

“La palpitante realidad no es estereofónica”

(“The throbbing reality is not stereophonic”)

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. L. de Delás', written in a cursive style.

An interview with the composer José Luis de Delás concerning his electroacoustic output in the 1960s and 1970s.

Gregorio García Karman

Cologne, Germany, 17.03.2013

INTRODUCTION

This interview with José Luis de Delás took place in Cologne, March 17 2013. The present transcript reflects the content of ca. 4 hours of recordings made throughout the whole day at the composer's home. Although the conversation revolves around Delás electroacoustic output general issues of the composer's life are also dealt with in this interview. The conversation addresses the complete catalogue of works with tape—entirely unpublished—realised in studios across Germany and Holland. The works addressed are: *Eilanden* (1967–68), *Nubes* (1969), *Episoden des Tages und der Nacht* (1970), *Aube* (1970–71), *Klangobjekte* (1971), *Cinco Sellos* (1972), *Musik zu Gesualdo* (1975) and *Conjuntos* (1976). This is pioneering work of high musical quality produced in times of the Spanish Dictatorship in studios such as Radio Bremen, Institute of Sonology The Hague, West Deutsche Rundfunk (WDR), Literarisches Colloquium Berlin, and the Experimentalstudio of the Heinrich-Strobel-Foundation in Freiburg. Throughout the interview, the author confronts Delás with the audition of those works—retrieved by the author from historical sound archives. Their audition has an intense emotional impact in the composer, who hadn't listened to some of those compositions in more than 40 years. I believe that this rough manuscript, and the musical value and historical significance of those works confirm the keen interest of the publication of a record-book with Delás' music.

Gregorio García Karman

Freiburg, November 8 2013

TRANSCRIPT

[START LS110232.WAV, 01:37:40]

JLD: Witten es para mi actualmente una espina porque el director de la sección de música contemporánea de la WDR, un tal [Harry] Vogt, por razones que ignoro por completo no aprecia nada mi música. Me hizo un encargo, y fue muy bien todo, pero desde entonces no ha vuelto a dar señales de vida. Noto algo negativo ahí, tiene gustos muy especiales.

GGK: Se ha hablado estos últimos años en cerrar el festival, porque que no tienen dinero.

JLD: Sí, sí. Cosa rara porque la WDR tiene dinero. Lo que no hay es interés.

GGK: Ocorre lo mismo con la SWR. Su director, dijo recientemente que no se siente con la autoridad moral de invertir dinero en algo que solo le interesa a una minoría. Si la mayoría quiere fútbol, entonces hay que dar fútbol. Que esto lo diga un director de la radio alemana...

JLD: Esta es la opinión general en casi todos los países. Alemania se mantenía, pero ahora también está desplomándose. O lo quieren hacer muy popular. Los locutores en emisiones sobre música contemporánea en vez de limitarse a dar información quieren hacer sus chistes y sus cosas, y lo flexibilizan con la consecuencia que dicen unas tonterías, unas vulgaridades y unas animaladas.

GGK: Que programas sueles oír de música contemporánea?

JLD: Oigo la WDR naturalmente, Deutschland Funk, Deutschland Radio Kultur, SWR, HR... A través del televisor.

GGK: Quizás sea ese el problema actual. La radio tiene la necesidad de reinventarse para adaptarse al nuevo contexto que han creado los nuevos canales de distribución como internet. Y en ese proceso inventan cosas que llaman “*digital generation*,” en realidad una excusa para rebajar la calidad y poner a la gente de patitas en la calle.

JLD: Mejor no pensarlo. Había un parlamentario o un cura en el siglo XIX que decía “lo peor de todo es la funesta manía de pensar.” Es una frase histórica. Lo mejor es no pensar realmente porque si se pone uno a pensar está perdido.

[JLD se sirve un Coca-Cola y habla de Ilse, su actual compañera]

GGK: Como punto de partida se me ocurre que podemos comenzar hablando de 1957 cuando vuelves a Alemania y te estableces en Aachen.

JLD: ¿Y porqué Aachen? Sencillamente porque a Margarita [Sabartés] que era cantante—buenísima por cierto—le hicieron un contrato. Cantó ante [Wolfgang] Sawallisch que era entonces el *Generalmusikdirektor* de la ópera de Aachen quien la contrató. Hizo papeles secundarios pero llegó a cantar Pamina.¹ Esto nos permitió dar el salto. Aun así ganaba poquísimo porque eran papeles secundarios y no cada representación sino de vez en cuando. Es decir, que económicamente estábamos muy mal. Entonces vi en el periódico un anuncio de la compañía de seguros Allianz. Fui allí y no sabía—y casi no se—lo que es un seguro, pero en fin. [...] Me dijeron que lo que tenía que hacer es ir visitando a gente y procurar venderles un *Moped Versicherung*.² Era baratísimo, unos 5 ó 10 marcos al mes. Casualmente había leído que sucedían muchos accidentes de *Moped* y me convenció; comprendí que era una cosa útil. *Ich stand dahinter*, digamos. Tenía una lista y me pasaba horas y horas por toda Colonia y alrededores llamando a las casas de la gente. Y de ahí desarrollé una elocuencia enorme. [risas] Sí, creía en ello. Era gente muy sencilla, trabajadores con mujer y niños. “Y si a Vd. le pasara algo con el *Moped* este, y por 5 ó 10 marcos...” “*Machen wir’s, machen wir’s!*” Tuve un éxito loco. Para los jefes de Allianz yo tenía un talento natural para los seguros. Ganaba poquísimo como puedes imaginarte pero nos permitió sobrevivir. Pero cuando echaron a Margarita... Era demasiado genial, siempre tuvo algo un poco loco. Por ejemplo, una de las locuras de Margarita era que pensaba que hacer ejercicios de canto era una ridiculez. En consecuencia, cuando tenía un buen día ríete de la mejor cantante del mundo, pero cuando no le funcionaba la voz era un desastre absoluto. Y estos desastres se repitieron varias veces. Además tenía una personalidad fuertísima y volvía locos a los directores. En los ensayos el director de escena decía: “Y Vds. bajan por esa escalera,” y ella—una *nobody*—decía: “No, no, no... Eso me parece una idea equivocada completamente, sería mejor por la

¹ Hija de la Reina de la Noche en la Flauta Mágica.

² Seguros para motocicletas.

derecha!” Entonces el director del coro, el famoso Piets—del que me hice bastante amigo—me dijo: “Le advierto que hay planes de despedir a su mujer porque no hay manera de hacer un ensayo tranquilo, ella lo enreda todo.” Y entonces se lo dije a ella. Consecuencia, llegó el *blaue Brief* famoso con la *Kündigung* y estábamos a cero absoluto.

GGK: ¿Cuánto tiempo trabajó Margarita en la ópera?

JLD: Hasta 1960. Y yo con mis seguros. Musicalmente nada, claro, no tenía que ver con música en absoluto. Bueno, con el poco dinero que tenía yo me iba a Colonia en tren y asistía a los conciertos *Musik der Zeit*. Fui conociendo progresivamente en el famoso Café Campi a toda la gente.

GGK: ¿Recuerdas qué música escuchaste?

JLD: Todos los estrenos de *Musik der Zeit*, la mejor serie de conciertos de aquél momento, que organizaba Otto Tomek (que acaba de morir hace poco, por cierto). Venía gente de Londres, de París... eran fabulosos los conciertos. Todo giraba más o menos en torno a Stockhausen, Koenig... escritores que probablemente no te dirán nada como Helger, Helms... en fin, el mundo intelectual de Colonia. Ahora todo se ha ido a Berlín, pero Colonia era el Berlín de aquél momento. Y así fui conociendo a todos ellos.

GGK: ¿Recuerdas algún concierto que te impresionara especialmente?

JLD: Hubo tantos, todos prácticamente porque eran programas tan interesantes. Los *Gruppen*³ de Stockhausen, el Concierto para Piano de Cage,⁴ el *Canto Sospeso* de Nono⁵... todos estrenos que tuvieron lugar en Colonia estando yo presente. Era una época fabulosa. Además me hice amigo, bueno no *muy* amigo pero conocí bien a Koenig. Entonces todavía no había problemas con Baader Meinhof y uno entraba en la radio y el portero no decía nada. Yo entraba e iba al estudio electrónico y nadie me decía nada. Allí estaba Koenig.

GGK: Esto ya fue cuando te mudaste a Colonia.

JLD: En 1960 fue el fin de Aachen. Y entonces Colonia, la casa fabulosa por la suerte que te explicado.

³ UA, MdZ Köln 24.3.1958.

⁴ No presentado en MdZ.

⁵ UA, MdZ Köln 24.10.1956.

GGK: A través de un amigo de Margarita surgió la oportunidad de un alquiler en condiciones muy ventajosas.

JLD: Exactamente. En ese barrio tan bonito que se llamaba Lindenthal, en la Theresienstraße 49. La casa existe todavía.

GGK: Os vinisteis de Aachen a Colonia a buscar fortuna.

JLD: Absolutamente. Yo no tenía absolutamente nada, ni ella tampoco. Entonces como yo tenía ese prestigio de mago de los seguros en Allianz, me hicieron el favor y para recompensar mi labor, me hundieron. Me dijeron: “A partir de ahora hará lo máximo: seguros de vida.” *Aus*. Porque mientras que lo de los *Moped* me gustaba, el seguro de vida es algo que me horroriza. Es muy difícil porque son cantidades importantes de dinero y hay que convencer al futuro difunto. Yo creo que no logré vender ni uno solo, fue desastroso. El jefe de Allianz en Colonia, muy amablemente me dijo: “Mire Vd., le tenemos que despedir porque no ha hecho ni un solo seguro. Vd. ha venido a Alemania por la música y está con los seguros. Lo sentimos muchísimo.” Y entonces el traslado Aachen-Colonia fue en el 1960, y a partir de entonces hasta este momento he vivido en Colonia.

GGK: Me estabas contando que empezaste a frecuentar la WDR.

JLD: Efectivamente. Tomek que era uno de los predecesores del abominable Vogt. Para mi abominable porque ya hay muchas quejas. Este Vogt es un tipo que a veces tiene cosas muy interesantes pero lo que a el le gusta, sus caprichos... Por ejemplo, el festival de Witten hace cuatro obras del mismo compositor.

GGK: ¿Amiguismos o la falta de ideas?

JLD: Además fíjate, el primer contacto... la vida está llena de casualidades, cosas raras. Llegué a Colonia. Ya se había marchado Tomek.

GGK: Se marchó a la SWF ¿verdad?

JLD: Naturalmente. Ha muerto hace dos semanas además.

GGK: Fue un gran promotor de la música contemporánea.

JLD: Y yo tuve la suerte enorme de que le caí en gracia. Fue la antítesis de Vogt. Y me pasaba el día en el despacho de Tomek. “*Bleiben Sie ruhig hier,*” [me decía].

Tomek fue el que me hizo el primer encargo—esto está en mi biografía—, que fue *Imago*.

GGK: *Imago* se estrena en 1965.

JLD: Sí, sí. Y entre 1960 y 1965 fue la época de lucha. En medio, cosas extravagantes, algunas de ellas como soñadas. El pintor [Modest] Cuixard—del grupo de Tapiés y uno de los miembros del Dau al Set (que murió también hace poco)—hizo una exposición en Colonia. Yo no le conocía. Hablamos y me dijo: “¿Porqué no haces tu la presentación del *vernissage*?” Yo no había hecho algo así en mi vida, pero la pintura, como la literatura, siempre me han interesado muchísimo. Bueno, hice la presentación en una galería del centro muy moderna que se acababa de inaugurar y que pertenecía al dueño del periódico más potente de la región el *Kölner Stadtanzeiger* de la editorial DuMont. El dueño de todo esto era Alfred Neven DuMont que tuvo el capricho de regalarle a su mujer—Sibile—esa galería. Yo hice mi *vernissage* y noté que había gustado mucho. Hubo grandes aplausos. Tres o cuatro días más tarde recibí en mi casa una carta azul oliendo a un perfume. La abro y era de Sibile—bellísima, muy etérea, siempre como en las nubes, como drogada, suavemente drogada—y en la carta me proponía ser director de la nueva galería DuMont. Con un sueldo que jamás he vuelto a tener en mi vida. Y me vi convertido en director de la galería DuMont, con un despacho propio, dos secretarias, viajes a París y Venecia en avión primera clase a buscar pintores, pasé de la miseria a... Pero esto terminó de una forma tan extravagante como había empezado. Uno de mis proyectos era hacer una exposición de Sønnerborg, un pintor Danés que vivía en París. Así que Sibile y yo fuimos a París a hablar con Sønnerborg. Sønnerborg tenía unas dificultades económicas terribles, vivía en una mansarda sucísima, como los pintores a menudo, es un mundo muy especial. Y yo noté que cuando estaban hablando los dos se miraban mucho, “caramba parece ser que se han gustado,” pensé. Imagínate, se enamoraron mutuamente, Sibile se divorció de Neven DuMont y se casó con Sønnerborg. Hace años oí que seguían juntos. Inmediatamente la galería cerró. No, no es cierto, siguió con otros fines, existe todavía. Y en la época en la que todavía no se había cerrado—esto no lo he mencionado y tiene su importancia—organicé conferencias.

GGK: ¿Qué tipo de conferencias?

JLD: En una de ellas invité a Ligeti a quien había conocido y me hice muy amigo suyo. De todos los compositores fue quizá con el que me entendí mejor. Y le propuse hacer una conferencia sobre el tema “Relaciones entre la pintura contemporánea y la música contemporánea”. Klee, Webern... Propuse un honorario no disparatado pero sí muy elevado porque pensé: “Por una vez en mi vida que puedo decidir que un artista gane bien, lo que se merece, pues lo voy a hacer.” El dueño, DuMont, me dijo: “Se ha vuelto loco. ¡Esta cantidad yo no la pago!” “Pues la tiene que pagar, ya he dado mi palabra,” dije yo. Desde entonces no nos hablamos.

GGK: ¿Está publicada la conferencia?

JLD: Grabada quizás. Como mis relaciones con DuMont eran inexistentes no podía decir: “Por favor, la cinta.” Y entonces se acabó la galería, otra vez estaba yo a cero.

GGK: ¿Con qué otros compositores tuviste relación?

JLD: A Stockhausen lo conocí y tuvimos conversaciones, pero era otro mundo. Siempre tuve muy buena relación con él, pero no influyó en mi vida. Musicalmente sí claro, pero para eso me podía haber quedado en Barcelona leyendo sus artículos, no era necesario conocerle personalmente. Había algo casi biológico con lo que no me notaba muy a gusto. Era muy autoritario.

GGK: En aquél momento el mundo estaba a sus pies.

JLD: Y con toda la razón del mundo, desde luego. Y a Koenig le conocí también. Primero eran los dos directores. Stockhausen logró echar a Koenig, quien tuvo la suerte inmensa de que había un puesto libre en Utrecht.

GGK: ¿Entonces llegaste a visitar el *Elektronisches Studio* de la WDR en Colonia?

JLD: ¡Me pasaba días enteros allí! Como te decía, entonces era facilísimo entrar y nadie decía nada. Subías al segundo piso... Estaba en el Wallraffplatz, en el edificio central de la WDR. Muy modesto, pequeño, todo atiborrado, como esta cocina. Se podían hacer cosas maravillosas pero era muy modesto. Se notaba que era resultado de una lucha contra viento y marea. Y gracias a Tomek. Si no es por Tomek no existe.

GGK: ¿Llegaste a trabajar en el estudio?

JLD: No, trabajar no. Yo estaba allí sentado viendo como trabajaban otros. Iba allí a informarme, claro.

GGK: ¿Recuerdas alguna producción?

JLD: Varias, pasó tanta gente por allí. El propio Stockhausen no... No, en este momento no me viene.

GGK: ¿Ligeti quizás?

JLD: Cuando Ligeti trabajó allí yo no estaba.

GGK: Creo que sus piezas son más antiguas. Me parece recordar que *Glissandi* y *Artikulation* son de 1958, de aquél primer período en el que predominan los sonidos de origen electrónico.

JLD: Mi contacto empieza no exactamente en el 60, quizás el 61, porque hasta que me situé en Colonia... Además hace tanto tiempo que hay cosas que se me han olvidado sencillamente. No se que más contarte. Ah bueno el encargo, momento crucial. Primero escribí una pieza para piano bastante extravagante para Alfons Kontarsky, le puse el nombre de *Borders*.

GGK: ¿Porqué ese nombre?

