

Ser en el sonido: entrevista a Félix Ibarondo

(Being in sound. Interview with Félix Ibarondo)

Larrinaga Cuadra, Itziar¹; Torre Alonso, Joseba²
Musikene. Palacio Miramar. Miraconcha, 48.
20007 Donostia – San Sebastián
ilarrinaga@musikene.net¹; jtorre@musikene.net²

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 283-326]

Recep.: 02.03.2011

Acep.: 17.05.2011

Nacido en Oñate (Gipuzkoa) en 1943 y afincado en París desde 1969, Félix Ibarondo es uno de los compositores vascos con mayor proyección internacional. El presente trabajo es una síntesis de la entrevista realizada al autor en Huarte (Navarra) durante los días 16 y 17 de agosto de 2010.

Palabras Clave: Félix Ibarondo. Henri Dutilleux. Maurice Ohana. Francisco Guerrero. Max Deutsch. Acto creativo. Tiempo musical. Música contemporánea.

1943an jaioa, Oñatin, eta 1969az geroztik Parisen finkatua, nazioarteko proiektio handienetakoa duen euskal musikagileetako bat da Felix Ibarondo. 2010eko abuztuaren 16an eta 17an, Nafarroako Huarten, hari egindako elkarrizketa baten laburpena da artikulu hau.

Giltza-Hitzak: Felix Ibarondo. Henri Dutilleux. Maurice Ohana. Francisco Guerrero. Max Deutsch. Sorkuntza-ekitaldia. Musika-denbora. Musika garaikidea.

Né à Oñate (Gipuzkoa) en 1943 et établi à Paris depuis 1969, Félix Ibarondo est l'un des compositeurs basques les plus connus. Ce travail est une synthèse de l'interview de l'auteur à Huarte (Navarre) les 16 et 17 août 2010.

Mots-Clés : Félix Ibarondo. Henri Dutilleux. Maurice Ohana. Francisco Guerrero. Max Deutsch. Acte créatif. Temps musical. Musique contemporaine.

1. PUNTO DE PARTIDA

Oñate, 1943. La música invadía el entorno de una familia muy religiosa. Desde muy temprano, Félix Ibarondo tuvo claro el camino a seguir, una vez fueron despejadas las dudas sobre la compatibilidad de su doble vocación: musical y religiosa. Obras de juventud, armonía, contrapunto, clasicismo extremo, noviciado, piano, conservatorios de San Sebastián y Bilbao, teología, órgano, Coro del Santuario de Aránzazu, Juan Cordero, Aurelio Castrillo y tantos otros..., lugares de formación e influencias, paradas necesarias de un itinerario definido por el entusiasmo del que vive y del que es con absoluta entrega. Muy pronto intuyó el lugar al que se dirigiría, sin mirar atrás para no parecerse siquiera a sí mismo y existir en devenir, siguiendo, acaso, el camino único que marcaba su propio instinto.

– ¿Qué recuerdos tienes de la infancia?

Queda muy lejos aquella época, y los recuerdos se desvanecen... Pero puedo decir que la música era el entorno principal de mi familia. La música y, también, la fe religiosa. Mi padre, Antonino, procedía de una familia de tradición musical. Había estudiado armonía y contrapunto con José Franco Ribate en Bilbao y aprobado el Concurso de Directores de Bandas de Música unos meses antes de mi nacimiento. Su carnet como miembro de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música lleva el nº 830. Dirigiría la Banda de Oñate, que heredó de mi abuelo y padrino Félix. Luego condujo la de Sestao y, finalmente, fue titular de la Banda Municipal de Bilbao.

Cuando mi hermano Ignacio –que actualmente dirige la Banda de Oñate– y yo volvíamos al mediodía de la escuela, en casa daba comienzo nuestra formación musical. Comíamos y, después, regresábamos a la escuela. A eso de las cinco de la tarde, la continuábamos en la Academia de Música de la Banda. Mi hermano era un chico muy dotado, casi un *enfant prodige*.

A los diez años fui al colegio franciscano del Santuario de Aránzazu. Allí se le daba cierta importancia a la música. A comienzos del siglo XX contó con una Banda formada por los “colegiales”. Y añadido que en los siglos XVII y XVIII tuvo una actividad musical muy significativa. Se habla incluso de la “Escuela musical de Aránzazu”. Dados mis antecedentes, me pusieron inmediatamente a estudiar piano; y a cantar en el Coro del Santuario, que tenía verdadera calidad artística. Y así me encontré, sin apenas darme cuenta, hundiéndome de lleno en eso de la música. A los 13 años empecé a estudiar armonía con mi padre y podría decirse que a los 14 estaba ya encarrilado en lo que sería mi vida artística. Sentí muy pronto y muy claro por dónde iba mi camino. Recuerdo que a los 15 años, estando ya en el Noviciado, le expuse al entonces Maestro de Novicios, el Padre Leonardo Celaya –fino músico y compositor él mismo– el problema que se me plan-

teaba: la compatibilidad o no de mi doble vocación. “Estése tranquilo –me respondió en resumen–, se pueden conjugar sus dos vocaciones en la vida”.

– *¿Y cuando empiezas a componer?*

Hacia los 16 años. Revolviendo hace poco papeles del pasado me encontré con más obras juveniles de las que imaginaba. Se trata de piezas para piano, para voz, coro y pequeñas formaciones, armonizaciones de melodías... IncurSIONES compositivas dentro de un clasicismo extremo que, aunque lógicamente no están catalogadas, no las desdeño. Y las leo con cierta ternura –y me digo: “¡no están tan mal tan mal...!”–.

– *¿Podrías mencionar alguna?*

Una sonata para piano, un pequeño vals chopiniano, tres mosaicos, y ¡tantas otras!

Trabajé la armonía y el contrapunto con mi padre. Me examinaba en el Conservatorio de San Sebastián, donde estaba de director el compositor Francisco Escudero. Allí conocí a Tomas Garbizu, por cuya música siempre he tenido una particular estima.

Estudí composición en Bilbao con Juan Cordero Castaño. A él le debo un agradecimiento inmenso. Me hizo trabajar con una intensidad y un entusiasmo difícilmente imaginables. De él aprendí una cierta técnica musical. Y al mismo tiempo, me contagié la entrega entusiasta al trabajo –¡que no me faltaba!–. Juan Cordero es un hombre exuberante, de dotes musicales naturales nada comunes.

Todos esos años de estudio exigente de la música fueron esenciales para mí. Me atrevo a decir que construí el edificio de mi vida compositiva ¡sobre roca! En los tiempos que corren, me parece importante decir esto. Sobre esta base podía construir, evolucionar, avanzar: ser. Aunque una vez metido de lleno en la composición, no pienso más ni en evolución ni en avance, sino en vivir y ser, que es lo propio del que se entrega al arte.

En aquella época trabajaba mucho la composición, pero también el órgano, y el piano, mi instrumento predilecto, íntimo amigo de mi vida. Escribí en alguna ocasión que el piano es como la prolongación de mi ser –¡aunque de esto no hay que deducir que sea un buen pianista!–. Lo estudiaba con ahínco –y menos de lo que hubiera deseado–. ¿Qué trabajaba? Algunas sonatas de Beethoven, rapsodias de Liszt o estudios de Chopin, obras de gran virtuosismo –que hoy, por falta de ejercicio, no puedo apenas tocar–. En el Seminario tuve de profesores al Padre Marcelino Idoyaga; más tarde, a José Iturria –solamente un poco–. Antes de examinarme del último año en el Conservatorio de Bilbao, estudié un poco con el profesor Aurelio Castrillo en Bilbao. El órgano lo trabajé con el Padre José María Ibarbia –que había sido discípulo de Jesús Guridi en Madrid– y algo también, aunque de manera muy fructuosa, con el Padre Estanislao Sodupe, eminente organista de la Catedral de San Patricio de Nueva York. Con una sonrisa

os digo que hay aún quienes me hablan de la manera aquella de tocar el órgano, coloreada y orquestal –¡no lo sabía!–.

A los 19 años, cuando estudiaba Teología, dirigía a veces el Coro del Santuario de Aránzazu. Era un coro impresionante: de unos 50 jóvenes y otros tantos adultos. He dirigido muy poco posteriormente, pero llevo en mis genes, como suele decirse, el instinto de la dirección –Max Deutsch me decía: “su música está escrita como siente el gesto musical un director de orquesta”. Y, en realidad, al componer, dirijo de manera muy precisa mi música en mi interior.

Durante todos esos años de formación, yo vivía la música al cien por cien. Las personas de mi entorno no veían, sin duda, hasta qué punto yo estaba inmerso en ella. Confieso, en cambio, que mi cultura musical general era rudimentaria. Apenas llegaba a Falla... Pero sí que tenía clara una cosa desde hacía mucho tiempo: y es que como los Falla, Albéniz, Turina, Guridi y tantos otros, proseguiría mi formación musical en París. Y de ello tomé aún más profunda conciencia al trabajar con Juan Cordero. Me di cuenta de la revolución y el progreso de la técnica musical a comienzos del siglo XX. Y del estancamiento en el que se hallaba sumida la creación musical española. Un mundo rezagado. Y yo quería ser un hijo del tiempo presente.

2. PRIMEROS AÑOS EN PARÍS

Claude Debussy, Maurice Ravel, Oliver Messiaen, Henri Dutilleux como itinerario necesario: ritmo interno, tiempo en continuo cambio, dimensiones sucesivas que de manera creciente anhelan alcanzar lo trascendente, la esencia, lo verdadero y para siempre como una sonrisa sincera. Max Deutsch: la técnica, el rigor en la escritura, el mensaje legado por Schoenberg y el misterio sonoro que encierran 12 sonidos que en apenas “tres minutos” se convierten en el germen de la primera obra de un nutrido catálogo. Mauricio Ohana: la profundidad del hombre, la amistad, la magia, el flechazo, el encuentro que impulsa la búsqueda de las raíces de uno mismo y los orígenes en los que se fundamenta nuestra identidad. Aquí hallamos ese carácter del oñatiarra rústico, arisco, competitivo; la fuerza bruta del hombre, desnudo y sensible, y alegre y espiritual. Todavía se refleja en el rostro de Félix Ibarrodo el entusiasmo de aquel comienzo de los años 1970: primeros pasos compositivos, visión de un mundo nuevo, marcadas influencias, profundas reflexiones, furor creativo “al borde del abismo” de lo desconocido e impenetrable que con tenacidad, bajo la “influencia de la sombra” de sus maestros, consigue dominar para adentrarse en la lógica de un discurso que se aleje de todo lo superfluo para alcanzar lo esencial: encontrarse a sí mismo y ser en el sonido.

2.1. Olivier Messiaen y Henri Dutilleux

En París pude recorrer, poco a poco y en un lapso de tiempo relativamente breve, un gran camino. Eran los años 70. Era la época, sobre todo en París, de Stockhausen, Berio, Ligeti, Xenakis, Kagel, nuestro Luis de Pablo y tantos otros. París era un hervidero de música “haciéndose”. Fue una suerte para mí estar allí.

Al llegar, me presenté directamente en la clase de Oliver Messiaen –sin ningún tipo de recomendación, cosa rara en nuestra sociedad; ello habla de la inconsciencia e ingenuidad juvenil...-. Allí estaban Grisey, Murail, Levinas... gente hoy muy conocida y que ha pasado a la historia. Le enseñé a Messiaen lo que estaba haciendo: unos pequeños preludios para piano, y los toqué en la clase. Messiaen me miró y me dijo: “Yo también he compuesto como Ud.”, dejándome en aquel momento sin comprender muy bien el significado de sus palabras. Años después supe, por testimonio de alguien que estaba en clase, que esas palabras –viniendo de quien venían– impresionaron mucho a los discípulos. Messiaen no me pudo recibir en su clase, ya que había un número *clausus* para extranjeros. Y me recomendó al compositor y profesor de composición de la Escuela Normal de Música, Henri Dutilleux, del que yo nunca había oído hablar y al que me presenté, también, ingenuamente. Me acogió inmediatamente en su clase. El mismo día de mi presentación me dijo: “Me encontré el otro día con Olivier Messiaen en los Campos Elíseos en un concierto –yo no sabía apenas qué eran los Campos Elíseos; ¡se refería al Teatro de los Campos Elíseos!– y me habló muy bien de usted. Me dijo que tiene muchas cualidades...”. A Dutilleux le presenté, entre otras obras, un salmo para tenor y piano, que había igualmente mostrado a Messiaen. ¡Ambos lo elogiaron! No obstante, no forma parte de mi catálogo de obras. Recuerdo que Messiaen me escribió un tresillo en la partitura original –él no solía escribir sobre partitura alguna-. Desde entonces, escribo los tresillos “a lo Messiaen”.

Así comenzó mi relación con Henri Dutilleux; una relación que se ha acrecentado con el tiempo. El otro día, por cierto, fui a verlo al hospital –había sido víctima de una caída-. Al entrar, me dirigió una de esas sonrisas... que se te quedan grabadas para siempre. Me apoyó mucho desde un principio. Facilitó que obtuviera una beca en la Escuela Normal. Poco después, gracias a él, me concedieron en 1972 el premio Lili Boulanger. La obtención de este premio me la comunicó directamente la propia Nadia Boulanger en una de esas cenas que celebraba en su casa y en las que participaba buena parte de la élite musical parisina.

Y, hablando de las atenciones de Dutilleux hacia mí... Con ocasión de la visita del Papa Juan Pablo II a Tours por motivo del milenario de la muerte de San Martín, las autoridades locales le solicitaron la composición de una obra. Él no podía asumir el encargo y recomendó que me lo pasaran a mí. Así nació mi *Ode a Martín* (1995) para coro mixto, soprano, barítono, recitador y 15 instrumentistas –acaso podamos hablar más adelante de esta obra-. La manera en que Dutilleux aborda una gestión de este tipo es de un gran detalle, de una gran meticulosidad y delicadeza. Primero te llama, se interesa en lo que vas haciendo, tantea si te puede convenir su propuesta. Si la aceptas, él gestiona hasta el último

punto con las personas concernientes. Te escribe para expresarte su alegría de que aceptes el encargo, etc. Luego sigue paso a paso todo el proceso de composición de la obra hasta el final, con un empeño y generosidad únicos en el mundo musical.

¿Dutilleux? Sí, es un verdadero monstruo sagrado –por decirlo de algún modo, aunque suene muy vulgar– en el mundo musical francés. También en el no musical. Y la profundidad y calidad de su música son solamente el retrato del hombre que es.

Últimamente tiene problemas de movilidad y me llama para que le acompañe a los conciertos. Hace poco estuvimos en la Salle Pleyel. Es increíble observar la reverencia –y la obsequiosidad!– con que se le acerca y le saluda todo el mundo. Y él –sonrió por dentro– está empeñado en presentarme y elogiarme en esas ocasiones ante todo ese *beau monde* –me ruboriza–. Tanto que, con alguna ironía le digo: “Deje, deje, Maestro”. Aquel día me llevó a cenar a un sitio chic hasta las tantas de la noche. Su compañía en privado, por decirlo así, es de lo más exquisita. Delicada, sencilla. Y profunda. En uno de esos momentos de total confianza le digo: “uno de los aspectos de su música que más me fascinan es el ritmo interno”. Algo extrañado, me pregunta: “¿Y, por qué?”. “Porque su físico –le respondo– es más bien algo pausado...”. El ritmo interno de la música de Dutilleux es, en realidad, uno de los aspectos que más me fascinan y del que no oigo hablar a nadie. Quizás sea también uno de los rasgos de mi trabajo: el ritmo de la música, la pulsación interna, cómo la música avanza, cómo las aguas se dirigen y se precipitan hacia el océano. Esto viene de Debussy –más que de cualquier otro–. Es algo que puede no percibirse en una simple escucha, pero que para mí representa uno de los aspectos esenciales de su música.

Hace no mucho me invitó a grabar una breve película sobre el compositor Francis Bayer, muerto hace 10 años. Dutilleux había sido su profesor, yo su compañero. En la grabación participaron también los compositores Pascal Dusapin y Bernard Cavana. Es un pequeño documento muy caluroso. Y significativo.

Próximamente participaré como jurado en el concurso de composición Henri Dutilleux, como lo hice en la edición anterior.

