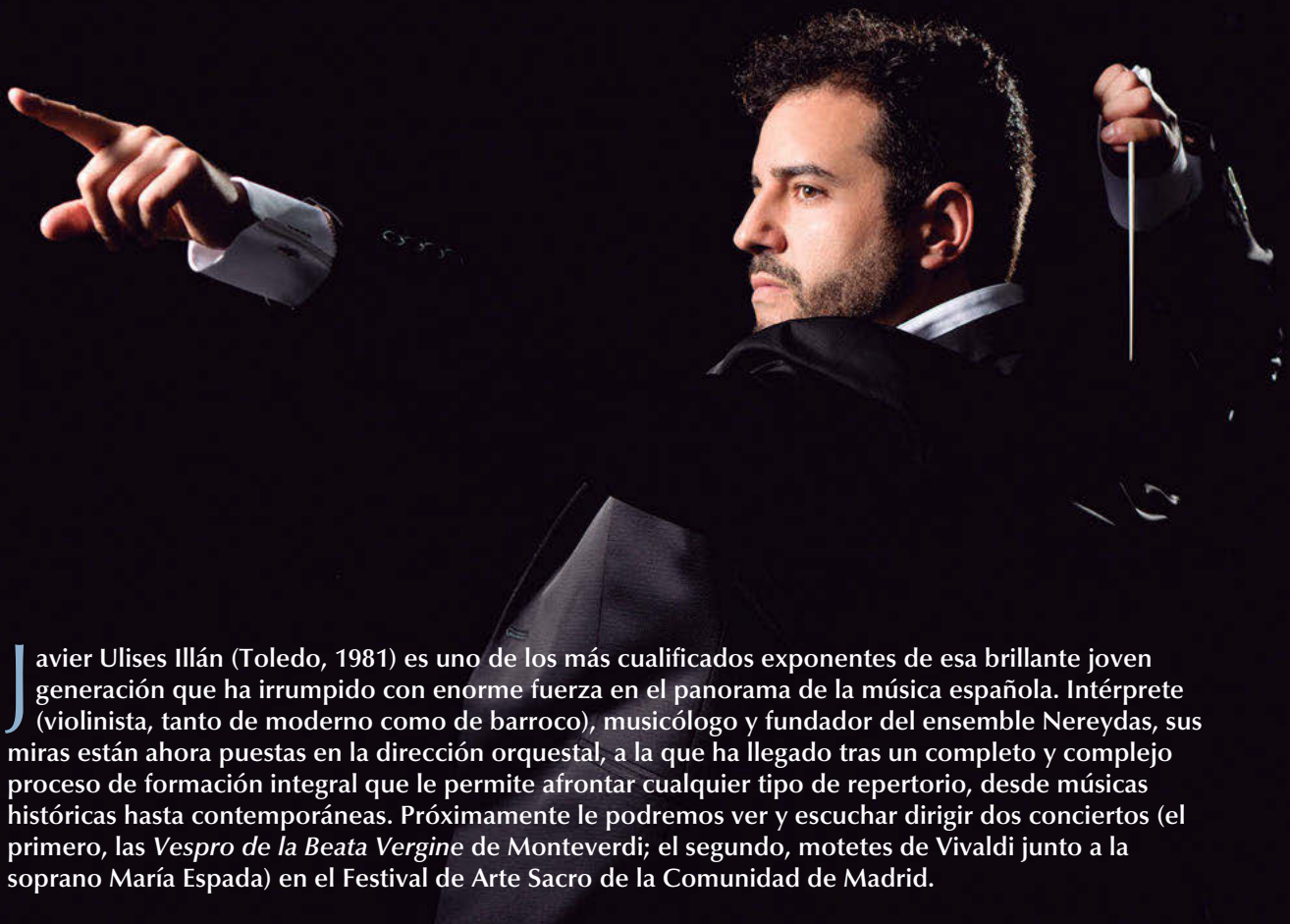


Javier Ulises Illán:

“El de director es un camino solitario y valiente”



Javier Ulises Illán (Toledo, 1981) es uno de los más cualificados exponentes de esa brillante joven generación que ha irrumpido con enorme fuerza en el panorama de la música española. Intérprete (violinista, tanto de moderno como de barroco), musicólogo y fundador del ensemble Nereydas, sus miras están ahora puestas en la dirección orquestal, a la que ha llegado tras un completo y complejo proceso de formación integral que le permite afrontar cualquier tipo de repertorio, desde músicas históricas hasta contemporáneas. Próximamente le podremos ver y escuchar dirigir dos conciertos (el primero, las *Vespro de la Beata Vergine* de Monteverdi; el segundo, motetes de Vivaldi junto a la soprano María Espada) en el Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid.

