, UK)

[▶ HTTP://LOGICIELS.PIERRECOURPRIE.FR/?PAGE_ID=402](http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page_id=402)

La mirada extranjera y la libertad creadora

El tercer elemento que estructura el discurso sonoro de la obra – los textos de veinticuatro escritores extranjeros que en México y en diferentes lugares del mundo leen amigos o colaboradores del compositor– constituye “el ojo del visitante, del escritor extranjero que ha viajado en México, que visitó México y que escribió sobre México, [...] el punto de vista mío, el extranjero que va a México”¹¹. Leídos en los idiomas originales –italiano, francés, alemán, inglés, español y portugués–, los textos abordan diferentes etapas de la historia de México y una gran variedad de aspectos de la vida mexicana que marcaron a los diferentes escritores visitantes. El contenido narrativo de los textos caracteriza cada uno de los movimientos de *One says Mexico* y participa del desarrollo de la dramaturgia de la obra. Por ejemplo, en el primer movimiento, el más largo y denso de los cuatro (25’13”), el montaje extremadamente concentrado por las citas de los escritos y por su lectura con voces diferentes (ver CUADRO 2) crea un movimiento impredecible y da la impresión de una transformación constante. Por el contrario, la extensión de los cuatro textos y el ritmo lento y repetitivo de los elementos del segundo movimiento dan una impresión de inmovilidad temporal al servicio del contenido trágico del texto –la conquista y la fundación de la Nueva España.

¹¹ Entrevista con Stefano Scodanibbio, *op. cit.*

I.

Recitador (Speaker)	Autor	Obra
Andrew Murphy	D. H. Lawrence	<i>Mornings in Mexico</i>
Wolfgang Korb	Alexander von Humboldt	<i>Politischer Versuch über Dans Neue Spanien</i>
David Moss	William Burroughs	<i>Junky</i>
Wolfgang von Stas	Gustav Regler	<i>Im Tal der blutbefleckten Pyramiden</i>
Paulo Alvares	Énrico Lopes Verissimo	<i>México – Historia de uma viagem</i>
Mario Zanzani	Pino Canucci	<i>La polvere del Messico</i>
Terence Vanden Berg	Allen Ginsberg	<i>Ready to roll</i>
Terry Riley	Jack Kerouac	<i>Tristessa</i>
David Moss	William Burroughs	<i>Queer</i>
Alfredo Valdez Brito	José Lezama Lima	<i>Paradiso</i>
Stefano Scodanibbio	Emilio Cecchi	<i>America amara</i>
Aldo Tenedini	Italo Calvino	<i>Sotto il sole giaguaro</i>
Mario Zanzani	Pino Cacucci	<i>Camminando</i>
Terence Vanden Berg	Allen Ginsberg	<i>Siesta in Xbalba</i>

Gunter Cremer	Bruno Traven	<i>Nachtbesuch im Busch</i>
Raimund Gilvan-Cartwright	Malcolm Lowry	<i>Under the Volcano</i>
Matthias Ponnier	Wolf Wondratschek	<i>Die Einsamkeit der Männer. Mexikanische Sonette (Lowry-Lieder)</i>
Fátima Miranda	María Zambrano	<i>Un descenso a los infiernos</i>

II.

Santiago Genovés	Francisco de Aguilar	<i>Relación breve de la conquista de la Nueva España</i>
Rafael Taibo	Bernal Díaz del Castillo	<i>Historia Verdadera</i>
Julio Estrada	Bartolomé De Las Casas	<i>Relación de la destrucción de las Indias</i>
Andrew Murphy	D. H. Lawrence	<i>The Plumed Serpent</i>

III.

Stéphane Schleining	Antonin Artaud	<i>Los Tarahumaras</i>
Wolf-Dietrich Sprenger	Ernst Jünger	<i>Annäherungen. Drogen und Rausch</i>
Napoleón Glockner	Carlos Castaneda	<i>El fuego interno</i>
Roberto Kolb	Carlos Castaneda	<i>The teachings of Don Juan</i>

IV.

Álvaro Bitrán	Pablo Neruda	<i>Confieso que he vivido</i>
Mario Zanzani	Pino Cacucci	<i>La polvere del Messico</i>
Raimund Gilvan-Cartwright	Malcolm Lowry	<i>Under the Volcano</i>
Paulo Alvares	Énrico Lopes Veríssimo	<i>México – Historia de uma viagem</i>
Maurizio Boldrini	Francesco Carletti	<i>Ragionamenti del mio vaggio intorno al mondo</i>
Aldo Tenedini	Italo Calvino	<i>Sotto il sole giaguaro</i>

CUADRO 2. RECITADORES, AUTORES Y TEXTOS (FRAGMENTOS) UTILIZADOS EN *ONE SAYS MEXICO*

El análisis detallado de la relación entre los textos y el flujo dramático de *One says Mexico* sobrepasa los límites de este texto y meritara un estudio más extenso y específico; sin embargo, es posible señalar la complejidad de esta relación y el imponente trabajo que realiza el compositor leyendo, grabando y organizando la trama dramática durante varios años. *One says Mexico*, nombre de la primera frase del libro *Mornings in Mexico* de D. H. Lawrence,¹² está concebida como un viaje iniciático a la historia y a la vida del país que Scodanibbio recorrió dejando su huella y del que se fue impregnando poco a poco. Las palabras de Pablo Neruda con las que inicia el cuarto movimiento

¹² “One says Mexico: one means, after all, one little town away South in the Republic” [México, dice uno: y lo que queremos decir, después de todo, es que hay un pueblecito al sur en la República], Lawrence, *Mornings in Mexico and other essays*, p. 11.

podrían ser las del mismo Scodanibbio: “Vagué por México, corrí por todas sus costas, sus altas costas acantiladas, incendiadas por un perpetuo relámpago fosfórico. México, el último de los países mágicos”.¹³

¹³ Neruda, *Confieso que he vivido*, pp. 207-208.

Para el escritor mexicano Adolfo Castañón, “en *One says Mexico* el artista logra desposar la realidad imaginaria y la realidad histórica y empírica, conjugar lo íntimo y lo público, la historia y la magia”.¹⁴ *One says Mexico* es una de las pruebas más contundentes de la libertad creadora de Stefano Scodanibbio, íntima mente ligada a su manera de sentir la vida y el arte, a sus viajes y a la gente que acompañó su existencia.

¹⁴ Castañón, *Viaje a México: Ensayos, crónicas y retratos*, p. 31.

El filósofo italiano Giorgio Agamben escribe respecto a la relación de Scodanibbio con su música: “Stefano no es solamente un gran artista, sino también un artista feliz que se deleita en su música, incluso si ésta debía, como todo arte, herirlo de muerte”.¹⁵ Dicho con sus propias palabras, Stefano Scodanibbio murió viviendo la música como una “capacidad de imaginar otros mundos posibles sin apoyarse en modelos tomados de otras disciplinas, en la tecnología de la época, en los preceptos académicos, en lo *musically correct*”.¹⁶ En lugar de conformarse con lugares conocidos y senderos ya trazados, el compositor prefirió “mirar alrededor, viajar, ir a museos, absorber, asimilar, nunca dejar de experimentar”.¹⁷ No cabe duda de que la música dio a Stefano Scodanibbio la oportunidad de vivir en plena libertad.

¹⁵ Agamben, en *My new address* (notas), 2004, p. 6.

¹⁶ Scodanibbio, Stefano, “Idiomi, viaggi, strumenti musicali”, en *My new address* (notas), p. 6.

¹⁷ *Ídem*.

Bibliografía

Castañón, Adolfo, *Viaje a México: Ensayos, crónicas y retratos*, Iberoamericana, Madrid, 2008.

Lawrence, D. H., *Mornings in Mexico and other essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009 [1927].

Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Pehuén Editores, Santiago, 2005 [1974].

Scodanibbio, Stefano, *My new address*, CD (notas), Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken, 2004.

Fuentes fonográficas

Scodanibbio, Stefano, *One says Mexico*, CD, Saarbrücken, Saarländischer Rundfunk, 1998, 50'19".

Recitadores: Andrew Murphy, Wolfgang Korb, David Moss, Wolfgang von Stas, Paulo Alvares, Mario Zanzani, Terence Vanden Berg, Terry Riley, Alfredo Valdez Brito, Stefano Scodanibbio, Aldo Tenedini, Gunter Cremer, Raimund Gilvan-Cartwright, Stéphane Schleininger, Matthias Ponnier, Fatima Miranda, Santiago Genovés, Rafael Taibo, Julio Estrada, Wolf-Dietrich Sprenger, Napoleón Glockner, Roberto Kolb, Álvaro Bitrán, Maurizio Boldrini.

Dúo de guitarras: Elena Casoli, Jürgen Ruck

Guitarra sola: Magnus Andersson

Grabación y producción: Saarländischer Rundfunk

Productores: Stefano Scodanibbio, Wolfgang Korb (SR)

Remix: Stefano Scodanibbio, Gianluca Gentili.

My new address, CD, Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken, 2004, 64'00"

Fuentes en internet

Stefano Scodanibbio, <http://www.stefanoscodanibbio.com>

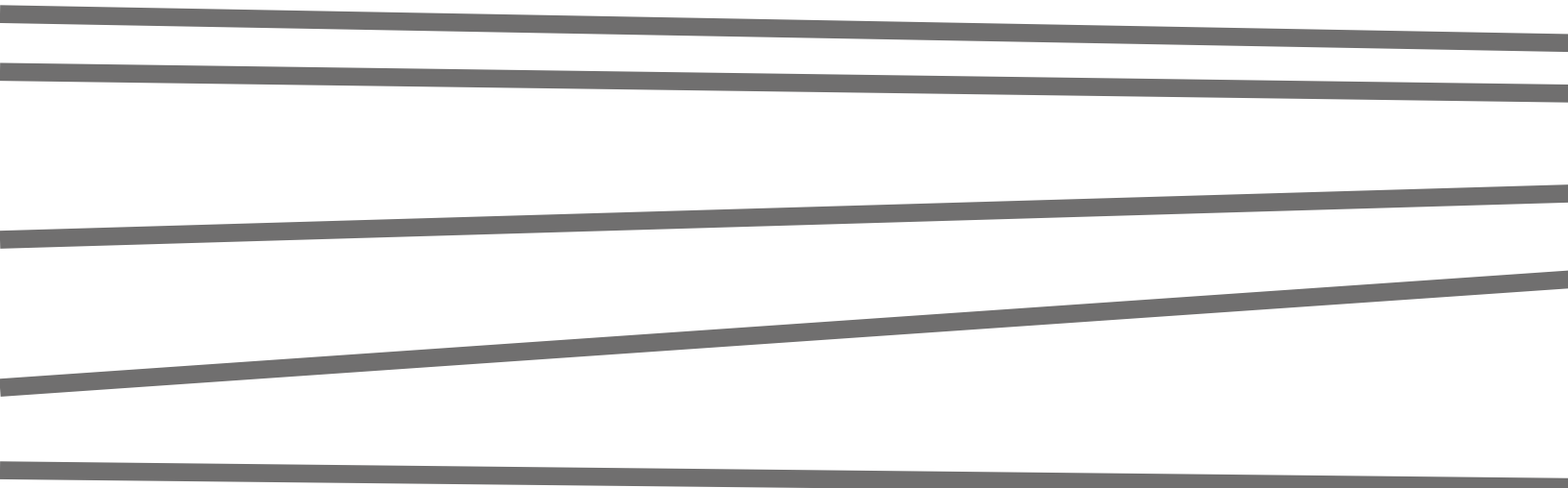
Programas de cómputo

EAnalysis, Leicester (UK), desarrollado por Pierre Couprie en el MTI Research Centre de la Universidad de Montfort: http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page_id=402

Partituras

Scodanibbio, Stefano, *Quando le montagne si colorano di rosa*, dos guitarras, 1984-1988, 10', facsímil, ediciones Stefano Scodanibbio, <http://www.stefanoscodanibbio.com>

Scodanibbio, Stefano, *Dos abismos*, guitarra sola, 1992, 13', facsímil, <http://www.stefanoscodanibbio.com>



Horizonte

Mingus y Scodanibbio: los dos volcanes del contrabajo

Paolo di Gironimo
(traducción, Julio Estrada)



IMAGEN 1.
STEFANO SCODANIBBIO
(FOTO DE CLAUDIO CASANOVA)

Voyage That Never Ends, una de las obras de Stefano Scodanibbio de mayor renombre, se adapta perfectamente a la intensa obra de búsqueda instrumental y compositiva de Charles Mingus y del propio autor italiano. Paladines de una evolución y una renovación que abarca no sólo al contrabajo sino a la música toda, ambos músicos comparten un destino muy similar, lleno de coincidencias fascinantes, a veces incluso increíbles.

Voyage That Never Ends, one of Stefano Scodanibbio's better known works, seems to be a perfect title to describe the intense instrumental and compositional research of Charles Mingus and the Italian author himself. Paladins of an evolution and a renovation which comprehends not only the doublebass but all music, both artists share a similar destiny, full of fascinating coincidences, at times being incredible.

Palabras clave (keywords): Mingus, Scodanibbio, doublebass, Lowry, Cuernavaca.

Ritmo, búsqueda e innovación son tres elementos importantes tanto en la música de Charles Mingus como en la de Stefano Scodanibbio. Pertenecientes a culturas y periodos históricos diferentes, conocidos hoy como dos géneros musicales a primera vista distantes como el jazz y la música contemporánea, uno y otro creadores viven una adolescencia musical con evoluciones invertidas en las que sus vidas parecen cruzarse.

Charles Mingus se aproxima a la música a los nueve años en el estudio del trombón, pasa luego al violoncello interesándose en particular en autores como Richard Strauss y Arnold Schoenberg. Todo esto hasta que su amigo y coetáneo Buddy Collette lo convence de pasar al contrabajo, instrumento que la cultura negra integra a su tradición musical jazzística.

Stefano Scodanibbio, antes de iniciar a los dieciocho años el estudio del contrabajo, escucha a su vez mucha música de rock y jazz, siendo fulgurado por la libertad de movimiento en los territorios inexplorados de Miles Davis y el fraseo de John Coltrane. Admirando del jazz la inmediatez que deriva del profundo estudio y la aproximación física del músico con su instrumento, crea con estos elementos un tesoro que reencontraremos bien saldado en toda su búsqueda musical.

La historia de Charles Mingus está imbuida en un periodo de vibrantes protestas, los años a mitad de camino entre el *bop*¹ de los años cuarenta y el *free* –o jazz libre–² de los años sesenta. En aquel entonces resulta evidente la correspondencia, o incluso la relación de causa y efecto, entre las turbulencias socio-políticas y musicales, mismas que parecen comentar y expresar las sensaciones de los grupos sociales en revuelta. En dicho contexto, el compositor y contrabajista afro-americano se ubica como figura puente entre dos revoluciones musicales, madurando los conceptos en una y asumiendo el papel de precursor en otra. Audaz innovador y muy ligado a la tradición afro-americana, Mingus es un desadaptado, un hombre de difícil carácter y a veces violento, aunque sin duda profundamente honesto y brutalmente sincero. Los lados contrastantes de su persona se

¹ Improvisación virtuosística en tempi rápidos. (N. Del T.)

² La idea remite a la apertura radical del estilo jazzístico, en su momento ampliamente criticada por el público y por los músicos. (N. Del T.)

reencuentran en su música, donde se confunde un gusto convulsivo por el caos, más drama que abandono íntimo, con un retorno bastante repentino al carácter insistente del *riff*,³ pero sin llegar a descuidar el pulso regular del ritmo.

³ En la jerga jazzística, una suerte de estribillo rítmico, melódico o armónico. (N. del T.)

El no desear más abandonar la música a la improvisación feroz y al caos puro se demuestra mediante el frecuente empleo en Mingus de una suerte de lienzo improvisatorio, una pequeña partitura de referencia que le permitiese tener bajo control y cuidar mejor el tejido armónico y melódico de sus grabaciones. Además de que Mingus pertenece por un breve periodo a la orquesta de Duke Ellington, la influencia de este último fue acaso importante para que el contrabajista se inclinase por lo estructural y lo armónico. Para Mingus es fundamental el valor individual de las voces instrumentales en el grupo, pero también lo es la integración de las simples voces, cuya línea melódica parece estar siempre a punto de estallar en el paroxismo; o también su disposición a recorrer otros caminos, como el folclor o la abstracción. Y en todo esto es evidente el elemento esencial, la energía propulsiva y pasional del líder que expresa toda su rabia en una producción artística que, al cabo, es la representación directa de la propia existencia.

Las innovaciones aportadas por Charles Mingus al contrabajo son la repercusión natural de una renovación musical más vasta; su técnica de ejecución desciende directamente de Jimmy Blanton y está a la par de la de otros dos contrabajistas contemporáneos suyos, Oscar Pettiford y Ray Brown, cuyos virtuosismo y precisión parecían haber llevado al instrumento al límite de sus posibilidades. Mingus tiene el mérito de haber buscado y expresado a través del contrabajo una emotividad intensa, ampliando de paso el campo sonoro del instrumento en cuanto a dinámica, riqueza tímbrica y registro; su sonido pasa de ser delicado, abierto y profundo a un tono obstinado, rabioso y percusivo; de muy definido –en la medida en que lo permitieron las grabaciones de la época– tiende a veces a aproximarse al ruido, algo obviamente deseado y buscado. Es claro que todo lo anterior está casi exclusivamente limitado al uso del pizzicato del jazz y un uso sólo esporádico del arco en el contrabajo.



CHARLES MINGUS

<https://www.google.com/search?q=charles+mingus&biw=853&bih=367&sei=s7xMUM7LFeX8yQH47IGwBA&tbm=isch>

Luego del ascenso solista ochocientesco del contrabajo –Dragonetti, Bottesini y Kousevitzkij, principalmente– y de la introducción y desarrollo del *pizzicato* desde el inicio del novecientos hasta nuestros días, la muerte de Stefano Scodanibbio el pasado enero de 2012 priva al mundo del autor de una tercera revolución del instrumento. Gracias al compositor italiano, el contrabajo abre hoy definitivamente las fronteras a mundos sonoros hasta hace poco ignorados mediante una labor de búsqueda y sobre todo de selección y organización de los potenciales tímbricos y expresivos ofrecidos por el instrumento.



<http://www.youtube.com/watch?v=rpcyHiC9jgA&feature=related>

Scodanibbio busca innovar en prácticamente todas las ramas de la música contemporánea, al grado de sonar avantgarde, minimalista o

espectral según las exigencias y a pesar de su recorrido compositivo sin duda poco “académico”. Estudia composición en el conservatorio durante tres años con Fausto Razzi y sólo por un mes con Salvatore Sciarrino, lo cual le lleva a desarrollar un fuerte impulso en la reinención con los instrumentos de arco. Scodanibbio participa con discreción en la evolución de grandes autores como Cage, Xenakis o Berio, lo cual requería de una particular capacidad sensorial de aproximación al instrumento, al igual que con la interpretación de la música de minimalistas como Terry Riley, a cuya dinámica sonora logra dar un estilo meditativo, “orientalizado”. En los años ochenta y noventa toca en los festivales más importantes de música contemporánea obras escritas expresamente para él por autores como Bussotti, Donatoni, Estrada, Ferneyhough, Frith, Globokar, además de los ya citados Sciarrino y Xenakis. Colabora entre otros con Nono, Scelsi y Stockhausen. Gran amante de la literatura y de la poesía, con Edoardo Sanguineti y Vittorio Reta redescubre los vínculos entre lo declamatorio y lo musical.

En una entrevista Stefano afirma: “compongo para escuchar aquello que nunca he escuchado y aquello que tiene código genético único, ya sea que se trate de un instrumento de arco o un piano”.⁴ Su obra de búsqueda se basa en la relación física con el instrumento y el surgimiento de lo improvisatorio, lo que presupone una labor incluso mucho más amplia que la señalada más arriba. La relación física con el instrumento y con el impulso y el destello propios de la improvisación, es una entre las múltiples facetas que pueden observarse en el amplio espectro de la obra de Scodanibbio.

⁴ *All about jazz*, 2004.

Uno de sus meritos principales es el de haber penetrado a fondo en las nuevas sonoridades del contrabajo, con la emoción frenética de perderse en éste para vivir con plenitud la relación ejecutante-intérprete y conocerlo mediante el control de los mínimos detalles. Aquellos que al inicio podían ser vistos y juzgados como simples efectos sonoros a través de su obra devinieron aspectos esenciales de una nueva técnica; su repertorio alcanza a cubrir cerca de cuarenta modos diversos de emisión sonora en el contrabajo, para los cuales Scodanibbio genera una simbología gráfica precisa. Su profundo conocimiento y amplio estudio de los aspectos que remiten al ritmo, dinámica, emisión, uniformidad o movilidad tímbrica se integran, en la práctica, a las técnicas tradicionales que, producto de un empeño constante, aplica durante años.

La portada de la última aportación discográfica del maestro italiano, bajo el título *Oltracuidansa*, para contrabajo y cinta, muestra buena parte de los símbolos gráficos que crea para sus partituras. El hallazgo, la exploración y la catalogación de las nuevas técnicas creadas por Stefano Scodanibbio es sólo el *incipit* de un gran libro, la presentación,

 <http://www.youtube.com/watch?v=E7LCiaixhtl>



IMAGEN 2. STEFANO SCODANIBBIO (FOTO DE CLAUDIO CASANOVA)

profundamente detallada de los personajes de una obra, cuyo desarrollo queda para siempre impreso en sus cerca de cincuenta composiciones.

Habiendo vivido en dos épocas distintas, con distintos contextos culturales y musicales, Charles Mingus y Stefano Scodanibbio representan dos figuras en sí mismas en cuanto a que en sus obras revolucionarias ejemplares, así como en sus vidas, mantienen siempre una autonomía de fondo y un fuerte individualismo que conduce a cada uno a una inadaptación, aunque externada bajo modos diferentes. Mingus, después de la muerte de su amigo el poli-instrumentista Eric Dolphy, es víctima de un trastorno que lo lleva a encerrarse en sí mismo durante cerca de diez años a través de tratamientos psiquiátricos y bajo psicofarmacéuticos.

Scodanibbio, gran amante de la literatura, adhiere plenamente a la poética de Malcolm Lowry, escritor y filósofo británico nacido en 1909, siempre inquieto por la aventura y el perenne deseo de cambio y de revuelta, a la vez que devastado por la vida. Desde niño, casi ciego a causa de una úlcera de córnea, luego alcohólico crónico, se encierra en Canadá e inicia el planteamiento de su obra maestra, *Bajo el volcán*, novela que influye de manera importante a Stefano Scodanibbio. Con *Bajo el volcán* Lowry quiere escribir una *Divina Commedia* ebria que habla de un alcohólico perseguido por un oscuro complejo de culpa e incapaz de entablar relaciones con las mujeres. Bajo otra perspectiva

▶ MALCOLM LOWRY

https://www.google.com/search?q=malcolm+lowry&biw=853&bih=367&sei=eb1MUlufAcSvyQHa_4GgCg&tbm=isch

el autor plantea una gran alegoría moderna de la redención. La acción ocurre en la ciudad de Cuernavaca, capital del estado de Morelos situada en un altiplano a 1.500 metros sobre el nivel del mar y dominada por dos volcanes. Denominada la “ciudad de la eterna primavera” por sus casi constantes 27° centígrados, es el lugar donde mueren Charles Mingus y Stefano Scodanibbio.