JLD: Sencillamente porque las fronteras me apasionan. Es una manía mía, la frontera exacta entre una cosa y otra, entre los países. La frontera holandesa–alemana la conozco al milímetro. Cuando tenía coche me iba a un sitio determinado y seguía exactamente la frontera, y había una casa que la mitad era holandesa y la mitad alemana. En fin, una obsesión. Es la primera obra digamos... de la que en parte estoy satisfecho y a veces no. A veces me gusta y a veces no me gusta, siempre estoy muy vacilante.

GGK: No está publicada esa partitura, ¿no?

JLD: No. Muy pocas están publicadas.

GGK: ¿Se ha tocado más veces?

JLD: Kontarsky la tocó mucho. También en Barcelona, por cierto.

GGK: Veo que la compusiste justo en este periodo, 1963–64, y el estreno fue en 1966.

JLD: Ahora hemos llegado a este momento crucial. Te lo voy a explicar porque esto es fundamental. [...] Es un asunto decisivo, al mismo tiempo problemático y esperanzador, una encrucijada—*die Wende*—. Bueno, yo no fui nunca niño prodigio.

De adolescente me acerqué siempre a la música por amor a ella. Estudié el violín, y en el conservatorio recibí la formación típica de armonía, contrapunto, etc. Después, los estudios en Múnich. La enseñanza con Waltershausen fue muy interesante, era un compositor magnífico. Hace poco dieron en la radio una ópera suya, que suena un poco como Richard Strauss, pero [está] muy bien. Se llama *Oberst Chabert*, sobre una novela de Balzac. Aprendí muchísimo con Waltershausen. Además era una Alemania nada Nazi. Él tenía un libro de un antepasado suyo con una dedicatoria de Goethe. Yo encontré allí la Alemania que había estado buscando. Fue de una importancia enorme Waltershausen, no solo musicalmente sino también como la Alemania anti-Nazi. Encontré dos Alemanias anti-Nazis, una más militante, más *engagé*, que era la de Karl Amadeus Hartmann, la de la inmigración interior, y otra que era la Alemania de Waltershausen que era la Alemania burguesa clásica, aristócrata, que también me interesó mucho. Herman barón von Waltershausen, la dedicatoria de Goethe... ¿Te formas idea?

GGK: ¿Pero también era progresista?

JLD: De música moderna no tanto. Estilísticamente no me influyó absolutamente nada. Estilísticamente me lo fui... Los conciertos que asistí de *Musik der Zeit*, las conversaciones en el Café Campi y todo esto.

GGK: ¿Qué es esto del Café Campi?

JLD: En la Hohe Straße que es la calle de tiendas principal que va de la catedral a Neumarkt. Era la calle antigua principal Romana. En esta calle existía—ya no existe—el Café Campi. Campi era un italiano socialista (bueno, decía que era socialista porque en realidad era un poco farsante). El café estaba muy cerca de la radio y cuando alguien hacía una pausa iba allí. Allí se formó un núcleo con los compositores de los que hemos hablado: Stockhausen, Ligeti, Koenig... todos sin excepción. También acudían literatos, fotógrafos, escritores... era una delicia. Y era un café normal, la gente ni lo sabía. Así como en Viena, están los cafés, con su tradición, no, el Campi era un *Eiscafé*, normal y corriente. Pero por la presencia de este Campi medio loco y la proximidad y el WDR allí aprendí yo más corrientes, discusiones... Bueno no solo en el Campi, claro. [risas] Me refiero a la importancia que tuvo como punto de reunión, todo esto ya no existe.

GGK: Entonces escribes *Borders, Imago*...

JLD: Esto está precedido por una época de una tortura espantosa. En el fondo cuatro horas no bastarían para examinar lo que quiero explicar ahora porque es muy traumático y muy difícil, pero procuro resumirlo. En realidad, en esta época que estuve en Múnich con Waltershausen—antes de la WDR—lo que al principio más me influyó, pero sin gran entusiasmo, fue Hindemith. De tal manera que en Barcelona tenía yo impulsos más modernos que en Múnich. Fue en el Club 49, a través de la pintura y de la literatura, donde recibí mis ansias de modernidad y por tanto de la música.

GGK: Estaban muy informados musicalmente también. Había una tradición, a través del Club de Discòfils, por ejemplo.

JLD: Sí, pero a mi personalmente lo que más me estimuló fue sobre todo la pintura y la literatura. No sólo catalanes sino en general: la alemana, toda la española evidentemente... Yo me iba al otro lado del Tibidabo, la Floresta, ... por aquellos bosques de pinos tan bonitos con dos bolsas. En una estaba Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca; en la otra Rilke, Hofmannsthal, Rimbaud... El afán de modernidad era extremo. Me gustaba mucho la frase de Rimbaud “*Il faut être absolument moderne.*” Pero en música no encontraba yo mi forma de ser moderno, esa era la gran crisis que tuve en este momento, porque Hindemith no satisfacía ese deseo, y a la Escuela de Viena la conocía pero mal. El único impulso importante antes de Waltershausen, fue Krenek que hasta entonces había vivido en el exilio en los Estados Unidos, y que vino a dar un cursillo a la *Musikhochschule*.

GGK: Según tu biografía esto fue entre 1949 y el 1951, y en el 51 vas al Instituto de Música de Waltershausen.

JLD: Krenek estaba casado con una ~~hermana~~ [hija] de Mahler. Era su primer viaje a Europa después de la guerra. Y dio, entre otras cosas que ignoro cuales fueron, este curso en la Musikhochschule de Múnich. Era sobre *freie Tonalität* y *Zwölftonmusik* y duró bastante tiempo. Él hizo una selección de alumnos y yo tuve la suerte de ser de los pocos que escogió—éramos unos siete u ocho—. Esto fue para mi de una importancia enorme. No solo por lo estrictamente musical, sino por el ambiente que traía, abierto y muy interesante. No es que yo desprecie a Hindemith, ni muchísimo menos. Hindemith tiene alguna obra que francamente me parece muy importante y muy buena. Pero no era mi camino, ni remotamente. ¿Y entonces, qué? A mí me

interesaba mucho más la *freie Tonalität* que la *Zwölftonmusik*. El Serialismo lo respeto, lo respeté profundamente, pero no era lo mío. La historia me ha dado la razón.

GGK: Así interpreto yo tu música electrónica—o como prefieras llamarla—suena muy moderna, muy actual.

JLD: Es lo que he pensado oyendo antes *Nubes*, por ejemplo. Me quedo casi horrorizado—en el buen sentido de la palabra—porque hay cosas que se hacen hoy día. Mezclas de las cosas más heterogéneas, una sinfonía de Bruckner, unos pájaros, ruidos de animales, de voces humanas...

GGK: ...un perro ladrando en medio de un crescendo electrónico...

JLD: Es una obra que no se si me gusta o no me gusta, pero tiene algo genial. No se como decir.

GGK: A mi me gusta mucho.

JLD: Posiblemente a mi también. Pero casi me da miedo.

GGK: Hay que escucharla bien, por desgracia no tenemos aquí un buen equipo.

JLD: Tienes razón con lo de escucharla bien, porque el CD que tengo de *Nubes* se oye pero hay muchos detalles que se pierden.

GGK: Es por el CD o por el reproductor?

JLD: Las dos cosas yo creo. El CD yo creo que también.

GGK: ¿Esa copia la tendrás de Koenig?

JLD: Claro, claro.

GGK: Yo tengo una copia de la cinta máster, que se acaba de hacer—a petición mía—en Utrecht.

JLD: ¿La tienes? Me interesa mucho. Bueno, llegué a pasar momentos bastante angustiosos porque tenía una necesidad de componer imperiosa, pero no sabía muy bien cómo. Para donde tirar, digamos.

GGK: Veo que ahí tienes dos piezas con textos de Juan Ramón Jiménez.

JLD: No, no. Esto es anterior.

GGK: Son de la época de Waltershausen.

JLD: Si pero todavía no se ha producido la gran crisis.

GGK: Vuelves a España entre 1954 y 1957, y en el 1957 es cuando llegas a Aachen y te estableces definitivamente en Alemania.

JLD: Efectivamente, lo otro eran viajes.

GGK: Y esos *zwei Stücke* los escribes en Alemania.

JLD: No... o sí, es posible. Eso no significa nada, no era ni mucho menos lo que buscaba, el camino. La primera obra en la que yo sabía lo que quería es *Borders*. No tanto por lograda, pero ya está claramente en la línea aleatoria, plenamente perteneciente a la modernidad.

GGK: ¿Hay elementos aleatorios?

JLD: Hay elementos aleatorios y el lenguaje ya es completamente distinto. No sólo atonal, evidentemente, sino con las propias irregularidades del estilo de la atonalidad libre. Y claro, hay una influencia, un estímulo con el cursillo de Krenek y también la música de Ligeti. Ahí fue donde encontré más orientación y puntos de apoyo. No porque quería ponerme a imitar a Ligeti, no era esa ni mucho menos mi intención. Pero me encontré una música que no era serial, que no era lo típico Stockhausen-iano, digamos, y de una modernidad fabulosa. Y también con muchas relaciones con la literatura y la pintura. Un mundo muy afín a mi, aunque lo que yo después hiciera fuera muy... Hay un libro interesantísimo de unas entrevistas que dio [Ligeti] en los últimos años: *Träumen Sie in Farbe*. Es un libro entero de conversaciones con un periodista. Explica toda su vida y sus ideas. Está ya muy viejo y como incontrolado, dice lo primero que se le ocurre. Pero es de una autenticidad fabulosa. Te lo recomiendo. En el fondo me doy cuenta ahora, en este momento, de algo que es importante para definir mi propio camino y es que este tipo de crisis (este buscar del que te estoy hablando y que tanto sufrí, pero con buenos resultados) lo tuvo Ligeti toda su vida. Ligeti siempre estaba descontento y no quería repetirse y sufría si se repetía, era lo más anti-dogmático que se pueda concebir. Y quizá por eso también tuve una de mis mayores alegrías... He tenido dos grandes alegrías musicales fuertísimas. Pero antes una anécdota, que no pertenece a las alegrías porque no se si es alegría o asombro, que tiene que ver con Stockhausen. A Stockhausen le expliqué que había hecho *Imago*, “¿Quiere oírla?” “Si, si, vale.” Y entonces la oyó y dice:

“*Danke, ich habe viel gelernt.*” Que estupidez, [pensé yo]. “*Die Form ist nicht ganz gelungen.*” [risas]

GGK: Amen.

JLD: Bueno, bien. Más bien positivo, porque podría haber dicho: “*Das ist Scheiße.*” Pero la primera ocasión en la que noté una oleada de felicidad fue con Maderna—a quien siempre encontraba también en el Café Campi—, y con quien tuve un amistad maravillosa. Era una personalidad verdaderamente adorable, de una humanidad fantástica... Los músicos de la orquesta le adoraban porque en el descanso de los ensayos no desaparecía en su camerino, se iba con ellos y tomaba una cerveza. Un tipo auténtico. Y la música me gusta mucho. Hay obras que están mejor que otras claro. Yo acababa de componer ~~*Eilanden* que como sabes es para instrumentos y cinta,~~ [Imago] y estaba en un *Tonträger*, no en el estudio sino en un *Tonträger* de la WDR normal y corriente con una técnica. Y estábamos oyendo ~~una vez más y montando,~~ ~~acoplando la cinta y la parte instrumental~~ [Imago] y la puerta del *Tonträger* estaba entreabierta. Y de repente se abre de par en par y entra Bruno Maderna a quien no conocía yo todavía: “*Was ist diese Musik? Das ist eine wunderbare Musik. Die mache ich nächste Monat in Darmstadt.*” O en dos meses, no se muy bien, pero muy pronto. Ya estaba el programa de Darmstadt del 1965 completo, pero él la introdujo en el programa de tanto que le gustaba.

GGK: Te refieres a *Imago*.

JLD: Me he equivocado, era *Imago* claro. Por cierto el estreno auténtico fue en Barcelona.⁶

GGK: Allí la dirigiste tu ¿verdad?

JLD: La dirigí yo. Fue en el *Tinell*, en la plaza del Rey.

GGK: Por cierto, el *Nonet* de Roberto Gerhard, que también dirigiste tu en Barcelona, se celebró en la Sala Gaspar según la información que yo tengo. Es una galería de arte, no se si la recuerdas.

JLD: Claro que si.

⁶ *Imago* fue estrenada en Mayo de 1967 dentro del ciclo Música Abierta, organizado por Joan Prats y J. M. Mestres-Quadreny.

GGK: Al parecer muchos de los conciertos del Club 49 eran semi-clandestinos, porque conseguir permisos era muy complicado. ¿Me puedes dar más detalles?

JLD: Creo que lo menciono en el libro de *Musik-Konzepte*. Yo no lo viví directamente porque fueron ellos los que hablaron con el Gobernador Civil. Sencillamente, lo prohibieron. Prohibieron el concierto porque Gerhard era un rojo exiliado. Y entonces se hizo en una casa particular.

GGK: ¿Te acuerdas del nombre del Gobernador?

JLD: No.

GGK: ¿O sea que no se hizo el concierto en la Sala Gaspar?

JLD: ¡Nada, no! Se hizo en una casa particular. Ahora no recuerdo si fue la de Prats, la de Gomis, o la de no se quién...

GGK: Estas convencido que no se hizo en la Sala Gaspar.

JLD: Más que convencido, completamente.

GGK: La bobina de la grabación que hay en la Biblioteca de Catalunya, que te voy a poner ahora, está catalogada como un registro realizado en la Sala Gaspar el 16 de Abril de 1958.

JLD: A lo mejor se repitió otra vez allí.

GGK: Quizás también es posible que se hubiera anunciado en la Sala Gaspar y que después no tuviera lugar allí.

JLD: Posiblemente. En el último momento parecía que el concierto ya no se iba a celebrar, y al final se encontró esta solución de hacerlo en una casa particular. Y no se podía anunciar en el periódico ni nada.

GGK: Vamos a escuchar el comienzo del primer movimiento.

[Suenan la grabación del Nonet de Gerhard procedente de la colección de Ricard Gomis]

JLD: ¿Esto está dirigido por mí? Que bien dirigido este principio. ¡Ay! Cómo me acuerdo de esto. De esto alguna vez me gustaría tener una copia. Asombroso como me acuerdo. ¡Pero está bien tocado! Qué diferencia dinámica, de planos, de fraseo... estoy muy contento. ¡Pero qué bien! Pues me había quedado la sensación, un miedo

de esto lo oiré alguna vez y diré: “Que horror!” Pues no al contrario, exactamente lo contrario. Porque esta es mi dirección, ¿no?

GGK: De acuerdo con las anotaciones en la bobina de Ricard Gomis que estamos escuchando, eres tu quien dirige. Queda la duda de dónde se hizo esta grabación.

JLD: Claro, porque fue clandestina. ¿No te lo acabas de creer, no estás muy seguro de si es cierto? Lo que yo hice desde luego que no fue, en absoluto, en la sala Gaspar. Se buscó en casa de tal...

GGK: Es un dato muy interesante. Creo que nadie ha hablado de ello.

JLD: [Josep María] Mestres[-Quadreny] lo tiene que saber con la Geradofilia que tiene. Estoy muy contento. Me encanta la obra y estoy muy satisfecho de la interpretación.

GGK: Bueno voy a parar la grabación. ¿Cuándo conociste la música de Gerhard?

JLD: Fue entonces. No tenía ni idea.

GGK: ¿No se oía hablar de Gerhard?

JLD: Nada, nada. El grupito este, minúsculo.

GGK: Gerhard fue muy conocido en Barcelona antes de la Guerra Civil. En 1936 fue el organizador del festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

JLD: El concierto de violín de Alban Berg... ¿Ah si? Porque, ¿Qué cargo tenía Gerhard? Tuvo que marcharse, no fue un exilio voluntario sino necesario porque lo habrían fusilado probablemente.

GGK: Trabajaba para la Biblioteca de Catalunya, como asistente de Felipe Pedrell. Creo que también tenía un puesto como consejero cultural en el gobierno Republicano.

JLD: Me hace ilusión, porque mientras, tenía lugar el estreno del concierto de violín de Berg, que es una obra que adoro... Ves, es una cosa típica que me pone bastante enfermo, esa actitud de muchos serialistas a ultranza... Cuando digo “*Il faut être absolument moderne*” por una parte creo en ello plenamente. Pero bueno, ¿Qué se entiende por moderno? Porque hay algunos *moderne* que opinan y declaran que solo lo que hacen ellos es *moderne* y lo otro no, pues ya estamos con los dogmatismos. Y esto es lo que no me interesa. En esto coincido con Ligeti.

