

“Nosotros acabamos llamándolo una ‘dicta-blanda’”

An interview with Andrés Lewin-Richter

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 20 February 2013

by

Gregorio García Karman

Submitted as supporting material associated with the publication García-Karman, Gregorio. [*Uprooted Sounds: International Electroacoustic Output of Spanish Pioneers in Times of Francoism*](#). In *JIEM - Espacios Sonoros*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

University of Huddersfield

School of Music, Humanities and Media

May 2014

“Nosotros acabamos llamándolo una ‘dicta-blanda’”¹

An interview with Andrés Lewin-Richter

Gregorio García Karman

The author (GK) held this interview with Andrés Lewin-Richter (ALR) on 20 February 2013 in his office at the Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. The interview is structured around Lewin-Richter’s work during his stage at the Columbia-Princeton Electronic Music Center (CPEMC) between 1962–65. At the CPEMC, Lewin-Richter assisted a number of electronic music celebrities and composed various tape pieces such as *Study I* (1964) and *Study II* (1965). Besides Lewin-Richter’s account of the activities of the CPEMC the interview also underscores his valuable testimony about the development of electronic music in Catalan music circles in the early 1950s and 60s. On several occasions, the dialogue touches upon the figure of Roberto Gerhard² and individuals like Ricard Gomis, who (together with Joaquim Homs) was one of Gerhard’s few points of contact in Spain during Francoism. Andrés Lewin-Richter is currently Secretary and Executive Director of Phonos Foundation.

¹ “We ended calling it a ‘dicta-blanda’”. Untranslatable game of words used by Lewin-Richter to relativize the pressure of the Francoist regime on the organization of cultural activities during the last years of dictatorship.

² Lewin-Richter is the author one of the earliest articles dedicated to Gerhard’s pioneering work in the field of electronic music, which essentially paraphrases Hugh Davies’ research published in *Tempo*. More recently, Lewin-Richter was responsible for the digitisation of Ricard Gomis’ open-reel tape collection, which includes a significant number of recordings of Gerhard’s music.

TRANSCRIPT

ALR: Yo le mandé a [?] todo un dossier de grabaciones por la web. Estaban todos los fragmentos de las películas aquellas de la guerra. Le mandé a este individuo todo lo de [Ricard] Gomis. Son los fragmentos de las películas que hizo Roberto Gerhard de la Segunda Guerra Mundial. Gerhard hizo toda una serie de fragmentos orquestales que están muy bien.

GGK: Seguramente te refieres a la música que Gerhard compuso para la serie de televisión de la BBC *War in the Air* (1954).

ALR: Sí. Todos esos fragmentos los recuperé, los corté (porque también hay muchos...³) y se lo envié [a esta persona] para que se los bajara. Las bobinas están en la Biblioteca de Catalunya.

GGK: Pude ver el listado de la colección de cintas de Gomis en casa de Marita Gomis. Hay grabaciones históricas del Club 49 que me gustaría escuchar, como por ejemplo los *3 Cánones en Homenaje a Galileo*...

ALR: Hubo una exposición en el Ars Santa Mónica sobre el Club 49.

GGK: Andrés Lewin-Richter Osslander. ¿Son apellidos de origen Alemán?

ALR: Como tu segundo apellido.

GGK: Mi segundo apellido es Holandés.

ALR: Ah bueno, porque solo va con una “n”.

GGK: Efectivamente. El dato de tu origen Alemán es importante porque según cuentas en tu biografía entras en contacto con la música electroacústica a raíz de traducir los textos de unos discos de la Deutsche Grammophon.

ALR: Sí, para una sesión del Club 49.

GGK: Cuéntame más sobre esto.

ALR: Bueno, yo empecé de muy joven a interesarme por la música contemporánea. Iba mucho a los conciertos de Casa Bartomeu. Ahí es donde los Homs me conocieron y sabían que yo sabía Alemán. La señora Homs vino a mi casa porque vivíamos muy cerca el uno del otro y me pidió si podía hacerle el favor de hacer la traducción de

³ Lewin-Richter explains that before delivering the digital copies of the tapes of Gerhard's *War in the Air* he edited them. Presumably Gerhard provided Ricard Gomis with unedited recording sessions, just the same as the sessions of *War in the Air* that are preserved in the Roberto Gerhard Tape Collection.

unos discos que había traído [Pedro] Casadevall, que era el presidente del Club 49 en aquél entonces. Casadevall siempre traía las novedades que se vendían en Andorra. Esta era la manera de conseguir los discos, porque en España esos discos no entraban. Entonces hice la traducción y a raíz de eso Homs hizo la sesión en el Club 49. Poco después Juventudes Musicales, de la cual yo también era vocal, me pidió hacer esa misma presentación dentro de un ciclo de conferencias. Y la hice nada menos que en la escuela de psiquiatría de la facultad de medicina, donde ahora está el Hospital Clínico. Me parece que la facultad de medicina todavía está allí. Entonces hice esta conferencia basada en todos aquellos sonidos. [Para mí] eso fue una revelación.

GGK: ¿Te acuerdas de la música, que discos eran?

ALR: Era el famoso disco de Eimert en el que explicaba la generación de los sonidos electrónicos y después también el disco donde estaban los estudios de Stockhausen y otros estudios. Son los dos primeros discos de la Deutsche Grammophon hechos en la radio de Colonia, publicados en 1955 si no recuerdo mal.⁴

GGK: ¿Que año era cuando los escuchaste por primera vez?

ALR: Debió ser en 1956 ¿o quizás en 1955? Espera, yo acabé en 53. Sí, el 56 porque yo hacía el primer curso de ingeniero.

GGK: ¿Cómo llegaste a Juventudes Musicales?

ALR: Mira, son de estas cosas que... Para mí la música siempre ha sido un quehacer que nunca pude realizar. Mis padres, por los estudios y por cierta debilidad, llamémosle así... En aquellos años era típico estar enfermo, porque eran años de postguerra y había muchas dificultades en cuanto a la alimentación—una cosa que mi madre cuidaba con mucho mimo—. Incluso se sacrificaban las cartillas de racionamiento para que mi hermano y yo comiéramos adecuadamente. Pero evidentemente éramos pasto de enfermedades, las típicas enfermedades infantiles que ahora han desaparecido. En aquellos tiempos faltar al colegio era [normal], casi un tercio de un curso escolar a lo mejor te lo pasabas en cama. Esto hacía que, horas extras en música, pues no. No querían que yo hiciera más esfuerzos de lo necesario. Y por esto nunca estudié música. Esa es la realidad. Pero la música siempre me interesó,

⁴ According to <<http://www.discogs.com>>, both Herbert Eimert's LP „Einführung“ (Deutsche Grammophon LP16132) and Stockhausen's *Studie I*, *Studie II* and *Gesang der Jünglinge* (Deutsche Grammophon LP 16133) were published in 1957.

yo recuerdo haber ido a conciertos en el palacio de la música con 15–16 años. Me interesaba mucho. Una de las cosas que más me enganchó fueron los conciertos en Casa Bartomeu.

GGK: Uno de los pocos sitios donde se podía escuchar música contemporánea.

ALR: Sí. Los años que dedicó a la música contemporánea fueron los más interesantes. Fue en 1954 y 1955. Bartomeu era un empresario en el sector del hierro, que había hecho mucho dinero. Tenía una torre que durante unos años fue el Centro de Documentación de la Música Contemporánea de Catalunya, lo que se llamaba el *Jardí des tarongers*. En este momento no se como está ese edificio [...]

GGK: ¿Y quién iba a los conciertos de Bartomeu?

ALR: Era abierto. Iba quien quería. Corría de boca en boca.

GGK: ¿Qué música escuchaste allí?

ALR: Por ejemplo, en 1954 lo dedicó al dodecafonismo. Y en 1955, o el mismo 1954—ahora no lo recuerdo exactamente—escuché la ópera *Orfeo* de Schaeffer y Henry. ¡La ópera! Radio France hizo un concierto organizado por Juventudes Musicales, que se celebró en la cúpula del Coliseum. Yo no asistí porque todavía no era de Juventudes Musicales en aquel entonces y no me enteré. Pero sí que asistí a la sesión que hicieron en la Casa Bartomeu.

GGK: ¿Estuvo Schaeffer en Barcelona?

ALR: No. Vinieron unos técnicos de Radio France y trajeron las cintas. No se como se las arreglaron [para hacer el concierto]. Para [la audición en Casa] Bartomeu no había ningún problema. Fue una audición radiofónica, por decirlo de alguna manera, en la propia casa. Era la ópera entera de *Orfeo*. *Orfeo* solo lo presentaron en Casa Bartomeu porque en la cúpula del Coliseo hicieron un concierto regular, con piezas de Pierre Schaeffer y Pierre Henri de aquella época. Ya te digo, 1954 o 1955, organizado por el Instituto Francés. Dentro del ciclo este de música dodecafónica, es ahí donde metieron el *Orfeo*. ¿Tu sabes que esta ópera se perdió?

GGK: No lo sabía.

ALR: Solo existe *Le voile d'Orphée*. Y unas versiones que hace ahora Pierre Henry, que son unos refritos espantosos de lo que ha recuperado. Pero la ópera de por sí—no se porqué—se perdió. La ópera presentó en Donaueschingen .

GGK: Cuando hablas de ópera, ¿te refieres a una pieza radiofónica?

ALR: Una pieza radiofónica de algo así como 2 horas de duración. Recuerdo vagamente que es una historia de psicoanálisis. Es el caso de un hombre que entra en casa de un psicoanalista y empieza a soñar y sale todo el mito de Orfeo. Esto es lo que vagamente yo recuerdo. Me impactó el sonido.

GGK: Sería una de las primeras audiciones de música concreta en España.