Los más escépticos podrán con justicia pensar que, no siendo contemporáneos, Scodanibbio escoge pasar parte de la vida y de sus últimos días en Cuernavaca siguiendo la horma de Mingus, aunque sólo al final de su vida, después de haber vivido con asiduidad en la ciudad mexicana, se entera de que el estadounidense ha muerto en aquel sitio escogido por Lowry.

Stefano Scodanibbio viaja a México por primera vez en 1978, después de lo cual realiza tantos viajes como los años que se acumulan con sus incesantes visitas. Al inicio de la década de 1980 Stefano toca al menos una vez al año en México invitado por universidades, teatros, centros culturales y encuentros de renombre como el Festival Cervantino de Guanajuato o el Festival Música y Escena de la Ciudad de México. Ahí recibe también reconocimientos como compositor –uno de sus duetos es seleccionado para el Festival de la SIMC de 1993 y en 2006 se presenta su obra de teatro musical *Il cielo sulla terra*-. En Oaxaca, florida ciudad de arte donde Scodanibbio se complacía en descansar, además de presentarse en conciertos, da cursos para compositores e instrumentistas de arco. Colaboran y escriben para él diversos compositores mexicanos, desde Ana Lara, compositora mexicana directora del Festival Música y Escena, hasta Mario Lavista y Julio Estrada.

Mingus, a diferencia de Scodanibbio, va a México no tanto por placer o porque estuviese atraído por el país, sino para curarse con una vieja hechicera mexicana que nada pudo hacer contra el padecimiento del músico. Encontrándose bajo el asedio de la enfermedad desde 1977, los músculos del compositor afroamericano se atrofian a causa de la ELA, esclerosis lateral amiotrófica, enfermedad conocida también bajo el nombre de *morbo de Lou Gehrig*, una degeneración del sistema nervioso que avanza lentamente al atacar las neuronas del movimiento. Los últimos años de la vida de Mingus son narrados en un libro que escribe su compañera, Sue Graham, *Tonight at Noon, una increíble historia de amor y de jazz*. *Tonight at Noon* es el título de una famosa pieza de Mingus, escogido porque la expresión indicaba en la jerga de los músicos “la subversión temporal durante los conciertos”, “la inversión en el orden de las cosas”, en verdad aquello que le acaece a Sue cuando encontró a Mingus. El libro, publicado en 2002, narra su viaje en el universo de Charles, en su tentativa de comprender el entorno y las relaciones del músico. De la descripción emerge una persona volcánica, incontrolable, llena de excesos, con estallidos de violencia que tienen como contraparte gestos de una ternura extrema. Falta aún una comprensión a nivel

profundo de las inquietudes de Charles Mingus, de quien se tiene una impresión de constante extrañeza, y ello porque la propia Sue confiesa entre líneas su incapacidad de comprender bien a fondo al compositor afroamericano. El mérito de dicha publicación es el de haber tratado un denso hecho biográfico que se borra con demasiada rapidez; sin dicha aproximación sólo se identificaría al músico y su carrera artística. En el libro Sue aborda el tema del Mingus que no puede tocar una sola nota porque la parálisis le invade todo el cuerpo. Son pocos los momentos en los que ella se detiene para describir sus propios sentimientos; la narración se ocupa a lo largo del libro de mostrar a un Mingus tenaz, que orgullosamente lucha en una batalla sin esperanza en la cual alternan momentos de desesperación con pocos instantes en los cuales la ilusión de poder vencer la enfermedad alcanza a superarlo todo.



IMAGEN 3.
MARESA Y STEFANO SCODANIBBIO
(FOTO DE SERGIO ROSINI)

En los últimos años en los que Mingus no puede ya tocar continúa no obstante escribiendo música; contacta a la cantante Joni Mitchell, con quien colabora para realizar una reinterpretación musical de los *Cuatro cuartetos* de T.S. Elliot. La intención de Mingus era la de emplear el texto de la obra de Elliot para después componer una partitura para orquesta, bajo y guitarra en la que Joni cantara alternando con el narrador de la historia. La cantante sigue a Mingus y Sue a Cuernavaca pero no tiene tiempo para concluir el proyecto junto con él. En 1979, año en que muere Mingus, se publica entre otros *L'Atlantic*, su último álbum, con *Me, myself an eye*, donde no toca pero escribe la partitura y controla cada fase de la grabación.



<https://www.google.com/search?q=charles+mingus+y+sue+graham&biw=853&bih=367&sei=r1MUMj1N-iFywGvmYHACw&tbn=isch>

El paralelo biográfico entre las vidas de Mingus y Scodanibbio es notable: ambos mueren en Cuernavaca, a causa de complicaciones derivadas de ELA, ambos son acompañados hasta sus últimos días por sus mujeres, Sue y Maresa, respectivamente, y ambos continúan trabajando con diversos colaboradores y creando su música a pesar de la parálisis.

Después de sus dos últimos conciertos en marzo de 2010 en el Auditorio Nacional de Madrid y en abril de 2010 en Vicenza con Edoardo Sanguineti, Scodanibbio es lentamente constreñido a abandonar el instrumento y a concentrarse principalmente en la composición durante sus dos últimos años de vida. Fruto de este periodo son las canciones españolas y mexicanas arregladas para cuarteto de cuerdas, pero sobre todo *Ottetto*, escrito para ocho contrabajos, obra que sintetiza las técnicas contrabajísticas, formas y estilos de la experiencia completa del compositor italiano. Este es un auténtico testamento musical y personal de su obra de búsqueda, cuya primera ejecución se programa en el otoño de 2012 para la *Biennale de Venezia* en ejecución del ensamble *Ludus Gravis* compuesto sólo por contrabajos y bajo la dirección musical de Daniele Roccató. En dicho periodo final, Scodanibbio colabora estrechamente con Daniele Roccató y su ensamble, tanto como director como para preparar la presentación de *Ottetto*. Finalmente *Last*, para voz femenina, obra póstuma y aún inejecutada, surge al término de su vida y, si se quiere, coincide con la obra postrera de Mingus y la cantante Joni Mitchell.

El deseo de hacer música en ambos creadores continúa sin cesar, aun a pesar de los límites musculares que les impone la enfermedad, y continúan para producir y vivir música que aprisiona nuevas ideas, como dos volcanes que no tienen la menor intención

de detener su erupción. Todo lo que un volcán produce se caracteriza de hecho por un cambio continuo y gradual del estado de la materia, del sólido al gaseoso, pasando a través de estados magmáticos y líquidos: el continuo fluir entre dichos estados es asociable en música a la movilidad del sonido, a la búsqueda y a la exploración de nuevos mundos, tanto como a la evolución y el enriquecimiento de los seres humanos a través de todas las posibles experiencias de vida.

En la obra de búsqueda de Mingus y de Scodanibbio está toda la materia volcánica que el contrabajo ha aprisionado en los últimos sesenta años, algo que bastaría para reunir a ambos, pero parece casi que un dios del contrabajo habría de algún modo deseado rendirles gracia, haciendo brillar su unidad a través de un destino común que los une en lugares, caracteres, amor y enfermedad. El contrabajista afroamericano muere a los cincuenta y seis años en el mes de enero, el contrabajista italiano muere a los cincuenta y cinco años también en el mes de enero. Ambos terminan su vida en Cuernavaca, ciudad dominada por dos volcanes –el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl– que firman profundamente la historia de la música del último siglo: Charles Mingus y Stefano Scodanibbio.

Adyacencia



Se dice Stefano Scodanibbio

Adolfo Castañón¹

A Stefano Scodanibbio lo conocí gracias a Federico Bañuelos y a Margarita Castañón, mi hermana, quienes por entonces tenían un dúo de guitarra clásica, el “Dúo Castañón-Bañuelos”. Eran amigos los tres de un grupo de músicos mexicanos como Mario Lavista, Julio Estrada, Rita, la viuda de Manuel Enríquez, Ana Lara Zavala, Marcela Rodríguez, Gerardo Taméz, entre los nombres y rostros que ahora recuerdo.

Stefano era un muchacho alto y fuerte, algunos años menor que yo, no gordo pero sí lo suficientemente macizo para cargar con un contrabajo, el abuelo del Tololoche norteño y criollo. Ese instrumento formaba parte de su personalidad, como una sombra o una madre o aun una suegra celosa que lo acompañaba por todas partes y determinaba sus viajes e itinerarios, antes de que apareciera su gentil madona Maresa. Fatigó caminos, conoció aduanas, salas de espera, practicó carreteras, y estaciones de tren, como quien deletrea ávidamente las partituras de la tierra en busca del *sonido prometido*, aparentando púdicamente que se sacrificaba por una carrera artística o unos centímetros más de fama. Pero no era así.

No soy músico, ni crítico musical. Aspiro apenas a ser un aprendiz de oyente y, digámoslo así, alguien que está atento a la autorrevelación proveniente del discurso musical. Ya se habrá adivinado: Stefano Scodanibbio no sólo se expresaba por y en el contrabajo –primero, en el plano del intérprete, luego en el de la composición, (y ¡cómo interpretaba! y ¡cómo componía!)– sino, también, a través de la palabra tensamente templada hasta el armónico afinado en el aire de la conversación. Era un músico abierto a la amplitud del logos y de la armonía, por ende de la nueva música y de las artes innovadoras. Por razones entre azarosas,

¹ Escritor, poeta, editor y traductor, es investigador asociado de El Colegio de México y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua.

generacionales, familiares, políticas y por distintos caminos, dentro y fuera de la academia compartíamos un atlas poético y filosófico, un juego de mapas artísticos y literarios donde convivían John Cage y Gilles Deleuze, Toni Negri (el filósofo lector de Spinoza), Pierre Boulez, Giacinto Scelsi, Pier Paolo Pasolini, Vasco Pratolini, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, José Lezama Lima, María Zambrano, Carmelo Bene, Octavio Paz, Juan Rulfo, los Presocráticos, Empédocles, D.H. Lawrence, Malcom Lowry, Giorgio Agamben, su amigo, Pino Caccuci y hasta Roberto Bolaño. Podíamos pasar horas hablando, sin sentirlo, como mirando en silencio las ideas del otro. Yo lo escuchaba como quien atiende a un maestro pitagórico; él me prestaba su atención entre estoico y Epicuro, pues seguramente disfrutaba la transformación de su propia esfera mental girando entre otras manos. Además de haber escrito alguna página dedicada a él, escribí y redacté a la sombra de su adorado contrabajo al que mimaba como a un niño el ensayo “Música, danza y silencio en la obra de Franz Kafka”.² Stefano, a diferencia de otros músicos contemporáneos, había ido y regresado, no le tenía miedo a la música, ni a la literatura, y se entregaba con el corazón abierto a las tensas cuerdas de ese instrumento que, en sus manos, parecía transfigurarse como el aceite de la lámpara aladina en envolvente y poderoso Genio.

² Castañón, Adolfo, en *La gruta* tiene dos entradas, Paseos II, editorial Vuelta, México, 1994, pp. 86-100.

Su compromiso con la interpretación, su responsabilidad ante el hecho mayor que significa en la historia de la música el salto desde el virtuosismo hacia nuevas formas de interpretación no le pasó desapercibido a su inteligencia. Llevó esta conciencia mental y digital hasta invertir muchas horas, líbido y energía en la *Rassegna di Nuova Musica* que organizaba cada año en su ciudad nativa, Macerata, Italia, no lejos de Roma, dando por un momento la espalda a la caótica Babel de nuestra edad.

En griego límite se dice *epás* (*perás*). En el límite del árbol de la interpretación musical, se abría un nuevo resplandor, y esas eran *las otras peras del olmo* que era capaz de recoger este joven jardinero del Edén llamado Stefano Scodanibbio.

Nunca pude ir a Macerata, pero le encontré a Stefano una cita donde Giacomo Casanova en sus *Memorias* hablaba de esta ciudad. Esta ficha remachó el clavo dorado de la amistad en la cruz de nuestros rumbos. Ayudé a Stefano en la investigación de los textos que ambientan su ópera radiofónica *One says México –Se dice México–*, y fue un verdadero placer atravesar el bosque de bambús de los enamorados extranjeros de nuestro país, a través de la aguja estricta de su buen gusto. Gracias a él

también traté y me hice, si no amigo, amistoso conocido del poeta Edoardo Sanguineti, el amigo de Octavio Paz y coautor de *Renga*. Un día, invocando a Scodanibbio y a Octavio Paz, durante una visita al Museo Arqueológico de la ciudad colombiana de Medellín, donde nos encontrábamos participando en un festival poético, Sanguineti se inspiró y se puso a recitarme de memoria el poema de los *Sepulcros* de Ugo Foscolo. No había nadie en el recinto; las palabras golpeaban sobre las piedras y parecían moverlas.

A mí que el tiempo y la ambición de gloria
Llevan entre extranjeros, fugitivo,
Que me llame la Musa inspiradora
Para evocar las gestas de los héroes.
Las Musas guardan las tumbas, y cuando
El tiempo barre con sus alas frías
Hasta las ruinas, ellas con su canto
Animan el desierto, y la armonía
Hasta el silencio de mil siglos vence.
Hoy brilla eterno en la infecunda Troya
Para los peregrinos un lugar
Eterno consagrado por la Ninfa
Que a Júpiter le dio el hijo Dárdano,
De donde nace Troya y los cincuenta
Hijos de Príamo y la gente Julia.³

Al terminar de recitar, campeó el silencio: con su boca jadeante y desdentada, mezcla de héroe homérico y de Popeye exfumador, Sanguineti me miró –¿me “murió”?– y me dijo con picaresca majestad: “Todos estamos ahí”.

³ Foscolo, Ugo, *Los Sepulcros, Sonetos y una oda*. Ensayo, traducción y notas de Alaide Foppa, Centro de Estudios Tecnológicos de Artes Gráficas Mexicano-Italiano dependiente de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial de la S.E.P., 1983, p. 77.

imagen



STEFANO SCODANIBBIO
MACERATA, ITALIA,
18 DE JUNIO DE 1956 -
CUERNAVACA, MÉXICO,
8 DE ENERO DE 2012

FOTOGRAFÍA DE
FABIO FALCONI

Stefano Scodanibbio ocupa un lugar primordial en la historia del contrabajo y el primer sitio en la historia del contrabajo moderno al contribuir, como intérprete, y en especial como creador, al renacimiento de dicho instrumento durante más de tres décadas. Su empresa, inédita y ejemplar, comprende la interpretación carismática del más variado repertorio para el contrabajo en los festivales de música contemporánea, el estreno de decenas de obras escritas para él –Bussotti, Donatoni, Ferneyhough, Frith, Globokar, Sciarrino o Xenakis–, la formación de grupos originales de improvisación y de interpretación –dúo con el violonchelista e improvisador Rohan de Saram, dúo con el trompetista y compositor Markus Stockhausen, actuaciones a dúo con Terry Riley o recitales de música y poesía con Edoardo Sanguineti– y una capacidad para dar desde el contrabajo un fundamento certero para una música en verdad nueva.

En un camino de ida y vuelta entre el intérprete y el creador, Scodanibbio logra confundir en su obra la innovación técnica y la invención estética. Siempre artista y siempre artesano, amplifica al extremo el timbre y el rango del contrabajo, aportes a los que se añaden articulaciones inéditas que inciden en el desarrollo de la nueva escuela italiana para las cuerdas. Obsérvense, entre tantos otros, el armónico en *pizzicato*, el *glissandi* simultáneo de dedo y de arco, o el *arco mobile à la Stefano Scodanibbio* –reconocimiento de Luigi Nono en la partitura de *Prometeo*–, todo lo cual conduce a su vez a Giacinto Scelsi a pedirle su colaboración como intérprete o a Luciano Berio a solicitarle crear la transcripción original para el contrabajo de su *Sequenza* para violonchelo.

El tema interpretación-creación fue fundamental para Scodanibbio, quien hace treinta años funda la *Rassegna di Nuova Musica*, festival anual que se celebra en Macerata, Italia, un encuentro que enfatiza el diálogo, indispensable, entre el creador y el intérprete contemporáneo. El binomio intérprete-compositor fue al inicio de la carrera de Scodanibbio esencial como emblema ante el público; sin embargo, en sus años de mayor evolución artística ello representó un obstáculo para dar mayor resonancia a su producción creativa y devino un motivo fundado para reducir el repertorio de obras ajenas e incrementar en sus conciertos la interpretación de la obra propia. John Cage distingue al intérprete:

Stefano Scodanibbio es asombroso. No he escuchado contrabajo mejor tocado que el de Scodanibbio. Me quedé impresionado. Y creo que todo aquel que le oiga también se asombrará. Es realmente extraordinario. Su actuación fue absolutamente mágica.

Conlon Nancarrow, asiduo espectador de sus conciertos en México, aprecia aún más al creador y lo expresa con franqueza:

Desde que escuché un concierto de Scodanibbio quedé impresionado por su música, que descubre constantemente sonidos inéditos en el contrabajo y es mucho más interesante que el repertorio que aborda, porque con ella supera todo lo conocido.¹

Stefano Scodanibbio ocupa también un sitio primordial como creador de un nutrido catálogo que día con día adquiere mayor significado y jerarquía: si al inicio y al final predominan los instrumentos de arco, durante los últimos veinte años se enriquece de alientos, percusiones o el teclado, explora la electrónica o la creación radiofónica, añade la voz cantada o la recitante para converger incluso en la ópera aliada a la danza y al video. Con imborrable calidad, la producción completa tiene años por delante para seguir dando esencia artística a la historia de la música.

J.E.

¹ Comunicación verbal con Nancarrow.

An abstract geometric composition featuring several thick, dark gray lines that intersect to form various shapes, including a large triangle and a quadrilateral. The lines are set against a plain white background. The word "Encuentro" is positioned in the upper right quadrant of the image.

Encuentro

Cuatro cuerdas para Stefano Scodanibbio (1956-2012)

Julio Estrada

Traducción de textos
en inglés, italiano y
francés.

Al fallecer Stefano Scodanibbio en Cuernavaca, México, el pasado 8 de enero de 2012 –fecha en coincidencia con el aniversario del nacimiento de quien compartió la misma enfermedad, Stephen Hawking– solicité a intérpretes, compositores, promotores e intelectuales responder a cuatro preguntas:

- ¿Qué percepción tiene de Stefano Scodanibbio, el intérprete?
- ¿Qué puede aportar sobre su dirección artística de la *Rassegna di nuova musica*?
- ¿Qué impresiones tiene de su obra de creación musical?
- ¿Qué recuerdos guarda de Stefano Scodanibbio, el ser?

Cada uno aporta aquí su respuesta y desvela al lector aspectos importantes de la obra y la vida de este músico de excepción.

Daniele Roccato¹

Stefano mantenía como intérprete un respeto que yo llamaría “sagrado” por la partitura. Su labor tenía como único objetivo poner en relieve lo más claramente posible las ideas del compositor.

Al organizar la *Rassegna*, Stefano cuidaba de la selección de los intérpretes a partir del programa o, viceversa, ideaba el programa a partir de los intérpretes, todo con una atención absoluta. Esto era una especie de sello casero de la *Rassegna*, como bien era de esperarse de un compositor-intérprete.

Con sus composiciones para el contrabajo, producto de su original labor de búsqueda, Scodanibbio condujo probablemente nuestro instrumento a sus máximas posibilidades técnicas y expresivas. Esto, conjuntamente con su excelsa pericia técnica como ejecutante, le convierte, a mi entender, en el más grande contrabajista de los últimos cien años, junto con Charlie Mingus.

Stefano Scodanibbio era una persona en extremo inteligente, sensible, profundamente enamorado de la música y de la vida.

¹ Contrabajista, profesor del Conservatorio de Santa Cecilia, Roma, y director del conjunto *Ludus gravis*.

Francesco Dillon²

Conocí a Stefano en 1995 a mis poco más de veinte años: fue mi maestro. Sus aportes a la técnica del contrabajo continúan siendo una referencia básica, si bien me interesa aún más destacar su rigor y su integridad absoluta. Su relación de hechicero con la ejecución era fruto del estudio más estricto y del perfeccionismo absoluto. Lo recuerdo en Darmstadt a fines de la década de 1990 repasando por enésima vez el *Tríptico* de Ferneyhough y pidiéndome verificarlo con la partitura. Lo recuerdo lleno de entusiasmo cuando derrotamos juntos las “incoherencias” rítmicas del dúo para cello y contrabajo de Donatoni. Lo recuerdo junto a mí en el *Quinteto* de Dvorak fascinado por la nueva aventura en la música de cámara más tradicional.

Inventó un festival absolutamente fuera de las modas, recorriendo también, como organizador, un camino independiente. Me parece que la exactitud en las opciones para sus programas en cada *Rassegna* era a su vez casi una *composición*. También aquí, como en otros aspectos de su personalidad, subrayo la riqueza de referencias culturales que abrió a músicas y aptitudes muy distintas entre sí. Las opciones no fueron nunca “cautivadoras”, y sin duda no reseñaron

² Violoncelista, fue profesor de la Escuela de música de Fiesole.

el testimonio de una cultura de élite, sino al revés, fueron abiertas y estuvieron destinadas a crear exigencias y a liberar a las mentes.

El Stefano compositor no es de menor importancia. Encuentro sumamente fascinante la variedad de sus aproximaciones a la composición: ante todo la que surge entre escritura e improvisación. En muchas de sus obras esta aparente *fricción* se resuelve con una “musicalidad” y naturalidad extraordinarias –baste pensar en la magia de *Voyage*. Su mundo musical estaba lleno de referencias diversas que devenían absolutamente coherentes y personales. Al recorrer el catálogo de Scodanibbio, se lee, como en un diario, su vida: encuentros, viajes, pasiones.

Los recuerdos del gran amigo son muchos. Entre las evocaciones más especiales están las reuniones en sus tierras: las muchas visitas a Pollenza y los verdaderos y auténticos reencuentros entre amigos, siempre muy escogidos, con motivo de cada *Rassegna*. Ahí, en su “casa”, Stefano se convertía en un anfitrión generoso y relajado. El Stefano verdadero, lejos de la presión de algunos momentos de su vida profesional. Ahí se pasaban días enteros entre ensayos, experimentos, escucha de obras de música dispares, contarse historias recíprocas, coincidir en el entusiasmo literario –Lezama Lima... Bolaño...–, excelente comida y mucha risa.

