

Enrique Jordá, Director de Orquesta*

(Enrique Jordá, Orchestra Conductor)

Bagüés, Jon

Eresbil

Martín Echeverría, 15

20100 Rentería

BIBLID [1137-4470 (1997), 9; 17-53]

Entrevista de carácter biográfico, en la que se sigue cronológicamente el desarrollo de la carrera profesional de Enrique Jordá como director de orquesta. Iniciados los estudios musicales en San Sebastián su ciudad natal, los realiza en París. Se sucede la relación con el grupo de arte vasco Eresoinka, y su carrera como director en Madrid, Ciudad del Cabo, San Francisco, Amberes; su relación con personalidades musicales, sus inquietudes sobre música vasca, y sus aficiones se entrecruzan con opiniones técnicas sobre la dirección e interpretación musical.

Palabras Clave: Enrique Jordá. Entrevista. Biografía. Dirección de orquesta.

Biografiaren inguruko elkarrizketa; Enrique Jordák orkestra zuzendari gisa burutu ibilbide profesionala modu kronologikoaz segitzen da bertan. Sorlekuan, Donostian, abiatutako musika ikasketak Parisen burutzen ditu. Gero, Eresoinka euskal arte taldearekin izan zituen harremanak azaltzen dira, bai eta haren zuzendari-karrera Madrilén, Lurmutur Hirian, San Franciscón eta Amberesen; musika munduko jende ospetsuarekin izandako harremanak, euskal musikari buruzko kezka eta haren zaletasunak, musika zuzendaritza eta interpretazioari buruzko iritzi teknikoekin gurutzatzen dira.

Giltz-Hitzak: Enrique Jordá. Elkarrizketa. Biografía. Orkestra zuzendaritza.

Entrevue de caractère biographique, dans laquelle le développement de la carrière professionnelle d'Enrique Jordá en tant que directeur d'orchestre est suivi chronologiquement. Ses études musicales commencées à Saint Sébastien, sa ville natale, se réalisèrent à Paris. Vient ensuite sa relation avec le groupe d'art basque Eresoinka, et sa profession de chef d'orchestre à Madrid, Le Cap, San Francisco, Anvers; ses relations avec des personnalités musicales, ses inquiétudes sur la musique basque, et ses goûts s'entre-croisent avec des opinions techniques sur la direction et l'interprétation musicale.

Mots Clés: Enrique Jordá. Entrevues. Biographie. Direction d'orchestre.

* Entrevista realizada en Bruselas los días 14 y 16 de junio de 1995.

Yo siempre en todos mis escritos he tratado el País Vasco, he cogido el hecho vasco, pero me ha gustado tratarlo de una forma universal. No me gusta la cosa exclusiva, localista porque la reduce. Esto no quiere decir que no tenga un profundo amor por mi país.

J.B.- Nace en San Sebastián el 24 de marzo de 1911, en el piso 1º del número 33 de la calle Puyuelo, hoy Fermín Calbetón. Su padre, Enrique Jordá nace en Italia, en Milán; fué capitán mercante de la Flota de Sota y Aznar, murió en un episodio de la guerra en 1916...

E.J.- ... torpedeado por los alemanes. Tardé en saberlo. Me enteré de ello en Bilbao en un día que estaba de concierto con la orquesta de Euskadi. Vino un señor y me dijo que conocía mi nombre porque era hijo del maquinista del barco que capitaneaba mi padre, y él me contó que había conocido por casualidad, porque no sabíamos si había sido una mina. Me enteré cuando tenía setenta y tantos años.

J.B.- Su madre, Apolinar de Gallastegui, era natural de Elanchove. El primer dato musical es que a los cinco años comienza usted a recibir lecciones de música. ¿Con Pagola?

E.J.- No, a Beltrán Pagola ni le conocí, fue con mi madre con quien empecé a estudiar solfeo.

J.B.- ¿Recuerda algo del San Sebastián musical de esos años?

E.J.- Me acuerdo que había dos orquestas sinfónicas. Una que dirigía Larrocha y otra que dirigía Figuerido. La de Larrocha creo que tenía 90 músicos, y la de Figuerido unos setenta y tantos. No olvide usted que había entonces un montón de cafés donde había quintetos y eso alimentaba luego las orquestas. Naturalmente había el Orfeón del que se ocupaba entonces Esnaola, y durante el verano venía Arbós. Por el casino pasaron todos, Casals, Thibaud, etc. Veo todavía los anuncios de los Ballets Russes.

La Banda municipal hizo mucho bien también porque popularizó mucho la música. La Banda Municipal tocaba en el Boulevard y cuando paraba entre dos piezas, tocaba la orquesta del Casino en el kiosko, no sé si completa o una parte. Los que nos gustaba la música íbamos primero a la banda, luego a la orquesta y volvíamos a la banda otra vez. Se iba de un lado a otro, salvo los días que había fuegos artificiales que eran los jueves y domingos.

En verano, debido a la residencia real, era magnífico el ambiente, era una ciudad con calidad.

J.B.- ¿Donde podía estudiar la música un joven en esa época?

E.J.- En el conservatorio o particularmente. Yo no fui nunca al conservatorio. Mi madre tocaba bastante bien el piano. Yo me enteré muy tarde también, por una prima mía de Elanchove, estando con la orquesta de Euskadi en Elanchove, de que mi madre tocaba el violín, cosa que nunca me lo había dicho. A mi madre le debo la afición, ya que los primeros pasos los dí con ella. Después fui con José Olaizola, organista de Santa María. De él recibí lecciones de piano. Yo intentaba sacar la música de cuanto me rodeaba y naturalmente a Olaizola tenía más posibilidades de sacarle más.

J.B.- ¿Conoció la época del fenómeno Usandizaga, aunque muriera éste en 1915?

E.J.- Sí me acuerdo bien, creo que estuve en la inauguración de la estatua. Del funeral de él no me acuerdo. Al que seguí muy de cerca en sus principios fue a Sorozábal. A él le conocí más bien después, y nos veíamos, aunque no con mucha frecuencia; la culpa la tenía Sorozábal por su generosidad, porque iba todos los días a tomar el aperitivo en

Madrid, a un café en la glorieta de Bilbao, y no había nunca forma de invitarle a tomar al aperitivo. El hombre era muy espléndido y por no dar la sensación de que iba a tomar el aperitivo gratis me frenaba. Le admiraba, y por muchas razones, no solamente musicales, ya que fue una persona muy íntegra.

J.B.- ¿Tiene algún recuerdo del Palacio de Bellas Artes en San Sebastián?

E.J.- Sólo como cine. Los conciertos entonces se daban en el Casino, donde en esa época se le hizo un homenaje a Larrocha, donde dirigieron Larrocha, Pablo Sorozábal, y un director de San Sebastián que yo respeto mucho y que le conocí un poco en San Sebastián y que se llamaba Bustinduy. Era muy buen músico y magnífica persona. Muy donostiarra, él venía todos los años a San Sebastián, a pasar el verano con su mujer. Yo le conocí cuando fui a dirigir a Atenas la primera vez, e inmediatamente hicimos muy buena amistad. Yo le conocía de haberlo visto dirigir en ese homenaje a Larrocha, ya que era discípulo de Larrocha.

J.B.- ¿Cómo se dividían las orquestas entre el Casino y el Kursaal?

E.J.- Conocí bien al que se ocupó del Kursaal, Odriozola, pero no tengo mayores datos. Yo solía pasar bastante tiempo los veranos con mi madre en Vizcaya, un par de meses en Erandio. También me mandaron a un caserío cerca de Cestona, en Iraeta, un par de años, que no tenía ningunas ganas yo de ir porque en San Sebastián entonces estaba la actividad musical. Me mandaban para conservar el euskera. O sea que el verano yo venía a San Sebastián para ver las regatas, que no me perdía ninguna. Y siempre he sido un gran aficionado también a la pelota. Me acuerdo que iba al frontón Jai Alai, que era un frontón en verano delicioso, todo de piedra, era casi una fresquera. Iba todos los días al frontón.

J.B.- ¿Estudió también el órgano?

E.J.- Sí, con Olaizola. Cuando iba a Misa mayor, cantaba en el coro. Yo soy alumno de Marianistas, y entré al coro desde que llegué, cuando tenía seis años. Me acuerdo la impresión que me hizo un motete de Goicoechea, una de las primera cosas que canté, después algunas obras de Victoria me impresionaron mucho.

J.B.- ¿Recuerda quién era el director?

E.J.- Recuerdo que había muy buenos profesores, que eran alsacianos. El director del coro era alsaciano, típico germánico. Cuando volvía del colegio mi madre me mandaba estudiar el piano otra vez y no tenía tiempo para correr ni para hacer diabluras en la plaza de la Constitución con mis amigos. Salíamos del colegio tarde y en cuanto llegaba a casa lo primero era estudiar el piano. Cuando terminé el bachiller mi madre me dijo: ¿Qué quieres como regalo por haber terminado el bachiller?. Y entonces le dije: me gustaría perfeccionar el euskera y como no hablaba bien el francés, mejor dicho hablaba el euskera mucho mejor que el francés, me dije: voy a ir a un pueblo del Laburdi; y por una serie de circunstancias fue Sara. Fui a pasar allí un mes y medio, y volví hablando completamente el euskera, y se inclinó más hacia el laburdino, cosa que todavía es el que priva en mí. Hice allí amigos con la familia Ariztia. La señora Ariztia era una sobrina de Monseñor Hiriasarri, en casa de la cual el P. Donostia había estado recogiendo canciones. A través de esa familia conocí al P. Donostia. Fui a visitarle con uno de los hijos de esta familia y desde entonces viene la influencia mía por el P. Donosti.

J.B.- Su conocimiento del P. Donostia es por lo tanto anterior a su estancia en París.

E.J.- Sí, es más, no solamente antes de ir a París, sino es que gracias al P. Donostia fui a París. Yo quería estudiar muy seriamente la música, pero mi madre, con gran sentido

común, estimaba que la música era una profesión muy poco segura. Decidió que podría estudiar la música a condición de que me graduara en una profesión liberal. Entonces yo elegí la medicina, por la cual tenía cierta tendencia. Querían saber si tenía ciertas aptitudes o no para la música y fui a verle al P. Donostia a Lecároz. El P. Donostia fue clarísimo cuando le dije que tenía ganas de ir a estudiar a la Schola Cantorum. Pegó un salto, «NO, allí se va a encontrar usted con D'Indy, y la actitud de D'Indy ante Debussy es totalmente conservadora». El me salvó de ir a estudiar con D'Indy. Yo naturalmente estaba influenciado porque Usandizaga había estudiado con D'Indy, Turina había estudiado con D'Indy, entonces leía mucho la Enciclopedia Abreviada de Turina, lo leí a los quince años. Y me dijo: «Pero vaya usted a París». Porque él era muy parisiense, sabía todo lo que pasaba en París musicalmente. Me acuerdo que en cierta ocasión, llevaba entonces tres o cuatro años en París, y me dice: «De aquí a tres semanas el concierto Colonne va a estrenar una obra de Philippe Gaubert». Philippe Gaubert era primer director de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y de la Opera. Yo lo conocí después. Con él iba a pasar los veranos a Guetary. «Se llama» Au Pays Basque «Vaya usted por favor y dígame sus impresiones». Era una obra rapsódica. Había utilizado unos temas de una de las colecciones de Bordes, no la famosa de las doce canciones, sino de «Dix Danses, Marches et Cortèges Populaires», el segundo libro, y algunas otras melodías. Estaba admirablemente orquestada. Cito este detalle para que vea que tres semanas antes él sabía ya que se iba a tocar esta obra. Fue el P. Donostia pues el inductor, y gracias a él, pues mi madre dijo «bueno, si lo dice un fraile...», porque ir a París se consideraba con esos prejuicios provincianos...

Intelectualmente el P. Donostia tenía dos grandes influencias, una de Jacques Maritain, y por otra parte él seguía muy de cerca la «Vie intellectuelle» que publicaban los dominicos.

J.B.- Tuvo mucha relación con Henri Ghéon...

E.J.- También. El me presentó a Henri Ghéon. Colaboraron en «La Vie Profonde de Saint François» y en otra obra. Me acuerdo que un día me llevó a uno de los grandes teatros de París, le Vieux Colombier, que yo vivía muy cerca de él, al lado de Saint Sulpice, donde Dullin hizo la revolución del teatro moderno francés.

El P. Donostia me dió unas cartas de presentación para varias personas, entre otras Joaquin Nin, el pianista. Y Joaquin Nin me recomendó ir a estudiar con Le Flem, que fue una magnífica recomendación, porque aunque Le Flem era discípulo de D'Indy, se había liberado de la estrechez pero había conservado todo el rigor de D'Indy. Y allí me encontré con Arambarri. Yo terminaba mis clases de dirección particulares. Le Flem enseñaba contrapunto en la Schola Cantorum, pero yo preferí hacer los estudios particularmente. Creo que se gana mucho tiempo. Todo gracias al esfuerzo de mi madre que demostró una generosidad y sacrificio poco frecuentes. Empecé a dar las clases particulares desde el principio de la armonía y al mismo tiempo empecé a tomar lecciones de órgano con Marcel Dupré.

J.B.- ¿Tenía anteriormente conocimiento de Dupré?

E.J.- Le había oído un concierto que vino a dar a San Sebastián, Sus clases con él fueron una vez por semana; él vivía en una villa entre París y Versailles, en Meudon. Tenía una sala de conciertos con dos órganos, el órgano de Guilmart que lo había retocado y mejorado, y luego un pequeño órgano donde se hacía ejercicio media hora antes de comenzar la clase. No pude seguir con las clases de órgano; la razón era que decidí seguir la carrera de la dirección.

J.B.- ¿Cuántos años estudió órgano con Dupré?. ¿Tiene recuerdos del mundo organístico de esa época?

E.J.- Estudié cuatro años con Dupré. Ya lo creo que tengo recuerdos, muchísimos. Había una pléyade de organistas en París en ese momento, fabulosos. Dupré tocaba en San Sulpicio sustituyendo en 1934 a su profesor Widor, que se retiró con noventa y tantos años, Vierge en Notre-Dame; Maréchal en Sait-Germain des Prés; Daglié tocaba en la Magdalena; Monet tocaba en Saint-Eustache; o sea que los domingos, yo siempre por la mañana iba a Misa y ellos tocaban tres obras: tocaban a la entrada, durante el ofertorio y a la salida; y luego había un pequeño órgano de coro, que se ocupaba de lo regular de la misa. Eran conciertos gratis magníficos. Todavía cuando voy a París si puedo voy a la que fuera, últimamente, sobre todo cuando estaba todavía Messiaen iba a la Trinité.

J.B.- Y de los organistas vascos, que en aquel momento tenían cierta fama, ¿tiene algún recuerdo?

E.J.- ¡Ah, sí!. Yo creo que el País Vasco ha dado unos organistas magníficos, y que posiblemente no se les ha reconocido en el mundo de la organística. Gabiola, un magnífico organista, Guridi era muy buen organista, Echeveste era un organista espléndido, entre otros. Y la calidad del organista vasco continúa, conozco dos que considero de primera categoría, José Manuel Azcue y Esteban Elizondo. Yo creo que el País Vasco se ha distinguido por dos cosas en el mundo musical: organistas y coros. Eso no quiere decir que no haya buenos compositores, pero lo que sale más fácilmente son esas dos cosas. Yo muchas veces he dicho mire usted, si quiere hacer un coro en el País Vasco es muy sencillo, va usted a la calle, coge usted cuarenta señoras o señoritas, otros cuarenta hombres, se reúnen, hace usted así, y suena. Ahora, luego hay que enseñar a cantar, pero la base está.

J.B.- ¿Su actividad como organista?

E.J.- Nula, He llegado a hacer oficios religiosos, pero salvo alguna ocasión rara, no he vuelto a tocar desde entonces.

J.B.- En París residía Maurice Ravel. ¿Conoció a Maurice Ravel?

E.J.- Una vez le encontré. En el libro de Canciones... tengo un capítulo sobre el elemento vasco en Ravel. A Ravel le he visto muchas veces, incluso dirigir. Le oí dirigir el Bolero, cosa que él dirigía muy rara vez; y después estuve en el estreno del Concierto para piano, y también de «Don Quixote à Dulcinée»...

En París conocí a un montón de gente. Hay una cosa curiosa, siempre tuve una cierta inclinación a la musicología. Quizás sea debido a mis estudios, porque cuando llegué a París mi madre murió, y entonces, desgraciadamente, me consideré libre de seguir con la carrera de medicina. Yo ya estaba determinado a ser músico y director de orquesta.

