

Betsy Jolas

Entre bastidores de la creación Museo Sacem

Un ser sencillo y sensible, que al despertar observa el viento sobre las hojas. Una mujer dedicada a su trabajo, a su arte. Con el apetito apasionado de los entusiastas, así es Betsy Jolas.

Inclasificable y con clase, ecuménica y feliz de serlo, perfecciona en el banco de trabajo de sus partituras una música que no se parece a ninguna otra. Tiene la humildad de los verdaderos talentos y la humanidad de los verdaderos artistas. Se entrega en cuerpo y alma para presentarnos su nota musical personal, su rica armonía.

La que, tras veinte intentos, consigue una obra maestra. Entremos en la casa de esta joven nonagenaria, cuya fuente de la juventud vibra con un canto inagotable.

«La música contemporánea no se ha estancado, simplemente.

Ya no es un bien de primera necesidad, como lo fue en los años 60, cuando de repente todo el mundo se alarmó porque no se tocaba suficiente música contemporánea. Así que empezamos a tocarla mucho. Ahora se ha convertido en algo habitual.

Por eso da la impresión de que los creadores ya no tocan ni componen. En realidad, están ahí, esperando a que los toquen».

«El día que me siento frente a la página en blanco, ya ha habido un trabajo de preparación, un largo trabajo de preparación. La obra ha estado gestándose durante mucho tiempo en mi cabeza y no siempre de la misma manera. Digamos que en varios niveles. Estoy a gran altura y, por lo tanto, veo los ríos y los bosques. Es realmente como una vida de avión y cambia constantemente. Y cuando voy al trabajo, al final, es aún diferente.

Siempre digo que es muy difícil empezar.

Hay algo que les enseño a mis alumnos y que yo mismo utilizo. Me cuento una historia. Me digo: «Mañana tienes que entregar unas cuantas páginas de música para una película».

Hay un copista que llegará a las 7 de la mañana. El estudio está reservado para las 9:30. Así que hay que escribir algo. Si no es una obra maestra, no pasa nada. Una de cada dos veces, es el comienzo. Funciona.

Bueno, digo que es el principio, pero en realidad no lo es. Siempre creo que empiezo por el principio, pero no es así. Inconscientemente, siempre empiezo por la parte más densa de la obra.

Por lo general, luego vuelvo atrás. Después, llegar hasta el final suele ser más fácil, pero no siempre es igual. Cambia.

Nací en París y viví en Francia hasta los 14 años, es decir, hasta 1940. Mis padres son estadounidenses, pero de orígenes diferentes. Mi madre es de origen escocés, de hecho.

Ella nació en Louisville, Kentucky. Eso fue muy importante para mí porque ella vivió en un ambiente sureño, por así decirlo, y por lo tanto tenía un repertorio, ya desde el principio, que era absolutamente excepcional. Y primero la enviaron a estudiar, lo que, para una joven de Kentucky, en aquella época, era algo extraordinario.

Y entonces, un buen día, alguien convence a su padre para que la envíe a estudiar canto a Berlín. Se familiariza con el repertorio de los líricos alemanes, lo cual fue muy importante para mí porque, en cuanto pude, empecé a acompañarla.

Mi padre proviene de una familia originaria de Forbach, en Lorena.

Su padre vino a Estados Unidos huyendo de las miserias de la guerra de 1970. Llegó en 1893, tenía 26 años y estaba solo. Mi padre nació en 1894, en Estados Unidos, en Union Hill, Nueva Jersey.

Mi padre se convirtió en periodista, por lo que fue enviado a Europa como tal para el Chicago Tribune.

Nací y, ese mismo año, gracias a mi madre, que tenía algo más de dinero que mi padre, crearon la revista *Transitions*, en la que se publicaban prácticamente todos los grandes nombres de la literatura francesa y extranjera. Mi padre encontró una pequeña granja en Colombey-les-Deux-Églises, y así fue como surgió La Boisserie.

Viví en La Boisserie antes que el general De Gaulle. Tengo recuerdos muy vagos, tenía 3 años.