Dije arriba *tierras*, en plural, lo que abarca por supuesto a México. El viaje que hicimos juntos allá por *Il cielo sulla terra* en 2008 representó otro gran momento de concordancia y descubrimiento. Ver a Stefano en su adorado México fue para mí una alegría y hoy estoy feliz de saber que, al final, ha vuelto allá.

Giancarlo Schiaffini³

Conocí a Stefano en Pésaro en la década de 1970, cuando comencé a enseñar en el conservatorio de esa ciudad. Él terminaba sus estudios de contrabajo. Enseguida hicimos amistad, aun siendo de formaciones muy distintas. Comenzamos a colaborar en diversos eventos, de manera momentánea, para también poder mantenernos en un ámbito más profesional. Trabajamos para Scelsi, Nono y para nosotros mismos, a dúo y en muchos otros contextos, de la improvisación a la ejecución de música incluso compleja. Stefano era un músico muy profundo en su trabajo; afrontaba partituras impermeables –como el caso del *Triptico* de Brian Ferneyhough– con método y musicalidad. Colaboró, entre otros, con John Cage y Terry Riley, inclusive en contextos muy

³ Compositor, trombonista e improvisador, fue profesor del Conservatorio de l'Aquila.

diversos, siempre con la misma determinación y con gran honestidad intelectual.

Al iniciar la década de 1980 creó la *Rassegna di nuova musica* –en la que tuve el placer y el honor de participar muchas veces– haciéndola avanzar con gran coherencia. Con el mismo empeño aceptó los desafíos que pudiese presentar la nueva producción de los compositores, ofreciendo a cambio toda la experiencia que podían aportar los ejecutantes de gran nivel. Ese es uno de los valores que con demasiada frecuencia se pasan por alto o se ven con cierta duda: la capacidad del ser profundo que, sin renunciar a actuar en campos y actividades diversas y complementarias, adopta en el fondo la actitud de los artistas del Renacimiento.

De Stefano recuerdo las bellas noches que pasamos juntos de gira por Europa con Nono, o en otros sitios atípicos, *on the road* en España o en festivales tan eclécticos como los de México, los Estados Unidos o Australia. En estas ocasiones, también compartimos la buena mesa, vinos y cigarrillos. Stefano no era de manera alguna un hombre unidimensional.

Rohan de Saram⁴

Me llenó de tristeza escuchar a Maresa decir que Stefano había muerto. Tuve la fortuna de conocerle tanto como a un amigo único e inolvidable y como a un colega muy valioso e irremplazable. Sus aportaciones y desarrollo de técnicas y un repertorio para el contrabajo y para las cuerdas ocupan un sitio importante en la historia musical occidental, de la segunda mitad del siglo XX al inicio del siglo XXI. Confirma plenamente esta idea la reciente tesis doctoral del contrabajista noruego Hakon Thelin, casi discípulo de Stefano, donde el Scodanibbio ejecutante, innovador y compositor destaca de manera muy prominente. Entre las numerosas ocasiones en que Stefano y yo realizamos conciertos juntos, recuerdo el estreno en Colonia de *Roscobeck*, para violonchelo y contrabajo, que nos escribió Xenakis. En numerosas ocasiones tocamos las obras de Estrada para violonchelo y contrabajo, en versiones para solo y dúo; igualmente, nuestro recital en Radio Saarbrücken con dúos de Scelsi y de Schnittke, además de la *Sequenza XIV* para violonchelo de Berio y la magnífica transcripción al contrabajo que hizo de ella Stefano. Participamos en conciertos con obras de Karlheinz Stockhausen y nuestras improvisaciones junto con Marcus Stockhausen. Con el Cuarteto Arditti grabé obras de Stefano, como su colección de dúos

⁴ Violoncelista, antiguo miembro del Arditti String Quartet.

para las cuerdas, además de interpretar partes de su teatro musical // *cielo sulla terra* conducida por él mismo.

En abril de 2010 pasé unos días memorables en Macerata con los Scodanibbio, cuando no podía regresar a Londres al finalizar la *Rassegna di Nuova Musica*, al cancelarse todos los vuelos por la erupción volcánica en Islandia. Los trenes de Italia a Inglaterra estaban repletos y todo era caos e incertidumbre. Me urgía llegar a casa y tomar un avión para asistir a la boda de mi hija en la India. Stefano encontró la solución: envió cincuenta correos electrónicos para contactar a cada uno de sus conocidos en Italia por si acaso alguien salía por auto y pudiese acercarme a Londres con el violonchelo y las maletas. Le informaron que unos amigos de sus amigos en Bolonia regresarían a su casa en Lyon, adonde otros amigos míos pudieron recogerme para viajar a Inglaterra durante cuatro días, justo para volar a la India.

Rosie y yo visitamos a los Scodanibbio en el verano de 2011, cuando Stefano estaba ya bastante mal. En nuestra última noche me pidió ejecutar en su violonchelo algunos movimientos de las Suites de Bach que más les gustaban. Guardamos como nuestro último recuerdo la alegría en su rostro y en sus ojos: al escuchar, la alegría, a pesar del sufrimiento.

Me preguntó qué pensaba respecto al tema de la muerte. Le dije: las palabras del *Bhagavad Gita* –capítulo 2, versos once en adelante–, son significativas: dicen que el *atman*, o el alma más profunda en todas las criaturas vivas es idéntico a Brahman o dios, y por ello eterno, carente del nacer y el morir. Stefano pareció encontrar gran alivio en esas palabras.

Atesoro para siempre el recuerdo de Stefano y lo extrañaré profundamente.

Markus Stockhausen⁵

⁵ Trompetista y compositor.

Stefano trabajó toda su vida como intérprete de otros autores de música contemporánea, al igual que interpretando la avanzada producción que escribió para sí mismo, como solista o con la inclusión del contrabajo en un conjunto. Creó técnicas especiales de ejecución que desarrollaron el lenguaje del contrabajo contemporáneo, ámbito en el que se le percibía acertadamente como un pionero. Enseñó en numerosas clases magistrales y fue un músico respetado en la escena europea y en otros países, como los EE UU y México, país que quiso especialmente.

Stefano fue un músico excepcional y tengo grandes recuerdos de diversos conciertos con él. Muchas veces tocamos juntos *Halt*, dúo para contrabajo y trompeta, un extracto del concierto de trompeta de mi padre, *Michaels Reise um die Erde*.

En la *Rassegna* estuve como invitado sólo una vez, pero cada año pude observar la diversidad y el interés de sus programas.

Fue a través de Fabrizio Ottaviucci que conocí a Stefano, debió ser hacia 1989. Desde entonces creció nuestra amistad y mi respeto por él. Era un músico creativo en todos sentidos: ejecutando, componiendo, enseñando. Era una persona incansable e inspirada. Desde el principio de los años noventa lo invité a participar en mis proyectos, donde juntos improvisábamos intuitivamente. Al principio era algo nuevo para él, pero rápidamente logró hacer aportes significativos en la actividad de mis grupos: en *Kairos* (1989/90), *Possible Worlds*, también en *Possible Worlds Orchestra* (1995); luego, en los últimos años, en nuestro grupo *Sopra le Nuvole* con Tara Bouman (clarinetes), Mark Nauseef (percusión) y Fabrizio Ottaviucci (piano). Una reciente grabación de este último grupo, en febrero de 2008 en el Schloss Elmau, Alemania, saldrá pronto bajo el título *Spaces and Spheres*.

Stefano tenía gran formación intelectual, seguía de cerca la escena de la vanguardia ejecutando de manera invariable en los principales festivales musicales. Tenía amigos en todas partes. Era también una persona tímida, de no muchas palabras. Acostumbraba practicar apasionadamente hasta el último minuto antes de los conciertos – incluso si se trataba de una improvisación musical. Era muy jovial, siempre un buen amigo, y con gran fuerza interior en la creación musical. Todos lo extrañaremos. Las últimas palabras que me dijo –quizá a fines de octubre del 2011– fueron: “Tuve una vida hermosa, ahora estoy agotado y listo para irme...”

Terry Riley⁶

⁶ Compositor, tecladista e improvisador.

Stefano Scodannibio fue uno de los más grandes innovadores en el contrabajo y uno de los grandes compositores/intérpretes de nuestros tiempos. Creo que entendió la verdadera naturaleza de este instrumento y fue por ello capaz de permitir que su voz se escuchara de una manera llana y poderosa. Sus composiciones *Viaje que nunca termina* y *Oltracuidansa* no tienen paralelo en hondura y majestad mística, y revelan un arsenal de sonidos jamás escuchados que él alcanzó a inventar para el contrabajo. Son clásicos indiscutibles de los siglos XX y XXI. Siento que Stefano, cuya vida

fue cortada por una enfermedad devastadora, estaba al máximo de sus capacidades, lo mismo como compositor que como intérprete. Deja un legado de primer orden.

Poseedor de una inteligencia penetrante y analítica y el alma de un místico y un poeta, creó algunas de las obras más profundas para los instrumentos de cuerda. Era capaz de transformar eso que en broma llamo “música rígida” –*stiff music*– en una experiencia humanística, algo que deja ubicarlo por fuera de la academia más post-moderna en la escritura y en la ejecución. Tuvo la habilidad de transitar entre los mundos de la dodecafonía y el minimalismo, lo mismo que entre otros lenguajes. En el caso de nuestras colaboraciones, aportaba su vasta visión musical y podía asombrar con la improvisación intuitiva. Tocar con él era fantástico. Siempre había una “propiedad” en la progresión momento a momento de nuestras improvisaciones; siempre la sensación de estar ante dos mentes que emergen con la misma intención.

En varias ocasiones fui a Macerata a ejecutar mis obras en la *Rassegna di Nuova Musica*, festival que organizaba Stefano y del que era director artístico. La *Rassegna* reflejaba el amplio rango de gustos de su director e ilustraba con obras la producción de muchos grandes innovadores de Europa y de América. Cada año había un tema, presentaba a un compositor o a un nuevo grupo musical. La música de Cage, Nono, Berio, Stockhausen, Glass y otros era presentada en una retrospectiva de modo que el público pudiese tener un vasto panorama de la obra. Stefano, con modestia, nunca presentaba su propia música o raramente aparecía como intérprete, optando por mantenerse en el papel de director artístico. La *Rassegna* era uno de los festivales más vitales de música nueva y sus ejecuciones se mantuvieron sin cesar en los más altos niveles de calidad.

Stefano era un perfeccionista ante cualquier actividad que emprendiese, incluyendo cocinar: era un chef magistral con un giro creativo, como la inclusión de una variedad de chiles mexicanos en sus famosas pastas. Era un amigo leal y devoto, siempre llamando por teléfono o enviando tarjetas postales de sitios remotos del mundo para compartir el goce por los espléndidos viajes que hizo. Le acompañé en muchas de esas andanzas cuando tocamos en Europa, México y los EE UU con nuestro dúo musical.

En verdad voy a extrañar con tristeza cuando, sentado en la habitación de al lado en un hotel, oía a través del muro rugir al contrabajo, dejando pasar las perfectas versiones de Scodannibio, Berio y Stockhausen, y también me perderé de descolgar el teléfono y escuchar: “Hola, Terry, soy Stefano”.

Vinko Globokar⁷

⁷ Compositor,
trombonista e
improvisador.

Es triste saber que Stefano nos ha dejado. De él sólo tengo evocaciones hermosas: recuerdo mi primer recital en el festival de Macerata, que mantenía con muy pocos recursos pero que compensaba con su cálida hospitalidad. En algún momento nos vimos en Basilea y más tarde en Berlín, donde le escuché ejecutar un solo que me produjo plena admiración; luego en Liubliana, cuando vino de Macerata a escuchar el estreno de mi drama musical *L'armonia drammatica* sobre un texto de Edoardo Sanguineti. Con este último entabló luego una estrecha amistad y constituyeron un dúo con improvisación al contrabajo y lectura de textos por este increíble poeta y escritor. Recuerdo también un hermoso encuentro en Donaueschingen al estrenarse *Masse, Macht und Individuum* con la orquesta de la SüdWestFunk dirigida por Michael Gielen y los solistas Jean Pierre Drouet, Theodor Anzelloti, Michael Schröder y Stefano Scodanibbio. Tuvimos noches llenas de humor y de anécdotas.

Recibí la grabación del estreno de su ópera *Il cielo sulla terra* en Stuttgart, en la que Stefano supo reunir en torno suyo a colaboradores muy competentes y logró transformar este drama para niños en una reflexión profunda destinada a los adultos. En nuestros encuentros hablamos mucho de los problemas que enfrenta un solista instrumental cuando comienza a componer. Stefano no pertenece a esa que podría llamarse “elite elevada” que pretende catalogar a alguien tan sólo por su instrumento. A mi juicio, algunos no alcanzan todavía a asimilar la trascendencia que merece Scodanibbio, ese ser dulce y sensible, creador de un trabajo compositivo que merece el mayor aprecio. Pienso en su mujer Maresa y le expreso mi profundo dolor.

Fátima Miranda⁸

⁸ Cantante (*extended voice*), compositora,
poeta sonora.

Cuando interpretaba, Stefano Scodanibbio entraba tan a fondo en el universo e intención del compositor que en cierto modo se convertía en aquél. En él, las fronteras entre compositor e intérprete eran muy difusas. Naturalmente nadie conocía mejor que él sus propios recursos, por lo que sus obras, hechas a la medida de sí mismo, gozaban de una riqueza de matices inigualable. Jamás Stefano hubiera tocado a otros compositores ni compuesto su obra con tal fineza si hubiera sido únicamente compositor. Más que de su esmerada formación académica, sus composiciones procedían de una escucha entrenada desde el contrabajo, una especie de *alter ego*, un espejo. Tocar y componer eran en él una necesidad interior y un oficio.

Decir que Stefano empleaba *extended techniques*, algo extraordinario en otros músicos, resulta casi anecdótico en su caso. ¡Claro que las utilizó y de qué manera!, pero su virtuosismo consistía en otra cosa, ¡en una experiencia! Su insólita destreza con el instrumento y su manejo de las series de armónicos, generaron el surgimiento de un sonido y de una escucha diferente y ampliada. ¿Volcán o caverna?

Recordemos su solemne sonar en *Doloritas* y en *Murmullos del Páramo* de Estrada. Su contrabajo, entre ara sacrificial candente y aséptica mesa de operaciones, sangraba el silencio, aportando a esta obra un extraordinario y desconcertante misterio. Propias o ajenas las obras que tocaba, fueran de Ferneyhough, Cage, Globokar, Nono, Riley, Feldman, Xenakis u otros, Stefano sólo sabía trabajar de un modo. Siendo muy *él mismo*, su maestría no radicaba tanto en el dominio de numerosos e insólitos recursos, como en el hecho de dejarnos sin aliento, sin haber puesto en ello intención, afán de deslumbramiento o exhibicionismo alguno, hasta tal punto que lo difícilísimo, en él parecía fácil.

A Stefano me unían afinidades muy diversas como el amor por la India, por su música clásica, por Ram Narayan y su sarangi que tanto inspiró su contrabajo. Compartíamos gusto por María Zambrano, por algunas playas almerienses y gaditanas, por hierbas y chiles del *Mercado de Sonora* en Ciudad de México, y por ciertas recetas de cocina y manjares que intercambiamos. Él me descubrió el *tartufo blanco*, yo a él la mojama.

Quizás los recuerdos más relevantes procedan de la aventura de nuestro dúo *A Cuerdas* entre Macerata y Berlín, donde yo vivía en 1996, de mi actuación en la *Rassegna di Nuova Musica* a la que me invitó, y sobre todo de los viajes que en los 90 rodearon a nuestros conciertos junto a Llorenç Barber y Estrada. Así compartimos innumerables ensayos, comidas, cenas y saunas en Madrid, París, México, Toronto, Saarbrücken, Macerata, Bremen, Venecia y Stuttgart. A todos nos seguirán resonando aquellos paseos, risas, chistes y conversaciones.

Una singular naturaleza la de Stefano, apasionado y a la vez cool, sobrio, claro y directo. Un hombre independiente y selectivo que decía sin remilgos lo que pensaba, a veces con cierta irónica impertinencia de *enfant terrible* e invariablemente con una sinceridad quizás desnuda, pero simpática y jamás arrogante. Siempre constructiva e inteligente. No cedía a la dialéctica en sus apreciaciones sobre la música actual, incluidas nuestras obras. Ni osco ni amigo de adulaciones gratuitas, era persona de lealtades sin

palabras. *Obras son amores*, sin efectismos ni alharacas. De mi obra, el *Epitafio a las Ballenas* era su favorita.

Hablando con él hace menos de un año, me dejó entrever que estaba preparado para la muerte. Me dijo que a fin de cuentas siempre había pensado que no llegaría a los 30 años, de modo que consideraba el resto de lo vivido como un regalo. Comunicativo aún, afirmaba haber disfrutado de la vida mientras citaba bellos lugares y situaciones. – “He hecho lo que he querido, tengo el amor de Maresa y me considero hombre de suerte”, decía con tono agradecido y de compleja aceptación. Parecían formar parte sus palabras de una enseñanza-aprendizaje fundamentales, que a la vista de su cruel enfermedad, me llevaron a recordar estas palabras de Simone Weil: “Para lograr el desapego total no basta con la desgracia. Es necesaria una desgracia sin consuelo... Es entonces cuando desciende el consuelo inefable”. ¡Que así sea!

Stefano era un estudioso. A veces me he preguntado sobre el por qué de tan titánicos, heroicos incluso, desvelos de ciertos artistas para alcanzar un virtuosismo excelso, que de tan ingente entrenamiento, atención y mimo deviene Arte ya desprovisto de esfuerzo. Probablemente tenga ello que ver con esa suerte de Eternidad que la belleza concede, trascendiendo el dolor y el tiempo, y gracias a la cual, de algún modo el arte verdadero, la poesía, el artista, Stefano en este caso, nunca mueren. Sus alados dedos no tocarán más cuerdas y notas, pero no lo olvidemos: hoy, el sutil mundo de la honda escucha sería otro sin aquellos sus ahoritas de entonces, que nutrieron y ampliaron nuestro oído. Cambiar el modo de percibir es cambiar el mundo. Escucharle suponía cada vez abrir una nueva puerta. Agradecemos su legado, tristes por su partida y felices de haberle tenido por amigo.

Tonino Tesei⁹

Stefano Scodanibbio revolucionó la técnica del contrabajo. Sus interpretaciones se caracterizaban por la claridad de articulación, ligereza, velocidad, fantasía; el sonido era muy bello e inconfundible, la técnica trascendental. Realizó las piezas para contrabajo más importantes del segundo novecientos –obras de Berio, Cage, Donatoni, Druckman, Estrada, Ferneyhough, Xenakis. Tuve el privilegio de escribir para él tres obras: *Des pas*

⁹ Compositor, profesor en el Conservatorio de Fermo y colaborador en la *Rassegna di nuova musica*.

dans la nuit (1982) para contrabajo, *Reveil exotique* (1985) para guitarra y contrabajo, y *Naturale* (2002) para contrabajo grabado. Fueron las colaboraciones más significativas en mi vida artística.

Stefano creó uno de los festivales italianos más importantes de música contemporánea, la *Rassegna di nuova musica* de Macerata, que este año llegó a su trigésima edición. Se invitaba y hospedaba en la pequeña ciudad de las Marcas a los autores e intérpretes más representativos de la música contemporánea: Berio, Bussotti, Donatoni, Riley o Stockhausen, entre otros compositores; Arditti String Quartet, Ensemble Recherche, Neue Vocalsolisten de Stuttgart, Rohan de Saram o Frederic Rzewski entre los intérpretes. Deseo evocar las ediciones que más me motivaron como escucha: las tres dedicadas a la música americana (*Dal Nuovo Mondo*) y la que se dedicó a la música rusa (*Vento dell'Est*). Desde 2008 Stefano quiso ofrecerme un papel activo en el ámbito de la programación de la *Rassegna* nombrándome consejero artístico.

Stefano creó una larga serie de obras para arcos que devinieron una referencia para aquellos que tuvieron que escribir para estos instrumentos. Son innumerables las invenciones suyas que resaltan el componente tímbrico gracias a las nuevas modalidades de ejecución –por ejemplo, el “arco mobile à la Scodanibbio”. Aunque es gracias a su empleo ingenioso y original de los sonidos armónicos –alternados o en simultaneidad con los sonidos reales– que emana la novedad de la música de Stefano. Entre sus composiciones para contrabajo, mis predilectas son los *Sei studi*, *Alisei* y *Geografia amorosa*; me parecen muy atractivas también todas las piezas para una o dos guitarras, *Ritorno a Cartagena* para flauta baja, el cuarteto de cuerdas *Visas*, los *Seis dúos* para todas las combinaciones de instrumentos de arco. Su testamento musical es el gran *Ottetto* para 8 contrabajos de 2011.

Stefano era una persona extraordinaria. Sus grandes pasiones –además de la música– eran la literatura y los viajes. A lo largo de nuestros largos encuentros, me contaba siempre su descubrimiento de personajes, de lugares excepcionales así como la diversidad de sus lecturas. Su amistad ha sido para mí un manantial de grandes experiencias humanas y culturales.

Gianluca Gentili¹⁰

Del *Renacimiento instrumental* de los muy primeros años, *Escuchar vuestro siglo*, *Absolutamente moderno* hasta los más recientes *Del*

¹⁰ Guitarrista,
colaborador en la
*Rassegna di nuova
musica*.

Nuevo Mundo, Viento del Este y Ex Tempore/Superscriptio de las últimas ediciones, *La tradición del riesgo* es, entre las aspiraciones que han sido parte de los treinta años de la *Rassegna di Nuova Musica* de Macerata, la que representa mejor que ninguna otra, la intransigencia y la determinación con las cuales Stefano condujo el Festival desde la primera edición en 1983.

Realizar, como él decía, “un pequeño Darmstadt” en una minúscula ciudad italiana de provincia parecía en aquel entonces una apuesta, pero haber logrado que estos conciertos se convirtiesen en una auténtica referencia para centenares de intérpretes y compositores de todo el mundo es hoy algo prodigioso.

A Stefano le gustaba tanto *La tradición del riesgo* que en el 2009 realizamos carteles gigantescos con los cuales tapizamos la ciudad en respuesta a los rumores de inminentes decisiones de recortar los fondos a la *Rassegna* por parte de las instituciones públicas locales. Evidentemente el “exorcismo” funcionó –al menos en parte– en la medida en que no se recortaron los fondos ese año sino hasta el año siguiente...

De manera permanente en *riesgo*, la *Rassegna*, pura iniciativa de Stefano, siempre supo encontrar el modo de regenerarse, de adaptarse al momento sin perder nunca ese aura de rigor y feliz creatividad que le acompañaron siempre a lo largo de los años. Y eso seguiremos haciendo para que continúe en el futuro.