J.B.- ¿Ha tenido posteriormente alguna relación con el mundo de la medicina?

E.J.- No tenía ninguna afición. Lo que más me interesó fue la psiquiatría y el psicoanálisis porque era lo menos médico quizás entonces. Entonces no había ni insulina ni tratamientos de choque... Pero he guardado mucho contacto con los médicos. Julián Ajuriaguerra y yo éramos grandes amigos; compartí con él todos los años de estudio en París: comíamos juntos, estudiábamos incluso en el mismo cuarto. El destacó rápidamente, ha sido uno de los grandes neurólogos y psiquiatras. Creo que a los veinticuatro años tuvo ya un premio. Entonces él se instaló en el asilo del Ste. Anne; tenía un puesto allí. Yo iba a

comer muchas veces allí. Y siempre he guardado contacto con los médicos. Además he observado que los médicos son muy aficionados a la música, quizás por compensación. Incluso cuando llegué a Madrid me encontré con un grupo de estudiantes originarios vascos: el pobre doctor Ayestarán, hijo del doctor Ayestarán, fue muy amigo mío, era extremadamente interesado por la música.

J.B.- Abandonó los estudios de medicina y pasó a la Facultad de Letras... ¿Tiene recuerdo especial de algún compañero?

E.J.- Sí. Uno de ellos es profesor de Historia contemporánea, supongo que ya se habrá jubilado, en fin, ha habido un poco de todo.

J.B.- Regresando a la música, ¿se veía mucho con el P. Donostia en París?. ¿Con qué frecuencia iba él a París?

E.J.- Cada vez que venía. Iba lo más que podía. En cuanto llegaba nos veíamos y charlábamos horas y horas... Era un hombre encantador, finísimo, sensible, es como su música. La música le refleja a él, extremadamente civilizado, muy inquieto intelectualmente. El venía mucho a hacer rebuscas en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Arsenal.

J.B.- Da la sensación de que el P. Donostia no dió de sí todo lo que podía desde el punto de vista compositivo.

E.J.- Va usted por el mismo camino que yo. Yo creo que tuvo que hacer de todo. Hizo folklore, y cómo lo hizo además; hizo su vida religiosa, que le llevó un montón de tiempo; él me confió un día que los preludios vascos los escribió, frase suya, «cuidando a los chicos». [Escribía pues la música] con una falta de tiempo. Me habló de una segunda impresión sinfónica que quería escribir, que se iba a llamar «Euskalerrria» o «Euskadi», algo así como la «Iberia» de Debussy, pero sobre el País Vasco. Sería una cosa impresionista. Y el fondo era de «Itxaso», entre las brumas el «Iaño dago...» aparecía. Tuvo que hacer para el «Zeruko Argia», cantidad de pequeñas cosas, yo creo que no tuvo tiempo para hacer un trabajo reposado. Se ha dispersado, para bien de todos. La obra de él es fundamental.

J.B.- ¿En qué línea le empujaba a usted el P. Donostia?

E.J.- Yo estaba estudiando composición. Cómo yo vine a la dirección ahora se lo voy a contar. Un día yo, cuando empecé a estudiar orquestación, Le Flem me dijo: «procure usted ir a ensayos de orquesta» porque entonces el director para y diga «ahora solo la madera aquí, luego aquí la cuerda...; aprenderá usted mucho más o tanto como en un buen tratado». Y yo tenía, me recomendó naturalmente, el tratado de Berlioz y el de Rimsky Korsakov; el de orquestación retocado por Strauss porque quedaba anticuado el de Berlioz en ciertos aspectos; pero la prueba de todo lo que valía es que Strauss lo remozó.

Para ir a ensayos, a los de las orquestas profesionales no estaba admitido, y había que ir a las orquestas de aficionados o de alumnos aventajados, que tocaban bien. Había que entrar en la orquesta, no querían tener moscones alrededor. Entonces yo entré tocando la celesta, el glockenspiel, alguna vez la batería, un poco cubriendo agujeros. Alguna vez la parte de piano, aunque nunca he sido un buen pianista, ni mucho menos; por una razón muy sencilla, primero empecé con el piano, luego pasé al órgano, y luego me he quedado sin el piano y sin el órgano. Y un día, en un ensayo el director no llegó, y Enrique, que estaba para tapar agujeros, tuvo que tapar este agujero, y ahí es donde empecé. Cuando cogí la batuta lo primero que me dí cuenta es que en el órgano yo pisaba una tecla y salvo en la caja armónica, no podía expresar, era una cosa mecánica.

Y aquí, inmediatamente a los tres o cuatro minutos, me dí cuenta de que yo hacía un gesto y me respondían, de que había una comunicación, que yo podía expresar.

J.B.- ¿Qué año sería cuando ocurrió esto?

E.J.- El 34 o el 35

J.B.- Tenemos el dato de que el año 32, perteneciendo a una orquesta de estudiantes, le hacen dirigir.

E.J.- Sí, bueno ya había dirigido una orquesta el año 32, pero no de una forma tan regular. Luego empecé a preocuparme. Iba todos los sábados y todos los domingos a los conciertos. Entonces había incluso cinco conciertos al mismo tiempo en París, con cinco orquestas distintas. En aquella época París era un sueño. Como vida musical le voy a decir la gente que estaba allí: Diaghilev vivía, Prokofiev venía muy a menudo, Strawinsky vivía allí, Ravel estaba allí, el Grupo de los Seis estaba allí, Casella venía muy a menudo, qué sé yo, todo el mundo pasaba por allí, Falla incluso vino también a dirigir unos conciertos. Era la primera vez que le vi e él, después le he conocido.

J.B.- ¿Recuerda qué obras de Falla se ponían en París en aquella época?

E.J.- Todas, el Amor Brujo, el Sombrero de tres picos... París en aquella época no solamente musicalmente, sino literariamente era una época fenomenal. La Sorbona daba gusto. Yo iba a todas las defensas de tesis que me interesaban. Iba mucho con Lacombe, que era un gran vascólogo, con Urquijo lo mejor que ha habido, y era un gran literato y un gran filósofo además, discípulo de Bergson. Tuve el honor de que me propuso que publicáramos una obra, las diez mejores melodías vascas.

J.B.- ¿Qué tipo de orquesta era la que comenzó a dirigir y sobre todo qué tipo de repertorio dirigió al comienzo en París?

E.J.- Era una orquesta de estudiantes. Se hacía la primera sinfonía de Beethoven, la cuarta, se hacía lo que se podía; concertos grossos de Haendel, Pavana de Ravel, cosas abordables técnicamente.

J.B.- Comenzó entonces a estudiar dirección de orquesta...

E.J.- Como yo iba todos los sábados y domingos a los conciertos, antes me preocupaba de la obra, y ahora me preocupaba de la obra y del director.

J.B.- ¿Con quién estudió dirección?

E.J.- Con Ruhlman. Era uno de los directores de la Opera de Paris. Era un hombre muy práctico. Me enseñó las bases, porque yo creo que la dirección se aprende pero no se enseña. Me acuerdo de un director australiano, Bernard Heinz se llamaba, que a alguien que fue a pedirle lecciones de dirección le dijo: «A dos es así, a cuatro es así, a cinco es así, y se ha terminado», y lo mandó a la calle. El director para mí es como el cantor, se nace. Tiene usted voz o no tiene usted voz. El director tiene temperamento o no tiene temperamento. Y si no tiene temperamento, puede recibir tres millones de lecciones, no irá nunca a ninguna parte. He dado clases de dirección. Alguna aquí, alguna en Africa del Sur, en la universidad del Cabo daba clases de dirección. De todos los discípulos que tenía había un chico de origen italiano que podía haber hecho una gran carrera si hubiera empezado mucho antes; no había nada que enseñarle, Tenía 28 años ya. Se fue a Roma; le dí alguna carta para Petrassi, para Previtali director en Santa Cecilia. Le dije, tenga cuidado con esto, con esto, usted empieza cuando los otros han terminado ya. Era un chico inteligente, fue allí, se dió cuenta y a los seis meses volvió. Luego se preocupó de dirigir la orquesta allí de vez en cuando. Pero este hombre tenía todo. En cambio había

un clarinete que era alemán, que tocaba en la orquesta, que quería ser director. ¡Lo que me costó que aquel hombre pudiera marcar a cuatro!. Lo difícil era saber por qué este hombre falla. Me costó horrores. No ha dirigido un concierto en su vida. En composición Falla decía lo mismo: se aprende pero no se enseña. En dirección lo que se aprende es la interpretación.

J.B.- ¿Bajaba en su época de estudiante con frecuencia al País Vasco?

E.J.- Iba todos los años hasta la muerte de mi madre, en 1935. Y siempre iba a pasar cierto tiempo a Sara.

J.B.- Se me olvidó antes preguntarle sobre su relación con Arambarrri.

E.J.- Le conocí en París. El estaba estudiando composición y dirección. Composición con Le Flem. Y un día Arambarrri tomaba clase después de mí, y empezamos a hablar -¿De dónde es usted? -Soy de Bilbao -Hombre pues yo también soy vasco -¿Ah sí?. El era nacionalista. Luego se quedó, yo creo que también un poco por influencia de su mujer, que era de origen castellano. Era un hombre extremadamente católico, terriblemente escrupuloso, un hombre de una bondad absoluta. Estaba muy bien preparado. Tuvo la suerte de ir a trabajar con Weingartner, que yo quería haber ido, pero con Weingartner llegó la guerra y murió estando yo en Madrid. Fue como si me hubieran cortado un brazo. A él lo que le faltó fue temperamento, y segunda cosa, era un hombre apocado de carácter ya en Bilbao. Le faltó el arranque social. Yo creo que es el no haber salido.

Conocí a Harasty. Era el director del Conservatorio de Budapest. Conocí a Prodhome. Me interesé mucho en teatro.

J.B.- Está usted en París estudiando dirección de orquesta cuando sucede un paréntesis relacionado con la política, Es el año 1936.

E.J.- A mí me cogió la guerra en París. Generalmente yo salía el 14 de julio, la víspera de la fiesta en París yo la aprovechaba para ir a San Sebastián, porque no había nadie en el tren. Y aquel año me había salido una excursión con un coro vasco, como director de coro, a Alemania y Holanda, que salía el veinticinco o veintiséis de julio. Atrasé por ello un poco la venida al País Vasco. Mientras tanto estalló la guerra. Yo fui en excursión a Alemania, pasé un mes en Alemania y una semana creo, unos días en Holanda, y cuando volví a París, me di francamente cuenta de la gravedad de aquello. A esta edad uno no se preocupa demasiado, sabíamos que había algo y pensábamos, ya calmará, ya calmará... La primera persona a la que fui a verle fue a Julián Ajuriaguerra: ¡es una guerra civil!. El había ido voluntario al frente, había hecho el desembarco en Baleares, le habían dado un permiso y había vuelto a París, donde se quedó y ya no volvió más.

Como de costumbre bajé a Sara, al País Vasco, pocos días antes de la caída de Irún. El día de la caída de Irún estaba yo en Hendaya, vi el incendio de Irún, la gente que se escapaba de Fuenterrabía. Me encontré entre otros con Txomin Sagarzazu, que salía de Irún, Errandonea, el dentista que había sido miembro del Gipuzku Buru Batzar. Era muy triste todo aquello. Llegó el momento que yo tenía que volver a París y naturalmente se presentó la cuestión económica, porque yo recibía un cheque y con pasar por el banco a fin de mes todo estaba arreglado. Tenía una vida de estudiante con toda tranquilidad. Eso fue un momento muy difícil para mí y lo salvé como pude. Lo cual me vino muy bien porque me hizo ver las necesidades del auténtico profesional, intelectualmente yo era profesional, pero prácticamente no era un músico profesional. Me tuve que agarrar a toda clase de cosas, hacer arreglos para piano, dar lecciones de armonía, en fin todo lo que podía. Luego me ayudó un gran amigo mío que era el director de la oficina mundial

del deporte universitario, el año 37 se hacían los juegos olímpicos universitarios en París. Hacía falta uno que hablara algunas lenguas para recibir a la gente, y me colocó a mí. La mañana la tenía libre, la seguía ocupando en asuntos musicales. Eso ya me salvó económicamente, pasé unos meses apurados, sé que ha habido por ahí una falsa leyenda diciendo que me moría de hambre antes de que me dieran el puesto en Eresoinka, pero no es verdad. No tuve que pedir dinero a nadie y a Dios gracias nunca pasé hambre. Entonces cayó Bilbao y vino la gran masa de refugiados. Entre mis amigos vascos parisinos estaba José María Uzelay, éramos grandes amigos. El vino un poco antes de la caída de Bilbao, porque vino para arreglar una parte vasca en el pabellón español en la Exposición Universal del año 37. Inmediatamente se puso en contacto conmigo, salíamos juntos, etc. Yo siempre he sido extremadamente aficionado al gran teatro, porque en la época que yo viví en París había un famoso grupo de cartel, absolutamente magníficos. El había llegado a París mucho antes que yo. A través de él conocí a un grupo de pintores y críticos de arte de vanguardia, como Salmont, como Tristan Tzara. Era un hombre muy sensible a la música, tenía un magnífico piano en su estudio; algunas veces yo cuando iba a componer, componía en el piano de él, y me decía, «ven porque a mí me entretiene el piano».

Llegó otro grupo que fueron los futbolistas vascos, que iban presididos por Manu de la Sota. Yo no era amigo de Sota, le había conocido, pero nos hicimos amigos en veinticuatro horas.

Al cabo de cierto tiempo me viene un día Manu Sota y me dice «Me gustaría que te ocuparas de la parte musical de este proyecto», que era Eresoinka, aunque todavía no tenía el nombre de Eresoinka. «Se trata de esto y esto y esto..., podemos contar contigo?». No faltaría más, lo que quieras. El me vino a buscar de Biarritz, al lado de Sara tenían los Sota una villa. Yo estaba pasando mis vacaciones, el año 37 ya, después de que tuvieran lugar los juegos universitarios. No podía ir a San Sebastián, y estaba en Sara. ¿Cuándo puedes salir?, me preguntó -cuando haga falta. ¿Qué te parece- le dije yo- si fuéramos a ver al P. Donostia - que estaba refugiado en Toulouse. - Excelente idea - porque era muy amigo de él. Y nos fuimos a ver al P. Donostia. Volvimos a París y a los pocos días tenía ya un contrato verbal. Yo me tuve que preocupar de mucho más que de música. Los únicos parisienses en el grupo éramos Uzelay y yo. Alquilamos dos estudios en la sala Pleyel. Yo conocí a Ucelay ir a almorzar a las cuatro de la tarde, porque hasta entonces había estado haciendo cosas que no tenían que ver nada con la pintura; con la organización, con la prensa, buscar y enviar la música al coro que estaba en Sara, del cual se ocupaba Gabriel Olaizola. Buscar los empresarios fue una cosa en común. Yo fui el director musical. La programación se hizo entre todos. Llegó de repente un secretario de José Antonio Aguirre, que se llamaba Garate. Su hermano Patxi cantaba en el coro. Este hombre, que tenía un puesto en la Banco Wilcox o una cosa así en Bilbao, era un hombre de confianza de José Antonio, como hombre de «liaison». [Pero desconocía el medio]. Yo le hablé de Rocca Serra, mi amigo de Hendaya, que estaba en el Ministerio de la Guerra. Tenía una pequeña coral vasca en París, el «Euskaltzale». Su madre era vasca, su padre corso (yo le cambié el nombre Rocca Serra = Arrokazarra). Era un hombre delicado, noble. Yo le conocí en el País Vasco, de vacaciones. Entonces estaba en una situación económica normal, era antes de la guerra; nos hicimos amigos enseguida. ¿Cuando vuelves a París? me preguntó, y sacando las manos del bolsillo, me da un llavero y me dice - Aquí tienes las llaves de mi casa; así te ahorras un mes de hotel. Este era Rocca Serra.

Yo escribí algunas cosas para Eresoinka. Escribí «Proas», que por cierto fue una cosa en homenaje a Julián de Tellaeche, el pintor lekeitiano, y cosa curiosa, no le interesó

nada. Vino al estudio de vez en cuando, cobró lo que tenía que cobrar en la Delegación. Escribí «Kaxarranka» también y alguna otra cosa.

Yo trabajaba muchas horas durante el día y luego pedí permiso para que en el estudio, que se cerraba oficialmente a las doce, me dejaran trabajar de noche. Y trabajaba hasta las cinco de la mañana para componer.