2.2. Max Deutsch

Al poco de haber entrado en la Escuela Normal, uno de mis compañeros, Eugénie Kufler, me habló de un profesor a cuyas clases colectivas se podía asistir los viernes por la tarde. Un tal Max Deutsch, que daba cursos abiertos a todos los que lo deseaban. Así pues, ávido de todo, me presenté en su clase. Inmediatamente establecí con él una relación que continuaría hasta el fin de su vida. ¿Por qué tuve la gran suerte en aquel entonces de que se me acogiera de tal manera –me pregunto a veces–? Quizás –me respondo–, haya que estar preparado para eso que llaman suerte...

Max Deutsch había sido discípulo de Arnold Schoenberg y había estado muy vinculado a él personalmente. Durante toda su vida se sintió el verdadero heredero y propagador de la música de su maestro; en particular, de la llamada música serial. Había sido condiscípulo de Alban Berg y Webern. *Rien que ça!*, como dicen los franceses. Revolviendo antiguos papeles... encuentro la siguiente anotación: “3-11-1972. Clase particular con Max Deutsch. Tengo la ‘misión’, sí, la ‘misión’ de propagar el mensaje de Schoenberg. Yo soy el apóstol de Schoenberg”. Así lo sentía él. No cabe duda de que el estilo de escritura y el universo musical del que Max Deutsch era portavoz estaban muy lejos de mis afinidades musicales naturales. Pero el contacto con su personalidad y la práctica del contrapunto serial, me ayudaron a adquirir toda una técnica y penetrar un universo que me sirvieron para mi desarrollo posterior.

– *Hablas de la utilización de una técnica dodecafónica, serial...*

Sí, se trata de la combinación de los doce sonidos. Nunca he compuesto a la manera serial “ortodoxa”. Pero así como los ejercicios del contrapunto tonal desarrollan en nosotros un sentir polifónico, el contrapunto serial extiende lo mismo a territorios más amplios –puedes, luego, extender la misma técnica a las alturas, a las intensidades y duraciones; esto lo harían, sobre todo, Boulez y Stockhausen. Pero esto ya es la “cocina musical”, que diría Max Deutsch; dejémoslo...-. Y ese ejercicio mental es muy beneficioso. Gracias a todo ello, en poco tiempo, desaparecieron los dejes tonales que quedaban en mi escritura. Fue un proceso rápido, pero muy natural.

A ello habría que añadir un cierto trabajo rítmico a lo Stravinski y a lo Messiaen. En aquella época no tenía medios para comprarme partituras y pasaba horas en la Biblioteca del Conservatorio de París analizando las obras de estos autores, de los que, lógicamente, fui empapándome. Trabajaba simultáneamente con Max Deutsch y Henri Dutilleux.

Fue en la clase de este último –en junio de 1970– donde presenté como trabajo final del curso una breve pieza –tal como se nos había pedido– titulada *Trois minutes pour deux pianos*. Gustó tanto que se emitió en la Radio France Musique como ejemplo de lo que se realizaba en clase de Dutilleux. Max Deutsch me propuso escribir un tríptico en torno a esta pieza. Así nació la primera obra de mi catálogo: *Aitaren Etxea*, para tenor, 2 pianos, violín y percusión sobre un texto de Gabriel Aresti, a quien tuve la dicha de conocer con tal ocasión.

– *¿Se trata de la primera pieza realizada a partir de esta técnica evolutiva de 12 sonidos que mencionas?*

No se puede hablar de una primera pieza. Otros intentos la preceden. Y todo ello queda más bien difuso en el tiempo, por decirlo de algún modo. Se trata de todo un proceso. ¿La técnica? Se trata de doce sonidos independientes y no jerarquizados –en la música tonal son 7 sonidos imbricados los unos en los

otros: tónica, dominante, etc; una verdadera jerarquía de alturas-. Los doce sonidos, se organizan al libre albedrío -y sentido musical del compositor- en series de dos, tres o cuatro sonidos. La serie se repetirá de principio a fin, sin que ninguna nota predomine, respetando siempre el material de origen. De todas formas, no me paro en hablar de mi técnica, diríamos, personal. Es tarea del musicólogo -o del profesor- el desentrañar los elementos que constituyen una obra. A veces, en cursos específicos sobre mi música lo he hecho con obras precisas. Y es más bien sencillo. Pero se puede -y el técnico debe- ir lo más lejos posible en el análisis, sin avanzar por ello mucho en lo que considero que es lo indecible de la música, en lo que hace que nuestras palabras y explicaciones queden en la antesala del misterio sonoro.

- ¿Podrías hablarnos sobre cómo eran las clases con Max Deutsch?

En las clases generales de los viernes Max Deutsch analizaba lo que se llama el gran repertorio: *Tristán e Isolda*, las *Variaciones Diabelli*, una sinfonía de Brahms, *Moisés y Aarón* de Schoenberg y ¡tantas otras! También obras de Mozart o Haydn. La clase duraba dos horas. Max Deutsch era un hombre de una cultura musical -y también general- excepcional. Por otra parte, podría decirse que era también un hombre "teatral", sobre todo en sus clases de análisis; un verdadero actor, capaz de tener al auditorio en vilo durante mucho tiempo. Y de echar una lágrima al final del *Tristán* y enjugarse los ojos con el pañuelo. Hombre de expresión y de fantasía. Entre las cosas extraordinarias que contaba, ¿cuánto había de real o de fantasía? La barrera, a veces, era estrecha. Pero pienso profundamente que todo lo que podía parecer fantasía era tan objetivo como lo real.

Hablando de esto me viene a la mente una anécdota: Deutsch estuvo involucrado de algún modo -he olvidado detalles- en la guerra civil española. Según decía, debió de dejar en Madrid un baúl del que me hablaba frecuentemente. Luis de Pablo, que había sido su alumno -acaso el alumno preferido por Max Deutsch; me hablaba con muchísima frecuencia de Luis...- también le había escuchado hablar del famoso y misterioso baúl; un baúl donde, según contaba Deutsch, había, entre otras cosas, un retrato-diseño que Picasso le había realizado. Aquel baúl, ¿era leyenda, era realidad? Te contaba tantas cosas, que ya dudabas de la objetividad de lo relatado. La cosa es que, pasados los años, hacia el 1995, Luis de Pablo me dijo un día: "¡Lo del baúl es verdad! ¡Yo lo he visto!" ¡El baúl existía! Apareció el baúl... Hacia los años 90. La guerra civil había terminado el año 1939...

Me hablaba, asimismo, entre otras muchísimas cosas relacionadas con España, de una carta que le envió a Unamuno -a Salamanca- por medio de Madariaga.

- ¿Quieres compartir algo más sobre Max Deutsch?

Recuerdo que cuando me premiaron en el Concurso Oscar Esplá (1974) por la obra *Cette terre là* (1971), para soprano solo, 6 voces de soprano y 12 instru-

mentos sobre poemas de Verlaine y de Gandiaga, Max Deutsch la analizó en clase. Comentó en alto sus virtudes: “Miren cómo hace esto aquí”, “Ya ven qué acierto allá”. Max Deutsch, con su lectura agudísima, veía inmediatamente los aciertos y los fallos de la partitura. Leyendo una de las mías, me dijo un día. “Esto está muy bien... ¡admiro esto, lo admiro!”. Se detuvo. Me miró a los ojos y añadió: “No, ¡yo solamente admiro a Beethoven!”. ¡Se me quedó grabado el episodio! En otra ocasión, hablando de una sonata para piano de Beethoven, le dije: “este comienzo, no me convence del todo...” ¡Casi me saca de la habitación con la partitura! Semejante frase era para él la blasfemia más horrible imaginable – y con los años me doy cuenta de que tenía él razón. Y que ese comienzo beethoveniano es, nada menos que... magistral–.

Y otra historia que no me desagrada contar: me considero algo así como el artífice de un gran encuentro afectivo-musical entre dos figuras eminentes de la música francesa de la época: Nadia Boulanger y Max Deutsch. Entre ellos había una enemistad absoluta, total. Y ni el uno ni el otro hacían nada por esconderla. Al contrario, con frecuencia se hacía pública tanto en la clase del uno como en la del otro –según me contaban discípulos de Nadia Boulanger–. La cosa es que, como ya os he dicho antes, se me había otorgado el Premio Lili Boulanger. El acto oficial de la entrega del premio tenía lugar en el Hotel Particulier de Madame Dujarric de la Rivière. Era un acto muy chic. Se ofrecía un pequeño concierto con obras de los laureados: se dio mi pieza para piano *Silencios ondulados*. Se interpretó realmente muy bien. Entre los invitados estaba Max Deutsch, en calidad de profesor mío. Tras el concierto y los discursos, Deutsch, hombre alto y esbelto, me dice a mí, pequeño, y recién llegado a ese mundo sofisticado: “Ahora le toca a Ud. presentarme a Mademoiselle Nadia Boulanger”. Imaginaos mi sorpresa. Avancé con él por entre aquella asistencia selecta e hice las presentaciones correspondientes. Era la primera vez que las dos personalidades se saludaban directamente. Intercambiaron algunas palabras y luego volvió cada uno a su lugar ¡Aquello fue el pacto de Bergara! Tras ello, en clase, ambos hablaron de la alianza mutua. La verdad es que el pacto duró poco. Pronto volvieron a sus antiguas y mutuas rivalidades. Pero puedo decir que fui el hombre de la reconciliación –desgraciadamente esporádica– entre Max Deutsch y Nadia Boulanger.

– *Resulta llamativo que no se conocieran y que estuvieran enemistados.*

Así es el mundo musical... y el artístico en general... y todo microcosmo social. En el mundo artístico las tendencias estéticas condicionan vidas enteras. ¡El artista cree que se está jugando con ello la vida! Y, en este caso, Max Deutsch estaba con Schoenberg, que había dado el puntillazo a una cierta música; y Nadia Boulanger, defendía con no menos ardor y de manera acérrima estéticas más tradicionales. La relación entre diversos artistas es un tema que siempre me ha interesado, y en el que reflexiono con frecuencia –pero no es ocasión ésta para detenerme en ello–.

2.3. Mauricio Ohana

– *Abramos la puerta de Mauricio Ohana...*

Durante el curso siguiente –hablamos de 1970-71–, Dutilleux tuvo que ausentarse durante un tiempo a causa de una operación, dejando sus clases a cargo de Mauricio Ohana. Conocer a Ohana fue algo decisivo, absoluto, un flechazo, una cosa totalmente definitiva. El primer día de clase me dijo: “pásate uno de estos días por casa”. Para mí fue “el encuentro”. A veces pienso que no existe la casualidad. Lo importante es estar preparado para la ocasión. Un sí en la vida puede condicionar un futuro entero. Y, por descuido o inconsciencia, es posible dejar de lado algo que hubiera podido ser determinante. Realmente no podría decir que Ohana fuera “profesor” mío. Aunque también fue algo de eso. Lo de “amigo”, se queda un poco corto. No encuentro palabras para definir nuestra relación. Nuestro entendimiento y compenetración fueron, en todo caso, únicos. Y si inmediatamente comprendí el valor de su música, cuanto más tiempo pasa, más convencido estoy del valor particular y excepcional de su obra. Y eso que, en aquella época, guardaba ciertas pequeñas reticencias sobre su escritura: un cierto estatismo y una excesiva contemplación del sonido que no me satisfacían plenamente. Hoy en día pienso que me equivocaba. Frescura, pureza, luz... son palabras que pueden expresar mejor que todo análisis técnico lo indecible de su música. Música que bebe muy poco en la tradición clásica; que viene de algo más ancestral, y que deriva del hombre más profundo. Cuando el arte es elevado, el vocabulario pasa a segundo plano. ¡Lo esencial está más lejos aún que las notas musicales mismas...! –y eso que soy excesivamente exigente respecto al rigor del vocabulario! ¿Contradicción? ¡Pues pienso que no!–. El *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* es para mí la mejor ilustración de lo que voy diciendo. Y todo el resto de su obra.

– *Parece lógico que esta riqueza de pensamiento influyera en tu manera de componer...*

La verdad es que no lo sé. No me corresponde hablar de ello. Pero el vivir cerca de alguien de esa talla repercute en uno, naturalmente. Su insistencia en ser uno mismo, yendo más lejos de todo academismo o técnica aprendida, te ayuda a plantearte el acto creativo en cierta dirección. Recuerdo haber escuchado junto a él por primera vez el *Llanto* en un concierto de Radio France. Recuerdo el gran impacto que me causó esa música sin edad y que es de las primeras que escribió. Y que fue esencial en su vida.

En aquella época asistía a muchos de los ensayos y grabaciones de sus obras. Me llevaba allá donde creía que sería enriquecedor para mí. Me abrió muchas puertas. Si en los años 80 la radio francesa ha tocado mucha música mía, se lo debo, en parte, a él. Me pasaba no pocos de los encargos que le hacían. Por otra parte, su mujer, Odile Marcel, era nieta del filósofo Gabriel Marcel. Yo me había interesado en mi juventud por la obra de su abuelo –así como por la de Sartre, Camus, Unamuno, etc.– a través de un libro, en boga en mis

años de estudiante de filosofía, *Literatura del siglo XX* y *Cristianismo*, de Charles Moeller. Leía con gran afán estas cosas en aquellos tiempos. Odile era filósofa también y estaba dotada de una inteligencia superior, brillante. Su trato fue muy enriquecedor para mí y aún sigue siéndolo –y... ¡jazares de la vida! El libro-estudio dedicado por Charles Moeller a Gabriel Marcel lo heredé yo mismo... ¡quién lo hubiera pensado en mis Olites, donde cursé Filosofía! Iba con frecuencia a su casa, en particular cuando ellos pensaban que podrían interesarme las personas a las que invitaban. Y, tal como le gustaba presentarme en París a sus amigos, me consta que cuando Mauricio venía a España –Madrid, San Sebastián– hablaba también de mí de manera elogiosa. No cabe duda de que este entorno en el que me encontraba fundamentó mis primeros trabajos.

Mauricio conocía, además, el pasado español mejor que yo mismo. Musicalmente, en su juventud, había sido ya reconocido y apreciado, como me ha solido contar el crítico y músico Enrique Franco. El gran director Ataulfo Argenta grabó por los años 50 el *Llanto*.

“Félix, sé tú mismo y cultiva tus orígenes” –me decía. Muchas de mis obras de aquellos años –finales de los 70 y los años 80– nacieron como fruto de mi relación con él. *Musique pour la Messe* (1977), obra importante en mi trayectoria, surgió por proposición suya. *Cristal y piedra* (1978), mi primera obra para guitarra o *Pakeruntz* (1979), para 2 guitarras, eran obras que se las habían encargado a él en primera instancia. Y él está en el origen de los *Trois choeurs basques a capella* (1979): “Félix –me dijo–, tienes que componer algo para el Festival de Tours. Hay un Festival de voz, coro...”. Le dije que no me apetecía demasiado... Pero insistía: “Debes hacerlo. Tú, que vienes del País Vasco, con su tradición coral...”. Y así nació *Odolez*, el primero de los tres coros. La experiencia de su estreno fue tan extraordinaria que proseguí con un segundo y un tercer coro: *Zoro-dantzak* y *Argiruntz*. El trío se titula *Trois choeurs basques à capella*. *Abysal* (concierto para 2 guitarras y 17 instrumentos, 1982) fue muy importante también en aquellos años. Está dedicada a él y fue brillantemente interpretada por el dúo de guitarra Horreaux-Trehard y la Orquesta de Radio-France. *Onyx* (clavecín y percusión, 1984) y *Erys* (gran orquesta, 1985), que se dio en la radio gracias a él, dirigida maravillosamente por Arturo Tamayo, como muchas de mis obras de aquella época, de una u otra manera, fueron trabajos hacia los que él me impulsó. En esta época se fundamenta todo lo que he sido posteriormente. No sólo me insistía en mi identidad, sino que me indicaba cuál era el camino a seguir; cómo componer basándome en mis raíces, más que fundamentando mi trabajo en técnicas excesivas y estetizantes.

Curiosamente, Mauricio Ohana nació el 12 de junio, como mi padre y como yo mismo, una fecha mágica. Murió en mis brazos el 13 de noviembre de 1992. Durante los tres últimos meses, le cuidamos día y noche con máximo cariño. Éramos un pequeño grupo: Francis Bayer, Edith Canat de Chizy, Nicolas Zourabichvili, Ton That Tiêt y yo mismo. Él, que nunca había bebido ni fumado, tuvo un cáncer de pulmón que se lo llevó en poco tiempo. No mucho más tarde que el estreno de *La Celestina* en la Opera Garnier de París. Era el 13 de noviembre de 1992. El periódico ABC me pidió unas líneas de testimonio a las que titularon “Luz y vida”:

Y un cielo limpio de otoño se nos lo llevó. Un trece de noviembre. “A las tres de la tarde”¹. Su obra, inmensa y bella, nos queda. Y él en ella.