Noah Shaye

Por Eduardo Torrico

Usted comenzó de violinista y ha acabado de director de orquesta. ¿Cómo se desarrolló todo?

Mi acercamiento a la música fue con el piano. El salto al conservatorio lo hice con el violín. Como director, la base del piano me ha sido de gran utilidad: es una herramienta que utilizo mucho cuando estudio una obra, pues me sirve para comprobar cómo funciona el contrapunto y, si el autor ha compuesto desde el teclado, entender cómo ha proyectado desde él su visión de la orquestación, obviamente más en la arquitectura de los registros que de los timbres. El violín tiene en común

con la dirección una doble faz: gran exigencia individual y vocación colectiva de compartir. Me motiva trabajar en grupo y unir la energía de todos; eso es la dirección y el gran poder que tiene la música.

¿Cuándo se da cuenta de que el universo del violín se le queda pequeño?

Cuando compruebo que lo que quiero transmitir no es fácil hacerlo desde el violín. Dirigir siempre me había atraído. El proceso que he seguido ha sido muy orgánico: senté las bases con el piano, me desarrollé profundamente con el violín haciendo también el trabajo de atril y he desembocado en la dirección.

Usted empezó con el violín moderno

y luego se involucró en la interpretación historicista.

Estudí violín moderno hasta el Grado Superior: Toledo, Madrid y San Sebastián. Me empezó a llamar la atención la música antigua en el festival que organizaba Carlos Martínez Gil en Toledo. El primer contacto interpretativo lo tuve en Musikene, cuando Pedro Gandía me pone en las manos un violín con cuerdas de tripa.

¿Por qué optó por Musikene?

Superé las pruebas en Oviedo, Madrid y Córdoba, además de Musikene. Me decanté primero por Madrid. Pronto vi que Musikene se estaba convirtiendo en un centro puntero. Así que, a los dos años, dejé Madrid y me

fui a San Sebastián. Tuve como profesores al concertino de la Filarmónica de Múnich, Lorenz Nasturica, y a Catalin Bucataru. También al Cuarteto Casals, con quien hice los cuatro cursos de cuarteto de cuerda en dos años, lo cual me obligaba a estar todo el día con el violín debajo de la barbilla. Entonces ya estaba trabajando con la Sinfónica de Euskadi, como refuerzo. Lo del Cuarteto Casals fue algo importantísimo en mi vida: son técnica y arte. En Musikene hice de todo, incluso jazz, etnomusicología o percusión, y comprobé que se me abrían otras posibilidades; una de ellas, las músicas históricas.

¿En qué sentido?

Pedro Gandía era mi profesor de Pedagogía del violín y de Música antigua. Él me introdujo en ese fascinante

cia me dejó alucinado. Eso y conocer a Miguel de la Quadra Salcedo, que ha sido una persona con mucha influencia en mi vida, por su ansia de saber y de experimentar. Sin quijotes como Miguel, la vida sería aburrida y hasta carecería de sentido. Él, que fue mi mentor, me transmitió mucho en aquella fase de juventud, y también me apoyó después. Miguel había estado en la Ruta Quetzal de 1996 en las misiones de Moxos y había comprobado que allí la música jesuítica agonizaba. Como amante de las artes, pidió a una monja que había conocido en San Ignacio de Moxos que organizase allí una escuela de música. Encarga violines y se los envía; además consigue fondos de la UNESCO y manda a dos lutieres para que formen a un carpintero indígena,

“Mi director ideal mezclaría el conocimiento, respeto de las fuentes y la vinculación del texto con la música de Herreweghe; el manejo del timbre orquestal de Haitink; la energía humana de Chailly y la generosidad de Abbado, que consigue que el concierto sea algo compartido entre todos los músicos”

mundo. Es magnífico enseñando, muy generoso; si tú tienes hambre de saber, él te alimenta constantemente. La música antigua en España ahora es más normal, pero entonces, en torno al año 2000, no lo era tanto. También recibí clases de Andoni Mercero, otro gran profesor. Musikene era todo actividad y confianza en el alumno y sus posibilidades, y esa es una buena pedagogía motivadora. Los profesores predicaban con el ejemplo, eran pedagogos e intérpretes que utilizaban indistintamente instrumentos modernos o barrocos.