J.B.- ¿Qué ha sido de esas obras?

E.J.- Se perdieron todas porque cuando yo volvía a España no podía pasar con todo eso. Lo dejé en casa de Rocca Serra, de las tías de Rocca Serra, que tenían un hotel. Todo estaba bien preparado y organizado. Pero el hotel se incendió durante la guerra. Allí había no solamente eso, sino cosas de mucho más valor. Allí perdí yo manuscritos de pastorales suletinas, en las que estaba muy interesado, por la influencia del Padre Donostia por un lado y después sobre todo de Lacombe. Tenía libros interesantes de Vinson, etc. Todo se quemó.

Eresoinka duró hasta un poco antes de la declaración de guerra.

J.B.- ¿Conoció en París en esta época a personalidades políticas vascas exiliadas?

E.J.- A José Antonio Aguirre ya le conocía, y tuve un trato muy amistoso. Iba algunas veces a su casa a cenar con ellos, que no iba demasiada gente tampoco. Naturalmente estaba Picabea...

J.B.- ¿Onaindía?

E.J.- A Onaindía mucho... No, a Onaindía lo conocí después. Lo conocí en Londres, cuando me exilié después. Fue un buen amigo.

J.B.- ¿Landaburu?, ¿Urcola?

E.J.- A Landaburu le había conocido antes en San Sebastián. Urcola publicaba en París un periódico, «Euzko Deya». Conocí prácticamente a todos los que pasaban por París. Un tema que a mí me apenaba mucho es que los únicos que venían a mis conciertos vascos eran mis amigos vascofranceses. En cambio los refugiados políticos de sur, ninguno. Y un día me quejé. Vinieron un día a un concierto y se ha terminado. Absolutamente ninguno. En cambio mis amigos del «Euskaltzale», y después del «Euskaltzale Biltzarra» estaban todos allí.

J.B.- ¿Irujo?

E.J.- A Irujo, me lo habían presentado antes, pero le conocí más en Londres. Llegué a tener bastante amistad con Irujo. Le voy a contar una anécdota, Irujo, cuando era estudiante -estudió en Salamanca- estando un día en un café, la orquestina, el quinteto del café, tocó un zortziko, y lo tocó naturalmente en 5/8 mal, como tocan casi todos mal. Cuando estaba yo al frente de la orquesta de Euskadi, dije que se debían de tocar las Variaciones sobre un tema vasco, de Sorozábal. Jesús Aguirre le pidió el material a Sorozábal. Ese concierto no lo iba a dirigir yo. Lo primero que preguntó Sorozábal fue «¿quién lo va a dirigir?». Era un director vasco. Y entonces dijo: «Ahi entonces se lo mando, porque los que no son vascos no saben dirigir en 5/8». He conocido a directores que han sido titulares de orquesta que no podían con el 5/8. Ni con el ritmo de 6/8 - 3/4 de la ezpatadantza, que se embarullaban.

[Volviendo a la anécdota], entonces Irujo se levantó, fue al piano, tocó el zortziko como Dios manda, y de repente en una de las mesas, una persona que aplaude estrepitosamente, una sola. ¿Sabe usted quién era?. Unamuno. La historia no termina ahí. Días

después fue Irujo a examinarse de griego y Unamuno le preguntó ciertas cosas, algo que tocaba con la religión. Le dijo «No, eso no está bien, pero ya se ve que usted ha estudiado religión con los curas. Los curas no saben religión. Usted merece un aprobado, pero como el otro día tocó usted muy bien el zortziko, le doy a usted notable. Yo había oído esa anécdota y un día le pregunté a Irujo, la última vez que le ví, esa anécdota que he oído yo por ahí, Les verdad o no?, y me dice «Sí es verdad, fue en un examen de griego». Irujo era una gran persona.

J.B.- Su debut como director profesional en París, ¿coincide cronológicamente con la época de Eresoinka?

E.J.- Sí, eso es en el año 38, con la Orquesta Sinfónica de París en la Sala Pleyel.

J.B.- ¿Recuerda qué obras dirigió en aquel concierto?

E.J.- Sí recuerdo que hice una obra de Pierné.

J.B.- Tengo el dato de que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le otorga un premio, Premio Conde de Cartagena ¿es en esta época?

E.J.- No, eso es después..., yo debuté el año 40... Eso sería el 42 probablemente... a principios de los años 40.

J.B.- Volvamos atrás. Una vez que ERESOINKA cesa su actividad, ¿cuándo pensó en regresar?

E.J.- Yo me quedé todavía en Francia. Yo volvía a España el año 40. Eresoinka cesa su actividad a fines del año 1939 creo. Primero me quedé en París y luego fui a Sara... hasta que me metieron en el campo de concentración.

J.B.- ¿Dónde le meten en campo de concentración?

E.J.- En Miranda, como a todos. De Miranda fui a otro campo de concentración. Y de allí me dejaron salir en libertad provisional. Al cabo de seis meses estaba en libertad provisional. En el campo me encontré con algunos compañeros de ERESOINKA, y algunos amigos de San Sebastián. Estando en libertad provisional fui a San Sebastián, y cuando terminé favorablemente el expediente que tenía sobre mi cabeza, quedé libre y me fui a Madrid.

J.B.- ¿Entra directamente a la Orquesta Sinfónica en Madrid?

E.J.- Yo llevaba unas cartas de presentación, y había hecho conocimiento en San Sebastián con el vicepresidente de la orquesta, del cual hablo en el artículo sobre José M^a Usandizaga. Me lo presentó un profesor de la Orquesta Filarmónica. El sabía que yo había vuelto de París, vió que estaba preparado, y me preguntó ¿no va usted por Madrid?. Esto era el 3 de agosto. Cuando comenzó fui a Madrid, con las cartas de presentación. Entonces estaba vacante el puesto de director de la orquesta Arbós. Estaban dirigiendo José M^a Franco y Conrado de Campo. José M^a Franco había hecho los seis primeros conciertos del año y luego Conrado del Campo tenía que hacer otros seis, pero a Conrado del Campo le invitaron a que reorganizara el Misterio de Elche. Caía en un domingo y tenía que estar allí en Elche. Una semana antes se anunció el programa siguiente: «Por tenerse que ausentar el maestro Conrado del Campo... dirigirá el concierto Enrique Jordá».

Lo más importante era saber la opinión de la orquesta. Yo tuve dos medios de enterarme. En primer lugar, mi amigo Antonio Alvira, que fue profesor de violín en San Sebastián también. Yo le conocía de París, ya que había estudiado algunos meses en París, una bellísima persona, estaba tocando de violín primero. Y después este profesor

de la orquesta Filarmónica. Ellos hicieron una labor de rebusca, y al final del primer ensayo me dijeron: «te esperan en la obertura de los Maestros Cantores», porque yo empecé con dos obras que ellos no conocían mucho, que eran el «Gallo de oro» de Rimsky, que no la tenían en repertorio, que la monté yo, etc. Al final de la obertura de Maestros Cantores los mismos profesores de la orquesta, algunos se soltaron «muy bien, muy bien...». En el tercer ensayo ya había un contacto entre la orquesta y yo. Luego, perdone que diga esto porque es la verdad, se armó un escándalo fenomenal el día de mi presentación. Consecuencia, al intermedio estaba ya invitado para dirigir después. Sorozábal, que estaba en una situación política delicada, que no iba a conciertos ni mucho menos, yo le invité a mi concierto, hizo una excepción y vino a mi concierto. Se lo agradecí mucho, naturalmente.

J.B.- ¿Le conocía de antes a Pablo Sorozábal?

E.J.- No. Fue una de las primeras personas a las que fui a saludar en Madrid. Era muy amigo de la familia Iribas, y Luis Iribas, gran amigo mío, su padre había sido gran amigo de mi padre y habíamos hecho los estudios juntos en los marianistas, etc., al pedirle yo que me lo presentara, me dijo «Sí, pero no os haré nunca enemigos verdad, porque los dos sois amigos míos». No hombre, le dije, todo lo que conozco de Sorozábal es enormemente positivo. No hubo entre los dos nunca competencia. Sorozabal me recibió muy bien, se enteró de que yo había estado en el campo de concentración, le hablé franquisimamente, y él se hablaba que iba a ser sucesor de Arbós, y yo le dije «usted no tendrá inconveniente en que yo dirija el concierto», y me contestó «¿yo?, ninguno, mire usted, por ahora aquí no se puede hablar, mientras tanto dirija usted, hágase usted conocer, adelante». A los dos días de mi estreno fui a tomar el café con él y estuvimos comentado el concierto. Entre Sorozabal y yo no hubo nada más que amistad, una amistad extremadamente agradable.

J.B.- ¿Ha interpretado obras de Sorozábal?

E.J.- No, es más yo quería haber puesto en el primer programa una obra de Sorozábal. Entonces una persona, que por lo visto estaba en el comité de la orquesta, dijo que sería más conveniente no programarla. Entonces puse una obra de Usandizaga, «Hassan y Meliah». Naturalmente con Sorozábal había mucha gente que le tenía envidia. Al que no vale nada no se le tiene envidia. Sorozábal valía mucho. Y iba a verle una vez al mes, algunas veces más... él tomaba siempre el aperitivo en un café de la glorieta de Bilbao, él componía por la mañana, y después que había compuesto, antes de almorzar iba a tomar un aperitivo, leía el periódico...; yo iba a charlar con él, estábamos tres cuartos de hora, una hora. Hablábamos de todo. Además resulta que todos los amigos de Sorozábal en San Sebastián eran amigos míos: Marcial Otegui, creo que fundó el Coro Easo, cuando Gorostidi les empezó a hacer preguntas policíacas, por qué habían ido a Bilbao, etc., Joxe Juan Oteo, de San Juan, todos ellos eran amigos comunes. A Sorozábal le achacan que dijo ciertas cosas. El tenía el coraje de decir cosas que muchas personas pensaban y no se atrevían a decir.

J.B.- ¿Podría haber desarrollado Sorozábal más su faceta como compositor sinfónico, además de su obra para la escena?

E.J.- Le voy a decir un caso, por no citar en España, por citar en Francia, Lecocq, autor de las operetas en francés, sus cartas revelan un gran compositor, de una altura musical fenomenal. El se dedicó a un género menor. Es el mismo caso que Sorozábal. La obra de Lecocq, como la de Sorozábal es de primera categoría. Quisieron hacer ese género y lo hicieron admirablemente bien. Es el caso de Breton o de Chapí, que eran muy buenos músicos.

J.B.- ¿Y con Jesús Guridi, qué relación mantuvo?

E.J.- Le conocía de antes de la guerra, porque él pasaba el verano en San Sebastián, en la villa Sasibil. Cuando fui a Madrid me lo encontré, él estaba de profesor de órgano en el Conservatorio. Bellísima persona y muy buen músico. Como con Sorozábal tengo muy buenos recuerdos de él. La única obra que he estrenado de él son las Diez melodías vascas, que están dedicadas a mí. En el libro sobre Guridi, he escrito yo sobre esta obra.

J.B.- ¿Conocía a Tomás Garbizu?

E.J.- Le conocía de San Sebastián. Con Garbizu y Arozamena salíamos todos los días juntos en Madrid, a tomar el café después de comer. Jesús Mari tenía entonces una zarzuela que se llamaba «Maravilla» que le habían estrenado en el Fontalba. Yo vivía en la calle San Luis, esquina Montera, frente a la Telefónica. No había más que cruzar la calle para ir al café. Allí conocí a Moreno Torroba. A Jesús Mari Arozamena le veía todos los días. Pocas personas he conocido que se prestaran tanto a hacer favores. Garbizu vivía en casa de los Arozamenas. Decían que los tres éramos inseparables.

J.B.- Otro músico vasco, Norberto Almandoz, ¿desde cuándo tuvo trato con él?

E.J.- Yo le conocí en San Sebastián. Para mí era un señor que venía todos los veranos a San Sebastián desde Sevilla, al principio con sus botones rojos de canónigo, y luego sin botones rojos, porque era un hombre extremadamente modesto. Me acuerdo de haber asistido al estreno de su Salve, la que dedicó a la Diputación de Gipuzkoa, el 14 de agosto. Cantó el Orfeón Donostiarra, el solo lo cantó Arruti. La dirigió Sorozábal, con la orquesta de San Sebastián, la de Larrocha. Eso debió de ser el año 28 o el 29. Fué después cuando le conocí, siendo director en Madrid. Le hablé de que quería ir a dirigir la Orquesta Bética de Sevilla. El me dijo «por favor, mándeme las críticas que tiene usted en Madrid». Tras enviárselas, él se arregló y al año siguiente- él era el factotum de la música en Sevilla -la Bética me invitó a dirigir tres conciertos. Desde entonces iba todos los años como director invitado a la Bética. Siempre me escapaba dos o tres semanas, alguna vez tuve la suerte de ir para la feria de Semana Santa también, donde me encontraba con el coro de San Sebastián que iba a reforzar el Miserere. Era un hombre de una modestia total. Todos los días después de almorzar se retiraba a su cuarto y leía durante tres cuartos de hora o una hora lieder, era el escape sentimental suyo. Conocía toda la literatura del lied. Cosas que no las he oído tocar, él las tocaba y las cantaba. Yo sabiendo eso, cuando salí de España, una de las primeras personas que conocí en Inglaterra fue a Britten. Yo introduje a Britten en España con la Orquesta Sinfónica, las Variaciones sobre un tema de Frank Bridge. Creo que fue la última excursión que hice yo con la Sinfónica por toda España, en 1945. Tenía muchas ganas de conocerle, así como a muchos otros músicos ingleses. Entonces iban a hacer el disco de las «Illuminations». Había una orquesta de cámara de Boyd Neil, la orquesta de arcos. El registro se hacía para la misma compañía para la cual yo hacía discos. Le pedí permiso a Britten para ir, y me dijo «por favor póngase al lado mío, y estuve durante toda la grabación al lado de Britten, estaba haciendo las Iluminaciones y todas las observaciones que hizo Britten las tengo yo en mi partitura. Ese día le dije, «por favor, ¿no le molestaría a usted dedicar una obra que a mí me gusta mucho, los sonetos Michaelangelo?» -¿para quién es?- no es para mí -le dije- es para un amigo mío que es admirador de usted, porque le gustó mucho a Almandoz la obra, y por eso está en la biblioteca de Almandoz la obra dedicada, que se la mandé yo.

J.B.- ¿Tuvo posteriormente más relación con Britten?

E.J.- Sí, la última vez que le ví fue en el festival de Edimburgo. Yo iba con la orquesta del Covent Garden. La víspera de mi concierto él tenía su concierto, que dirigió él. Fui a saludarle y le dije «Quizás ya ni se acordará de mí» - «Oh, qué tal, ¿cómo está usted después de tantos años?». Era un hombre muy sencillo, un hombre que sabía exactamente lo que valía. Nunca ha habido una muestra de vanagloria, él sabía perfectamente que lo que él hacía era bueno. Trataba a otro músico de tú a tú. Me acuerdo que yo tenía una duda, justamente en las Iluminaciones, de un tempo, y el primer día cuando yo le conocí me invitó a almorzar. Fuimos a almorzar él, Peter Pears, que era su tenor favorito, los tres juntos. «Pues esto no comprendo, le dije, porque aquí dice usted más de tal, y aquí pone usted un número de metrónomo que no corresponde». Se quedó así un momento y me dice, yo entonces no hablaba inglés, él hablaba francés «Oui, oui, oui, c'est une bêtisse». Eso le dice a usted la persona que era. «Il faut que je change...», una cosa así dijo. Un gran músico. Tocaba el piano admirablemente, con una personalidad..., voluptuosa.... El no tocaba como virtuoso, tocaba el músico. Pero cuando hacía música vocal Peter Pears era una maravilla.

Lo que ha pasado, a mi juicio, con su obra es que ha escrito enormemente y que no todo es de la misma calidad. En Beethoven tampoco todo es de la misma calidad. ¿Conoce usted el aria «Adelaida» de Beethoven?. Desde luego no es la gª sinfonía.

Yo he dirigido las Iluminaciones, la Guía, los interludios de la ópera Peter Grimmes...

J.B.- Retornando el hilo cronológico, tengo idea de que fue Norberto Almandoz quien ofició la ceremonia de su matrimonio. ¿En qué año fue?

E.J.- 31 de enero del año 1944

J.B.- ¿Fue en Sevilla?