Después, volvimos a París y mi madre decidió hacerse cargo de una pequeña escuela que acababa de crearse. Se llamaba la escuela Bilay de Meilly. Era una escuela que aplicaba métodos vanguardistas, Montessori, Dalcroze. Me gustaba mucho esa escuela.

Guardo recuerdos muy emotivos. Fue absolutamente maravilloso. Todo eso hasta que llegó la guerra.

Y durante la guerra, mi madre trasladó su escuela, invitada por los padres de los alumnos, a un pequeño castillo en Allier. Así que fue otro año muy bonito, porque hasta mayo de 1940 no pasó nada. Y luego llegó la guerra, con sus miserias.

Nos fuimos en octubre de 1940, en barco, por supuesto, desde Portugal, y llegamos a Estados Unidos. Para mí comenzó una nueva vida, otra vida.

En la escuela de mi madre, hacía rítmica Dalcroze, por supuesto. Estudiaba piano con una profesora Dalcroze que no era buena pianista. Sobre todo, me impedía tocar todo lo que quería. Mi madre contrató a un personaje realmente notable, se llamaba Antoine Geoffroy de Chaume, era un maestro de la música antigua y también compositor.

Llegué a Estados Unidos con este pequeño bagaje musical, pero era casi nada. Sin embargo, me gustaba la música. Pero también me gustaba la pintura. Y me gustaba bailar, me gustaban muchas cosas. No sabía en absoluto lo que quería hacer.

Y en Estados Unidos, mi madre insistió en que termináramos nuestros estudios en el instituto francés, ya que los habíamos empezado en Francia. Así que me saqué el bachillerato en el instituto francés. Y después, bueno, hay que decir que Estados Unidos era, en aquel momento, el refugio de todos los grandes,

especialmente de los músicos europeos. Muy pronto me di cuenta de ello y empecé a asistir a conciertos, donde escuché tocar a Bartók.

Iba a escuchar, por ejemplo, los ensayos de Toscanini. No puedo escuchar una séptima sinfonía sin pensar en él. Me hice miembro de un coro amateur, pero notable, como los que hay allí.

El director del coro era también el director de la escuela Dalcroze, a la que mi madre me había enviado, como era lógico. Resultó ser una persona extraordinaria. Me descubrió a músicos que marcaron mi vida por completo.

Mi primer concierto, tenía 14 años. Era Roland de Lassus, en los dos programas.

¿Quién es Roland de Lassus? No tenía ni idea. Y el otro era Honegger.

Yo estaba completamente fascinado. Fue mi primer contacto con la música de esa época.

Decidí que... Primero, empecé a intentar escribir. Pero no sé nada. Soy completamente ignorante. Mis conocimientos de solfeo son muy deficientes. Empecé a escribir una ópera. Era, evidentemente, Prometeo. Hice el libreto. Como Wagner. Tenía 15-16 años.

Paul Beuplé, que era director del coro, se convirtió también, dado que dirigía la escuela Dalcroze, donde yo era estudiante, en mi profesor de composición y contrapunto. Empecé a estudiar contrapunto con un libro basado en el estilo de Palestrina. Eso no es lo que se hace en Francia.

Paul Beuplé se dio cuenta rápidamente de mi necesidad de componer. Pero yo no sabía nada. Él me animó. Fue nombrado profesor en el Benetton College. Me dijo: «Ven y termina allí tu carrera». Durante un año, fue un sueño.

Tenía derecho a asistir a todas las clases que quisiera. Asistí a clases de genética, matemáticas, todo tipo de cosas. Y al mismo tiempo, un día, él refundó un coro con voces absolutamente magníficas.

Un día me dijo: «Oye, deberías escribirnos algo». Pero ¿por qué, me preguntó, a mí, que no había hecho nada? Bueno, pues lo hice.

Escribí nada menos que una misa para coro, solista y orquesta. Había todo lo que queríamos en ella, todo lo que yo mismo había cantado. Con algunos destellos ya de algo que reconozco como mío.

Organizamos esa misa. No solo la organizamos, sino que además me dieron un disco de 45 rpm. Así que quedó grabada. Para mí fue algo extraordinario. Y después de esa misa, el presidente de la universidad me dijo: «Podría obtener su título de Bachelor of Arts el año que viene. Vivirá en el campus y podrá elegir las clases que desee».

