

*Entrevista Leo Brouwer*

## «En la guitarra todo suena lindo – eso es el peligro»

*por Ruth Hafen*

### **Leo, mirando hacia atrás, ¿cuáles son los momentos estelares de tu carrera?**

El contacto y la amistad con algunos músicos muy importantes como Luigi Nono de Italia, Louis Andriessen de Holanda, Hans Werner Henze de Alemania; y escritores, pintores que se acercaron a Cuba interesados en el camino político de mi país en los años sesenta. Hans Magnus Enzensberger, la poetisa Ingeborg Bachmann, Alberto Moravia, el gran escritor italiano, Michelangelo Antonioni, mi gran amigo del cine, en cuya casa vivía yo en Roma siempre que iba a Italia. Alejo Carpentier, uno de los más grandes escritores en lengua española, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Benedetti – muchos hombres extraordinarios. Mi amistad con ellos me ha marcado mucho. Me tocó vivir por la juventud con estos grandes colosos.

### **¿Han influido algunos de ellos en tu trabajo?**

No. Yo me hice solo, soy autodidacta; no tenía dinero para estudiar en el conservatorio. Entonces estudié solo, me estudié unas mil obras. Como no tenía dinero para comprarlas, me iba a una casa de música, cuyas dueños me querían; yo tenía trece, catorce años y me dejaban estudiar partituras. Tenía una libreta donde anotaba mis intereses. Eso es normal. Lo anormal es que siendo un músico de una isla tropical del Caribe, no me interesó ese medio – lo que me dejó sin dormir fue Stravinski, Bartók, Schönberg, Berg; y bueno, también me estudié las 32 sonatas de Beethoven, sus nueve sinfonías, los dos conciertos de Brahms, los cinco de piano de Beethoven, el de violín, Prokoviev el 2 y 3, Bartók el 1, 2 y 3 de pianoforte, de violín, de viola.

### **¿Es verdad que querías ser compositor porque Brahms no había escrito nada para la guitarra?**

Precisamente. Me maravilló: yo tocaba una sonata de Giuliani, muy linda, una de Sor, el óp. 15, pero notaba que el desarrollo temático que había en Mozart y Beethoven, por mencionar sólo dos, no está en esas obras. Estamos hablando de los años cincuenta y tanto, yo tenía trece años, y hay que estar un poco loco, pero me parecía que ser compositor era la mejor manera de captar todas las cosas que me impresionaron. Por qué me impresionaron? No lo sé. Como soy huérfano, no tengo referencias. Mi mamá murió cuando yo tenía once años, entonces nadie me decía «¡hoy a Bartók, mañana a Stravinski!»! Es un misterio que me hayan gustado sonidos contemporáneos de hace sesenta años, no me lo puedo explicar. Pero efectivamente, cuando tocaba la guitarra, no había esas obras – había un quinteto precioso de Castelnuovo-Tedesco, un trabajo de Schubert sobre Matiegka, había unos tríos pequeños de Diabelli; tenían calidad, pero era una calidad de moda, de estilo, pero nada que tuviese la complejidad necesaria de un repertorio.

### **¿Me puedes hablar de tu proceso de composición en general?**

El compositor es el único músico que no estudia, que no hace gimnasia musical. Los pianistas ejercitan, los guitarristas tocan escalas, arpeggios. El compositor no. Se sienta, pone un papel y ya sale la obra maestra – eso es imposible. Por eso hay tanta música mediocre. Entonces, me aterra, incluso hoy donde los medios masivos influyen tanto en el gusto, me tiene sin dormir la falta de calidad, el incidir constantemente sobre los estilemas como dice Umberto Eco, los pequeños elementos de estilo, de las músicas comerciales. Digamos el rap, tiene cosas interesantísimas, pero no como se trata comercialmente. Entonces la gente ve en la televisión cosas más o menos sensacionales, una niña de nueve años que canta Puccini. ¡Bravo! Pero eso no es cultura, eso es imitación. La imitación se está convirtiendo en un factor importante para la cultura comercial.