Helmut Lachenmann¹¹

Stefano Scodanibbio fue algo más que un gran músico cuya obra instrumental y creativa abrió un nuevo horizonte a la composición, al pensar y al hacer sonoro de nuestro tiempo.

Su inspirador ejemplo como imaginativo explorador pensante, brillante moldeador y luchador en pos de un arte liberado y liberador –más allá de las fronteras de su actividad como intérprete mágico y compositor lúcido– provocó el entusiasmo en todos los que lo conocimos, nos estimuló y nos trajo felicidad.

Stefano era como un hermano para mí: constantemente nos acompañamos el uno al otro en nuestras conversaciones y en nuestros pensamientos.

Como tantos otros que lo quisieron, intenté participar, con mi total incapacidad de ayuda, en los últimos meses de su vida, en su

¹¹ Compositor, ha sido profesor de la Musikhochschule, Stuttgart.

inocultablemente cruel, imparable curso hacia la inexistencia. Fueron tiempos de difíciles conversaciones al teléfono en los que pude comprender mejor aún su gran humanidad, instantes que permanecerán en mí para el resto de la vida: la diaria invocación de la presencia de esa realidad que pone todo en perspectiva, a veces paralizando nuestro amor y deber hacia el arte, o incluso despertándolo y haciéndolo más preciso –y que aguarda a cada uno de nosotros.

Chris Chaffe¹²

Scodanibbio vino a Stanford muchas veces. Nos conocimos hacia 1979, después de su primer concierto, auspiciado por la Casa Italiana de San Francisco. Leda Mussio organizó varias visitas adicionales en las que Stefano y yo descubrimos nuestros intereses mutuos por la experimentación y la expresión, tanto en música, como en literatura o comida. Estos temas le importaban profundamente y sus diversas invenciones en el instrumento produjeron aperturas en el pensamiento y en la escucha. *Oriente-Occidente* –que le escuché interpretar al menos una docena de veces– influyó en mis propias improvisaciones y me hizo llegar instrumentalmente a lugares que nunca antes imaginé. Una obra que escribí para Stefano devino una lección que perdura aún en mí: imponerse constrictiones, tanto como el cuidado en y con la libertad y la expresión. Esa sencilla enseñanza refiere a la conexión de “pedazos” al componer, mediante la amplificación de los diseños en lugar de inhibirlos.

Recuerdo también que nos encontramos en varios de los conciertos que dio en Italia, los EE UU y Francia. A lo largo de su vida, el grabar fue un anatema, aunque el gran desarrollo de su carrera le hizo considerar el asunto.

¿Qué se requiere para ser un nuevo juglar que modifica, crece, organiza, atrae? Al inicio tuvo que lidiar con todo eso, y con los obstáculos que representa el tener que ir de un sitio a otro de manera permanente. Después, Stefano dio un nuevo ímpetu a la música contemporánea al trabajar con Nono, Berio y otras personalidades de esa generación; no obstante, no dejó de compartir con sus amigos todo aquello para él era profundo y lo propulsaba desde el inicio de su carrera.

¹² Compositor,
director del Center
for Coordinated
Research on Music
and Acoustics, CCRMA,
Stanford University.

En el desayuno el día después de su último concierto en el CCRMA, Stanford, (2006) hablamos de política y del imperio moderno que figuraban en su obra de teatro musical compuesta para la ópera de Stuttgart, *Il cielo sulla terra*. En la noche, en casa, le pregunté a mi hijo adolescente, Sebastián, sobre Antonio Negri y me dio el libro, *Empire* –Stefano ya le había pedido a Negri participar con su voz en el estreno. He ahí una conexión franca entre generaciones.

“Tienes que ponerte en una revolución sin paz, aunque desde ese sentir no todo está perdido, incluso si todo mundo pareciera pensarlo...” (Stefano Scodanibbio)

Ana Lara¹³

¹³ Compositora,
directora del Festival
Internacional Música y
Escena.

Stefano Scodanibbio tenía el poder de llevarte a un viaje sonoro mágico. El volumen de su instrumento resultaba paradójico con la ligereza del sonido que emanaba de él. Creador de nuevas técnicas, Stefano siempre buscó decir algo nuevo, algo único y por lo tanto personal. Tuvo la oportunidad de formar parte desde muy joven del renacimiento instrumental y de trabajar con los grandes compositores de la segunda mitad del siglo XX. La influencia era mutua: su capacidad interpretativa e innovadora maravillaron a compositores como Nono, Berio o Estrada, quienes reconocieron el talento de Scodanibbio y le escribieron obras que hoy forman parte del repertorio contrabajístico.

Para ser programador se necesitan curiosidad, conocimiento, inteligencia y generosidad. Stefano contaba con todo esto. Cada *Rassegna* estaba imbuida de su inteligencia y su visión sonora; cada concierto era una pequeña obra de arte, un lugar de descubrimiento y reflexión. La *Rassegna* era también un lugar de encuentros afables entre grandes amigos.

La música de Stefano Scodanibbio es ante todo una música personalísima. Sus influencias van desde la música de la India hasta el minimalismo estadounidense pasando por las vanguardias europeas. Pero también es una música ideológica. Stefano era un hombre muy cultivado, amigo de grandes pensadores: Edoardo Sanguineti y Giorgio Agamben entre muchos otros. Fue un compositor en perpetua búsqueda. Muestra de ello es su última obra: *Movimento X* para ocho contrabajos, que tuvo la oportunidad de seguir en su proceso de composición: desde la gráfica preparatoria hasta el resultado final. Esta pieza es el testamento musical de Stefano y un legado a los contrabajistas del futuro.

Stefano transitaba libremente entre el arte de la composición y la improvisación. Su música tiene un aire de libertad que llevaba también a la escena. Su presencia llenaba todo el espacio. Su cuerpo y su instrumento se fundían y parecía hablar con su instrumento como invocando a espíritus ocultos.

Stefano amaba la vida: los viajes, la comida, la bebida, la conversación, el arte. Tenía amigos en todo el mundo y una curiosidad inagotable. Fuimos amigos por más de 30 años. Mi casa fue su casa en México y en ella reposan parte de sus cenizas. La riqueza de su espíritu fue siempre fuente de riqueza para mí. Fue mi hermano por elección. Atesoro cada momento que tuve con él y cada música que nos legó.

Julio Estrada¹⁴

¹⁴ Músico y musicólogo.

Desde la primera ocasión en que escuché tocar a Stefano Scodanibbio en privado, hacia 1980, pude distinguir sin equívoco su grandeza como músico. Ciño aquí mi comentario a su maestría para abordar *yuunohui'nahui* y *miqí'nahual*, cuyas inclemencias de escritura, de técnicas e incluso de estética le fueron no pocas veces ingratas. Al principio, Stefano se mantenía crítico, escéptico y suspicaz, sin llegar jamás a la negativa. En las discusiones podía indignarse sin disimulo, pero cada uno de sus inigualables logros conllevaba una concesión, aparte de confirmar su autoridad sobre lo que al inicio era enigmático. Entonces sonreía en paz y se aventuraba a recordar en burla las tías frases de otros – “esto es imposible” o “ni loco lo toco”. Con picardía me hacía un guiño para brindar y agitar con la mano, la de la conquista y en plan de cómplice, una copa imaginaria de champaña.

La novedad de la música era una pasión que llevaba a Stefano a admirar con disfrute y generosidad producciones y corrientes heterogéneas; difícilmente tomaba partido por alguna y como buen intérprete reconocía la savia que puede extraer una sabia ejecución. Sus programas de la *Rassegna*, elegante tesis perceptiva que acierta a moldear una suma artística, son a la vez su serena apuesta con cuatro cartas: facultad interpretativa, exploración instrumental, germinación de voces y sondeo musical de la verdad.

Scodanibbio se eleva como creador en paralelo al intérprete: su cuidadosa obsesión por concretar técnicas noveles evoluciona hacia obras cada vez más libres donde nos descubre la musicalidad del escucha refinado. Con doble intuición, instrumental y creativa, se concentra, más que en cómo estructurar la música, en modelar la

materia y en percibir escrupulosamente cómo suena, señal que apunta al ser cuya certidumbre aspira a dar un nuevo patrimonio al oído. Scodanibbio canta su sapiencia en los *Estudios* para el contrabajo, su ciencia compositiva en los *Duetos* para cuerdas y también su cognición perceptiva en *Voyage That Never Ends*, donde fusiona destreza y audición a conciencia de que la proeza, inédita, abre caminos.

Amigo muy cercano a nosotros, su convivencia en casa era una fuente de alegría para todos, ansiosos de la visita afectuosa que, junto a Maresa, nos ofrecía para colmo una generosa cena: Stefano levaba anclas, comandaba el timón y desplegaba las velas de su cocina – Julio, no toques nada– para revelarnos con pulcritud su interpretación del arte culinario, proceso en el que cada instante era crítico, próximo del riesgo. La celebración de sus pastas era englobar una secuencia de soluciones que infaliblemente alcanzaba con proverbial originalidad. Quizá peor que abordar mi música, en los últimos días fue comedido para sobrellevar en el sinsabor el naufragio de mis platillos: “sí, está bueno”, decía con sonrisa estoica. Se presentía su última, trágica mirada.

Sus cenizas reposan al pie del viejo toronjo al fondo de nuestro jardín predilecto, hoy suyo: cada día, desde la terraza, me inclino con cariño ante el camarada cómplice, con admiración por su obra.

James McHard¹⁵

¹⁵ Compositor y musicólogo.

En el año 2004 asistí en Madrid a un concierto de Stefano Scodanibbio. Ejecutó varias obras de distintos compositores y su interpretación de todas ellas fue notable. Los sonidos eran fantásticos, lo mismo que la interpretación, golpeando en las cuerdas, ligando con *glissandi* etéreos, digitaciones especiales y posiciones de las manos en las cuerdas, todo hecho para crear un milagro en el sonido. La ejecución de Scodanibbio tenía lucidez y lirismo. En 2006, en la ciudad de México, asistí a otra de sus ejecuciones en concierto. Una de las obras en particular requería realizar algunos despliegues prodigiosos. Por ejemplo, había un solo para contrabajo hacia el final que requería a Scodanibbio alternar entre un contrabajo sobre una mesa, con dos arcos, y otro de pie, con un solo arco y en la posición normal.

A través de la escucha en disco compacto me familiaricé con varias obras compuestas por Scodanibbio; entre las más notables, *Viaje que*

nunca termina, Sei Studi y Geografia amorosa, todas concebidas para contrabajo solo, su medio favorito. En su propia música me asombra su habilidad sobrenatural de hacer que la música moderna suene bella. Estoy consciente de esta virtud en cada una de las obras que compuso.

De manera gradual fui conociendo a Stefano Scodanibbio mediante viajes a Europa que me pusieron en contacto con él. Era una persona muy reservada, si bien uno podía crear con él un diálogo abierto. Era reacio a poner su vida personal al centro, a la vez que mostraba una aguda inclinación para conocer los intereses del otro. Pude apreciar mejor a Stefano en nuestras conversaciones durante la época en la que colaboré con él en un proyecto, cuando escribió un artículo sobre Scelsi.¹⁶ Mi esposa Alicia y yo editamos el texto a petición de Stefano, para asistirle y aclarar algunos términos en inglés. Una y otra vez nos escribimos durante algún tiempo y alcancé a conocer más de cerca sus gustos musicales. Me sorprendió el amplio rango de compositores con los que trabajó: Cage, Estrada, Ferneyhough, Nono, Scelsi, Stockhausen y Xenakis, entre otros.

¹⁶ Scodanibbio, Stefano, "Memories of Giacinto Scelsi", *Musical Opinion*, No. 1478, septiembre / octubre 2010, pp. 26-27.

Josep Ruvira¹⁷

De Stefano Scodanibbio siempre me fascinó, aparte de su virtuosismo técnico, que ha sido señalado por todos, su versatilidad y capacidad de penetrar en cada música y en cada estilo compositivo con una convicción sorprendente. Para él interpretar una obra de Iannis Xenakis, Luigi Nono, Bussotti, Julio Estrada, la póstuma *Sequenza* que le dedica Luciano Berio o trabajar junto a Terry Riley, Markus Stockhausen o Rohan de Saram era algo que debía hacerse con la misma pasión. Y así lo hacía. Si, por una parte, contribuye desde su virtuosismo a esa especie de "renacimiento instrumental" que se produce al final del siglo XX y al iniciar nuestro siglo, Stefano Scodanibbio se interesa con la misma intensidad en la apertura de la música hacia otras experiencias artísticas, como su incursión en el texto poético a través de sus colaboraciones con Edoardo Sanguineti o sus trabajos de Música Teatro. Escucharle en directo siempre ha sido emocionante.

¹⁷ Organizador del Festival ENSEMS, Valencia.

La Rassegna di Nuova Musica constituyó para Stefano no sólo un medio más de difusión de la cultura musical contemporánea, sino que la creación y mantenimiento de ese festival en Macerata, su ciudad natal, es todo un hito para Italia y el resto de Europa en torno a su difusión. No puede negarse que Stefano le imprimió una fuerte personalidad reflejando en la programación de la *Rassegna* sus propias inquietudes musicales y esforzándose por su mantenimiento.

La creación musical de Stefano Scodanibbio muestra dos vertientes fundamentales. Su permeabilidad a todas las músicas que ha interpretado y su pasión por la búsqueda de nuevas sonoridades exprimiendo su instrumento al máximo en la búsqueda y desarrollo de nuevas técnicas. En su trabajo discográfico *Geografía Amorosa* (2000), por ejemplo, exhibe todo un catálogo de virtuosismo e inspiración, donde demuestra, a la vez, su capacidad compositiva. También en los contextos musicales que han requerido de él un componente de improvisación, aún siendo muy diferentes entre ellas, Stefano ha demostrado su desenvoltura y capacidad de creación en todas ellas.

Desde que nos conocimos en los años 80, a raíz del festival de música contemporánea ENSEMS que se celebra en Valencia, su amistad ha sido todo un regalo. Desde entonces colaboramos en diferentes ocasiones y contextos artísticos. No puedo olvidar veladas, tras los conciertos, con Terry Riley, Markus Stockhausen o Sanguineti que sólo él era capaz de motivar. Desde el principio percibimos una sintonía ideológica y afectiva, que trascendía los aspectos puramente musicales y que nos llevó a reencontrarnos cada vez que él visitaba España solo o con su compañera Maresa. Hablábamos de todo durante noches y noches. Siempre con la sensación de estar con un amigo de una coherencia y honradez extraordinarias.

Wolfgang Korb¹⁸

Mi primer encuentro con Stefano Scodanibbio tuvo lugar el 6 de octubre de 1991, en Estrasburgo, durante el festival *Música*. Scodanibbio ejecutaba allí –como solista– un programa que constaba de seis obras. Algunas habían sido compuestas para él por Estrada, Xenakis, Bussotti y Ferneyhough, pero él comenzó su recital con el estreno francés de su propia composición *Due pezzi brillanti*, de 1985. A pesar de que luego tuve numerosas oportunidades de presenciar sus actuaciones, aquel primer encuentro fue decisivo –sobre todo a causa de sus propias obras– porque me marcó profundamente. Bajo sus manos, el mismo instrumento que aparentaba ser torpe y lento transformaba por completo su carácter. Parecía flotar en el aire, con sonidos fuera de lo común que le conferían un aspecto etéreo y una cierta sobrenaturalidad, ignorando literalmente las leyes de la gravedad. Me impresionaron los fascinantes pasajes en *pizzicato* con ambas manos, si bien los tonos –en su mayoría *flageolets*– eran generados con los pulgares, mientras que los demás dedos se deslizaban a lo largo de las cuerdas –como si fuesen ágiles patas de araña– arrancándoles, como por encanto, aquellos tonos inauditos. Descubrí ahí un nuevo tipo de virtuosismo que no se

¹⁸ Productor radiofónico en Saarbrücken. Traducción del alemán de Guillermo Molina.

basaba en poner de manifiesto su capacidad sorprendente, sino que conllevaba un aspecto revolucionario y renovador desarrollado por él, para ampliar el campo de los sonidos ya conocidos del contrabajo.

Cuando Stefano Scodanibbio tocaba el contrabajo – independientemente de que lo *acariciara* tiernamente o de que aparentara *cepillar* con fuerza las cuerdas con el arco; *col legno* o *pizzicato*– lograba hacerlo vibrar de tal forma que, de pronto, un conglomerado extraordinario de sonidos, digamos incluso un nuevo mundo de posibilidades sonoras, se apoderaba de los oyentes, ofreciéndoles un enriquecimiento musical que inspiró incluso a muchos compositores. Al poco tiempo de conocerlos surgió pronto entre nosotros una cooperación intensa: Stefano Scodanibbio vino varias veces a Saarbrücken, capital del Sarre, a dar conciertos y a participar en distintas producciones, escribiendo asimismo diversas partituras a petición de nuestra Radio.

Asistí en varias oportunidades a la *Rassegna di nuova música* de Macerata –fundada por él en 1983 ¡y a los 27 años!– para poder informar sobre ésta en mis programas de radio. Además de la fantástica atmósfera que se podía respirar en Macerata, a lo cual contribuían fenómenos tan diversos como la ciudad –que al inicio transmite al visitante una marcada sensación de rechazo, para luego ceder paso a su innegable y enorme hospitalidad–, el teatro Lauro Rossi, con su excelente acústica y leve encanto rococó, así como la buena cocina de la región de las Marcas, lo mismo que la casa de Stefano y Maresa, personalmente pude conocer allí a un gran número de compositores y artistas importantes. Esto me permitió ampliar de manera considerable mi horizonte musical ya que, al margen de los grandes nombres conocidos por todos en Alemania, me encontré con talentos jóvenes y prometedores no sólo de Italia, sino también –y sobre todo– con excelentes artistas de ultramar, como Terry Riley, Elliott Sharp, Bob Ostertag o Fred Frith –por citar sólo algunos–, que representaban otras y nuevas facetas de la música moderna, distintas de las que se conocían en Donaueschingen o en Witten. Era ese pluralismo estético el que le estampaba a la *Rassegna* su particular encanto.

Dados los numerosos rasgos que caracterizaban la personalidad de Scodanibbio, es difícil abordar de manera exhaustiva y en pocas frases sus creaciones: su revolucionario estilo de tocar el contrabajo al servicio de una investigación de su sonoridad y, con ello, una enorme ampliación del espectro expresivo del instrumento; su musicalizar preciso e intenso –al mismo tiempo que virtuoso y

apasionado– en el que tanto la interpretación como la improvisación juegan un rol preponderante; su inmenso horizonte musical y el pluralismo estético que lo flanquea. Todo ello se refleja y culmina en su propia música. Su obra abarca aproximadamente unas cincuenta composiciones –la mayor parte para contrabajo y, en general, para instrumentos de cuerda–; estoy convencido de que no sólo han encontrado y encontrarán admiradores entre los contrabajistas e instrumentistas de las cuerdas, sino que, con el tiempo y una mayor difusión, conmoverán a un gran número de oyentes por su sonoridad cautivante y las sutiles estructuras que dan cuerpo a su música. Al paso de los años surgió una verdadera y profunda amistad entre nosotros, que sobrepasó los lazos comunes de la relación entre un artista y un redactor de radio. Destacaría que en ello tuvieron mucho que ver dos viajes a México –país que Stéfano consideraba su verdadera patria espiritual– que hicimos juntos por motivos de trabajo y que hicieron que nuestra amistad se consolidara y que entre nosotros surgieran lazos *fraternales*, por llamarlos de alguna manera –un vago parecido físico entre nosotros, en la estatura y en el perfil, hizo suponer a mucha gente que éramos hermanos o que incluso, nos confundieran con frecuencia.

Stefano permanecerá en mi memoria como una persona franca y optimista; como un genio con rasgos de “grand seigneur”, pero que en todo momento hizo gala de discreción y autocrítica; como un amigo de los artistas fino y sensible, pero también intrépido y seguro de sí mismo, con el que me hubiese agradado compartir aún muchas vivencias musicales y largos diálogos. Nuestra última gran entrevista radiofónica tuvo lugar en Pollenza, en julio de 2011, la que fue parte de un programa de dos horas dedicado a ofrecer un retrato del artista; se transmitió el 1 de noviembre del mismo año. A mediados de dicho mes viajé de nuevo a Pollenza con la triste certeza de que debíamos despedirnos para siempre. Stefano aprovechó la oportunidad para hacerme escuchar la versión original de sus arreglos de canciones latinoamericanas para cuartetos de arco –aún no publicados–, que bautizó su “Schwanengesang”. Hoy me enorgullece y consuela saber que la misma tendrá pronta publicación en el sello ECM.

Manuel Arroyo Stephens¹⁹

¹⁹ Editor y escritor.

En un correo que le escribí cuando ya estaba enfermo le dije que había sido para mí un ejemplo moral. Me llamó por teléfono, extrañado y

escéptico, para preguntarme si lo decía en serio. Claro que lo decía en serio. He tenido unos pocos amigos que también lo han sido para mí. Stefano fue uno de ellos. Yo había sido el extrañado cuando supe que había convertido el Contrabajo en un instrumento solista. Lo vi por primera vez en el Auditorio de Madrid tocando una pieza de Julio Estrada. Con un arco en cada mano, el instrumento horizontal sobre una mesa como si fuese un ataúd, parecía estar tocando en las tripas a la muerte.

Fue para mí un ejemplo en primer lugar por su coraje y su talento, por la forma en que se dedicó a su instrumento, por su devoción a la música, a su oficio de compositor y de intérprete en ese mundo tan ingrato y exigente de la llamada Música Contemporánea. Digo ingrato porque nos gusta a pocos, digo exigente porque demanda un esfuerzo desproporcionado que no tiene otra recompensa que no sea la propia música. Quien busque fama o dinero mejor se dedique a otra cosa. De todas las disciplinas, la Poesía y la Música Contemporánea son las únicas que viven al margen del mercado, del avasallador y corruptor mercado. Quizá sean por ello sus obras las más “desinteresadas”, las más “puras”. Precisamente por ello las que de más valor se han creado en las últimas décadas. Siempre al margen, cuando no contra el público. Pero, ¿acaso podría existir algo verdaderamente estimable, en cualquier disciplina artística, que fuese desde luego.

Acompañé una vez a Stefano, que iba a dar un concierto en Oporto. Venía hasta Madrid en coche desde su ciudad, Macerata, más de 2.000 kilómetros viajando solo con su Contrabajo en el asiento de atrás. Así viajaba por toda Europa. A mí, que iba en el asiento del copiloto, el instrumento se me venía encima en algunas curvas y tenía que sujetarlo con las manos o con el cuello. Compensó porque el concierto fue espléndido, con piezas de Nono y del propio Stefano. Sin el riesgo de quedarme para siempre con el cuello torcido lo escuché otras veces en Bolonia, en Berlín, en México, en Toledo, en Madrid.