ALR: Seguramente. A raíz de la presentación de los discos de Stockhausen, inmediatamente me fui al Instituto Francés. Ahí descubrí todos los discos que tenían de música concreta. Tenían una discoteca y todo lo que se había publicado lo tenían allá. Me lo dejaron, lo copié, y a partir de ahí hice muchas conferencias.

GGK: Yo tengo la referencia de dos conferencias que no se si hiciste tú o Joaquim Homs en Marzo de 1957⁵ y Enero de 1958⁶ en el Club 49. Están documentadas en el libro de Joaquim Homs.

ALR: Yo no asistí a estas conferencias, porque... Por ejemplo, la conferencia que hizo sobre Stockhausen yo no asistí, porque yo estudiaba por aquél entonces y además en aquellos años empecé a trabajar como auxiliar de delineante de un ingeniero/arquitecto. Muchas de estas actividades—sobre todo las conferencias—nunca me han interesado como tal. Yo he dado conferencias, dentro del Club 49 hice una conferencia sobre la Batucada Fantástica.

GGK: ¿Que es eso?

ALR: Uno de los grandes discos de percusión brasileira, que asombró a Stockhausen cuando lo oyó en Barcelona. Y a raíz de ello se fue a Brasil para hacer *Zyklus* (1959).

GGK: ¿Cuándo fue eso?

ALR: Stockhausen vino varias veces a Barcelona. Ahora no recuerdo pero cada vez que él venía yo era más o menos su asistente. Igual que lo fui en Nueva York.

GGK: ¿Conoces a Jaume Figueras? Yo le conocí el año pasado. También me habló de haber colaborado en los conciertos de Stockhausen.

⁵ Joaquim Homs, *Antologia de la música contemporània : del 1900 al 1959* (Barcelona: Pòrtic, 2001), 265–269.

⁶ Ibid., 287–292.

ALR: Claro que le conozco. Uno de los que más nos ayudó en la creación del Laboratorio [de Música Electrónica de Barcelona] fue Vieta.

GGK: Jaume Figueras trabajaba en Vieta.

ALR: Y su jefe era Tort, no me acuerdo de su nombre. Siempre nos han ayudado. Muchas veces yo pedía altavoces a Vieta y me los prestaban para hacer conciertos, porque yo no tenía altavoces de buena calidad.

GGK: ¿No recuerdas entonces cuándo fueron esas visitas de Stockhausen? Creo que estuvo en el Club 49 en 1968,⁷ pero claro esto es más tarde.

ALR: No, no. Yo estoy hablando de los años 50.

GGK: Es decir antes de marcharte a Columbia.

ALR: Sí. Y después fui asistente de Stockhausen en Nueva York. Stockhausen vino a Columbia y tenía que dar una conferencia sobre *Gesang der Jünglinge* (1958?) en [?] y tuve que montarle todo el aparato.

GGK: Sería interesante tener las referencias de cuándo vino Stockhausen a Barcelona. No recuerdas el contexto ni las piezas que se hicieron. ¿Quizás en el Instituto Francés?

ALR: No me acuerdo. Solo recuerdo las comidas con Stockhausen. Yo recuerdo muy bien que vino Tudor y que hizo toda la obra de piano, los estudios de piano. Y me parece que Stockhausen vino en aquella ocasión.

GGK: Creo que Tudor vino al Club 49 con Merce Cunningham y con Gordon Mumma.

ALR: Esto también lo organizó Ricardo Gomis y yo no estaba ya, esto fue 1963 o 1964. Antes de marcharme, a partir de 1960, me tocó organizar todo lo de Música Abierta. Siempre que había que hacer alguna cosa electrónica yo tenía que estar. Pero por ejemplo, el estreno de los Cánones de Mestres yo no lo hice.

GGK: Seguramente tu estabas en Columbia.⁸

⁷ I am referring to a concert organized by Club 49 within the series Música Abierta. This concert was held on 19 April 1968 with the participation of the Stockhausen Ensemble performing *Mikrophonie I* (1964), *Klavierstück IX* (1954/61) and *Prozession* (1967). In the concert programme of this concert Lewin-Richter is listed as “enginyer del so” (sound engineer).

ALR: Exacto. Pero después todas las versiones que se hicieron siempre fui yo el que lo ha montado. Hace poco hemos hecho una versión en pure data.⁹ Que lo hace ahora Jean-Pierre Dupuy y ya lo tiene en su ordenador y no tengo que intervenir para nada.

GGK: Aunque no llegaras a conocer personalmente a Gerhard, él era muy conocido en los círculos del Club 49. ¿Llegaste a saber de la existencia de las experiencias pioneras de Gerhard en la “composición de sonido” antes de marcharte a Columbia?

ALR: No. Yo lo único es que después al volver, fue Gomis el que me pasó una copia de la cinta de DNA. Y también la Sinfonía “Contrastes” [sic].

GGK: “Collages.” Pero esto fue después de volver.

ALR: Para mi Gerhard fue un descubrimiento después de 1966. Yo volví [de Estados Unidos] a finales de 1966.

GGK: Gerhard mantuvo un contacto estrecho con Homs y con Gomis.

ALR: Gomis además lo iba a ver a Inglaterra.

GGK: Recientemente me contaba Marita Gomis, la hija de Ricardo Gomis, que a su padre le gustaba poco escribir. Aún así, tengo la referencia de un viaje que hacen Gerhard y Gomis juntos a los estudios de música electrónica de Baden-Baden y de la NWDR de Colonia en 1955. Gerhard cuenta en una carta que he encontrado recientemente cómo pasa toda la mañana escuchando música en el Estudio de Música Electrónica de la Radio de Colonia. Tanto Gerhard como Gomis estaban bien informados de lo que estaba pasando en aquellos años. En mi opinión, el interés de Gerhard por el medio electrónico no fue tan casual como inicialmente se podría pensar y Gerhard mismo da a entender. [22:03]

ALR: Primero hay un fenómeno importante y es que hizo al música incidental para muchas obras de Shakespeare.

GGK: Efectivamente.

ALR: La primera vez que estuve en Inglaterra creo que fue en 1955. Se que mi tía me llevó a ver una de la obras de Shakespeare en el Old Vic.¹⁰ Pero no recuerdo que la

⁸ The premiere of *Tres Cánones en Homenatge a Galileu* (1965) took place in Barcelona, 27 November 1965. Luis Gásser, *La música contemporánea a través de la obra de Josep Ma. Mestres-Quadreny* (Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1983), 247.

⁹ <<http://puredata.org>>

música incidental me sorprendiera. Probablemente no era música de Gerhard. Seguro que Gerhard buscaba inspiración donde estuvieran las últimas tecnologías.

GGK: Quizá esto nos pueda servir de puente para pasar a hablar de tu estancia en Columbia. No se si sabías que Gerhard estuvo en Estados Unidos en 1960 y 1961.

ALR: Estuvo en Ann Arbor.

GGK: Fue profesor de composición en Ann Arbor durante un semestre sustituyendo a Ross Lee Finney. Entre sus alumnos estaban Robert Ashley, Roger Reynolds y Gordon Mumma. De camino a Ann Arbor en Enero de 1960 Gerhard pasa un par de días en Nueva York. Allí le reciben Elliot Carter y Henry Cowell, quienes organizan en su honor una recepción a la que se invita a los académicos del departamento de Música de Columbia, incluyendo a Milton Babbitt, Roger Sessions, Ussachevsky, etc. Me consta la invitación que se le hizo a Gerhard de ir a visitar el estudio de música electrónica en Columbia aunque no tengo evidencias de que llegara a ir. Creo que el estudio lo acababan de montar.

ALR: Sí, el nuevo que está en la 125.

GGK: Pues estuvo por allí poco antes de que llegaras tú. Después, en Febrero de 1962 estrenó una obra en Ann Arbor titulada *Calígula*, en un concierto con obras de compositores como Conlon Nancarrow, Gordon Mumma, Robert Ashley, y Milton Babitt. La propuesta de Gerhard es muy dispareja, pero no desmerece en nada en comparación con las obras presentadas allí por estos compositores. ¿Cuándo llegaste tu a Columbia?

ALR: En Septiembre de 1962.

GGK: Debió ser un cambio tremendo.

ALR: Lo que pasa es que yo he viajado muchísimo desde que tengo 17 años, por lo que para mi no es ninguna sorpresa.¹¹ Además tengo la suerte de que en Nueva York tenía una tía.

GGK: ¿Que es lo que te impulsa a marcharte a Columbia?

¹⁰ Theatre in London that opened its doors in 1818.

¹¹ ALR was 25 years old when he moved to Columbia.

ALR: No es que yo lo eligiera. Conseguí una beca Fullbright y tuve la suerte de que me eligieron Columbia. Yo había pedido ingeniería combinada con ordenadores y acústica arquitectónica. Después me enteré que fue el profesor de acústica en arquitectura el que me seleccionó. Nada menos que Sybil Harri—el que hizo la acústica del nuevo Metropolitan y también hizo la tercera y definitiva actuación en el Philharmonic Hall—. El Philharmonic Hall cuando se inauguró en 1962 tenía una acústica bastante mala. Después la modificaron en 1964, y él tuvo que hacer otra modificación que es la que ahora subsiste. Gracias a él, entré en la facultad de ingeniería de Columbia. Y digo suerte porque había pocas universidades que tenían el perfil que me servía. Nada más llegar a la universidad me enteré que estaba allí Ussachevsky.

GGK: ¿Una casualidad?

ALR: Fue pura casualidad. Lo primero que hice nada más me instalé en el campus—tenía una habitación en el campus—fue llamar por teléfono pidiendo si podía entrevistarme con Ussachevsky. En 15 minutos me llamó Ussachevsky.