GGK: Y con Gerhard.

JLD: Sí, exactamente. Lo cual entraña—siendo todos estos compositores que he citado tan distintos—el peligro del patinazo. Porque si uno no quiere seguir las normas “vaticanas”, *ex cátedra* digamos, pues claro, éste está menos protegido. Lo otro tienes el apoyo de tus compinches, la crítica, etc. Y en cuanto te apartas, si eres una persona tan destacada y hábil al mismo tiempo como un Ligeti entonces muy bien, pero si no... Por ejemplo, el principio de *Nubes*—ahora lo digo porque salta al oído, y no solo el principio—, “este hombre se ha vuelto loco...” Se me ocurrió la idea de usar la cinta como hacen los DJ—yo no sabía que existiera eso—, de frotar la cinta con la cabeza de reproducción... [imita el sonido de la cinta al principio de *Nubes*]. Y entonces el perro, y entonces una sinfonía de Bruckner que también aparece en varias ocasiones. En una buena grabación se oye perfectamente. ¿Y por qué? Era sencillamente con el espíritu surrealista. *Nubes*, son nubes del subconsciente y de sueños, y de esperanzas, y de desastres, y de la vida... Después hay una *Kneipe* donde están todos allí muertos de risa. Es muy literario también.

GGK: Una de las cosas que quería preguntarte sobre la electrónica es si tuviste algún referente cuando comenzaste a trabajar con la cinta, por ejemplo, en *textes*. En Colonia la música electrónica era ya prácticamente una tradición.

JLD: Sí, pero yo no pertenecía a ella.

GGK: Imagino que escucharías obras como *Gesang der Junglinge*.

JLD: Si pero no me... ¿Con quién hablé últimamente? José Luis López López—un caso parecido al tuyo—a quien no conozco personalmente pero que nos hemos entendido enseguida perfectamente. El me llamó y me dijo que la electrónica actualmente no le interesa. Me dijo que los sonidos son siempre más o menos los mismos y se repiten. Esta cosa que opina él ahora, opinaba yo lo mismo entonces.

GGK: Entonces qué fue lo que cambió para que en 1966 decidieras lanzarte a la aventura y escribir *textes*?

JLD: Bueno *textes* no es electrónico.

GGK: ¿Cómo le dirías tu?

JLD: *Musique concrète*, puestos a definir.

GGK: No estaba tratando tanto de definir los materiales como los procedimientos.

JLD: Bueno pero los materiales son muy importantes. Lo electrónico tiene un perfume tan característico que marca ya la obra completamente.

GGK: Pero, por ejemplo, desde *Gesang* o *Kontakte* ya se había superado aquél momento electrónico, ya se estaba confundiendo la *musique concrète* con la *elektronische Musik*.

JLD: Desde luego, pero...

GGK: Imagino que Margarita sería una de tus fuentes de inspiración.

JLD: No, porque no le gustaba nada la pieza. “Esto que has hecho no es canto. Esto no es canto,” me decía.

GGK: Inicialmente fue una pieza para voz y cinta, ¿verdad?

JLD: Hice dos versiones, una para voz y cinta y otra para cinta sola. Y al adoptar ella esta actitud tremenda, otra de sus locuras digamos... En Bremen se hizo la grabación, de la versión con canto y la hizo tan mal y con una desgana. Dije: “Pero por favor, esfuérzate un poco.” “Esto no es música. ¿Y a eso le llamas tu cantar?” Lo siento pero fue para mi un obstáculo más que otra cosa. ¿Por qué hablamos ahora de esto?

GGK: Bueno, porque *textes* es tu primera obra electrónica.

JLD: No es electrónica. Es que lo electrónico tiene algo tan característico que es como la homeopatía, echas una gota de sonido producido electrónicamente y todas las inmediateces de esto se transforman. Lo tiñe.

GGK: Es una imagen muy provocativa. Hoy se suele hablar de “música electroacústica” para englobar todas estas propuestas. Pero yo si creo que existe una manera diferente de componer, muchos compositores lo han comparado con la pintura.

JLD: Yo nunca llamaría a algo electrónico si no lo es.

GGK: Aunque tenga soporte electrónico...

JLD: Pero también lo tiene una grabación de La Pastoral.

GGK: Tienes razón.

JLD: Me temo que sí. Yo estaba diciendo algo que ha quedado en el aire... Una cosa que para mi tiene una importancia enorme y creo que no he insistido lo suficiente es

esta caza de brujas de algunos grupos, de algunas tendencias, que si oyen algo que no responde a lo que ellos declaran como obligatorio, entonces ya queda rechazado. Y esto es una cosa que me parece de un dogmatismo espantoso, y que sencillamente frena la evolución de la música. Ah sí, ya sé lo que estaba diciendo. Yo te hablé de las dos grandes alegrías. La primera, Maderna abriendo la puerta. Y la otra fue en 1972, me parece, un encargo de Tomek por iniciativa de Palm, el violonchelista Siegfried Palm. Escribí para él un concierto para violonchelo y orquesta.

GGK: Es de 1973, la dirigiste tú en el estreno.

JLD: Con la orquesta de la Hessische Rundfunk, solista naturalmente Palm. Y esta obra precisamente, no tiene esto que decía yo de “todos en fila”, la clásica *avantgardistische Musik* con sus clichés. Huye de eso, no por huir, sino porque no lo sentía de esta forma. Y sin embargo la considero muy moderna también en este buscar una vía propia. A Palm no le gustó nada. Lo cual es consecuente porque Palm era uno de los corifeos, una de las personas pertenecientes al regimiento, al batallón de un determinado tipo de modernidad. El vanguardismo a ultranza dentro de unos cánones vanguardistas establecidos. Esta obra se aparta de esto, siendo a mi modo de ver muy moderna de todas formas. Un poco las cosas sorprendentes que pasan en *Nubes*, en un terreno, claro, distinto. Pero claro, había mal ambiente, porque si al solista al que has dedicado la obra no le gusta, se crea un ambiente... Incluso cenando después juntos con otra personas, Palm estaba de un antipático terrible. Esto no se lo he explicado a nadie, por cierto. Y esto degeneró incluso en una discusión absurda, porque el empezó: “¡Catalán!” Yo Catalán con muchas reservas porque mi familia no es de Cataluña, y además yo no hablo el Catalán, en fin lo conozco, lo sé naturalmente, pero no es mi idioma. “Pero todos los grandes catalanes como Picasso...” Yo digo: “Perdona pero Picasso no es Catalán.” “¡Ha, ha, claro que lo es!” Y le dije: “Picasso es de Málaga, y vivió mucho tiempo en Barcelona, pero de la misma manera que yo no soy de Colonia por mucho que haya vivido aquí.” Y se puso violento diciendo que yo me equivocaba, en una cosa que conozco al detalle. Eso por un lado.

GGK: ¡Seguro que esa no fue una de tus grandes alegrías!

JLD: ¡No! [risas] Pero tanto mayor la compensación. Ligeti—inquieto buscador de un algo propio que no siga las normas establecidas—cuando acabó la obra vino, me abrazó, y dijo: “Maravillosa, una obra maravillosa.” Y yo casi atónito, porque fue tan

auténtico. A mi también me había gustado, pero que le gustara a Ligeti de esta forma. Y entonces hablamos un rato y lo confirmó, fue maravilloso. Son estos momentos tan bonitos, que compensan muchas otras cosas.

GGK: ¿Se ha vuelto a hacer el concierto para violonchelo?

JLD: Pues no. Fue la única vez que se ha tocado.

GGK: Una de las cosas te he preguntado antes y que no he terminado de entender muy bien es porqué te acercas a eso que llamas la *musique concrète*. ¿Que es lo que te llama la atención? ¿Fue *textes* un encargo? ¿Cómo surge la idea?

JLD: Por lo pronto, le llaman *musique concrète*, yo no le llamo, no pertenezco a. Pues yo creo que en el fondo yo mismo no lo se muy bien. Pero desde que hablamos de todas estas cosas he insistido varias veces, repito y repito, que siempre he notado la literatura y la pintura como algo muy cercano. ¿Qué es esto que suena?

GGK: La grabación de *textes*.

JLD: ¿Ah, pero con voz?

GGK: Es la única versión que conozco.

JLD: Ah, pero ésta versión está retirada.

GGK: Es la versión de la pieza que hay en los archivos del Instituto de Sonología de La Haya.

JLD: Pues ahí tienes a Margarita, no la oigo desde entonces.

GGK: A mi me gusta mucho. ¿Existe también una versión sin voz de esta pieza?

JLD: Ah! pues no está mal...

GGK: ¿Qué textos son?

JLD: *À moi*. Son textos míos. No me acuerdo de que son, pero son textos míos.

GGK: Y estas son las grabaciones que hiciste en la WDR.

JLD: No. Esto fue un encargo que yo propuse, pero lo pagaron, en fin... Con encargo me refiero a que en Radio Bremen no vinieron y me dijeron: "Haga Vd. por favor esto," sino, "¿Quiere hacer una pieza?" y yo me decidí por hacer esto. Y entonces... [Suena la voz de Margarita Sabartés] ¡Que cosas! Pensar que después de tanto tiempo, Margarita ha muerto... primero nos separamos, después... Y ahora surge de...

GGK: ¿Lo quito?

JLD: Sí. ...surge de no se donde, sale su voz que tanto conozco. Y confirma lo que te dije, que tenía unas dotes fabulosas cuando estaba en forma. Pero aquí mismo, este trozo le sale muy bien, pero de repente luego cae. Bueno en fin es igual, no se vaya a convertir ahora esto en el tema principal. [visiblemente afectado]

GGK: ¿Hay una versión de *textes* que es esto mismo que estamos oyendo sin voz? ¿O es una reelaboración de lo que hemos escuchado?

JLD: No. Es sin voz.

GGK: Lo mismo que estamos escuchando pero sin la voz.

JLD: Exactamente.

GGK: Y esa es la versión buena, se supone.

JLD: No, no.

GGK: Hay dos versiones entonces.

JLD: Hay dos versiones. Está pensado como dos versiones.⁷

GGK: ¿Hay una partitura para la voz?

JLD: Sí.

GGK: O sea que se podría interpretar en vivo.

JLD: Sí, desde luego. Tengo la partitura. En el fondo tendrías que venir tres días. Mira, Cuixart, el pintor del que hice la presentación en Colonia, me regaló esto. [Muestra el programa de un concierto en el que se hizo *textes*] (**Figura X**) Fue un concierto muy bonito, esto lo hizo Cuixart basado en una foto. Y esto—*die Gestaltung*, esta idea tan graciosa—la hizo también Cuixart. Fue en Riudellots de la Selva, en la provincia de Gerona.

⁷ “Existe también una versión para cinta sola” (De Delás, 2001, p.184).

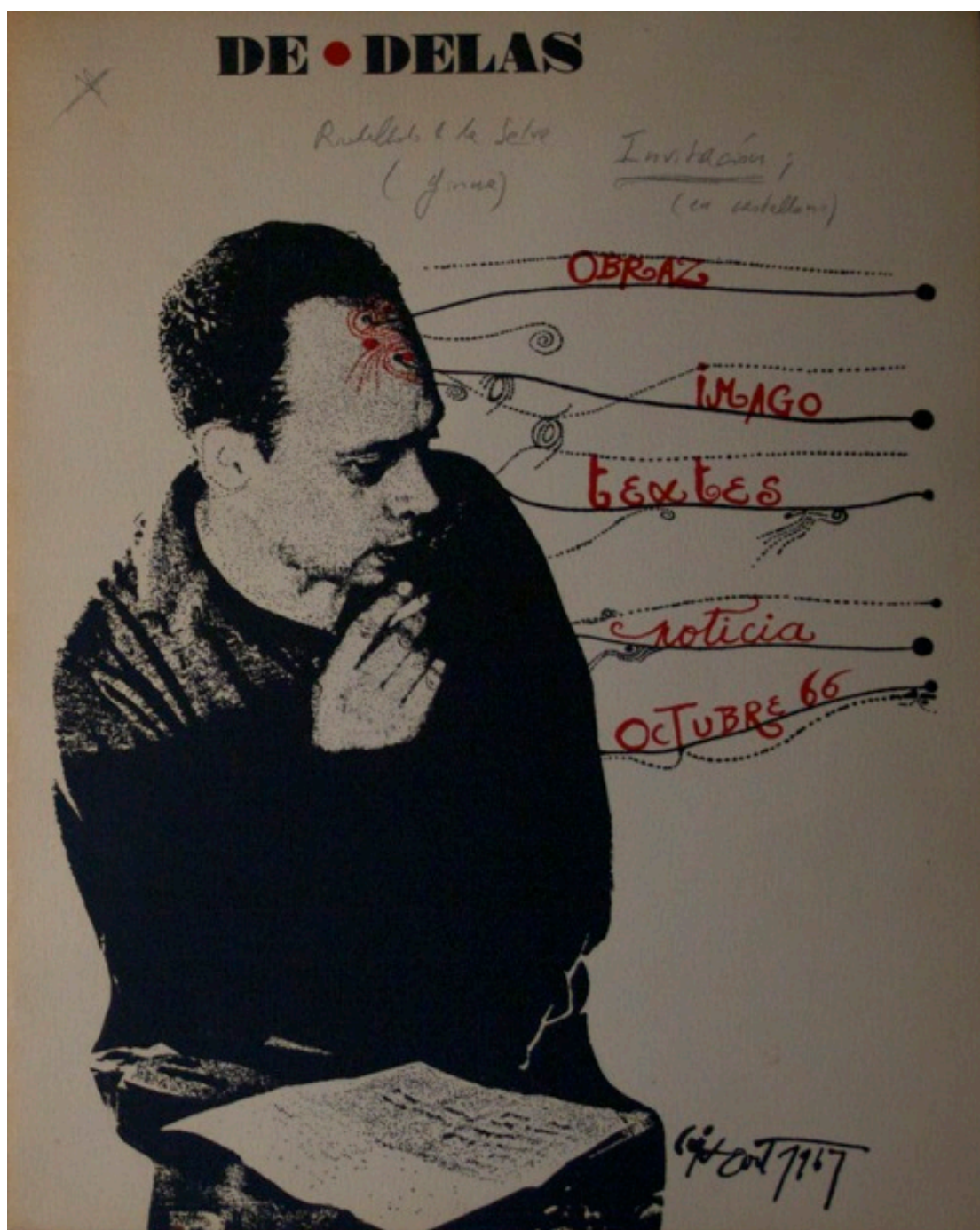


Figura X. Invitación del concierto celebrado en Ruidellots de la Selva (Gerona) en Octubre de 1967, realizada por Modest Cuixart.

GGK: ¿Es una invitación?

JLD: Es una invitación. Se hizo una tirada, la mitad en castellano la mitad en catalán.

GGK: Se escucharon varias de tus obras: *Obraz* (grabación), *Imago* (grabación), dos piezas para piano: *Noticia/Octubre 66* (estreno, Carles Santos), *textes* (estreno,⁸ grabación). La casa pairal⁹ Batlle de Ruidellots de la Selva, el 21 de Septiembre de 1967. Es decir que *textes* se escuchó en España.

JLD: Si, claro. Cerca, muy cerca de Girona. Y esto también hecho por Cuixart. Tenía como ves mucha amistad con él. Aquí tienes la partitura de *textes*, se hizo una edición limitada.

GGK: ¿Quién es Gisela? [la partitura está dedicada a Gisela]

JLD: Fue la mujer que siguió cuando me separé de Margarita.

GGK: Está escrita toda la parte de la cinta. ¿Se podría tocar con los instrumentos en vivo?

JLD: No, porque en vivo no se pueden realizar ni remotamente las mezclas. Una de las riquezas tanto de *Nubes* como de *textes* es la enorme riqueza de capas, de *Schichten*.

GGK: ¿Y la partitura la escribiste antes de hacer el montaje de la cinta?

JLD: Si.

GGK: Y a partir de la partitura se hizo el montaje.

JLD: Si, pero no recuerdo con que grado de fidelidad.

GGK: Es una partitura de realización.

JLD: Si. Es bonita, ¿verdad?

[START LS110233.wav, 02:04:16]

GGK: Es preciosa.

JLD: ¿Qué es lo que querías preguntar?

GGK: ¡Todo! Veo que hay algunas anotaciones a lápiz, y otras aquí que son tan pequeñas que casi no pueden leerse.

JLD: Si eres tan amable, hay una lupa más potente. Tiene que estar encima de la mesa. Aquí por ejemplo pone “café”, es una indicación, porque mientras tanto en la

⁸ Primera transmisión, Radio Bremen 05.07.1967 (De Delás, 2001, p.184)

⁹ Literalmente, “casa solariega“ Batlle.

cinta suena la gente y esto simboliza la conversación. Tendría que estudiarlo porque hay muchas cosas que se me han olvidado.