Elegí, entre otras, una asignatura que siempre recordaré: lógica y matemáticas. Me encantó esa asignatura. Y, sobre todo, trabajé con Oden, que era profesor.

Era una universidad bastante sorprendente. Había, por ejemplo, una profesora de danza que era Martha Graham, la gran Martha Graham. Acompañé a sus bailarines en una gira. Me encanta la danza. Veo danza todo el tiempo. Voy a veladas de ballet.

Me encanta la danza. Para mí, es como el canto. Es el cuerpo.

Esa fue mi experiencia americana. En 1946, obtuve mi título. Me puse la toga y el birrete, como se dice, y regresé a Francia. Tres días después, tomé el barco. Después de seis años de ausencia. Tenía mi título en el bolsillo.

Me dije: «Voy a dedicarme a mi carrera. Voy a ser compositor. Y, además, voy a asistir a clases de filosofía en la Sorbona». Ese era mi plan.

Lo primero que hice, animado por una amiga que lo conocía, fue enseñarle mi música a André Marchal, el organista. Me dijo: «Esta música es muy interesante. Se sitúa entre Pérotin y Roussel». No sé si ven la diferencia temporal entre ambos. A Roussel no lo conocía en absoluto. A Pérotin, en cambio, sí. Añadió algo que no me gustó nada, porque pensaba que ya había terminado mis estudios. Me dijo: «Tendría que estudiar armonía y contrapunto».

Te presentaré a mi amiga Simone Plecosa, a quien le debo mucho. Trabajé con ella durante un año y medio. Ella me preparó para entrar en el conservatorio. Al final, decidí entrar en la clase de composición.

Pero hoy reconozco que no quería trabajar ni con Milhaud, que era profesor de composición, ni con Messiaen, que era profesor de análisis, no de composición. Solo quería trabajar con Honegger.

Y trabajé con Honegger un tiempo antes de entrar en la clase. Fue muy interesante. Estaba tan entusiasmado que incluso formé parte de un coro bajo su dirección para cantar *Le roi David*. Después me incorporé a la clase de Milhaud y nos llevamos muy bien. Era una época muy extraña en la que la clase de Messiaen era un anexo de la clase de Milhaud. Messiaen dejaba entrar a todo el mundo. Era extremadamente amable. Así que era una clase de cuarenta alumnos. Cuando lo normal es que sean doce.

Precisamente por eso, a menudo nos preguntábamos qué nos enseñaba Milhaud. Porque las clases se impartían en su casa. Y a veces teníamos la impresión de que dormía. De que no escuchaba. En realidad, escuchaba muy bien. Lo que era mucho más importante que lo que nos decía era el hecho de que lo sentíamos conectado con la actualidad. Teníamos lo último de Stravinsky. Teníamos amigos suyos, como Dalla Piccola.

Inmediatamente sentí una especie de calidez. Sentí que a Milhaud le gustaba mi música. Recuerdo que un día, después de un concurso, fuimos a almorzar juntos y repasamos la clase. Él hacía así. Hacía gestos. Esa... Esta... Él también. Así...

También recuerdo haber contado a menudo la historia de la llegada de alguien que se convertiría en una especie de hermano pequeño para mí en el mundo de la música. Me refiero a Gilbert Amy. Íbamos a ver al profesor antes de presentarnos. Así que un día llegó. Era muy joven. Por cierto, era

una pieza muy bonita. Una melodía que se llamaba «Oeil de fumée» y Milhaud me hizo una señal. Así... Y yo estaba de acuerdo. Estaba muy bien. Era muy bonita. Así que era una clase interesante en la que, en mi opinión, se encontraban los compositores más interesantes.

Durante mucho tiempo me resistí a ir a ver qué pasaba al otro lado del Sena. Estaba realmente al otro lado. Y al final fui. E hice bien.

Al final le enseñé mi música a Pierre Boulez. No supe inmediatamente qué pensaba, no me lo dijo. Fue muy cordial. Muy cordial. Me trató como a una profesional. Y eso fue muy importante. Empecé mi carrera muy poco después.