GGK: Cuentas en tu artículo que tenías experiencia en conciertos de electroacústica en Barcelona. ¿Te refieres a estas conferencias de las que hemos hablado antes?

ALR: No, pero además hice montajes. Cuando había que instalar altavoces, alguien tenía que ponerlos.

GGK: ¿Ya había entonces conciertos de música electroacústica, con altavoces?

ALR: Sí, música de cintas. Había que ir con el magnetofón, con el amplificador...

GGK: ¿Y dónde?

ALR: En cualquier parte, había que ir en el coche, magnetofón, amplificador y altavoces y cargar con eso. Ussachevsky me dijo, "*I only have dirty work.*" Bueno pues montaremos lo que sea. Y allí me quedé tres años.

GGK: Y conociste a Babbitt, Luening, Ussachevsky, Sessions...

ALR: No, Sessions estaba en Princeton.

GGK: Yo pensaba que el Columbia-Princeton Electronic Music Center era compartido entre Princeton y Columbia.

ALR: La historia es la siguiente. Milton Babbitt descubrió.

[The telephone rings and I pause the recording]

ALR: La historia del Columbia-Princeton es un poco trágica. Es una historia de poder. Lo que te conté de la digitalización, es la puntilla final de lo que pasó allí. La historia comienza como sigue: Milton Babbitt descubre que hay el famoso Mark II en los sótanos de Bell Telephone. Estaba ya en desuso. Ellos [Bell Telephone] habían publicado un famoso disco con una serie de canciones que se hicieron precisamente con ese sintetizador. Canciones de tipo populares. Lo tengo todavía por ahí, es un disco que debió salir todavía en los 50.

GGK: ¿Antes de llegar Babbitt?

ALR: Sí, sí. Nada tiene que ver con Babbitt. Babbitt es el que descubre que [el Mark II] está ahí. Debía de ser amigo de Harry F. Olson, el que escribió el famoso libro de acústica y electroacústica. El aparato estaba allí abajo. Y Babitt dijo, “¿Podríamos utilizarlo de alguna manera?” Le dijeron, “Sí, pero no en el edificio,” “¿Y podríamos sacarlo?” Bell Telephone dijo, “De acuerdo, sí. Pero tenéis que ocuparos del mantenimiento. Os damos esto, podéis sacarlo y podéis hacer lo que queráis.” A Babitt se le ocurre ponerse en contacto con Ussachevsky. Ussachevsky utiliza los buenos servicios de Otto Luening, que es el que de alguna manera manejaba las cosas y tenía las buenas relaciones. Y Luening consigue una beca Rockefeller para realizar el traslado. El otro problema era encontrar un sitio. En Princeton no había sitio, así que miraron a ver en Columbia. En Columbia había un edificio que es el de la calle 125, donde estaba el Manhattan Project—el proyecto de investigación que produjo la primera bomba atómica. Se estaba vaciando el edificio. La tercera planta estaba prácticamente libre pero quedaban zonas de alta seguridad. Fue Ussachevsky—o Luening—quien consiguió que se estableciera allí el Mark II. Allí sigue estando y lo puedes ver. No se si has estado.

GGK: No.

ALR: Pues si vas a Nueva York podrás ver el Mark II. Funciona todavía. Hay un equipo que lo mantiene en funcionamiento. Para qué sirve, no lo sé. Lo tienen como pieza de museo. La cuestión es que eso causó una especie de lucha de poder en el departamento de música de Columbia. Entonces consiguieron que se instalara allá, consiguieron también que se contratara a un ingeniero para el mantenimiento que fue Peter Mauzey y también hubiera auxiliares para el mantenimiento. Se financió con

una beca Rockefeller que funcionó durante toda una serie de años. Pero como digo, creó todo un mundo aparte dentro del departamento de música. El departamento de música era muy conservador (el que lo llevaba era un compositor de ópera que ahora no me acuerdo como se llama) que se desentendieron de que existiera ese departamento. El laboratorio de Ussachevsky estaba abajo—en el McMillan Theater, que ahora se llama Miller Theater—. Era un sitio ligeramente ruidoso porque se oía el metro, pero era el laboratorio donde todo el mundo trabajaba, y en cambio las instalaciones que se crearon en el 125, estaban el laboratorio donde estaba el sintetizador y otro anexo que era el propio de Ussachevsky.

GGK: Y ese era el 106 donde trabajabas tu?

ALR: Yo trabajé sobre todo en el 106.

GGK: ¿Y eso es en ese mismo edificio?

ALR: No. El 106 estaba al lado del McMillan Theatre. Estaba en el subterráneo al mismo nivel que el teatro.

GGK: ¿Y las clases se celebraban allí?

ALR: Así es.

GGK: Y en el Mark II, allí trabajaba Milton Babbitt.

ALR: Básicamente el único que logró trabajar bien con el Mark II fue Milton Babbitt.

GGK: ¿Y se hacían clases allí también?

ALR: También. Milton Babbitt de vez en cuando alguna clase de Princeton las hacía allí. Él era profesor en Princeton.

GGK:

ALR: Sí, pero el McMillan Theatre está en los propios edificios de Columbia, en la 116. Eran dos edificios completamente separados y además muy separados. Uno estaba en la 125 y el otro en la 116.

GGK: Y los dos constituían el Columbia-Princeton Electronic Music Center (CPEMC).

ALR: Exactamente. El 106 funcionaba 24 horas y había gente que trabajaba por la noche incluso. Alguna vez cuando estaba muy cargado derivábamos a los alumnos al

317 que era el estudio de Ussachevsky en la 125. El 316 era donde estaba el Mark II y el 317 era el estudio de Ussachevsky.

GGK: ¿Y allí daban clases tanto Ussachevsky como Babbitt?

ALR: Si, Ussachevsky y [Mario] Davidosky también. Davidosky llegó en el 1959, me parece. Los que llevaban el estudio 106 eran Davidosky y Bülent Arel. Y justo cuando yo llegué Arel se despedía porque su visado caducaba y tenía que volver a Turquía. Arel era un manitas, y yo tuve que ser el manitas. Había que hacer el mantenimiento de los aparatos, cuando algo fallaba ...

GGK: Y así empezaste a aprender de los compositores.

ALR: Aprendí de los compositores, incluso de los alumnos. Yo ayudaba a Ussachevsky y a Davidosky o a quien fuera. Los alumnos llegaban y había que hacer que se manejaran, obtener sonidos, grabar, montar.

GGK: Babbitt y Ussachevsky eran dos polos estéticos opuestos ¿verdad?

ALR: ¡Ah eran completamente distintos! Y si tomas a Otto Luening, era también otra estética. También tuve que montar alguna obra para Luening. Una obra para 37 flautas que después nunca se estrenó. Puedes imaginarte el problema que eso suponía en aquella época que no había técnica digital.

GGK: ¿Está en los archivos del CPEMC?

ALR: No, me parece que nunca llegó a realizarse. Yo tengo los semi-montajes.

GGK: Y así empezaste también a hacer tus primeros experimentos. Tu primera obra son los 6 *Cánones*, ¿verdad?

ALR: La primera es *Densidades*, y después vienen los 6 *Cánones*.

GGK: ¿El título, *Densidades*, tiene algo que ver con *Density 22.1* de Varèse?

ALR: No. Utilicé números primos con sonidos metidos en una cinta en blanco, es decir con trozos en blanco. Y como una especie de curva de Gauss. Eran sonidos de campanas electrónicos.

GGK: ¿Sintetizados con el Mark II?

ALR: Pues es posible porque yo el Mark II lo utilizaba como generador de sonidos. Ahí teníamos un grabador, y lo grabábamos en cinta. Después yo lo pasaba al 106 o al 137 para montar. En el 106 teníamos una grabadora de media pulgada y cuatro pistas.

GGK: ¿Qué tiene que ver *Densidades* con la *Cantata*?

ALR: Es un trozo de la *Cantata*. Era una obra de José Soler. Yo había trabajado mucho con José Soler grabando sus conciertos. Intentamos hacer una colaboración, que después nunca llegó a terminarse. Era [una obra] para tenor, órgano y electrónica.

GGK: Y no llegó a prosperar.

ALR: No. La partitura existe pero nunca la montamos.

GGK: ¿Está terminada la partitura?

ALR: No, en cierta manera no, porque teníamos que llegar a conclusiones... Por eso quedó *Densidades* como pieza.

GGK: ¿Es decir, que mantuviste el contacto con José Soler mientras estabas en Nueva York?

ALR: Sí, sí. En aquél entonces José Soler era bastante progresista. Lo que pasa que se acabó sobre el 1966 con su obra *Infierno*. Yo tenía mucha admiración por él, porque había escuchado mucha música contemporánea—y de la interesante—con él. Pero bueno, en la vida después cada uno toma su rumbo. Soler siempre ha reconocido que yo siempre he sido más progresista que él. Así es la vida.

GGK: ¿Se podría plantear revivir aquella obra?

ALR: Yo lo tengo bien archivado todo. Sobre todo las primeras obras están bien archivadas, o sea que se podría recuperar. Pero bueno...

GGK: Es decir, que tu primera obra fue la *Cantata*, que no se llegó a concretar, y luego usaste los materiales de esa obra para *Densidades*.

ALR: Por eso llamo “1A” a la *Cantata*, y “1” a *Densidades*.

GGK: *Densidades* es una obra para cinta sola.

ALR: Sí, y está publicada.

GGK: Se presentó en los Encuentros de Pamplona en 1972, ¿verdad?

ALR: Sí. A los encuentros de Pamplona fui con José María Mestres-Quadreny. Luis de Pablo pedía obras electroacústicas y se incluyó esta. Era la única que yo consideraba un poco... dentro del espíritu de los encuentros de Pamplona.

GGK: ¿Qué quieres decir?