GGK: Me dijiste que hay un sonido que es el de las mazorcas de maíz.

JLD: Sí. Tendría que estudiarlo. Aquí el flexátono, ves.

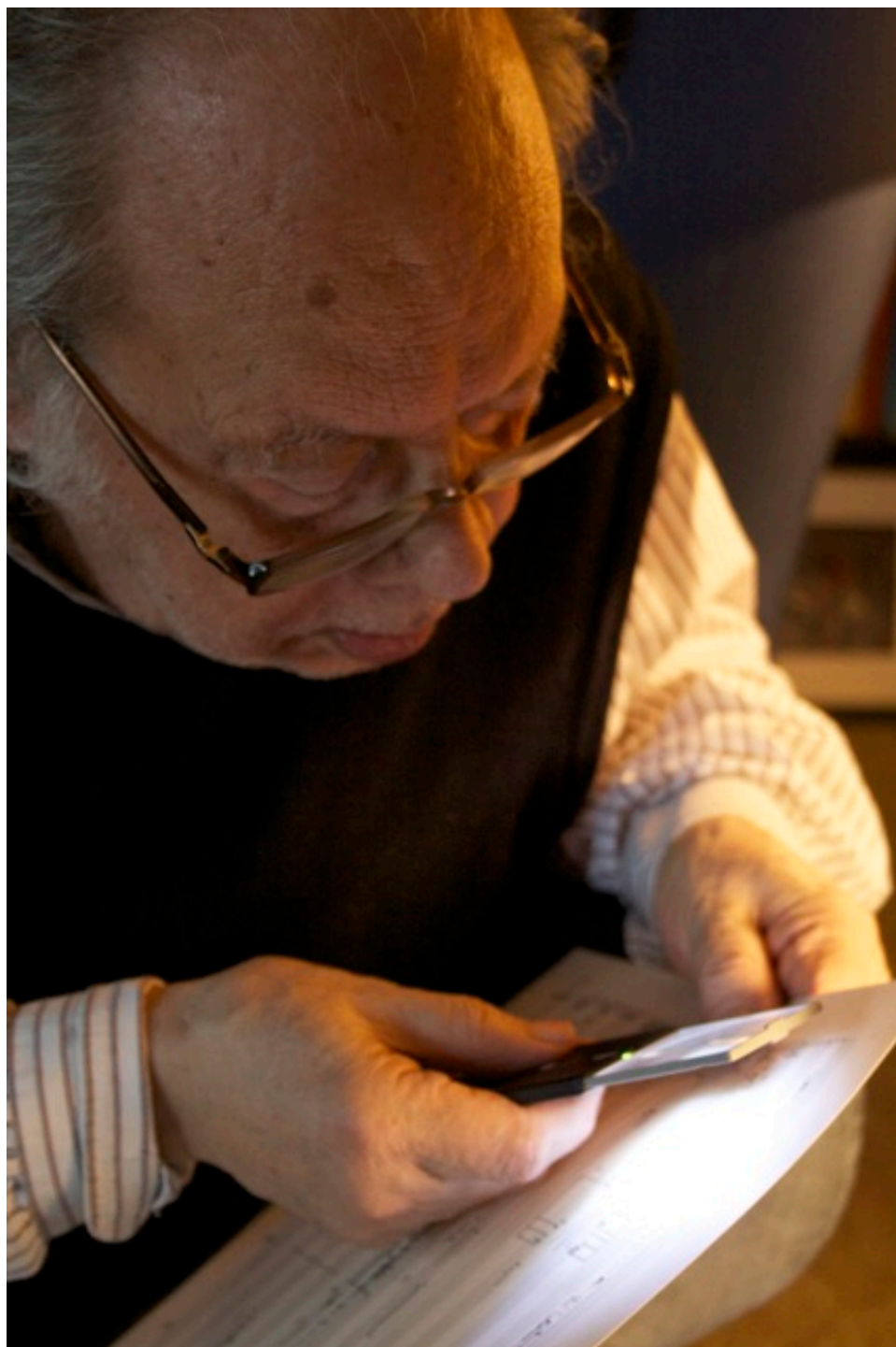


Figura X. José Luis de Delás leyendo la partitura de *textes*.

GGK: ¿Podría tener una copia de esta partitura?

JLD: Claro. En esto no había pensado. Podrías llevártela y fotografiarla.

GGK: Habría que publicarla.

JLD: O interesar al Tritó y todas estas editoriales.

GGK: Tu has trabajado con Gravis.

JLD: Son un desastre. Koenig que hasta ahora era el compositor más importante que tenían allí, ya estaba hartó. No hacen nada absolutamente.

GGK: ¿Es Tritó una editorial que te gusta?

JLD: Bueno, no. Solo he visto algunas partituras editadas, y me han parecido bien. La única editorial que conozco es Tritó. De partituras que he visto por ahí. Pero no tengo una opinión. ¿Tu les conoces?

GGK: No estrechamente.

JLD: Esto lo vamos a pensar, ¿no? Una característica mía por la que estoy pagando, y lo siento muchísimo, es que soy el extremo contrario. Hay quien asedia a las editoriales y va a todos los conciertos, habla con todo bicho viviente. Y yo soy la calamidad absoluta. Parece ser, y no conscientemente, pero parece ser que estoy esperando que venga a mí.

GGK: Lo de Breitkopf, es tremendo, no me han querido servir tus partituras y la contestación que he recibido de ellos es que quizás, por falta de espacio... no saben que es lo que ha podido pasar. Han quedado en llamarme pero sin resultado hasta ahora, tengo que volver a llamarles. Llevo dos meses detrás de ellos.

JLD: El asunto de las editoriales es desesperante. Ligeti en el libro *Träumen Sie in Farbe* habla de ello.

GGK: ¿Las partituras tuyas en Breitkopf no pasaron a Gravis?

JLD: No. Gravis, por cierto, no existe hace mucho tiempo. Se llama Tonos y está agonizante.

GGK: Y ¿cuál es el futuro que ves a nivel de publicación? La publicación de grabaciones también es cada vez más difícil, porque los hábitos de escucha están cada vez más concentrados en internet.

KLD: Pues no lo veo, no lo veo. La de disgustos que me he llevado con este asunto de las editoriales. Es terrible, terrible. De una grosería además. ¿Como solucionamos este asunto?

GGK: Si no te importa, podría fotografiar la partitura.

JLD: Claro que no.

GGK: ¿Quién hizo la partitura de *textes*?

JLD: Se ocupó Cuixart. Que pena tener solo un ejemplar.

GGK: Además no te la iba aceptar. Tiene que estar en una biblioteca.

JLD: Creo que va siendo hora de comer. Y sobre todo los temas que estamos tratando no son muy estimulantes. Por otra parte todo este asunto de las editoriales pertenece a la realidad, y me parece importante hablar de ello.

GGK: ¿Te apetece una tortilla y una ensalada? Tengo *Feldsalat*, nueces, piñones, limón, una manzana...

JLD: ¡Que bien oye! No contaba con este servicio de restaurante.

GGK: ¿Te gusta el queso? Tengo queso feta fresco para la ensalada, unas aceitunas rellenas de anchoa y un Beaufort curado de los Alpes franceses. Es una comida muy campestre.

JLD: Es un asunto tan triste y desesperante esto de las editoriales. ¡Dios mío, tiene incluso aspecto de tortilla! ¡Que bien! Esta Margarita es una mujer excepcional, pero yo creo que es la antítesis de Ilse, la persona que acabas de conocer. Ilse es una persona que discretamente lleva a todo el mundo por el buen camino: “Yo creo que sería bueno que hicieras tal cosa, yo creo que tal...” La época que estoy con Ilse yo creo que es una de las mejores. Desgraciadamente, Gisela que fue la siguiente de Margarita, también tenía este defecto. Por ejemplo en los conciertos *Musik der Zeit*, con Tomek, existía la costumbre muy bonita por cierto después del concierto la WDR—Tomek—organizaba en un restaurante en Colonia una cena para los artistas, pero podíamos ir los amigos, sentarnos a nuestra cuenta por allí. Era un momento muy bonito y muy práctico—todo el mundo hacía sus negocios claro: “He escrito una obra...” Eso era fundamental, porque allí se veía gente que vivía en París, Múnich, Berlín... Bueno de lo que no te he hablado es de Nono.

GGK: ¿Cuándo le conociste?

JLD: Darmstadt, quizás. En este momento no me acuerdo exactamente. Pero vamos lo veía en Colonia. En 1976, un año después de la muerte de Franco, hicimos en el festival de música de Barcelona, el primero en Democracia, nos invitaron—no se quienes fueron los promotores de esto la verdad, nunca lo supe. Quién sabe a lo mejor el Gomis, que se yo. Nos invitaron a Nono y a mi a dar una conferencia. Y efectivamente en la Fundación Miró, Nono y yo hablamos sobre música contemporánea y política. Esto fue importante como puedes imaginarte. Y después—esto fue iniciativa del mismo Nono—, se organizó en el Instituto Italiano de Barcelona también una conferencia entre él y yo, y se oía en cinta una obra mía y una suya, *Como una ola de fuerza y luz*. Después estuve también en Venecia en su casa, tuve mucho contacto con él. Lo que pasa es que Nono era muy difícil de carácter, muy difícil. Podía ser muy agradable—agradable no es la palabra—muy fructífero, pero tenía ataques de furia, era muy colérico y reconcentrado.

GGK: ¿Te gustan los piñones?

JLD: Si pero con moderación, porque durante la guerra había una escasez de comida terrible. Algunas semanas que no había absolutamente nada y nos íbamos, mis padres y yo, al Tibidabo a recoger piñones. A veces me viene el recuerdo. En cambio con el único que no he tenido nada que ver es con Boulez. Lo conozco pero nunca hemos tenido una conversación.

GGK: Hace poco le vi en Lucerna, dirigiendo una obra suya.

JLD: Últimamente me dijo Rihm, que ha suspendido unos conciertos por razón de enfermedad. Un Boulez enfermo es casi in-imaginable. Te estaba hablando de que después de los concierto de *Musik der Zeit*, Tomek nos invitaba a un restaurante a los que habían participado en el concierto y también a amigos a cenar. Y era una manera de conocer a la gente y de una manera orgánica de proponer cosas, hablar de la obra que uno estaba trabajando. Y a mi me apetecía, me gustaba ver a amigos y no amigos, y además era esencial estar hablando con uno y con otro, para obtener encargos, hacer un poco de política, como propagación de la propia obra, fundamental. Pues llegaba el momento de acabar el concierto y la Margarita decía: “No, que pesadez ver a toda esta gente otra vez.” Si yo ya de por sí me retiraba un poco de la gente ella lo acentuaba todavía más. Todo lo que se hace se paga y yo he cometido en ese sentido

omisiones lamentables. Después pasan estas cosas de las editoriales. Aunque una obra sea un porquería, si se toca mucho las editoriales se lanzan sobre ella. Lo que no tengo es vino.

GGK: No había caído en ello. Podemos beber agua.

JLD: Yo Coca-Cola.

GGK: ¿Te puedo servir?

JLD: Que maravilla, no contaba con esto. Expreso la esperanza de que vengas al menos una vez a la semana. ¡Es auténtica tortilla, pero como es posible! ¿Te dice algo [Josep] Cercós? Cercós era mi mejor amigo en Barcelona. Su viuda, Carmeta, le enseñó a Gisela a hacer tortilla y le dijo que era muy difícil. Me ha quedado este recuerdo.

GGK: Hay que tener la sartén adecuada y cogerle el truco a la temperatura de cocción.

JLD: ¿Te das cuenta? Es siempre lo mismo, cuando uno sabe hacer algo y le sale bien, dice: “Es muy sencillo.” Pero hasta llegar hasta el muy sencillo. Las llamadas cosas fáciles cuando alguien las sabe hacer y las explica queda todo muy convincente. La ensalada es fantástica también. Es todo tan apetitoso, qué bueno todo. No quiero tomar más de la cuenta.

GGK: Toma lo que te apetezca. Dentro de la moderación aconsejada por tu médico, claro. ¿Has hablado con Arturo Tamayo recientemente?

JLD: Le he llamado tres o cuatro veces recientemente sin éxito.

GGK: Me gustaría hablar con él para preguntarle lo de las partituras. ¿Qué obras se hicieron en Madrid recientemente?¹⁰

JLD: Tengo el programa por ahí, ahora tengo un cansancio mental y me cuesta acordarme. Oye que comida tan buena. Es una comida en la que sueño y nunca tomo.

GGK: La comida, pero también lo social, la gente, la cultura, la espontaneidad... Se echan de menos, ¿verdad?

¹⁰ Madrid, 11.02.2008. Auditorio 400 del MNCARS. José Luis de Delás: *Imago, Denkbild-kurze Schatten, Annotationes, Quadrant e cell, y Dos lugares*. Solistas de la ORCAM. Arturo Tamayo, director.

JLD: Sí claro. Yo creo que pasados unos cinco años o así ya se repite. Cada persona reacciona de una manera distinta. Hay gente que se integra inmediatamente, olvida lo propio y se adhiere.

GGK: ¿Conoces a alguien así ?

JLD: Sí, y tanto. Los dos Catalanes por cierto. El Raxach. Raxach es catalán y habla el holandés y el castellano con un acento catalán tremendo. El dijo claramente que no le interesa España.

GGK: Me ha contado un amigo holandés que está por aquí todavía.

JLD: ¿Sí?

GGK: Yo creo que se puede ser las dos cosas a la vez. Puedes a la vez integrarte—o sentirte integrado, porque una cosa es sentirse y otra cosa es estarlo [risas]—y otra cosa es olvidarse del entorno que te ha marcado en la niñez.

JLD: Para mí no ha habido un segundo en mi vida que haya puesto en duda mi procedencia, pueden pasar 200 años. Lo cual no represente en absoluto un rechazo, en absoluto, del ambiente en el que vivo. Muy bien, pero no es el mío, el ambiente, la tortilla, las conversaciones, la forma de ser. Esto no ha variado lo más mínimo.

GGK: Tu has mantenido bastante el contacto con España.

JLD: Sí.

GGK: ¿Me dijiste que el primer concierto fue en 1980 con Tamayo en Madrid?

JLD: Sí, exactamente. Además mandé una carta a RNE en pleno Franquismo. Dieron algo mío por la radio, y yo escribí a Enrique Franco una carta cortés pero tajante que prohibía que se hiciera lo que fuera mío mientras existiera el régimen de Franco. Nunca recibí respuesta. Después lo conocí, y fue muy amable, pero de hecho ya te digo no se hizo nada. Es que yo no quería que se hiciera.

GGK: ¿No te planteaste en algún momento la opción de Hartmann? Supongo que es la opción que también tomaron Mestres y Carles Santos, que era un círculo abiertamente antifranquista.

JLD: No. De la misma manera que si a uno le sientan muy mal las lentejas y las vomita, las evita. Esa es la verdadera razón, las noticias, el NoDo, todo...

GGK: También las posibilidades...

JLD: Pero claro, naturalmente, y el aire que se respira. Además la fascinación que ha ejercido sobre mí, desde muy pronto el mundo Francés y centroeuropeo, incluido lo español. Europa. No me noto extranjero en un país cuyos literatos, músicos, pintores y filósofos, son de una calidad tan... [cae algo de comida al suelo]

GGK: ¿Cuánto tiempo llevas con el problema de la vista?

JLD: Empezó hace cuatro años. Como una molestia primero, y ha ido empeorando hasta llegar al momento actual.

GGK: A mi Colonia es una ciudad que me gusta mucho.

JLD: Además en Renania la influencia francesa es muy grande. *Qui non vidit Coloniā non vidit Germaniam*. Las doce iglesias Románicas son fabulosas. Hay una cosa muy curiosa. A mí la historia me apasiona, y me enteré por un vecino mío en Lindenthal, que era abogado, de algo increíble pero verdadero. El margen izquierdo del Rin, que es donde estamos, el otro lado pertenece a Colonia también pero está visto por la Colonia auténtica con un cierto menosprecio. Y es distinto. Fíjate tú que cuando Colonia a principios del XIX perteneció a Francia, durante las guerras Napoleónicas, se introdujo el Code Napoleón. Hoy día es válido en la margen izquierda del Rin, al otro lado no se puede aplicar. Es otro sistema jurídico, hay cosas que tienen aquí vigencia a allí no. (Estoy comiendo dos veces más que tú.)