Porque Mauricio Ohana, ese hombre de profundas raíces andaluzas y de espíritu universal se nos fue. Pero se nos da todo entero, como rara vez artista, en su universo musical. Su obra toda –desde *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* hasta la cumbre, su ópera *La Celestina*– desborda vida, invade de luz. Luz y vida había, ¡sí!, en Mauricio. A raudales.

Y si su música fascina, el hombre fascinaba.

Tras la obra, el hombre. Y éste lo era de excepción. ¿Quién, que se le acercara, podía escapar a su hechizo? Ni Gide, ni Pío Baroja, ni Bergamín, ¡ni cuántos otros! De ahí su amplia familia musical extendida hoy, en cierto modo, por todo el mundo. Hombre y caballero de comunicación y de contacto.

Y de silencio y soledad.

Si la obra de arte, para hacerse, necesita espacio de soledad, ésta era por Mauricio buscada, mimada, amaestrada de manera excepcional. Surge así –engendada en la fidelidad a sí mismo y a sus raíces– una obra pura y transparente, limpia de artificio y de mentira. En esta época de dudoso cosmopolitismo musical, divisa suya era aquello de Cocteau: “El poeta debe cantar en su propio árbol genealógico”. Y él era andaluz y universal.

Y comunicativo. Y secreto.

E intransigente. En sus ideas y en su música. A riesgo de marginalización. Pero la idea certera, como la suya, hace camino.

E independiente. Y orgulloso de serlo. Ni clan, ni capilla. Falla y Lorca, Scarlatti, Debussy y Goya alimentaban su pensamiento. Pero el fruto era singular, como singular era el hombre Mauricio Ohana.

Su pequeño poema irónico sobre música y músicos, termina diciendo: “Oh Música... manténme alejado de mis colegas que han preferido vivir más su biografía que su vida”.

“Eran las tres de la tarde”, Mauricio, de hace siete días, y nos dejaste. Pues nosotros, de tu biografía sacaremos esencia y haremos vida. Tu fidelidad a la amistad era absoluta, caballero que eras. Sabías que podías contar con los que te vivimos a fondo.

Félix Ibarrondo²

– *¿Podrías desarrollar la idea de las raíces vascas en tu obra?*

No me corresponde hablar de ello... Y, dicho sea de paso, al componer no pienso en ellas en absoluto. Pero si algunos, como Harry Halbreich, encuentran esa “basquitud” en mi obra... ¿qué decir? Con un poco de humor digo que, siendo vasco, mi música no puede menos que ser... vasca. Uno es –modestia aparte– nacido en Oñate. No está de más el decir que Oñate fue durante siglos una villa independiente. Incluso el vascuence hablado allí es particular. No se trata del vascuence guipuzcoano o vizcaíno, sino de algo genuino de la villa. Eso ha originado en sus habitantes un carácter algo particular de independencia y... un poco arisco. En todo caso, los oñatiarras somos un producto genuino del pueblo

1. Alusión a *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Mauricio Ohana, obra escrita sobre el poema homónimo de Federico García Lorca.

2. Artículo enviado por Félix Ibarrondo para ser publicado en *ABC Cultural*. Difiere ligeramente de la versión editada: IBARRONDO, Félix. “Luz y vida”. En: *ABC Cultural*, nº 55, p. 52, 20-11-1992.

euskaldun. Acaso algo ariscos, como digo, pero... sensibles. Y dejo a otros más cultos el describir nuestra idiosincrasia.

Por otra parte, la música de un compositor, según yo la entiendo, no expresa al pueblo, sino al individuo. Pero cuanto más coincide el individuo con el pueblo, su arte expresará más al pueblo. Y como yo coincido –dicen– bastante con el prototipo del hombre de este país, mi música no puede menos que sonar a algo de aquí. No es que haga “música vasca”, sino que siendo tan de aquí, lo que hago corresponde a algo profundo de aquí. En todas estas reflexiones no puedo menos que pensar en Oteiza y en Chillida. Me siento en plena afinidad con ellos.

Escuchaba a mi amigo Bruno Mantovani –joven y muy brillante compositor– sostener que la lengua articula el arte, en particular, la música. La lengua italiana, que es una lengua lírica y cantante, da como fruto la música particular italiana. La alemana, que es una lengua lógica, muy racional, produce una música muy estructurada, etc. La lengua francesa que es más dulce, más suave, nos conduce al sonido impresionista. En este sentido, la música vasca tiene que ver con nuestra lengua. La sonoridad de la lengua vasca es para mí la ideal, la más propicia para el tratamiento musical. Su flexibilidad, su maleabilidad, su acentuación, hacen que su empleo resulte muy natural en el interior de la música. Ella misma, como sonoridad, es parte de la música cuando, con frecuencia, la introduzco en mis obras. Las expresiones que utilizo acaban formando pequeños poemas. Ni había pensado en eso de los poemas hasta que Itziar me lo indicó con mucho atino. Son palabras, frases sueltas, que se me presentan en el desarrollo musical. Luego forman a veces como un ramillete. Me viene espontáneamente el vascuence porque acaso es lo más profundo y natural en mí. Y su sonoridad encaja de manera ideal en el flujo sonoro.

¿“Basquitud”? El pueblo rústico, el baile, el grito... el juego, hasta el ansia de la competición, el concurso... toda esta fuerza física natural con todas sus virtudes y defectos... Pero al escribir música, al hacer música, lo esencial es el encontrarte a ti mismo. Y que la técnica –compleja en la música– esté a tu servicio, dejando de lado toda otra consideración abstracta.

En la música trato de ser yo mismo. No me gusta el artificio, lo que no corresponde a algo muy profundo. Cuando compongo soy tan yo, que la música no puede menos que ser el retrato más fiel. Por eso digo a veces que el arte verdadero –la música en este caso– es impúdico. Uno expresa todo; eso que ni la palabra ni el gesto consiguen, y que es lo íntimo más íntimo de uno mismo. Naturalmente que podría sin gran esfuerzo ni dificultad escribir una música más bella, más exuberante... Pero eso sería “artificio”, y no arte. Arte falso, casi una mentira. Tal y como yo la entiendo, la música es un compromiso de vida. Y pienso en Van Gogh, y en Goya, y en Picasso... Es el hombre bruto, desnudo, el que se manifiesta a través del sonido, de la pintura, de la piedra, del hierro o de la palabra. En la música se trata de escindir fronteras entre el sonido y el yo. Que el sonido esté en ti y tú “seas en” el sonido. Por eso, las condiciones de la escucha de la música son también para mí, esenciales. Pero acaso podamos hablar de ello más tarde.

- Volviendo a la cuestión de la lengua, ¿el euskera ha sido tu lengua materna?

Sí.

- ¿Y la paterna?

También. No obstante, en mi entorno se hablaba también el castellano. En la calle hablaba el vascuence, y en mi casa también, con mis padres. Pero en mi entorno había de todo –sin olvidar que las mujeres eran más propensas al castellano y había no pocas mujeres a mi alrededor–. De todos modos, mi lengua original –esto es importante...– es claramente el euskera. De manera más precisa me di cuenta de ello en un viaje que realicé con la pintora Marta Cárdenas –la esposa de Luis de Pablo– desde Madrid a San Sebastián. Ella habla un vascuence purísimo, limpiísimo. Yo lo hablo, actualmente, sólo cuando vengo al País Vasco. Y me cuesta algo empezar. Pero una vez comienzo, si hablo despacio, articulo muy bien, ¡mejor de lo que me pienso a veces! El caso es que en el tal viaje, de tanto expresarme en vascuence, me encontré hablándolo con una facilidad y nitidez superior al castellano. A raíz de esa experiencia me di cuenta de que, aun al expresarme en castellano u otra lengua, la estructura formal de mi mente sigue siendo la del euskera. De que mi manera de pensar es “vasquizante”, que mi manera de organizar el discurso, la sintaxis, deriva del euskera, de que mi mente está, como se dice ahora, “formateada” por mi lengua de origen. Me di cuenta de ello de manera súbita, como en un *flash* o en una iluminación. Esto parece anecdótico, pero os puedo decir que para mí no lo es, en absoluto. *Gnose te ipsum* –conócete a ti mismo–.

2.4. Dos episodios de formación: Groupe de Recherches Musicale y Darmstadt

- ¿Tuviste ya estrenos en esta primera etapa parisina?

Bueno, todo eso queda muy lejos y algo confuso en mi muy huidiza memoria; pero creo que una de mis primeras obras interpretadas en concierto fueron *Resonances* (6 percusionistas, 1974) y *Clair-obscur* (clarinete y piano, 1974). Las obras anteriores de mi catálogo permanecen inéditas todavía: *Cette terre-la* (soprano, 6 voces y 12 instrumentistas, 1971), *Vague de fond* (orquesta, 1972), *Et la vie était la...* (cuarteto de cuerda, 1973) y *Clameur de la nuit* (12 voces solistas, recitador y 17 instrumentos, 1974). De la obra *Vague de fond*, una larga pieza sinfónico-orquestal, diré que fue objeto del primer encargo que me otorgaba el Ministerio de Asuntos Culturales francés –por cierto, participaré como jurado en el próximo comité de encargos...–. Para mí fue importante. Supuso un reconocimiento oficial. Después vendrían otros encargos. Y participaría, incluso, en los jurados del Ministerio para otorgarlos. Por diversas circunstancias, la obra no pudo ser interpretada.

Una fecha importante fue el 17 de mayo de 1978. El ARC, el Museo de Arte Moderno de París, me consagró un concierto monográfico. Su director era Harry Halbreich, alguien que fue esencial en la vida de Paco Guerrero y en la mía de aquellos años. En el concierto se estrenó el quinteto de viento con piano, *Luego el silencio* (1976), dirigido por Alexandre Myrat –discípulo de Igor Markievich y de Max Deutsch–; se dio *Fluxus* (1974), para flauta y piano; *Silencios ondulados* para piano –interpretada por mí mismo–. Y se pasaron las grabaciones de *Sous l’emprise d’une ombre* (1976) y *Musique pour la Messe* (1977). El obispo de la Diócesis de Nanterre, Jacques Delarue, al que dediqué *Musique pour la Messe* –un excelente pianista; me invitaba a tocar el piano a cuatro manos con él– me honró con la asistencia al concierto, así como Max Deutsch.

– *En ninguna obra utilizas recursos electroacústicos a pesar de haber estado trabajando en el GRM...*

Efectivamente, estuve haciendo un *stage* unos cuantos meses en el Groupe de Recherches Musicales, que junto con el IRCAM son los dos centros más importantes de creación musical electroacústica. Este último está muy centrado en la síntesis sonora y la transformación del sonido en tiempo real, mientras que el primero trabaja, sobre todo, con sonidos o ruidos grabados de antemano, lo que se ha llamado música concreta. De hecho, cuando lo creó Pierre Schaeffer en 1951 se llamaba Groupe de Recherche de Musique Concrete. Es un grupo de investigación musical que pertenece a Radio France y por el que han pasado compositores tan importantes como Boulez, Barraqué, Xenakis o Ivo Malec. A mí me hubiera gustado entrar aún más en ese universo. Todo lo que me ayude a enriquecer mi paleta es bueno. Pero, aparte de aquellos meses, no se dieron posteriormente las circunstancias para trabajar en ese sentido. Digamos también que la música electroacústica pura no me satisface plenamente. Le encuentro más sentido si está integrada en una pieza instrumental o vocal. De lo contrario, no me convence totalmente. Evidentemente, respeto y admiro incluso a quienes se dedican a ella. Pero me interesa el hombre que existe tras el sonido ejecutado por el hombre. Al componer, al interpretar... Si no hay ser humano, estamos hablando de algo diferente a la música. ¡Le das al botón y suena! Funciona, pero eso ya es otra cosa... Y yendo un poco más lejos, incluso el disco, no es lo ideal; es un mal menor –pero añadido: ¡qué maravilloso mal!–.

– *Estuviste también en Darmstadt. Incluso hemos leído que de camino hacia allí te quedaste en París...*

¡Hay tanta aproximación e inexactitud en lo que oigo contarse de mí! Tal vez algún día me tome el tiempo de escribir más ampliamente sobre mí. Pero hoy lo esencial es componer. De París fui a las clases de Darmstadt, en el año 1973. Entre otros, los cursos los daban Stockhausen, Xenakis... Fue una experiencia interesante. Más tarde, Stockhausen aceptó recibirme como discípulo personal, pero me pidió que me quedara tres años con él... Yo ya había tenido un tiempo

de formación muy importante en París. La idea de permanecer tanto tiempo con él me desalentó.

– ¿Y cómo te mantenías todo ese tiempo? ¿En qué circunstancias fuiste a París?

Al ordenarnos sacerdotes, los superiores nos pedían que manifestáramos nuestros deseos y aspiraciones para el futuro –que podían ser aceptados o no-. De este modo, manifesté el deseo de seguir mi formación musical y mi camino compositivo. Comprendieron mi personalidad particular. Siempre me entendieron y me apoyaron moralmente –económicamente era más difícil, pero entonces me llegaron encargos musicales-. Desde entonces, nuestras relaciones han sido las mejores. Ello me ha ayudado, hasta hoy, a realizarme en mi doble faceta: religiosa y artística. Desde siempre resido a las afueras de París, en una Parroquia en la que puedo desarrollar mi doble actividad y a la que debo gran gratitud, así como a la Diócesis de Nanterre. Pero pertenezco y sigo estrechamente vinculado a la Provincia de Arantzazu.

3. AFIRMACIÓN

Final de la década de los 70 y comienzos de los años 80, época en la que Ibarrondo fundamenta su trabajo: el ser humano por encima de todo y las raíces vascas como sustancia ancestral. Musique pour la messe abre este camino marcado por importantes encargos y estrenos. Son años en los que la figura de Mauricio Ohana, mentor, protector y amigo sigue marcando su pensamiento compositivo. Mientras tanto, surge inesperadamente Francisco Guerrero, figura importantísima para Ibarrondo, al que quedará unido para siempre. Sinceridad, confianza y franqueza en el diálogo fundamentan esta nueva relación. La búsqueda común de sonoridades extremas, el ir más allá en el “ars combinatoria” de los sonidos y el vivir en la música, la sustancian. Uña y carne en una relación a la que no sólo debe Ibarrondo quien es, “sino” a la que confía el aprender a enfrentarse al sonido de tú a tú, sin miedos, sin límites, como el brochazo directo de la pintura vivida.

Premios como el Arpa de Plata, el Oscar Esplá o el Lili Boulanger, las retransmisiones por Radio France, la entusiasta acogida de sus obras por el público y la edición de su música por Jobert son algunas de las razones que impulsaron la divulgación de su obra. El éxito de Musique pour la messe, toda bañada en sonido, el inolvidable Cántico de las criaturas de San Francisco de Asís, la ocasión excepcional que supuso el encargo de Ode à Martin o la realización de aquél maravilloso y ambicioso proyecto materializado en Zuk zer dezu son sólo cuatro ejemplos de una trayectoria cimentada ya en el caluroso reconocimiento. Únicas obras, estas cuatro, de temática religiosa en su catálogo, porque el lenguaje musical utilizado en todos sus trabajos es idéntico, sean o no de carácter religioso.

Gau-kanta, Trois Choeurs basques à capella, Cibillak, *el compromiso social*. Cristal y piedra, Pakeruntz, Urrundik, Abyssal, ..., *el hombre, como centro de todo, y la guitarra, lo que él representa*. Aĩgari, Brisas, Phalene, Iruki, *Conciertos para violín y violoncello*, Ekain, Nayan..., *la relación artística y humana, experiencias excepcionales, todas con su vida e historia propias*.

3.1. Francisco Guerrero

– *Y en medio de todo esto: Dutilleux, Deutsch, Ohana, emerge la figura de Francisco Guerrero.*

Paco fue para mí alguien muy importante. Lo estoy viendo en nuestro primer encuentro. Fue en 1975 en el concurso de la Confederación de Cajas de Ahorros, que era muy importante en aquella época. Envié al Concurso la pieza *Au bord d'abimes* (1975), que se eligió para la final. Y allí nos encontramos, en el ensayo del Teatro Real. Lo estoy viendo: un chico ligero, vivo, sentado sobre el piano de cola, en animada conversación con José María Franco Gil, que dirigía las obras seleccionadas. El tal chico se llamaba Francisco Guerrero. Se había también seleccionado una de sus piezas, *Anemos A*. Comenzaron los ensayos y los dos nos quedamos prendados de nuestra música mutua. Como el de Ohana, fue un flechazo decisivo. Desde entonces –con algún pequeño percance en el camino; pero ¿dónde no los hay?– nunca más nos separamos. A ninguno de los dos nos premiaron ese año.