Habla de profesores decisivos, pero otra persona no lo fue menos: Miguel de la Quadra Salcedo.

Fui a la Ruta Quetzal con 16 años, una edad en el umbral para definir tu vida. Fue una experiencia de convivencia, amistad y conocimiento. El violín me acompañó en aquel viaje. En ese momento, el deporte también suponía algo importante para mí, ya que era un buen atleta. El atletismo es como el violín: tiene la cara del esfuerzo individual y la colectiva del equipo. Dudaba entre estudiar una carrera, intentarlo en el atletismo o incidir en la música. En la Ruta Quetzal me decidí por la música. Siempre estaré agradecido a Miguel de la Quadra.

¿Tanto influyeron las misiones de Chiquitos y Moxos?

Eso vino más tarde. Es en una primera estancia en México cuando me doy cuenta de lo que implica la música y la cultura en América. Esta experien-

cia me dejó alucinado. Eso y conocer a Miguel Uche. Esa fue la semilla de la floreciente orquesta actual, el Ensemble Moxos. Cuando llego yo allí por primera vez, en 2006, me encuentro con un constructor de violines, violas y chelos con maderas locales del Amazonas, un coro, una orquesta de niños y un archivo... Y decido que ese entorno musical tan exótico, auténtico y rico hay que documentarlo. Eso lo reflejé en mi libro *Violines en la selva*.

¿Es cuando graba el disco con música de las misiones?

Antes acudí como invitado a la Joven Orquesta Atlántica, en Saintes (Francia), a un ciclo formativo con Philippe Herreweghe. Ahí me di cuenta de que, si quería dominar el violín barroco, me tenía que dedicar a estudiarlo muy en serio. En ese entorno de Francia se gesta Sphera AntiQva. Luego realizaríamos con este grupo el CD “Misión: Barroco Amazónico”, primera grabación de barroco misional con instrumentos indígenas y europeos.

¿Con quién estudia violín barroco?

La institución académica de Saintes, donde también estudié, me asignó como profesores a Alessandro Moccia, concertino de la Orchestre des Champs-Élysées de París y mano derecha de Herreweghe, y a Hiro Kurosaki, profesor en Madrid. Hiro es realmente quien me inicia en el barroco. Aquella experiencia en Francia fue increíble. Trabajar con Herreweghe fue fantástico, porque como músico es insuperable. Uno de los faros musicales de mi vida es él.

¿Cuánto tiempo tarda en darse cuenta de que prefiere la dirección al violín?

No mucho. Tras acabar en Musikene, trabajo en la Orquesta de Euskadi y también en la de Asturias, donde cursaba estudios de perfeccionamiento en Análisis e Interpretación musical con Ramón Sobrino y Amayak Durgarian. En Oviedo, el director de la OSPA, Maximiano Valdés, impartía un curso de dirección y me permitió participar en sus clases. Allí hice mis primeros movimientos delante del espejo, con una aguja de tejer a modo de batuta. La decisión definitiva la tomo cuando, dirigiendo Sphera AntiQva desde el violín, me doy cuenta de que no expreso lo que deseo. En diciembre de 2007 me puse, por fin, delante de una orquesta sin instrumento mediante. Veo ahora ese vídeo y compruebo mi osadía, aunque fue el gran paso.

¿Cuáles son los siguientes pasos?

En síntesis, ir a los cursos de Viena, con Salvador Mas y con Jörg Bierhance, que impartía las clases de técnica. Es el nexo con la escuela de Swarowsky, de la que han salido Abbado, Muti, Mehta o Huss. Por mi contacto con Herreweghe había conocido la escuela francesa, en la

que pude trabajar con maestros especializados en interpretación historicista como Niquet, Levin, Stern o Minkowski. Luego vienen los cursos con George Pehlivanian, americano de origen armenio, que ha tenido como maestros a Boulez, Prêtre y, sobre todo, Maazel. Como Armenia pertenecía a la Unión Soviética, Pehlivanian representa también a la escuela rusa —fue asistente de Gergiev—. Para cerrar el círculo formativo, curso un máster de dirección en la Universidad de Lucerna con Howard Arman, modelo de la tradición inglesa. Otros que me dejan huella durante mis años en Lucerna son Haitink, Boulez, y alguien para mí muy especial: Abbado. A los tres los vi trabajar largo tiempo en muchas ocasiones, sobre todo a Abbado, una vez, gracias a su asistente, Gustavo Gimeno. Los ensayos abiertos también me dejaron intensos recuerdos de Jansons, Gardiner o Dudamel.