Soy de los que no distinguen entre ética y estética, aunque comprendo las contradicciones y las excepciones a esa postura o a ese sentimiento. Pero por eso mismo no me sorprendió la entereza, la elegancia y el coraje con que Stefano afrontó su terrible enfermedad. Al contrario, me confirmó que la admiración que le tuve como músico se extendía a su entrañable, admirable, inolvidable persona. Me conforta que eligiese México para pasar sus últimos días, ese país que amaba tanto. No sé si bueno para vivir, pero sin duda el mejor para morir. Lo imagino amorosamente cuidado por su maravillosa

esposa, en un clima amable y lleno de flores, entre amigos que lo consideraban un hermano. Aceptando el injusto destino con la misma dignidad y elegancia con que se lo inventó y lo supo vivir.

Llorenç Barber²⁰

²⁰ Músico, musicólogo e improvisador.

Ars Stefano longa vita Scodanibbio brevis. Hablan los poetas de que el primero es el verso de los dioses, y que a partir de ahí viene la tarea del hombre. Nada reseñable –que yo sepa– dicen del cierre. De ese acabar y entrar en el blanco –algodonado o marmóreo– del después. Todas las vidas tienen una música propia. Vidas e historias hay que tienen una música blanquecina. En ellas se toca –y hasta se baila– suave y lentamente. Si se vive correctamente incluso se puede oír sonar el silencio. Un halo de inmovilidad lo rodea todo: se suceden y engarzan con mínimos desfases las repeticiones. Otras vidas en cambio presentan inflexiones y clímax de súbitas intensidades, y su son está terriblemente sembrado de carreras y empujones, desafueros y hasta parones en seco.

La musical vida de Stefano Scodanibbio –vista ahora por vez primera en su *completud* y acabamiento– parece gruñirle al vivir, pero también le modula mediante resbales untados de resinas y otros aceites, instaure así una especie de inocencia que atraviesa las distancias y los contextos agitando al oidor, quitándole su caparazón de abulias e indiferencias.

Muchos de los sonidos/vidas de Stefano fluyen con tal carga de oquedad, y vuelan tan preñados de rica basura infra y supra-sónica, o *glissan* desde los arribas del registro sónico hasta unas profundidades de averno con tal alada velocidad y donosura que son capaces de hacer tambalear eso que llamamos todavía silencio o sonido, cuando aquí tanto el silencio como el sonar andan enmaridados el uno del otro y en constante y desigual variación y hasta metamorfosis de vuelta a comenzar.

En efecto, el sonar de Stefano, bien fijado con una escritura de mucho lápiz y más borrar sobre borrado, con la grabación y el aprendizaje de los suyos –que comienzan a ser grupo-en-cohesión– permite hacer lo que la trunca vida no. Y es esta enseñanza concreta, preñada de precisos gestos y actitudes específicas, la que conforma un modo rico y versátil de sonar que hasta roba al tiempo todos sus tiempos, negruras y esplendores, y permite vivir entre nosotros cuando su vida entró en interruptus de calderón algo más que largo.

De este modo, todo convive: lo que ocurre con lo que no ocurre, lo que existe con lo que no existe, etc., y ello hace que –de manera bien sonora y bien *géstica*– la vida respire y se ensanche en la escucha de todas las memorias. Y ello te da la real sensación y certeza de que –oyendo y recordando– algo queda y perdura, mientras que la vida pasa, fue breve, pero mientras la escucha hace su expansivo trabajo alargando el ritmo y la velocidad de la vida, sumergiéndonos en otra duración, viva y rica en resonancias y recreos, elásticos y nuevos, a la vez que antiguos –que no viejos– pues nos remiten a un Stefano devenido vecino de nuevo mediante la taumaturgia del escuchar.

Escuchar una obra, una grabación o una lectura de sus modos de ataque a dos arcos, en tranquilo y gradual frenesí, tan característicos, es ser invadidos de nuevo por su real sombra, imaginación, fantasía y hasta humor y amor de burlona sonrisa. Oyendo su frotar sobre un cordal es verle curvado de nuevo con los certeros dedos en desliz, y empuñando el estilete/arco cual cerbatana de precisión bien pertrechada. De ahí que, al menos cuantos le conocimos, admiramos y disfrutamos, cuando nos sentimos dolidos, heridos y decaídos, podemos muy bien acercarnos a él a través de su sonar, pues ahí encontramos dulce entretenimiento que nos cure y guíe en esta –tantas veces– ardua tarea que es sobrevivirnos.

Con su grumoso y elástico sonido, duraciones muy otras nos saltan y enriquecen. Un perdurable empatizar y un respirar algo gratificante nos impele a continuar. Esa es su última ayuda.
transeamus per bona temporalia.

Conversación con Stefano Scodanibbio

Julio Estrada

Stefano Scodanibbio sufrió en sus últimos tres años de vida una esclerosis lateral amiotrófica, por lo cual decidió venir a Cuernavaca, en México, para trabajar y encontrar junto a su esposa Maresa un ambiente de soledad. Colegas y amigos durante algo más de tres décadas, nuestras charlas fueron parte de un vínculo permanente; de ahí que le propuse grabar las que serían nuestras últimas conversaciones para incluso conocer algo más de lo que ya sabía de su vida y de su obra. Mantuvimos dos encuentros con ese objetivo, el 11 y el 12 de enero de 2011, en la casa de Cuernavaca donde vivieron por años el escultor Augusto Escobedo y la pintora Jody McGrath, un entorno aún presente a través de obras que inducen a la conversación a crear analogías con la escultura. Isaac de la Concha, mi alumno de maestría en música, realizó con esmero la transcripción completa de la grabación original. Yo asumí la edición final del texto, en un ensayo de reducir las reiteraciones de nuestro diálogo, además de depurar mínimamente escasas frases de Stefano Scodanibbio, aun si dominaba de manera notable nuestro idioma. Distintas contrariedades me impidieron tener la transcripción completa en vida de Stefano y que él pudiese revisar nuestro diálogo.

Al leer ahora estos textos veo cómo, aun a sabiendas de que estaba ante alguien que conocía bien el destino que le deparaba, yo intentaba por momentos mantener cierto humor para aligerar el aire, mientras que él no dejaba de abordar el diálogo con admirable sobriedad e inteligencia. Pocos días después de la entrevista los Scodanibbio partieron de nuevo a Italia para que él pudiese, entre otras cosas, trabajar con el grupo *Ludus gravis*, intérpretes de su último proyecto, escrito en el primero de los dos periodos de su estancia, inicialmente llamado *Movimiento X*, para ocho contrabajos, que después tuvo como título definitivo *Ottetto*. En diciembre de aquel año, once meses después de su primera estancia, Stefano y Maresa Scodanibbio volvieron a Cuernavaca, y él, disminuido físicamente, contemplaba venir muy pronto la muerte el 8 de enero de 2012.



STEFANO SCODANIBBIO Y JULIO ESTRADA, CASA DE JODY MC GRATH ENERO DE 2011. FOTOGRAFÍA DE AMADEO ESTRADA.

11 de enero, 2011

Julio Estrada –Decía Conlon Nancarrow, quizás uno de los más asiduos asistentes a tus conciertos en México desde que te escuchó por primera vez, que la música que más le gustaba entre todo lo que tocabas era la tuya, casi con desinterés hacia el resto del repertorio que abordabas. Y sin embargo, es raro encontrar a un intérprete, como tú, tan esencialmente fiel a lo que el otro ha escrito. Esto querría decir que has establecido una frontera entre el Scodanibbio que interpreta la música ajena y el Scodanibbio personal, íntimo, único. ¿Cómo concilias y cómo entiendes a ambos?

Stefano Scodanibbio –No sé si frontera sea la palabra justa para definir las dos actividades; de todos modos para mí era la única manera de conciliar estas dos caras del intérprete y compositor; del intérprete que trata de ser lo más fiel a la partitura, a las intenciones del compositor, y de ser fiel a mí mismo, o sea a lo que yo quería hacer como compositor.

JE. –Acaso el entender la necesidad de ser fiel como intérprete a tu música conduce también a esa necesidad de ser fiel al otro.

SS. –Creo que sí; pero de todos modos, sin frontera, sino más bien a través de una relación amorosa, a veces conflictual, muy productiva y rica entre estas dos actividades que no ha sido fácil conciliar por momentos y que me han obligado a tomar algunas decisiones impopulares.

JE –¿Cuáles?

SS. –Por ejemplo, en los últimos doce años, decidir sólo tocar a los autores que consideraba importantes para mí y para el desarrollo de la literatura contrabajística de un lado, y de no tocar más estrenos, o sea, nuevas composiciones, un tema que por varias razones sería largo de abordar.

JE. –¿Parte de esa relación amorosa y conflictiva también?

SS. –Sí, después de haber tocado durante casi veinticinco años cientos de estrenos de autores famosos y menos famosos, jóvenes y menos jóvenes, con el tiempo vi que esto me quitaba mucho tiempo, que por otra parte necesitaba para seguir tocando las piezas que yo consideraba importantes en mi desarrollo, además del tiempo que requería para componer; así es que me pareció justo establecer un límite entre lo que podía y no podía tocar porque hubiera continuado tocando a todos y de todo, aunque no con el mismo ánimo ni con la misma actitud de antes, cuando cualquier pieza que tocaba era para mí la más importante.

JE. –Del repertorio que tocaste, había también una fidelidad a tu entendimiento estético mediante una selección en extremo cuidadosa de las obras, de modo que nunca se te escuchó tocar algo que contrastase con tu visión artística. Has resistido a ciertas estéticas y te has mantenido fiel a ti mismo, una señal que deja observar que no has sido el intérprete que aborda todo porque haya que abordarlo.

SS. –Sí, y aunque he tocado la mayoría de las piezas escritas para contrabajo en los últimos treinta años, éstas no han sido todas como dices –y a fin de cuentas no eran muchas las que dejé en mi repertorio, quince o veinte– y aun si eran de autores diferentes yo las consideraba importantes en la historia de la música y en la historia del contrabajo contemporáneo. A decir verdad, tengo que añadir que también en las últimas dos escasas décadas ha sido raro que me haya atraído una partitura nueva de un joven compositor. Para mí, las décadas de oro del contrabajo, de su renacimiento, son del final de los sesenta a comienzos de los noventa; después, aunque continúo recibiendo partituras, las leo pero sin hallar cosas en extremo interesantes, otra de las razones por las cuales he decidido tocar sólo, dicho en términos clásicos, las obras del gran repertorio. Notarás que en los últimos años prácticamente me dediqué a tocar transcripciones: a mediados de los años noventa empecé a transcribir los *Freeman Etudes* para violín, de Cage; toqué *Pression*, original para chelo, de Lachenmann; hice una versión de una pieza para clarinete solo, de Fernando Mencherini, *Crazy Jay Blue*; empecé una locura que no concluí desafortunadamente, la transcripción de *Rebonds* para percusión, de Xenakis; todo ello para decir que no encontraba casi novedades en el campo del contrabajo y las buscaba afuera, hasta que todo desembocó, no en la transcripción sino en la reinención, para decirlo con palabras de Berio, de su *Sequenza XIV*

para violoncelo, que reescribí para contrabajo –*Sequenza XIVb*–siguiendo algunos últimos deseos del autor, de que no fuera una transcripción sino una reinención utilizando mis técnicas, mis invenciones y mis aportes técnicos creativos. Esta es un poco la historia...

JE. –...de no ser ya el intérprete...

SS. –...aunque con algunas excepciones en esos años que, como dice mi amigo Giorgio Agamben, “la excepción no hace la regla sino la funda”, así que hubo algunas excepciones; también toqué piezas nuevas, pero no me hicieron cambiar de idea, sino al revés, reafirmarme y reafirmar los principios.

JE. –¿Qué encontraste en la música posterior a esas décadas que, digamos, hiciera que te desinteresaras de tocar con asiduidad la música para contrabajo? ¿El lenguaje del contrabajo se había estabilizado, había menos búsquedas o no tenían tanto interés? Si Berio te pide que reinventes su *Sequenza* es porque veía al intérprete consagrado que, además, decide coronar.

SS. –Berio conocía mi trabajo de compositor y de intérprete, me había oído varias veces en concierto, y curioso y ávido de conocimientos, de técnicas, de todo, como era él, me había pedido partituras de mis piezas. Siempre recordaré una llamada suya que dejó en el contestador cuando yo no estaba, donde expresaba su interés por algo que acababa de oír y me pedía algunos detalles técnicos; luego hizo algunas llamadas para indagarlo: “no quiero una transcripción, no me interesa una transcripción”, porque me estimulaba para reinventar su pieza para violonchelo a mi manera, respetando por supuesto sus ideas.

JE. –¿Qué encuentras y no encuentras en la música actual, es demasiado estable, las ideas no son tan nuevas?

SS. –Sí, un poco lo has dicho con tus palabras, de cierta manera el lenguaje para contrabajo a partir de mediados de los años noventa se establece; yo no encontraba ya lo nuevo, que para mí siempre fue motor de mis búsquedas, de mi vida, de mi actividad, de todo; veía y oía cosas ya escuchadas, ya vistas, retomadas, ya establecidas, recopiladas, pero no encontré, al menos en lo que conozco hasta ahora, cosas que en verdad me hicieran pensar, un nuevo *miqí'nahual*, *Psy* de Berio o *Esplorazione del bianco* de Sciarrino.

JE. –¿Era aquella música reciente una especie de *lingua morta* del contrabajo sin que hubiera algo particularmente nuevo?

SS. –Siempre es así, la historia está hecha de olas, unas hacia arriba y otras hacia abajo; la gran ola del contrabajo para mí fue, como te decía, desde finales de los sesenta hasta comienzos de los noventa, y sobre todo la década de los ochenta me parece particularmente impresionante por la cantidad y la calidad de obras que se escriben para contrabajo solo, además de música

de cámara. Así que es normal que después de una gran ola creativa haya una resaca académica un poco manierista.

JE. –¿Cómo llegaste al contrabajo? Me gustaría ir hacia el principio para verte en una retrospectiva muy amplia.

SS. –Esta es una pregunta que me hicieron millones de gentes.

JE. –¿Cómo llegaste tú, quién llegó ahí?

SS. –Cada vez que trato de explicar contesto de manera diferente porque es una pregunta un poco aburrida, pero son cosas que se deciden, al menos en mi caso, quizá un poco fue un destino, una suerte, no sé bien por qué.

JE. –¿Por qué el contrabajo y no el violoncelo, ambos tan cercanos en ti?

SS. –En mi adolescencia tocaba el bajo eléctrico en un grupo de rock; también la guitarra, el órgano, un poco el saxofón.

JE. –¡Ah!, ¿el saxofón también?

SS. –En la banda, sí, un poco.

JE. –¿Dónde?

SS. –En Macerata.

JE. –¿Qué edad tenías?

SS. –Cuando el saxofón diez u once años. Después me extendí y compré el bajo eléctrico.

JE. –¿A qué edad comenzaste entonces a jugar con música?

SS. –Debo mucho a mi hermano mayor, doce años mayor.

JE. –¿Quién es?

SS. –Carlo, tenía muy buen oído y mucha facilidad para tocar instrumentos, todo como *amateur*, porque estudió ingeniería, pero fue él quien me dio las primeras clases; me enseñó a leer música hacia los dieciséis años, y a tocar un poco los instrumentos.

JE. –¿Era el único de la familia al que le gustaba o practicaba la música?

SS. –Que la practicara sí; a mi padre le gustaba mucho la ópera, como a muchos hombres de su generación en Italia, y oía mucha ópera, a veces cantaba, siempre en familia.

JE. –Tú eras parte de la rebelión hacia esa música.

SS. –Digo siempre que en mi infancia crecí entre la ópera y el rock, y se ven los resultados: entre el conservador y el agitado. Empecé a estudiar a los dieciocho años porque justamente mis padres no querían que estudiara seriamente música hasta no tener otro diploma.

JE. –Una carrera.

SS. –De técnico o de profesor –“primero un diploma de técnico profesional y luego te pones a estudiar”–, así que tuve que esperar hasta los dieciocho, edad límite para estudiar música.

JE. –La pregunta de millones tiene también una respuesta de millones: casi todo mundo ha pasado por la oposición de los padres.

SS. –No sé, algunos no.

JE. –En gran parte eso estimuló el que siguieras, en que afirmaras aún más tu vocación.

SS. –Retrospectivamente. Tengo que decir, *a posteriori*, que tal vez fue una suerte, porque en esos años yo esperaba sin dejar de interesarme el contrabajo; al contrario, en los primeros años setenta trataba de escuchar la música de Cage, Stockhausen, Schoenberg, Varèse; tuve la suerte de oír a Terry Riley en vivo en Macerata o a Miles Davis en Pescara.

JE. –¿En qué época llegó Terry Riley a Macerata?

SS. –En 1974. Por una de esas casualidades fui al concierto y por supuesto puedo decirte que me cambió bastante la vida, todo antes de que empezara a estudiar música seriamente y entrara al conservatorio.

JE. –¿En ese momento ya tocabas algo de contrabajo?

SS. –No, pero leía el libro de armonía de Schoenberg. Trataba de componer algo, pero me gustaba todavía el jazz; tal vez en parte por eso me dediqué al contrabajo; sin embargo, el jazz es un interés que perdí pronto, me sigue gustando aunque no para tocarlo.

JE. –Escribías de una manera rústica, anterior a la escritura formal.

SS. –Sí.

JE. –Y por lo tanto es la experiencia que busca directamente soluciones.

SS. –Sí, yo fui compositor antes de poner las manos en el contrabajo. Quería componer, sí. Hice mis intentos de escribir algo sobre el papel pautado antes de estudiar el contrabajo.

JE. –Intentaste escribir por fuera de la escuela.

SS. –Sí.

JE. –Por medio de una búsqueda, así fuera rock o lo que sea, pero donde debes encontrar las soluciones por tu cuenta.

SS. –Sí, eran cosas muy sencillas y sin ningún valor, entre dodecafonía, minimalismo, rock.

JE. –¿Conservas algo de eso?

SS. –No, no creo.

JE. –Lo interesante es que buscabas algo, un material que ya fuera parte de tu experiencia auditiva hacia el exterior o hacia el interior, pero ante el que no tenías herramientas para escribirlo de forma académica y tenías que lograr por medios inventivos...

SS. –Los que tenía.

JE. –Los creativos, que estaban más a la mano.

SS. –Más a la mano.

JE. –Eso prevalece y es en cierto modo la búsqueda que te llevó a dialogar con el contrabajo.

SS. –Sí, bueno, qué puedo decir.

JE. –Esa forma primaria de buscar la escritura te lleva también a buscar lo real, lo que puedes producir con el contrabajo. ¿Y el contrabajo aparece cuando entras a la academia?

SS. –En el conservatorio, sí, a los 18 años.

JE. –Ahí decides: quiero el contrabajo.

SS. –No, decidí estudiar contrabajo, composición y música electrónica.

JE. –Al mismo tiempo las tres.

SS. –Sí. Bueno, eran los años setenta en Italia y los conservatorios eran bastante abiertos a cursos experimentales.

JE. –El 68 había hecho ya su efecto.

SS. –Sí, todavía quedaba algo de las llamas del 68.

JE. –La *Nuova Consonanza*...

SS. –...ajá, aproveché esa situación para estudiar al mismo tiempo contrabajo, composición y música electrónica, y tuve bastante suerte con los maestros que encontré, cada uno muy distinto del otro, desde Fernando Grillo en el contrabajo, a Fausto Razzi, un compositor ya mayor, antiguo alumno de Petrassi. Por ejemplo, tengo el recuerdo fenomenal del primer día, la primera clase de composición con Razzi, donde éramos varios y él hizo una especie de *excursus*: del motete isorrítmico a Webern, pasando por Bach, el romanticismo y llegando hasta Feldman, para que tuviéramos ya una perspectiva grande, abierta, para no sólo empezar con los acordes de tónica y dominante. Aprendí mucho con él.

JE. –¿Quién era el maestro en electrónica?

SS. –Walter Branchi, del grupo de improvisación *Nuova Consonanza*.

JE. –Los escuché en París hacia el 68 o el 69.

SS. –En ese periodo él era parte de dicho grupo y con él conocí también

un poco de historia de la música electrónica, las piezas más importantes de Stockhausen, Ligeti, Nono, Maderna, Berio: eran años muy creativos que no duraron mucho. Después, en el 77, hubo una gran explosión, la protesta estudiantil y juvenil y la represión que siguió en Italia, casi todo se acabó.

JE. –¿El 77?

SS. –El 77 fue quizá el último año de contestación –en Europa, al menos–; en el 77 en Italia se acabó con las brigadas rojas, el secuestro de Aldo Moro, la represión de la policía, la dispersión del movimiento estudiantil y la llegada en masa de la heroína que destruyó miles de vidas.

JE. –Comenzaste en 74, o sea que viviste tres años muy buenos.

SS. –Sí. En los dos últimos años ya no estudiaba mucho porque pasaron cosas muy duras, importantes a nivel social, político, pero los primeros dos o tres años sí.

JE. –¿Te implicabas en la parte social y política?

SS. –En la parte privada, existencial, eran años muy fuertes, intensos, pasaban muchas cosas a nivel político, social y a nivel privado y personal. Estoy de acuerdo con Boulez cuando dice que uno tiene que estudiar cuando más seis meses con un maestro porque ahí uno aprende todo lo que tiene que aprender. Lo decía a propósito de sus estudios con Messiaen.

JE. –En el contrabajo hay una fase en la que estudias con Grillo, en aquel momento un libre pensador.

SS. –Era el contrabajista de referencia en la música contemporánea en Europa.

JE. –Como en los Estados Unidos Turetzky.

SS. –Exacto. Xenakis había escrito y dedicado una pieza a Grillo y muchos compositores habían escrito para él, y él mismo había escrito unas piezas, entre las cuales destaca *Paperoles*, que considero una de las piezas más importantes para contrabajo –verdadero *manifesto*– que desde 1974 aprendí en menos de un año logrando asombrar con ello al propio Grillo.

JE. –Traías una combinación explosiva que después desemboca en *Oltracuidansa*, por ejemplo, donde contrabajo, composición y electroacústica parecen consolidarse o confirmarse.

SS. –No había pensado en términos históricos.

JE. –Tus tres vocaciones se suman, sintetizan o afianzan o devienen algo que esperaban por décadas. Quiero decir que cuando empezaste a estudiar el contrabajo no era estudiar el contrabajo por el contrabajo sino mediante la composición.

SS. –Nunca pensé que mi vida iba a ser de concertista de contrabajo.

JE. –Nunca.

SS. –Antes de empezar a estudiar, no.

JE. –Entonces, ¿cómo fue que te adheriste al contrabajo?