JLD: Rainer Riehn, que se define a sí mismo como compositor, en fin. El que editó los *Musik-Konzepte*. Hablé con Riehn, y le dije que venías y le expliqué quién eras y que estabas muy especializado en Gerhard y dice que él y Metzger, cree que el último concierto que dirigió Bruno Maderna, no se donde en Alemania, habían tocado una obra de Gerhard.

GGK: Gerhard en vida tuvo bastante difusión. Tuvo muchos amigos influyentes, como Herman Scherchen. Era una persona muy atractiva intelectualmente, muy humilde.

JLD: Todo lo contrario que Stockhausen. Sin embargo—la música la conozco y me parece magnífica—si unes todos estos factores y todas las personas que le han apoyado, en el fondo Gerhard tenía que ser mucho más conocido.

GGK: Cuando murió cayó en el olvido, no tuvo hijos, pienso que en parte porque su mujer fue sobreprotectora con su obra. Me gusta por lo completo e inclasificable que

es. Por ejemplo, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es una obra genial, maravillosamente difícil de clasificar.

JLD: En cuanto tu artículo voy como un caracol.

GGK: Pues a mi me gustó mucho tu artículo en el libro de Alcalá. Tienes talento como escritor. ¿Has escrito más cosas?

JLD: He escrito siempre que me lo han pedido. Lo que he escrito bastante, espontáneamente, sin pensar en la calidad ha sido lo que podríamos llamar, prosa poética. Tengo cajones llenos. Llevo una especie de diario de impresiones, ideas. La primera pagina es de cuando tenía 12 años. El secreter en la otra habitación está hasta arriba de cuadernos. No se que será de ellos.

GGK: ¿Y sobre música? ¿Tienes publicaciones aparte del artículo en el libro de Alcalá?

JLD: Menos, pero también. Tengo artículos sueltos. Lo que he hecho mucho son entrevistas que me han hecho. ¿Conoces a Max Nyfeller? Es el Tomek del Bayerischer Rundfunk. Él hizo una serie de emisiones, sobre el tema de la belleza en la música moderna. Tiene una actitud que a muchos les podría parecer algo reaccionaria: “¿Porqué ha desaparecido la belleza?”, “¿Es concebible que la música moderna sea bella?”, etc. Hay una frase preciosa de Camus, que siempre la adoro, que dice: “dans ce que vous appelez mon ouvre”, en esto que yo me atrevo a calificar de mi obra...¹¹ De una modestia preciosa. Lo que encuentro muy bonito es que en un mundo en el que la gente está con un bombo incesante y unos orgullos, que alguien tan famoso como él tenga esta línea.

GGK: ¿Quizás era una época? Artistas como Camus o Gerhard eran muy humildes...

JLD: Bueno, bueno. Por ejemplo un Sartre no me digas. No lo se, no he pensado en eso. En todo caso tienes razón esta frase hoy día sería totalmente inconcebible. Lo que quería decir es que Nyfeller, encuentra en “eso que yo me atrevo a calificar de mi obra” un ejemplo muy logrado de una música muy moderna y que al mismo tiempo contiene elementos de belleza. Vino aquí, a esta cocina tan gloriosa que ya está siendo como el café Campi.

GGK: ¿Y te dedicó un programa?

¹¹ La cita correcta parece que es “Ce que vous appelez mon ouvre...” eso que Vd. llama mi obra.

JLD: Sí. Lo tengo ahí grabado. Alguna vez sería interesante para ti oír la grabación. Yo estaba ese día muy triste porque Ilse había enfermado de una forma muy inquietante y yo estaba hecho polvo. Me había citado con Nyfeller, se me nota en la voz una cosa triste, pero no creo que influyera en el contenido. El tema me parece interesante realmente, porque está relacionado con lo que hoy he insistido varias veces—y el lo dice también—, el no estar encuadrado en una determinada tendencia. Todo lo que se sale de ella ya queda fulminado. El culto a lo feo. Desde luego que yo tenía otra postura que la de Nyfeller, habría que definir la belleza... Osea que el fondo no estábamos de acuerdo. [...] Qué buena comida, de verdad, ¡El punto culminante de los últimos tiempos! [...]

GGK: Que sencillo es hacerte feliz. [...] ¿Qué prefieres te té o café?

JLD: Café, pero solo tengo Nescafé.

[...]

GGK: *Eilanden* me parece una pieza poco común en su combinación de paisajes sonoros con los instrumentos. Me preguntaba de donde venía la idea.

JLD: En general, si te das cuenta, las ideas básicas vienen todas del mismo lugar en manifestaciones distintas, porque entre *textes*, *Eilanden*, *Nubes*, e incluso *Imago* que es puramente instrumental. Estos elementos de fantasía, literarios, que rompen modelos, que buscan... todo esto tiene algo en común. Habría que estar viendo la partitura, y tu preguntando y yo respondiendo. Aun así ya te he dicho bastante de todas formas.

GGK: Nos estamos acercando a las 16:00 y tengo muchas preguntas.

JLD: Está interesante lo bien que lo ves, profundamente y de una forma tan limpia y tan sana que encuentro que esto ha de materializarse en más cosas. Si fuera las mismas tonterías que se oyen siempre, pero tú eres todo lo contrario. A veces un exceso de dotes es un lastre tremendo.

GGK: Bueno, eso a mi no me preocupa. [risas]

[...]

JLD: Quizás haya sido un poco intuitivo, que te haya explicado esto de Nyfeller y esto de la belleza. En el fondo es muy fácil, la fealdad, y siempre la misma historia. Hay una cantidad de basura y diletantismos. Y éstos están con la sartén por el mango.

[...]

GGK: ¿Te apetece un bombón?

JLD: *Mais oui, mais oui*. Tu estás luchando como luché yo—y sigo luchando—con un peligro tremendo. En el fondo gran parte de esta búsqueda y de insatisfacción es debido a un exceso de conciencia y de honestidad intelectual.

[...]

Figura X. Fragmento de la partitura de *textes* (1966-67).

GGK: ¿Cuáles son elementos políticos “que ya se habían insinuado en *textes*”? Lo dice Wahrlich en tu biografía.

JLD: Wahrlich es Gisela. Mi compañera después de la separación de Margarita. Gisela desgraciadamente murió de cáncer hace unos años. Tiene toda la razón, sobre todo en *Aube*. Menos en *Nubes*, pero también aparecen estos elementos políticos. Pero sobre todo en *Aube* es descarado, casi lo principal. Pero es una única obra. Por eso cuando me proponen ahora en algún concierto: “¿Podemos hacer *Aube*? Yo digo: “No, no.” No porque reniegue de ella pero encuentro que no es momento ahora de que suenen himnos de la DDR.

GGK: Hay un himno en alemán, ¿es ese?

JLD: Es el himno de las Brigadas Internacionales.¹² No reniego de ello. Yo agradezco mucho la labor de las Brigadas Internacionales, pero no dejaba de ser Estalinista, con todos los crímenes vinculados a esta ideología que tuvieron lugar después. Ahora salto a *Aube*. Lo que me gusta mucho en *Aube*—que está bastante logrado y parece

¹² Unidades militares compuestas por voluntarios extranjeros que participaron en la guerra civil Española, junto al ejército de la II República. La mayoría eran trabajadores reclutados voluntariamente por diversos partidos comunistas.

ser que tengo buena mano en ello—es la unión de las diferentes capas. Un contrapunto, una especie de *Kunst der Fuge*. En el sentido en que admirablemente los músicos del barroco—Bach, por ejemplo—unían elementos muy distintos. [...] Lo que me convence mucho y estoy muy orgulloso de ello, es que no me limito en ninguna de estas tres obras a grabar una cosa y pegarla después de la otra, sino que está muy pensado. Son obras de una elaboración lentísima. Y se nota, en el buen sentido de la palabra. Es esencialmente contrapunto. En la obertura de los maestros cantores Wagner logra, hacia el final, que suenen los tres temas fundamentales de la ópera en contrapunto simultáneo y con una naturalidad que uno dice: “¿Cómo es posible?”. Superponerlos no es problema, pero que suenen bien, que convengan, es lo difícil. Y un poco la idea es esa.

GGK: ¿Y cómo funciona el contrapunto en el mundo de los sonidos grabados? Porque aquí no funcionan los principios del contrapunto de especies, no?

JLD: Es muy sencillo, regirse por el oído simplemente. Tener la idea de que pegaría. Probar, un poco más, un poco menos, echémoslo un poco para... Es una cosa muy sensual. Hay una frase de Metzger, que me hace siempre muy feliz: “la música de Delás es *hoch sinnlich und hoch intellektuell*”. Y esta frase es la que me ha hecho más feliz, porque creo que tiene razón, simplemente. La unión de estos elementos me hace muy feliz que alguien poca gente, que alguien lo note y se de cuenta.

GGK: Me has enseñando la partitura de *textes*, la pieza está totalmente formada sobre papel.

JLD: En mayor o menor grado. En *textes* más, por la voz, pero en *Aube*, no tanto. También está.... Tengo abajo en el sótano, el sótano no te lo quiero enseñar porque te daría un ataque, ahí no hay quien encuentre nada. [...] Pero bueno, si el cielo me concede más vida y relativa buena salud... Claro, lo importante siempre ha sido que haya algo o alguien que me estimule a hacer algo. De repente yo, *aus heiterem Himmel*, ponerme yo a hacer algo. Pero si se que hay alguien como tú que le interesa y que lo haría, y muy bien, pues hombre...

GGK: Me gustaría saber todo sobre estas obras de las obras de las que estamos hablando.

JLD: Cuidado porque aquí acecharía un peligro que ya se está marcando ahora. Tu deseo es inteligente, legítimo y fructífero pero choca con la frontera de mi forma tan

heterodoxa de trabajar. Hay quien lo apunta todo, lo calcula todo, pero yo en cambio, tengo una forma de trabajar—no diré caótica, ni hablar—pero casi en cierto modo, improvisada.

GGK: Creo que en uno de tus artículos pones el ejemplo de la música de Morton Feldman, al decir que no admite un análisis formalista.

JLD: Con esa tranquilidad que da la fama mundial. Cuanto más seguro está uno... En el fondo desde el punto de vista ético humano, la única cosa...

[END LS110233.wav] / [START LS110234.wav 14'00'']

... positiva y limpia de la fama es que le permite a uno hacer cosas que no se atrevería hacer. Tiene algo estimulante. Y en ese sentido muy bien, claro. Y un desparpajo espacial que es el que tiene Feldman: “Yo no entiendo, no se como lo he hecho. No se molesten en analizarlo porque ni yo mismo lo se.” Que no es verdad. No hay que tomárselo en serio, es una forma de orgullo. [...]

GGK: En *textes* estábamos a punto de escuchar el *alytes obstetricans*.

JLD: [risas] Hasta hace poco podía silbar el *alytes obstetricans*.

[Suena *textes*]

JLD: [Refiriéndose a Margarita Sabartés] Qué pena, una vida desgraciada. Las dotes la perdieron, tenía demasiada facilidad. Qué bien. Ahí se nota la capacidad que tenía para lo dramático.

GGK: Anda, ahí un sonido de piano hace un glissando hacia arriba. ¿Cómo hiciste eso?

JLD: ...

GGK: ¿Quizás con un disco?

JLD: Aha.

JLD: Para mi es asombroso, alucinante, oír aquí ahora a Margarita cantando y muy bien. Qué pena que lo reventara ella con esas observaciones que me hirieron mucho claro. “¿A esto le llamas música?”, dice.

GGK: No transluce esa actitud.

JLD: Exactamente. Al revés, parece que lo hace con un amor sin límites. En fin.

[termina *textes*]

GGK: Me gustaría escuchar *Eilanden*, no dispongo de una grabación. Se que es una obra para conjunto de cámara y cinta. Diriges tú en el estreno en 1968 en Düsseldorf.

JLD: Y a este estreno en Düsseldorf debo el que Koenig entusiasmado—a su manera de expresar el entusiasmo—le gustara tanto que me invitó a Utrecht. La invitación del contrato para trabajar en Utrecht—no se cuantos meses eran—se debe a *Eilanden*.

GGK: ¿Cuál es la historia de *Eilanden*? ¿Como surge el encargo? ¿Fue por encargo de la WDR?

JLD: En el fondo yo no he hecho ninguna obra en la que me hayan encargado “haga esto”. Sino más bien “le ofrecemos la posibilidad de hacer algo y Vd. hará lo que quiera.” ¿Entiendes? No se me ocurre hacer algo para doce órganos y treinta timbales, eso desde luego. No, la idea fue mía. Ya existía lo que se repite en casi todas mis piezas, esta unión de elementos heterogéneos.

GGK: Y te fuiste con tu grabadora Philips.

JLD: La tengo abajo, eso sí que me gustaría enseñártelo. Es una pieza histórica, naturalmente tiene que estar en un museo.

GGK: En aquél momento vivías en Colonia...

JLD: Déjame pensar... ¿De cuándo es *Eilanden*?

GGK: 1967–68.

JLD: Vamos a ver yo vivía más en Ámsterdam que en Colonia. Espérate, me estoy haciendo otra vez un lío. [...] Se que se estrenó en Dusseldorf dirigiendo yo. Lo que es la obra y su génesis me acuerdo perfectamente, lo que no recuerdo es la relación... En el lavabo está el cartel.



Figura X. Cartel del estreno de *Eilanden* en el ciclo de la WDR *Musik der Zeit* en Düsseldorf el 14 de Febrero de 1968.

JLD: Es la pieza que ha tenido más éxito. Es una obra muy rara en la que pasan cosas muy sugestivas. Ahora te explico.

GGK: ¿Se ha hecho más veces?

JLD: Sí, se ha hecho más veces. En Madrid se ha hecho, la dirigió Tamayo una vez en los años 80, cuando me dieron el Premio Nacional de Música.

[END LS110234.wav 00h14m00s] / [START LS110235.wav 02h00m04s]



Figura X. José Luis de Delás.

JLD: La cosa es la siguiente. Yo tengo un amor manifiesto por Holanda, y especialmente por Ámsterdam. ¿Y por qué Ámsterdam? Hay muchas ciudades en el mundo pero hermosas como Ámsterdam pocas: Venecia, París... Pero Ámsterdam tiene algo misterioso, fabuloso, esa sí que es la hermosura que echaba de menos Nyfeller. [...] A mi [Mauricio] Kagel me había hablado mucho de Ámsterdam: “Tienes que ir”—acababa de llegar a Colonia—“Es increíble, increíble!” En tren son tres horas. Y me quedé ...ufffff! El Ámsterdam de hoy tiene poco que ver.

GGK: ¿Esa fue la primera vez que visitaste Ámsterdam?

JLD: Sí, claro. Mientras que el Ámsterdam que yo conocí todavía era el Ámsterdam de las prostitutas en sus escaparates, que por cierto Camus en su obra *La Chute*¹³ (La caída), que es la última que escribió, hace una descripción de este barrio con una clarividencia y efectivamente tiene algo misterioso, mágico. Y entonces me fui impregnando de este ambiente, sobre todo de la parte vieja. La parte de los canales más antiguos, que tiene algo entre hermosísimo y decadente y sucio. Tenía. Ahora las putitas de los farolitos ya no existen, bueno sí existen pero más bien en un ambiente de *porno shop*, terrible... Eran como habitaciones con cortina, un almohadón, ellas

¹³ La caída.

allí en una semioscuridad... ha perdido sencillamente. Se unen varios elementos, el elemento de la belleza y el elemento de la podredumbre también, de la suciedad. Y un factor importante: hay muchos *kroegjes* (un *kroeg* es una *Kneipe*) y hay muchos que dan a los canales, al *Achter burgwal*. Y es fabuloso porque estás en un puente de estos—pequeñito que dan abajo del canal, viejo, sucio, flotando cosas por ahí. Y al *Zeedijk*, la calle más degradada—lo era entonces, después la renovaron—. Y había un local, un gran *Kneipe*, que se llamaba The Seven Seas y allí había la *jukebox* tocando—no se si todavía existe—sonaban canciones de la época. Y entonces era tan fascinante el chapoteo del agua fuera, los órganos que pasaban por allí—los típicos órganos holandeses, voces, niños, los gritos de las putitas y sobre todo el rumor de la *Kneipe*.

GGK: ... *When a Man Loves a Woman*,¹⁴ *A White Shade of Pale*¹⁵ ...

JLD: ¡Estás *a la page*! De ahí nació la idea. En el fondo una vez más la misma idea de *Aube* y de... la superposición—musicalmente—de *Schichten*, de estratos. Y poética y literariamente, de estados distintos—de elementos de la vida—, contrastantes y que se unen de todas [las] formas [posibles] formando una tercera dimensión.