Cita nombres importantes. ¿Qué elegiría de cada uno de ellos para conformar al director ideal?

Hay donde elegir. En Lucerna está Chailly, otro referente ineludible. De Haitink he aprendido cómo hay que trabajar el perfume de la música francesa, que, por lo general, es difícilísima de dirigir, y cómo dejar a la orquesta respirar. De Boulez elijo su practicidad y su capacidad de análisis desde el interior hacia fuera, comprendiendo el microcosmos de una célula musical como génesis de la obra. Si tuviera que crear mi director ideal mezclaría el

conocimiento, respeto de las fuentes y la vinculación del texto con la música de Herreweghe; el manejo del timbre orquestal de Haitink; la energía humana de Chailly y la generosidad de Abbado, que consigue que el concierto sea algo compartido entre todos los músicos.

Hoy ser músico es complicado, ser director lo es aún más. La suya ha sido una elección arriesgada.

El de director es un camino solitario y valiente. La apuesta que hice de irme a Suiza fue muy dura, porque estaba tocando mucho, había creado mi propio grupo, Nereydas, y el violín me daba de comer. Pero mi emoción interna estaba puesta en la batuta. Yo me daba cuenta de que hay un enorme hueco: se desdennan los repertorios antiguos, hasta el punto de considerar que la música de Mozart es fácil. También comprobaba que en los directores de música antigua se da cierta carencia técnica en gesto y herramientas básicas de dirección; en muchos casos se trabaja por intuición y delegando en los intérpretes. No existe especialización en los directores de música barroca y eso no es bueno. Ocurre también con la ópera y músicas escénicas. Ahí veo un camino. La dirección es un equilibrio entre la preparación técnica, humanística, musical y la habilidad psicológica y social de poder llevar a buen puerto una obra, liderando positivamente a un colectivo. Por eso, dirigir resulta un ejercicio de responsabilidad y honestidad con el compositor y su tiempo, con los músicos y con el público.

Hasta hace poco el único director que no tocaba ningún instrumento era Gardiner, porque hasta Harnoncourt había tocado el violonchelo y la viola da gamba.

Efectivamente. También está Ivor Bolton, aunque él ha tocado el clave. Mi objetivo no es cubrir un hueco por cubrirlo, sino hacerlo con lógica. Me explico: llegar hasta el repertorio romántico, aunque conociendo la tradición. No se puede dirigir la sinfonía *Júpiter* de Mozart sin conocer sus antecedentes o el tratado de su padre, Leopold. No puedes entender a Paganini ni la influencia que tiene su técnica si no estudias antes a Tartini, Nardini, Veracini, Geminiani y Locatelli. Muchos de los recursos violinísticos o compositivos que usaba Paganini ya los había empleado Vivaldi más de un siglo antes. Me interesa mucho el nacimiento de la orquesta, pero nadie te habla de la que tenía Buxtehude. Y lo digo con conocimiento de causa, porque voy a dirigir en Suiza los *Membra Jesu Nostri*. No se explica en las aulas cómo eran las orquestas de Corelli y su enorme diferencia con las de Lully; cuáles son los ensembles preorquestales o por qué los instrumentos doblaban a las voces en

las capillas. Hay que comprender por qué a partir del Clasicismo se definen las articulaciones y las dinámicas y por qué hay que ser más fieles a la partitura que en los periodos anteriores, en los que esta no pasa de ser un simple mapa sonoro, casi como en el jazz. Me atraen mucho los perfiles integrales que se dan en muy pocos directores. Uno de ellos es mi maestro Howard Arman, que compone, investiga, graba y dirige. Creo que todos estos años de estudiar aquí y allá son un buen bagaje para mí, si bien soy consciente de que no puedo parar de estudiar, porque un director no debe dejar de hacerlo nunca.