ALR: En realidad era una recopilación de obras de música contemporánea, más bien una audición que un concierto. Yo no estimé adecuado presentar los *Estudios* porque los consideraba más obras de concierto—no tanto para que los pusieran en una sala y sonaran con otras obras dentro de una continuidad—. Recuerdo que Luis de Pablo hizo un montaje con todas las cintas. Se presentaron “en continuo” en el hotel Los Tres Reyes. Una cinta que alguien rebobinaba y luego se volvía a poner. Era una obra para estar representado, sin más importancia.

GGK: ¿Es tu primera pieza surgida en la época Columbia que suena en España?

ALR: No, los *Estudios* se presentaron en el Club 49. Uno debió de ser presentado en... yo hice una conferencia sobre los estudios de Columbia en Febrero de 1964.

GGK: ¿Fue aquella la primera vez que volviste de Columbia?

ALR: Sí. Tuve que volver por un encargo que nada tenía que ver con la música y aproveché para hacer una estancia en Barcelona. Allí debí de presentar solo obras que se habían hecho en Columbia.

GGK: Sería el *Estudio no. 1*, porque el *Estudio no. 2* es de 1965.

ALR: Quizás ni siquiera. Hice otra conferencia en 1967 y debí presentarlos entonces.

GGK: ¿Se escuchó música de Ussachevsky quizás?

ALR: Sí, de Ussachevsky, Davidovsky, Luening y Babbitt...

GGK: ¿Recuerdas quien asistió a la conferencia?

ALR: Solían estar llenas estas conferencias porque se hacían en un lugar muy céntrico que era Vieta en Aixelá. Impartí una en 1964 y después otra en 1967.

GGK: Cuéntame algo del *Estudio no. 1*.

ALR: El *Estudio no. 1* está en www.ubu.com, me lo encontré el otro día buscando las obras de Delia Derbyshire. Utilicé las mismas técnicas de Mario Davidovsky. En ese momento trabajaba mucho con él e incluso le ayudaba en alguna de sus obras. Sobre

todo me interesó el montaje de *Sincronismos No. 1* (1962). Después también participé en *Sincronismos No. 2* (1964) y *Sincronismos No. 3* (1964). Yo hice muchas veces *Sincronismos No. 1*. Si no estaba Mario Davidosky, me ocupaba de hacerlo yo con Harvey Sollberger.¹²

GGK: Ross Lee Finney—profesor de composición en Ann Arbor—cuenta en su biografía que Davidosky fue su asistente cuando estuvo en Columbia-Princeton.

ALR: Sí, y Finney se interesó tanto que invitó a Davidosky por 6 meses a Ann Arbor.¹³ Fue cuando nosotros nos casamos. Ocupamos el piso de Davidosky durante los 6 meses que él estuvo en Ann Arbor.

GGK: Finney relata que compuso un trío con cinta y que en aquél momento Davidosky estaba en contra de usar la cinta en combinación con los instrumentos. Parece ser que en aquél momento Davidosky tenía presente aún la visión de Milton Babbitt de hacer obras estrictamente electrónicas. Posteriormente Davidosky se convirtió en un exponente de la música mixta, claro.

ALR: Precisamente de él aprendí muchísimo porque de sus *Sincronismos* nacen mis *Secuencias*.

GGK: Quizás Roberto Gerhard influyó en Finney en este sentido. Gerhard concibe la idea de la Sinfonía No. 3 “Collages” nada más volver de Ann Arbor en 1960.

ALR: Bueno, hubo una mala experiencia en Columbia, que fue Varèse. Varèse no estaba contento con sus *Déserts*, que se hicieron en Francia. Y entonces tuvieron que rehacer la cinta en 1961. El problema es que Varèse era bastante sordo y el volumen había que ponerlo a límites inaguantables. Y Mario Davidosky no aguantó. Arel aguantó más y Malcolm Goldstein también. Pero la cuestión es que salieron muy escalados [sic] de aquella experiencia. Rehicieron las interpolaciones [de *Déserts*]. Las interpolaciones son completamente nuevas y bastante más interesantes que las que hizo Pierre Henry. Esto debió de ser un revulsivo para todos ellos porque no aguantaban. Y esto se hizo en la 106, donde además había que sobrepasar el ruido del metro. Varèse decía “Más alto, más fuerte, más fuerte.”

¹² American flutist, composer and conductor that studied at the Columbia-Princeton between 1960 and 1964.

¹³ Davidosky was visiting professor at Ann Arbor in 1964.

GGK: ¿Tu trabajaste también con Varèse, no es cierto?

ALR: Sí, pero la experiencia mía fue al revés. Un día llamaron al laboratorio—yo casi siempre estaba allí—. La cuestión es que la esposa de Varèse me dijo, “Estoy buscando al asistente de Varèse,” y yo le dije, “No se quien es, pero trataré de averiguarlo.” Y llamé a Davidosky y le pregunté, “¿Quién de vosotros es el asistente de Varèse?” “Pues tu” “¿Cómo que yo?” “Tú te apuntas, tú dices que eres el asistente” “Bueno, pues vale.” Y así es como conocí a Varèse. Louise Varèse ya me dijo, “No puede ir al laboratorio porque aquello es un lugar húmedo y el doctor... Con el asma que tiene Edgar, no puede ir al laboratorio. Puede venir Vd. a su casa.” Le habían encargado hacer la música para una película de Ian Hugo.

GGK: *The Gondola Eye*.

ALR: Eso es. Ian Hugo era el marido de Anais Nin. Y entonces es así como Varèse, en vez de yo colaborar con él, fue él el que colaboró conmigo. Me ayudó a hacer la música de esta película. Ian Hugo tenía unas grabaciones hechas en la propia Venecia. Me pasó todas las cintas, me ocupé de ordenar estas cintas.

GGK: ¿Grabaciones de campo, como se diría hoy?

ALR: Sí, puramente. Voces de la gente, etc. Con todo esto hice un pre-montaje. Y Varèse me dijo, “Aquí habría que añadir unos sonidos de percusión. Ven con un micrófono y grabamos sonidos de mis instrumentos de percusión. A ver que puedes utilizar.” Total que hice una sesión de grabación en su casa. Hice un pre-montaje con la película y a partir de ahí fuimos corrigiendo.

GGK: Es decir que tu proponías y él te aconsejaba, “Aquí hay que cambiar una cosita...”

ALR: Exactamente.

GGK: ¿Tienes la película?

ALR: En aquél entonces jamás me preocupé de conservar algo. Hice la música para dos películas. Una fue ésta y la otra *Sublimated Birth* (1963).¹⁴ *Sublimated Birth* se perdió. Se mandó a un festival de Bruselas y se perdió. Se presentó [en el festival] y

¹⁴ *Sublimated Birth* is listed in the database of the British Film Institute as a documentary directed by Fred Martin (personal communication with the BFI on 28.11.2013).

después nunca la recuperaron. En aquél entonces costaba todo mucho dinero. Solo existía una copia y además todo se hacía sobre la banda.

GGK: ¿Te acuerdas de cómo se llamaba el festival?

ALR: No. Perdí el rastro del que hizo la película, Fred Martin [sic]. Con un apellido como Martin ponte a buscarlo por Internet. Imposible. La cuestión es que la película nunca volvió a su destino y él no tenía ninguna otra copia.

GGK: ¿Y *Gondola Eye*?

ALR: Bueno la historia de *Gondola Eye* (1963?) es un poco más triste. La película se hizo y se presentó en no se cuántos sitios. Claro, en aquél entonces no pedí una copia de la película. De lo que sí que me acordaba cuando volví a España—me refiero en el 2000, porque yo estuve fuera de España otra vez durante 7 años y volví a finales de 1998—, es que Ian Hugo había donado todas sus obras al MoMa. Él hizo bastantes películas. No se si sabes que Ian Hugo, hacía litografías en París. Pero cuando yo le conocí era un hombre de negocios que de paso se dedicaba a hacer películas. Películas de arte. Hizo una que se llamaba *The Bells of Atlantis* [1952], Louis y Bebe Barron hicieron la música. Para lo de Venecia, *The Gondola Eye*, se lo había pedido a Varèse. Pero Varèse le dijo que no se veía en la capacidad. Total que lo hice yo. Entonces [fue] cuando me acordé de esto, porque Ian Hugo murió sin descendencia. El albacea de Anaís Nin era Joaquín Nin, su hermano, el compositor. Nunca se interesaron por lo de Ian Hugo, por decirlo de alguna manera. Yo conocí a Anaís Nin en casa de Ian Hugo, pero había una situación un poco extraña... La cuestión es que escribí al MoMa y les pedí si podía tener una copia de *Gondola Eye*. Me dijeron “Sí, podemos hacerlo” y me la hicieron. La película original era de unos 30 minutos pero la que me mandaron duraba alrededor de 10 minutos. Cuando miré los créditos mi nombre no estaba y la música tampoco era mía. Hicieron otra versión. Claro, si él quería acortar la película, como [la banda sonora] se había hecho sobre la banda magnética de la película y no sobre la lumínica... Se grababa directamente sobre la banda magnética. Había una banda igual que un cassette pegada en la película. Veías exactamente una cinta de cassette que estaba pegada en la película. Entonces tuvo que hacer una nueva

versión y se la pidió a este [compositor] que tenía el Synket,¹⁵ ya no me acuerdo como se llama.¹⁶

GGK: ¿Es decir, que Ian Hugo hizo otra versión?

ALR: Que nada tenía que ver con lo que yo había hecho. Se lo dije a los del MoMa, “Es una lástima. Y encima lo que he pagado, y al final no es mi película.”

GGK: ¿Y crees que la versión original existirá en algún sitio?

