

E

Entrevista con Magnus Andersson

José Manuel Mondragón

La presente es una entrevista con motivo del curso que dio Magnus Andersson en la Escuela Nacional de Música en Octubre de 2005.

Andersson es una figura líder de la guitarra moderna en Europa. Funda la cátedra de guitarra en los cursos de verano para la nueva música en Darmstadt donde fue un maestro dedicado hasta 1996.

Andersson hace un recorrido desde sus inicios hasta sus colaboraciones con el compositor Brian Ferneyhough dejando claro que en su mente la nueva complejidad ya es un recurso del pasado e integrado al repertorio clásico de la guitarra moderna.

-¿Puedes hablarnos un poco de tus inicios en la guitarra? -¿Cuál fue tu forma de abordar la música en ese momento?

Mi interés por la guitarra no surgió, como en otros casos, escuchando la música de los Beatles, sino motivado por la música clásica. Tendría unos ocho o nueve años. Ya desde entonces me comenzó a interesar la improvisación. Una de las figuras inspiradoras fue John McLaughlin: no era, pues, lo convencional lo que me atraía. Ya comenzaba a experimentar con formas musicales alternativas. Después, a los trece o catorce años comencé a practicar mucho y tuve la suerte de contar con un buen maestro. A los dieciséis obtuve una beca para estudiar en España. De ahí me fui a Inglaterra, en donde me inscribí en una escuela de música. También estudié en Alemania e Italia.

-¿Tú interés siempre se centró en la experimentación?

En cierto modo estuvo presente desde pequeño. Ya entonces me gustaba improvisar, experimentar, modificar la afinación de la guitarra. Conocía algunos códigos [de improvisación], pero no estaba muy avanzado. Fue en Inglaterra, donde surgió mi interés por la música nueva: sin duda porque mi maestro la cultivaba y apoyó mucho mi inquietud.

Estaba marcada por mis inquietudes tempranas en torno a la improvisación y la experimentación. A los once escribía partituras muy complicadas, aunque sin saber leer música. Iba a la biblioteca y extraía pasajes de música muy difícil y armaba collages con esos fragmentos. Considero importantes los inicios: a partir de ahí es sólo cosa de desarrollar lo sembrado, de ir tomando decisiones a lo largo de la vida. Para lograr un desarrollo hay que restringirse; si se pretende un buen nivel no se puede abarcar todo. Por un tiempo decidí concentrarme más en el repertorio clásico.

-¿Tenías entonces el afán de hacer una carrera de guitarrista clásico?

Tengo música clásica en mi repertorio; también doy conciertos de perfil tradicional. Ahí está el fundamento de mi técnica. Soy una persona muy conservadora.

-Como intérprete de música contemporánea y pedagogo, ¿cuáles son las actitudes y habilidades que alientas en tus alumnos?

Una mente crítica, por supuesto, pero también una buena técnica. La interpretación instrumental es una habilidad artesanal. No se puede hacer música sin tener dominio sobre ésta. Sin técnica, la imaginación no puede volar; siempre está atada a las limitaciones de aquélla. Sin un buen manejo de lo artesanal tampoco podemos hacer arte.

-Hablando de lo artesanal en la guitarra, ¿has desarrollado un método para la enseñanza de técnicas instrumentales ampliadas?

Sí, lo tengo. De hecho, comencé revisando las técnicas de ejecución tradicionales, plasmadas en los métodos. Esos sistemas de enseñanza no están bien pensados. Yo mismo fui víctima de ellos cuando era estudiante. No hay que olvidar que la guitarra es un instrumento muy personal, de modo que no es de sorprender que distintas personas hayan creado métodos también muy personales. Para diseñar un método, una escuela guitarrística, se debe conocer muy bien el instrumento, tener claridad respecto de lo que se pretende de él y, en consecuencia, de cómo desarrollar las formas para lograrlo. En este sentido recibí gran ayuda de mi maestro en Italia, Angelo Gilardino, quien era muy metódico y había meditado mucho acerca de la anatomía de la ejecución guitarrística. Pienso que fue el primero en realizar este trabajo de manera más científica y metódica.

-¿Consideras que se pueden abordar al mismo tiempo la técnica tradicional y más actual, de los recursos técnicos ampliados?