E.J.- En Sevilla, sí, en la capilla de San José, donde hay una iglesia preciosa, barroca. Me acuerdo que los monaguillos de la boda fueron Juanito Urteaga que vino para la boda, expresamente, e Ignacio Lojendio.

Desde entonces cuando Almandoz pasaba por Madrid hacia San Sebastián, antes iba a otro hotel y entonces siempre iba al hotel donde estaba yo, y cuando me casé venía a almorzar a casa, muchas veces con Juanito Tellería. Las visitas que hacía siempre que pasaba por Madrid una era para Juanito Tellería, otra para el Padre Otaño, del que era discípulo, y otra a mí.

J.B.- ¿Conoció a Juanito Tellería en Madrid?

E.J.- Le conocí a través de Norberto Almandoz. Eran grandes amigos porque habían estado juntos en París.

J.B.- Conocía claro, al P. Otaño...

E.J.- Primero lo conocí en San Sebastián, pero le conocí muy poco. Es decir no le conocí, no le entablé. Yo sabía de él porque regía una cosa que se llamaba los Caballeros de San Ignacio, un casino de gente amigos de los jesuitas que tenían en la calle San Marcial. Luego yo me enteré de que iba a hacer un análisis de las sinfonías de Beethoven. Naturalmente eso ya me interesaba, mucho más que todo lo demás que pasaba allí. Porque la única vez que fui allí fue a preguntar a un padre que había hecho unos estudios en Oxford sobre la poesía de Sófocles, sobre teatro, para un escrito que yo hacía sobre las pastorales suletinas. Le pregunté sobre teatro en la iglesia, y me dijo «nunca se hizo teatro en la iglesia», -muchas gracias, padre- seguí un poco más y me fui. Respuesta jesuítica, verdad?, si no era «domus deus», era «domus populus»... no hablemos de eso...

No llegó más que a la primera de Beethoven, es el primer análisis que oía de Beethoven, serio. Yo debía de tener catorce, quince años. Era un músico muy bien formado, gran discípulo de Pedrell. Naturalmente yo le conocí en Madrid, cuando estaba de director del Conservatorio. Fui a saludarle, él sabía que yo era donostiarra, le conté esta primera relación, que él no sabía, creo que le hizo placer. Cuando inauguraron el conservatorio me invitó. El solía dar unas charlas en la radio sobre los conciertos, y habló muy bien... me acuerdo de la segunda vez que dirigía yo la quinta sinfonía de Beethoven (naturalmente incluso cuando dirige usted cincuenta veces, es terriblemente difícil, todavía estoy encontrando cosas, y pensando, con lo que sería muy aproximativo lo que hice entonces) y dijo, me acuerdo muy bien, «se quedó un poco enfrente de la obra, quizás con respecto a la grandeza de la obra». Es una forma muy sutil de decir que no era cien por cien. Muy agradecido por eso. Mis relaciones con él fueron pocas, pero extremadamente buenas.

J.B.- ¿Qué quedaba de Arbós en la orquesta cuando la dirige usted?

E.J.- La orquesta entera. Es decir, había gente que había muerto durante la guerra, en los tres años, pero había gente muy aceptable como José M^a Franco y cogían el director que podían. Pasó por allí un director español que era asistente de Freitas Branco en Lisboa. Creo que pasó Ferruccio Calusio que era director del Colón de Buenos Aires. En tiempo de guerra, había muy poca gente que pasaba por allí. Por eso me agarraron a mí también. Probablemente si Arbós hubiera vivido no hubiera dirigido yo nunca. Había muy buenos instrumentistas, por ejemplo Julián Menéndez, el mejor clarinete que he conocido yo. Era también compositor.

J.B.- ¿Qué obras estrenó de Julián Menéndez, recuerda?

E.F.- La primera la estrené yo, y se quedó todo el mundo asustado porque la dirigí de memoria.

Había nacido en Santander, pero llegó a Bilbao con unos meses, muy joven. El se consideraba bilbaino. Tenía un hermano que tocaba el clarinete tan bien como él. Era muy buen músico.

J.B.- Tras el primer concierto le nombran...

E.J.- No, no me nombran, ni mucho menos. En el intermedio del primer concierto me ofrecieron un segundo concierto. Por cierto, tras el primer concierto, llegué a la pensión... y estaba solo... No tenían con quién comentar. Enseguida me llamó Jesus Mari Arozamena, y Garbizu, y nos fuimos a tomar un café para comentar un poco. Me acordaba de mi madre y de todos los esfuerzos que había hecho... allí no había más que un pariente lejano de mi madre, y los amigos, muy pocos amigos viejos y muchos nuevos.

Dirigía una serie de conciertos. Y la primera excursión que hice en España con la Sinfónica, fuimos Conrado del Campo y yo. Conrado del Campo hacía el primer concierto, lo cual a mí me vino muy bien. Conrado del Campo era muy buen músico, un hombre totalmente germanizado, incluso su mujer era alemana, buena persona pero en ciertos aspectos desfasado. La orquesta le respetaba mucho, había sido primer viola de la orquesta.

J.B.- ¿Qué ciudades recorrieron en la gira?

E.J.- Todo, hacíamos todo... cuatro días en Barcelona, tres días en Zaragoza, tres días en Oviedo, por todas partes, San Sebastián,.. a Bilbao no íbamos nunca. Oviedo siempre, era muy fuerte, tres días y dos días en Gijón; La Coruña, Vigo... yo conocí España así...; Valencia también alguna vez... Sevilla, Cádiz, Salamanca, Valladolid, Avila... por todas

partes... una excusión de mes y medio, mínimo. Fijese, si no es uno muy bruto, si lleva usted dos sinfonías, al cabo de un mes se las sabe usted mejor que el compositor. Veintidós quintas de Tchaikovsky en mes y medio, al once ya no sabe usted qué hacer con el Tchaikovsky, porque no hay materia suficiente. En cambio llevamos un año Tchaikovsky y Mozart,.. Mozart siempre fresco.., siempre fresco!.

De vez en cuando había obras locales que había que tocar porque había compositores locales. Fue muy interesante la época de Madrid.

J.B.- ¿Hubo muchos estrenos?

E.J.- Sí, ya le he dicho que yo creía que había que hacer estrenos porque tenía una subvención del Estado; era una orquesta no oficial, libre. Era una orquesta cooperativa. Los músicos elegían el director. No había nombramiento de tercera persona por motivos políticos o de gobierno. Una de las cosas que tengo más satisfacción en mi vida, [es que] yo fui elegido cuando era muy joven por gente muchos de ellos de cincuenta, sesenta años, que habían tocado años con Arbós, me hicieron confianza. ¡Porque se jugaban el dinero!. Yo puedo decir con toda satisfacción que mientras yo estuve en Madrid, siempre estuvo el teatro lleno. Había cinco mil y pico localidades en el Monumental... por la mañana, llenos.

J.B.- ¿La orquesta la dirigía solo usted o alternaba con otros directores?

E.J.- Cuando iba por ejemplo a dirigir a Sevilla, entonces algunas veces venía el director de la Banda Municipal, Arambarri estuvo dirigiendo un concierto...

J.B.- ¿Le conoce a Toldrá en esta época?

E.J.- Muy buen amigo, a Toldrá le conocí cuando fui el primer año de excusión, es decir el año...41, cuando fui a Barcelona. Toldrá entonces empezaba a dirigir, entonces le habían nombrado director de la Orquesta Municipal de Barcelona. Yo quería visitarle a él y me acuerdo que Manuel Capdevila, que ha escrito una biografía sobre él, me lo presentó, y yo hablé mucho con Toldrá, hablamos de todo tipo de música, de interpretación, de programas de orquesta... también de cosas de sentido común, de las tonterías de la gente que llegaba a Barcelona y que no quería hablar catalán, en fin... el pensaba como yo..., en catalán, pero con discreción porque no se podía hablar demasiado. Cuando estuvo en Bilbao vino a dirigir tres conciertos con la Sinfónica. Al regresar de América inmediatamente me dio unos conciertos en Barcelona. Muy buen amigo, muy buen colega. Magnífico músico y muy sencillo,

J.B.- En esta época tendría mucho contacto con los compositores en Madrid...

E.J.- Con todos. En primer lugar estaba Rodrigo que conocía ya de París. Cuando vivíamos en París, a los conciertos casi siempre íbamos Rodrigo, Arambarri y yo, Arambarri hacía composición con Dukas; yo estaba haciendo todavía armonía.

Conocía a Conrado del Campo, conocía algunas obras de él, un concierto de piano que estrenó Gonzalo Soriano, que lo tocó muy bien por cierto, un concierto muy difícil. Era un hombre muy respetable Conrado del Campo, se conocía Strauss de memoria, decía algún músico de orquesta de Madrid, un músico inteligente de Madrid «si la obra de Richard Strauss se quemara toda completamente, Conrado del Campo sería capaz de volver a escribirla de memoria». La conocía perfectamente bien, entre otras cosas. Fue muy buen profesor. Me han dicho que tiene un cuarteto muy bueno, que yo no conozco. Lo que sí conozco es un poema un poco straussiano de él, la Divina Comedia. Estaba muy bien, para mí desfasado.

A Rodrigo le pedía obras para estrenar. Me dió una pequeña cancioncita que todavía anda por ahí, «Canzonetta». Su yerno la toca muy a menudo. Es más me la dictó y se la escribí yo. Hice de él allí el Concierto Heroico...

J.B.- La Fantasía la estrenó, verdad?

E.J.- Sí, estreno mundial, pero eso es en San Francisco ya

J.B.- ¿Cuál fue la razón para dejar la orquesta de Madrid?

E.J.- Sencillamente que no me gustaba el ambiente que se vivía en Madrid. Tenía también ambiciones de otra índole. Esa era una de las razones. Yo tenía ya la idea en cuanto llegué a España, de que «en cuanto termine la guerra me voy». Después de diez años en París, que aquello era una paraíso desde el punto de vista cultural, grosso modo desde el año 29 hasta el 40, tenía usted cinco o seis conciertos al mismo tiempo, más todo lo que había, recitales, ópera, no hablemos de lo que era la Sorbona, el ambiente intelectual... yo era una esponja que no acababa de absorber.

Al llegar a Madrid fue una bajada de... muy grande. Se comprende, después de una guerra civil... Posiblemente si hubiera llegado antes de la guerra todo habría sido muy distinto, cuando Lorca estaba allí, Alberti estaba allí, en poesía..., estaba toda la escuela de Madrid, Bacarisse, Remacha... todo habría sido muy distinto. Cuando yo llegué, Ernesto Halffter estaba en Lisboa también, yo le conocí cuando pasó por Madrid, yo estaba actuando ya como director de la Sinfónica. El único que estaba allí era Turina. Se portó muy bien conmigo, admirablemente. Yo trabajé sus obras con él, me acuerdo que llevé en tournée una obra de él el primer año, le dije si quería comentar algo, y estuvo encantador. Siempre hacía unas críticas un poco en broma, siempre dijo cosas muy buenas, ya el primer año dijo que yo era el sucesor de Arbós. Era un hombre muy simpático y muy sencillo. Después, yo no sé quizá porque iba mucho a Sevilla, coincidimos en una Semana Santa en Sevilla. Yo naturalmente había estado mucho por Sevilla, debido a Almandoz tenía amistades, con los béticos después del ensayo iba a tomar un aperitivo con la Directiva de la Orquesta Bética, con la que nos hemos reído horrores, me han contado cosas de la Orquesta Bética antes de la guerra que se podría escribir un capítulo divertidísimo con cosas que hicieron allí. Me contaron un programa que hicieron con una obra de Elizalde, el compositor filipino de origen vasco, y que su familia tenía una gran fortuna. Pasó por allí, alguien le pidió...ya mandará el dinero... Hicieron el programa siguiente si me acuerdo bien: empezaron con la Sinfonía de cámara de Schoenberg, un domingo por la mañana, con la orquesta Bética de Sevilla allí por el año 33-34, después hicieron «La historia del soldado» de Stravinsky, Alberti había hecho la traducción y Alberti [la recitaba] - yo se la oí a Alberti con Halffter esa traducción en París, en la cual él se ponía de espalda al público y hacía cosas un poco extrañas, Después del intervalo hacían «La pájara pinta» creo que con libreto inspirado en una cosa de Alberti, música de Elizalde; esto lo dirigía Ernesto. Y para terminar, así como decían ellos, como cosa divertida para terminar, el concierto para clave de Don Manuel. Fíjese usted qué programa a las once y media de la mañana en Sevilla.

J.B.- ¿Tuvo usted relación con Elizalde?

E.J.- No, nunca. Conocí a una prima de él. No conozco más que un concierto para violín de él. Iba a ir a dirigir a las Filipinas cuando hice dos excursiones a Australia. Querían que fuera de director a cualquiera de las orquestas de Australia, pero tenía firmado un contrato en San Francisco. Había dos orquestas, en Sidney y en Melbourne, financieramente estaban en una situación muy buena, porque estaba pagada-por la Radio. Lo llevaban muy bien. Yo puedo dar -les dije- el tiempo libre que me queda en San Francis-

co, cuatro meses. Ellos pedían un mínimo de ocho meses. Pero la vida musical no era nada herritxiki [provinciana]. Estaba muy bien organizada. Tenían algunos compositores, no muchos, pero algunos compositores de valor. En la época en que yo fui hice dos tournées de dos meses y medio. Eran muy fatigosas. Los programas eran todos transmitidos por radio, o sea que había que cambiar de programa. Hoy terminaba usted en Sidney y al día siguiente ensayo en Brisbane por ejemplo, salía usted por la mañana en el primer avión, llegaba a Brisbane, conferencia de prensa, dejar los trastos en el hotel y a ensayar otro programa totalmente distinto. No es fácil, hay que estar bien aguerrido. Si no hubiera estado seis años antes en El Cabo donde me hice un repertorio enorme, no lo hubiera podido hacer. Eran unas excursiones muy fatigosas.

J.B.- [Volviendo al término de su época madrileña], ¿cuando y hacia dónde sale de Madrid?

E.J.- Salgo de Madrid el año 45, pero para salir de Madrid entonces hacía falta un pasaporte, y un pasaporte entonces era una cosa difícilísima de obtener. Lo conseguí a través de un amigo de mi padre.

J.B.- ¿Lo consiguió directamente para Inglaterra?

E.J.- Sí, directamente para Inglaterra. Hubo después de la guerra una casa de discos muy conocida en Inglaterra, que se llamaba DECCA, que mandó a uno de sus agentes a buscar nuevos nombres. Entre otras cosas vino a un concierto mío, por diversas circunstancias. Me vió y me dijo, «¿le interesaría a usted hacer discos?», y a las pocas semanas recibía una oferta para grabar solamente música española. Me llevó mucho tiempo conseguir los permisos, ya que se daban los pasaportes con cuentagotas. La guerra acababa de terminar también, hacía falta el visa portugués, el visa inglés...

Así me fui a Londres, a hacer una serie de discos. El primero que grabé fue «Noches en los jardines de España». Naturalmente eso me hizo mucha publicidad, y luego me quedé en Londres.

J.B.- ¿Había tenido antes contacto con casas discográficas?

E.J.- Sí, en Madrid, hice una grabación del Amor Brujo, con una orquesta de cámara de Madrid, en la casa Columbia que era la representante de la DECCA-Londres.

J.B.- ¿Ese disco lo grabó en Madrid o en San Sebastián?

E.J.- En Madrid, en el estudio que tenían en Madrid. Yo no he grabado nada en San Sebastián. [Bueno sí], lo único que he grabado ha sido el disco con la Orquesta de Euskadi, que está grabado en el Teatro Victoria Eugenia.

J.B.- ¿Cuántos años residió en Londres?

E.J.- Después de los discos afortunadamente vinieron los conciertos. Debuté al poco tiempo.

Allí es donde conocí a Onaindía e hice contacto con la delegación vasca. Irujo estaba allí, Lizaso, que era un empleado de la Caja de ahorros, y era Delegado del Gobierno Vasco.... Tenían una pequeña oficina, cerca de la estación Victoria. Allí se encontraba todo el mundo. Onaindía actuaba en la BBC. Incluso organizamos una charla sobre música en general.

J.B.- ¿Tuvo relación allí con algún artista vasco?

E.J.- Ucelay estaba allí. Estaba en la costa, por la parte de Plymouth, en un pueblecito que se parece mucho a Lequeitio, donde tenía un estudio. Yo me acuerdo el primer concierto que dirigí en 1945 con la Orquesta Sinfónica de Londres, vino al concierto, se

quedó en la pensión donde vivíamos nosotros en Londres. Siempre nos veíamos. El pasó toda la guerra allí.