ALR: Si eso es lo que tenía el MoMa, dudo mucho que exista la versión original. Cosas de la vida. Tengo la película, pero no tengo la música.

GGK: Y la cinta tampoco la guardaste.

ALR: Sí, sí. Por esto en MusicWorks existe una versión.

GGK: Ah claro, en el número 81.

ALR: Hice un montaje nuevo con los materiales. Porque eso lo tenía.

GGK: ¿Cuándo hiciste el montaje?

ALR: En el 2000. En aquél entonces todavía no había recuperado la película. Además había muchos silencios en la película.

GGK: También mencionas *Theodor* y *Sonoridades*. Cuéntame algo de estas dos obras.

ALR: Bueno entonces me pidieron que hiciera un... Había un individuo que corría por el laboratorio que hacía de intermediario de no se qué, que es el que me propuso hacer la música para la película de Fred Martin. Y este [individuo] me dijo, “Van a hacer un programa de televisión, de esos de miedo. Se llama *Theodor*. ¿Puedes hacer la carátula?”

GGK: El *signature theme*.

ALR: Sí, aquí lo llamamos la careta. Entonces hice varias versiones que nunca se aceptaron, pero a partir de ahí hice un montaje que se llama *Sonoridades*.

¹⁵ One of the earliest voltage controlled synthesizers, designed by Paul Ketoff in Rome in the mid-1960s for the composer John Eaton.

¹⁶ Three records of this film are listed in Worldcat. Andrés Lewin-Richter is credited as composer in the first one, held in the NYPL, (dated 1963, duration 27 minutes). In the other two entries (1964, duration 27 min; 1971, duration 17 min) David Horowitz is credited for the music.

GGK: Así que eso es lo que quiere decir 6 y 6a—un caso parecido a *The Gondola Eye*—. Además de estos tres trabajos para la imagen también mencionas una pieza para ballet.

ALR: De pronto un bailarín quiso hacer una pieza sobre los siete pecados capitales. Fue justo en el momento en el que ya me fui. Logré hacer 4 escenas y ahí se quedó parado el proyecto.

GGK: O sea, que tampoco se llegó a completar.

ALR: No. Además perdí el contacto, porque como cambié de rumbo de pronto... Él quería que fuera una pieza de 10 minutos sobre el tema de los 7 pecados capitales y en la que tenía mucha importancia el mimo.

GGK: ¿Cómo se llamaba este bailarín?

ALR: Ni lo recuerdo, era una de tantas gentes que aparece por ahí.

GGK: Iba a ser un ballet con sonidos concretos y electrónicos.

ALR: ...y electrónicos, sí, sí.

GGK: ¿Y tienes los materiales?

ALR: Y además están montados.

GGK: ¿Los terminaste en 1965?

ALR: Sí.

GGK: Y eso no está editado. ¿No ha sonado nunca?

ALR: No ha sonado nunca. Lo tengo ahí. Yo hacía muchos experimentos. Siempre he experimentado mucho con los materiales y lo hago todavía hoy en día. Hago mucha experimentación y esto pasa a un almacén. Y después, cuando hay una oportunidad, eso que está en el almacén se plasma en alguna obra.

GGK: ¿Es algo terminado?

ALR: Las cuatro piezas están.

GGK: ¿Que duración tienen?

ALR: Deben durar 6 ó 7 minutos.

GGK: ¿Has pensado en publicarlas?

ALR: No se me ha ocurrido. No he tenido ninguna oportunidad. Muchas de las obras están publicadas.

GGK: Pero están dispersas. Sería bonito reunir todas aquellas esas experiencias pioneras en un CD.

ALR: Lo que pasa con los CDs es que cada vez tienen menos... Mira, todo lo que tengo ahí es todo serie Phonos—todos los discos—. [Señala la estantería]

GGK: Por cierto me contaba Ferrán Cuadras de Arsonal que la semana que viene tiene intención venir a visitarte. Le pregunté cómo veía el negocio discográfico hoy en día y él refería que está muy difícil la cosa. Al parecer uno de los clientes más importantes que tiene son las bibliotecas públicas. Por ejemplo, cuando la Generalitat de Catalunya compra discos, aunque esto al parecer también ha cambiado recientemente. Sin embargo, me decía que ve un nicho para ediciones cuidadas, como por ejemplo en formato disco-libro, CDs con un libretto cuidado, o la publicación de series, como por ejemplo una recopilación que me enseñó de Pauline Oliveros. [...] No sois muchos los que hicisteis música fuera y me gustaría recuperar esta música.

GGK: No se si conoces la música de José Luis de Delás.

ALR: Algo conozco. Lo que pasa es que él se ha dedicado mucho a la política.

GGK: Está también Ramón Sender, no se si le conoces.

ALR: Debe ser el hijo de Ramón J. Sender. No le conozco. [...] No se si [Gonzalo de] Olavide hizo algo. Se que vivió mucho tiempo en Ginebra.¹⁷

GGK: Hace años conocí a su hijo.

ALR: Cuando hicimos ICMC 2005, [Adolfo] Núñez insistió mucho en incluir a Olavide. Hicimos una pieza para violonchelo y cinta, creo recordar.

GGK: ¿Recuerdas qué estudio había allí?

ALR: Si claro, el estudio de [Guilloné?], en el conservatorio.

GGK: Pues no lo conozco. Muchas gracias por esta pista.

¹⁷ Gonzalo de Olavide (1934–2005) is an expatriate composer that lived in Cologne in the 1960s with a sizeable electroacoustic music catalogue. See García-Karman, Gregorio. *Uprooted Sounds: International Electroacoustic Output of Spanish Pioneers in Times of Francoism* In *JIEM - Espacios Sonoros*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

ALR: Esto me vino por [Adolfo] Núñez.

GGK: También están las obras de Cristóbal Halffter en el estudio de Friburgo.

ALR: Lo que pasa es que para mi Cristóbal es mucho cuento. Me tocó montar en el [Teatro] Real, una obra de él.

GGK: *Planto por las Víctimas de la Violencia*.

ALR: Exacto. Y fue un desastre. Desembarcaron los de Friburgo. Primero que los de Friburgo para mí, lo siento, siempre han sido un desastre. [Hans Peter] Haller siempre ha sido un desastre en todas partes. Lo vi en Berlín en el 2000 y fue igual de desastre.

GGK: ¿Qué fue lo de Berlín?

ALR: Prometeo. Fue igual de desastre.

GGK: ¿Hubo problemas técnicos?

ALR: Donde él va, la arma.

[...]

ALR: Eso sí, las grabaciones hechas en el estudio, todas funcionan.

GGK: Las obras de Halffter eran conceptos complejísimos que en su momento no se podían realizar. [...]

ALR: La vergüenza fue los 25 Años de Paz. Con los encargos a Luis de Pablo a Cristóbal Halffter, a Tomás Marco y a no se quién más. Eran gente de “hoy así y mañana asá.”

GGK: ¿Como se vivía la dictadura en Barcelona?

ALR: Nosotros acabamos llamándolo una “dicta-blanda.” De hecho era todo una comedia, porque por ejemplo, en los años que llevé Música Abierta—que fue el 1960, 61 y 62—había que pedir montones de permisos a derecha e izquierda para poder hacer un concierto. Te ponían el sello y listo. La mejor anécdota fueron las canciones sin palabras de [Joaquim] Homs, que cantó [Jane?] Manning. Entonces [Normington?] que era el director del Instituto Británico de Barcelona—esto era un concierto que se hacía en la fundación Miró—se inventó todas las palabras. Porque había que presentar los textos. Aunque eran canciones sin palabras había que poner los textos. De hecho ni se lo miraban.

GGK: Es decir que había bastante libertad para hacer conciertos.

ALR: Sí, sí. Pero había que pasar por las ruedas del molino, y que pusieran los sellos. Se llegó al extremo de que cuando se murió Franco, corrió el lema aquí de que “Contra Franco vivíamos mejor.”

GGK: ¿Porqué?

ALR: Porque de pronto se vio que no había cambiado gran cosa.

GGK: ¿Y para el Laboratorio de Música Electroacústica de Barcelona?

ALR: Nunca tuvimos problemas. Además corrimos nuestra propia... El primer concierto de Phonos lo hicimos en 1976, dentro del Festival Ciudad de Barcelona.

GGK: Pero el laboratorio es anterior ¿verdad?

ALR: El Laboratorio en casa ya funcionó en 1968, pero en realidad lo que hacíamos era música para teatro, música incidental.



Figure 1. Andrés Lewin-Richter.

Illustration by the autor.

GGK: ¿Cómo era esta música? ¿Qué era lo que hacíais?

ALR: Mucho procedía de mis archivos de Columbia, utilizábamos eso. Y Mestres decía “Montamos esto, montamos lo otro.” Y así hicimos *Los Delfines de Salom*, hicimos *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega.

GGK: ¿Se podrían representar esas obras hoy en día?

ALR: Bueno yo tengo los materiales. Los montajes los entregábamos, y después cómo funcionaba en el teatro ya no lo sé. Después también hicimos, el montaje para una exposición dentro de Expohogar para Formica. Hicimos una serie de proyectos... Yo empecé a trabajar con Cesc Gelabert¹⁸ y entonces hicimos montajes más grandes, que ya los hice yo.

GGK: Con la cantidad de músico-ingenieros que hay aquí me sorprende que no haya nadie que se haya dedicado a estudiar la historia de Phonos.

ALR: Alguna vez pasará. [...] Yo he tenido la suerte que siempre he compartido la música con una experiencia profesional de largo alcance que siempre me ha permitido vivir.

GGK: La figura del músico-ingeniero tiene toda una tradición en Catalunya. Desde Joaquim Homs, Ricard Gomis, Mestres-Quadreny, José Manuel Berenguer...