Afortunadamente. Tuve que componer varias bandas sonoras. Sobre todo música para teatro y cine. Y eso me dio la oportunidad de poner a prueba mis conocimientos. Y, sobre todo, de aprender. Aprendí muchísimo componiendo esa música para teatro. Y me encantó. Porque no tenía consecuencias. Era un campo de experimentación.

Hice muchas. Y fue entonces cuando conocí a Serge Collot. Una persona que fue muy importante en mi vida. Violista. Un violista maravilloso. Mostró mucho interés por mi música.

Recuerdo que fue él quien reunió al equipo para mi primera banda sonora. Era un equipo absolutamente fabuloso. Tenía a Jean-Pierre Rampal a la flauta, Lili Laskine al arpa, Serge Collot al viola, y lo dirigía Georges Delerue. Y yo había compuesto la música en cuatro días. Estaba muy orgullosa, porque sonaba muy bien. Me dije: «Al fin y al cabo, sabes lo que haces».

Recibí los primeros encargos para la radio, que me los pasó Henri Dutilleux. Después nos hicimos muy amigos.

Así que me encargó dos cantatas radiofónicas: «L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent» y «Dans la chaleur vacante».

«Y recuerdo haber ido a ver a Henri Dutilleux a la radio.

Estábamos sentados a ambos lados de un escritorio. Él era el director y yo, en cierto modo, un aspirante. En aquella época era muy tímido y no me atrevía a dirigirme a él. Sin embargo, le eché un vistazo y vi que era tan tímido como yo. Los dos estábamos allí, sonrojados y sin hablarnos. Alguien tenía que dar el primer paso. Creo que fui yo».

«Así que las cantatas radiofónicas son de 61-62.

En el 63 escribo una pieza para flauta. Es mi primera obra publicada. Una vez editada, se la envío a varias personas, entre ellas a Messiaen. Con una bonita dedicatoria.

Y luego me sentí muy decepcionado porque no me respondió. Y poco después fui a un concierto de música clásica. Él estaba allí.

Me dijo: «Hola, gracias por esta pieza para flauta. La he analizado esta mañana en mi clase».

Era Serge Collot, que trabajaba en el ámbito musical.

Él fue quien creó Le Marteau sans Maître. Le propuso a Pierre Boulez un concierto con su conjunto, que era un trío de cuerdas, y le dijo que le gustaría tocar una pieza mía. Y Boulez, muy acertadamente, dijo que sí, pero que tenía que verlo. Bueno, es normal. Así que me puse a trabajar. Y ahí no lo conseguí.

Escribí un cuarteto con voz. Y envié algunas páginas a Boulez disculpándome y diciéndole que no podía hacerlo. No consigo escribir un trío. Siempre hay una voz, una cuarta parte que se suaviza. Y él me respondió muy amablemente diciendo que no podríamos hacerlo el año que viene porque era un programa de trío, pero que no perdiera la esperanza.

Y eso fue fantástico. De hecho, al año siguiente programaron mi cuarteto. Y puedo decir que eso me lanzó, en cierto modo.

Porque llamó la atención. Además, yo era la primera mujer en aparecer. Éramos dos.

Dos mujeres. Estaba Mady Mesplé, que cantaba. Se había sentado en el lugar del primer violín. Ella había decidido eso. Era muy bonito de ver.

Ella pensaba que no era lo suficientemente agudo. Así que seguí el consejo de Boulez, que me dijo: «Sube, sube». Subí hasta el fa de la Reina de la Noche.

Durante mucho tiempo dudé en escribir música para piano.

Es mi instrumento. No soy pianista, pero me encanta tocar. Trabajo todos los días. Aprendo las cosas de memoria. Me daba un poco de miedo componer para piano. Le di muchas vueltas. Escribí pequeñas piezas preparatorias. Hay una pieza para piano que se llama Chanson d'approche.