J.B.- [Antes me ha comentado que fue Britten uno de los músicos que primero conoció en Inglaterra] ¿Cómo le conoció?

E.J.- Cuando fui a Londres, el Director del Instituto Británico, Walter Starkie, me dió una serie de cartas de presentación para Britten. También conocí así a Walton, Bax, de quien dirigí una sinfonía. Conocí otros [compositores] de índole menor, alguno de los cuales me dedicó incluso una obertura fugada, Bernard Stevens, que ya había ganado algún premio...

J.B.- ¿Qué orquestas dirigió en Londres?

E.J.- Debuté con la Nueva Orquesta Sinfónica de Londres, luego me vino el famoso Halle de Manchester, dirigí la BBC, la Orquesta Sinfónica de Londres. Hice giras con la orquesta de Halle y con la Orquesta Filarmónica de Liverpool de la cual me invitaron a ser director. No se arregló la cosa por razones de tipo interior, supongo.

J.B.- ¿Cómo se produce el paso a Sudáfrica?

E.J.- Entonces, estando en Londres, yo deseaba ampliar mi repertorio. Una cosa es conocerse las obras musicalmente, teóricamente, intelectualmente si quiere usted, y otra cosa es haberlas dirigido. Hay un problema de adaptación. Y para eso no hay más que tener una orquesta permanente. Y leí en un periódico que la Orquesta de la Ciudad del Cabo buscaba un director. Yo mandé mi solicitud, como podría haber mandando a..., la mandé y se me olvidó ya. Y al cabo de meses, casi un año, recibí una carta del... lo que llaman el Town clerk en inglés, que es el Secretario del Ayuntamiento, creo que tiene más poderes que los que en España tiene un Secretario de Ayuntamiento, diciendo que quería entrevistarme. Entonces estaba viviendo en Bélgica ya, porque mi mujer es inglesa pero su padre era de origen belga, y en Amberes tenía toda su familia; y había un problema: yo podía trabajar en Inglaterra a condición de que viviera fuera; cada vez que se iba a dirigir allí había que tener un permiso de trabajo. No olvide usted que esto es inmediatamente después de la guerra; había problemas totalmente comprensibles, con la cantidad de personas desplazadas, etc.. Por ejemplo eran complicados los viajes, me acuerdo que cuando volé de Lisboa a Inglaterra con mi mujer, el avión estaba todavía en tiempo de guerra; habían quitado todo lo que no era necesario para poner otras cosas... me llamaron, me hicieron un interview, y al cabo de varios meses recibí un telegrama diciendo que había sido nombrado. Sé que había 56 postulantes, creo que había un comité de selección que eligió a cuatro o cinco entre los cuales estuve yo, y luego ya el nombramiento era naturalmente por los municipales, era una Orquesta municipal.

J.B.- ¿Qué sensaciones tiene de su experiencia de Africa?

E.J.- La primera es buena porque mis dos hijas nacieron allí, en El Cabo. Me molestaba mucho naturalmente la cuestión racial, se puede usted figurar. Inútil encontrar un vasco, se puede usted figurar, había cinco o seis españoles creo.

J.B.- ¿Molestaba mucho la cuestión racial?

E.J.- ¿El Apartheid?. Me molestaba enormemente. La comunidad católica que éramos incluía a todo el mundo, mulatos, negros, indios... era extremadamente limitada. Había una minoría bastante numerosa de origen irlandés, luego italianos y portugueses.

J.B.- ¿Qué tipo de actividad musical desarrollaba?

E.J.- Me encontré con dos orquestas en la ciudad de El Cabo; una en la Radio, pequeña, y otra mucho mayor para la que había sido nombrado. Pero yo encontraba que era insuficiente. Naturalmente usted se puede figurar las dificultades para conseguir músicos allí. Entonces yo conseguí que se fundieran [los dos conjuntos]. Cada orquesta conservaba su autonomía, pero para los conciertos públicos las dos orquestas tocaban juntas. Todos los jueves tenía un concierto sinfónico y todos los domingos por la noche había un concierto de tipo popular. Yo no hacía cada seis semanas un concierto popular, de forma que me complementaba con todo el mundo. De vez en cuando había un director invitado. Había un gran director que estaba en El Cabo semi-retirado que era Albert Coates, era un inglés nacido en San Petersburgo, había sido director de la ópera imperial, discípulo de Nikisch, un gran director. Había dirigido el Covent Garden como director titular, Pero la mayoría del trabajo lo llevaba yo. Para el concierto del jueves tenía la orquesta seis horas al día. Yo tenía libertad absoluta de solistas y todo lo demás. Hicimos todo lo posible. Me acuerdo la Sinfonietta de Poulenc, cuando se estrenó en Francia, a los quince días la dirigí yo en El Cabo. Porque yo era Vicepresidente de la Sociedad de Música Contemporánea. El Presidente era Chisholm, discípulo de Tovey, del famoso Tovey. Había algunos compositores de mucho mérito. Me acuerdo de Van Wyke, que había estudiado en Londres, naturalmente, en tiempo del imperio o si no de la Commonwealth. Todo se hacía a través de Londres, y además Londres después de la guerra tenía una pujanza enorme.

Yo estuve seis años allí. Se puede figurar después de una actividad tan intensa, tenía un mes de vacaciones que aprovechaba para venir a Europa, para guardar el nombre y dirigir todos los años por Europa. La primera visita a América me acuerdo que fueron tres semanas en Buenos Aires, y el mismo año me habían invitado para ir más tarde a San Francisco. Fue el primer contacto con San Francisco. El segundo año fui y ya me nombraron, estaban buscando un director también cuando se había retirado Monteux.

J.B.- En Sudáfrica, ¿cuál era la procedencia de los músicos?

E.J.- Totalmente internacional. Allí había de todo, Es más, los que habían estado antes habían cometido un error a mi juicio, habían contratado una serie de músicos, poco antes de que fuera yo nombrado. Desde entonces yo hacía otra cosa. El Ayuntamiento tenía una agencia que se ocupaba de encontrar músicos. La Agencia buscaba músicos o buscaba libros o buscaba periódicos o buscaba empleados... Yo conseguí que no, que los músicos pasaran la audición conmigo. Naturalmente, ellos se aprovechaban también de que yo venía a Europa todos los años, y yo podía hacer las audiciones. Debo decir en honor a la verdad que hubo que renovar bastante y entonces me enviaron a Europa; creo que pasé cuatro o cinco semanas. Para mí naturalmente la procedencia me tenía sin cuidado, yo quería calidad. Allí vinieron italianos, refugiados del Este, la orquesta al final cuando la dejé yo allí había italianos, antes de llegar yo había holandeses, naturalmente, había ingleses, había irlandeses, había rusos, había búlgaros, yugoeslavos, alemanes... Yo hice que se anunciara no a través de esa Agencia, sino que se anunciara musicalmente. Me llevé gente de La Scala, me llevé ...la tuba de Bayreuth, para que vea usted la calidad de gente que había. Yo le di una estatura que no tenía entonces, una estructura más al día, le quité el carácter... todo lo que se podía, porque naturalmente dependía económicamente de un ayuntamiento, había que pasar por ciertas reglas del ayuntamiento. Pero la independicé lo más posible, Incluso conseguí que se formara un comité exclusivamente para la orquesta, lo cual facilitaba mucho más las cosas.

J.B.- ¿Había sudafricanos en la orquesta? ¿Dónde se formaban?

E.J.- Sí, naturalmente!. El Conservatorio formaba parte de la Universidad, que estaba dirigido por Eric Chisholm que era un escocés que había sido discípulo de Tovey, extremadamente competente, era compositor, yo le estrené ciertas obras allí, me acuerdo que estrené unas danzas que eran un poco como las Danzas de Galanta de Kodaly, pero escocesas. Era un hombre con gran sentido del humor, nos entendíamos muy bien, En el Conservatorio había gente de gran valor, entre otros estaba la pianista Lili Kraus, con la cual hice un disco en París, en la época en la que estaba de profesora de piano allí. Ella había sido discípula de Bartok para piano y de Schnabel.

[En cuanto a la programación], hice de todo, tenía total libertad. Estrené allí el concierto para violín de Bartok. Me acuerdo que incluso se hizo un festival para celebrar no sé si eran los doscientos años de cuando llegó Vasco de Gama allí, vinieron directores del país naturalmente, entonces estaba allí Schuurman, que había sido director de la orquesta de La Haya. Estaba entonces de director en Johannesburgo, llegó un poco más tarde que yo. Terminó antes de que yo terminara. Yo dimití al cabo de seis años, yo tenía que quedarme ya en San Francisco. Jugué un poco fuerte ahí, pero me salió bien. Yo llegué el primero de enero y salí el dos de enero. Seis años justos. Vino también Hans Rosbaud, que estaba de director en Baden-Baden.

Había ciertas dificultades allí para encontrar material. Yo las vencí a través de los agregados diplomáticos, con quienes tenía muy buenas relaciones. Así pudimos hacer sinfonías de Russell, sinfonías de Malipiero...

J.B.- ¿Ha vuelto a tener posteriormente relaciones profesionales con Sudáfrica?

E.J.- Sí, cuando dejé El Cabo, al cabo de cinco años de estar en los Estados Unidos, me invitaron a Johannesburgo donde había una orquesta de la Radio que no estaba nada mal a hacer tres semanas. Una de las pianistas que intervino fue Rosalyn Tureck, la especialista en Bach; no hicimos Bach, hicimos un Beethoven.

En Sudáfrica había una cosa muy buena. Se podía organizar una tournée de tres semanas entre la Radio, y las orquestas de Durban, Johannesburgo y El Cabo, lo cual es interesante; y podían agarrarse también a las colonias, Mozambique y Angola, y había una sociedad muy buena en Lisboa que organizaba conciertos.

Fue interesante. Pero yo fui allí con el propósito de salir.

J.B.- De Sudáfrica marcha usted a Norteamérica.

E.J.- Ya le he dicho que estando en Sudáfrica me invitaron para tres semanas en San Francisco. Entonces me recontrataron para el año siguiente, porque el primer año era, estaba anunciado en los programas, año de descubrimientos. No podía ser sesión de descubrimientos porque el director que venía después mío era Stokowski. Y después estuvo Bruno Walter, que tampoco era un descubrimiento. Eso lo ponían sencillamente para hacer la temporada. Cuando llegé a almorzar mi empresario en Nueva York, un gran empresario de directores que tenía en sus listas el 75 u 80 % de los directores que trabajaban en los Estados Unidos, pregunté quién estaba dirigiendo, y me contestó «No, si abre usted la temporada». No tenía la menor idea.

El segundo año me llamaron y fue temporada de decisión. Había ya más directores jóvenes. A última hora quedamos dos, G. Solti y yo, y tuvieron la «equivocación de nombrarme a mí». San Francisco desde el punto de vista musical era magnífico, pero a la vez eran muy exigentes, pedían mucho. Tenía usted tres conciertos por semana, pero el mismo programa, con cuatro ensayos anteriores. Estaba muy bien organizado. El primer concierto era el miércoles por la noche, y no había más que estudiantes. Tenían una cosa

que se llamaba el Forum, no olvide usted que solamente la Universidad de California tenía veinticuatro mil estudiantes, tenía usted la Universidad de San Francisco, creo que la llevaban los Jesuitas, tenía usted la Universidad de Stanford, que está muy cerca, había colegios mayores, etc. Estaba todo siempre lleno. 3.500 creo que era el aforo del teatro de la ópera, el Opera House. Al día siguiente era el público que podríamos llamar de profesores de universidad, aficionados de verdad, y el tercer día, que era el viernes por la tarde era el concierto social, donde iban las damas.... Lo llevaban muy bien organizado, porque a muchas señoras de cierta edad que están solas, se les traía en autobús y tenían un almuerzo en un buen restaurante de la ciudad, charlaban y luego iban al concierto.

J.B.- De las orquestas de Londres a la de Sudáfrica y de allí a San Francisco, ¿que diferencias notaba en la calidad?

E.J.- No vamos a echar al suelo la orquesta de El Cabo, pero no es de la calidad de [las grandes orquestas]. De la misma forma que la orquesta de Toulouse, que es muy buena, no es la Filarmónica de New York. En América, las grandes orquestas, lo que yo llamaría «extra»: Boston, Nueva York, Filadelfia, Chicago, Cleveland, y después venían San Francisco, Los Angeles, Buffalo, Pittsburg, muy buenas también, estupendas, pero no llegaban a las otras. Como en Londres, que tenía la Orquesta Filarmónica, la Orquesta Sinfónica, la Orquesta de la BBC, y luego había otras orquestas que eran buenas, pero que no llegaban a su altura. Como en Berlín, tiene usted la Filarmónica y tiene usted la Sinfónica, que no el lo mismo. En Viena pasa igual. Eso no quiere decir que no sean muy buenas.

J.B.- ¿Eran diferentes los sistemas de organización orquestal?

E.J.- No, hay una cosa, o se es profesional o no se es profesional. Depende de cada circunstancia, en organización lo que es bueno para Montreal no es bueno para Estrasburgo. Las dos orquestas, que las he tenido, son de la misma altura, son francamente muy buenas orquestas, pero no es la Orquesta de París.

J.B.- En repertorio...

E.J.- Todo

J.B.- Música del siglo XX..

E.J.- Mucha. Yo tuve la reputación de hacer mucha música moderna, en lo cual estuve muy bien respaldado por una sección de la prensa. Se llegó a decir que mis programas eran los más interesantes que se daban en los Estados Unidos en aquel momento. Si es verdad o no, no lo sé.

J.B.- Algún estreno que recuerde..

E.J.- Todos!. Tenía la costumbre de presentar una gran sinfonía contemporánea todos los años, que no se hubiera dado allí. Algunas por ejemplo me extrañaron mucho que no se hubieran tocado: la 3ª de Rousell, que es una obra maestra. Hice la 7ª de Malipiero, la 3ª de Carlos Amadeus Hartmann, la Sinfonía Litúrgica de Honneger, una sinfonía de un compositor americano dodecafonista, había sido el jefe de los dodecafonistas, dos sinfonías de Vaughan-Williams, la 5ª y la 8ª.

Pero no solamente hacía yo; si venía por ejemplo Bruno Walter él tenía libertad para hacer lo que quería. Pero él hacía cosas que eran su especialidad, y sobre todo sus amores, adoraba por ejemplo a Bruckner, él me dijo una vez: «yo siempre lucharé por la causa de Mahler y Bruckner». Mahler a mí hay ciertas obras que me van muy bien, pero Bruckner francamente no lo aguanto.

Por lo demás yo tenía que intervenir, si por ejemplo.. teníamos siempre tres directores invitados al año. Por allí pasaron Strawinsky... Ya sabe usted, Strawinsky dirigía sus obras...

J.B.- ¿Le conocía de antes a Strawinsky?

E.J.- Le podía haber conocido en París, pero le conocí en San Francisco, por cierto que tenía unas dudas con el Pájaro de Fuego que le pregunté y las resolví naturalmente enseguida.

J.B.- ¿Era buen director?

E.J.- Más que buen director, era un director que sacaba lo que él escribía en sus obras. Aunque dirigía de vez en cuando obras que no eran suyas, por ejemplo venía en el programa la 2ª Sinfonía de Tchaikovsky, que yo la tengo en repertorio y que no es una de las que más me atraen, [prefiero] la 4ª, la 5ª y la 6ª. Le pasaba un poco, siendo totalmente distinto, lo que le pasaba a Vaughan-Williams: tampoco era director nato, Strawinsky lo era más desde luego, pero Vaughan-Williams dirigía con una técnica que para él le iba, y conseguía lo que quería, que es lo esencial.

[Ocurre con] los compositores-directores. Yo le he visto dirigir a Ravel, que estaba muy lejos de estar a la altura de sus obras. Le he visto dirigir Bolero, acudí a sus ensayos, etc... También le he visto dirigir el Tombeau de Couperin, y el estreno del concierto para piano en Sol. El concierto lo dirigió mi amigo Pedro Freitas-Blanco, pero él dirigió dos obras, el Tombeau de Couperin y el Concierto... El disco también está puesto que está dirigido por Ravel, pero noticias que me dió la mujer de Freitas-Blanco, que era una pianista muy buena, ella me dijo: «no es verdad, está dirigido por Pedro». Hacía admirablemente bien Ravel, Freitas-Blanco.

J.B.- ¿Realizaba encargos de obras a compositores la Orquesta de San Francisco?