ALR: José Manuel Berenguer es el primero de una generación que ha podido vivir de la música. Es la generación que hemos creado nosotros. Gracias a que nosotros creamos Phonos toda esta gente ha tenido de alguna manera la oportunidad de dedicarse a la música si ha querido. Hay muchos que lo han dejado pero otros que han seguido. Xavier Serra también es de esta generación.

GGK: Pero no le interesa tanto la música, ¿no?

ALR: No creas, no creas. Serra sigue siendo violonchelista aficionado, y está en la orquesta de la UPF. [...]

GGK: A mi modo de ver, uno de los aspectos más importantes de la música electroacústica, no es solo que se utilizan nuevos sonidos, sino también que cambian los modelos de producción. Las etiquetas de músico e ingeniero hay que repensarlas, hace falta un vocabulario más denso.

¹⁸ Choreographer and dancer born in Barcelona in 1953.

ALR: Fue muy importante el tándem que creamos con Luis Callejo. Sin Luis Callejo no hubiéramos podido montar Phonos. Por ejemplo, el primer mezclador—porque no podíamos comprar mezclador—lo construyó él. Estamos hablando de 1974–75. Y él fue el que hizo la primera música digital dentro de Phonos. Yo compré en Estados Unidos un microprocesador Rockwell en 1965 y él, con dos estudiantes alumnos suyos de la facultad de ingeniería, hizo la programación de este microprocesador conectándolo con el Sinthi AKS. Este aparato está en el Museo de la Música en Barcelona. Igual que también está el Stockos de Luis Callejo. Asociarnos con él fue muy importante, su personalidad fue clave. Para mí el sucesor de Callejo fue José Manuel Berenguer. Lo que pasa es que no se entendió con Mestres–Quadreny. Toda la investigación de Phonos, [Callejo] fue el que hizo todo el hardware que nos faltaba. El sucesor nato de [Callejo] era José Manuel Berenguer, pero llegó Javier Serra y de alguna manera no se entendieron. Y yo además me fui.

GGK: ¿De Phonos?

ALR: Sí, estuve durante 7 años fuera de España. José Manuel fue mi sucesor como secretario de Phonos durante mi ausencia. Pero después tuvo que irse por su cuenta, por cosas que pasan entre seres humanos ... Y yo no pude hacer de mediador porque estaba demasiado lejos.

GGK: Es decir que para ti Luis Callejo...

ALR: Luis Callejo es un puntal importante en nuestra historia, sí. Y tiene sobre todo la obra esta *Estructura 6502*, que para mí fue una gran revelación en cuanto al avance tecnológico. Y de ahí pasamos al Next, que lo trajo Javier Serra.

GGK: ¿Y Mestres-Quadreny?

ALR: Ha sido el presidente.

GGK: Utilizaba la tecnología principalmente para generar partituras—es decir, lo que se conoce como Computer Assisted Composition—. ¿Tiene también obra electroacústica?

ALR: Sí, hizo algunas, pero...

GGK: Yo conozco sus *Cánones*, que utilizan retardos realimentados.

ALR: Bueno él hizo una serie de obras. Una se llama *Peca per un serra mecánica*, para cinta. Esta hecha para el escultor Vilella y es una elaboración sobre la sierra mecánica... y maldita sea!

GGK: ¿Está publicada?

ALR: Sí, en alguna parte. Hay un disco. Es que muchas de las obras de Mestres son montajes míos. [ríe] Después está el *Teler de María Teresa Codina*, una artista que hacía tapices. Que lo hacíamos sobre el movimiento de ...

GGK: ¿Es decir que trabajabais juntos?

ALR: Sí. Yo hacía la grabación y después hacíamos el montaje. Todavía hasta hace poco...

GGK: Hacíais juntos el montaje.

ALR: Básicamente lo hacía yo.

GGK: Pero las obras llevan el nombre de Mestres–Quadreny.

ALR: De él, sí. No llevan para nada mi nombre. Igualmente, todas las piezas que hicimos para el teatro, llevan su nombre. No el mío.

GGK: Pero fueron colaboraciones.

ALR: Sí.

GGK: ¿Tienes todavía los materiales de trabajo?

ALR: Está todo digitalizado. Las cintas originales muchas de ellas las he tirado.

GGK: ¿Has digitalizado solo las obras terminadas o también los materiales de trabajo?

ALR: Todo. Todo está digitalizado.

GGK: Y eso abarca desde Columbia hasta lo del Laboratorio de Barcelona que hiciste con Mestres.

ALR: Desde 1962. Todo eso está archivado.

GGK: Se podría estudiar como se realizaron las obras. Esa parte artesanal del compositor–intérprete, que es de lo que tu te ocupaste.

ALR: Sí.

GGK: Desde mi punto de vista la música electroacústica no sólo se hace mentalmente sino que también tiene una gran responsabilidad creativa su realización. El trabajo creativo a menudo es un proceso de colaboración entre varias personas. Mestres y tú sois un buen ejemplo. No se si estás de acuerdo.

ALR: Efectivamente, ese es el procedimiento.

GGK: De José Luis de Delás me contabas que...

ALR: Ha venido muy pocas veces por España, y además las últimas veces que le he visto estaba bastante despectivo de España. En realidad es un niño bien rebotado. Porque es de una familia poderosa, metida en seguros. Con su primera mujer acabó mal.

GGK: Te refieres a Margarita Sabartés.

ALR: Sí, yo la conocía. Para mí uno de los grandes errores que cometen muchos músicos es que de alguna manera rompen ligazones antiguas. Delás por ejemplo, ha cometido el error de que se ha desconectado completamente de España. Ahora vuelve, porque estuvo contratado por el Aula Complutense de Madrid.

GGK: La Universidad de Alcalá.

ALR: Y han perdido el contacto completo con España. Para mí el es tan Alemán como cualquier otro, pero no es Español ya. Y para mí eso es un fallo. Es una cosa que yo he respetado siempre, pero yo he estado mi años fuera pero no obstante yo me considero como español, o como compositor español. Veo que hay bastantes músicos que han hecho exactamente lo mismo, que ha perdido completamente las raíces. Tu me hablabas de Ramón Sender.

GGK: De acuerdo que Sender se fue con 4 años y se ha criado en Estados Unidos, pero creo que existe un vínculo emocional...

ALR: Sí, pero nunca se han ocupado de proyectarse en España.

GGK: Yo no quiero juzgar, sino contar cada una de vuestras historias. La manera en que cada uno de vosotros reaccionasteis. Son historias condicionadas por circunstancias personales y por la dictadura, en la que cada uno tuvo que tomar sus decisiones. A cada uno le afectaron las circunstancias de manera muy distinta.

ALR: Pero por ejemplo un Delás podría haberse proyectado en Barcelona mucho más.

GGK: Él dice que no se le hizo caso.

ALR: Porque no se ha preocupado. Se hicieron conciertos de él. Yo recuerdo un concierto de Delás al que no pude asistir porque se hizo en una casa particular en la provincia de Gerona. Tengo el programa en casa en alguna parte. La gente tiene que manifestarse y tiene que pinchar para hacer cosas, y no que los otros lo hagan. Eso no funciona.

GGK: ¿Y Gerhard?

ALR: Bueno, su obra se proyectó porque hubo interés por parte de algunos individuos aquí. Pero él no hizo ningún esfuerzo tampoco. No estaba interesado en hacer un esfuerzo.

GGK: Hombre, es que juntar aquí una orquesta en aquel momento.

ALR: Ya, pero sus obras de cámara se hicieron.

GGK: Es cierto, pero me parece injusto decir que Gerhard dejó de interesarse por Catalunya. Gerhard se sentía Catalán y en su obra hay muchos elementos en los que queda de manifiesto su afecto por Catalunya y que hacen referencia al exilio.

ALR: Pero también hubo la moda, muy representada por Pau Casals, de no querer que se hiciera nada de él aquí.

GGK: Gerhard era una persona que amaba su país y su identidad como Catalán, como Español y como ciudadano del mundo. Tenía la amplitud de miras de un gran artista. Es en esta clave en la que yo interpreto la negativa apoyo de las instituciones en el congreso de Gerhard que organizamos en 2012. ¡Que es el compositor Catalán más universal del XX, hombre!

ALR: Porque hay una serie de corrientes, que yo no entiendo. No entiendo lo que está pasando a nivel de corrientes subterráneas. Tendría que haber habido apoyo para una cuestión como Gerhard. Por ejemplo, los discos de Gerhard están hechos con la Sinfónica de Canarias y Victor Pablo Pérez y no por la Orquesta Sinfónica de Barcelona.

GGK: La ESMUC toca a Gerhard a veces.

ALR: Y además hay una organización Gerhard dentro del Auditori.

[...]

GGK: No se si a Phonos le interesaría hacer una serie de conciertos con obras electroacústicas de aquella época. De Gerhard, tuyas, de Delás...

ALR: Nosotros nos encontramos con un problema importante, y es el público. Yo puedo organizar conciertos, y no tengo ningún problema en organizarlos. El problema es cómo atraer al público.

GGK: Phonos hace bastantes conciertos.

ALR: Sí, pero al final son 30 o 40 los que vienen.

GGK: Los estudiantes, los amigos...

ALR: No, ni los estudiantes.

GGK: ¿Donde se hacen los conciertos?

ALR: Donde antes has visto que se hace lo de “Sonidos de Barcelona” [un espacio diáfano en el propio edificio de la UPF]. La sala polivalente.

GGK: Y el auditorio que tenéis aquí, ¿Qué tal está?

ALR: No es adecuado para hacer conciertos. Aunque yo pedí que se hiciera, y eran modificaciones muy pequeñas, pero me dijeron, “Que sí, que sí...”

GGK: ¿Qué es lo que falla?