Es realmente un boceto de la pieza que finalmente escribiré al regresar de un fabuloso viaje a Bali en los años 70 organizado por Henri Louis de Lagrange y Maurice Ferré para sus amigos compositores Xenakis y su esposa, Takemitsu y su esposa, que se unieron a nosotros desde Japón, y luego mi marido y yo. Ellos mismos habían hecho ese viaje y, por lo tanto, habían establecido contactos. En los pueblos balineses nos esperaban músicos que nos preparaban demostraciones de sus instrumentos.

Fue magnífico. Fue una experiencia extraordinaria. Cuando volví, toda la música occidental me parecía falsa. No son las mismas escalas. Quise plasmar mis primeras impresiones en una obra.

En ese momento, me encargaron una obra para piano y, de repente, recordé la forma en que los gongs marcaban el ritmo y las frases de las melodías. La forma en que se toca el modo para grabarlo bien en la mente. Y llamé a esta pieza B for Sonata: Bali a modo de sonata.

No sabría decir por qué se convirtió en algo tan grande. Quizás porque había esperado tanto tiempo antes de escribir esta pieza, antes de escribir una pieza para piano. Pensaba que cuando escribiera una pieza para piano, estaría maduro y, por lo tanto, debería ser una pieza importante. Una especie de Hammerklavier.

Creo que lo que quería decir es que estaba abierta a todas las influencias y aportaciones. Recorro el mundo con los oídos muy abiertos. Las fuentes de inspiración, como se suele decir, no son solo la música. Son todo tipo de sonidos, todo lo que es sonido e incluso todo lo que es movimiento.

Siempre he pensado que lo que le interesaba a Debussy del mar no era tanto el sonido del mar como el movimiento del mar. Muy a menudo me quedo mirando las hojas por la mañana, antes de levantarme de la cama. Miro las hojas del árbol que hay ahí y observo cómo el viento se interesa por una pequeña hoja y esa pequeña hoja desencadena el viento sobre las demás, poco a poco.

Siempre hay algo en la cabeza. No siempre es lo que uno quiere. A veces es la música de otros.

Me despierto por la mañana y, a veces, tengo a Schumann en la cabeza. Pero a menudo se desvía. Y cuando tengo ratos en el autobús, por ejemplo, o en un aeropuerto donde tengo que esperar, suelo empezar a componer. Tengo que tener cuidado porque estoy en otra parte. Puedo perder el avión. No me ha pasado, porque tengo cuidado. Pero no sé qué pasa durante el tiempo en que estoy muy concentrada en ese momento.

La música contemporánea es difícil de interpretar. Pero no escribimos piezas difíciles para fastidiar a las orquestas o a los instrumentistas. Simplemente porque no escribimos en un estilo al que estén acostumbrados. Y con razón, porque no tiene sentido volver a hacer lo que ya se ha hecho antes. Cuando era mucho más joven y aún no había empezado a componer mucho, soñaba con piezas muy bonitas. Me parecían muy bonitas, siempre eran vocales, por cierto.

Ahora que lo pienso, se parecían mucho a la música del Renacimiento, que era la que mejor conocía. Y me decía a mí mismo en mi sueño: «Nadie ha escuchado nunca esta música, diré que es mía». Era bastante honesto, ya que lo soñaba. Ya estaba en mi cabeza. La música de otros, ya sea la de hoy o la del pasado, incluso la muy lejana, siempre me ha inspirado.

Todos buscamos soluciones. Cuando componemos, a veces nos preguntamos cómo llegar de un lugar a otro. Yo busco soluciones a lo largo de la historia de la música. Tengo mi cadena preferida. No es todo el mundo, no son todos los músicos, pero hay algunos que me gustan especialmente y que me inspiran constantemente.

Y todos somos así.

No todo el mundo lo dice. Hay quienes lo muestran, quienes lo citan. Yo lo cito, pero nunca se darán cuenta. Incluso cuando lo cito más explícitamente, la gente no se da cuenta. No tengo ningún reparo en hacerlo. Nadie me lo reprochará.

La primera vez que le mostré mi música a Pierre Boulez, recuerdo muy bien qué obra le mostré. Le mostré una de las cantatas radiofónicas que acababa de escribir, que se estaba grabando. Y era la época en la que los compositores

Empezaron a contar muchas cosas sobre su música en las presentaciones que hacían en los programas.