SS. –Al empezar a conocerlo, al oír a Grillo, al repertorio, a las posibilidades que ofrecía; todo eso se vino formando, pero ¿desde antes pensaba convertirme en un concertista del contrabajo? No.

JE. –No te hubiera interesado.

SS. –No es que no me hubiera interesado, ni siquiera imaginaba que uno pudiera dar conciertos de contrabajo solo: me interesaba la música, la composición, y tocar también.

JE. –¿Cómo te veías a esos 18 años? ¿Cómo te veías hacia el futuro, los sueños del adolescente?

SS. –Ya te lo dije, no pensaba que fuera a ser un contrabajista. Veía que mi vida fuese musical, eso sí lo quería, y tuve que esperar tantos años que estaba seguro de que iba a ser músico; pero como músico, ser compositor, contrabajista, profesor, director, eso no lo sabía.

JE. –*Ricercatore*.

SS. –Sí.

JE. –¿Cómo comenzaste? Una parte es la creación, otra la ejecución; tenías el modelo de Grillo, y al mismo tiempo, la búsqueda; algo te condujo al deseo de encontrar algo propio en el contrabajo, parecido al oído que tienes como creador o al oído que tienes en búsquedas alternativas como la electroacústica. ¿Qué fue lo que te condujo?

SS. –Todo fue bastante sintético, no analítico; nunca tuve un espíritu de investigador como tú u otros; la cosa vino de modo bastante natural; mi interés por el contrabajo en general era tocar; mi interés por la composición era oír tocar a Grillo la música nueva. Descubrí que el contrabajo tenía un enorme potencial; todo era una mezcla explosiva que después de pocos años se fundió, primero en una imitación del modelo Grillo, y luego en una búsqueda personal de lo que yo pudiese hacer a través de otras influencias como la música electrónica o lo que oía, lo que me interesaba, o lo que tocaba.

JE. –En ese sentido comenzaste a escribir cosas propias, a buscar.

SS. –Sí, cuando estudiaba escribí dos o tres piezas de cámara; también tenía un grupo de improvisación con medios electrónicos que había surgido de las clases.

JE. –¿Tocando contrabajo?

SS. –Sí.

JE. –¿Con micrófonos de contacto?

SS. –Sí, micrófonos, luego los primeros *delays* con la grabadora Revox. Éramos cuatro.

JE. –¿Cómo en el *Solo* de Stockhausen?

SS. –Un poco, sí; por ejemplo una pieza, el *Altre Grandi*, que no sé si la has escuchado. Empecé a escribir para contrabajo mi primera pieza; es de 1980. En mis primeros conciertos tocaba una o dos de mis piezas, entre improvisación y estructuradas, y ésta se llamaba *Oriente-Occidente*, sobre una cuerda larga con sus armónicos naturales; pero mi primera pieza escrita se llama *E/statico*.

JE. –¿Quiere decir que es estático?

SS. –En español o en italiano estático es quieto. *E/statico* es el éxtasis, y si pones una diagonal tienes esta ambigüedad. Es una pieza muy diferente de otras mías que conoces, con acontecimientos sonoros muy aislados en el tiempo, con grandes silencios; *a posteriori* diría que casi está influenciada por Lachenmann, al que no conocía en esa época, pero por supuesto había también la influencia de Grillo por sus materiales sonoros, y tal vez un poco de Cage.

◦

JE. –Yo te conocí en 1980 creo, por ahí, ¿no?

SS. –Sí.

JE. –Me sorprendió mucho el que fueras un músico que hacía música contemporánea, y que lo hicieras con ese esmero, ese cuidado, ese oído. Nunca había oído a alguien que se aproximara con ese oído exigente a esta música, no recuerdo qué obra, pero me acuerdo de esa exigencia.

SS. –Era un concierto probablemente.

JE. –No, era en casa de un amigo común.

SS. –Entonces no me acuerdo.

JE. –Muy, demasiado común. Tocaste algo de Bach, una transcripción, en SOL mayor, me acuerdo.

SS. –No. No me acuerdo, no sé.

JE. –Me llamó particularmente la atención la calidad artesanal al mismo tiempo que tu interés hacia algo extraordinariamente nuevo, una

combinación rara, porque quienes se interesan en cosas muy nuevas pueden tropezarse con hallazgos no enteramente logrados, aunque en tu caso parece que hay una búsqueda de lo que es después el hallazgo, si bien ese hallazgo no se muestra hasta estar perfectamente perfilado. El artesanado es claro: el proceso parte de la investigación abierta –ese diálogo particular con el contrabajo– hasta la consecución de un resultado claro, afinado, muy exigente. Solamente bajo esa condición parecería ser que sale a la luz y al oído de los demás. No es la misma búsqueda que ocurre en tanta otra música, donde *les trouvailles* del autor se integran a la obra –del rebuzno al material de calidad–. No, en tu caso distinguiría al fabricante de joyas que, al escucharse en tu música, las vas soltando con un paracaídas en el tiempo, dejando que aparezcan suavemente.

SS. –Tu metáfora me recuerda a lo que dice Lachenmann –tal vez no tiene mucho que ver– de que los grandes buscadores de oro de los años cincuenta se volvieron comerciantes de joyas de lujo.

JE. –Yo no diría eso de ti.

SS. –No, pero me pareció muy bonito lo que dice Lachenmann. Ya entendiste quienes son los grandes buscadores de oro de los años cincuenta que en los años setenta se volvieron joyeros.

JE. –Sí, todo lo que Lachenmann tuvo que sufrir: “grandes luces, grandes sombras”, como él mismo decía al iniciar los años setenta, cuando lo conocí. Pero en esta idea que señalas hay un hallazgo.

SS. –El sentido en que cité esa frase de Lachenmann es que quienes buscaron y encontraron pepitas de oro hicieron luego fortuna y regresaron al comercio con esas mismas pepitas de oro sin buscar más.

JE. –Justamente lo opuesto a lo que tú has mostrado. Has permanecido en la búsqueda y el encuentro de cosas que has ido sumando, no sé si eventualmente rompiendo con tus propios hallazgos.

SS. –Me di cuenta bastante pronto de que el contrabajo era un instrumento muy poco explotado, de que tenía enorme potencial y de que nada más esperaba alguien que se iba a poner ahí, *testa bassa*, como decimos nosotros.

JE. –¿Agachando la cabeza?

SS. –Para que los compositores escribieran para ese instrumento y me enviaran también su obra. Había muy buenos compositores, fue la gran época del contrabajo.

JE. –Tu proceso tiene mucho más que ver con lo que buscas y no solamente con lo que interpretas; el contrabajo en ti tiene otro objetivo, encontrar el objeto del deseo de la creación.

SS. –Sí, que sea un objeto del deseo, claro; seguro que podemos seguir con más metáforas.

JE. –Pero que justamente no se parezca a lo ya establecido en el contrabajo.

SS. –Siempre he buscado lo nuevo, y ahora creo saber por qué –antes no lo sabía– no por el mero deseo de ser original, sino porque me gusta competir, me gusta la competencia, no el estar ahí y decir: “yo soy más bueno que tú”. Cuando hice una interpretación que nadie había hecho antes, la hice yo, pude lograr un resultado, sí; pero no me interesaba después decir: “lo hago mejor que tú”, o “tú lo haces mejor que yo”. La rivalidad nunca me ha gustado. El mundo del “yo soy más bueno que tú” no es lo mío. Y sin embargo, hacer cosas que no se podían comparar me parece *a posteriori* una manera de encontrar mi manera, mi camino.

JE. –Pero de ahí también se deriva que has sido un extraordinario intérprete al no haber rivalizado con el autor.

SS. –Ni tampoco con otros contrabajistas que tocaban esta música; tal vez pueda ser esta otra razón por la que me aparté del mundo de las creaciones, de los estrenos, no tanto porque ahora exista una figura del contrabajista que toque todos los estrenos de todos los jóvenes, de todos los compositores, o todo el repertorio. Hay algunos aquí y allá, pero lamento mucho que no haya un contrabajista que se haya impuesto estar ahí, la *testa bassa*, a trabajar el repertorio contemporáneo. Es cierto que se necesitan muchas cosas, una buena dosis de locura, una buena dosis de aventura, de invención, de técnica, de conocimientos, de estudio, por supuesto. Lamento, después de veinticinco años de que hago el “oficio”, que no haya ahora ningún joven que haga lo que hice, tocar a los jóvenes compositores, mantener una relación con el mundo de la composición, sobre todo joven; falta un contrabajista de 30 años que busque a sus coetáneos compositores para tocar su música. Quizá estoy en otra generación y digo eso porque no encuentro algo nuevo; a lo mejor lo hay, pero un joven debería descubrirlo, por eso lamento que no haya otro contrabajista que se haya metido...

JE. –...que se sometiera, *testa bassa*.

SS. –Exacto. Someterse a esta aventura.

JE. –Ocurre lo mismo con las nuevas composiciones y no solamente con los nuevos contrabajistas o la inexistencia de un contrabajista que haga el mismo recorrido que tú; ocurre también con los compositores cuando se ponen a trabajar en el contrabajo.

SS. –Sí, quizá falta el contrabajista que los estimule.

JE. –Quizá el campo está ya sembrado.

SS. –Es la hipótesis que te decía antes, acaso me equivoco y falta un intérprete nuevo que sepa estimular de una manera nueva a los compositores.

JE. –Veo difícil hacer una revolución tan amplia. ¿Qué tiempo te llevó abrir ese camino, hacer todo el transcurso de los últimos treinta años de

intérprete? No has parado de buscar; si en alguna época te has dedicado a escribir obras por fuera del contrabajo, has continuado con obras para tu instrumento en un caminar que no se ha detenido.

SS. –No: la cantidad de obras que he escrito para contrabajo en relación a la cantidad de obras que en general he escrito es un diez por ciento.

JE. –Es muy poco.

SS. –Para contrabajo solo digo, sí, más o menos. He escrito más de cincuenta obras pero he escrito ocho para contrabajo.

JE. –Seis duetos, dos o tres cuartetos...

SS. –...pero para contrabajo solo he escrito seis, siete u ocho obras.

JE. –Yo veo en el contrabajo tu voz, algo que dejaría ver desde fuera tu camino; al escuchar tan sólo *Strumentale* se entienden los años de búsqueda que logran reducir todo a la sabiduría de mover la mano derecha como si fuera una coreografía, una danza.

SS. –Un *concerto*.

JE. –Para la mano derecha sola, sí, y porque le tocó a ésta en el arco de *Strumentale* la búsqueda central en el sonido, el objeto con el que te comunicas con el otro.

SS. –Es un sonido que se puede volver puro, como ponerse una lente y otra, y luego otra, y más, más y más.

JE. –Como un microscopio o un telescopio, claro. *Strumentale* es la consagración de todo un proceso donde la búsqueda ya no tiene como objetivo el encontrar un objeto, sino una manera de expresarse de forma menos combinatoria en un discurso pleno y abierto, casi sin usar pegamento.

SS. –No deja de explorar las posibilidades que ofrece esta manera única.

JE. –Y dentro de ello hay una suma, una síntesis.

SS. –Tengo que precisar que *Strumentale* no aparece en mi catálogo porque está integrada a *Voyage That Never Ends* –Viaje que nunca termina–, aunque debería incluirla aparte porque la he tocado mucho y muchos la conocen como *Strumentale*. La escribí en el 91, 92, muy de prisa debo decir, y la toqué sólo dos o tres veces; no estaba satisfecho y siempre dije que tenía que revisarla; finalmente este año la revisé y ahora estoy contento con el resultado. Y ahora es como un *concerto* para mano derecha del contrabajo, orquesta de cuerdas y dos percusiones; se llama *Concertale*.

JE. –No la conozco, ¿qué hace la orquesta de cuerdas?

SS. –Amplifica, excita algunos de los espectros rítmicos y armónicos del contrabajo. La parte del contrabajo es muy abierta.

JE. –¿Y la otra?

SS. –Toda escrita, pero las transiciones están todas bien indicadas.

JE. –¿Escrita buscando obtener armónicos precisos u otros resultados concretos?

SS. –No. En esa sección utilizo la misma punta de marfil del arco que empleo para crear unos sonidos percusivos; quiero que las percusiones hagan un diálogo con éstos, pero quiero también que las cuerdas suenen como un horizonte armónico; si en ese momento utilizo el arco circular es porque quiero que las cuerdas en *pizzicati* contrasten con el arco circular. El diálogo y la relación entre solista y orquesta están bien definidos.

JE. –Básicamente con articulaciones y alturas también.

SS. –La orquesta utiliza cuerdas al aire, sonidos armónicos, *pizzicati*, técnicas sencillas bien definidas.

JE. –¿Mantienen la idea de las cuerdas al aire?

SS. –Sólo el contrabajo solo; no es tan solista como concertante, un continuo tremendo de doce o trece minutos –mucho más dilatada que la versión solista que conocías, de unos siete minutos– donde emergen armonías, espectros sonoros de las cuerdas, ritmos de las percusiones, contrastes, respuestas y amplificaciones.

o

JE. –Iría ahora hacia algunos de tus trabajos: en los *Sei Studi* hay casi una demostración del método –esto se logra de esta forma, se enfatiza el resultado de esta otra, etc.

SS. –Los *Sei Studi* son estudios, como en la tradición clásica: tal estudio está enfocado a una técnica y tiene este aspecto demostrativo, etcétera. Eso era lo que me proponía.

JE. –En las obras posteriores a los *Sei Studi*, de pronto surge un objeto distinto de todos, como por ejemplo el *glissando* con énfasis en el *ponticello*, idea que ya es parte de una consolidación de la estética de tu búsqueda, cuando integras el hallazgo en un discurso más fluido, como si dijeras: “en el camino me he encontrado esto” y sueltas esos hallazgos.

SS. –Un *j'ai trouvé*. Sí, puede ser; es seguro que hay un cambio en mis piezas, no quiero decir evolución, pero durante treinta años mis piezas son bastante diferentes entre sí por tratar de no repetirme y por buscar algo nuevo: eso es lo principal. Uno está influenciado por todo lo que encuentra en el camino, uno desea algo que ve, que escucha, que discute, que te impresiona; a lo mejor se queda como un reflejo, como un recuerdo o simplemente como un proyecto. En ese aspecto *Oltracuidansa* es un poco una síntesis de mis intereses y de mis mundos sonoros: de

la electrónica, como decías, a la búsqueda de la técnica instrumental, pasando por grandes continuos con mínimas transformaciones, a la exploración del timbre, al elemento ruidista, y es un viaje al interior del contrabajo, se dirige a las entrañas, mientras que *Voyage That Never Ends* es un viaje al exterior, al mundo de afuera, al contrabajo abierto, al aire, es un viaje en *plein air*.

JE. –De más apertura.

SS. –Es solar, mientras que *Oltracuidansa* es un río, diría yo oscuro.

JE. –Es una larguísima rapsodia, eres un contrabajista rapsoda.

SS. –Habla como carácter.

JE. –Sí, como carácter puede ser oscuro, pero da la impresión...

SS. –...de vísceras del instrumento.

JE. –Pero hay algo esencialmente rapsódico, hecho como un mosaico de casi todos tus hallazgos, pero dicho como un rapsoda; para mí es un reconocimiento de Cartago por Roma. Es el europeo que se percata de la existencia de mundos antes no permitidos u olvidados y comienza a integrarlos; los evoca de uno en uno, he ahí lo rapsódico. Parece una música en la que de pronto alguien va a salir cantando...

SS. –La palabra que has usado, rapsódico, creo que toda mi música podía ser un poco...

JE. –...¿de rapsodia?

SS. –No, nunca me encontré cómodo con las formas establecidas debo decir; no sé si porque esa admiración por la forma no siempre es...

JE. –... perdón, el otro día me contaste de algo que viene al caso: de niño rompiste una puerta de un puñetazo. La puerta es la forma y el mismo niño está ahí, y aunque no sea todo a puñetazos, rompes con la forma como rompes con la puerta, no aceptas pasar por ese túnel. No obstante, creo que en particular en *Oltracuidansa* tienes una pieza mosaico con la que vas creando texturas, mucho con el mecanismo o metodología de la música electroacústica: no hay tema, no hay motivo, no hay una buena melodía; si acaso de pronto algo parece serlo, la música continúa escarbando y quizá hay una melodía, de pronto algo suena por ahí como un elefante, y de pronto alguien suena ecos en el fondo. El modo de juego es característico de la música electroacústica, ir formando texturas a partir de voces que se superponen y crean esta especie de tejas.

SS. –Por eso te decía que *Oltracuidansa* es una pieza más oscura, más sombría, porque utiliza los medios más tecnológicos de la música electrónica para lograr su búsqueda, su aventura, su investigación, mientras que *Voyage That Never Ends* para contrabajo solo es una pieza más abierta, solar, porque el instrumento solo brilla, se ofrece por su

desnudez –el cuerpo de afuera, los ojos, el cabello, la piel– y no necesita medios tecnológicos de superposición, de macro-amplificación para lograr lo que busca.

JE. –Pero tampoco *Oltracuidansa*, son voces sin manipulación alguna.

SS. –No hay manipulación, pero si no fuera por la grabación, no podrías oír una pieza así en vivo.

JE. –Con varios contrabajistas.

SS. –No, claro que no; de alguna manera deberían estar todos amplificados, pero es una macro-grabación de lo mínimo del detalle sonoro.

JE. –¿Y te quedas con?

SS. –Son las dos caras de la medalla.

JE. –Parecería que tienes más afecto por *Strumentale*.

SS. –No, son dos caras muy distintas.

JE. –El sol y la luna.

SS. –Sí...

JE. –Detrás de muchos de tus trabajos se pudiera pensar que hay evocaciones poéticas, a veces literarias o a veces plásticas.

SS. –Siempre hay ideas de salida, referencias literarias o visuales en mis composiciones: así como en *Oltracuidansa* emerjo de un texto de Giorgio Agamben, en *Voyage That Never Ends* me refiero a un tríptico de novelas de Malcolm Lowry, inconcluso, del cual *Bajo el volcán* era el infierno, y las otras dos eran el purgatorio y el paraíso. Así es que siempre hay referencias extra-musicales.

JE. –Encuentras que eso abre un camino a la creación.

SS. –No me atrevería nunca a sugerirlo, no, es muy personal.

JE. –Yo volvería a la idea inicial: las evocaciones a la literatura o a la creación plástica son también modos de romper con la forma.

SS. –Es una necesidad interior mía, muy personal, muy privada, no la aconsejaría.

JE. –No digo que la aconsejes, sino que es quizá una de las maneras con la que rompes aún más con la idea de la forma.

SS. –Para mí sí ha sido una necesidad romper estas barreras, puede ser que la haya utilizado inconscientemente.

II. 12 de enero, 2011

JE. –Me interesa de estos últimos años de tu trabajo esa luz del *Viaje que nunca termina* y esas sombras de *Oltracuidansa*. ¿Qué proceso te lleva a ello? Antes de estas dos obras tu música se esparce en composiciones de menor amplitud y se concentra en aspectos concretos como la escritura para cuerdas, mientras que estas dos obras adquieren ya una dimensión muy distinta respecto del resto de tu trabajo.

SS. –Son años de trabajo y de composición, y por su muy larga gestación implican un concepto distinto de las demás; *Viaje que nunca termina* son veinte años prácticamente y *Oltracuidansa* es un trabajo de entre seis y ocho años. En un periodo tan largo las dimensiones influyen en el proyecto mismo, que no puede evitar envolver una parte vital, autobiográfica, vivida; el proceso de gestación implica un involucramiento autobiográfico mayor que en una pieza de seis meses.

JE. –¿Es una mirada a lo largo de dos décadas? ¿*Viaje que nunca termina* es acaso tu propio deseo de estar siempre en viajes, en búsquedas, un alejamiento de tu centro de referencia?

SS. –Sí, esto y más, por supuesto, ya el título se presta a muchas lecturas e interpretaciones, pero como te decía ayer, *Viaje que nunca termina* sale de *Strumentale* y poco a poco fue creciendo conmigo hasta llegar a sus dimensiones actuales, alrededor de cincuenta minutos; no es que llegara de seis a cincuenta de un día al otro: me llevó dieciocho años la composición de esta obra.

JE. –¿Toda la obra es luz o sólo la parte al centro del tríptico?

SS. –No, son cuatro movimientos digamos, y el carácter del que hablaba ayer, del viaje solar, abierto, en *plein air*, es brillante por las características de la pieza misma, una pieza virtuosa, de resistencia, un *tour de force*, atlética, etc.

JE. –Y más que atlética, proeza.

SS. –Sí, bueno, es mucho de eso. Son cuatro movimientos bastante distintos: el primero es el más largo, sale de *Strumentale*, ese *ostinato* de mano derecha con un *batuto staccato* de veintidós minutos y algunas intervenciones de la mano izquierda: es la pieza de resistencia más evidente del todo y, por supuesto, tiene un carácter singular. Mientras, de los otros movimientos, el segundo son dobles *pizzicati* de armónicos de mano izquierda y mano derecha, técnica que desarrollé con los años y por eso tampoco podía escribirla en 1983; apenas con mi sexto de los *Sei Studi* esbozaba esta técnica que se desarrolló con los años hasta llegar a la complejidad rítmica y de articulación rápida de los últimos años, donde hay figuras bastante rápidas en la articulación del doble *pizzicato* armónico. El tercer movimiento es el más lento, meditativo, estático; sale de un bordón de la misma altura generatriz de toda la obra, puede por supuesto

reenviar –sin haber citas literales pero cierta atmósfera de un ambiente fluido claramente identificable– aunque no a citar directamente música de la India o de otros países. El cuarto movimiento es el más virtuoso en el sentido tradicional de la palabra; tiene también otro carácter, y el viaje también es alrededor del mundo, porque hay evocaciones de mundos lejanos, exóticos, o de instrumentos exóticos porque, por ejemplo, el tercer movimiento parece que continúa aquí y evoca un poco las sonoridades orientales. Mi sueño era que el contrabajo se volviera, al mismo tiempo, en un instrumento de percusión como la tabla, en un instrumento de continuo como el *tampura* y en un instrumento solista, como la viola da gamba hindú, el *sarangi*. También los *dobles pizzicati* del segundo movimiento pueden recordar a algunos instrumentos africanos como la *kora*. El viaje se puede entender e interpretar de muchas maneras; es también un viaje personal, autobiográfico, durante veinte años, es el viaje de mis viajes y viaje también de estilos, de modos de tocar, de técnicas. Desde que lo llamé así pensaba que no había terminado, por eso el título, *Viaje que nunca termina*: pensaba, “quién sabe, dentro de diez o veinte años acaso pueda añadir un quinto movimiento, quién sabe...”

JE. –¿Por qué ese orden y no otro: cronológico o decidido?