E.J.- Sí, también. Para el cincuenta aniversario de la fundación de la orquesta se le pidió a Roy Harris, un gran sinfonista americano, una sinfonía. La estrené yo naturalmente, creo que fue la 7ª, se llama «San Francisco Symphony». Naturalmente como sabe usted las orquestas americanas viven gracias a las donaciones privadas. Usted conoce el «Grand Canyons, de Grofé. Había un señor que le gustaba ese tipo de música y le pidieron también a Grofé que escribiera una cosa sobre San Francisco. Naturalmente la hizo y la dirigió él.

Yo formé parte de un grupo de directores de orquesta que nos comprometimos, bajo los auspicios de la Fundación Ford, para hacer lo que se llamaba segundas audiciones. Porque muy a menudo pasa «primera y última audición». Y eso es muy triste, porque muchas veces hay obras muy buenas que quedan en los archivos y en las bibliotecas. Entonces nos reunimos varias orquestas, se dirigieron a la Fundación Ford, y eligieron a San Francisco, vinieron a preguntar lo que yo pensaba, yo era muy partidario de aquello. Nos comprometíamos cada una a pedir a un compositor de nuestra región, a mí me tocaba California, a que escribiera una obra nueva, estrenarla en nuestro concierto, y luego todas las obras que se habían escrito, por ejemplo estaban Minneapolis, Washington... se enviaban a todas las orquestas y nos comprometíamos a hacer tres obras, la propia y dos más. Eso se hizo durante tres años.

J.B.- ¿Qué tiempo duraba la temporada?

E.J.- Seis meses. El resto del tiempo venía a Europa, o iba a América del Sur.

J.B.- ¿Qué países latinoamericanos ha conocido dirigiendo?

E.J.- Yo hice mucho América del Sur. No solamente cuando estaba en Norteamérica, sino también después. En Mexico no he podido dirigir a causa de la altura, me ofrecían una serie de conciertos. He dirigido bastante en Argentina, no solamente en Buenos Aires, sino en Córdoba, Mendoza.... El primer sitio que fui a dirigir en América fue en Argentina. Había un montón de orquestas en Buenos Aires. Creo que había doce de nombre, pero en realidad yo creo que había tres orquestas y media: eran los mismos. El Teatro Colón es muy bueno. La primera vez cuando llegué allí, conseguí ver Falstaff de Verdi; muy buena representación, por cierto, un director magnífico, un argentino de origen italiano, gran amigo de Toscanini, Ettore Panizza.

Donde más he dirigido ha sido en Uruguay. A Brasil he ido bastante... siempre en los dos sitios, en Rio y en Sao Paulo. He ido tres veces a Chile, alguna vez incluso seis semanas. Tenían dos orquestas, llevaban muy bien la música en Chile, con mucho criterio. Estuve también en Perú, Venezuela, Cuba, y Centroamérica. Pero sobre todo hacía Chile, Brasil...

J.B.- ¿Conoció en Uruguay a Tomás Mújica, compositor originario de Tolosa?

E.J.- No, había muerto ya. Había vascos en la orquesta. Naturalmente estaba la Sociedad Euskalerra. Allí me encontré a un montón de amigos, refugiados que habían salido con la guerra.

J.B.- ¿Tuvo relación con medios vascos en San Francisco?

E.J.- El medio vasco en San Francisco era muy distinto. Era un elemento contactado con la emigración vasca a Idaho o Reno, era de otro tipo; había bastantes laburdinos... los encontraba bastante en restaurantes, era la única oportunidad que tenía de chapurrear el euskera. Había gente de Durango, de Hasparren... Le voy a contar un detalle que le va a interesar a usted. Durante mi estancia en San Francisco se organizó un Festival Vasco, y yo fui, ya que estábamos de vacaciones muy cerca. Se reunieron cinco mil personas, estaba muy bien organizado, llevaron al embajador de Francia, al embajador de España. Allí es la única ocasión en la que he oído hablar todos los dialectos vascos en la misma reunión.

J.B.- ¿Conoció a Juan Oñatibia?

E.J.- Muy buen amigo!. Fue una de las primeras personas que encontré yo el día de la caída de Irun. Muy buena persona. Cuando yo pasaba por Nueva York siempre cenábamos juntos. Es de los pocos que llamaría idealistas, de los que no quedan.

J.B.- ¿Tuvo relación con músicos vascos? ¿Conoció a Nicanor Zabaleta?

E.J.- A Nicanor Zabaleta, asistí a su primer concierto en el Centro Católico de San Sebastián, de pantalón corto. Erarnos amigos de toda la vida. El era un poco mayor que yo. Algunas veces nos encontramos en San Francisco, pero nunca hemos tocado juntos en San Francisco, mire usted que yo vivía con él en París. Fuimos muy buenos amigos. El estudió en Lecároz. Me acuerdo que él había ido a París, y cuando yo fui a París, le pedí ciertas informaciones. Y luego hemos tocado juntos en París, en Amberes, y luego con la Orquesta de Euskadi. Me acuerdo que en París estrenamos en Europa el concierto de Ginastera.

J.B.- ¿A Emiliana de Zubeldia la conoció en los Estados Unidos?

E.J.- A Emiliana de Zubeldia le conocí en París, cuando estaba en Eresoinka. El Padre Donostia me habló mucho de ella. Ella se acercó a la sociedad, me acuerdo que nos invitó a tomar el té. Fuimos Manu Sota y yo. Tenía un apartamento muy bonito, cerca de

la Torre Eiffel, y nos tocó algunas obras suyas, nos parecieron a los dos muy influenciadas por Albéniz, estuvo encantadora.

J.B.- ¿Sabe usted que Emiliana de Zubeldia y Nicanor Zabaleta trabajaron juntos durante algún tiempo?

E.J.- Sí, se encontraron en Nueva York.

J.B.- Parece ser que apremiado por la necesidad llegó a tocar Nicanor Zabaleta el txistu

E.J.- ¿Ah, sí?. Yo también sé tocar el txistu. Lo aprendí en San Sebastián, con los txistus que daba Eusko Ikaskuntza, unos txistus blancos, con el latón, y con el método del Padre Hilario. Hoy en día creo que solo podría tocar el fandango de Ulzama, pero en sol, no en do.

J.B.- Volviendo a su relación con Latinoamérica, ¿dirigió a compositores latinoamericanos?

E.J.- Sí, ya lo creo. Camargo Guarnieri en Brasil. He estrenado por ejemplo en Argentina, y nos hicimos buenos amigos, a Ginastera. García Morillo y otros muchos. Había un chico de origen vasco...que era casi el secretario del partido dodecafonista... En Chile había un compositor muy interesante, que había muerto, yo conocí a sus hijas, dí un concierto de violín de él allí, se llamaba Allende. Estaba Letelier, con el cual nos hicimos muy amigos, porque resulta que él era muy amigo de un amigo mío de San Sebastián.

Naturalmente mi contacto con directores fueron muchos y muy interesantes.

J.B. ¿Heitor Villalobos?

E.J.- No, tuve con él correspondencia, porque hubo un momento en que iba a venir a dirigir a San Francisco, pero no se arregló.

J.B.- ¿Cuántos años permaneció en San Francisco?

E.J.- Diez años. En primer lugar, y esto es una cosa que tiene cierta importancia, a mí me contrataron para dos años. Me recontrataron para tres años más. Y al cabo de esos tres años me recontrataron para cinco años más. Que creo que además yo soy partidario de que un director no debe estar en una orquesta, máximo yo creo 6-7 años. El término que se hacía antes, por ejemplo en tiempo de Arbós, Pérez-Casas, Nikisch, etc. que le eligen a usted y está usted a perpetuidad, no creo que sea bueno, porque la orquesta se cansa del director, el director se cansa de la orquesta. el público se cansa ya del estilo de este director, prefieren ver otra cara nueva; los que no saben música dicen «hombre, este se mueve más... el otro no se mueve...» que son esos juicios patéticos que ha oído usted en las salas de conciertos. Entre cinco y diez años es el máximo. Esa es una opinión que a mi edad creo que uno puede decir con toda... el cambio es bueno...

J.B.- ... también para el director

E.J.- sí, para el director también, porque además el director de la orquesta debe hacer el sesenta por ciento del trabajo de la orquesta, para darle el estilo propio. Bueno, pues yo llego a una orquesta, dirijo una pequeña obra, lo que yo llamo tomar el pulso a la orquesta, es un estudio del carácter de la orquesta, no se para en la primera lectura y entonces de ahí sabe usted por dónde debe usted ir. Es bueno tener directores invitados porque traen ideas distintas, fecundan además la orquesta...

Pero si tiene usted director invitado todo el día, pues no va a ir, la orquesta está sin..., es como si cambia usted de entrenador cada vez que hay un match de fútbol. No puede ser, el equipo con los mejores jugadores no funciona.

J.B.- Efectivamente, el caso contrario también es peligroso, y se da últimamente, orquestas sin director estable.

E.J.- A mí me parece que es catastrófico eso. Creo que es peor todavía que no haya un director estable que un director que esté todo el tiempo. Este tiene sus inconvenientes pero al menos hay un cierto estilo que se imprime. Y luego hay otra cosa, la planificación de la temporada. Y la evolución de la orquesta, que debía ser crecimiento.

J.B.- En este sentido, ¿ha tenido usted sensación de que una orquesta está en período ascendente o en período... ¿Se nota que una orquesta está cansada?

E.J.- En eso... yo diría más bien aburrida. Eso se nota enseguida. Justamente cuando se va como director invitado. El peligro del director permanente es no aburrir a la orquesta. Y para eso hay que buscar medios. Los hay. Ahí es donde empieza la psicología del director, una de las cosas más difíciles que hay. Normalmente el primer día que se pone usted enfrente conoce usted un poco y no conoce nada, pero puede ser usted un director magnífico y no tener psicología, no saber tratar una orquesta. Hay el director de tipo dictatorial, y no anda; anda sencillamente porque están obligados a andar, pero es una calamidad; en cambio otros que son quizá demasiado amables, entonces muchas veces toman la amabilidad por debilidad. Y un día de repente saltan, y dicen ¡caray!, ¿pero ustedes qué creían, que todo era mantequilla?. Es muy difícil, y también muy difícil saber qué es lo que hay que decir, por ejemplo hay gente que no tiene costumbre de ensayar una orquesta, conoce la obra muy bien y se pone a explicar la obra a la orquesta... no están interesados! ...porque están interesados en tocar, y tocar bien. Les interesa mucho más el lado técnico, por ejemplo si hay un pasaje difícil, conseguir eso, que por ejemplo cuando se dice, cuidado!, aquí no, aquí que se oiga a las violas porque el tema está en las violas. Naturalmente ellos no tienen más que una parte y el director lo tiene completo. Eso les interesa menos. Lo hacen. Por eso yo tengo [escrito] el libro... lo pongo eso para no hablar. Darlo hecho, yo sé por qué lo hago, porque una cosa que muchas veces a mí me irrita, como irrita a cualquiera, el director de orquesta es un intérprete, no es un creador, cuando se dice... «es demasiado deprisa», pero vamos a ver, está usted en una frase magnífica, nadie sabe cuál es el tiempo exacto de todos estos compositores clásicos y románticos, solamente los críticos parece que tienen información directa desde los Campos Elíseos. Yo he recibido cartas de aficionados, me acuerdo cuando hice por primera vez la gran Misa de Bach en si menor, hubo un señor que me escribió.. «el tiempo tal demasiado deprisa, este otro demasiado...», una crítica nada constructiva. Yo le mandé una carta diciéndole: «muchas gracias por su carta, por favor quiere usted decirme cuáles son los números de metrónomo exactos y porqué». Naturalmente no hubo contestación. Se terminó. Son opiniones.

Para mí un tiempo, y esto creo que es muy importante, tiene que ser suficientemente deprisa para que los elementos constitutivos de la obra no pierdan conexión. Segundo, debe ser suficientemente lento, no se debe acelerar de forma tal que no se oigan las notas.

Me acuerdo de una conversación con Milhaud, esto es distinto, pero vamos, es un poco lo mismo, «sí el compositor ha escrito una nota, es para que se oiga». Es sentido común, no es conservatorio. Hablando de este tema con Milhaud, me acuerdo, en la Suite Provençale el último acorde está en Re mayor, si me acuerdo bien, es politonal, y hay un trombón que muchas veces molesta al público. Le dije: ¿lo quiere usted esto muy fuerte?, se puede bajar un poco». Se echó a reír, «está ahí, ¿no?»; «sí, pero ¿ya me ha comprendido usted?», «sí, sí, le comprendo muy bien», me dice. Depende del público,

si es un público muy alerta, pues lo deja usted, si es un público más primerizo pues lo rebaja usted un poco. Pero se toca la nota. Se respeta,

Yo respeto el pensamiento al compositor a fondo. Naturalmente hoy en día la ortografía musical no es la misma que la del siglo XVIII. Entonces lo que hay que hacer es interpretarla, hay que pasar mucho tiempo corrigiendo las partes.

J.B.- Después de lo hablado, ¿cuándo se le pasa a usted por la cabeza la idea de dejar la orquesta de San Francisco?

E.J.- Dejé un año antes [de finalizar el contrato]. Yo creí que era conveniente dejarla; hay un momento en que las cosas hay que cambiar...

J.B.- ¿Tiene usted alguna valoración global de su paso por la orquesta?

E.J.- Yo creo que le dí un repertorio que no había tenido antes. Por ejemplo, yo hice obras de Varèse... incluso Monteux con todos los grandes respetos y admiración por él, no se había atrevido con él. Naturalmente yo lo hacía años más tarde. Por ello no me comparo con Monteux ni mucho menos, por el cual tengo una admiración ilimitada. Monteux ha sido uno de los grandes directores de este siglo.

El repertorio era muy interesante. Yo siempre procuré cambiar lo que se había hecho. No he repetido obras que se habían hecho últimamente. A tal punto que pedí que me hicieran un estudio de programas, para no tocar. Y me acuerdo que toqué una obra que no se había tocado desde hacía veinticinco años, una magnífica obertura de Mendelssohn, la Hebrides, La Gruta de Fingal en castellano. Creo que es muy importante, porque en primer lugar es variedad. Ahora, hay que tener en cuenta que nosotros teníamos allí 3.200 personas jóvenes que no han oído la Sinfonía pastoral. O sea, que había que combinar todo eso. No es fácil.

J.B. ¿Sus grabaciones con la orquesta de San Francisco, los realizaban en la misma sede de la orquesta?

E.J.- Sí, muy rápidamente. Venían de Nueva York. Fíjese usted cómo se hacía, me acuerdo que había 42 micrófonos, para grabar Rachmaninov. Hay otros que prefieren un solo micrófono.

J.B.- Usted es partidario de la grabaciones, ¿Cree usted que se ha avanzado mucho?

E.J.- Sí y no. Yo creo que, bueno que yo crea una cosa u otra no va a cambiar nada, pero mi opinión es que ha hecho mucho bien para la ejecución. Y ha hecho mucho bien también para el conocimiento de la música. Porque hoy en día coge usted un catálogo de discos y tiene usted toda la historia de la música allí. Ahora, ha hecho mucho mal por ejemplo para ciertas personas que se estudian las obras con discos. Es decir, yo creo que el método anterior donde se sentaba uno al piano y reducía la partitura al piano, es mucho más difícil naturalmente. Lo otro es mucho más cómodo, ahora tiene sus ventajas, que tiene usted a toda la orquesta también... pero yo me pregunto si ese método es bueno. No me importa si se estudia bien la partitura, pero quizás se pueda estudiar la partitura sin ir tan a fondo, y bandearse. Ahora, como referencia está muy bien. Una persona que no conoce tal obra, un pianista que toca la sonata tal de Beethoven... ahora se va a encontrar con que hay treinta y dos versiones. En cambio es muy bueno para saber, por ejemplo para saber... yo la semana pasada oí un disco de Sarasate y de Joachim. La persona que lo tenía puso vamos a poner el preludio de la sexta sonata para violín solo de Bach, lo tocó a doble movimiento, virtuosidad increíble, pero para mí, para cualquiera, aquello no era Bach, era un capricho de Paganini. Ahora, toda la parte central,

donde hay una dificultad enorme para la afinación... perfecta!. Era una virtuosidad absoluta, yo me quedé asombrado. ¿Es posible que se pueda tocar tan bien el violín?. Pero la velocidad, aquello era francamente para ponerle a uno los pelos de punta. O sea que es muy interesante también ver cómo evoluciona la interpretación. Por ejemplo, la quinta sinfonía de Beethoven, que hacían durante mucho tiempo [canta D.Enrique Jordá el tema de una manera muy lenta]; hoy nadie lo haría así, porque en realidad hasta el segundo calderón es el tema: sol-sol-mi, fa-fa-re / sol-sol-mi la-la-la...., viene por períodos de cuatro, verdad?, primero que viene cuatro compases, y luego tiene usted el compás de más en la exposición del tema, Y no hay más que un silencio de corchea. Todo esto es muy interesante.

