

ENTREVISTAMOS A:

ENEKO VADILLO

POR CAMILO IRIZO

CAMILO IRIZO. – Eneko, este año ha sido especialmente duro, no solo en el aspecto social, sino también en el cultural. Sin embargo, parece que a ti te ha ido bastante bien....

Eneko Vadillo. – El término «ir bien» siendo compositor en España es muy relativo. Nunca ha ido bien (ni me ha ido bien) ya que no tengo ni he tenido múltiples encargos, ni estrenos, ni múltiples proyectos interesantes en los cuales estar involucrado, ni remuneraciones económicas enormes, ni nada similar. Ni antes ni ahora. Nunca he tenido agenda enorme repleta de mi actividad creativa compositiva. Lo que ha ocurrido, y eso sí es cierto, es que, debido al confinamiento, proyectos que habían comenzado hace ya muchos años atrás, se han materializado este año ya que las personas responsables de poder llevarlas a cabo (editorial, correctores, técnicos sonido, editor de sonido, etc.) han podido dedicarle mucho tiempo. Solo eso. El resultado: libro, disco monográfico y eso sí, finalista en el concurso de composición de Basilea, con una obra que llevaba escribiendo dos años. Pura casualidad.



C. I. – ¿Crees que estas circunstancias tan especiales y tan crueles dejarán huella, de alguna manera, en tu producción actual?

E. V. – No.

C. I. – Lo que sí creo que está presente en tus obras, porque así lo vives, es la relación con los elementos de la Naturaleza, en su sentido más amplio.

E. V. – Siempre. De manera inconsciente antes y consciente cuando adquirí la suficiente madurez y recursos técnicos tecnológicos compositivos. Títulos y fuentes de inspiración como *Terral*, *Zephyr* o *Simmunn*, así como *Prisma* o *Fibrilations* (obras compuestas entre el 2000 y 2005) son deudoras de un planteamiento pan-naturalista. Lo que ahora realizo son cálculos y adaptaciones de modelos que proporciona la naturaleza (topológicos, formales, temporales, espaciales, espectrales, etc.) que son trasladados, tamizados, a mis obras.

C. I. – Casi ningún compositor confiesa abiertamente estar adscrito a tal o cual estilo, pero quienes estamos por fuera, sí tendemos a otorgar esa categorización. ¿Te atreves a auto definirte?

E. V. - Si quieres te doy una que me dieron dos personas distintas. Pedro Ordóñez me definió como un neoespectralista, mientras que la musicóloga María Santacecilia lo hizo como expresionismo espectralista. ¿Explicaciones? Muchas... pero tengo una mezcla de todas esas cosas.

C. I. – Recientemente referiste en una entrevista a Diario de Sevilla que el desarrollo de tu música se produce a partir de un pequeño gesto que va expandiéndose como un sistema orgánico en crecimiento. ¿Puedes hablarnos sobre eso?

E. V. – La tradición de crecimiento orgánico en la música occidental se remonta hasta el mismísimo renacimiento o incluso medieval. Si consideramos una tala y color como derivadores de otras taleas y colores (como sucede en Machaut), nos encontramos con que ya se usaban procesos orgánicos de crecimiento o autogeneración interna que se asemejan a lo que modernamente entendemos como algoritmos. Por tanto, lo que comento no es nuevo. De hecho, no pretendo que sea nuevo, simplemente expresaba una manera de entender la música donde el trabajo sobre un elemento mínimo tangible, claro, con capacidad de evolucionar y que sea reconocible (bueno, esto a veces no es evidente). De ahí que Lindberg lo identifique como identidad, De Pablo como módulos, Jarrell como objeto rizomático, y otros autores se remontan hasta las células beethovenianas. Un

ejemplo es en *Renascencias*, escrita para Taller Sonoro. El gesto inicial del compás 1 del movimiento *Renaceré yo piedra*, es el mismo en el resto de movimientos, pero transformado en su materia (cualidad sonora, si es sólido, etéreo, líquido, evanescente) y sus cualidades de color (timbre) y armonía. Además, en mi música, entra en juego la variación o transformación topológica (quien quiera saber qué es esto le remito al capítulo 11 de mi libro (*El Sinfonismo en los siglos XX y XXI*) donde analizo y explico estos procedimientos en mi obra *Stella...*). Si a todo lo anterior añades que de un elemento mínimo puedes adicionar otros y que cada uno es potencialmente autodesarrollable (entraríamos en algunos procedimientos que podrían ser mosaicos, teselaciones, fractales) tenemos lo que comentaba de rizoma, un concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica pero que con una base o raíz dan origen a múltiples ramas.

C. I. – De las ocasiones en las que hemos trabajado juntos, me ha llamado la atención la reelaboración de la obra justo después de la primera escucha. En concreto hablas, precisamente, de lo orgánico, de lo que sobra o lo que falta a la escucha, y suprimes o aumentas pasajes in situ. ¿Puedes explicarnos el por qué?