GGK: ¿Que papel juega la electrónica en la planificación de la obra?

JLD: Bueno, “la electrónica,” volvemos a lo mismo. Siempre que dices “la electrónica” me apresuro a decir que no hay electrónica.

GGK: Claro, tienes razón. ¿Como trabajaste a la hora de componer? ¿Recogiste primero los sonidos en la cinta y a partir de ahí escribiste la parte instrumental, o viceversa?

JLD: Ambas. Es cuestión de inspiración sencillamente y de imaginar algo. Recordar cosas vividas allí, no textualmente pero... Grabar mucho con el aparatito este que te digo.

GGK: ¿Son las grabaciones las que dan la idea de la obra, o es la idea la que te impulsa a hacer las grabaciones?

JLD: ¡Ambas! ¡Las dos! En realidad la idea la da Ámsterdam. En el texto que escribí para el programa... (Lo que si que he escrito mucho son las introducciones para los

¹⁴ Un exitoso single de Percy Sledge del año 1966.

¹⁵ Hit del grupo británico Procol Harum de 1967.

programas. Y eso lo tengo, puedes fotocopiarlo, lo tengo en un cajón.) Entonces ahí escribo sobre *Eilanden* algo así como: "La hermosura más extraordinaria y lo desesperado, sucio, se unen, se funden..." Esta era la idea base. Bueno, primera parte, introducción teatral al ambiente, empieza con un oleaje de la playa del mar. Porque no olvidemos que *Ámsterdam* es un puerto de mar.

GGK: ¿Podemos escuchar la grabación?

JLD: Claro, habría que oírla. Sí, sí... Y entonces van apareciendo todos estos elementos hasta llegar el agua, hasta llegar la sustancia musical propia.

GGK: ¿Quiere decir que no consideras los materiales grabados como sustancia musical?

JLD: Sí, pero no es propia. Está tomada de algo objetivo, de fuera. ¿Comprendes? Claro que al utilizarlo yo se vuelve propio, pero en principio el *When a Man Loves a Woman* no es propio. Mientras que el agua del canal, eso ya es más objetivo. En fin, hay distintos grados de propiedad.

[Suena *Eilanden* por accidente mezclado con *Aube*. Tardamos un poco en darnos cuenta.]

GGK: Perdona, parece que están sonando las dos obras a la vez.

[Vuelvo a poner *Eilanden* desde el principio]

JLD: No quería decir nada pero me notaba un poco raro. Ahora tiene sentido. Esa rica textura...

GGK: Entonces, cada cierto tiempo hay un *cue* de cinta.

JLD: Exactamente.

GGK: ¿Y la correspondencia entre el conjunto y la cinta? ¿Hay cierta libertad?

JLD: Pero están bastante... los instrumentos tienen una indicación metronómica clara, y el *take* tiene una duración. O sea que coinciden.

JLD: Es una obra de esas que se escriben una vez en la vida. Ahí ha entrado la cinta.

GGK: ¿Que es?

JLD: El interior del piano ... y percusión. Y a veces cosas minúsculas, tres segundos de algo, *Metallfolie*... y ahora aparece por primera vez el acordeón este holandés.

Pasos reales, grabados por mi... Páralo, hay algo importante que no te he dicho. En la cinta coexisten elementos no solo muy diversos, eso es evidente, sino de procedencia muy diversa. Algunos los tenían en el *Schallarchiv*¹⁶ del WDR. Por ejemplo, en una ocasión hay unas cigüeñas. Sabes que las cigüeñas hacen *tak-tak-tak* con el pico.

GGK: ¿Un tipo de llamada?

JLD: Cuando crían, o de defensa, yo no sé. Pero cuando se pasa por debajo de un nido de cigüeñas—en Alcalá hay cantidad—se oye *tak-tak-tak-tak*. Eso yo no tenía ocasión de grabarlo, no había estado todavía en Alcalá. Entonces me fui al *Schallarchiv*, “*Störchengeräusche*, por favor. Muy bien”.

GGK: ¿Como se te ocurrió utilizar sonidos de cigüeña?

JLD: Vi la lista de cosas que tenían, y yo necesitaba un sonido corto, percusivo, que no fuera el típico bongo, o lo que sea. Y vi, “Cigüeña,” “Esto puede estar bien,” [pensé]. Probé muchos otros vamos, y al llegar a las cigüeñas, pensé, este me conviene. Hice una copia y lo integré. De manera que es una doble cosa, es una unión entre los instrumentos y la cinta. Y dentro de la cinta misma hay también un collage de elementos tomados por mi de la realidad. Por ejemplo, se oyen unos pasos, eso es real, y unas voces—se nota el holandés claramente—grabados por mi. Pero a lo mejor el sonido siguiente es del *Schallarchiv*.

GGK: Si me lo permites, una de las cosas que más me gusta y que creo que es común a todas estas piezas es precisamente la ambigüedad o ambivalencia de estos sonidos. Por ejemplo, la cigüeña como percusión. O de repente el ladrido de un perro en medio de una textura electrónica, que es a la vez un elemento totalmente extraño y parece que adquiere una función instrumental.

JLD: Estoy totalmente de acuerdo, sí, sí. Y además una cosa que creo que también es positiva es que lo hace sin que caiga en lo anecdótico-idiota—de lo que adolecen mucho algunas cosas que se hacen hoy en día—, como un chiste malo digamos. Aquí creo que no, se integra y crea una dimensión onírica.

GGK: Estoy de acuerdo. Cuando estás escuchando a menudo no se reconoce el origen de los sonidos. Es algo extraño, pero no sabes muy bien qué.

JLD: Claro porque unos influyen sobre los otros, naturalmente.

¹⁶ Archivo sonoro de la radio.

GGK: ¿A que te refieres?

JLD: Que cuando después de oír unas cigüeñas viene una hoja de metal, uno no reconoce ni a las cigüeñas ni a la hoja de metal. Porque la percepción no distingue analíticamente sino que lo que recibe es la influencia de un sonido sobre el otro.

GGK: Schaeffer, por ejemplo, utilizaba un sistema clasificar sus sonidos. ¿Tu empleas algún sistema?

JLD: No, yo me rijo por la experiencia, por la realidad. Todo está oído y muy oído, repetido y suprimido y corregido y vuelto a empezar. Eso conlleva un trabajo...

GGK: ¿Te parece si seguimos escuchando *Eilanden*?

JLD: Cigüeñas y *Streicher*... Que bonito esta parte. [Kodjovi?] un crítico—no se si lo conoces—dijo, “*Die schönste Kammermusikstück der Neue Musik*,” esto lo dijo en el *Frankfurter Allgemeine [Zeitung]*. Realmente es un obra de esas que cuanto más se oye más gusta.

JLD: Esto está extraído de una pieza mía para arpa, *Obraz*—es en polaco “imagen” y se pronuncia “obras”. ... Esto era un armonio desvencijado que tenían en WDR que estaba medio roto. Era ideal para mi.

[Llega Ilse, la actual pareja de JLD]

GGK: *Wollt Ihr weiter hören?*

JLD: *Ja, doch. Ich finde Eilanden so schön, man muss es ganz hören.*

JLD: Ahora hemos oído una ola muy densa, y uniéndose a ella, nada menos que una viola en el registro grave con mucho vibrato. Claro, ¿esto cómo lo vas a anotar? Es una cosa que hay que oírla... imaginarlo, oírlo, y realizarlo. Y el resultado es asombroso.

[Suena el clásico organillo del paisaje sonoro de Ámsterdam]

GGK: Muy holandés...

JLD: Ah, los carrillones y el órgano. [Se oye una voz femenina riéndose en la grabación.] Es Margarita riéndose... Ahora empieza la escena de la *Kneipe*.

[Suena *When a Man Loves a Woman*]

JLD: Puedes ponerlo un poco más fuerte? Este es el punto culminante acústico.

JLD: ¿Puedes parar un momento? No he prestado atención, pero al final de la escena esta del *croeg* se oye una ola, está marcado por una ola. Y esa ola, la idea era de algo purificador, porque en realidad el mundo este del *croeg*, de las putas, de la porquería flotando en el agua, es un mundo que reconozco que a mi me atrae muchísimo. Tiene una belleza rara pero extraordinaria, pero es un mundo bastante malévolo, digamos. Es como si el autor, el pensador, el sujeto, el protagonista que sería en este caso el compositor dice, “Basta de todo esta porquería. Quiero algo más.” Y viene una ola, que viene como a limpiar todo esto, a la que sigue un mundo que es todo lo contrario, de *Streicher*, de cuerda, camerístico. Claro, esto genera un desconcierto. La confrontación aquí es clara, son dos mundos antagónicos pero que se complementan, y en los que creo además. Ámsterdam es un símbolo, por cierto. Es una ciudad, naturalmente, pero es al mismo tiempo un símbolo del mundo. Pero eso fue tan grotesco que los periódicos, los críticos, dijeran: “*Klangportrait der Stadt Amsterdam.*” Pero no hombre! No. Claro que tiene que ver muchísimo con Ámsterdam, pero Ámsterdam es un símbolo, un símbolo del mundo. Todo esto te lo encuentras también en otros sitios, lo que pasa que allí está sublimado por una belleza increíble, por una concentración. Pero esto se podría hacer también en otras ciudades, se podría hacer en cada ciudad algo. No tan maravilloso como Ámsterdam. Pero ellos lo veían como si la imbecilidad de alguien que se pone a hacer un retrato del ambiente de Ámsterdam. Es el colmo. Es una metáfora, es una metáfora. *Ga je gang!*

[Continuamos la audición de *Eilanden*]

GGK: ¿Qué es este texto que suena ahora?

JLD: Es una japonesa que conocí en [¿] y leyó un texto en japonés.

GGK: ¿Sobre que?

JLD: Creo que era sobre jardines—la belleza de los jardines Zen—. Era la mujer de un embajador, la conocí por casualidad en un jardín en un parque. Vino a casa y grabó esto muy amablemente. ¿Puedes parar un momentito? Ya ves el trabajo que representa esto. Para tener seis o siete segundos de texto en japonés que me interesaba, me dirigí a esta señora—por lo demás me gustaba hablar con ella, desde luego, lo reconozco—, la invité a casa, vino, leyó, y el resultado eran siete segundos. Y toda esta riqueza de micro-hechos da como resultado una gran riqueza total. Así lo veo yo por lo menos.

GGK: Es un caleidoscopio sonoro.

JLD: En una obra como *Aube*, que es más decididamente política, todo esto es mucho más salvaje, menos refinado.

GGK: Quedan dos minutos.

JLD: Adelante.

[Resumimos la escucha de *Eilanden*]

JLD: Ahora vienen unos pasos y unos niños. El flexátono. Otra vez la ola.

[Termina *Eilanden*]

JLD: Empezó con una ola y acaba con una ola. Por cierto, de lo que estoy ingenuamente muy orgulloso es que todos los instrumentos grabados los toqué yo. El interior del piano, el arpa, la percusión. Hago un redoble de tambor perfecto, no se de donde lo he sacado, es difícilísimo un redoble.

GGK: Eso lo grabaste en un estudio de la WDR.

JLD: Sí, en el Estudio 6.

GGK: ¿No llegaste a producir ninguna obra en el estudio de música electrónica de la WDR donde trabajaba Stockhausen?

JLD: Él tenía sus preferencias. Era difícilísimo. Invitaba personalmente a tal y a cual.

GGK: Es decir, que Stockhausen era el que escogía a los compositores... ¿Lo dirigía todo él?

JLD: Sí, sí, y a Koenig lo expulsó. Fue terrible. Koenig era codirector, los dos tenían exactamente la misma función. Y claro, Stockhausen no toleraba otro rey a su lado, imagínate. Y lo despidieron. No se que papel jugó Tomek. Claro que si Stockhausen decía “fuera”, pues no le quedaba más remedio. Y entonces Koenig tuvo la suerte inmensa de que le ofrecieron el puesto que había quedado vacante de Utrecht.

GGK: ¿Te suena Heinz Schutz del Tontrickstudio de la WDR? ¿Fue allí de donde hiciste los montajes?

JLD: No. Eso debió de ser posterior.

GGK: ¿O conoces a Volker Müller colaborador del Elektronische Studio?

JLD: Colaboradores había muchos.

GGK: Tal vez conociste a Mesías Maiguasca.

JLD: Claro, claro. Ahora vive en el sur de Alemania.

GGK: En Friburgo, ha trabajado muchos años en la Musikhochschule.

JLD: ¿Ah sí? Siempre nos entendimos muy bien. Pero yo te estaba diciendo algo.

GGK: Me estabas hablando de Koenig.

JLD: La suerte que tuvo Koenig que quedó vacante el puesto de Utrecht. Allí estaba mejor porque no dependía de los caprichos de Stockhausen.

GGK: Y tu te fuiste con él.

JLD: No, fue más tarde.

GGK: ¿Estuviste dos años en Utrecht verdad?

JLD: No recuerdo. Desde el principio me dijo, “Aquí en Holanda esto funciona de una manera muy distinta a Alemania. Aquí le tomamos por *equis* meses.” No sé cuantos meses fueron—nueve, me parece—.

GGK: Pero tienes dos obras allí, *Nubes* en 1969 y *Aube* en 1971.¹⁷

JLD: No, ya no estaba allí.

GGK: ¿En *Aube* ya no estabas en Utrecht?

JLD: Yo estaba siempre yendo y viniendo.

GGK: ¿Pero te contrataron en el estudio de Utrecht? ¿Cuál era tu relación?

JLD: Te lo estaba explicando. Me contrataron, pero con la peculiaridad de que era por seis ó nueve meses—ya no me acuerdo—y que ese tiempo lo tenía garantizado a no ser que abofeteara a Koenig o algo así. Pero no había prolongación posible. Que lo supiera.

GGK: ¿Cuál era tu función?

JLD: La que [Koenig] escogiera. Y además la escogió mal. Le digo, “Esto no es para mí,” [y Koenig,] “Sí, sí, sí.” [Tuve que] hacer una descripción de los aparatos electrónicos del estudio. Para esto hay que tener unos conocimientos que yo no tenía. Yo me volvía loco intentando...

¹⁷ Ambas obras figuran en el catálogo de Delás como realizadas en el “Instituut voor Sonologie van der Rijksuniversiteit Utrecht,” respectivamente con fecha 24.11.1969 y 22.2.1971. (Metzger, 1992, p.115)

GGK: ¿Hiciste la descripción?

JLD: Sí, pero mal.

GGK: ¿Existe todavía, la tienen en Utrecht?

JLD: Yo la quise destruir. Esto es una *Schandfleck*.¹⁸ Él estaba bastante fastidiado, pero cuando yo había hecho en el estudio *Nubes* y *Aube*, le gustaron mucho y la cosa acabó bien.

GGK: ¿Cómo fue tu trabajo allí? ¿Trabajaste con Koenig?

JLD: No. Había asistentes. En aquél momento había el *spaningsregeling*.¹⁹ Yo no entendía nada de eso, lo hacía a mano. Lo que había aprendido en Colonia—como un zapatero—. Cortaba un trozo de cinta, *tak-tak-tak*, lo pegaba, etc. Y tenía mucho más contacto directo con la materia sonora, que es lo que siempre me ha gustado.

GGK: ¿No hubo ningún asistente?

JLD: Bueno, siempre había un técnico allí para el general, pero luego se marchaba.

GGK: El ensamblaje de la cinta lo hacías tu personalmente, cortar, pegar...

JLD: Absolutamente. Desde luego.

GGK: ¿Cuánto tiempo te llevó montar *Nubes*?

JLD: Meses. Mucho tiempo. Casi desde el principio hasta el final. ¿Tú sabes el trabajo que representan todas estas cositas?

GGK: Imagino que también requiere un trabajo detallado de planificación sobre el papel, planificar las duraciones, medir la cinta en centímetros.

JLD: Eso sí. Pero como se dice de algunas catedrales góticas Francesas—no todas, pero algunas—están echas a ojo. ¡Sí; realmente! La de nuestro León, el portal... en la parte hacia la izquierda, la otra hacia la derecha ... lo hacían realmente a ojo. Es increíble. Otras no, estaban muy calculadas. Yo lo hice un poco al estilo leonés.

GGK: Por ejemplo, ¿tenías dos cintas, reproducías y grababas en una tercera, eso que se conoce como *overdubbing*? ¿Escuchando diferentes combinaciones de sonidos?

¹⁸ Una mancha de vergüenza, en Alemán.