### **Cuando compones, ¿cuál es la diferencia entre una obra encargada y una «libre»?**

Eso es interesante: a mí, me gusta entrar en la psiquis, en la visión cultural de un intérprete, como pasó por ejemplo con el Eos Guitar Quartet; ya les había oído y sabía que son capaces de hacer lo mismo un Rossini que unas pequeñas piezas de Stravinski. Tienen un repertorio enorme

que llega incluso hasta cualquier cosa contemporánea. O Julian Bream, por ejemplo. A Bream no le interesaba la música latina, solamente tocó algo de Villa-Lobos. No tocó mi música, no tocó Lauro, apenas algo de Ponce. Es una anécdota muy graciosa, me la contó Gareth Walters, el senior producer de la BBC London: Julian le llama, hallo Gareth how are you, he oído el concierto para violín y orquesta de Leo Brouwer en el Concertgebouw Amsterdam, ¿es ese el Leo Brouwer de la guitarra? ¿¿¿Sí?!? Ah, ¡me gustó el concierto de violín! Entonces Gareth, el productor, le dice, ¿te gustó?, entonces pídele una pieza parecida, nosotros la BBC vamos a comisionarla y tú lo tocas, ¿te parece bien? No fue mi música de guitarra la que le gustó. Entonces, sabiendo que Bream es hipocondríaco, más que yo (*se ríe*), y que es un poeta, un hombre delicadísimo con los instrumentos antiguos, tiene sus laúdes históricos, es importante la madera, las vibraciones, la resonancia, esas dos etapas de un hombre muy curioso y un hombre muy neurótico, ambas pues están en el «Concierto Elegíaco». Por otro lado el raciocinio y el gusto del Eos Guitar Quartet, su repertorio amplio permiten que yo no haga una samba o un tango argentino a la Piazzolla, me permite hacer otra cosa que exalte esa manera de enfrentarse a todo que hace ese cuarteto.

### **¿Cómo compones? ¿Con ordenador, o escribes a mano?**

Escribo todo a mano, incluso actualmente mis cartas, las hago a mano. Bueno, mi mujer me ayuda con el correo, claro, sin ella no soy nada.

### **Suele ser el caso ... (mucho risa) ... pero tendrás entonces un montón de papel ...**

Uff, tremendo! Mucho papel, un cuarto, tengo un gran estante con los manuscritos. Escribo ideas, no temas. La diferencia entre un tema y una idea es que el tema cobra una importancia histórica y las ideas no. Las ideas pueden ser transformadas, desarrolladas, analizadas. Cuando viene un alumno de composición, y me dice que tiene un tema, yo le digo que no enseñe temas. Por qué? Porque ya está! El tema para un compositor es la muerte del desarrollo intelectual, es más bien una *idée fixe*. Entonces yo le digo, mira el tema está hecho, es como un niño, ¿ahora me enseñas el niño y yo tengo que cortarle un brazo, quitarle un ojo? Yo compongo las ideas en hojas sueltas, y después voy hilvanando esas ideas. Por ejemplo: a mis alumnos les digo que las ideas se llaman «material». Material 1, 2, 3, 4 etc. El material 1 es muy fuerte, vamos a transformarlo en todas las formas, todas las *nuances*. Quítale velocidad, ponlo como un desierto de Sáhara, ponlo ahora como una batalla de tensiones sonoras. Entonces ahí, él se da cuenta de que una idea puede o no puede ser un tema.

### **¿Entonces trabajas también con imágenes interiores?**

Sí, mucha de mi música tiene una reflexión de los modos humanos de comunicación: el diálogo, el monólogo, la discusión colectiva. De ahí surgen ideas, se encruzan materiales etc.

### **Aunque dicen que la guitarra es la orquesta más pequeña del mundo, es un instrumento suave, tiene sus limitaciones acústicas. ¿Es por eso que empezaste a componer para orquesta?**

Bueno, en parte, sí. Pero en parte era porque me gustaba y me gusta la multiplicidad y la compenetración del quehacer musical. Me encanta un grupo de amigos conversando. Como en las tertulias, que eran muy de moda en el siglo XIX: Oscar Wilde en su Inglaterra lo hacía, Goethe y tantos otros.