¿Pretende ser polivalente o centrarse en un repertorio concreto? Vamos, que si le ofrecen dirigir *La revoltosa*, ¿lo acepta?

Sin dudar, lo acepto. En primer lugar porque amo profundamente el teatro y la música escénica. He tenido siempre preferencia por producciones con escena y danza y he colaborado estrechamente, por ejemplo, con la Fura dels Baus. En Lucerna, como director único de la cátedra de dirección, he estrenado mucha música contemporánea, y también en Basilea. Y en varias ocasiones que he dirigido en el Ciclo Satélites de la Orquesta Nacional de España figura-

la interpretación historicista. Sin ir más lejos, en el concierto que dirigiré a Nereydas en el Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid el concertino será Joan Espina, solista en la ONE, que está estudiando violín barroco actualmente. Hay mucha gente en la ONE que se ha interesado en la interpretación historicista después de haber sido dirigida por López Banzo o por Ton Koopman, también profesor mío en Lucerna. Todo esto me hace sentir que mi perfil es especializado, pero a la vez muy abierto, y que mi formación me avala en el mundo profesional. Es, por lo tanto posible un entorno musical en el que haya personas solventes con todo tipo de repertorios.

Pero si se tuviera que decantar a la fuerza por algo...

Me gustaría dirigir música sinfónica clásica y romántica. Sigo encantado con el barroco, terreno en el que me desenvuelvo con asiduidad y en el que ya tengo grandes retos. Me apetece dirigir más ópera. He dirigido *Carmen*, entre otras, y he sido feliz. También el universo haendeliano me apasiona. Y, por supuesto, Mozart, quizá porque en Viena es religión y fue allí donde hice con Kalmar los tres títulos mozartianos con

“La dirección es un equilibrio entre la preparación técnica, humanística, musical y la habilidad psicológica y social de poder llevar a buen puerto una obra, liderando positivamente a un colectivo. Por eso, dirigir resulta un ejercicio de responsabilidad y honestidad con el compositor y su tiempo, con los músicos y con el público”



Javier Ulises Illán dirige a la soprano María Hinojosa y a Nereydas en la Catedral de Toledo.

ban obras modernas. En un programa aparecieron juntos Haendel y Maxwell Davies, que es una declaración de intenciones para demostrar que afronto sin titubeos el repertorio contemporáneo y al mismo tiempo las músicas históricas. Se está produciendo en España un fenómeno muy interesante: cada vez son más los integrantes de orquestas sinfónicas y coros que se interesan por

libreto de Da Ponte. En mi vida Mozart es un eje, porque, aparte de su espíritu y su inimitable personalidad artística, es gran conocedor de la tradición y a la vez lanza un estilo renovado y fresco.

¿Y cómo se estudia Mozart en Viena?

Para mí estudiar música en Viena es estudiar Mozart en el café en el que el propio compositor jugaba al billar con Haydn, o pasear y escuchar los cascos



de los caballos frente a la catedral. He sido asistente y he dirigido a la Haydn Sinfonietta Wien de Manfred Huss, que, junto con el Collegium Musicum de Harnoncourt, es la orquesta historicista más prestigiosa de Austria. Aprendí de Mozart la verdadera trascendencia de la música, especialmente a través del repertorio sinfónico coral, donde el poder transmisor de la voz en grupo es deslumbrante. Para mí, trabajar con orquesta y coro es un reto y un disfrute a la vez. El repertorio de Mozart es una fuente que refuerza nuestro afán de trascendencia, que da sentido a estar vivo e invita a compartir esa vida con el prójimo, sabiendo que vamos a morir. Es una invitación constante a la vida.

Lo más inmediato es música antigua: las *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi y un recital de motetes vivaldianos junto a la soprano María Espada.

Sí, ambas cosas en el Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid. Las *Vísperas* son una música increíble, uno de mis sueños hecho realidad, como fue el *Requiem* de Mozart en Lucerna. Las vamos a llevar a cabo en una lectura muy peculiar: las interpretaremos solo con bajo continuo. El grupo es el Collegium Musicum de Madrid, fundado por el laudista Manuel Minguillón. Él es el editor de la versión que Monteverdi regalara al papa Pablo V, en la que se prescinde de instrumentos prohibidos en las capillas papales, como el corneto o el sacabuche. La orquestación del continuo será arpa, archilaúd, tiorba, violonchelo, violone y órgano. La iglesia de los Jerónimos de Madrid albergará este concierto, todo un reto, porque estas músicas de Monteverdi juegan con los ecos o las sonoridades indirectas, convirtiendo la arquitectura del templo en protagonista. Minguillón conoce muy bien la obra, la ha interpretado —incluso con Gardiner— y la ha grabado. Estoy encantado con la confianza que ha depositado en mí, invitándome al proyecto. Soy consciente de que se va a reunir a lo más selecto de España en este concierto inaugural. **El concierto con Vivaldi es con Nereydas. ¿Su intención es mantener activo este grupo?**