Nos volvimos a presentar el siguiente; Paco con *Actus* y yo con *Sous l'emprise d'une ombre* (1976). Éramos ya entonces... casi uña y carne. Para mí ha sido más que importante el tenerle. Junto con Mauricio Ohana, de alguna manera, me ha ayudado también a ser quien soy y a mantenerme en el no poco rudo universo compositivo –digresión: para perseverar en la composición no bastan las cualidades artísticas. La fuerza psicológica es imprescindible. El tesón artístico puede, a veces, compensar las flaquezas mentales–.

– *¿También hubo buena relación entre ellos?*

En varias ocasiones intenté unirlos. Pero no lo conseguí completamente. La distancia entre los dos caracteres era excesiva. ¡Y los dos eran tan radicales! Paco tenía una manera de ser muy particular. Para nadie es un misterio eso. Aunque no suponía ningún –o casi ningún– problema para mí, no era para todos lo mismo. Pasábamos días enteros dialogando, discutiendo, confrontando nuestros pensamientos. Y puedo decir que todo diálogo con Paco era extremadamente enriquecedor. Paco, como andaluz que era, tenía, como suele decirse, una labia considerable; y una cultura enorme. Y una escucha y comprensión musicales, únicas. “Félix –me decía– en cuanto escuché la música de Xenakis, la comprendí inmediatamente”. Y a partir de aquí continuó su camino hasta llegar a inventar su propio sistema compositivo. Intentaba, a su manera, inculcármelo: “Mira, si quieres diez segundos de música, lo puedes hacer así; para vein-

te lo haces de esta otra manera, lo desarrollas así o asá, etc. Las especulaciones de Paco no resonaban en mi interior. Yo tenía mis “maneras” y con ellas seguía. Ello no impide que Guerrero creara una escuela inestimable y que haya dado muchos excelentes compositores esparcidos hoy por toda la Península. No doy nombres –podría olvidar alguno-. Me permito, no obstante, citar a uno de los más jóvenes, Alberto Posadas. ¡Qué personalidad! Digna de su maestro.

– No obstante, más allá de la técnica puntual, sí parece existir algún rasgo común entre Guerrero y tú, al menos en lo que se refiere a la búsqueda de sonoridades extremas.

Acaso sí coincidamos en ese pensamiento “brutista”, en el anhelo de bloques sonoros que llegaran al máximo, a casi la saturación; en un contacto directo con el sonido, al que tratas de tú a tú, sin intermediarios, diría yo. Coincidía con Paco en eso de ir más lejos, hasta el fondo, hasta la desesperación absoluta, si se puede decir así, para llegar a la felicidad total, al todo, al límite de la música, a una cierta locura; hundirse completamente de manera desesperada y feliz al mismo tiempo. Y la influencia es tanto o más a través del diálogo continuo con él. En alguna ocasión hablamos – medio en bromas, medio en serio– del proyecto de escribir una obra conjunta: él compondría un compás en mi estilo, al que seguiría el mío escrito en el suyo, y así hasta el final; ¿y como se decidiría el fin? –me pregunto– El proyecto, planteado en varias ocasiones, no se realizó: ¡y seguramente, tanto mejor!

Yo le dediqué mi pieza *Sino*; él me dedico *Ars combinatoria*, que fue escrita en un momento muy particular de su vida. En 1998, compuse en memoria suya *Gacela del amigo*.

– En realidad, te influía más el diálogo entre vosotros que su música propiamente...

Todo estaba unido. Pero su música no podía menos que influirme. Ocurría lo mismo recíprocamente: en varias ocasiones me dijo cómo se había servido de lo escrito por mí, para mi gran satisfacción.

Yo sabía lo que podía más o menos gustarle de mi música –más allá del mutuo respeto y admiración recíproca-. Cuando se dio *Canto*, por ejemplo, para coro y orquesta (1983, Eglise Saint Louis-en-l'île, París) una de las obras más unánimemente elogiadas de mi repertorio, hubo aspectos que no le convencieron. No era el absoluto de la música, según él la entendía. En eso era totalmente intransigente. Pero yo le escuchaba, y daba una importancia relativa a lo que me decía; sabía de dónde venía su crítica. Sabía por qué le gustaba lo que le gustaba; y sabía también qué podía no gustarle de lo que yo escribía. Hablábamos de ello con total sinceridad, confianza y franqueza. La relación con Paco –así como la escucha de música de Xenakis– ha tenido mucha influencia en mí. Los dos llevan el sonido al límite. En Paco es eso aún más radical que en Xenakis...

Xenakis realiza sus bloques y va muy lejos muchas veces. Pero Paco iba de manera voluntaria, y no sé si Xenakis iba tan voluntariamente o si era la materia misma la que le llevaba allí hasta donde su interior no había imaginado.

– *Cuando dices al límite del sonido...*

Al más no poder... Al no dar más de la escucha y de la noción del sonido, que va condensándose, condensándose, hasta que no tiene por dónde continuar desarrollándose... y hay un momento en el que ya no tiene sentido el seguir. Ir al límite, al extremo.

– *Comentabas que al concurso de la Confederación de Cajas de Ahorros presentaste *Sous l'emprise d'une ombre* (1976), obra dedicada a...*

Dedicada a Van Gogh. La sombra del título es, naturalmente, Van Gogh. Todo el que me conoce algo sabe mis afinidades naturales con este artista alucinante; y que durante ciertos años incluso me he considerado –¡de bromas!– como casi su reencarnación. Por aquel entonces iba con frecuencia a Auvers-sur-Oise, donde está enterrado... a ras de tierra, junto con su hermano –padre y madre espirituales– Théo. La pintura es alimento indispensable en mi quehacer musical –una vez por semana voy a ver museos, especialmente pintura, ¡y en París hay mucha! Y el absoluto de la actitud de Van Gogh y su capacidad para expresar su interior con una técnica totalmente única y personal, me fascinan. No exagero al decir que la obra de Van Gogh es para mí un verdadero acicate. El brochazo –porque lo es, ¡y con qué energía!– directo, colorido y trascendente. Su amigo Gauguin ha producido una obra maravillosa para ser contemplada; Van Gogh la ha hecho para ser vivida. Y la ha hecho con sus tripas, con su sangre, con su vida, con lo que hay en él de más radical.

– *¿Siempre escoges los títulos tan directamente relacionados contigo o con la obra?*

Para mí el título es siempre un gran problema, un verdadero rompecabezas. Digo con frecuencia que el título me cuesta más que la obra. A veces parece que tiene poca importancia –dichosa época en la que se llamaban Sonata una, dos, tres...–. Pero con los años me voy dando cuenta de que el título hace, a veces, la obra misma y la obra al título. Es como si poco a poco se estableciera una interdependencia –*Tristán e Isolda*, *Moisés y Aaron*, o incluso, *La quinta*, *La novena*...–; como si solamente a la escucha del título, la obra entera estallara o susurrara en tus adentros. Por mi parte, quisiera no distraer al oyente con el espejismo del título; que quien escuche la obra no se distraiga con lo que el título pueda sugerir. La música no debe ser más ¡y nada menos! que eso: sonido... vivido.

3.2. El reconocimiento

– Probablemente los premios recibidos te ayudarían a afirmarte en París. Alguna puerta que se abre...

Sí... Tuve un premio en el concurso Oscar Esplá y el premio Lili Boulanger, que me proporcionaron en mi juventud una gran satisfacción. Para mí fueron importantes –como luego serían el Premio al joven Compositor de la SACEM o el Premio que me otorgó la Academia francesa más recientemente–. Cuando envié mi obra al Concurso Oscar Esplá era la primera vez que lo hacía. El tribunal estaba compuesto nada menos que por Godoffredo Petrassi, André Jolivet, Oscar Esplá y Antonio Iglesias. Y un buen día recibí un telegrama. Nunca hubiera pensado que me fueran a premiar. Max Deutsch estaba eufórico y decía: “seguramente no sabrán que soy su profesor”, refiriéndose a André Jolivet, quien no era precisamente de su “capilla” artística.

– ¿Cómo ves tu situación en el País Vasco? ¿Se te ha reconocido igualmente?

A todos nos gusta que se nos reconozca. Sobre todo en casa. Pero esta es una de las cuestiones a las que uno mismo no puede responder. Sinceramente, sé muy poco de cómo se me ve, qué se piensa, qué se dice de mí –no exagero–. Pero sí sé que prefiero no saberlo. Prefiero seguir con toda independencia y serenidad mi camino. Reconocimientos, alabanzas o vituperios perturban sin colaborar positivamente en lo que uno es y hace. Reconocimiento, por otra parte, ¿de quién? Las instituciones oficiales no es que no me reconozcan, es que no me conocen. Es evidente que es necesario conocer para reconocer. Sólo una mínima parte de mi hoy bastante amplia obra se ha interpretado en este país. Lo que sí cuenta para mí –y no son sólo palabras– es que 3 o 4 personas competentes confíen en mi labor. Siempre las he tenido. Me basta para continuar. Por otra parte, son muchos los que me hablan de la indiferencia del país hacia lo que hago. Y les digo que no es cierto. La Orquesta de Bilbao me ha interpretado excelentemente en varias ocasiones, gracias al extraordinario director y músico que es Juanjo Mena. Y quisiera detenerme un instante para señalar toda mi estima y admiración hacia ese músico maravilloso, que dirige hoy en el extranjero, y que se está haciendo un verdadero nombre. Desde nuestro primer encuentro hace ya casi 20 años –cuando dirigió el concierto homenaje que tuvo lugar en Oñate por mis 50 años–, hemos caminado juntos. Y sigo, por mi parte, con verdadera admiración y cariño su trayectoria. Gracias al trato con personalidades de esta índole, todo otro reconocimiento deviene accesorio.

Últimamente, he tenido la suerte de ser interpretado en varias ocasiones por un grupo joven, al que espero que las autoridades competentes apoyen –¡si no, sería para desesperarse en este país!– y que hace la música de hoy de manera ejemplar. Hablo del Ensemble Krater, formado por jóvenes intérpretes entusiasmados, y que dirige Iker Sánchez.

Por otra parte, no pienso que mi temperamento y carácter, beneficien en exceso la divulgación de mi obra...

– Por lo que respecta a la edición de tus obras, ¿tienes algún apoyo?

El tema de la edición es complejo hoy. El mundo de la informática ha transformado en poco tiempo toda la situación precedente. Es una verdadera revolución. Yo estuve muchos años con la editorial Jobert. Fue Mauricio Ohana quien me introdujo en ella. Al principio era Madame Denise Jobert quien llevaba la editorial. La dejó, por edad, a su nieto Tristán, un joven hombre simpático y caluroso. De la noche a la mañana, todo se fue al traste. Os podría contar toda una odisea sobre la evolución, bancarrota y venta de la entidad. Se vendió a la editorial Lemoine. La manera en que esas cosas ocurren en el mundo artístico no tiene nada que envidiar, en cuanto a crueldad, a lo que ocurre en una empresa cualquiera. Sólo que en ese caso ponen a la gente en la calle y venden al mismo tiempo tu obra –como en tiempo de esclavos– sobre la que no tienes derecho alguno. Hay que decir que, en el traspaso de editorial a editorial, se perdieron obras en el camino, incluso algunas mías... Yo, personalmente, estaba vinculado de cerca a la familia Jobert. Mi sorpresa y decepción fueron máximas. Actualmente trabajo, ocasionalmente, con una editorial joven, la editorial Rubin.

3.3. *Musique pour la Messe, Cántico de las criaturas, Ode à Martin y Zuk zer dezu*

– Dices que el tercer concurso de la Confederación de Cajas de Ahorro fue muy importante. Te abrió puertas...

Me concedieron el Arpa de Plata por mi obra *Sous l' emprise d'une ombre*, una obra para 15 músicos, con una importante presencia del piano. Este concurso solía ser un acontecimiento –al menos para cierto mundo musical– en el Madrid de la época. Y como la crítica de *Au bord d'abimes* del año anterior había sido elogiosa, mi música se tocó bastante en Madrid durante aquel tiempo. Por entonces se dio también *Resonances* para 4 percusionistas, ejecutada por discípulos del Conservatorio y José Luis Temes.

Después vendría *Musique pour la Messe* (1977), la primera de mis obras de carácter religioso, por decirlo de algún modo. El estreno tuvo lugar el 25 de julio de 1977 en la Catedral de Avignon, en el marco del Festival. Fue retransmitida en directo por France Culture. El Festival de Avignon, junto con Radio France –que dirigía Guy Erissman– encargó entonces por primera vez dos misas con vocabulario actual: una a Mauricio Ohana y otra a mí mismo. La excelente acogida de la mía ayudó considerablemente a la divulgación de mis obras. También a la obtención de encargos futuros. Incluso, en Radio France surgió un programa con el mismo título que mi obra, a la que llamé *Musique pour la Messe* –y no simplemente *Messe*–. Todo aquello fue un acontecimiento muy importante en mi vida. La radio la retransmitió en directo y posteriormente se dio en repetidas oca-

siones. Hubo un proyecto de grabación que no llegó a realizarse. Toda la celebración, de principio a fin, está inmersa, bañada en el sonido.

Otra obra de carácter religioso es *Canto* (1983). Se trata del *Cántico de las criaturas* de San Francisco de Asís, retranscrita en un hipotético lenguaje de la época de su redacción. Es una de mis pocas obras vocales –y tengo muchas en mi catálogo– en las que el significado de la palabra y la música se unen profundamente. Me la encargó el Festival de Arte Sacro de París y fue dirigida por Stéphane Caillat. En el mismo concierto del estreno de *Canto*, Maurice Ohana estrenó *Dies solis*, una pieza para varios coros. Al concierto asistió gente importante del mundo musical: Dutilleux, Marcel Landowsky, Charles Caynes, Harry Halbreich y tantos otros –y parte de mi familia–. *Canto* tuvo una acogida más que entusiasta. Fue un acontecimiento inolvidable de mi historia musical. Uno de los críticos, Jacques Doucelin escribió en *Le Figaro*: “Al contrario del *San Francisco de Asís* de Messiaen, se encuentra aquí el reflejo de la fe moderna expresada con una gran riqueza de medios. En algún lugar se perfila, en cambio, la sombra de un sol negro...” *Canto* se volvió a dar en una ejecución ejemplar por la Orquesta del Conservatorio de Lyon dirigida por Philippe Cambreling. ¡Me gustaría mucho que esta obra fuera dada en nuestro país!

– *Son cuatro obras de temática religiosa...*

Otra de ellas es la *Ode a Martin* (1995). Como os he dicho anteriormente, las autoridades de Tours, y más en particular, el Diputado de la región, Yves Dages, pidieron la composición de una obra musical a Henri Dutilleux, con ocasión de la visita de Juan-Pablo II a Tours con motivo de la celebración del milenario de la muerte de San Martin de Tours. Como Dutilleux no podía realizar la obra, me pasó a mí el encargo. Así nacieron estos 45 minutos de música. Cuando Dutilleux me propuso escribir una pieza dedicada a San Martín, ¡no puedo decir que mi entusiasmo fuera desbordante! Por un lado, estaba mi reticencia a escribir música religiosa y, por otro, la temática, San Martín... Pero cuando la petición te viene de quien te viene, no te puedes negar; y se trataba, además, de la visita de Juan-Pablo II a Tours. No cabe duda de que era una ocasión excepcional, a la que se sumaba el interés que Dutilleux tenía en que yo lo hiciera. Así que acepté. Una vez metido en ello, descubrí una biografía del siglo V –la original y más antigua, la base de todas las que vendrían después–, del escritor latino Sulpice Severe: *Vita Martini*. Me entusiasmó su lectura. Y me metí de cabeza en la composición de la obra.

– *¿Y el texto que utilizaste fue directamente en latín, el suyo?*

En latín, junto con adiciones personales, como siempre, en vascuence... Todo lo demás son extractos del libro de Sulpice Severe en latín, con un recitador. El estreno fue un gran acontecimiento en Candes, donde murió San Martin. Se dio en la iglesia, que es toda blanca, ligera y gótica. Es un lugar muy conocido. Dutilleux tiene una casa allí mismo, delante de la iglesia, en la confluencia de dos ríos.