Pensé que tenía que explicarle lo que había querido hacer y entonces me interrumpió diciéndome: «No, no, se ve muy bien cómo está hecho». Y entonces pensé: «Es horrible, no quiero que se vea cómo está hecho». Y a partir de ahora, ya no se verá cómo está hecho. Siento una especie de repugnancia por ciertos tipos de música que sé que se debe al hecho de que veo muy bien las costuras y los bastidores, como digo, y eso es algo que no quiero saber.

Sentía las expectativas sin que me las expresaran, es decir, sentía muy bien que se habrían sorprendido un poco, y también entristecido, de que me dedicara a los negocios o a la banca. Por otro lado, dudé mucho entre la danza, la pintura, la escritura, simplemente la composición, no lo pensé de inmediato.

La idea de que pudiera intentar ser compositora me parecía imposible. No tenía ningún referente, ningún modelo femenino. Recuerdo muy bien que mi madre me llevó a escuchar a Nadia Boulanger dirigir en Boston.

Estoy muy impresionado. Veo a esta mujer vestida de negro dirigiendo una orquesta y un coro. Quizás sea un réquiem de Fauré, sin duda. No lo sé. Y ella me pregunta: «¿Quieres trabajar con Nadia Boulanger?». Y yo le respondo que no, inmediatamente. ¡Pánico! El pánico ante la idea de trabajar con esta mujer.

Y hice bien. Nunca trabajé con ella. Tuvimos una relación muy cordial. Al final de su vida, me ofreció la dirección de Fontainebleau.

...

Es una obra difícil. Es una obra moderna. Es una obra difícil de cantar y tocar para mí.

Mi timidez provenía de una falta de confianza. Tenía muchas dudas sobre mi capacidad para ser compositor porque no soy una persona muy talentosa. No conseguía nada sin un trabajo absolutamente enorme.

Pero en verano, cuando me sentía un poco retraído, pensaba que nunca lo conseguiría. Poco a poco fui conociendo a músicos que confiaron en mí. Me sucedieron cosas.

Creo que eso es el destino. Yo tiendo a pensar que he tenido suerte, pero hay gente que tiene suerte, como yo, y no la aprovecha. Cada vez que he tenido suerte, la he aprovechado.

Muy pronto me encontré rodeada de grandes nombres. En el primer concierto de Domaines Musical, estaba con Schoenberg y Goullins. Me decía a mí misma que era digna de estar con esas personas. Eso está bien.

El problema de ser mujer, intenté superarlo muy rápido porque me molestaba. Lo sentí muy pronto.

Por ejemplo, incluso en el Domaine Musical, la primera vez que mencionaron mi nombre, no incluyeron mi fecha de nacimiento. Al final les dije que no soy actriz. No soy cantante. Soy compositora, espero. ¡Pongan mi fecha de nacimiento!

Dicho esto, en mi profesión me he encontrado muy a menudo sola, rodeada de hombres. Al final dejé de prestarle atención. En cualquier caso, lo que supe muy pronto es que no quería entrar en los guetos que se estaban formando en aquella época, es decir, los conciertos femeninos, por una razón un poco egoísta. No apreciaba mucho la música de las personas que organizaban ese tipo de conciertos. Por lo tanto, no quería aparecer con ellos.

Creo que hay muy pocos compositores en general. Por lo tanto, es normal que haya pocas compositoras. He llegado a esta conclusión tras muchos años de reflexión y tras plantearme esta pregunta, porque me la hacen a menudo.

Hay otras. Está Elisabeth Jacquet de La Guerre. Soy una persona muy concienzuda, por así decirlo.

Me gusta hacer las cosas bien. Incluso de niña, siempre quería que las cosas se hicieran bien y según las normas. Y para mí, como mujer, estaba bien tener hijos, estaba bien casarse. Yo pertenezco a una generación. Al fin y al cabo, soy una chica de antes de la guerra. Quería tener éxito también en ese aspecto.

Nunca dejé de hacerlo, pero muy a menudo me sentía culpable por alejarme de mi familia para dedicarme a componer, porque ese es el problema de las mujeres. Eso es lo que decía Jenny Wolfe. Todo el mundo conoce su libro, Una habitación propia.