¹⁹ Control por tensión, en Holandés.

JLD: Sí, sí. Además se presentan siempre situaciones distintas, no hay rutina. Cada vez es una sorpresa, a veces muy positiva, a veces no. De repente hay un sonido de este armonio, el armonio desvencijado. [A Ilse] *Das war ein Harmonium das im WDR herumlag, aber war völlig kaputt und erzeugte merkwürdige Klänge. Es gibt eine stelle wo das einklingt, man denkt, das ist wirklich elektronisch. Das ist ein altes ausrangiertes Harmonium. Wirklich merkwürdig.*

GGK: Hay una cosa que me llama la atención de *Nubes*, y es que es una cinta estereofónica en la que los dos canales son completamente distintos. Háblame un poco de esto.

JLD: Esto es lógico. Para lograr esta contraposición de *Schichten*, cuanto más posibilidades existen, pues mejor.

GGK: Pero más que superposición es un contrapunto.

JLD: Eso es composición, está claro, eso es componer.

GGK: Pero *Aube* es monofónica de nuevo. Me sorprende el tratamiento que haces aquí en *Nubes*...

JLD: Esto son manías personales, no tengo una teoría en absoluto. Por ejemplo, Nono tenía un delirio, un amor sin límites por la *Verräumlichung*²⁰ que tu conoces tan bien por tu trabajo en el estudio de Friburgo. Los compositores Gabrielli en el siglo XVII, un coro estaba en el extremo de la iglesia, al otro extremo estaba otro coro... la música espacial. Pues yo ya tuve incluso contra la estereofonía una cierta... cuando llegaron los aparatos de radio... “*Und jetzt, Stereophon!*” [Irónicamente], “Ah si?” Tengo como una extraña predisposición hacia lo *Monophon*. Que el sonido sea riquísimo, variadísimo, pero que proceda de una única fuente. No que [Delás produce una secuencia hilarante de sonidos, parodiando cierto tipo música] ¡Déjenme en paz! No quiero hacer una teoría de esto. Esto es un gusto personal.

GGK: Yo creo que en *Nubes* sí que existen dos instrumentos. Se podría decir que hay dos cintas. Lo que suena por un altavoz es totalmente distinto de lo que suena por el otro.

JLD: Distinto sí. Pero no “sorprendentemente” estereofónico. En cuanto se convierte en un efecto sonoro ya no me interesa.

²⁰ Espacialización del sonido.

GGK: Se podría decir que es un dúo.

JLD: Pero yo los quiero fusionados porque la vida está fusionada. Los dos son uno, es como la Santísima Trinidad. Es cierto que cada uno lleva su vida, pero dentro de un cuerpo, digamos.

GGK: Me parece muy atractivo. La estereofonía planteaba más bien el posicionamiento virtual de la fuente sonora entre los dos altavoces.

JLD: Créeme, yo respeto profundamente la labor del estudio de Friburgo, respeto a los compositores Gabrielli del Siglo XVII con su estereofonía en San Marco, y el entusiasmo de Nono, pero es algo que no me produce...

GGK: De que manera te imaginas que se presente *Nubes*. ¿Cómo hay que escucharla?

JLD: Como es.

GGK: ¿Con dos altavoces delante del público?

JLD: Bueno, sí. Con una mínima estereofonía. Lo que es el juego que a mi me resulta un poco banal y pueril es el ... [Vuelve a imitar los sonidos de una hipotética composición con sonido especializado] ... piezas que me resultan inaguantables. No ciertamente de Nono, pero hay a muchos compositores que les encanta estar jugando al tenis con el sonido. Bueno, no se. No he hablado nunca de esto, ni casi lo he pensado, por cierto. Pero es así.

GGK: Es curioso que en *Aube* volvieras al planteamiento monofónico.

JLD: Es posible que sea un tema que no me he planteado, incluso que me dejado guiar por la... por el placer o... Por ejemplo, una idea que te he dicho varias veces y me da la impresión de que no reaccionaras (claro que reaccionas pero no lo dices). Está todo muy ligado a la vida. Queda un poco hasta cursi. Es decir, a mi me interesa muchísimo la palpitante realidad. Y la palpitante realidad no es estereofónica, es lo que es. Claro que hay elementos que... Estas escenas, por ejemplo, la *Kneipe* en *Eilanden*, es algo que está brotando allí desde luego; y el perro que pasa por la calle naturalmente que está en otro sitio. De acuerdo. Pero todo ello es lo normal y lo lógico que suceda en la realidad de las cosas. No está colocado el perro aquí, y después podemos poner unas ratitas en tal sitio. Ahí ya empieza la manipulación del lugar. Ya digo sobre esto se podría discutir mucho y es posible que sea una cuestión de gustos, no sé.

GGK: Ahora que hablas de vida, creo que en algún sitio tu también citas esa cuestión que plantea *Monsieur Croche*: ¿Cuáles son los movimientos que le dieron vida, cuál es la vida interior que vio nacer a la obra? ¿Cuál es la vida interior de *Nubes*?

JLD: ¿La vida interior? La vida interior es el sentir, el amar, el querer, el gozar, el desesperar, el puro goce del sonido, el puro miedo. *Nubes* es una obra de pavor. *Nubes* es una pesadilla, no se si te has dado cuenta. Es una colección de pesadillas, proféticas, porque estas pesadillas que hice entonces en el año 1971, las estoy viviendo cada noche aquí. Estoy reviviendo *Nubes*, en el mal sentido de la palabra, porque tengo unas pesadillas tremendas. ¿No te has dado cuenta de este carácter tan “pesadillesco” que tiene *Nubes*?

GGK: El título parece contradecirlo.

JLD: No. Ahí tienes una vez más este principio unitario. *Nubes*. Esto me ha venido muy bien para ilustrar lo que quiero decir. Naturalmente que en las nubes hay un relámpago por aquí, un relámpago por allá, pero todo ello es una cosa unitaria, muy variada, pero unitaria: *Nubes*. Y las nubes son muy unitarias, puede caer lluvia, puede haber truenos, pero esas moles... Y dentro de ellas pasan muchas cosas: la vida. Hay una obra de [Aldous] Huxley, *Music at Night*, que habla siempre del “*counterpoint of life*” y esto me entusiasma, lo encuentro tan magnífico. El contrapunto de la vida, la vida es un contrapunto permanente. Ahora estamos—al menos yo así lo creo—pasando unos momentos preciosos hablando y a lo mejor unos metros más allá un coche atropella un gato y lo revienta. Y cito una de las pesadillas menos torturantes, digamos, pero hay otras... Cada vez que ve uno las noticias en la radio: “Dieciséis tipos violan durante hora y media a una chica. Noticia siguiente...” ¿Pero cómo que “noticia siguiente”? Se podría, si tiene uno una pistola, sacarla y pegarse un tiro. Vida quédate con tus mierdas. Porque esto es insoportable. No hablemos de todos los horrores, crueldades, injusticias, bestialidades. ¿Cómo se puede soportar esto? Y todo esto seguido... muy “estereofónico” realmente. Y esto es *Nubes*.

JLD: A ver el Papa, que aportará a la nube esta. Además cómo se equivoca este imbécil—perdón—, porque no hay nada menos social y más reaccionario que estar hablando siempre de los ricos y de los pobres. No dice otra cosa, “Yo soy el papa de los pobres.” Es la mentalidad de las señoras ricas del Siglo XIX. Es lo más

reaccionario que se pueda concebir, hablar de ricos y pobres, en fin. Con decir que es argentino ya está dicho todo. Esta bestialidad que he dicho y nadie protesta...

GGK: Está grabado.

JLD: Son un poco cursis hay que reconocerlo, algunos de ellos. No dices nada.

GGK: ¿Qué voy a decir? Es una manera de hablar. Es como lo de pegarse un tiro. Pero bueno, ahora que estamos reivindicativos, cuéntame lo de *Episoden des Tages und der Nacht*.²¹

JLD: Esto lo retiré, porque me salió como una patata chafada.

GGK: Es tu primera obra de gran formato con electrónica, para orquesta y cinta.

JLD: Pero que sea grande no significa... Hace tres días oí un concierto aquí, con una “gran obra” para orquesta, según el presentador la más importante obra sinfónica del Siglo XIX. ¿Sabes de quien? De Elgar. A mi no me gusta Elgar, bueno me gusta pero que Elgar sea la música más importante de fines del Siglo XIX, donde había un Bruckner, un Mahler, es...

GGK: Estábamos hablando de *Episoden*.

JLD: [risas] La vida, la nube una vez más. Esto era al final de Utrecht, tiene que ser.

GGK: Cronológicamente está entre *Nubes* y de *Aube*.

JLD: En *Episoden* ya no estaba en Utrecht. Estaba en Colonia, porque tuvo lugar una catástrofe. Es que en mi vida han sucedido varias de estas. Esta fue la más dolorosa, la más terrible. Tuvo que ver con nuestra hija—de Margarita y mía—Isabel, con la que ahora tengo muy buena relación, vive en Barcelona. Nació en el 1952, o sea que ya no es precisamente una chica. Pero entonces lo era—ese año cumplió 18 años de edad—. Se había desviado del camino por completo y frecuentaba las malas compañías, como se dice. Estaba en un ambiente de drogas, un horror. Se escapó de casa en las circunstancias más terribles que se puedan concebir. Y eso es una cosa que me destrozó, que me marcó toda la vida. Esto sucedía en Colonia. Conoció un ambiente, empezó con las drogas, con la heroína además. Y se fue con ellos, se fue de casa. Yo iba por todos los locales de Colonia donde había drogas preguntando si alguien la conocía. “Ah sí, Isabel, ahora está en Wuppertal.” En casa de un tipo también

²¹ UA MdZ Köln 6.11.1970.

drogadicto, por supuesto. Fui a la policía, y la policía me dio muy amablemente la dirección, y fui allí. Era homosexual, se llamaba Gerda. Y digo, “¿Dónde está mi hija?” “Ah, está durmiendo,” “¿Dónde?” Y estaba en el cuarto de baño, en la bañera, durmiendo. Verla allí, drogada, en la bañera... Me mandó a paseo, “Vete, no quiero ir a casa.” Y pasó algo increíble—esto nunca lo he explicado—que honra a la policía Alemana. Volví en coche; no había bebido ni una gota de alcohol, pero yo mismo notaba que conducía así, que estaba completamente... Y al entrar en Colonia—era muy tarde—la policía me paró. (Acabo en seguida, quiero acabar esta historia.) Pensaban que yo estaba borracho, claro. Y yo les expliqué toda la historia esta—más brevemente—y uno me puso la mano en el hombro y dijo, “*Fahren Sie langsam nach Hause, sehr vorsichtig. Alles Gute.*” Caramba, que fantástico, yo nunca lo habría creído posible. Bueno, donde estábamos.

GGK: *Episoden...*

JLD: ¡Ah ya! Y la fatalidad, que es una vieja amiga y ahora está desde hace varios años pegando fuerte—menos tu visita que es todo lo contrario, por cierto—quiso que Otto Tomek me había hecho un encargo. “*Eilanden ist so schön, es ist der Augenblick gekommen, Sie können ein großes Orchesterstück für das nächste Saison schreiben.*” Una ocasión de ensueño. Y yo me había separado de la mujer con la que vivía entonces, Gisela, quien me acogió en su casa. Y yo me marché de la mía propia. El piano lo tenía en mi casa—yo necesito el piano de vez en cuando—. Y en este estado de ánimo pensé que hago ahora, ¿escribir esta obra o no escribirla? En el fondo yo sabía que no tenía que escribirla, era clarísimo. Pero una ocasión, desaprovecho una ocasión maravillosa. Es una obra que no está bien hecha, que está hecha aprisa y corriendo. Hay momentos bonitos, sin duda y otros que, no. No, por dios. Eso es todo. Y el resultado, no tan malo como Elgar pero...

GGK: Quizá lo he imaginado, pero pensaba que se trataba de una obra que se enmarcaba en el contexto político de *Aube*.

JLD: No, no.

GGK: O sea que la retiras porque no estás satisfecho del resultado musical.

JLD: Exactamente. Y eso habrá pasado en la historia de la música muchas veces, solo que no sabemos las causas. Quizás haya gente a la que le funcione—en la literatura, quizá en pintura—. En música eso no funciona, la música necesita concentración,

tranquilidad, orden, mucha meditación. *Eilanden* [*Aube*] está hecha con gran tranquilidad porque estaba en Utrecht en el ambiente protegido del estudio. Y con quienes he hablado hasta ahora, siempre han sido de la misma opinión. Por eso no concibo el WDR como fuente de inspiración. Es una burrada, hay que estar muy claro, muy tranquilo interiormente. Y con esta desgracia... Lo único bueno es el título, el título está muy bien. El título vuelve a reincidir en lo que estoy hablando toda la tarde, *Episoden des Tages und der Nacht*. La vida una vez más.

GGK: ¿Tienes una grabación?

JLD: Yo creo que no, en mi desesperación lo borré todo. Y en la radio no se si me hicieron caso o no, escribí una carta diciendo que prohibía la transmisión de esta obra. Que se ha hecho de ella, no lo se. Existe, pero...

GGK: ¿Por aquél entonces es cuando entras en contacto con la Escuela de Frankfurt?

JLD: Sí, efectivamente. En realidad fue una vez más el Café Campi. Allí había un escritor vanguardista muy interesante que ha muerto hace unos meses, [Hans G.] Helms. Y éste conocía muy bien la Escuela de Frankfurt, conocía a Adorno, etc. Y fue la época en la que también conocí a Metzger y a Riehn, y todos ellos eran el *harte Kern*,²² de los partidarios de Adorno y de la Escuela de Frankfurt. Ahí fue donde tomé contacto con este. Y en largas conversaciones...

GGK: ¿A Metzger lo conociste en Utrecht, no?

JLD: No, en Darmstadt. Pero vamos, prácticamente sí. A Riehn lo conocí en Utrecht. Como eran pareja, Metzger iba siempre a Utrecht a ver a su amigo.

GGK: Y te decidiste a hacer *Aube*, esa obra con himnos revolucionarios cubanos, la Internacional...

JLD: Bueno fue en la época de las ejecuciones en España, el terror... Estaba horrorizado, y quise reaccionar. Las obras políticas... por eso no me gustaría ahora hacerlas, porque serían mal entendidas. No era *Agitprop*—agitación propaganda—es decir, hacer agitación pero con fines propagandísticos. La más propagandística de las estas tres es naturalmente *Aube*.

GGK: La única en la que es evidente yo diría.

²² El núcleo duro.

JLD: La única. Es bastante *Agitprop*. Con el himno de las Brigadas Internacionales...

GGK: ¿Quieres escuchar un poquito?

JLD: Sí, ¿porque no? Es una obra que Tamayo siempre me dice, “¿Porqué no hacemos *Aube*?” “No, por favor” “¿Porque no? Más que nunca, más que nunca.” Pues, menos que nunca. Imagínate, la situación en la que está España ahora, y el mundo, y el Papa, “Sed pobres...”

[Suena *Aube*]

JLD: Hay una palabra alemana que me gusta mucho: “*plakativ*.” *Es ist mir heute zu plakativ. Damals füllte es eine richtige Funktion.*

GGK: Es decir, que fue una reacción a la situación en España de aquellos momentos.

JLD: Sí, sí, sí. Yo veía: fusilado, torturado...

GGK: Hay himnos revolucionarios cubanos.

JLD: Claro, unido a La Internacional y a *Bandiera rosa*.²³ Ese es el himno de las Brigadas Internacionales. ¿Puedes parar un momentito?

JLD: Hay algo que creo que es muy importante y es una de las razones por las que hoy no me gustaría que se hiciera esto. Nono fue el gran “culpable” de esto. Todo eran los crímenes del capitalismo, el demonio... De acuerdo. Pero, ¿y el bloque soviético, que? ¿Es menos crimen entonces? Casi más. Increíble. Yo entonces lo intuía, no lo sabía muy bien porque entonces no habían aparecido todavía los *Gulags*. No se conocían todavía como se conocieron después. ¿Cuándo se conocerá una obra protestando por los crímenes del bloque soviético, cuándo? Y una vez en la bienal de Venecia, yo estaba allí como director de galería (como te he explicado antes). Y en esto me encuentro a Nono y a Nuria, y acababa yo de ver la contribución de la Unión Soviética. Estos trabajadores, con unos músculos. Un mundo mejor. Una cosa superando casi a lo Nazi, espantoso. Y me dio un ataque de risa y asco. Y me encuentro a Nono, y me dijo “¿Que te pasa?” “Y yo le dije me río de esta porquería”, y él, “¡Éste es el gran arte Soviético!”, porque así era Nono, “*Komm Nuria, gehen wir.*” Pues muy bien. O sea, que de repente porque era soviético, era maravilloso... y

²³ Uno de los himnos revolucionarios más conocidos que ensalza la bandera roja, símbolo del movimiento socialista y comunista.

era la mierda más increíble. Hay cosas en los seres humanos... Somos bichos raros, una cosa increíble.