SS. –No *a priori*, se vino formando; por supuesto no podría ni siquiera empezar así, con este *batuto* desde la nada que se convierte en *staccato*, y el *ponticello*, y crece, crece y crece con esta pulsación rítmica que se vuelve un tren que corre sin cesar, una duración sin propósito casi. Este no podía ser según yo el comienzo; también porque la pieza empezó de esa manera, y después de un movimiento así no veía más que poner un movimiento sin arco, en *pizzicato*, para luego retomar el arco pero con un sonido *tenuto*, largo, sostenido, hasta llegar al movimiento final donde las figuras son más rápidas. Así se vino formando poco a poco el orden de los movimientos; por eso los subtítulos son *Voyage Started*, *Voyage Interrupted*, *Voyage Continued*, y *Voyage Resumed*.

JE. –¿Se te ha ocurrido que hace falta algo que añadirías?

SS. –Te digo, la idea de que un día pudiera yo añadir otra parte, otro movimiento, no era tan indefinida, sino que pensaba tal vez en algo percusivo.

JE. –¿Un complemento de los *pizzicati*?

SS. –Sí, porque el contrabajo es un instrumento también de percusión.

JE. –Veo vasos comunicantes entre *El viaje que nunca termina* y *Oltracuidansa*; por ejemplo, el elemento que se repite de forma constante, suave, ligera, al fondo de algunos pasajes de *Oltracuidansa*.

SS. –Hay algunos, sí...

JE. –...en general ese carácter rapsódico, como el *stacatto* permanente con aires de redactar algo, de narrar algún evento, es un elemento curioso que

quizá no está en piezas aisladas en tu música, pero que aparece aquí también.

SS. –De una manera fragmentada se puede encontrar en algunas otras piezas mías.

JE. –Pero sólo de forma fragmentaria, no con esa persistencia.

SS. –No.

JE. –Da un tono de rapsodia, en particular a *Oltracuidansa*, como creo que te mencionaba ayer.

SS. –¿Por qué de rapsodia? No, lo de rapsodia lo discutimos ayer, pero ¿por qué este elemento, digamos, percusivo, repetido, te parece rapsodia?

JE. –Da la idea de música de Madagascar, o de música árabe en la que un instrumento que percute permanentemente permite que alguien se suelte a cantar, a hacer una narración; como si la música fuera el fondo de una narrativa; me parece que ocurre en *Oltracuidansa* subliminalmente; apenas se escucha este golpear al fondo, un poco la clave morse que con su ritmo persistente advierte de que hay un mensaje; quizás es uno de los orígenes de ese tipo de ritmos cortos que están ahí sin cesar para indicar que se envía un mensaje; en cierto modo parece también una música que te permite asociar: como se concentra en un evento tan restringido, facilita fantasear sobre todo lo que pueda ocurrir; y también, es un pedal rítmico que permite que todo se pueda elevar sobre ello.

SS. –Eso sí, seguro.

JE. –Da una libertad de asociación o de fantasear en el discurso, y en ese sentido es donde...

SS. –...te digo, de manera más o menos persistente se puede encontrar en otras piezas mías, ahora que me pongo a pensar en otra pieza para contrabajo solo que se llama *Geografía amorosa*, que utiliza un poco el código morse como le llamas tú, aunque es una pieza de diez minutos o menos.

JE. –Un código morse que encuentras en Terry Riley o en Nancarrow, entre otros.

SS. –Sí.

JE. –El DO repetido subyacente en *In C* de Terry Riley, o en los típicos motivos melódicos breves de Nancarrow.

SS. –Bueno, pero también en Bach se puede encontrar...

JE. –...claro, o en Bartók.

SS. –En Bartók, Stravinsky o...

JE. –...exacto, pero eso la hace particularmente narrativa; de pronto se vuelve, como acabas de decir al inicio, más autobiográfica, más personal.

SS. –Sí, el adjetivo narrativo que utilizaste no cae en despropósito porque...

JE. –...¿cómo iba a caer...?

SS. –...porque siempre quise hacer una música bastante narrativa, sí, que... no sabría bien como explicártelo; no es descriptiva, no quiero decir descriptivo, por supuesto; no sabría bien cómo explicarte el sentido narrativo sino haciendo referencia a la literatura, pero mi primer cuarteto *Visas*, no sé si lo has oído, te acordarás...

JE. –...sí...

SS. –...yo tenía muy presente en la cabeza que quería hacer una música narrativa.

JE. –Una música como el habla, no tanto como una conversación sino como el monólogo de algo, donde se narran eventos privados: es tu manera de decir “...y esto continúa”.

SS. –“Te estoy contando algo”...

JE. –...sí, “esto corre, continúa, déjame que cuente más”; tiene un poco ese aire que me permite en otras áreas relacionarlo por ejemplo con lo cinematográfico. Acabas de hablar de las ruedas del tren que giran permanentemente, o es el viaje que tiene una serie de imágenes que pasan ante ti, pero que haces...

SS. –...mi segundo cuarteto se llama *Lugares que pasan*...

JE. –...que dan idea de que van a aparecer imágenes nuevas: la música como una secuencia de imágenes que salen al paso y aquello que les permite salir es ese avance permanente que está en el constante trotar, caminar, andar o...

SS. –...marchar...

JE. –...o rebotar, ir enviando esa señal, que tan sólo con escucharla te da... Es como si hubieras tocado una raíz de la comunicación. Poca música tiene eso, pero parece un arquetipo del “voy a contaros”. Diría que es un arquetipo profundamente evocador de la manifestación narrativa, de algo que se va a compartir con el otro; quizá es ahí donde tiene más sentido, no sólo narrar sino querer compartir con el otro la experiencia vivida.

SS. –Pues sí, tal vez; la composición es un intento de comunicación, de comunicar y compartir. Adentro se pueden encontrar micro-narraciones o micro-intentos de comunicación. Yo que me considero un poco un escritor frustrado, tal vez de ahí viene esa necesidad de narración que tengo, que, repito, no tiene nada de descriptivo, no es que te esté narrando esta historia que tiene..., no te estoy narrando una puesta de sol, o lo que me pasó ayer, o este drama personal, o este goce que tuve. No, por supuesto

que no, no se trata de eso de ninguna manera, pero es claro –por lo menos en mis intenciones– que hay esta estructura narrativa que es común, no es una plática, no es un lenguaje, no es un discurso hablado, pero debería, según yo, obligarte a seguir con la misma atención la evolución de lo que está pasando en términos musicales.

JE. –Es un habla en movimiento que no nos menciona nada en particular, pero simplemente es esa corriente del hablar la que facilita la evocación de instantes, momentos, ambientes, elementos que surgen, y un poco es dejar ir, casi como el curso de un río –tiene mucho de eso– una sensación de no saber exactamente hacia dónde va a ir el ahora.

SS. –Esto lo comparto totalmente porque yo tampoco sé dónde voy a terminar.

JE. –Es el arco del cazador que no se sabe a dónde va a apuntar a cada instante y de pronto tiene una presa, de pronto aparece otra y así sucesivamente.

SS. –Nunca he empezado una pieza sabiendo dónde iba a terminar. Porque si estoy en un tren de Bombay a Madrás o a Benares, no sé cuál será el próximo paisaje, la próxima estación. Y a la vez tiene que ser un viaje nuevo; no puedes repetir el mismo viaje: esa es la regla fundamental, no repetir el mismo viaje de antes; cada vez tiene que ser un viaje nuevo, un pasaje nuevo, una estación nueva, un pueblo nuevo, voces nuevas, gente nueva, presencia nueva.

JE. –Y por lo tanto, una vez más, romper con la forma...

SS. –...sí...

JE. –...estar disconforme con la forma como un molde que se impone al tiempo con antelación: la forma se va creando...

SS. –...se va haciendo...

JE. –...sí, es en cierto modo la manera en que trabajaría un escultor con la piedra ante sí.

SS. –Sí.

JE. –Quizás se figura algo de la forma que va a extraer de ella, pero que nunca va a sacar porque acaso la piedra se le rompa o no le ofrezca todos los vericuetos de la forma idealizada, y debe lidiar con ello al destruir la piedra y construir lo que descubre, el resultado como producto del diálogo.

SS. –Dejarse sorprender.

JE. –Pero de un diálogo de uno mismo con el oído, con la memoria.

SS. –“No dejar jamás de sorprenderse” puede ser uno de mis slogans; o sea, “hacer camino al andar”.

JE. –Esta idea de romper con la forma es más reciente en estas obras que en tus primeras composiciones.

SS. –¿Tú dirías?

JE. –Sí: hay una enorme liberación en tu modo de decir las cosas, no hay un compromiso, como por ejemplo, con escribir un cuarteto de cuerdas.

SS. –Sí, aunque el cuarteto de cuerdas es el medio en el que yo he escrito más después del contrabajo, aunque esté tan cargado de historia, como dices tú.

JE. –Una historia que pesa encima demasiado, pero también el hecho de que en esta obra, *El viaje que nunca termina*, el contrabajo es también tu voz, tu experiencia, tu vida; el contrabajo eres tú, como podría decirse de la tuba en *Revueltas*...

SS. –...sí, aunque también ayer lo estuve pensando bastante, no en la sesión de la entrevista, sino después: más que del contrabajo yo hablaría de las cuerdas, y te expliqué un poco que el contrabajo ha sido un medio accidente en mi vida. Y como sabes, como yo he viajado siempre, cuando no ha sido por trabajo, por conciertos, sino por placer, viajaba siempre con un chelo; no me podía separar de un instrumento de cuerda; entonces, escribir para contrabajo, chelo, trío o cuarteto de cuerdas, no era para mí una diferencia tan grande; por supuesto el contrabajo es mi instrumento, pero también las cuerdas son mis instrumentos. En toda mi música para cuerdas, siempre el punto de salida, la referencia, es el material instrumental, sonoro; o sea, siempre es algo del instrumento; nada es teórico, nada es vago, abstracto o teórico...

JE. –...estructural...

SS. –...estructural no, siempre es algo, y a veces sigo con el material instrumental; que sea el contrabajo, el chelo, una viola. Durante años he viajado con una viola y un violín.

JE. –¿Los tocas también?

SS. –El chelo un poco, sí.

JE. –El chelo sé que lo tocas...

SS. –...la viola no, aunque a mi manera te puedo decir que sí, pero no, no toco la viola; pero bueno...

JE. –...de acuerdo, pero todo eso quiere decir también que, de todos ellos, el contrabajo te permitió más libertad para tomarlo como un laboratorio porque poco se había hecho en él.

SS. –Sí, eso te lo dije, sí.

JE. –Las posibilidades de expandirlo son muchísimo mayores que con un violín.

SS. –Tal vez, tal vez sí.

JE. –Además de que es un instrumento mucho más rico que un violín, sin duda.

SS. –Sí, ya sabes, no he hablado lo mismo de mí por mi teoría sobre el contrabajo, cuyas características en el pasado se consideraban negativas, por lo cual no se ha escrito para contrabajo en la música barroca, clásica, romántica, escuela de Viena, ni en la escuela de Darmstadt; fue necesario esperar hasta los años sesenta post-Darmstadt para que las grandes dimensiones de las cuerdas, sus grandes distancias, toda esa serie de características consideradas negativas, se volvieran positivas con la música de los últimos treinta años, ofreciendo un enorme abanico de posibilidades que no puede tener ningún instrumento de cuerda, justamente por las dimensiones, las cuerdas, la caja, el registro que va del extremo grave al extremo agudo; las posibilidades percusivas, casi como una batería o varios instrumentos de percusión; *pizzicati* que pueden ir desde el jazz hasta un instrumento que puede recordar a un instrumento africano, etc. De ahí que este paisaje sonoro, de posibilidades sonoras que tiene el contrabajo no lo posee otro instrumento de cuerda. Y justamente porque había sido olvidado; o sea, porque no era característico ni era parte de los estilos clásico, romántico, dodecafónico, los compositores no lo habían considerado.

JE. –Estaban justamente orientados hacia lo estructural, hacia lo formal; y el contrabajo era la materia misma.

SS. –Más orientados a un espectro de alturas más o menos definidas, ni demasiado graves ni demasiado agudas, donde incluso algunas de sus posibilidades no eran consideradas por el estilo de la época; pero ahora, en cambio, todas esas características negativas, torpes del instrumento, se vuelven positivas.

JE. –Sí, es para las cuerdas una suerte de piano nuevo del que surgen muchas más voces y búsquedas; por ejemplo, los armónicos a veces inalcanzables o remotos del violín, a diferencia de la facilidad de obtenerlos en el contrabajo.

SS. –Digamos que el contrabajo casi puede tener todos los recursos de las demás cuerdas más el contrabajo.

JE. –Eso le hace tener ese sentido de síntesis de un piano respecto de muchos otros instrumentos; al contrabajo puedes asignarle pasajes que le darías a un chelo. En tus propias transcripciones tomas obras para chelo o para otras cuerdas y las adaptas al contrabajo sin que se note demasiado la diferencia, mostrando incluso un lado *cantabile* que no había tenido el contrabajo.

SS. –Sabes que el contrabajo, en los últimos veinte, treinta años, ha tenido un desarrollo en el campo clásico que es impensable en otros instrumentos; hoy se trascibe, y con resultados a veces excelentes, conciertos para chelo, Saint Saens...

JE. –...¡qué horror!...

SS. –...Dvorak..., bueno, sólo para decirte, y que algunos lo hacen muy bien, o sea que la técnica clásica en el contrabajo se ha desarrollado muchísimo en las últimas décadas.

JE. –Puesto en paralelo con otros instrumentos en extremo graves y lentos de la orquesta, la tuba por un lado, y el contrafagot por el otro, el contrabajo resulta mucho más rico; hubo un momento en que la tuba tenía el aire de resurgir...

SS. –...bueno, resurgió; yo creo que esos instrumentos ofrecieron también posibilidades.

JE. –No a un punto de evolución tan amplio.

SS. –Tal vez no.

JE. –Tal vez alguien no los llevó a ese punto.

SS. –Tal vez no tengan el repertorio contemporáneo que tiene el contrabajo no.

JE. – Mucho menos el contrafagot....

SS. –...ni el clarinete contrabajo.

JE. –Al parecer la condición para obtener nuevos resultados es la creatividad.

SS. –Sí.

o

JE. –Hablemos de tus proyectos de ópera radiofónica, *One Says Mexico*, o la ópera que hiciste recientemente en Stuttgart.

SS. –Y en México también, *Il cielo sulla terra*.

JE. –¿Son tuyos los libretos?

SS. –No, ninguno de los dos es mío. *One Says Mexico* es una ópera radiofónica, los textos son de veinticinco, veintiséis escritores extranjeros que han viajado y vivido en México.

JE. –Pero fueron seleccionados por ti y ordenados por ti.

SS. –Es una compilación.

JE. –Ese es un libreto.

SS. –Igualmente la ópera –teatro musical– *Il cielo sulla terra*, es una recopilación que yo hice de textos de otros autores.

JE. –Es aproximarse al mundo de la literatura con recursos propios.

SS. –Sí.

JE. –¿Cómo ves ese proceso en tu trabajo? Curiosamente, es entrar a la ópera radiofónica, a la ópera, o a la literatura con una percepción propia de un mundo del que no eres nada distante.

SS. –¿De ese mundo?

JE. –De ese mundo: es un viaje hacia la lectura; por una parte, *One Says Mexico* es ver México a través de los viajes de otros, tiene mucho que ver con *El viaje que nunca termina*.

SS. –El libreto de *One Says Mexico* está hecho en la lengua original de cada escritor, son seis idiomas. Utilizamos la palabra “ópera” aunque es impropio, porque una es ópera radiofónica –no hay mejor manera de nombrarla– y la otra es ópera de teatro musical, pero no es una ópera: no hay cantantes, no hay voces, no hay voz cantada.

JE. –Insistiría, ¿cómo te ves en estos proyectos?

SS. –Estos dos proyectos, que también fueron proyectos muy largos de gestación, como los dos mencionados antes –*El viaje que nunca termina* y *Oltracuidansa*–, de maneras distintas me llevaron muchos años. No fue sólo imaginarlos, el homenaje a México, que terminé el mismo año en que presentamos *Doloritas* en Saarbrücken, 98. Hacía ya veinte años que venía y tenía el deseo de homenajear a México de alguna manera, y con los años se vino formando la idea de que podía ser bajo la forma de un *hörspiel*, una ópera radiofónica. Empecé a reflexionar sobre ello hasta llegar a entender que México fuera visto, oído, pensado por los sentidos de un extranjero, como soy yo, aunque un extranjero que ha vivido y ha viajado en México, del mismo modo en que todos esos escritores que habían venido. Empecé a subrayar, a recortar, a compilar palabras, frases, citas de estos escritores en varios idiomas, hasta llegar al libreto de *One Says Mexico*, que es una recopilación de citas. Walter Benjamin consideraba que ese era el texto *par excellence*, sólo hecho de citas; no soy el único que lo ha hecho, pero me parece casi la única manera de acercarse a un proyecto así, extra-musical, un proyecto tan vasto y tan complejo como el de reflejar, homenajear, evocar a un país tan complejo. México está entre los países con más literatura extranjera que hablen sobre él; creo que el primero es Italia –es posible que a causa de tantos viajeros, aunque no tengo una lista completa– y México debe estar entre los primeros cinco o seis países junto con Italia, Francia, India...

JE. –¿Qué representa México para ti? ¿Hace cuanto tiempo que lo visitas?

SS. –Desde 78.

JE. –Casi desde que nos conocemos, más de treinta años.

SS. –Sí.

JE. –En 78 terminas tus estudios, de pronto llegas aquí y te encuentras con un universo... algunos dicen que es cercano a Italia, algunos italianos lo identifican así.

SS. –En cierto modo puede recordar a una Italia que fue y ya no es.

JE. –Igual que México ya no es lo que era.

SS. –Sí, pero no es sólo eso, uno puede decir México, que para un italiano puede ser algo de la Italia pasada, arcaica, campesina, pero no sólo eso; México, para mí por lo menos, es mucho más y es bastante difícil de decir en cuatro palabras lo que es México, lo que ha sido para mí. Yo vine un poco por casualidad, había terminado mis estudios, quería hacer un gran viaje, había leído la novela extraordinaria de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*, y vine a México.

JE. –Tentado por la novela.

SS. –Sí. No tenía una razón especial, particular, sólo sabía que quería hacer un gran viaje, un viaje de dos meses, un viaje largo, y con las sugerencias literarias de Malcolm Lowry empezó la relación con México, y justamente, tal vez hice la ópera radiofónica para responder a la pregunta –“¿por qué México?”–. No sé si logro contestarte.

JE. –Sí, cada uno de los escritores es una faceta del mismo diamante.

SS. –Exacto.

JE. –De un cristal.

SS. –Incompleto.

JE. –Incompleto no, pero que refleja algo que compartes con los demás junto con tu fascinación privada. Siempre me asombra esa fascinación tuya por México, cómo has llamado la atención sobre el país, incluso a otros que habitan en él, sin quizá darse cuenta demasiado del mundo que representa. ¿Para ti qué representa, locura, libertad, experiencias?

SS. –Todo eso y mucho más, lo has dicho tú, sí, libertad, locura, fascinación; es difícil para mí decirlo.

JE. –Alguna vez fuiste a Real de Catorce.

SS. –No solamente una vez, y no solamente a Real de Catorce, sabes que viajé mucho, hice miles de kilómetros en autobús.

JE. –¿Es entre otras cosas algo parecido a hacer el recorrido de Artaud...?

SS. –No, porque Artaud vino por una razón particular, para buscar el peyote con los tarahumaras y participar en sus ritos: esa no era mi razón.

JE. –Pero tampoco quisiste perderte de... recuerdo hará diez o doce años que fuiste a Real de Catorce para vivir la experiencia...

SS. –...también, pero además a Real de Catorce fui varias veces, y es uno de los lugares que más me gustan de México, pero fui también a la Sierra Tarahumara sin buscar a los tarahumaras, fui a la selva de Chiapas o a las ruinas, o a las costas del Pacífico, o a pueblos perdidos del Bajío; no es que fuera a una cosa en concreto. Te digo, es difícil para mí contestar esa pregunta; es un país que me pertenece tanto, que no sabría decirte bien por qué México. Claro, porque a los veinte años, veintidós, si en lugar de haber venido aquí en ese viaje, me hubiera ido, no sé, a Tailandia, a lo mejor me enamoraba de Tailandia; ya sabes, esas experiencias que se hacen en la juventud marcan mucho.

JE. –¿Aprendiste el español viniendo a México?

SS. –Sí, pero esa manera también de... esa concepción de la vida y de la muerte que hay aquí –para decirlo en dos palabras sin la pretensión de decirlo todo– pero, por supuesto, aquí hay otra concepción de la vida que se refleja en todo, en la vida misma, en las ciudades, en el pueblo, en la gente, en los paisajes, en los sabores, los colores.

JE. –¿Y en la música?

SS. –¿En la música mía dices?

JE. –No, en la que oyes aquí.

SS. –Creo que México tiene una de las músicas populares más rebuscadas del mundo, poco conocida en el extranjero, no tan conocida como la música brasileña o cubana, pero no tan indigna de ellas como música popular. Hablo de música popular, que en este país tiene un poco el sentido de lo que era una vez, lo que en Italia tal vez fue la ópera en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX, aún no hace tantos años, cuando no era sólo una música culta que se hacía en el teatro y ya. No: pertenecía a la sociedad civil, al pueblo, y este sentido de expresarse como la música de un pueblo, lo encuentro aquí con la música popular. Y persiste bastante todavía, a pesar de la invasión de música extranjera, norteamericana, rock.

JE. –Por música popular dirías las marimbas, las bambas, las jaranas, los mariachis no corrompidos.

SS. –Sí, desde la música veracruzana, nortehña, los boleros; hablando de la música popular, digamos que los grandes cantantes de México todavía

son parte de la vida social. Como te decía antes, hace cincuenta años, cuarenta, y mucho más, hace cien años, en las reuniones de familia, te decía que mi papá cantaba arias de ópera, mi tío, sí...

JE. –Un poco como la zarzuela en España, que tiene mucho de música popular con canto.

SS. –Sí, tener eso de estar impresa en el pueblo, en la gente, como la ópera en Italia o la música popular aquí.

JE. –Y dentro de ese campo ¿cómo ves a Revueltas?

SS. –Revueltas es tal vez la expresión máxima del México musical de la primera mitad del siglo XX.

JE. –Genuino, corre en paralelo al sentido de la música popular.

SS. –Sí, es clara la influencia popular, así como es evidente, clara, la influencia de lo más rebuscado que había en Europa en aquellos años, o un poco antes tal vez: el “stravinskismo de Revueltas” es uno de los mejores stravinskismos que yo conozca, mejores que algunos casos italianos, por ejemplo.

JE. –¿Qué serían cuáles en Italia?

SS. –Casella, por ejemplo.