E. V. – Pues la respuesta creo que debe ser muy compleja... y posiblemente se base en los mecanismos psicoacústicos que gobiernan la escucha y razonamiento e



inteligibilidad musical. Son distintos en cada uno de nosotros pese a que se basen en los mismos principios de percepción de consonancia y disonancia. Pero lo que yo hago, no es modificar notas o armonías o ritmos... no... o percibo la estructura en el tiempo real, cuando es interpretada en vivo... cambia totalmente... y no te puedo decir cuando es buena o mala... simplemente me dejo guiar por lo que mi percepción me dice... sé que suena un poco, así como algo *jedi*... lo sé... pero es que es

verdad... una vez todo está ordenado calculado, (independientemente del sistema, ya sea que uses estructuras en bloque o Fibonacci o por crecimiento fractal, etc.) todo está perfecto sobre el papel... se debe confrontar a la realidad de tu escucha... la tuya como autor... y no tener miedo en borrar o añadir o cambiar... en este mecanismo entra la Intuición, pero no como proceso aleatorio y caprichoso, sino como un cúmulo de conocimientos que la experiencia te ha aportado y que te permite prever posibles soluciones. El famoso ejemplo de los bomberos que, a terminados colores de fuego, figuras condiciones, pueden prever cosas...

C. I. – Los títulos con los que bautizas tus piezas suelen ser bastante transparentes. ¿Guardan alguna relación con el contenido?

E. V. – Si. Ya sea la inspiración de un poema (el caso de *Renascencias* sobre Juan Ramón Jiménez o *Ánima*), la traslación de las transparencias del vidrio en distintas formas (*Transparences*) o la plasmación de fenómenos de marea relacionados con la luna pero dentro de un clima neo-expresionista, son inspiraciones exógenas para organizar un material y una manera de pensar la música que no cambia mucho de fondo de una obra a otra en los últimos 6 años... digo 6 -7 años ya que son unitarias en este periodo...

C. I. – Tu formación es amplia y ecléctica. ¿En qué sentido sigues creciendo actualmente?

E. V. – De mi propia experiencia por ensayo y error... y la escucha y estudio de obras paradigmáticas... sobre todo esto último aplicado a mi lenguaje, como algo que sé cómo funciona, lo puedo adaptar a mi manierismo creativo y que sea, mío... no préstamo de nadie... eso lleva mucho tiempo.... Y por eso de 10 obras, sólo tres valen.

C. I. – ¿Qué cuota asignas, en tu manera de entender la composición, a los recursos surgidos de la electrónica?

E. V. – Los recursos surgidos de la electrónica como tal (secuenciadores, plugings, transformaciones en tiempo real con Max, etc.) en realidad son un parte... los programas de ayuda a la composición como Openmusic, el análisis del sonido con

Audiosculpt y Spear, el cálculo de orquestación con Orquis, las granulaciones transcritas con Max msp bach, los plugings en Sibelius para cálculo de matrices y permutaciones... todo es para mí medios tecnológicos... y son parte esencial en mi creatividad. Si la pregunta es en relación a la música con electrónica (transformación tiempo real o diferido etc.) si es una parte importante, diría que me dedico con tanta pasión e interés como si fuera una pieza para flauta solo u orquesta.

C. I. – Te han otorgado diversos premios a lo largo de tu carrera. ¿Los premios constatan o auguran?

E. V. – Los premios no sirven para nada si la obra que es premiada no es una obra personal, madura y con calado intelectual. Desde este punto de vista, algunos premios y obras mías que han sido premiadas, no los considero de importancia ya que las obras no lo fueron. Curiosamente, obras que han sido finalistas y no premiadas, sí que las tengo en cuenta como obras representativas mías. Otra cosa muy distinta es para qué están los premios... para poder pagar una (singular) obra... debido a la escasez de encargos... o la falta de voluntad de poder hacerlo... Eso es muy grave y triste.

C. I. – Que yo conozca tienes en tu catálogo, al menos, una obra para saxofón tenor y banda. ¿Piensas que es una formación por explotar? ¿Por qué no se le acaba de prestar la misma atención que a la orquesta sinfónica?

E. V. – La formación saxo y banda será explotada en la medida que el autor quiera, ya que los intérpretes me consta que estarán encantados de ampliar repertorio. El por qué la banda sigue siendo una formación menos tratada que la orquesta sobre todo si la escritura se aleja de lo tonal tradicional, pues es un misterio, ya que es una formación espectacular en sus sonoridades y posibilidades.

C. I. – ¿Algún instrumento por el que sientas predilección?

E. V. – Mejor te respondo con cuál es el que no siento ninguna afinidad y el cual me molesta a la escucha: las Ondas Martenot.

C. I. – Un deseo para este recién estrenado 2021.

E. V. – Que la sociedad española pudiera ser un poco más consiente de la necesidad de aportar un poco más de nuestro esfuerzo para poder paliar sufrimientos innecesarios: menos bosques quemados, menos animales abandonados, menos violencia de género, más conciencia de ayuda social, más conciencia de trabajo colectivo y en grupo, más conciencia en la conducción en carretera, más educación, más ley, menos libertinaje... etc.