GGK: ¿Recuerdas de que año sería aquello?

JLD: Yo estaba al frente de mi gloriosa galería.

GGK: ¿Cuándo habíamos dicho? A principios de los 60, entre 61 el 64, ¿algo sí no?

JLD: Sí, sí.

GGK: La época de *La fabbrica illuminata* (1964).

JLD: Sí, sí. Y el mismo Nono después, sin embargo, tuvo la gran crisis.

GGK: Bastante más tarde.

JLD: Sí, sí claro, necesitó tiempo. Esto bajo la influencia de Cacciari y Pestalozza, claro. Y tras años de silencio casi total escribió en el 1980 el maravilloso cuarteto *Fragmente—Stille, an Diotima* (1980), que esto ya ha salido del *Agitprop*. Y Nono escribió un texto que me pone la carne de gallina, de una depresión de un desencanto, y cita a Hölderlin. Y Hölderlin escribió: “*Die Götter an die wir geglaubt hatten, die unsere ganze Hoffnung waren, gibt es nicht mehr, und neue erscheinen nicht.*” Y esto lo hace propio Nono, se identifica con ello. Imagínate la distancia entre el entusiasmo por los proletarios estalinistas y esto. Pero esto la gente lo ignora, siempre ve a un Nono unitario, que no lo era afortunadamente. Muy bien que por fin se diera cuenta del horror que era aquello. En *Aube* yo era el idealista tonto. Cuando vi el himno cantado por [Ernst] Busch, el cantor oficial de la DDR, y oigo el canto—que es muy bonito la música y el texto también—de las Brigadas Internacionales, por el que yo tenía también una gran simpatía, y lo incluyo ahí, pues yo estaba un poco salido de la vía.

GGK: Ya no tienen la función musical del sonido grabado en las otras obras.

JLD: Bueno, es lo del *Agitprop*. Todo se ha ido al diablo. Pero también tenía la ilusión de Cuba. Me fui de Utrecht a Den Haag—que era la embajada más cercana—, y pedí por el embajador. Salió amabilísimo. Le dije, “¿No tiene Vd. himnos revolucionarios cubanos?” “Bueno, aquí creo, en este armario...” Y sacó un disco de himnos cubanos. Y hay uno muy bonito que siempre acaba con el estribillo “... la revolución social...”

GGK: “Patria mía..., es el sueño..., sobre la sangre..., el socialismo..., patria o muerte venceremos..., en sus manos el porvenir...”

JLD: ¡Ah! ¿Como lo sabes?

GGK: Prestando mucha atención al escuchar *Aube*. Pero no he podido encontrar la letra ni una grabación del himno, debe ser un himno poco conocido hoy.

JLD: Que cosas... Y claro, a mi me emocionó: en el exilio, los horrores en España... Y oigo las Brigadas Internacionales y los cubanos que todavía se tenía tanta esperanza. Y oigo la frase “La revolución social”, daba una euforia. Tuvo entonces su misión, pero no lo tiene hoy en día. Eso es lo que quiero decir, y de lo que intento convencer a Tamayo.

GGK: ¿Crees que el concepto de música política es algo que sigue vigente hoy en día? Me refiero en abstracto.

JLD: Yo no creo en ella como música política. Creo en la necesidad—esto es importantísimo—de que la música tenga una función política. Pero que no tiene que ser directa, no tiene que ser diciendo “la revolución social” o “patria o muerte venceremos” sino que el lenguaje propio sea escrito y sentido de tal forma, que en el oyente produzca un rechazo al mundo pervertido en el que estamos. Y esto es una gran función política. Indirecta pero real. No se si me expreso con suficiente claridad. El cuarteto de cuerda—y esto honra a Nono en alto grado—está lleno de *à rebours*, a contrapelo, *gegen den Strich*. Un reaccionario se enferma y se muere al oír esto, no sabe porqué pero es una música que dice “no”. ¿Está claro lo que quiero decir?

GGK: Te refieres más a una emoción o estás hablando de elementos concretos. Como podría ser lo que utilizaba Karl Amadeus Hartmann en su música, utilizar melodías de origen Judío, o himnos revolucionarios socialistas...

JLD: Eso ya es... Sí, todo esto es legítimo y magnífico pero estoy hablando de la oportunidad o eficacia que pueda tener hoy esto. Creo que no es el momento.

GGK: Hay que entenderlo en su momento histórico, no como un himno actual sino como explicación de aquél momento.

JLD: Sí, eso sí, naturalmente, claro, claro. Eso desde luego. Pero si te pones a escribir una obra, me refiero a escribir la obra, el hacer la obra... el tocarla, bueno muy bien. Lo que pasa con estas “*Agitprop*” es que pueden degenerar en la ingenuidad. Por

ejemplo hay un compositor que se llama... (es conocido pero ahora no me acuerdo) que era tan izquierdista, había unos súper-izquierdistas. Y hacían unos conciertos de *Agitprop*—música política—. Fui a uno que era increíble porque salían con un clarinete, todo músicos, y hacían unos cuantos sonidos y después desplegaban una pancarta transparente “¡Viva la revolución!” Pero por dios es una imbecilidad esto, no sirve para nada.

GGK: Al final lo que queda es lo musical. Un compositor del que no hemos hablado estos días es Luis de Pablo, que a veces utiliza ciertos elementos subversivos.

JLD: ¿Sí? No he tenido el gusto...

GGK: En *We* (1970), por ejemplo. ¿Conoces la pieza?

JLD: No.

GGK: Es una pieza para cinta que dura 40 minutos, en su versión original. Me doy cuenta de tus reservas pero déjame contarte de todas maneras. En *We* De Pablo utiliza fragmentos del famoso discurso de Goebbels “...*Ich frage euch...*”

JLD: *Wollt ihr...*²⁴

GGK: Es un fragmento muy corto que no reconocería nadie. O por ejemplo la voz de Martin Luther King... Pero por otro lado, se movía con facilidad dentro de las instituciones.

JLD: Además viste mucho ser de izquierdas, vestía vamos. Es mejor hacer esto que una cantata a la Santísima Trinidad.

GGK: Es muy difícil juzgar esto, creo yo. Por un lado están las ideas progresistas pero por el otro lado la ambición artística que en caso de compositores como Luis De Pablo y Cristóbal Halffter fue aprovechada por el régimen Franquista en su búsqueda de legitimidad internacional, de tener un arte moderno. Esa es mi lectura.

JLD: Claro, el caso de [Antoni] Tàpies también era famoso... Esta es una historia bastante conocida, pero me la explicó a mi personalmente así que te la cuento. El régimen Franquista escogía los artistas que iba a mandar como representación a la Bienal de Venecia. Para gran sorpresa de Tàpies se presentan en su casa unos con el

²⁴ *Ich frage euch: Wollt Ihr den totalen Krieg?* (Yo os pregunto: Queréis la guerra total?) Fragmento de una conocida conferencia pronunciada por el ministro de propaganda Nazi, Joseph Goebbels, en el Palacio de los Deportes de Berlín el 18 de Febrero de 1943, que es considerada como un ejemplo de libro de la retórica y de la propaganda nacionalsocialista.

bigotito típico fascista y le dicen, “Le hemos escogido a Vd.” “A mí?”, dice Tàpies. “Sí, sí”, “Bueno, bueno, la Bienal de Venecia no está mal.” Y vio que los cuadros empaquetados en cajas enormes de madera donde había escrito: “Material de propaganda.” Es impresionante.

GGK: Acabo de leer un libro que trata la manipulación del arte abstracto durante el Franquismo. Parece ser que se favoreció el arte abstracto...

JLD: Y con la música pasó exactamente lo mismo. Como en España casi nadie entiende nada de música—terrible—¿qué peligro puede haber? Y la pintura si es abstracta... En cabio había uno que se llamaba [Juan] Genovés, no se si lo conoces. El grupo este de Valencia pintaba cuadros en donde se veían policías aporreando a la gente. A estos los metían en la cárcel naturalmente, porque ahí todo el mundo veía. Pero Tàpies, pues muy bien.... Es muy difícil acertar, muy difícil. Pero bueno uno hace lo que puede. ¿Esto quedó inacabado no?

GGK: ¿Quieres seguir escuchando?

JLD: Pues sí. Sobre todo porque me dan horror las cosas inacabadas.

[Seguimos escuchando *Aube*]

JLD: Es emocionante cuando sale esto de “La revolución social.” Me hace una ilusión enorme. Le mandaremos al Papa una copia.

GGK: Al fin y al cabo todo queda entre Jesuitas.

JLD: ¡Que destino el nuestro! Ser paridos por Jesuitas y amortajados por Jesuitas. Bueno tu no.

GGK: ¿Que son estos sonidos?

JLD: Esto es electrónico. Ahí lo tienes. Un *Sinusgenerator*.

GGK: ¿Pero suena muy diferente no?

JLD: Ya, pero está deformado con el...

GGK: ¿...*Ringmodulator*?

JLD: Exactamente. En el fondo lo más cómico es que es la obra más electrónica. Realmente electrónica.

GGK: Una cosa que te quiero preguntar es que hay muchos sonidos que están distorsionados en mi copia. Estuve debatiendo con el actual director del instituto de Sonología, si se trataba de un problema técnico o algo voluntariamente buscado.

JLD: ¿En que obra?

GGK: En *Aube*. Hay muchos sonidos que están distorsionados.

JLD: Voluntariamente. Sin duda.

GGK: ¿Y es una cinta monofónica?

JLD: Sí.

GGK: Tenía la duda porque suenan algo distinto los dos canales de la transferencia digital de la cinta que yo tengo .

JLD: No, no, no. Es monofónica.

GGK: ¿Que es eso que suena ahora? Ahí hay unos cortes de música instrumental, unos trinos de flautas que entran y salen súbitamente. ¿Qué pieza es?

JLD: Es el grupo de Música Negativa dirigido por [Rainer] Rihn.

GGK: ¿Pero que obra es?

JLD: ¿Pero no estamos oyendo *Aube*? No te entiendo.

GGK: ¿Esos cortes están grabados especialmente para *Aube*?

JLD: Sí, sí, claro, claro. Hay una partitura, concretamente.

GGK: ¿La puedo ver?

JLD: Sí, claro. Y Tamayo [riendo]... pasó algo tan cómico. Hay que pararlo otra vez.

[Deja de sonar *Aube*]

JLD: En esta época estaba yo en exaltación militante. No solo *Agitprop* sino “agit-lo-que-sea.” Escribiendo la partitura mi exaltación llegó a tal extremo que en la partitura original escribí una serie de cosas medio locas. Está allí en el cajón, la podemos buscar.

[Ilse se ofrece a buscarla]

JLD: Es una partitura muy delgadita.

GGK: Y de *Nubes* no hay partitura solo bocetos.

JLD: Así es.

GGK: Es decir, hay partitura de *textes* y de *Aube*. Que curioso porque antes las había conectado intuitivamente y efectivamente están pensadas de la misma manera. A partir de la partitura.

JLD: Más o menos. Sí, sí.

GGK: Y *Nubes* es más espontánea e intuitiva. ¿Tu crees que se oye la escritura, o no, en el papel?

JLD: Sí, sí. Es así. Desde luego hasta ahora nadie se había ocupado tan a fondo como lo estás haciendo tú. Para mí es un tesoro, que actualiza algo que yo ya creía perdido. Entre las editoriales que no se ocupan de nada...

GGK: ¡Hay que hacer un disco con estas obras!

JLD: Soy capaz de hacer una peregrinación de rodillas a Roma.

GGK: Está todo listo. Hay buenas grabaciones.

JLD: Ya, ya. [A Ilse:] ¿No la encuentras? [La partitura] es muy delgadita.

[JLD va al salón a buscar la partitura y yo le sigo para continuar haciendo fotos de *textes*]

GGK: [Desde lejos] ¿Quiénes son Juanita y Ramón de Batlle?²⁵

JLD: Este era el propietario de la casa, el terrateniente digamos.

GGK: ¿Esto era un ciclo que organizaban ellos?

JLD: No, no. De vez en cuando se le ocurría hacer algo.

GGK: Por desgracia tengo que ir pensando en marcharme.

[Ilse no encuentra la partitura]

JLD: [A Ilse:] Bueno déjalo, Gregorio vendrá otra vez. *Er muss sowieso nochmal kommen.*

[De nuevo en la cocina]

²⁵ Ver la invitación de la audición de composiciones de Delás celebrada en Ruidellots de la Selva el 21 de Septiembre de 1967.

GGK: Para terminar te voy a poner simplemente un fragmento de los *Klangobjekte* que hiciste en el Experimentalstudio de Friburgo.

JLD: ¡Ah! que cosas! Sí. No tengo ni idea de esto, se me ha olvidado todo.

GGK: Para refrescar la memoria en 1971 hiciste la música para la película de E.T.A. Hoffman.

JLD: Sí.

GGK: ... Wolfgang Ramsbott en el Literarisches Colloquium de Berlín. Por cierto me gustaría ver esa fotografía de la que me hablaste, en la que sales en el Literarisches Colloquium con una chica fumando.

JLD: ¡Ah, si! ¿Y por qué?

GGK: Me dijiste que se veían aparatos, y tal.

[vamos al salón a buscar la fotografía pero se hace tarde y decidimos dejar la búsqueda para otra ocasión]

GGK: Si todavía quieres escuchar la grabación del Experimentalstudio te la pongo, si no, terminamos.

JLD: Sí. Será poco, cinco minutos, ¿no?

GGK: Menos, dos minutos.

JLD: Pues hagámoslo, para concluir, para que las cosas queden bien concluidas.

[suena *Klangobjekte*]

JLD: ¿Qué es eso?

GGK: Son los *Klangobjekte* para “Gesualdo di Venosa.”

JLD: ¡Ah!

[suena un *Klangobjekt*, Delás se ríe]

GGK: Te pongo otro.

JLD: Se nota el estilo, este tipo de sonoridad ya lo hemos oído.

GGK: Es De Delás.

JLD: Completamente.

GGK: ¿Te acuerdas al oírlo?

JLD: [Suspira] No.

GGK: ¿Te acuerdas de Rudolf Strauss?²⁶

JLD: Si perfectamente, muy simpático. Pero de la música nada. He reconocido el estilo. ¿Qué es esto?

GGK: Otro *Klangobjekt*. Es toda una serie.

JLD: De eso me acuerdo, que eran trocitos.

GGK: Se hicieron en Mayo de 1975. En diez días, del 5 al 15 de Mayo.

[suena otro *Klangobjekt*]

JLD: Ah mira esto es interesante ¡Ah, pero está bien! [ríe]

GGK: Es un contrabajo, ¿no?

JLD: ¡Si!

GGK: A la Scondanibbio.

JLD: Mi tendencia a manosear todos los instrumentos.

GGK: La pregunta es si se llegaron a utilizar estos *Klangobjekte*. Según lo que me has contado, quizás no, ¿verdad?

JLD: No, por el desastre.

GGK: ¿Estás convencido de que no se utilizaron en la película?

JLD: Se utilizaron en el sentido que me pagaron. Algo tenía que entregar y no quise entregar la música que tenía hecha.

GGK: ¿La música instrumental quieres decir?

JLD: Claro. Entonces hice esto y me pagaron, pero en realidad no se utilizó.

GGK: ¿No lo integraron en la película?

JLD: Creo que no. La película no la conozco.

GGK: ¿Podría ser que si que lo usaran?

²⁶ El técnico del Experimentalstudio que según las anotaciones que tengo trabajó con Delás. (completar con fuente)

JLD: Quizás, podría ser.

GGK: En los créditos de la película he visto que aparece solo mencionada la música de Gesualdo.

JLD: ¿Donde has visto la película?

GGK: No la he visto, pero aparece en Worldcat. Tengo más preguntas de estas piezas pero prefiero hacértelas con más tiempo en otra ocasión, si te parece bien.

JLD: Sí claro, naturalmente.

GGK: Luego estarían *Conjuntos, Cinco Sellos*. Tengo la grabación del concierto de Friburgo que hemos visto en tu cuarto.

JLD: *Nächstes Mal muss es geben*.

GGK: Me apetece mucho.

[END LS110235.wav 2:04:16]