Una habitación propia, he luchado toda mi vida por tenerla. Todo el mundo encontraba normal que trabajara en mi dormitorio. No, no puedo trabajar en mi dormitorio.

Me gusta el trabajo bien hecho, dejarlo ir. No me gusta nada eso, pero sobre todo, no soy en absoluto una revolucionaria. Cuando quise escribir una ópera, simplemente quería aprender a escribir una ópera, como todo el mundo.

Esa famosa ópera que escribí sin saberlo era, en realidad, una música escénica muy importante para una ópera china del siglo XIII, Kuanlan Qin. Empecé escribiendo lo que creía que era música escénica, sin ninguna indicación del director, que era Bernard Sommel. Simplemente me explicó el texto, lo cual fue muy valioso, porque era muy importante comprender todo lo que sucedía.

Así que escribí pasajes líricos sobre lo que me parecía más poético. Y entonces él empezó a dirigir la puesta en escena. Nadie sabía cuál era su papel. Los instrumentistas nunca habían tocado esa música. Y a medida que avanzaba la puesta en escena, veía pasajes que parecían vacíos.

Y Sommel me dijo: «Pero aquí no hay música». Pues no, no había puesto música. ¡Pero hace falta!

Bueno, y entonces empecé a añadir música, añadir, añadir. Añadí tanta, contando los pasos, por así decirlo, de los actores, que acabé haciendo una ópera. Y fue después cuando me dije: «Tengo que aprender a escribir una ópera de verdad».

Y lo enseñé durante varios años en el conservatorio. Fue entonces cuando busqué un tema y encontré a Schliemann. Es la historia de un exitoso hombre de negocios que viaja por todo el mundo, Heinrich Schliemann.

Schliemann es también, en un principio, una obra de teatro que sedujo a un compositor. Yo preferí partir de una obra de teatro que ya tenía una vocación teatral. Era una seguridad para mí.

Schliemann es conocido por ser el descubridor en el siglo XIX de las nueve ciudades de Troya situadas en Turquía. Hoy, Betty Jolas ofrece a Kent Nagano la primera dirección de esta creación que le ha ocupado diez años de su vida. Antoine Vitez, que interpretaba el papel principal, iba a encargarse de la puesta en escena, pero murió repentinamente después de que finalmente se hubiera fijado una fecha.

Después, fue muy difícil encontrar a alguien que quisiera retomar el proyecto. Y lo retomó Alain Francon. Pasé por varias etapas en mi reflexión sobre la ópera.

En un momento dado, pensé que lo más importante era la música. Quiero decir que la música no es solo las voces, sino las voces y la orquesta. Y ahora he llegado a la conclusión de que, aunque la obra suele ser larga, también hay una parte teatral muy importante.

Y que es una combinación de ambas cosas. Quiero decir que una mala obra de teatro no hace necesariamente una buena ópera. A veces ocurre, pero es raro.

Pero una buena obra de teatro y una buena música pueden crear algo realmente extraordinario. Se trata de una nueva versión de esta ópera titulada «Il y a de l'amour» (Hay amor). Es un juego de palabras de Bruno Bayen. Es la pasión de Schliemann.

Planteé la idea, e incluso la ilustré, de que la voz era una entrada en la música instrumental. Y así titulé una serie de obras «líderes». Tengo líderes para viola, tengo líderes para saxofón. Eso también me permitió interesarme por una forma que es el ciclo de canciones.

Me preguntaba cómo se mantenía como obra. El viaje de invierno son, al fin y al cabo, 24 cantos unidos en una sola obra. ¿Qué es lo que los mantiene unidos? Era una cuestión que me planteaba a menudo.

Cuando volví a escribir en movimiento. Sabéis que, en otra época, siempre se escribía en un solo movimiento. Y un día, me cansé.

Me dije: «Voy a volver a la idea del movimiento». Y escribí un pequeño cuarteto que se llama «Menu propos», como debe ser. Cinco movimientos y la duración del cuarteto es de tres minutos y medio.