El concierto se retransmitió en directo por Radio France. La obra se la dediqué a Dutilleux, tras preguntarle si lo aceptaba. En el concierto se dio también su cuarteto *Ainsi la nuit*, interpretado por el Cuarteto Rosemonde, y también se cantaron varios motetes de Liszt. Dutilleux me dijo: “lo que más me entusiasmó fue su obra; es grande, muy grande”. Allí ha dejado secuela. En varias ocasiones me han expresado el deseo de darla de nuevo. ¡Me gustaría mucho! Por cierto, la soprano que cantó en *Ode à Martin*, Kiyoko Okada, viene la semana próxima a Donostia para cantar por primera vez *Ekain*. La espero con mucha ilusión. *Ode a Martin* se hizo de nuevo en la Iglesia Sainte Clotilde de París. Tiene algo de particular esta iglesia para mí, por haber ejercido César Franck en ella como organista.

– *Esta es la tercera, y la cuarta Zuk zer dezu...*

Efectivamente, éstas son las únicas cuatro obras –del casi centenar del catálogo– con connotación religiosa, sí. Y *Zuk zer dezu* (2001) es una de las mis más bellas aventuras musicales –¡y he vivido muchas!–. Bella, de principio a fin. Desde la propuesta hasta la ejecución en el concierto inaugural de la Quincena Musical de San Sebastian el 8 de Agosto de 2002 en el Auditorio Kursaal.

Todo ello comenzó con una carta recibida del superior de los franciscanos de la Comunidad de Arantzazu, Juan Ignacio Larrea:

Arantzazu, 27-6-99
Félix Ibarrodo
Asnières – Francia

Estimado Félix:

Puede que te sorprenda recibir una carta mía. Pero la intención de la misma es tan sencilla como directa.

Creo que eres conocedor de la celebración del 5º centenario de la presencia de los Franciscanos en Arantzazu dentro de dos años: en el año 2001.

Con tal motivo, el Discretorio de casa ha comenzado a interesarse por el tema y el Definitorio de la Provincia ha nombrado, también, una Comisión que se encargue de estudiar los diversos modos de celebración de dicho evento.

Y me complace decirte que, dada la tradición musical de Arantzazu y también el estilo vanguardista de Arantzazu en estos últimos años, tanto el Discretorio como la citada Comisión, se han acordado de ti.

Han considerado interesante proponerte la posibilidad de que realices alguna composición musical dedicada a Arantzazu para ser estrenada en este lugar, dentro de las actividades que se celebrarán con el motivo del Centenario y con la solemnidad que se merece.

Como ves, es simplemente una propuesta que te dirigimos, con el deseo de contar con tu inestimable colaboración. ¿Es posible? Tú me contarás.

De mi parte, nada más. Desearte lo mejor en ese mundo complejo de la música en el que estás metido con tanto éxito.

Mira a ver si te es posible. Nos gustaría mucho.

Un fuerte abrazo de tu amigo y hermano en Francisco,

Juan Ignacio Larrea

Al reunirme con los responsables les propuse tres opciones de diferente ambición: de la más simple a la más compleja. Ni me dejaron terminar la exposición de mis proyectos: “la que mejor te parezca, me dijeron. Haremos lo posible para que se pueda realizar”. Así pues, me lancé en un proyecto ambicioso. Una pieza sinfónico-coral con solistas y recitador. Una especie de gran oratorio. Yo mismo realicé la trama, basada en elementos de la larga historia de Aránzazu y la dividí en 11 números, correspondientes a otras tantas facetas históricas importantes de la historia del Santuario. Me basé en un libro de Fr. Juan de Luzuriaga del año 1686: *Paraninfo celeste o historia de la mística zarza... y del prodigioso Santuario de Aránzazu*.

La obra la interpretaron la Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigida por Juanjo Mena; la Coral Andra-Mari de Rentería, maravillosamente preparado por José Manuel Tife; la Escolanía del Coro Easo; y, como solistas, Kiyoko Okada, soprano, Lionel Peintre, barítono y Euken Ostolaza, tenor. Kiyoko Okada y Lionel Peintre habían sido ya los solistas de mi *Ode à Martin*. En la primera parte del concierto, la Orquesta de Bilbao ejecutó extractos de la sinfonía *Turangalila* de Olivier Messiaen.

Zuk zer dezu se repitió en la temporada de abono del Palacio Euskalduna de Bilbao. Estaban fijadas las fechas para la grabación, pero desgraciadamente, ésta se anuló –y no conozco las razones–.

– *¿Realizaste estas cuatro obras como cualquier otra? ¿O existe algún elemento, algún plus o connotación en tu lenguaje que evoque a Dios, algo similar a lo que hace Messiaen...?*

Ya que me hablas de evocar a Dios, aprovecho la oportunidad para hacer una digresión, pero que tiene su importancia en mi caso –al menos para mí–.

Pienso que la música –y el arte, en general, en su expresión óptima– nos lleva muy lejos. A ese lejos algunos llaman el más allá, otros el no sé qué, otros le llaman incluso Dios, etc. Todo esto puede prestarse a malentendidos y confusiones. Nos movemos en territorios muy vagos. Por mi parte, toda música salida de mi pluma intenta expresar al hombre entero y... casi desnudo. El resto es ambiguo. Por otra parte, en el mundo musical en el que vivo intento ser un profesional como otro profesional. En el mundo musical, soy un compositor como los otros, y sólo en cuanto tal quiero ser juzgado y catalogado. Prefiero descartar toda otra interferencia. Que se juzgue la calidad objetiva de mi obra. Sin otro *a priori* o consideración. En esto soy radical. Por otro lado, términos como Dios, religioso, sagrado, etc., son términos en los que cada cual –y sobre todo en nuestra sociedad actual desacralizada– incluye contenidos muy variados y difusos. Diciendo Dios, decimos los unos y los otros cosas muy distintas. Intento descartar de mi vocabulario estas palabras que se prestan más a confusión que a verdadera comunicación. Quien dice hacer “música religiosa”, ¿a qué se refiere? Me gustaría intercambiar mi punto de vista sobre ello cuando todos demos a las palabras el mismo contenido. Por otra parte, personas que se declaran ateas,

nos elevan con su arte a territorios inimaginables, y creyentes cristianos, indiscutiblemente sinceros y fervorosos, pueden componer misas u obras llamadas religiosas que nos dejan, por decirlo de algún modo, “a ras del suelo”.

El lenguaje utilizado en todas mis obras, de carácter religioso o no, es idéntico. Y es el lenguaje mismo –y no los títulos, o las palabras añadidas o los comentarios, que lo mismo pueden decir una cosa que la contraria– el que da sentido a la obra, y el que nos transporta o no... a territorios imposibles de describir.

En mi música no evoco a Dios, evoco, en parte, al hombre que yo soy, y acaso eso pueda llevarnos lejos... A ese lejos... ¿cómo le llamamos? La relación entre el arte y la religión es una reflexión constante de mi vida sobre la que me he expresado muy poco en público. Llevo tiempo pensando hacerlo. Busco una oportunidad adecuada para compartir mi pensar y sentir detenidamente.

3.4. Compromiso social

– *En tu obra se advierte cierto compromiso social...*

Llegados a este punto, hay que mencionar *Gau-Kanta* (2004) para coro a capella. Fue un encargo de Geoffroy Jourdain, un joven muy dotado, director del coro de cámara Les Cris de París. Geoffroy pidió a 4 compositores una obra sobre los gritos (*les cris*) de la ciudad; se trataba de un encargo relacionado con el nombre del coro que él dirige.

Por esos días en que me solicitó la pieza tuvo lugar justamente el horroroso atentado del 11M de Madrid. Su impresión horrible se convirtió, en mi interior, en sonido. Y así surgió *Gau-Kanta*, el canto de la noche, un obra en la que aparecen algunas palabras, frases en euskera, así como ciertos gritos o expresiones de la manifestación que tuvo lugar en Madrid a raíz del atentado. Aquella manifestación, retransmitida por la televisión, me causó verdadero impacto. No sé cómo lo vivisteis vosotros: “¡¡No está lloviendo, Madrid está llorando!!”, lamentaba, más que gritaba, la muchedumbre, digna en el dolor. Me impactó profundamente: “¡¡No está lloviendo, Madrid está llorando!!, ¡¡No está lloviendo, Madrid está llorando!!” ¿No os acordáis de la muchedumbre inmensa que avanzaba? Estaba lloviendo y lloviendo. Y estaba llorando y llorando...

– *Félix, ahora que ha salido del tema de la obra sobre los atentados de Madrid... Argiruntz trata sobre el terrorismo en el País Vasco, sobre tu sentir o tu vivencia al respecto. ¿Hay alguna otra, o son esas dos en las que de alguna manera recoges esta vivencia en relación al terrorismo?*

Argiruntz (1983) forma parte de un tríptico: viene tras *Odolez* (1979) y *Zoro-Dantzak* (1981). Es la tercera de las tres piezas que, aunque fueron escritas de manera independiente, tienen una unidad de base bajo el título: *Trois Choeurs basques à capella*. Las tres tratan sobre cómo sentía la situación del País Vasco

en la época en la que las componía. Creo haber hablado ya de *Odolez* y de las circunstancias de su composición. Estas tres piezas, a las que los intérpretes de las primeras ejecuciones llamaban la “Trilogía”, me son particularmente entrañables. No sólo por la temática de las piezas; ni porque se hayan dado ya en cantidad de ocasiones, con una acogida más que entusiasta; ni porque hayan sido grabadas ya dos veces o se hayan hecho reducciones para coros más pequeños. Sino porque gracias a ellas he podido entrar en relación con muchísimas personas. En particular, con Roland Hayrebedian, director entonces del Choeur Contemporain d’Aix en Provence y, hoy en día, del Ensemble Musicatreize, reconocido internacionalmente. Él estrenó en uno de sus primeros conciertos, *Odolez*. Y luego, los otros dos coros. Ha interpretado *Trois Choeurs basques* en muchos lugares, bien con su coro, bien con otros coros. Fue él quien me encargó y estrenó *Gauherdikoak* (1989) para 4 Pianos, 4 Percusionistas y Coro en la sala Arsenal –recién inaugurada– de Metz. Él estrenó, en Radio France, *Gabaren Begiak*, para doce voces, con el Ensemble Musicatreize. Estrenó y grabó *Oroipen* –homenaje a Mauricio Ohana–, con el mismo Ensemble. Estrenó también el *Ode a Martin*, en Candes Saint Martin. Me solicitó y estrenó el *Concerto de Guitare* (1999) en Marsella. Estrenó *Min dira* (2004) en Lurmarin, y un largo etc. Tenemos mucho camino recorrido en común.

El de Roland Hayrebedian y el mío es uno de esos encuentros que marcan el momento y condicionan el futuro. Tanto camino hecho ya en común... Y gracias a tales intérpretes, escuchamos en ocasiones nuestra música ejecutada de manera ideal.

Y volviendo a eso que llamáis “compromiso social”, olvidaba otra pieza que, por no haberse dado posteriormente a su estreno, la había dejado de lado en mi mente. Se trata de *Cibillak* (1981). Mireille Laroche, directora de la Péniche Opéra de París, propuso a diez compositores –entre ellos Mauricio Ohana– componer 10 minutos de música con la intención de realizar una ópera colectiva. Se trataba de componer una pieza musical sobre un acontecimiento extraído de un periódico cualquiera. Y utilizando palabra por palabra el artículo en cuestión. La propuesta venía de la Péniche Opéra, muy en boga en el París de la época, y muy activa aún hoy en día. Mauricio me propuso que la obra la hiciera yo. Así surgió *Cibillak*, basada en un artículo sobre los atentados en el País Vasco. Encontré el artículo en el diario *Le Figaro*. Son 10 minutos de música. Dos clarinetes, tres violonchelos, voces de soprano, tenor y barítono. Se dio en la Péniche, un barquito –como la palabra dice– sobre el Sena. Nunca más la he oído, pero recuerdo que tuvo buena acogida. Participaban al proyecto, entre otros, Pascal Dusapin, François-Bernard Mache, Yosihisa Taira y gente conocida. Me gustaría volverla a escuchar. El título hace alusión a la melodía de Iparraguirre *Cibillak ezan naute*.

3.5. Las obra para guitarra y para arpa

– *Centrémonos ahora en tus obras para guitarra...*

Cristal y piedra (1978) fue la primera. Está dedicada al gran guitarrista y pedagogo Alberto Ponce. Fue un encargo del primer concurso de guitarra de Car-

penra y fue obra obligada en el mismo. No hubiera imaginado, al escribir esta pieza, el largo camino al que me invitaría el instrumento. Con *Cristal y piedra* comenzó una relación con la guitarra que me llevó a escribir una decena de obras que se interpretan más o menos regularmente. A veces, a propósito de la guitarra, se me dice: "claro, como eres de donde eres...". "No señor -digo yo-. No es porque sea de donde soy -que, además, soy de Oñate, que no es precisamente Andalucía- sino porque con la guitarra siento lo que es el hombre más que con cualquier otro instrumento". Es el instrumento más directo entre el sonido y el ejecutante. Apenas hay espacio entre ellos: tan solo la yema -tan sensible- de los dedos. En el violín está el arco. En el piano, las duras teclas negras y blancas. Aquí no; son sólo diez dedos y unas frágiles y sensibles cuerdas. Y se consiguen esas sonoridades tan espectaculares... y misteriosas.

Tras *Cristal y piedra* vino *Pakeruntz* (1979), para dos guitarras; después otra para cuatro; después el concierto de guitarra, dedicado a Caroline Delume; después nuevas obras para guitarra y flauta, guitarra y voz (*Urrundik*, 2004), para guitarra y clarinete; dos guitarras y orquesta... He tenido muchas satisfacciones con la guitarra. Y con los guitarristas. He podido conocer a decenas de intérpretes, personas de un entusiasmo y generosidad extraordinarios en el mundo musical. Jean Horreaux, Pablo Márquez, Caroline Delume, Alberto Ponce, Michel Grizard y cuántos otros con los que he compartido y entablado relaciones de amistad.

Me paro un instante para decir la importancia que concedo en mi vida a mi relación personal con el intérprete. Siempre digo que el hombre es el centro de todo. Y el encuentro con el hombre me es esencial. Quien interpreta la obra, interpreta al autor. El encuentro con el compositor es una suerte y un riesgo para el intérprete. Pero el ejecutante que da la obra y pasa de largo del autor, por decirlo de algún modo, pasa de largo, tal vez, de lo esencial. Es un hecho que el intérprete vive a su ritmo y que no puede menos de pasar... a otra cosa. Pero es esencial, sobre todo en ciertas músicas en las que las indicaciones de la partitura no pueden ir al fondo, dialogar y profundizar con el autor.

El compositor tiene una suerte inmensa de poder tratar con intérpretes, que son en muchas ocasiones, personas bastante extraordinarias. Nacen así relaciones y amistades... que para mí son insustituibles.

- ¿Y para arpa, en esta misma línea?

He utilizado mucho el arpa en los conjuntos. Con ocasión de los 50 años de la muerte de Ravel, Michel Fusté-Lambezat, un excelente músico y compositor, director del Ensemble Musique Nouvelle, muy activo en Burdeos, me encargó una obra para arpa con la plantilla de la *Introducción y Allegro* de Ravel. Así nació *Aïgari* (1987), dedicada a Nicanor Zabaleta. La estrenó en un concierto en Burdeos en homenaje a Maurice Ravel. Nicanor interpretó la obra de Ravel -que en la época la había interpretado ante el mismo compositor- y estrenó la mía. Fue para mí la ocasión de pasar varios días en la compañía de un hombre encanta-

dor y culto. Había trabajado mi obra con todo esmero y escrúpulo. Posteriormente, *Aigari* se ha dado en varias ocasiones con la arpista Brigitte Silvestre, que también es una intérprete excepcional.

Nireak (1997), para arpa sola, está escrita a petición de Francis Pierre, arpista reconocido en toda la música actual. Obra muy difícil. La estrenó en el Festival de Arpa de Gargiles. El escribir para arpa sola entraña para el compositor actual –dado el sistema mecánico del instrumento, diatónico– una dificultad considerable.