JE. –Revueltas parece estar hecho a la medida de esa música popular, es irrepetible, algo que remite a esas hermosas experiencias contigo en el mercado de Cuernavaca cuando preparabas *One Says Mexico* y diste con aquel viejo que cantaba en la escalera con su guitarrita arcaica.

o

JE. –Entremos ahora en el terreno de la segunda obra.

SS. –*Il cielo sulla terra*. En cuanto a su imaginación, este es un proyecto que acaricié durante toda la vida; es más largo que *El viaje que nunca termina*, porque desde que viví esos últimos años de llamas contestatarias, de fuego contestatario que te comentaba ayer de los años setenta –del año 77 en particular en Italia– pensaba que algún día podría transferir esos deseos de utopía, de libertad, de revolución, en algo musical; no tenía la menor idea de cómo iba a ser años después, pero siempre tuve este deseo de hacer una obra sobre mi generación, los deseos, las frustraciones, las expectativas, las fantasías que mi generación tenía en esos años, y entonces poco a poco se fue formando también la idea, aunque sólo hasta el 2006, cuando habían pasado ya casi treinta años. Desde mediados de los noventa tomaba apuntes, esbozos, ideas para esta que llamo ópera aun si no lo es, porque no hay cantantes, y tuve clara la estructura en seis partes. Pero antes quiero platicarte lo que es para mí, de aquello que yo quería

ochenta, el liberalismo, todo se fue. Todo eso pesaba desde bastante antes, no solamente en el 68 ni en los años cincuenta con la *Beat Generation*, sino que creo que comenzó a principios de siglo o incluso al final del romanticismo: desde Rimbaud a Maiakovski, a Walter Benjamín, a Kerouac, al 68, veo todo un hilo rojo que une a estas, o sea...

JE. –...oleada roja...

SS. –...una oleada, sí. Lo que quise poner en movimiento en este trabajo fueron las vanguardias artísticas como Rimbaud, el dadaísmo, el surrealismo, etc., en una dialéctica con los fuertes movimientos sociales que pudo producir la revolución rusa en el 17 o en el 68 en Francia. La dialéctica entre vanguardias artísticas que siempre han manifestado afanes de libertad, de revolución, y los hechos reales, concretos, que han ocurrido bajo este afán de libertad y de revolución. Yo creo que me ha tocado vivir las últimas llamas de esta época utópica, porque es claro que en los últimos treinta años vivimos un mundo sin utopía.



STEFANO SCODANIBBIO Y JULIO ESTRADA, CASA DE JODY Mc GRATH, ENERO DE 2011. FOTOGRAFÍA DE AMADEO ESTRADA.

JE. –En contra totalmente de la utopía.

SS. –Sí, totalmente.

JE. –¿Qué quiere decir exactamente *Il cielo sulla terra*?

SS. –El cielo sobre la tierra.

JE. –Es decir, es la utopía sobre la...

SS. –El cielo que cae sobre la tierra.

JE. –¿Qué cae en el sentido de aplastar?

SS. –No.

JE. –Es decir, el cielo que está encima de la tierra.

SS. –Sí, era un slogan del 77 en Italia. Había muchas revistas en Italia en esa época, como de dos páginas; Bolonia era el centro de la subversión artística radical italiana y ahí se leían esas revistas; una de ellas salió un día con caracteres enormes diciendo: “finalmente il cielo è caduto sulla terra”.

JE. –¡Ah, finalmente la utopía llegó a la tierra!

SS. –Sí, finalmente.

JE. –¡Qué hermoso! ¿De quién es la frase? ¿No se sabe?

SS. –No se supone que sea de alguien, es anónima.

JE. –Como “la imaginación al poder” en el 68, aunque ésta fue de Cohn-Bendit. ¿Y cuáles son las seis partes en que está dividida esta obra, ¿o cómo podríamos llamarle?

SS. –Ópera de teatro musical, trabajo de teatro musical, pero le llamo ópera para entendernos; teatro musical me parece una definición mejor porque hay teatro y música, porque hay acción, imagen, palabras, sonido, música, hay todo, menos un tenor y una soprano, entonces es teatro, teatro musical.

JE. –¿Y las seis partes en que se divide?

SS. –A ver si me acuerdo bien ahora: primero es un verso de una poesía de Rimbaud, *Je m'en allais*, “Yo me iba”, uno se pone en el camino, como de viaje; la segunda parte se llama *Ludens*, tiene que ver con el juego; la tercera es *La violenza* y es una manifestación que acaba en confrontación violenta con la policía, con el poder establecido; la cuarta es la parte de la fusión sexual, amorosa; la quinta parte es la psique de día, las drogas, y la sexta es el arte en la vida o la vida en el arte, la fusión de arte y vida como la imaginaban los dadaístas o los surrealistas. Estas seis etapas se pueden concentrar también en un día ideal en el cual, yo por ejemplo, tomo un tren en la mañana para ir a Bolonia a hacer una manifestación –donde eran muy creativas y lúdicas– y acaba con violencia; ahí me encuentro con una chica, hacemos el amor en un lugar escondido, y finalmente en la noche los dos acabamos en un *Dada party*. Se puede prestar a una lectura de ese tipo, son las etapas históricas también, el *Je m'en allais* de Rimbaud, la aventura de lo nuevo, de irse de viaje, hasta el aspecto lúdico que en cada manifestación va contra el capitalista: el juego está en contra del capitalismo, en contra del poder; una persona que juega no trabaja, el juego como alma revolucionaria; por eso en la ópera la acción es llevada por un grupo de niños que son los personajes principales, quince en el estreno, veinte aquí en México.

JE. –¿Qué hacen los niños?

SS. –Por ejemplo, la primera parte es sólo la proyección de algunas escenas en una pantalla transparente; se proyectan unos puntitos, como estrellas, como una galaxia en movimiento; poco a poco creciendo con la música, los puntitos se vuelven más grandes, más grandes, más grandes, hasta

volverse círculos donde se proyectan imágenes utópicas: la utopía del novecientos, Martin Luther King, el 68 en París, el campus de Berkeley en 63 y así: es un viaje con la fantasía de la utopía del siglo XX. En la segunda parte entra en exabrupto el grupo de niños gritando, jugando; en la escena hay libros amontonados, montañas de libros tirados en el fondo; poco a poco los niños empiezan a tomarlos y a construir el perfil de una pequeña ciudad con sus rascacielos, palacios, casitas, hasta que construyen una casa pequeña, de menos de un metro, donde se van a esconder al final: ahí empieza la parte más violenta de la manifestación, porque antes era el juego, construir, jugar. La escena se vuelve negra, sombría, oscura, y la música es concreta, con muchas grabaciones de ruidos y sonidos concretos, y las luces son ellos que juegan con lamparitas como si fueran los ojos de luz de la policía, o un carro de policía; muy dramática, porque uno se imagina a los niños ahí escondidos. Y luego la cuarta parte, la fusión amorosa donde hay dos bailarines; los niños han salido y es una escena, muy...

JE. –...poco apta para niños.

SS. –No, los niños salen de la escena pero se sientan frente al público, mirándolo, mientras que el espectador mira a su vez a los dos bailarines medio desnudos que se funden, algo muy hermafrodita: un brazo que se funde con la pierna del otro, una pierna que sale de otra, una fusión muy erótica y al mismo tiempo como si fuera un ser único, hermafrodita. La quinta escena, la psique de día, es el uso de las drogas que se hizo en el siglo XX, desde un uso químico hasta el revolucionario –decía Walter Benjamin, una de las citas que están ahí, que se podía hacer un uso revolucionario de las drogas; no fue así desafortunadamente, pero podía ser también así–: es la capacidad de la droga no sólo como producto sino como una de las posibilidades de abrir la mente y la fantasía a mundos inexplorados, todo lo que se puede obtener químicamente, se puede obtener...

JE. –...de forma natural...

SS. –...con otras formas. En la sexta y última parte regresan todos los niños y aparece el arte de la vida, o la vida en el arte, esta especie de *Dadaist party* donde los niños empiezan a jugar y a ponerse trajes de todos tipos. Hay gran cantidad de citas artísticas, desde el surrealismo, la pintura metafísica, el cubismo; se citan cuadros, actitudes, gestos de Picasso, de Chirico, de Tzara, cada uno dentro del juego de los niños, pero niños que juegan con las vanguardias, citando; no todo se puede captar pero no importa, es el gran delirio final para el *Dada Party* colectivo, que termina con el único diálogo de la ópera, porque al final queda un RE bemol del piano solo, repetido a distancia de varios segundos, y con dos niños, un niño y una niña: –“dicen que una vez los humanos habían descubierto un juego que se llamaba 68–, y el otro: –¿Y de qué se trata? –No sé, nos queda sólo este libro de las instrucciones, y dice: “sous le pavé la plage”, –no entiendo, dice– y después, “ne travaillez jamais”, –ah, eso sí lo entiendo–. Y ahí

SS. –En estas dos conversaciones hablamos mucho de contrabajo y un poco de cuerdas, pero he escrito también para otros instrumentos, y sobre todo en los últimos años, en los últimos diez diría, he escrito para piano, un instrumento al que hace veinte años no consideraba para escribir y aportar algo; he escrito para flauta, cuarteto de saxofones, cuarteto de trompetas. En estos últimos diez años cambié un poco mi actitud en la composición, porque *El viaje que nunca termina* se terminó en el año 97; *Oltracuidansa* en el año 2000 creo. Y después, si puedo decirlo de manera esquemática, si antes trataba de escribir lo que imaginaba, ahora escribo lo que nunca habría imaginado: me dejo sorprender por lo que se me presenta y nunca me había imaginado. En estos últimos años me dejo sorprender por los procesos, o sea, no es que de esa masa de marfil intente sacar la pareja de un hombre y una mujer juntos, sino más bien que al abrir este bloque de marfil veo la posibilidad de una figura o de lo que sea, y ya no tengo esa prefiguración, como antes, de hacer algo que imaginaba.

JE. –¿Dejas abierta la página?

SS. –Me dejo sorprender más bien por los materiales, así.

JE. –¿“Me dejo atraer”?

SS. –Atraer, sí, para sorprenderme, maravillarme.

JE. –La emoción de la materia misma.

SS. –Por el acercamiento de dos materiales en los que no podía pensar, por ejemplo, en acercar; por eso digo que mi música ha regresado a un cierto juego de intervalos, sobre todo cuando escribo para piano, para otros instrumentos que las cuerdas, y también porque utilizo la computadora para escribir y eso marca en cierto modo mi escritura, porque una cosa es cuando escribo con lápiz, para cuerdas generalmente, y otra cosa es cuando escribo con un programa de notación en la computadora, para piano por ejemplo; y otra cosa aún es cuando armo una pieza con medios electrónicos; el medio influye en mi manera de componer, y esto desde hace unos diez años.

JE. –Y ahora, al dejarte maravillado por la materia, ¿qué materia?

SS. –Ahora, sabes, empecé a escribir el octeto para contrabajos, gracias a que se formó en Italia *Ludus Gravis*, grupo con los alumnos de Daniele Roccato, contrabajista que conociste bien. Tuvimos la oportunidad de trabajar juntos en una pieza para ocho contrabajos, piano y percusión de Galina Ustvólskaja, *Dies irae, composición número dos*, que dirigí. Se formó para esa ocasión este grupo y la idea de escribir para ocho contrabajos me atrae mucho, y además este grupo son jóvenes entusiastas, muy abiertos a la música nueva, dispuestos a meterse, a lanzarse...

JE. –...¿son de Santa Cecilia, de la Academia?

SS. –Son del centro de Italia, entre Roma y Perugia, digamos. Así que estoy en eso, será una obra larga, también, de largas dimensiones, aunque todavía no sé, esboqué casi media hora, pero no he terminado.

JE. –Entre California y México.

SS. –No, aquí, todo en Cuernavaca.

JE. –¿Bajo el volcán?

SS. –Bajo el volcán, si.

JE. –¿Y vas a trabajarla ahora a Macerata con el grupo?

SS. –Sí, la idea es trabajarla mientras la voy escribiendo.

JE. –¿Trabajando en vivo?

SS. –No, mandarles páginas para que la vayan trabajando, y a lo mejor revisar, corregir y así.

JE. –¿Y elaborar como si fuera también una materia viva?

SS. –Eso no.

JE. –No te gusta tanto.

SS. –No en ese sentido, no.

JE. –Entonces, como si estuvieras trabajando un mural con ocho pintores.

SS. –No, es otra experiencia. A lo tú que te referías, la creación en vivo, no.

JE. –No, me referiría a la idea de los pintores del renacimiento que tenían sus asistentes para crear un mural, o en música, donde entre varios se conforma el espectro completo, sin necesariamente pasar todo por la escritura.

SS. –No, la idea es que sí pase por la escritura; te mostré los esbozos, y ya viste que es una manera algo distinta de escribir, no sé si otros compositores trabajen de esa manera.

JE. –Es muy curioso, porque lo que yo vi es un repertorio de treinta y algo articulaciones.

SS. –Hay cuarenta o más técnicas de ejecución, sí.

JE. –Las alturas no están definidas...

SS. –...sólo en pocos casos donde quiero que haya este sonido, este acorde, esta superposición de alturas, pero lo que quiero escribir son más bien los ritmos y los timbres y las dinámicas, que a mí me parecía una cosa buena para adelantar bastante rápido.

JE. –Que es de alguna manera volverte a acercar, pero a mano, a *Oltracuidansa*.

SS. –Por supuesto que este trabajo no podía surgir sin la experiencia de *Oltracuidansa*, que es una superposición de x contrabajos, sí.

JE. –Aunque en este caso es querer dominar por la escritura el resultado.

SS. –Exacto.

JE. –Uno de los objetivos centrales.

SS. –Sí.

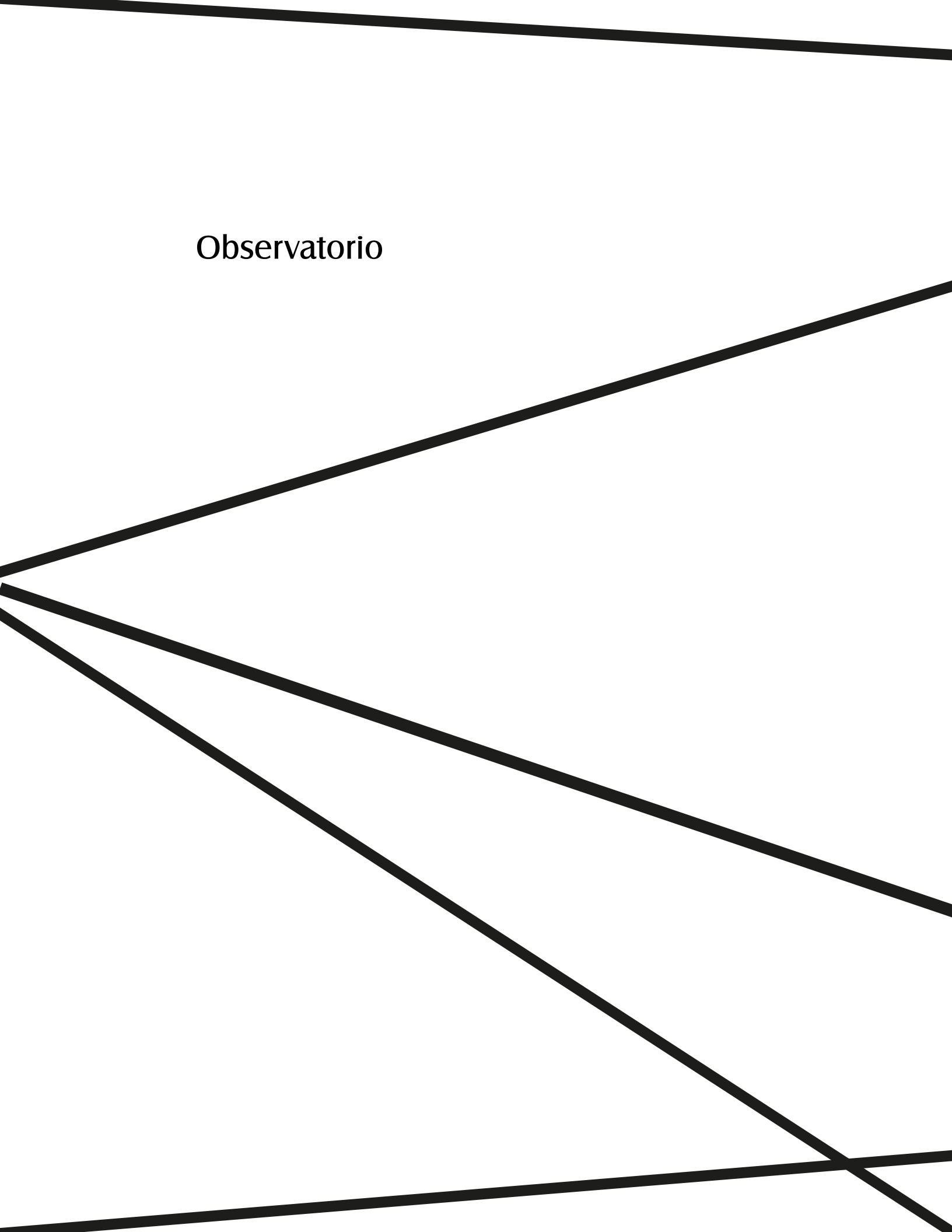
JE. –¿Cómo se llama la obra?

SS. –No tiene todavía título.

JE. –¿Nombre?

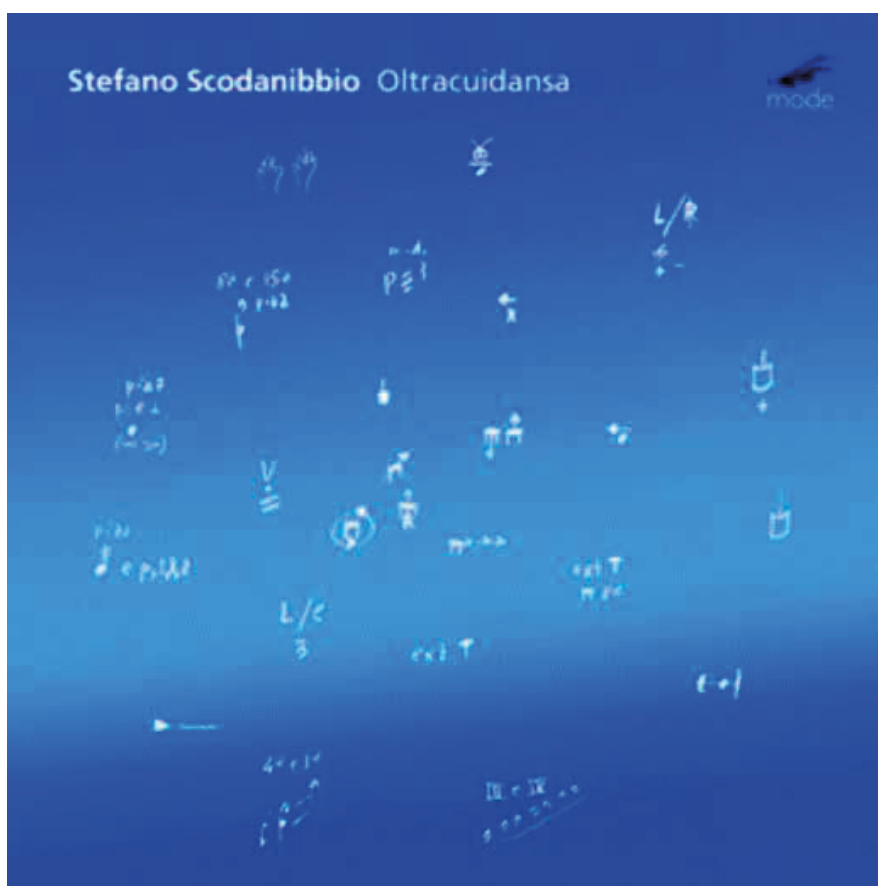
SS. –Todavía no... [*Ottetto* para contrabajos].

Observatorio



Oltracuidansa (1997-2001), Stefano Scodanibbio (1956-2012)

Mode Records, 2010, Grabado en el CCMIX, París entre 2000-2001



Esta obra para contrabajo y cinta de ocho canales en su versión estereofónica, compuesta y ejecutada por Stefano Scodanibbio, se inspira en “El fin del pensamiento”, texto del poeta y filósofo italiano Giorgio Agamben.

Oltracuidansa quiere decir, en mi traducción, “rebasar el límite del pensamiento, pensar más allá”¹. Según Scodanibbio, el significado de esta pieza refiere a un “cuestionamiento radical de la relación entre el cuerpo y el instrumento”². Para él, la obra revela el *lado animal* del contrabajo al ir hasta sus *entrañas* y se contrapone a *El viaje que nunca termina*, también para contrabajo, donde exploró el color, la melodía y el ritmo en una sola cuerda.

¹ Notas a la grabación, Scodanibbio, Stefano, *Oltracuidansa* for contrabass and 8 channel tape (stereo version) C. D., Recorded in CCMIX, Paris, between 2000-2001, Mode Records, New York, U. S.A. Made and Printed in U.S.A., 2010, 58'14".

En *Oltracuidansa*, además de su minuciosa transcripción a partitura, convive un gran número de técnicas generadas por Scodanibbio después de veinte años de una labor de catalogación y análisis. Entre esas técnicas pueden mencionarse el *ricochet* vertical con crin, el *staccato* de crin, el *spazzolato* o cepillado del arco sobre las cuerdas, el *pizzicato* por encima de la posición de la mano izquierda, o el contrabajo preparado. Fueron grabadas aproximadamente seis horas de materiales sonoros en este instrumento, con las cuales se eligieron, editaron con un sistema digital de multi-pistas y se utilizaron polifónicamente; los sonidos no fueron filtrados o alterados y hubo tan sólo un leve tratamiento de reverberación.

² Ídem.

En lo personal, y, por mencionar algunas evocaciones auditivas, escucho un viaje por la evolución de tiritares y rugosidades secuenciadas y superpuestas, sonidos deslizados que se escapan dejando sus estelas, alusión a la memoria del abrir y cerrar de viejas puertas de madera rechinando, al granizar, o bien, a estados de expectación y sutileza, sonidos breves que emergen del silencio y otros que culminan con el vibrar de las cuerdas.

El resultado que se percibe en esta grabación es un vívido devenir sonoro gracias a la experiencia, el talento, la audición, la imaginación y la reflexión de un músico que conjunta dos universos que convergen: el del intérprete y el del compositor.

Luis Miguel Morales Nieto

One says Mexico: el México
íntimo de Stefano Scodanibbio

Luis Velasco

Mingus y Scodanibbio:
los dos volcanes del contrabajo

Paolo di Gironimo

4 cuerdas para Stefano Scodanibbio

Varios autores

Conversación con Stefano Scodanibbio

Julio Estrada

UICREOL