ALR: Para empezar, hay un estrado que no se puede mover...

GGK: ¿Desde cuándo estáis aquí?

ALR: Desde el año 2009.

GGK: ¿Y cómo ves el cambio?

ALR: Tenemos unos estudios fantásticos, mucho mejor que lo que teníamos en la Estación de Francia. La sala polivalente nos va muy bien. Es un espacio al que finalmente conseguimos rebajar la reverberación y ahora para hacer conciertos es ideal. Podemos organizar el espacio como queramos. Mañana hay proyección, es decir que hay pantalla. Podemos hacer muchas cosas.

GGK: Es admirable la cantidad de conciertos que hacéis en Phonos.

ALR: Cuando hacemos un concierto fuera de aquí conseguimos más público. Ahora estamos negociando un ciclo de música no occidental con el Centro de Arte Santa Mónica, que está al final de la Rambla. Por ejemplo, hicimos un concierto el 9 de

Febrero en Caixa Forum, casi tuvimos 400 asistentes. Y eso que fue un experimento, un concierto para implantes cocleares. Estuvo lleno. Pero lo hacemos aquí [en la universidad] y nada.

GGK: Leí que habías ayudado a montar un laboratorio de música electrónica en Méjico. ¿Qué fue aquello?

ALR: Bueno, hubo una visita de [Carlos] Chávez a Columbia—[creo que] en 1963—con una serie de compositores entre los cuáles estaban Enríquez, Mata (el director de orquesta), y Héctor Quintanar. Había un interés por parte de Rodolfo Halffter y de la sociedad General de Autores en México—cuyo presidente era Rodolfo Halffter—de montar un laboratorio de música electrónica. Héctor Quintanar me pidió si yo podía venir a dar una serie de conferencias para situar lo que se hacía en un laboratorio de música electrónica. Y entonces consiguió reunir el dinero para montar el laboratorio que se llamó después el Estudio Chávez del Conservatorio Nacional.¹⁹

GGK: ¿Sigue existiendo?

ALR: No lo se. Se llamó el Taller de Chávez, lo dirigía Héctor Quintanar. No se que pasó con ello. Quintanar al final fue uno de los que compraron Buchla.²⁰

GGK: ¿Y que papel jugaste tu allí?

ALR: Simplemente el propagar, el difundir la música electroacústica como tal. Conferencias, conciertos en diversos sitios.

GGK: ¿Cuánto tiempo estuviste allí?

ALR: Debió ser una semana, quince días.

GGK: ¿Todavía estabas en Columbia?

ALR: No, ya no estaba en Columbia, estaba trabajando en una empresa en Estados Unidos. Yo era ingeniero, estábamos montando una fábrica nueva. Tomé 15 días de vacaciones y me fui a México para esto. Por aquél entonces todavía había que conseguir un aval—[era necesario] que alguien avalara al ciudadano Español para ir a México—. En el primer viaje a Méjico también conseguí que me avalara otra persona,

¹⁹ According to Manuel Rocha Iturbide, this project initiated by Héctor Quintanar and Raúl Pavón did not come to a happy end. <<http://www.artesonoro.net/electroacústica/electromex.html>>

²⁰ <<http://buchla.com>>

hubo que depositar 400 dólares de fianza, que en aquél entonces eran muchos dólares. ¡Y esperar que te lo devolvieran! Eso fue mi viaje de bodas.

GGK: ¿Conociste allí a Alcides Lanza?

ALR: Alcides Lanza ocupó mi sitio [en Columbia] poco después de que yo me fui.

GGK: ¿Le conociste en Columbia?

ALR: No. No nos conocimos hasta muy tarde. Me parece que nos conocimos la primera vez aquí en Barcelona, cuando ellos vinieron a hacer un concierto en 1999. Entonces él me invitó a ir a McGill en 2000. Fue entonces cuando hicimos los artículos. Él fue el que se ocupó de transcribirlos.

GGK: ¿Hiciste alguna obra en el laboratorio de México?

ALR: No, porque el laboratorio aún no existía. Era una manera de conseguir animar a gente que asistiera a mis conferencias para que ayudaran a la inversión. Allí conocí a Rodolfo Halffter también.

GGK: Saltando a otra cosa. ¿Tienen algo que ver los *Cánones en Homenaje a Galileo* de Mestres con tus *6 Cánones*?

ALR: No. No tienen nada que ver. Primero que los de Mestres son 3 *Cánones en Homenaje a Galileo*. Y yo hice 6.

GGK: Hay varios de tus cánones publicados, ¿verdad?

ALR: Salieron 3 en un disco que organizó Bellas Artes de Madrid, en un LP. En Music Works también salieron varios.

GGK: ¿Los mismos o distintos?

ALR: No recuerdo, no lo comprobé. Pero efectivamente son *6 Cánones* los que hice en aquél entonces. Es el mismo principio de *Densidades* pero utilizando otro material.

GGK: ¿Qué principio?

ALR: Un principio muy parecido pero un montaje completamente... otra concepción. Los sonidos eran distintos. Eran sobre todo de ruido blanco, me parece.

GGK: ¿Y eran cánones, como el título indica?

ALR: Sí, eran cánones.

GGK: Una obra que se nos ha quedado en el tintero es la *Antífona* que mencionas en tu catálogo como otra colaboración con Josep Soler.

ALR: La antífona tenía que ser otra obra con José Soler, pero tampoco se hizo. Esa se quedó completamente en el tintero. No se porque la he dejado en la lista. Igual que también hay unos experimentos con Ross [Reith?], que también están en la lista y tendría que haberlos sacado.

GGK: ¿Qué es eso?

ALR: Un alumno que tuve que quiso hacer una serie de experiencias electroacústicas. Bueno, existe, los materiales están ahí. Me parece que es la única que queda así un poco colgada.

GGK: ¿Estuviste alguna vez en Tanglewood?

ALR: No. El festival era muy famoso, claro. Davidovsky estrenó allí su *Sincronismos No. 2*.

GGK: ¿Y de Gerhard oíste durante tu estancia en Estados Unidos alguna vez algo?

ALR: Que yo recuerde no. En los archivos de Columbia no había nada de Gerhard.

GGK: Gerhard no produjo ninguna obra allí.

ALR: Es que el archivo de Columbia era bastante curioso, porque había mucha documentación sobre muchos laboratorios y obras anteriores a 1962. Obras que se habían producido en Francia, Alemania.

GGK: Gerhard fue uno de los pocos compositores autosuficientes en aquella época y trabajaba en un estudio que tenía en su casa.

ALR: De hecho, no había nada Inglés. Y eso que nos vino a visitar Daphne Oram. Yo la recuerdo vagamente. Ussachevsky tuvo un año sabático y estuvo trabajando en Baden-Baden.

GGK: De ahí viene el *Klangumformer*, que lo inventaron los ingenieros de Baden-Baden.

ALR: Lo inventó Harald Bode.

GGK: En algún sitio he leído que teníais varios *Klangumformer* en Columbia, ¿no? Mi referencia es que lo inventaron Heck y Burck. Hicieron una publicación en el *Gravesner Blätter* en los años 50.

ALR: El *Klangumwandler* [sic] que tiene Ussachevsky lo construyó Bode. Porque Bode además pasó a Wurlitzer. Y Bode es el que hacía el *Ringmodulator*. Bode pasó a Wurlitzer y de ahí pasó a Moog.

GGK: Creo que en tu artículo contabas que este aparato lo utilizaba mucho Ussachevsky. Aislado algunos parciales, dedicaba clases a explicarlo, creo recordar.

ALR: Sí.

GGK: En la conferencia del IASA de 2012 en Nueva Delhi, vi una ponencia sobre el proyecto de recuperación de las cintas de Columbia. Según mis notas, han escogido 125 horas de todo el material que tenían en los archivos, y han catalogado 30 cintas. Según dicen, el material está actualmente disponible en 5 ordenadores, y está planeado que los ficheros se ofrezcan en la biblioteca a través de un repositorio Fedora. Han contado con 50.000 dólares, que no es mucho dinero. Los responsables del proyecto son Elisabeth Davies y Nick Patterson. Me puse en contacto con Nick Patterson. Patterson me dijo que le sonaba haber visto una cinta con tus *Estudio 1* y *Estudio 2*.

ALR: Puede ser. Yo me llevé todas mis cintas, porque tenía mis cajas.

GGK: También me llamó la atención que decías que Ussachevsky era un maniático de la documentación.

ALR: No, no, no. Al revés. En mi época nunca.

GGK: Vaya, tenía curiosidad por ver fotos de tu estancia allí. ¿Existe alguna foto en la que salgas tu?

ALR: Ninguna.

GGK: Me cuesta creerlo.

ALR: Que yo sea consciente, ninguna. En aquél entonces, hacer fotos [no era tan habitual como hoy en día].

GGK: Aquí por ejemplo se ven fotos de Ussachevsky trabajando.

ALR: Esto lo habrá sacado Alcides de algún sitio.

GGK: Debe haber algún archivo histórico en Columbia. Tendré que preguntarle a Alcides.

ALR: Esto se puede buscar en Internet. Estas fotos seguro que están en Internet.

GGK: ¿Qué tiene que ver IRCAM en este proceso?

ALR: Mira, en el 2000 fui a Columbia. Xavier Serra tenía un colaborador que era [Brett Garton?] que fue el que pasó a digital todo el equipamiento de Columbia. Y en el 2000 desembarcó Tristan Murail porque Columbia había hecho un convenio con IRCAM. Y entonces apartaron a Garton. Yo intenté ver a Garton y fue imposible. Para mayor INRI decidí ir a ver los estudios—para ver que ya no existía el 106 y después también para ver lo que quedaba de la calle 125—.

GGK: ¿Qué pasó con el 106?