En todas mis piezas de orquesta el arpa juega un papel importante. Tal y como siento la orquesta, el arpa me es indispensable. Aún cuando apenas se escuche una sola nota aislada de principio a fin de la obra, el instrumento es necesario. Sin ese arpa –escondida y que aparentemente pasa desapercibida– la orquesta no sonaría como suena. Da un verdadero color al conjunto instrumental.

3.6. Otras obras significativas

– *¿Qué otras obras han sido acontecimientos importantes para ti?*

Siendo sincero, cada concierto es para mí un acontecimiento importante. Haya público o no lo haya, sea en un lugar prestigioso o sea en la última salilla perdida –tengo la suerte de sentir una cierta indiferencia en ese sentido–. Puedo decir que cada pieza mía es única e igualmente querida. Pienso en la madre que tiene 8 hijos. Porque sean numerosos, ¿los hay menos queridos?

Brisas (1980), por ejemplo, fue importante en España –al utilizar el adjetivo importante me refiero a lo que ha supuesto en la trayectoria de mi vida social musical–. Dedicada a Encinar y al Grupo Koan, se tocó con cierta frecuencia. El director Antoni Ros Marbà la grabó en 1982. Después vino *Flumina* (1980), para flauta, piano y percusión. Se estrenó en Avignon e igualmente se ha tocado mucho. Está muy bien grabada, por cierto, por el grupo LIM. La verdad es que debo mucho agradecimiento a su fundador y alma, Jesús Villa Rojo, que realiza una labor perseverante y de gran calidad con su grupo. A él le debo el que algo de mi música se haya divulgado durante años en España. A él le debo también que la BBK me dedicara un disco monográfico. Y muchísimos compositores han tenido la suerte de escuchar su música interpretada por el conjunto de Jesús Villa Rojo. Su actividad desbordante es nada menos que ejemplar.

Sino (1981), para coro, soprano, metales y dos percusionistas, es una obra muy fuerte, grabada por Roland Hayrabadian en mi primer disco monográfico (1983). No la he escuchado desde entonces. *Abyssal* (1982), concierto para dos guitarras y 17 instrumentos, fue también importante; *Canto* (1983); *Phalene* (1983), para trío de cuerdas, que se estrenó en un concierto memorable en Radio France organizado por Harry Halbreich. Alain Bancqart, que dirigía entonces la programación musical de Radio France, le dio carta blanca al grandísimo musicólogo Halbreich para poder imaginar una serie de conciertos ininterrumpi-

dos *-non stop-*. Así pudo realizar encargos a unos 20 jóvenes compositores que estrenaron sus obras en la serie de conciertos llamada "Perspectivas del siglo XX". Harry Halbreich nos encargó a Paco Guerrero y a mí mismo sendas obras para tal serie. Paco escribió una obra para clavecín. Yo escribí un trío de cuerda, *Phalene*, para el Trío de cuerda de París. La pieza tuvo un éxito muy grande. Después se ha tocado decenas de veces. Con ella he recorrido toda Francia en conciertos y cursillos. Y me detengo un instante para hablar del Trío de cuerda de París y de su promotor, que no es otro que Charles Frey. Siendo violín solo de la Orquesta de París, Charles Frey creó esta agrupación a la que, después, se dedicaría íntegramente. A raíz del estreno de *Phalene*, me pidió otro trío, que vendría a ser *Iruki* (1988), al que seguirían otros dos, el tercero y el cuarto tríos de cuerda. Todos ellos han sido interpretados cada vez de manera ideal por su trío, cada uno de ellos en numerosas ocasiones. Dada nuestra relación artística y humana, Charles me pidió que le escribiera un concierto para violín. Así lo hice, con alegría y entusiasmo -lo terminé en 1995-. Fue estrenado por la Orquesta de Poitou-Charentes, dirigida por Pascal Verrot. Tanto la orquesta como Charles Frey la ejecutaron de manera magistral. Un gran recuerdo. Charles Frey, gran talento pedagógico al mismo tiempo, dirige el conjunto de cuerda de la Región de Nantes. Para ese conjunto escribí *Ressac* (2003), una pieza para orquesta de 24 cuerdas. El encuentro con Charles Frey fue, y sigue siendo, esencial en mi camino.

La obra orquestal *Erys* (1985, encargo de Radio Francia) fue otra de las importantes, ya que se trataba de mi primera pieza para gran orquesta que escuchaba -recuerdo aún el impacto que me causó el sonido "enorme" de todas las cuerdas juntas en un ensayo parcial y en una sala más bien pequeña-. La dirigió magistralmente Arturo Tamayo en Radio France. Luego vinieron *Ekain* (1985), para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y soprano, que se sigue tocando hoy en día; *Nayan* (1986), concierto para alto y cuerdas, dirigido por Mark Foster...; el concierto para violonchelo *Nerezko aiak*, encargado por Radio France y escrito para el violonchelista Alain Meunier, otro gran intérprete.

Como anécdota contaré que poco antes de llegar el día del estreno no había visto aún a Alain Meunier. Todo compositor sabe el estrés que vivimos en esos momentos. A última hora, y estando yo, como suele decirse, "a más no poder", Alain me llamó. Nos citamos al día siguiente. Llegó ansioso y muy inquieto. Cogió el arco, se sentó, empezó a tocar el concierto y, casi sin una pausa, lo terminó. Y me dijo: "Félix, ¿qué debo cambiar...?" -o algo similar-. "Nada, nada, sobre todo nada" -le respondí-. Quien conozca la dificultad de ejecución de mi música -y las horas y horas que paso para trabajar con mis intérpretes- comprenderá mi admiración. Lo tocó exactamente como yo lo había imaginado. Es un artista superiormente dotado. El Concierto para violonchelo fue ejecutado por la Orquesta de l'île de France, dirigida por Jacques Mercier. Viví una idéntica feliz experiencia con otro grandísimo intérprete, pianista y amigo, Jean-Claude Pennetier, por cuya petición compuse *Iris* (1991, para piano). Llegó para mostrarme su trabajo unos días antes del concierto. Me la ejecutó de principio a fin de manera única, dejándome... boquiabierto. Pero experiencias de éstas son excepcionales.

Cada una de estas piezas -¡todas, en realidad!- ¡tiene tanta historia! ¡Son todas importantes!...

4. EL ACTO DE CREAR

Para Félix Ibarondo, es simple: una nota lleva a la otra y ésta a la siguiente en un proceso novedoso y sorprendente cada vez. Construir un edificio imaginado cuya primera piedra, sea un re o un sol sostenido, lleva implícita la libertad de su propia evolución. Como la hormiga, día a día, hacer para ser y para vivir y soñar con llegar a lo profundo, adentro-adentro de la obra, que es una, la de toda una vida, cuya experiencia interna la conforma y de la que nunca se separa.

– En alguna ocasión has dicho que situarte ante el sonido es situarte ante la eternidad, que adquieres un compromiso de experiencia interna que, de por sí, ya es mística. ¿Qué es para ti ponerte delante del sonido? ¿En qué piensas?

Eso de eternidad... es mucha palabra. Y la retiro. No pienso en nada, es una vivencia.

– Para ti el sonido es vivencia...

Absolutamente... [gesticulaciones sonoras]. Es ir lejos-lejos. O adentro-adentro, hasta no saber dónde-dónde, y perderte. Pero, ¿como describir la vida, en esencia? Cada cual conoce esto. Y habrá quien lo pueda describir mejor que yo.

– Cuando vas a componer una obra ¿cuál es tu proceder cotidiano? Vas a empezar una obra nueva y te sientas delante de un papel o te pones a pensar en un sofá...

Mi proceder al componer es el del artesano: trabajo, trabajo y trabajo. Dicen algunos, que me conocen poco, que tengo cierta facilidad. Nada de eso. Me cuesta lo que nadie puede imaginar. Y cualquiera que se entregara como yo, lo haría más y mejor; sin duda alguna. Tengo conciencia de mis cualidades, pero aún más de mis límites...

Por otra parte, cada obra tiene su proceso particular, su historia. No hay dos procesos semejantes. Y son cuestiones en las que no me paro a pensar.

¿Algunas generalidades? Cuando comienzo a componer, sé y cada vez más, que el primer sonido –o aglomerado de sonidos– va a determinar el resto de la obra. Pienso, por ejemplo, en Brahms, que establecía ya al inicio las modulaciones futuras –*dixit* Max Deutsch–. Este es un proceso absolutamente opuesto al mío. Al inicio ignoro todo; y todo es para mí mismo una sorpresa a la que me abro y a la que intento ser fiel y lógico. A partir de aquí, todo se debe sostener: de principio a fin. Si se sigue bien: el primer sonido –o aglomerado– engendra el segun-

do; el segundo engendra el tercero; el tercero el cuarto; el cuarto el quinto, el quinto el sexto; el sexto el séptimo y así sucesivamente hasta la extinción de las posibilidades; todo ello en una constante ida y vuelta a partir de un eje –o conglomerado– siempre en continua variación, como en un torbellino permanente. En mi interior el proceso va repitiéndose miles de veces. De una nota llegamos a 12 –si se trata de notas–. Y en el camino se forman intervalos precisos que van a generar acordes o masas sonoras –como piedras, en mi caso, para el edificio– que utilizo como material de base en la construcción sonora. Empleo igualmente elementos explícitos que se adhieran a una memoria en continua evolución: un gesto rítmico puede llegar durante la obra y adquirir un mayor relieve al romper con todo el tejido de línea continua. Tiendo a utilizar –cada vez más– figuras de este tipo, gestos evidentes, sean rítmicos o sonoros, que sin duda ayudan a renovar y proseguir el discurso. Pero de todo esto, preguntad al que analiza mi música. ¡Es de tal simplicidad! Pero la música está aún detrás de todo eso, más lejos –cuando la hay–. Cuando te dejas invadir por el sol, y que los rayos te penetran, no te preguntas por la naturaleza química de tales rayos...

– Una nota lleva a la otra, pero ¿y ese primer sonido?

Puedes pasarte días y días –y semanas– pensando en lo que va a provocar la pieza. Me pongo delante de mí o del piano, y pueden pasar horas antes de plasmar una nota. Cada vez la espero más. Porque me doy cuenta de que el primer sonido es esencial. Me da un miedo cada vez mayor ese primer sonido –o llamarlo intuición–. En el primer impulso está incluido el fin, como en un engendro natural. ¿La primera nota? Pues depende también de la plantilla, de la duración y del sentido hacia el que quieras orientar tu trabajo. Pero eso es el proceso de cada compositor. ¿Qué hago? ¿Por dónde agarro la obra? ¿Qué va a ser? Cuando empiezo, con frecuencia hay una nota. O varias, pero en un solo gesto. Una nota, más las sombras del futuro ya presentes... El trabajo del compositor es el del orfebre o el del cantero. Pero del orfebre que debe ir personalmente a la búsqueda y extracción de la piedra bruta. Y luego tallarla, pulirla, darle forma. Para situarla luego poco a poco en el contexto. Y del orfebre o cantero que fue, llega a ser arquitecto del edificio imaginado... Pero todo esto es muy subjetivo. Mejor acaso dejarlo. ¡Para qué manosear lo que es tan frágil!

– Y, conscientemente, ¿hay un registro en el que sueles empezar? Por ejemplo, Dusapin dice que siempre comienza en un registro central, incluso con una nota concreta...

Nunca he pensado en ello. Pero ahora que preguntáis... es posible que sea el Re. Pero cuidado, que acaso a partir de mañana sea el Sol sostenido, y no voy a variar mi trayectoria porque la víspera hablaba del Re. Ser libre, ante todo...

Si el artista tiene un privilegio, ese es el de la libertad. Poder crear un mundo, el suyo, desde cero. Soberana libertad de la que soy muy consciente. Poder imaginar un mundo único y nuevo. Un mundo con alas tan grandes como el infi-

nito. ¿Por qué poner barreras a esa fantasía? Ser libre en relación con el pasado, en relación con el medio artístico, en relación con la propia historia. Ser libre de sí mismo, sin otra atadura que la que el mundo que vamos creando nos impone para sostenerse por sí mismo.

– *Cuando compones, ¿tienes alguna preferencia por algunas horas del día? Por la mañana cuando te levantas, por la noche...*

La obra la llevo siempre dentro –pienso que como cada compositor–. No me separo de ella. O... ella no se separa de mí. Y las horas de la noche –horas esenciales– van ordenando, ajustando todos esos sonidos vividos de día... Las horas de trabajo son todas las que el resto de mi vida me permite. Me distraigo poco –demasiado poco, tal vez–. Pero todo esto es accesorio y curiosidad inútil. Lo esencial, o lo que importa –realizado en estas condiciones o las otras– es el fruto producido. Las condiciones en las que el artista produce, no le incumben sino a él.

– *Es una entrega...*

Muy grande. Muy grande. Muy grande. Total.

– *¿Buscas evolucionar como artista?*

En mi vida compositiva no hay evolución consciente y premeditada. Ciertos compositores intentan evolucionar, dar nuevos pasos, experimentar nuevos territorios, y me parece muy bien. En mi caso, no ocurre así. Soy inocente y como un recién nacido al arte, cada día. Vivo el día a día –y sin muchas abstracciones– como la hormiga que hace su camino. Me interesa el ahora y el mañana. El ayer no existe. Me desentiendo de lo pasado para no ser víctima de lo que fui. La vida misma de las obras –como es el caso en el ser vivo– va engendrando su propia evolución. Acaso, a veces, me convendría mirar un poco más en el retrovisor para ver lo que habría que evitar, pero... prefiero cometer los mismos errores del pasado dejando al instinto actual realizarse. Trabajo –más bien compongo– sin afiliarme ni a mí mismo, ni a mis técnicas ni a mi manera de hacer. Hacer para ser. Vivir... ¡para subsistir y soñar!

– *Sin embargo, la composición de una obra se sucede en el tiempo. Es una obra de ayer que necesitas continuar hoy y continuarás mañana. ¿Cómo conjugas ese presente en una obra que ya, de por sí, tiene parte de pasado?*

Hay que diferenciar entre las obras y, como suele decirse, “la obra”. La totalidad de las obras y las individuales. Éstas, todas ellas hacen una. En realidad, cada creador no crea –pienso cada vez más– sino una sola obra... una obra con variantes o variaciones.

Por otra parte, hay compositores que desde el principio tienen claro su sistema, su técnica, sus teorías, y las van aplicando en su quehacer –pienso, entre otros, en Olivier Messiaen, que de joven escribió ya su *Technique de mon langage musical*, que admiro–. Lo mío es algo –o mucho– distinto. Construyo el método cada día, en cada nueva pieza. Invento el material, la estructura, la arquitectura, todo, de principio a fin. Es un invento de cada momento que, partiendo de la nada, intenta llegar a un todo coherente y necesario.

– *Para cerrar este apartado, y volviendo al proceso de creación, evidentemente el sonido tiene para ti una fundamental importancia, pero uno siempre tiene sus obsesiones, recurrencias, ideales. Sin duda buscas algo, un ideal...*

¿El ideal...? El ideal para Beethoven es el cuarteto nº 14; para Mozart, *Don Juan*; para Debussy, *Pelléas* –y otras más, aunque no todas, para esos artistas máximos–. El ideal del artista es la obra conseguida. Esa obra en la que te has plasmado de manera única y que es tu –casi– absoluto reflejo. Y esto me hace pensar en Narciso. Pero todo artista, ¿no es un gran Narciso? Narciso aporta su ser, y enriquece así –acaso– a su entorno. ¿Os figuráis lo que sería el mundo –al menos el nuestro, occidental– sin Bach, sin Beethoven, sin Debussy, sin Schoenberg?

– *Te has quedado parado alguna vez y has pensado: “hasta aquí he llegado; esta obra es el lugar donde quería llegar y no sé avanzar”...*

No sé exactamente a qué os referís. Pero a lo que creo entender digo: no... ¡y sí! Casi en cada obra. Es difícil imaginar desde el exterior, y una vez vista la obra acabada, los obstáculos que han surgido en lo que al final casi parece una evidencia. Hay momentos en los que uno no sabe qué hacer, por dónde salir de ese callejón donde se ha adentrado, casi sin darse cuenta. Hasta hoy siempre he saltado el “muro”. No es evidente que en el futuro sea siempre así. Un recuerdo preciso y ya anciano, pero que me quedó muy grabado: componía la obra que se llamaría *Iruki*, el segundo trío de cuerda. Llegué a un momento en el que me encontré con algo así con ese “muro”. ¡No sabes por dónde seguir! Y para el compositor no es algo intelectual, sino verdaderamente “existencial”. Recuerdo incluso haberle hablado de esto a Mauricio. El hecho es que, con los días, salté el muro o la barrera. La obra acabada y ejecutada, la escuchó alguien. Su criterio me interesaba. Me dijo: “Es impresionante cómo esto parece fácil, evidente...”. “Gracias” –le dije–.