Naturalmente uno piensa sobre todas estas cosas... Yo he tenido la suerte de escuchar el idilio de Sigfrido, que es una obra que aprecio muy particularmente y que está muy cerca de mi corazón, tuve la suerte de oír un disco de Sigfried Wagner, y había cosas que me extrañaron, unos valores que eran blancas las hizo negras, pero en cambio hizo una serie de cosas que no las había oído nunca, cosas internas, no velocidad, no tiempo... Por ejemplo en una modulación le dió una luz, un color que era admirable!. O sea, ve usted que abre horizontes nuevos, no se puede imitar además. Es como la técnica de dirección... hay ciertos principios que son generales..., y se ha terminado. Un gran compositor ha dicho esta frase: «la personalidad nunca aparecerá más que cuando quiera usted imitar a otro, porque va a salir contra su deseo» venía a decir más o menos. Creo que es Ravel pero no estoy muy seguro...

J.B.- ...volvamos si le parece al final de la época americana. ¿Cuándo y a dónde se dirige?

E.J.- Es en 1963, y me instalo en Barcelona. Estaba contento de no ser director titular durante cierto tiempo porque eso le ata a usted mucho. Nos instalamos primero en Barcelona y después en Sitges. Toldrá había muerto ya, yo era amigo de Mompou, conocí a Montsalvatge, que le había tocado. Participé algo en el Festival de Barcelona, en el Liceo también dirigí, dirigí «maya», por cierto.

J.B.- ¿Ha dirigido obras de Mompou?

E.J.- Mompou...? No he dirigido de Mompou nada, y fue muy buen amigo. No tenía más que una cosa para orquesta, unas Variaciones sobre un tema de Chopin. No me iba bien en los programas. En cambio toqué bastante fuera música de Montsalvatge. He hecho aquí en Bruselas, en París, la he hecho en Luxemburgo, y en otras partes. Y sobre todo he hecho mucho, y creo que he dejado unas grabaciones en radios, la «Desintegración morfológica de la chacona de Bach». También he dirigido una suite de orquesta, he hecho su concierto para piano con Alicia. Espléndido músico. Le conocía yo de antes, le conocía del festival de Santander, cuando vine por primera vez a España, después de quince o veinte años...

J.B.- La estética de Mompou me recuerda algunas veces a la del P. Donostia...

E.J.- Es diferente. No olvide usted que tienen una idea muy similar, para empezar. Mompou era un hombre extremadamente apocado, como persona, un hombre muy retirado, no apocado. El estaba escribiendo una obra para coro y orquesta, los «Improprios», cuando le veía yo le decía, «oye, ¿cómo van los insultos?». Cuando terminó me dijo: «He terminado». Me acuerdo que me los tocó en su casa al piano. No todo, algunos trozos, él era muy secreto en eso, era un poco como Ravel. Ravel componía en un secreto absoluto. Mompou me enseñó la partitura y me dice «chico, ahora voy a volver a lo mío». En ciertos ambientes ha sido muy mal comprendido. Creo que es un músico con mucha más densidad de lo que la mayoría del público cree.

J.B.- ¿Desde Barcelona organizaba sus giras por Europa?

E.J.- Exactamente. Desde Barcelona iba a París, iba a Finlandia, a Alemania, a donde fuera.

J.B.- ¿Encontró cambiada la situación musical en España?

E.J.- Yo iba muy poco a Madrid, cuando iba a dirigir la Orquesta Nacional, y después la Orquesta de la Radio Televisión. El tiempo que más he estado es cuando estuve en el jurado para elegir director de orquesta.

J.B.- ¿Tiene algún recuerdo especial de la Barcelona musical de esa época?

E.J.- Había un grupo muy simpático de chicos que se ocupaban de la Juventudes Musicales..

J.B.- ¿Tenía relación con el Instituto Español de Musicología?

E.J.- Ah! si, ya lo creo, mucho, porque entonces estaba allí Miguel Querol, Mosén Llorens, que me ayudaron para sacar copias, etc. Conocí allí a Monseñor Higinio Anglés.

J.B.- Ya estaba entonces elaborando trabajos...

E.J.- Sí, yo siempre he trabajado pero no he escrito. Tengo así el estudio sobre el cancionero vasco, que lo tengo en el campo aquí. Yo he manejado el cancionero vasco más con ambición de compositor, una ambición muy estúpida, para buscar elementos temáticos. Pero siempre he estado interesado en el folklore. Yo me he interesado mucho en la danza también. Incluso escribí un artículo sobre la danza vasca, que me pidieron que lo publicara; creo que hay algunos elementos que son nuevos allí, por ejemplo, en Gipuzkoa se dice «aurreku» y «atzesku», en cambio en Laburdi «dantzaburu» y «dantzabuztan»; había otros elementos que eran nuevos, que yo los había recogido directamente, por ejemplo los muxikos cabriolas, que generalmente no aparecen y yo los vi en Grecieta. También he visto un sacerdote llevando la soka-dantza con un ramo de verdura y flores. Creo que fue en Bonlloc, Lekuine en vasco.

J.B.- En Barcelona está seis años...

E.J.- No, no, tres años. Vinimos aquí a Bruselas por una razón muy sencilla, una razón práctica. Si tiene usted un concierto en Londres, tiene usted que ir de Barcelona hasta Londres.., en fin, no es práctico. Decidí que teníamos que vivir en un sitio central. París es demasiado absorbente. Londres queda un poco fuera. Había una serie de circunstancias que aconsejaron Bruselas. Y a los pocos meses de estar aquí me ofrecieron la orquesta de Amberes.

J.B.- Se lo ofrecieron en 1970

E.J.- Empecé a dirigir con ellos, pero no era director. Iba como invitado y después me nombraron. Y me tuve que retirar por razones de edad. Aquí se jubila todo el mundo a los sesenta y cinco. Después seguí haciendo giras, en Europa y en Sudamérica.

J.B.- ¿Seguía estrenando obras?

E.J.- Sí, en Bélgica me dediqué a obras de compositores flamencos. Era mi obligación, era una orquesta flamenca, e hice lo mejor que pude.

J.B.- ¿Era más agresiva la escritura de las obras de los años 70?

E.J.- No, aquí fue mucho más calmo. Aquí también, en la Radio, que he actuado bastante, se hacían cosas de vanguardia. Había dos programas, uno francés y otro flamenco, con gente como Collard, como Carael, de primera categoría.

J.B.- El año 1982 es el año de creación de la Orquesta de Euskadi.

E.J.- Sí, me llaman antes a mí. Mandaba informes desde aquí. Yo quería traer toda la experiencia de 60 años a mi país.

J.B.- ¿Le fue duro?

E.J.- Fue difícil, porque había que empezar desde nada. Además si se hubiera creado una orquesta en San Sebastián cuando se cerró el casino, había todos los elementos: había una banda municipal, había dos orquestas,

Hicimos audiciones en París... en casa, lo primero, había un montón de gente que se presentó, había gente que valía y otros que no valían.

J.B.- ¿Qué le ha parecido la evolución de la Orquesta de Euskadi desde el primer concierto que dirigió hasta el último?

E.J.- Muy bien. Ha ido por buen camino. Cuando estuve yo al principio, ¡había gente que no había tocado nunca en una orquesta!, no me refiero a gente local, me refiero a gente que venía del extranjero. Porque es muy difícil encontrar instrumentistas de cuerda. En todas las orquestas del mundo. Yo me acuerdo aquí, una vez que dirigí la Orquesta de la Radio, que es muy buena, pregunté cuántas nacionalidades había. Fue antes de la creación de la orquesta de Euskadi. Me dijeron que había 22 nacionalidades en la orquesta. Y no hablemos en América, donde tiene usted todas las inmigraciones, y en América del Sur es lo mismo. Los músicos hay que cogelos donde haya. Hay que favorecer el elemento local, naturalmente.

J.B.- De los músicos vascos que programó en la Orquesta de Euskadi, ¿cuáles de ellos le parecen interesantes desde el punto de vista sinfónico?

E.J.- Hice cosas de Escudero, de Guridi, de Olaizola. En todos los programas se ponía un compositor vasco. Yo creo que el director debe prestar un oído muy atento al compositor del país donde va. Cuando estuve en Madrid, estrené obras de Rodrigo, de Halffter, lo que había. Dirigí alguna obra de Turina que se había dado solamente dos veces, el «Castillo de Almodóvar», una cosa para arpa y orquesta. Cuando fui a verle a Turina, me dijo «me alegro mucho, primero Arbós, luego la hizo José M^a Franco, ahora usted, muy bien».

J.B.- ¿Alguna vez se le ha ocurrido dedicarse a dar clases de dirección?

E.J.- Dos veces he dado clase. Tuve una clase oficial en la Universidad de El Cabo. Como en todas las clases, había gente con talento y gente con menos talento. Había algunos compositores que el único interés que tenían ellos era el de poder dirigir sus propias obras. Por ejemplo Van Wyke, muy buen compositor.

J.B.- Repasando otro aspecto, ¿tiene algún recuerdo especial de intérpretes?

E.J.- Eso es muy largo y muy importante. He tenido la suerte de tratar con una gran cantidad de solistas. Cantantes: Victoria de los Angeles, Schwarzkopf...

Hice un concierto con Tito Schipa en El Cabo. Era un gran artista, un hombre muy sencillo por cierto. Muy simpático, de gran llaneza, sin la menor exigencia. Cuando iba a cantar unos bis, porque había un grupo de sudamericanos allí, yo le pregunté «¿no podría usted cantar *A la orilla de un palmar?*»; «hombre, qué pena, me he dejado la letra en casa». Ese fue el primero de los grandes cantantes al cual acompañé.

Tengo un recuerdo muy particular de Victoria de los Angeles. No solamente una gran cantante, sino una gran artista y una gran música. Schwarzkopf también era una perfección en su género. Hice los cuatro últimos lieder de Richard Strauss, un Mozart perfectamente

bien. He colaborado con ella dos veces, una vez en San Francisco y otra en Chicago. Ya se me ha olvidado lo que hicimos en Chicago, de los único que me acuerdo fue que cantó «O mio bambino» de Puccini.

Había grandes cantantes Louise Marshall, una canadiense magnífica. Yo la tuve para la Misa Solemnis de Beethoven, con Nan Merriman, que también la he tenido muchas veces de solista. Las dos habían grabado la Misa con Toscanini. Pears fue el tenor, y un bajo chino Y-Que-Zi, discípulo del famoso Kipnis.

Citar todo de cantantes sería una locura... Había un tenor maravilloso, mitad ruso, gran músico.

J.B.- Pasando a instrumentistas, qué recuerdo tiene, por ejemplo, de Rubinstein?

E.J.- Magnífico, era una gran personalidad, una imaginación desbordante, divertido hablando. Me acuerdo que habíamos hecho el concierto de Beethoven y después íbamos a grabar las «Noches en los jardines de España», yo llevaba el tiempo de Falla, y me dice «esto me parece a mí un poco más deprisa porque estos grandes vacíos que hay por aquí...» es decir era más «impresionista» que «sustancial», si se puede decir así, los dos adjetivos entre comillas. Mucho cuidado con eso, porque la obra de Falla es perfecta para mí. Estábamos buscando la sonoridad, y decía «¡qué quiere usted, yo no soy la Niña de los peines!». Era divertidísimo, contaba historias desde el principio de la mañana. Era una gran personalidad.

Después Serkin, gran pianista. Clifford Curzon, un gran pianista también, discípulo de Schnabel. Claudio Arrau, que he admirado enormemente. Con él he hecho una serie de conciertos. Entre otros he hecho cinco veces el segundo concierto de Brahms. Me acuerdo la última vez que lo hicimos, le dije «bueno, pues hasta la próxima» y me dice «Enrique, la próxima vez ¿no será el segundo de Brahms?». Hice el primero de Brahms, el cuarto de Beethoven, el Konzertstück de Weber, y algunas cosas más. Magnífico pianista, magnífica persona, culto y con un repertorio total. Tocaba todo, era universal. Me acuerdo un día en Brasil, en Rio, había un par de pianistas con los cuales hacía el doble concierto de Mozart, y empezamos a hablar de artistas, y yo con toda la admiración que le profesaba siempre dije «¡Arrau!». Y dice una de las señoras: «¡un vasto!. En el buen sentido, eh?». Es una buena definición. Era además de una elegancia espiritual muy grande.

J.B.- ¿Iturbi?

E.J.- ¡Ya lo creo!. A pesar de la edad nos tuteábamos. Yo he hecho varios conciertos con él, el último lo hicimos en San Francisco, un concierto Mozart, hicimos las «Noches», he tocado en España algún Beethoven con él. Me acuerdo entre otras cosas de una Fantasía de él, que la hicimos en Burdeos, que no es muy conocida. Era un hombre directo, tengo muy buen recuerdo de él.

Una pianista española que he admirado muchísimo ha sido Alicia de Larrocha, de una sencillez absoluta. Me acuerdo un día que teníamos que tocar algo en Madrid. Ella estaba ocupada, yo estaba ocupado, y la única forma que podíamos encontrarnos para ver la obra juntos fue a las ocho de la mañana en casa de unos amigos de ellos. Magnífica persona y excelente pianista. Ha sido una niña prodigio y cosa rara, ha conservado.

Myra Hess, Brailowsky, Philippe Entremont entre los jóvenes, Robert Casadesus, Badura-Skoda, Jorg Demus.

Trabajé con Glenn Gould. Hice un Bach, el concierto en fa menor y la «Burlesca» de Strauss. Tocó un Bach, el mejor elogio que puedo hacer, como Casals. Esa tranquilidad..., la misma. Yo sabía que era un «especialista» de Bach, y le dije: «he estudiado este concierto para tocarlo con usted». Ya lo digo, era Casals al piano.

Pasando por violinistas, Menuhin es un placer, un hombre de una cultura vastísima y de una elegancia espiritual enorme. El mejor elogio que puedo hacerle, es en el sentido de colaboración, un músico de arriba abajo.

Isaac Stern. De los rusos, a Oistrak le acompañé en dos conciertos, Beethoven y Tchaikovsky, con Gillels, con Rostropovich con el cual me entendía muy bien. Incluso me trajo una partitura dedicada del concierto que escribió Prokofiev, la fantasía para violoncello y orquesta. Dificilísima. Es muy divertido, con mucha vida...

J.B.- ¿Andrés Segovia?

E.J.- Segovia venía cada dos años con la orquesta. Creo que he hecho con él todo el repertorio que tenía.

J.B.- Pasando de intérpretes a compositores, ¿dónde conoció usted a Falla?

E.J.- Le conocí en San Sebastián, cuando vino a dirigir el Retablo en San Telmo. No lo representaban, fue una ejecución de concierto. Por cierto que me dedicó la partitura del Retablo entonces. Dirigió al Orfeón Donostiarra dos motetes de Victoria, el Ave Maria, que Falla la rezó, fue un descubrimiento. Desde entonces el Orfeón anunciaba interpretación expresiva del maestro Falla, director honorario...». Naturalmente, había otra tradición. Esnaola era un hombre de un mérito enorme, muy influenciado afortunadamente por Millet.

J.B.- ¿Tiene alguna preferencia especial por algún compositor?

E.J.- Para mí el compositor más importante es el que estoy dirigiendo o ensayando en aquel momento. O estudiando, y la obra más importante aquella. Sea la que fuera.

J.B.- ¿Directores?

E.J.- [En la época de] los conciertos de la orquesta del Casino yo era demasiado joven. Me acuerdo de la impresión cuando pasó por San Sebastián la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, con Philippe Gaubert. Una orquesta magnífica. Tuve una impresión excepcional con el Preludio «A l'après midi d'un faune» que pusieron entre otras cosas: la séptima de Beethoven, el segundo concierto brandenburgo de Bach, el de la trompeta. Pero ya cuando fui a París, el primer gran director que me impresionó fue Monteux. Para toda la música moderna francesa hay uno inimitable para mí, ha sido Gabriel Pierné. Yo he oído cosas de Debussy por Pierné inolvidables. Era compañero en la Villa Medicis con Debussy, y me hizo mucho placer un libro de Marguerite Long «Au piano avec Claude Debussy», Y entre los intérpretes suyos él tenía una inclinación muy particular por Pierné.