Aclimaté la idea de la relación entre los movimientos. Lo que tenía, ya ven, lo aprendo de otros músicos. Lo saqué de la suite lírica de Berg.

En la que algunos movimientos anticipan a otros. Y otros recuerdan cosas que han sucedido en los movimientos anteriores. Esa es una idea que me interesaba mucho.

Y entonces me interesé por escribir música errante. No es fácil. Música desorientada. Y acabo de volver a empezar con la pequeña pieza que escribí para Berlín. Se llama «A Little Summer Suite». Está realmente inspirada en esa idea. Es decir, hay músicas que yo llamo «strolling», que significa vagar, pasear sin rumbo fijo.

Hay muchas palabras para eso en inglés. Al parecer, los ingleses deambulan mucho.

La SACEM entró en mi vida, digamos que en los años 50, en mi opinión.

Yo ya estaba en el conservatorio. Y entonces empiezo a tener pequeñas piezas interpretadas. Y alguien me dice, no recuerdo quién, que debería inscribirme en la SACEM.

¿Le digo cómo lo hago? Bueno, me dicen que tengo que pasar un examen. Ah, ¿qué es el examen? Empecé a entrar en pánico. Y luego, cuando me preguntaron dónde había estudiado, dije que había estado en el conservatorio.

Me dijeron que entonces no necesitaba hacer el examen. Así que empecé a declarar obras a la SACEM. Todavía conservo los sellos que se ponían en aquella época en los manuscritos, lo que supone un problema para los estadounidenses, donde he depositado obras. Cuando lo ven, dicen: «¿Qué es esto?». A partir de ahí, las cosas empezaron a desarrollarse.

Participé en comisiones. Recuerdo que fui el creador de un boletín especial para nosotros que ya ha desaparecido. No duró mucho tiempo, pero se adaptaba perfectamente a nuestra música.

Recientemente, decidí acudir a la SACEM para recibir la condecoración de oficial de la Legión de Honor. Se celebró un concierto en el auditorio Maurice Ravel, que me fue cedido, lo cual me gustó mucho.

El año pasado me sucedieron cosas bastante sorprendentes. Estaba trabajando para el Printemps des Arts de Mónaco, para el que escribí mis *Histoires Vraies*, que acabo de grabar en disco. Doble concierto, trompeta y piano.

Entonces me llegó una solicitud para escribir una obra para la Orquesta Filarmónica de Berlín. En ese momento, no veía cómo podría encajar eso en mi trabajo. Porque se necesita tiempo para escribir una obra orquestal.

Y entonces lo hice. Y es la obra de la que os hablaba antes, con sus pasajes errantes, la que funcionó muy bien. Es una experiencia que no puedo olvidar.

Al escribir para esta orquesta, pensé que todos ellos serían solistas absolutamente fabulosos. Les daré cosas que tocar, cosas bonitas que tocar. Todos se dieron cuenta de que había melodía en ello.

Voy a acabar siendo un compositor melódico. Estaban muy contentos. Todos me lo dijeron.

Eso también es algo especial. En Alemania te dicen, y en Suecia también, te dicen: «Me gusta mucho tu pieza». La pieza de Berlín se volverá a representar en Estados Unidos este verano.

El doble concierto se interpretará en Londres en noviembre. Simon Ratel volverá a interpretar la obra de Berlín en 2019. Le dije que haría lo posible por estar allí.

De todos modos, tenía que portarme bien porque mis nietos me regalaron por mi cumpleaños papel pautado para diez años. Siempre he dicho que lo que yo pueda decir nunca será tan elocuente como la música misma. No puedo sustituirla hablando de ella.

Esto es cierto para toda la música. Ningún discurso sobre la música puede sustituir a la música. Cuando termino una obra, me siento satisfecha cuando me reconozco en ella.

He conservado algunas obras de mi juventud porque ya había en ellas indicios de algo que conozco y que no ha cambiado, que he confirmado. Y hay cosas que sé que no puedo hacer. Hay cosas que me gustaría hacer y que quizás nunca haga porque me falte tiempo o porque no sepa cómo hacerlo.

Pero sigo intentando hacer cosas que nunca he hecho. Sigo buscando.