ALR: El laboratorio que estaba al lado del teatro desapareció. Lo desmontaron.

GGK: Perdona, creo que es Alcides quien lo dice. Te lo leo: “*Vladimir was a man who liked to have documents, whatever was done and demonstrated was always documented by making a recording of it.*” Esto lo dices tú. “*I was involved in doing some of those recordings. I remember finding a recording of Le Caine’s speeches in the studio.*”

ALR: Quizás está mal interpretado. Lo que sí hacíamos era grabar los conciertos—no las clases—. Hugh LeCaine dio una conferencia dentro de un congreso que se hizo directamente en la Universidad de Columbia. Eso sí que se grababa, pero no las clases como tal. Es decir, cuando venía una personalidad evidentemente se grababa. La grabación de LeCaine la tengo en casa, igual que también tengo una conferencia que dio Milton Babbitt sobre psicoacústica. Este tipo de grabaciones sí que las tengo, porque estaban allá. Tengo copia. Lo que hice durante los tres años que estuve, es copiarlo todo. Primero lo organicé y ordené por orden alfabético. Conseguí nombrar piezas que nadie sabía lo que eran, lo que había en la cinta. Logré averiguar el título de muchas de las piezas, obras que venían de otros laboratorios. No eran de la producción propia de Columbia.

GGK: ¿Y ese archivo forma parte de Phonos? ¿Se puede consultar con fines de investigación?

ALR: Sí, claro que sí. Yo lo tengo en casa, porque aquí tampoco es el sitio.

GGK: ¿Está todo digitalizado?

ALR: Todo digitalizado.

GGK: ¿Porqué dices que éste no es el sitio?

ALR: Nunca me he sentido seguro de lo que se deja aquí.

GGK: Y con la tradición que hay aquí con Phonos y el grupo de tecnología ¿no hay musicólogos en vuestro entorno que se hayan interesado por la música electroacústica? ¿No hay en la ESMUC un grado de musicología?

ALR: En este sentido hemos hecho algunos esfuerzos. Incluso yo he formado parte del grupo de musicología. Una serie de años di clase de Historia de la Música Electroacústica. Pero no ha habido interés.

GGK: ¿Quien está en la ESMUC?

ALR: Ni lo se, no tengo ni idea. Desgraciadamente nos hemos separado bastante de ESMUC. ESMUC fue en realidad algo que creamos nosotros. El único nexo que mantenemos ahora es con el departamento de Sonología. Y hacemos un curso, un máster, entre los dos—el máster de Sonología —.

GGK: Al estar en Alemania he perdido un poco el hilo, pero conozco el máster de Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona, en el que creo que imparte clases José Manuel Berenguer.

ALR: Nosotros tenemos también otro máster de Arte Sonoro,²¹ donde también participa José Manuel Berenguer.²²

GGK: Pues hay muchas cosas en marcha.

ALR: Pero por la historiografía no hay gran interés. [...] En cuanto a mis archivos, si alguien está interesado pues le paso material.

GGK: ¿Tienes un catálogo?

ALR: Es una cosa que tengo pendiente.

GGK: Será un trabajo de chinos.

²¹ Master in Digital Arts, UPF.

²² At the time of writing Berenguer does not appear as member of the del of the teaching staff.

ALR: No, porque mira [busca en el ordenador], con los años—precisamente por el curso que hice de Historia de la Música Electroacústica—empecé a almacenar todo lo que tengo en grabaciones de música electroacústica.



Figure 2. Andrés Lewin-Richter at his workplace. Illustration by the author.

GGK: Estoy al tanto de tu trabajo de digitalización del archivo de Ricard Gomis.

ALR: Como estoy jubilado tengo bastante más tiempo.

GGK: ¿Sigues dando clase?

ALR: No ya no doy clase. Me dedico a montar conciertos.

GGK: ¿Y cómo está integrado Phonos dentro de la UPF?

ALR: Bueno es una cosa un poco extraña. En realidad formamos parte del MTG. Desde hace 2 años Xavier Serra es el Presidente de Phonos. Nos estamos integrando más dentro del MTG. Antes formábamos parte de lo que se llamaba el Instituto Universitario del Audiovisual. El Rector decidió desmontar el IUA y yo me quedé como único residuo del instituto. Además tengo otra misión, y es que coordino los cursos de postgrado—lo que se llama el IDEC—. Esta es mi única misión aparte de dedicarme a la Extensión Cultural.

ALR: Ah mira, en mi catálogo de obras sí que pongo las colaboraciones que hice con Mestres. Está la *Antífona*, que quedó colgada, después “Formica”, *Los delfines* y *El Caballero de Olmedo*. Sí que lo pongo en mi catálogo.

GGK: Te importaría mirar si tus *6 Cánones* se estrenaron en Madrid en el 1968 o en 1988. En una de las relaciones que me enviaste ponía 1988.

ALR: No. Fue en 1968.

GGK: En 1968 en Madrid. ¿En que contexto?

ALR: No me acuerdo.

GGK: Sería en ALEA.

ALR: No, mi contacto con ALEA fue en 1972.

GGK: ¿A raíz de los Encuentros de Pamplona?

ALR: No, mi primer contacto con ALEA fue antes de los Encuentros de Pamplona. Hice un obra para Múnich—para las olimpiadas de Múnich—, la *Secuencia I* (1972). Eso lo hice en ALEA.²³

GGK: ¿Que recuerdo guardas de ALEA?

ALR: Pues era un piso completamente destartado. Todo estaba en el suelo. Conectábamos pinchando aquí y pinchando allá.

GGK: ¿Estaban ya los VCS3?

ALR: Estaban los VCS3 y había tres magnetofones.

GGK: ¿Con quien te encontraste allí? ¿Con Luis de Pablo?

ALR: En aquél entonces a Luis de Pablo no lo vi. A quien volví a ver fue a [Eduardo] Polonio y a [Horacio] Vaggione. La llave para entrar en el piso de San Bernabé me la daba Marisa, la secretaria de Luis de Pablo.

[...]

ALR: Tenía un archivo Excel con algo así como 5000 obras [pero no lo encuentro]. Todo lo que he ido recogiendo con los años. Ahora está mucho más ampliado, porque

²³ Work for percussion and magnetic tape, commissioned by Joseph Anton Riedl. It was released on LP by Hemisferio in 1982.

estoy volviendo a digitalizar. Lo tenía todo en CDRs, y lo estoy pasando todo a un disco duro ahora.

GGK: ¿Tienes alguna conexión con Sonoscop? Tengo entendido que es un archivo importante.

ALR: Sí, ellos tienen también un archivo muy importante, pero [mayormente dedicado a] lo que han hecho. Concursos como Zeppelin y otros similares. Alguna obra mía ha caído también allí.

GGK: José Manuel Berenguer me dijo que en Sonoscop no hay obras tuyas del periodo de Columbia.

ALR: Ellos lo que han hecho es recoger lo que les han entregado. Mientras que yo lo que he hecho es reunir lo que he podido pescar—incluso por internet—. Hay algunas cosas muy interesantes que he ido recogiendo y guardando meticulosamente, etiquetándolas bien. En YouTube he visto obras mías a las que les han puesto una imagen. He visto *Strings* con una imagen y hay otra que no me acuerdo.

GGK: ¿Es piratería?

ALR: Me es igual, me es igual. Hay una tienda en Estados Unidos que se llama Mimaroglu²⁴ que de pronto editó toda una serie de obras y allí había cosas mías, lo descubrió Alcides Lanza. Me dijo, “Que quieres hacer.” Yo le dije, “Nada, me es igual. Si se conocen mis obras mejor.” Mira, yo lo tengo todo registrado en la SGAE y va entrando algún dinerito. Ahora voy a publicar todas mis obras mixtas con Periferia. Logré rescatar todas mis obras que estaban en Clivis, que no hicieron nunca nada por mis obras. Alguna interpretación perdí porque no hicieron lo que tenían que hacer, pero bueno.

GGK: ¿Se tocan a menudo tus piezas?

ALR: Sí, de vez en cuando. Tampoco es que me entere mucho pero se van moviendo poco a poco. El haberlo puesto en Periferia sí que ha generado cierto movimiento. Aunque Periferia más o menos se ha ido al agua también; Nino Díaz está en Berlín. Lo lleva él, pero seguro que quedó atrapado y decidió marcharse a Berlín. Tiene a sus dos hijas en la Universidad.

²⁴ <<http://www.mimaroglumusic.com>>

GGK: Creo que hemos tocado muchos temas. Básicamente esto es lo que quería hablar contigo. Te agradezco mucho tu franqueza y el haberme contado cosas de tanto interés.

ALR: Ángel Arranz me hizo una entrevista hace poco que está publicada en internet.²⁵ De vez en cuando voy mirando donde sale mi nombre en internet. Me ha servido para vender mis LPs.

GGK: Tus LPs deben ser difíciles de encontrar ¿no?

ALR: A veces se encuentran—del *Estudio No 1* y los *6 Cánones*, agoté los que tenía—. Incluso con mucho material de Columbia salieron 3 discos de la CAM, que era una editorial Italiana. Material para incluir como música de películas. Y eso va dando derechos de autor, extrañamente.

GGK: ¿Eran trozos de obras?

ALR: Eran fragmentos pequeños.

GGK: Que curioso. Roberto Gerhard también vendió su Audiomobile No. 2 DNA por trozos para una librería de sonidos en Estados Unidos.

ALR: Precisamente desde Estados Unidos me contactaron recientemente para utilizar el *Estudio 1*. No se como me localizaron, me pidieron los derechos. Les pedí \$50. Tampoco hay que hacerlo caro.

(Words: 12087)

GGK

²⁵ <<http://www.sonograma.org/2011/06/conversación-con-andres-lewin-richter>>