J.B.- Me ha comentado anteriormente que hay tres directores especiales para usted: Weingartner, Toscanini y Furtwängler, ¿Qué diferencias hay entre los tres?

E.J.- Weingartner fue una reacción contra Hans von Bülow, el cual dió mucha libertad a la expresión: rubatos,.. Hans von Bülow escribió..., era una gran personalidad, una gran músico, hay que ver «El arte de dirigir la orquesta» de Wagner, donde hace el elogio de von Bülow. Weingartner escribió un libro «El arte de dirigir la orquesta» también, reacción contra... se habían hecho excesos por un lado y había que ir al rigor. Weingartner es el jefe del rigor, en ese momento. Quizá después se ha llegado a un equilibrio más estable entre los dos elementos. Claro, un joven director hoy en día que oiga un disco de Weingar-

ner, por ejemplo con las sinfonías de Beethoven, quizá los encuentre muy «objetivas». Por otro lado von Bülow era demasiado «subjetivo».

De Toscanini no creo que haya que hablar, porque sabe todo el mundo [su importancia]. Fenomenal. Naturalmente como todo lo encontraría muy «apretado» [en algunas cosas]. En otras cosas absolutamente genial. Cuando hacía un Wagner era extraordinario. Un par de veces que le oí lo que llaman la marcha fúnebre, que no es marcha fúnebre, del Ocaso de los Dioses, es una oración fúnebre en realidad aquello, había un momento cuando sale el tema de Sigfrido, ese momento cumbre ponía los pelos de punta, era una cosa extraordinaria con medios sencillísimos, Desgraciadamente nunca he podido acudir a un ensayo de él, que hubiera sido un gran privilegio. pero he asistido a ensayos de otros grandes directores, por ejemplo Weingartner, que hablaban muy poco, porque traía todos los materiales de acuerdo con sus ideas. He asistido a ensayos de Mengelberg, un gran director.

Furtwängler era sobre todo el artista, era el poeta. La técnica de dirección, incluso había una serie de cuentos que se contaban, muy divertidos, decían ¿cuándo empezar?. Tenía un gesto de dirección, antes de empezar, un movimiento de la mano circular, breve, pequeño, que creaba una tensión. Y de repente se oye en galería, «coraggio, maestro». Pero lo que sí es verdad, me contó Frederik Goldbeck, que fue subdirector o jefe de redacción de la Revue Musicale. Conocía a Furtwängler, le admiraba enormemente naturalmente. [Tiene que ver con] el final del «Aprendiz de brujo», obra que llevaban en el repertorio de la tournée; estaba hablando en el camerino con Furtwängler, cuando se presentó el primer fagot de la orquesta: «por favor, cómo marca usted los dos últimos compases», y le contestó «ha salido hasta ahora, ¿no?, pues ya saldrá».

Furtwängler venía todos los años a París, con la Orquesta Filarmónica de Berlín y daba dos conciertos en la Opera. Los precios eran exorbitantes, yo iba a los que podía permitirme. Los conciertos eran a fin del mes de mayo. El uno de febrero estaba yo a las nueve de la mañana en la puerta, y había ya gente [para coger entradas]. Era un gran poeta. Con Furtwängler, y esto será la mejor definición, podía uno estar de acuerdo o no antes o después, cuando se analizaba friamente. Pero durante el concierto estaba siempre de acuerdo. Y es lo único que vale.

Tiene tres libros, (Conversaciones sobre la músicas>, no sé si estará traducido al castellano, en francés está traducido, luego tiene otro «Ton und Wort», «Sonido y palabra», y «Beethoven und wir», «Beethoven y nosotros en el cual hay un estudio sobre todas las sinfonías de Beethoven. Son de una profundidad filosófica... Y detrás de eso encuentra usted un artista, era un gran poeta. Después de haber oído a él «Sigfrido», nadie me ha convencido. Han sido muy buenos, magníficos, los mejores que quiera usted citar, pero él sacaba otra cosa, el único en el cual yo encontraba el Idilio.

Otros directores, Arbós, yo le oí sólo un par de conciertos. Le pedí yo que hiciera música española. Lo hizo admirablemente bien. Hay un disco con «El sombrero de tres picos» modélico. Hoy en día se dirige mucho más deprisa. Yo creo que habría que volver a la interpretación que hacía el gran amigo de Falla. Creo, por lo que yo he oído, que era un gran intérprete de Brahms. Había tocado como concertino bajo la batuta de Brahms. Arbós murió en el 39 con 75 años y fue muy joven. Creo que vino aquí a Bélgica y luego fue a Alemania a trabajar. Una gran formación, aparte de la violinística, de la obra musical en general.

J.B.- Otros directores españoles, ¿Conoció a Ataulfo Argenta?

E.J.- A Argenta yo le conocí como pianista, y le oí el primer concierto que dirigió el año 45. Unas semanas después salí yo de España, y no le vi más. Sé que tuvo mucho éxito, de lo cual me alegro mucho. Era muy buen músico, muy buen pianista. Había estado en Alemania durante la guerra para perfeccionar la sonoridad y la técnica del piano.

De los demás, le oí un concierto a Frübeck, que creo que es un hombre que domina muy bien el oficio. Al que le he seguido mucho fue a Pérez-Casas, que era de la época mía en Madrid. Le pedí permiso para ir a los ensayos, e iba a todos los ensayos de él. Es un hombre que merece un respeto enorme. En primer lugar tenía una gran curiosidad. Era un hombre formado exclusivamente en una banda militar. Yo no ví a ninguna persona ensayar el viento como Pérez-Casas. Naturalmente eso lo conocía a fondo.

J.B.- ¿Directores extranjeros?

E.J.- Muchos, Münch me ha gustado. A él debo mi carrera en París, si puedo hablar de carrera. Fue él quien me invitó a ir a París. Lo conocí en Londres porque estábamos haciendo discos para la misma compañía. Pasamos todas las soirées juntos porque él estaba en el hotel Hyde Park, y hacía un poco de secretaria para él la madre de Frederik Goldbeck, que pasó la guerra en España. Venía a todos mis ensayos y fue un gran amigo. Se casó con una gran pianista Yvonne Lefebure. Münch era muy completo, porque tenía todo el lado francés, era alsaciano, de Estrasburgo, había sido violín solo con Furtwängler, creo. Y tenía todo el lado alemán. Hacía tan bien Debussy, como hacía Brahms. Es muy difícil eso, Yo he procurado siempre ser... nada de especialidades. Cuando me han preguntado ¿Cuál es su especialidad?, yo siempre he dicho «mi especialidad es no tener especialidad».

Ansermet era un fino conocedor de música en todos los aspectos. De Sabata entre los italianos, magnífico. Un director inglés, de origen mitad italiano, mitad francés, que estuvo durante años al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, John Barbirolli, magnífico, me gustó muchísimo, Yo le invité a dirigir en San Francisco. Era de una gran sencillez. Era violonchelista, tenía los materiales de orquesta, la parte de cuerda trabajada admirablemente, todos los arcos, todas las indicaciones... Muy buen director, buen temperamento, italiano totalmente en el temperamento. El era perfectamente bilingüe, su madre era francesa y su padre italiano, y cuando se enfadaba juraba en veneciano!. Recuerdo que la dedicatoria que tengo en un libro me la dedicó en italiano.

En Inglaterra, de mi época yo conocí a todos. Malcolm Sargent. De los alemanes, Klemperer, al que no le conozco más que a través de disco, nunca le he oído. A Richard Strauss le he oído mucho, era admirable. A Krips le he oído mucho, era muy personal. Tenía un poco la tradición libre...

En ciertos aspectos, uno de los mejores directores en Strauss y en Ravel que he conocido es Freitas-Blanco. Hacía un Ravel magnífico. Entre otras cosas, sobre todo en lo contemporáneo. Yo le he oído una «Valse» absolutamente admirable. La tiene grabada, a Dios gracias.

Entre los franceses estaba Paul Paray, que he admirado mucho.

Bruno Walter, gran músico, sucesor de Mahler. También le pedí permiso para ir a sus ensayos. Naturalmente venía todos los años a San Francisco. Un ensayo de Bruno Walter no se pierde. He ido a todos los ensayos que he podido de grandes directores, porque se aprende mucho.

J.B.- Si tuviera a un joven aspirante a director de orquesta ¿qué consejos le daría?

E.J.- Le recomendaría que fuera a los ensayos de todos los directores. Se aprende de todos. Hay una frase que he escrito en uno de los estudios, que no es una frase mía, yo no soy tan inteligente como él ni mucho menos, el señor fue un gran escritor, se llama André Gide: «Verdaderamente hay que haber llegado a un punto de rara perfección para creer que solo se puede cambiar empeorando».

J.B.- Ya que ha mencionado a un escritor, además de los libros y artículos que usted ha escrito, también tiene colaboraciones en periódicos, si mal no recuerdo.

E.J.- El año que tuve que quedarme [en París], cuando murió mi madre, aproveché para hacer colaboraciones con el «Día». Pero todas estas colaboraciones no quiero que conozcan, porque dije una serie de tonterías, las tonterías que hay que decir, como decía Montherlant «il faut qu'on ne barbarise pas, ce barbaris c'est pas ça».

Durante la Exposición del 37, hubo un proyecto, la embajada española iba a dar un día o dos días al Gobierno Vasco, para utilizar el Teatro de los Campos Eliseos. Yo tenía entre otras cosas que perdí, una farsa xaribárica, son muy licenciosas por cierto, se llamaba «Canico et Beltchitine», qué «Canico» es Juanito y «Beltchitine» la Morenita. El traductor al francés era Herelle, que era el traductor «atitré» al francés de la obra de d'Anunzio. Su amor era el teatro vasco. El proyecto se hizo y él lo aceptó. Nos reunimos para almorzar Jean-Louis Barrault, formidable metteur en scène, a mí me hizo una impresión, porque yo le vi en «Abundancia», de Cervantes, como actor y como metteur en scène. El aceptó. Yo le pasé la obra, que le gustó mucho, «es muy divertida». Y se nos ocurrió presentar de la forma siguiente: una fiesta, y en medio de la fiesta aparece el «traiteur» del retablo. El inmediatamente lo vió. Uzelai iba a hacer los decorados y yo iba a escribir la música. Yo todavía no era director entonces. Estaba a caballo. Hubiera sido una cosa interesante haberlo hecho, pero fallaron las fechas, falló todo.

J.B.- ¿Cómo ve la relación entre la música y el teatro?

E.J.- Escribir música para el teatro creo que es una cosa muy difícil. Como creo que es muy difícil escribir música para el cine.

J.B.- ¿Ha dirigido en foso?

E.J.- Sí, naturalmente. He hecho óperas, pero me dediqué a lo sinfónico. El teatro es muy difícil. Usted sabe, cuando hace ópera, que entra usted en el teatro a las 10 de la mañana, pero no sabe usted a qué hora sale. Nunca.

Lo que me hubiera gustado mucho es haber hecho una vez Otello. Desde el punto de vista de la dirección me atraía mucho.

J.B.- Hablando de deseos, ¿le ha quedado alguna obra sinfónica en especial sin dirigir?

E.J.- Mozart ha escrito, que conozcamos, 41 sinfonías, y creo que yo tengo en mi repertorio una docena de ellas. Y las 104 sinfonías que conocemos de Haydn, creo que he hecho también unas doce sinfonías. Hay muchos que no hacen más que tres o cuatro... por ejemplo una orquesta sinfónica pues tocó conmigo por primera vez la sinfonía «Júpiter». Creo también que estrené en París la sinfonía nº 8 de Dvorak, con la Orquesta Nacional en los Campos Elíseos. También hubo un momento en el que no se le dió la importancia que tiene.

J.B.- Quisiera que dijera algo sobre otras aficiones tuyas, por ejemplo el jazz. Recuerdo haberle visto hace pocos años en San Sebastián en una sesión del New York Jazz Quartet.

E.J.- Por cierto no me gustó nada allí, por una razón muy sencilla, por el recinto. El New York Jazz Quartet era una cosa íntima. En San Francisco cada vez que venían yo iba a escucharles, yo les conocía de San Francisco. Fui a saludarles por cierto. Habían venido también una vez que estaba en San Sebastián. Tocaron en la Cultural, y allí sonaba mucho mejor, naturalmente.

En San Francisco iba a un sitio que se llamaba «Le black hawk», el milano negro. Era un sitio pequeño, con varias mesas, y había un silencio religioso. Muchas veces, después de un concierto de la orquesta, para relajarme iba yo, porque son de los pocos que saben improvisar, Usted diga a un músico de orquesta de hoy «improvisé usted», y se pasa toda la vida preludiando. Es muy difícil. Los organistas improvisan.

Me ha interesado mucho el jazz, el buen jazz. Nunca he tenido ese antagonismo entre el jazz y [el «clásico»]. Que me den una buena cosa de jazz y no una mala sinfonía.

Me ha interesado también algo el sport. Soy pelotazale.

J.B.- ¿Cómo ve la evolución de la pelota?

E.J.- He visto muy poco. A mí el juego que más me gusta es el rebote. El buen deporte me ha gustado mucho. No todos. No puedo ver ni dos minutos de boxeo. En cambio la lucha grecoromana, cuando estaba Ochoa íbamos en Madrid a aplaudirle al circo Price. Ganaba siempre!. Me gusta el tenis, el atletismo..

Y me gusta mucho el circo, porque es un espectáculo puro. Es lo mismo que en el teatro. En el teatro puede usted tener drama, muy intelectual si quiere usted, puede ser una pesadez insoportable. En cambio cuando se trata de farsa popular nunca se aburrirá. Podrá ser buena o mala, pero nunca es aburrida.

J.B.- En literatura, otra de sus grandes aficiones, qué prefiere, poesía, novela...

E.J.- Todo. Sobre todo ensayo. Novela..., mire usted, es curioso, siento no haber leído más novela cuando era joven. Y la culpa, alguna cosa tuvo que hacer mal para mí el P. Donostía que hizo tantas cosas buenas, «no lea usted novelas, no pierda el tiempo» me dijo una vez. Y las novelas pueden ser extremadamente serias. En lugar de haber leído una docena de novelas de Balzac me hubiera gustado haber leído cincuenta de ellas, por poner un ejemplo.

Generalmente leo dos libros al mismo tiempo. Uno profundo, ensayo, y otro novela, o viajes, más ligero... no, viajes no soy muy dado; porque he tenido la suerte de viajar muchísimo. Un amigo mío decía que era la forma más cómoda pero más cara de educarse. He dirigido en los cinco continentes, lo cual me ha permitido conocer muchas cosas, y además en condiciones muy buenas. Cuando va a usted a viajar a un sitio la gente que se ocupa de la orquesta, generalmente es gente con intereses varios, y ellos le abren una serie de puertas... Me acuerdo la penúltima vez que he estado en Grecia dirigiendo, yo tenía muchas ganas de ir a Athos, me he interesado mucho por el imperio bizantino. Fui cuando estuve en Thesalonica, está a tres horas, se pasa por el pueblo de Aristóteles, entre otras cosas se cruza el canal de Xerxes, el canal está tapado pero todavía se nota el sitio del canal. Me acuerdo que uno de los icúmenos, que es como llaman al prior allí, después de habernos enseñado el monasterio de Vatopediou, nos dijo una frase: «esto es un pequeño trozo de Bizancio» y él cobraba la bizantina, que es cuando pierde el día, que ponen el gancho. El estaba muy orgulloso de decir eso.

[Interviene amablemente en la entrevista la señora de Jordá]

Señora de Jordá.- Una cosa que Enrique ha hecho y yo siempre he admirado mucho, es que después de haber dado un concierto, cuando llegábamos a casa, aunque fuera la una o las dos de la mañana, se ponía en su estudio, para repasar todo el concierto para anotar si algo no había salido como él quería, repasando todas las partituras antes de acostarse.

J.B.- ¿Ha sido esa una práctica suya habitual?

E.J.- Siempre. Eso lo puede usted decir, no tengo inconveniente.

Señora de Jordá.- Yo tengo la teoría de que los directores viven muchos años. Toscanini murió a los 86 años, Monteux a los 84 años, Karl Böhm, a los 85, y así un montón de directores.

Eso es porque están completamente «engagés» en sus conciertos, físicamente, intelectualmente, emocionalmente y psicológicamente. Cada concierto significa una resurrección, es el renacimiento.