Sí, por supuesto. Nereydas tiene un floreciente presente y un futuro cargado de actuaciones y proyectos, con ofrecimientos importantes. Por ejemplo, el Festival de Versalles está interesado en que hagamos, con el contratador

Filippo Mineccia, el programa de arias de Jommelli que hemos publicado en un CD en Pan Classics y que ha supuesto mi debut discográfico como director de orquesta. También tenemos un proyecto en torno a la figura de Siface, acaso el castrato más importante del siglo XVII. Hay planes muy interesantes y colaboraciones artísticas al más alto nivel que me hacen tremendamente feliz.

¿Cómo convence a María Espada para cantar más Vivaldi?

A María la llamé para una grabación con Sphera AntiQva y para otros proyectos. Nunca resultó factible colaborar. Ahora sí y, además, con Vivaldi. Será fascinante. De María admiro su perfil integral del que hablábamos antes. Defiende con solvencia y enorme criterio cualquier repertorio: Fauré, Mozart, Nebra o Strozzi. Asimismo, admiro su saber decir “no” cuando entiende que no se dan las circunstancias apropiadas para cantar algo. Trabajar con María Espada es otro sueño que he cumplido y una suerte de certificado de que lo estamos haciendo bien en Nereydas.

Hablaba antes de un concierto con Buxtehude en Suiza. ¿Es algo esporádico?

Mi vinculación con Suiza va a continuar. Se ha creado un festival de música antigua en Lucerna y Zúrich, en el cual estoy involucrado como consecuencia de mi nombramiento como director de la Accademia Barocca Lucernensis. En

abril haremos el *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude y en septiembre, un programa con músicas barrocas venecianas.

Al margen de esta intensa actividad, tiene tiempo para proyectos sociales.

Cierto. Nuria Fernández, mi profesora en los cursos de dirección coral de la Universidad Carlos III, me llamó cuando volví de Suiza. Necesitaban un director de orquesta que realizara labores de coordinación y programación para liderar un proyecto pedagógico de gran importancia y calado social. Es el proyecto de la Fundación Acción Social por la Música. Ella era responsable del área coral y propuso a María Guerrero, presidenta de la Fundación e impulsora del proyecto social, que fuera yo quien liderara la parte orquestal. Acepté. Se trata de implantar en España El Sistema de Venezuela, utilizando la música como herramienta de cambio social a través de una red de orquestas y coros. A raíz de ello, surge un proyecto, en colaboración con el Teatro Real y su Aula Social, para integrar a niños en situaciones desfavorables, ya sean físicas, psíquicas o sociales. La experiencia tiene tantos valores humanos y musicales que habrá que contarla con detenimiento. Estos proyectos me nutren, enseñan y afianzan mi convicción de que la música tiene un poder transformador e inspirador sin igual. El trabajo con estos niños y con el equipo de la Fundación me permite desarrollar herramientas fundamentales en la música: la constancia, la espontaneidad o la empatía.

¿Qué asignatura le queda pendiente?

Toledo, mi ciudad, sobre todo desde mi condición de musicólogo. En las aulas de la Universidad de La Rioja interioricé el amor por la investigación y el valor patrimonial de la música. Es ingente el patrimonio musical que atesora, por ejemplo, el archivo de la catedral toledana. Entre los muros de la catedral tengo vivencias musicales importantes, como la grabación con Nereydas del CD “Angélico Greco” en 2014. Aunque existe un buen trabajo realizado durante años, queda mucho patrimonio dormido por investigar. Hay que darlo a conocer, haciéndolo sonar en concierto o grabándolo. Sin embargo, para esa labor investigadora se necesitan medios y espero que haya mecenas o instituciones dispuestos a proporcionarlos. Soy optimista: hay camino y lo andaremos. ●