### **Cuando diriges una obra tuya, me imagino que puede resultar difícil distinguir entre el papel de compositor y el de intérprete. ¿Cómo lo haces?**

Cuando yo compongo una pieza, mientras escribo, estoy en ella. Pero terminada una vez, ya no es mía, es obra ajena, no exagero, es así. Cuando tengo entonces que volver a la obra, para montarla y dirigirla o para revisarla, vuelvo a vivir el proceso de la creación misma. Ejemplo: uno de los grandes problemas de un compositor es la temporalidad integral de la música. Cuando Eos cumplió su aniversario me pidieron una obra corta. Tres minutos, eso es muy difícil. Es más difícil que escribir libremente. Ahí hay que probar profesionalismo. Es muy difícil hacer una estructura en tan breve tiempo que dé una organicidad. Cada vez que me vuelvo a sentar a componer, vuelvo desde el principio a leerlo todo. No lo hacen muchos compositores.

**Tú ya no tocas la guitarra. Ha cambiado tu forma de componer el no tener que pensar en las dificultades al tocar?**

Un poco, quizás, sí. Pero en cambio desde siempre me di cuenta de que tenía que componer alejado de la guitarra, en una mesa, sin ningún instrumento. Entonces interné en el oído y fui desarrollando esa internalización. Porque la guitarra es muy hermosa y ahí la idea pierde el sentido de la continuidad y del peso que puede tener una armonía, una densidad. Por ejemplo los acordes complejos, los acordes disminuídos, los poliacordes del politonalismo, los acordes disonantes, tienen que clarificarse más que los acordes tonales en reposo. Un la menor suena igual en pianísimo y en fortísimo. Pero un acorde dodecafónico de Schönberg no suena igual. Entonces a ese acorde hay que darle otro significado, con la dinámica, con la temporalidad etc. Y eso se ve en una mesa, no con la guitarra. Toco la guitarra en donde sea y suena bien, es eufónica, no es como una trompeta. Ese acorde se lo das a dos trompetas y dos trompetas se ponen en guerra. En la guitarra todo suena lindo. Eso es el peligro.

**Mario Vargas Llosa escribió sus «Cartas a un joven novelista». ¿Qué le escribirías tú a un joven guitarrista, cuáles son tus consejos más importantes?**

Yo creo que hoy en día lo más importante sería una amplia cultura de todo, no sólo música, sino también literatura, cine, pintura. Comparar esos formantes compositivos que tienen todas estas grandes formas de la cultura artística con la de uno. Compararlas, no en el sentido que esto es mejor o peor, sino compararlas en sus analogías, en sus contrastes y, por supuesto, oír mucha música, no sólo la de su instrumento. Un guitarrista que va a tocar Scarlatti y nunca ha oído un clavicémbalo – ¡eso no puede ser!

**El trabajo de director de orquesta es físicamente agotador. ¿Cómo te mantienes en forma?**

Bueno, yo he estado muy enfermo y ahora hago una gimnasia de mantenimiento. Eso es lo que me ayuda enormemente. También tengo la suerte de que mi casa tiene dos pisos. La preparación para un concierto tiene dos facetas. La fase intelectual pasiva de trabajo de mesa, que es muy agotador para mí. En los ensayos con orquesta hay que tomar tiempo para facilitar el trabajo a la orquesta y a los solistas. El ensayo del principio del siglo XX, de hombres como Furtwängler, Klemperer, Celibidache no funciona hoy. Yo prefiero el diálogo con los músicos y se va creando una comunicación. El director nuevo tiene que comunicarse con la orquesta, no comandar como un general. Y también es delicado porque no todas la orquestas son iguales, hay diferencias entre orquestas latinas y anglosajones o centroeuropeas. En las orquestas latinas por ejemplo se tiene el pensamiento distinto de la disciplina. La disciplina para ellos es la de Toscanini, prefieren una mano fuerte. Cuando yo veo que el chelo y el bajo están hablando, hay dos variantes: si son latinos, tengo que callarlos, ¿qué pasa aquí? Pero aquí en Suiza no, porque sé que están hablando de la pieza.

((11254))