5. EL ACTO DE ESCUCHAR

Según Félix Ibarondo, en el acto creativo encontramos la escucha ideal, no en la obra finalizada. Porque el compositor comprometido lo es para estar haciendo, en permanente escucha. El concierto, lleno de artificialidad y apariencia, no representa la verdadera escucha. En cambio, el encontrarse con uno mismo a través de una obra representa el camino del negro más profundo al interior, al sonido en relieve. Se trata de dar a un botón, al del aparato de la cabecera de la cama, acaso la manera simbólica de aparecerse ante el sonido, sus partes, sus detalles, para darse cuenta de la música que verdaderamente lo es: Bach, el único, Mozart, más presente que el ser material, Beethoven, ¡claro!, Schoenberg, Chopin, Strauss, ¿Wagner? Resulta gratificante escuchar el entusiasmo con el que un autor como Ibarondo habla de estos compositores, pero todavía resulta más llamativo cómo se ilusiona al descubrir las obras de Bruckner, o Sibelius o incluso Arriaga. Esta espontaneidad contagia, como su música, porque es reflejo del hombre que vive en la música, que a su vez refleja al hombre que es, o todo al mismo tiempo, porque a estas alturas ya nos hemos dado cuenta de que Félix Ibarondo es al sonido en tres dimensiones como el pez al agua o la luz al día, con una sinceridad y un sentir que llena. Eso sí, siempre que su música sea interpretada adecuadamente, es decir, que el intérprete sea capaz de añadir ese plus que la grafía no da. En este caso, la impresión que le produce su obra, toda ella, una, es profunda. Porque sin un buen intérprete la obra no acaba. Hablamos de intérpretes como Gieseking con Debussy, Pires con Mozart o Bach, Argerich interpretando La Barcarola de Chopin, una de sus obras preferidas, o Alfonso Gómez con sus obras para piano.

– ¿Y, si al encontrarte con el muro al que te refieres, escuchas a ese gran compositor para que te dé algo de aire?

Me paro en eso de la simple escucha. Es lo esencial, en medio de todo, en la música, ¿no? Pocas veces se para uno a pensar en ello. Pero cuanto más reflexiono, más me doy cuenta de la complejidad del proceso de la escucha musical.

Hablando de eso confieso que nunca escucho la música tan vivida y clarividente como cuando me despierto a media noche y le doy al botón del aparato que tengo en la cabecera de la cama. Es para mí un espacio de escucha ideal, un espacio en el que no tienes más que ello, donde el sonido suena como en relieve. El sonido te llega como en una aparición. Y ahí ves la obra –las últimas sinfonías de Mozart, digamos– como una catedral gótica surgida de no sabes dónde, de la nada, y más presente que el ser material. Percibes la forma total, las partes, el detalle. Y el más mínimo detalle tiene razón de ser; todo está donde debe de estar. Nada necesita de explicación racional, porque todo es evidencia. Ese mundo sonoro se adentra desde el negro de la noche a lo más profundo de ti mismo. Y lo vives. Algo de eso es la vivencia de la música. Ahí te das cuenta de lo que es música cuando lo es. A esta escucha me han habituado los años.

Y hay escuchas y escuchas. Y pienso, cada vez más, que el acontecimiento social del concierto no es lugar ideal de escucha. Mucha artificialidad. Apariencia. Juego social, mundanidad. Me atrevo a afirmar que a veces parecen “de mentira”. ¿Quién va, por qué va, cómo se escucha? Me viene a la mente un muy anecdótico, pequeñísimo y personal ejemplo...: aquella señora de la noche del estreno del *Zuk zer dezu* en el Auditorio Kursaal de San Sebastian. Sentada delante de mí, se abanica la señora dulce y distraídamente, asistiendo –de cuerpo– presente a los estruendos desencadenados de coro y orquesta. Tal como están organizadas la vida y sociedad actuales sería absurdo y ridículo el rechazar el concierto. Es obvio que la música, tal y como yo la entiendo, necesita un marco más propicio para su total vivencia. Por otra parte, el compositor la vive en este sentido cuando compone. ¡Al máximo! Personalmente vivo hundido en ella como el pez en el agua. Y ahí la siento... Lo esencial, y lo digo muchas veces, no es, incluso, el producto realizado, sino el estar haciendo. El vivir para estar haciendo. Y lo paso muy mal o muy bien, pero estoy hundido en ella plenamente. Y el acto artístico es justamente ése, aquél en el que estás creando, siendo. Acaso, y casi cierto, que luego jamás vivirás lo que estás viviendo cuando compones. Pero ahí se da la escucha ideal de música.

– ¿Qué música escuchas?

Desde Carlos Gardel, pasando por Jacques Brel, hasta el último creador de la que se denomina música contemporánea. No desdeño música alguna, si la encuentro bien escrita –en la música que llamamos de *variétés*, o algo así, veo a veces orquestaciones que me dejan pasmado. Y si se observa bien, con frecuencia no es el valor melódico, sino el vestido orquestal el que condiciona el éxito de una canción–.

Creo que el compositor no es, por otra parte, el ser que escuche más música del repertorio. La suya le habita y ocupa mucho espacio. Al menos en mi caso.

Lo que escucho depende de días, de épocas, de contextos. En literatura, cuando doy con un autor, intento leerlo todo, o, al menos, lo esencial. Cuando era joven leía Mauriac, Dostoievski, Camus; algo más tarde Proust –guardo para él un lugar privilegiado y único en mi biblioteca interior, compañero de todo viaje–, Celine, Gracq, Tomas Mann; Borges, Márquez, Onetti, Vargas Llosa; y... San Juan de la Cruz y Garcilaso y... un largo etc. Tan importante es para mí la aportación de otras artes como alimento para mi trabajo –en particular la pintura y las artes plásticas– como la aportación misma de músicas ajenas.

Escucho mucha música de piano. Es en la que más sustancia encuentro. ¡Y el repertorio es tan fabuloso!

Evidentemente, escucho Debussy, Dutilleux, Ohana, Schoenberg –mucho Schoenberg–, Xenakis, etc. Considero que Bach es el único, el supremo, el insobrepasable, en el que toda música futura está ya presente. Y que cuando uno escucha Bach, se dice: “¿y para qué los demás? ¿y para qué mi pobre yo?”

- Escuchas... [se hace el silencio]

Sibelius ha sido uno de mis últimos descubrimientos. Y eso que con la llamada música espectral se ha hablado mucho de él –al menos, es mi impresión–. Mis relaciones o no relaciones con Sibelius se remontan, además, a muy lejos. ¿Os lo cuento? Era una de mis primeras clases individuales con Max Deutsch. Le llevé el comienzo de una obra, que pretendía ser orquestal, creo... Tenía Deutsch –como ya os he dicho antes– una lectura agudísima de la partitura. Se detuvo al leer mi pieza, y me lanzó lo siguiente: “esto se parece a Sibelius”. No le conocía suficientemente aún, pero por el tono comprendí inmediatamente que no era en absoluto de su agrado. No sabía dónde esconderme –para el profano diré que no había nada tan opuesto a la música que defendía Deutsch, como la música de Sibelius–. Aquello me marcó de una manera difícil de imaginar. Pero la historia no termina ahí. Poco después, pasé un día por casa de Mauricio Ohana –que era de un universo muy distinto al de Deutsch–. En la conversación, le dije que iba a escuchar una obra de Sibelius. Me miró, y me dijo también: “Pero tú, ¿vas a escuchar Sibelius?” Por todas partes la misma reflexión. Os puedo decir que, sumiso y obediente como yo era, entre el uno y el otro, me marcaron como a fuego vivo. De modo que Sibelius fue descartado de mi biblioteca íntima. Hasta que... hace unos siete u ocho años... Era un atardecer. Comencé a sentirme malo, con fiebre. Me eché en la cama. Le di al botón de la radio: France Musique. Música de orquesta. “¿Qué es esto que escucho? ¿Qué es esto? –me digo– ¡Qué música!”. Terminó y el locutor dijo: “acaban ustedes de escuchar la quinta sinfonía de Sibelius”. Fue tal choque, que salté de la cama. La fiebre y malestar habían desaparecido. Instantáneamente. Sibelius me había curado. Fue un verdadero electrochoque. Y esta es la historia; ¡y feliz historia! Me puse, pues, a profundizar en la obra de Sibelius. Y hoy en día la pongo entre la de los más grandes y originales del siglo XX. Se habla de él como de un músico folklórico. Se le cita con Bartók, Falla, Grieg y músicos nacionalistas de la época. No se trata de compararlo a nadie, pero la música de Sibelius no tiene que envidiar a ninguna. Y lleva en sus genes más modernidad que cualquier otra. Su manera de manejar las masas, naciendo de la nada, los bloques, el avance misterioso de las aguas, que llega a ser enorme, como en un tsunami imprevisto. Lo ha hecho como nadie. Prefigura aspectos xenakianos y de parte de músicas actuales –antes de él Beethoven, ¡claro!–. Cuando pone en marcha la máquina, ¡con qué maestría la lleva para adelante! A veces me gustaría que fuera aún más lejos, más lejos. Pienso que hoy lo haría. Por otra parte, su manera de tratar el aspecto armónico no tiene relación alguna con el tradicional cromatismo o con la tonalidad. Se basa en la armonía tradicional, pero su utilización es absolutamente original.

La *Oda a Napoleón*, los *Cuartetos* o las *Cinco piezas para Orquesta* de Schoenberg reclaman una escucha con otras exigencias. La riqueza, sorpresa, novedad de cada compás piden una concentración particular. Hay a veces relación entre la dificultad y el aporte. No toda la música se escucha de la misma forma, como no toda pintura se observa con los mismos criterios. No se escucha Chopin como Beethoven; Xenakis como Ohana. Pero acaso esto se sale de nuestro propósito...

– ¿Qué otros autores u obras escuchas?

Wagner.

– ¿Wagner? Pensaba que no era de tus predilectos

Esperaba, Joseba, tu reacción. Y te lo he dicho casi como una provocación. Pero sí, es verdad. He querido escuchar la Tetralogía. He asistido ya a las tres primeras partes en la Ópera de París. Además, he querido ir muy adentro, analizarlo a fondo. Aunque sea un mundo muy extraño al mío. Y acaso por eso mismo. Pero el genio ha pasado por ahí. Y hay que reconocerlo. Bromas aparte, creo saber quién es Wagner.

Otra revelación más o menos reciente, y que se la debo a Juanjo Mena, es la música de Bruckner. Un día me dijo en su casa: “La Séptima de Bruckner dirigida por Celibidache es impresionante”. “Déjame de Bruckner” –le dije–. Sin embargo, poco a poco, no pude menos que agradecer a Juanjo los alimentos que me proponía. ¡Qué música! Apoteosis de grandeza, profundidad y belleza. Pienso –ahora que le voy conociendo más– que sea acaso el compositor cuyos procedimientos musicales son los más opuestos a los míos. Una técnica distinta y radicalmente opuesta... Pero si tal oposición existe en lo aparente, el fruto –muy modesto en mi caso– no es acaso tan distinto del mío.

Otro de los compositores en los que antes no me hubiera parado y que me impresiona actualmente en algunas de sus obras es Richard Strauss, quien llega a escribir *Metamorfosis* o los cuatro últimos *lieder*, y figura en el panteón de los compositores. Escucho y re-escucho *Metamorfosis*. Es una música de absoluta actualidad. No es que “suene a”, sino que es música verdaderamente de hoy. Diréis que todo esto debía de haberlo sabido antes. Tal vez. Pero tampoco estoy tan seguro. Y la realidad es que mi ignorancia pasada, me ayuda a descubrir hoy con más madurez territorios que he dejado de lado, pero que los veo con ojos más perspicaces a mis años. Tal vez en el pasado mi conocimiento hubiera sido más superficial. ¡Y hay tanta buena música escrita! Me regocija saber que existen numerosísimas obras que me son desconocidas y cuyo descubrimiento me producirá un placer inmenso. No trato de conocer todo. Ni mucho menos. No me ruboriza decir: no conozco... Y lo que conozco, intento profundizarlo –extiendiendo esta reflexión a la literatura y a la pintura. Leo y releo las obras que me han impactado. Visito y revisito pinturas que me hablan y que me llegan lejos–. Mi ignorancia me beneficia así a veces, pues tengo descubrimientos que realizar; ¡y son fabulosos! Entre esta ignorancia –apenas perdonable, pero ahora confesada– está la de los cuartetos de Juan Crisóstomo Arriaga, de los que toda la vida había oído hablar, pero que descubrí recientemente. Me compré luego varios ejemplares de la grabación para poder distribuirlos en París a mis amigos, a quienes no puede menos que impresionar esa música, venida de un jovencillo de Bilbao que llegó a París a los 15 años. Haydn, Mozart, Arriaga... ¡Así!

– *La pena que le pasó lo que le pasó...*

¡Qué pérdida, qué pérdida...! Pensad en Schubert... pero claro, ya tenía una producción intensísima...

– *Y, en cuanto a intérpretes?*

Intérpretes en general, ¿o de mi obra?

– *En general.*

Recientemente, un diario francés ha comenzado a publicar una colección de música de piano con las mejores interpretaciones de las obras del repertorio pianístico. Rubinstein, Horowitz, Cocteau, etc. Entre otros, Walter Gieseking interpretando Debussy: *Preludios, Estudios*, etc. Conocía su fama de intérprete “debussyano”. Pero no le había escuchado. Fue para mí otra de las últimas revelaciones. La sonoridad en general, los tempos, le *toucher*, que se dice en francés. Y pienso que en parte se debe todo ello a la magistral utilización del pedal. El manejo del pedal es uno de los aspectos esenciales y más delicados de la interpretación pianística. En mi propia obra de piano, su buena utilización es verdaderamente difícil y esencial. Por otra parte, no me es posible indicar de manera precisa su empleo. ¡Depende tanto del pianista y del contexto de la ejecución! Escuchando a Gieseking me di cuenta, con gran sorpresa, de la proximidad entre su utilización del pedal en Debussy y de lo que yo pido a los pianistas en mi propia obra. Mi piano debe sonar con frecuencia como una orquesta, dejando que las sonoridades resuenen, como si las cuerdas mantuvieran por detrás el sonido proyectado. Y que se vaya apagando por sí mismo. Sé, para el futuro, el consejo que daré al joven pianista que quiera trabajar mi obra: “inspírate de Gieseking tocando Debussy”. Así se debe utilizar el pedal en mi obra de piano. En el momento de escuchar Gieseking no lo sabía, pero cuando leí los comentarios, estos me confirmaron en mi convicción y entusiasmo. “Emile Vuillermoz –escribe el comentarista–, crítico ilustre, condiscípulo de Ravel y conocedor personal de Debussy decía que, entre todos los pianistas, Gieseking era quien le recordaba el que más a la manera en que Debussy interpretaba su propia música”. He hablado de todo esto con el joven y maravilloso pianista –no promesa del futuro, sino realidad ya presente– Alfonso Gómez, quien me ha hecho el honor de grabar mis piezas de piano. Es un intérprete del que el país debe ser consciente y ufano, y que no dejará de apoyarlo, espero, en sus futuros caminos.

Entre otras sorpresas interpretativas está María Joao Pires, una gran intérprete de Mozart. Pero en el caso presente os hablaré de ella interpretando la tercera suite inglesa de Bach. Más en concreto: como en todas las suites de Bach, en tercero o cuarto lugar, llega la Zarabanda. En su manera de atacar el primer acorde sentí que algo extraordinario ocurría. Fue toda la luz y toda la vida presentes en esa breve página, una página hecha de una –aparente– simplísima melodía, que más se parecía a una saeta, o melodía medio árabe –pensé en ese

momento en ciertos pasajes de Ohana, y por qué no decirlo, de algo mío– y que era el fruto del maestro del contrapunto. Un mundo de una simplicidad absolutamente trascendente. Me quedé paralizado... Una especie de éxtasis se ampara de ti en tales momentos... Es la orquesta toda entera, con los trombones en sordina presentes que escuchas en el trasfondo, y no es más que una simple melodía. ¡Pero cómo está interpretada! La cuarta aumentada es su esencia –la cuarta aumentada del *Tristán*, la cuarta aumentada que contribuiría a dinamitar el sistema tonal en el que se había basado, durante varios siglos, la música occidental–. Pero ¿qué nos importa a esos niveles –hablando de la Zarabanda– que la melodía se base en la cuarta o la quinta o la décima? Hay algo –lo esencial– en el verdadero arte que trasciende todo análisis, toda explicación y que hace que el arte sea lo que es. Ese inexplicable fue ya necesario para los prehistóricos. Ese inexplicable hace que nuestra existencia tengan más sentido. Y que, a veces, alivie las dificultades del ser. Fui a ver de más cerca la partitura. Apenas podía haberse uno imaginado que la simplicidad estaba vestida de nada menos que 6 voces reales –hablando un poco de técnica–. Tal y como está escrita, intentad quitar o cambiar una sola nota. Veréis cómo el edificio se derrumba... No soy experto en interpretaciones de la época, no soy experto en decir si Bach lo quiso así o no, es decir, en tal como la toca María Joao Pires. Pero estoy seguro de que si Bach escuchara esa interpretación, aun cuando en su mente la hubiera ideado de otra manera, hubiera quedado fascinado por la visión e interpretación de la gran artista. Y acaso lo que Bach no pudo pensar, lo ha realizado esta gran pianista. Siguen a la Zarabanda, dos preciosas Gavotas, harto conocidas. Pero ni lo que sigue ni lo que precede a la Zarabanda nos elevan, a mi sentir, a los niveles en que ella lo hace...

La *Barcarola* de Chopin es una de mis obras preferidas. Si Marta Argerich no hubiera ejecutado más que esta página, podría ser considerada, sólo por ello, como una de las más grandes pianistas de todos los tiempos. ¿Y qué decir de su no menos extraordinaria interpretación de la Sonata de Liszt? *Chapeau bas*, como dicen los franceses.

– ¿Y qué efecto te produce hoy en día escuchar tus obras?

La escucha de la obra propia es muy particular. Hablo en mi caso. Para empezar: jamás escucho una sola pieza de mi música grabada. Si a veces lo hago, es por sentirme obligado a pasar mis obras a alguien interesado, y no puedo rechazar el acompañarle. Mi obra acabada –y apenas exagero– no existe ya para mí. El presente me acapara, la obra actual me habita totalmente. Sé que poca gente entiende mi reacción. Pero es así. Y lo digo. Por otra parte, los que me rodean saben que soy muy crítico –en el buen sentido de la palabra, obviamente– y exigente con todo lo que escucho. Esa manera de reaccionar me la aplico a mí mismo o, más bien, me es natural. De modo que veo, ante todo, los defectos de mis obras. Y los asumo, en mi foro interno. Aunque a veces, en la escucha, me quedo yo mismo, sorprendido y fascinado. Algunas obras, las más lejanas en el tiempo, me dejan algo perplejo. Y me digo: “¿así era yo?”. Constató las evoluciones naturales de mi estilo: procedimientos que fueron y que no son; procedimientos

que desaparecen para dar lugar a otros que, a su vez, desaparecerán. Pero, como decía antes, no hay en mi obra una evolución razonada y voluntaria.

- *Dentro de este acto de contemplación, ¿te ha sucedido escuchar alguna obra tuya que te haya producido una honda y profunda impresión, siendo tuya?*

Espero que la pregunta vaya de broma. ¿Y para qué compongo? De otro modo no tendría más que dejar el lápiz y apagar la luz...

Todas –exagerando muy poco– cuando están bien ejecutadas. Perfectamente interpretadas, siempre –con un pequeño “casi”– me producen una profunda impresión. Lo que ocurre es que no siempre –lejos de ello– es reproducida mi música tal como yo la concebí y escuché en el momento primero. Mi música es de muy difícil ejecución. Durante años y años he vivido equivocado, pensando que, al ser ella tan evidente para mí, debiera de serlo también para el intérprete. Ingenuidad. Fue Charles Frey, del que he hablado antes, grandísimo intérprete en general y de mi música en particular, el que me convenció de lo contrario. Desde que asimilé la dificultad real de mi música, soy más consciente de la dificultad que supone para quien la aborda de buenas a primeras, sin otro conocimiento de mi universo sonoro. Y pienso, además, que la dificultad no reside tanto en la técnica –bien que el aspecto rítmico es siempre dificultoso...–, sino en la intensidad psicológica exigida al intérprete y en la comprensión del texto mismo de la música. Del más allá de las notas. La nota escrita puede ir hasta a eso del, digamos, 70 u 80 por ciento del contenido musical. Todo intérprete medianamente profesional debe leer todo lo escrito. Pero el que lo es verdaderamente es el que sabe añadir esa parte que está oculta y que escapa a toda escritura. Es trabajo del verdadero intérprete intuir lo escondido.

Por eso hay una buena parte de creación en toda interpretación. Y por eso me gusta trabajar con intérpretes que se hayan ya familiarizado con mi lenguaje. Y también el que me guste continuar con quien haya hecho un primer esfuerzo para entrar en un mundo que al principio le es extraño. El conocimiento del compositor es importante, más aún en ciertos casos –es más difícil la lectura de Debussy que la de Ravel; de las sonatas de piano de Mozart que de las de Beethoven, por ejemplo–. Recuerdo que un ilustrísimo flautista vino a verme para ensayar mi obra *Sismal* que se daba en concierto. Pues de tal ilustre artista se trataba, le recibí ilusionado. Si grande era mi ilusión, mayor fue mi decepción. No encontré las cualidades a las que correspondía su gran fama. Así pues, llegó el concierto. Empezó la ejecución de la obra... y aquello era extraordinario. Nada que ver con el ensayo. Nunca había escuchado la obra tan magistralmente interpretada. “Pero... la ha hecho de manera ideal” –le dije–. “Comprendí todo en cuanto le vi” –me respondió–. Sí, era un gran intérprete. ¿Puede haber algo más satisfactorio para un compositor?

- *Y hay alguna obra que cuando la escuchas digas: “esta obra me gusta...”*

Una no.

– Y esas obras que te gustan, ¿qué tienen en común y qué tienen de diferente?

Como he dicho antes, los hijos, para los padres, son iguales. Y muy diferentes.

Tienes el tríptico coral: *Odolez*, *Zoro-Dantzak* y *Argiruntz*. Obra única y diferente. *Pakeruntz*, única y diferente; *Cristal y piedra*; *Canto y Ekain*; *Erys*, *Onyx*, *Iruki*. *Nerezko-aiak*, el concierto de violonchelo, único y diferente. *Iris* es bella y *Phalene*, intensa. Yo creo, como dices, en mis piezas. Solamente es preciso que estén bien ejecutadas.

– Entonces tú defiendes todas y cada una de tus piezas. No hay ninguna que digas: “esta no me ha quedado bien...”

El verbo defender no me gusta. No tengo nada que defender. La obra absolutamente perfecta no existe en mi repertorio. Stravinski veía muchos defectos en la *Consagración de la primavera*... Una es demasiado larga aquí, la otra no la desarrollo lo suficiente en tal momento, otra podría estar mejor no sé cómo. Pero, en todo caso, bien interpretadas, encuentro una gran satisfacción al escucharlas –como todo compositor, espero–. Lo malo es cuando son mediocrementemente o mal interpretadas y uno empieza a dudar de sí mismo. “¿El fallo está en mi pieza o en la ejecución?” –te preguntas–. Una cosa está clara, y la ha estado siempre en mi vida: me niego a interpretaciones aproximativas. Y si he tenido ya muchísimas satisfacciones, no me han faltado contrariedades, que han llevado situaciones, a veces, muy muy desagradables. En varias ocasiones –e importantes– me he visto obligado a rechazar la ejecución de una obra ya programada. Y te quedas... No sé si os dais cuenta, pero... es muy muy duro. En tales situaciones hay, en cambio, en mí, una convicción y una fuerza muy difíciles de contrariar. No quiero caricaturas de lo que para mí es esencial. Afortunadamente, hay compositores que reaccionan como yo. Tal vez, tampoco tantos.

– De las grabaciones ¿tú te sientes satisfecho?

Me parece extremadamente importante el que se hagan grabaciones de mis obras. Quiero tener un documento en el que se realice la obra lo más cercana a mi modo de sentir. Por ejemplo, la cuestión de los *tempi* es algo delicadísimo. Lo que en cierta sala o en cierto ambiente, o con tal conjunto o tal otro, se ejecuta a un *tempo*, es necesario variarlo en función de las circunstancias. O un *tempo* indicado a 82 a la negra, debe en realidad ejecutarse a 86. *Idem* con las intensidades: disponemos de muy pocos signos para definirlos, etc. Dejar un testimonio de mis deseos es para mí indispensable. Incluso para que el intérprete que ejecute por vez primera mi música tenga una referencia en la que apoyarse. Tengo la suerte de que se haya grabado una parte de mi producción. Pero queda casi todo por hacerse. Y quien me conoce sabe que no soy el ser más dotado para las actividades prácticas... y promocionales.

PARA CONCLUIR: EL TIEMPO EN LA MÚSICA Y... TRAS LA MUERTE, ¿QUÉ?

Ibarondo nunca había pensado en lo que pensaba, aunque comienza a pensar en lo que había pensado. Tal vez un síntoma del sentir que ha pasado un “tiempo recobrado”, que no perdido, a pesar de vivir en el presente. En la música, sin embargo, para él no existe el tiempo, estás fuera de él, porque la música es sonido vivo, esencia, en cuya persistencia encontramos, acaso, que ocurre el tiempo. Porque por la música no pasa el tiempo. De hecho, para Ibarondo, poco ha cambiado desde hace siglos. El vestido, la técnica esta o aquella... pero la actitud y la manera de abordar el sonido, para él siguen siendo las mismas. En este sentido, la línea que llega del pasado hasta Ibarondo, la que se ha convertido en la mayor de sus influencias, aquella a la que más cercano se siente, relativizando el paso temporal, es aquella que le une a Beethoven, mucho más cercano para él que la mayoría de los compositores actuales, con absoluta convicción, viviendo un presente común, tan sólo con pequeñas diferencias: “un-pan, un-pan, un-pan” en lugar de “pan, pan, pan, pan”. Por lo demás, un mismo sentir en el sonido, una misma actitud interior, una clara demostración del poder de sustracción de la música al tiempo: pasado, presente, ¿futuro?... una misma cosa.

– Dos preguntas para concluir. Son quizás de las que no tienen respuesta. La primera: ¿qué es el tiempo musical, o qué es para ti el tiempo en la música? A la hora de componer, ¿tienes en cuenta la memoria?

Es la pregunta de moda. Hace poco se lo preguntaban a Dutilleux. En un reciente libro, Pascal Dusapin habla en abundancia de lo mismo. Y no hay entrevista de músico al que no se le pregunte por algo de eso... Además, no sé si lo sentís así o no, pero me parece que últimamente eso de la filosofía está últimamente en el ambiente.

Hay que concretar, porque la pregunta es ambigua. ¿A qué os referís? ¿Se trata del tiempo de la música, del tiempo de división de la música, del tiempo del compás...? ¿Hablamos del tiempo o de la memoria, del tiempo filosófico o de la memoria como Proust la entiende con todo eso de la magdalena y la cucharilla y el resto? Es un tema apasionante y que tiene muchísimo que ver con la música: la relación entre tiempo, memoria, el tiempo musical... ¡Tan importante que merece todo un capítulo! ¡Para una próxima ocasión!

– La pregunta tiene que ver con la percepción del tiempo musical, que no se corresponde necesariamente con el tiempo físico. Cuando uno escucha Debussy tiene otra percepción temporal...

Algo creo haber dicho antes sobre ello, pero de manera, diríamos, “menos filosófica”, al hablar del ritmo interno de la música de Dutilleux.

– *¿Tú piensas en ello?*

No... y sí. Un compositor no puede menos que pensar en ello... Pero... voy más lejos. No pienso muchas veces en lo que he estado pensando... aunque reconozco que ahora empiezo a pensar en lo que había pensado. Está bien el pensar, pero tampoco demasiado. Me interesaría hablar de ello. Pero preguntado sin más, parece que le queramos buscar la quinta pata al gato. Y antes, haría falta que quien pregunte matice su cuestión. ¿Es que la música es tiempo? ¿Y el tiempo qué tiene que ver con música? Leí, en mi juventud, esas cosas en Bergson. Y luego en Yankelevich.

– *¿La música es tiempo?*

La música no es tiempo.

– *Ya está contestada. La música, para ti, no es tiempo.*

La música no es tiempo. En la música hay tiempo. La música es sonido vivido. Sonido absorbido. Sonido que, absorbiéndolo, debe sustraerte del tiempo. Entonces estás fuera del tiempo. Estás en el sonido. El tiempo, al fin y al cabo, es algo intelectual, racional. Lo creamos nosotros. Lo crea nuestra imaginación. En realidad, no existe. Existe la esencia, que persiste –esencia en Aristóteles: “aquello por lo que una cosa es lo que es”–; y a eso, en lo que persiste, llamamos tiempo. Pero lo que persiste no es el tiempo, es la esencia. Y en ese sentido, la música crea un tiempo. Pero la música en sí es absoluta. La música ocurre en el tiempo, pero en la música, la música es la esencia. El tiempo es accesorio. El tiempo es una manera de definir la música. Un aspecto de la música. Pero la música en cuanto música es el transcurso del sonido o del no sonido –que es “tan música” como el sonido mismo– mientras transcurre lo que decimos tiempo. Pero la música no es tiempo, la música... ocurre. Es suficientemente lo que es... Pero eso es mucha filosofía... Quizás estoy diciendo muchas tonterías...

– *No, no, no, en absoluto...*

Tampoco quiero romperme la cabeza con ello... Y no es que la filosofía y todo eso no me interese. ¡Al contrario, me atrae cada vez más! Pero tratándose de lo esencial, la creación personal, prefiero vivir libre de prejuicios y elucubraciones abstractas.

– *Y la última cosa, que probablemente no tiene solución: ¿Y después de la muerte? ¿Has pensado alguna vez lo que puede llegar a ser la música en el futuro? ¿Seguirá tu estética? Si pudieras reencarnarte en quien tú quisieras y nacieras dentro de veinte años, ¿compondrías de igual manera?*

Para comenzar, la palabra “estética”, en el caso presente, no me place en demasía. Eso da la impresión de “posturas, maneras, técnicas”. Por otra parte: la música de Beethoven, terminó con Beethoven. La muy pequeña música de Félix comenzó con Félix, tenía un pequeño color a Félix, y con él terminará. El presente me acapara.

Nunca la he pensado, pero para relativizar la pregunta, no tenemos más que mirar al pasado. Si a Beethoven le hubieran preguntado esto... “¡Beethoven soy yo!” –modestia aparte–.

– *En un siglo ha cambiado mucho la música...*

Yo diría lo contrario: no ha cambiado nada, o tan poco... Lo que ha cambiado es el vestido de la música. La actitud de Beethoven hacia la música y la mía tienen mucho que ver en la manera de abordar el sonido. Yo me encuentro completamente en su línea –dejemos de lado a Mozart y, sobre todo, a Bach–. En la de Chopin, quizás un poco, pero de otra manera. Pero sobre todo en la de Beethoven. Y de ello tengo una claridad total... No abordo el sonido así: “pan, pan, pan, pan”, sino... “Un-pan, un-pan, un-pan”... como Beethoven.

– *¿En lo rítmico?*

He hecho una caricatura. En lo rítmico... y en todo el resto. En toda la actitud interior ante el sonido. Cuando se mira con una lupa, no estoy tan alejado de lo que él hacía. Si le hubierais preguntado a él, hubiera podido decir: “mira, ahí tenéis a alguien que –en muy pequeñito– vive la música como yo”. Sé que dentro de un siglo habrá quienes compongan de la misma manera, con la misma convicción, con la misma... cabezonada. Eso seguirá siempre. Temperamentos como el mío ha habido, hay y habrá. Y esa línea sigue. ¿Vestida con qué vestido? ¿Con qué técnicas? No se sabe... ¡Nos depara tanta sorpresa el futuro...! Cuando escucho a Beethoven, que vivió hace dos siglos, me siento mucho más cercano a él que a la mayoría de los compositores actuales. De todas formas... tengo bastante con pensar en lo que hago. “¿Qué será, será? [...] y siempre sucederá...” [cantando].