Para mí, las técnicas ampliadas no son especiales. La técnica no es otra cosa que la posibilidad de incrementar los medios para tocar un instrumento. Siempre deben enriquecerse. Paganini amplió las posibilidades técnicas hace cien años, pero éstas son hoy convencionales. Lo mismo puede decirse de J.S. Bach cuando escribió sus sonatas para violín, y también la técnica así surgida se considera hoy "normal". En lo fundamental, para tocar un instrumento, empleamos las manos, las cuerdas, el cuerpo, el instrumento; mientras se limiten a las posibilidades que ofrece la interacción entre el instrumento y el cuerpo, cualquier propuesta técnica es normal. La dogmatización de una técnica particular por una persona o una época es simple reflejo de una mentalidad limitada. Por otro lado, hay que entender que un instrumento tiene sus limitaciones. Es producto de un contexto histórico particular. No podemos entender el instrumento ni tampoco relacionarnos con él adecuadamente si no tenemos

conciencia de su origen ni de su construcción. La guitarra fue concebida dentro del marco de un sistema tonal particular, el cual muchos compositores de la actualidad tratan hoy de ampliar mediante la introducción de sistemas microtonales. Esta innovación representa un reto particular para los guitarristas, pero tiene solución. Lo logramos torciendo las cuerdas: ¿acaso se considera de nuevo este recurso? No. Es simplemente una técnica que incrementa nuestras posibilidades expresivas. Carece de sentido afirmar que una, y no otra, es la forma "correcta" de tocar la guitarra. Esa postura simplemente responde al interés de salvaguardar el predominio de una práctica instrumental existente.

-¿Qué músicos han contribuido al desarrollo de técnicas nuevas para la guitarra?

Me parece que lo han hecho todos los que tocan bien el instrumento, incluyendo aquellos que lo hacen de manera más tradicional. En este sentido fueron importantes [Andrés] Segovia y Julian Bream, y muchos más. Entre ellos también mi maestro [Angelo Gilardino], porque me dio los medios para pensar por mí mismo y la confianza en mi propia inventiva.

En muchos casos los compositores han sido los propios guitarristas. Esto se dio ya en el siglo XIX, con el ascenso de la guitarra a la categoría de instrumento de arte, por ejemplo en compositores como Mario Giuliani, Fernando Sor, [Matteo] Carcassi, [Ferdinando] Carulli, y [Dionisio] Aguado, pero hubo muchos más. Entonces la guitarra ocupaba una posición apartada en el ámbito musical, pues era considerada un instrumento secundario por unos y solista por otros. Aquellos compositores componían sólo para sí mismos, o para los aficionados del instrumento. Los compositores más conocidos no componían para la guitarra. Beethoven no lo hizo, ni tampoco Schubert, a pesar de que en ocasiones éste se apoyaba en la guitarra para componer. No fue hasta el siglo XX cuando creadores relevantes comenzaron a darle importancia mayor y más generalizada al instrumento. En fechas recientes compositores de la talla de [Brian] Ferneyhough, [Franco] Donatoni, Elliot Carter, Benjamin Britten y muchos otros han compuesto música para la guitarra. Todas estas obras son importantes.

-¿No escribió Britten unas variaciones sobre canciones de John Dowland?

Sí, efectivamente. Pero éstas fueron compuestas en 1964; con sus más de cuatro décadas de edad esta partitura no se

puede considerar ya música nueva. Sin embargo, se trata de una obra que abrió nuevos caminos para la guitarra y que al mismo tiempo ocupa un lugar importante dentro de la obra del propio Britten; nos revela mucho sobre la identidad de su música.

-Esa obra es notable dado que "pone de cabeza" la forma, invirtiendo el orden tradicional de los elementos. ¿Has tocado la obra de William Walton?

Sí. Se trata de música tradicional, como de hecho también lo es la de Britten. Éste era un músico tradicional, y ciertamente no *avant-garde* o experimental. Era quien era. No podemos ignorar sus preocupaciones y valores en tanto se reflejan en su música. En cierto modo, puede decirse que Britten fue un compositor convencido de que la música más bella había sido ya compuesta, y que la belleza en la vida no puede alcanzarse, porque está en otro lado. En la música de Britten la belleza está en la infancia, o en un sitio inalcanzable, y por eso los sujetos que surgen en su música (particularmente en sus óperas) siempre parecen atentar contra la inocencia infantil. No sorprende que *Nocturnal* de John Dowland comienza como una pesadilla, pero deviene gradualmente en la representación de un mundo ideal...

-Una suerte de renacimiento...

Sí; no hay que olvidar que el tema de la canción de Dowland es la muerte. Es en un más allá, en la muerte, o en los sueños, donde se realiza la belleza; no es en el presente. Por eso las óperas de Britten están pobladas de niños corrompidos, de mujeres violadas; todo lo bello es destruido. Su mejor música se mueve siempre en los límites de estos dos mundos. Es por eso que *Nocturnal* debe entenderse como expresión de alivio, como un alejamiento del terror. *Come, heavy Sleep, the image of true Death*, dicen los versos en Dowland.

-¿Cómo abordaste la obra *Kurze Schatten* de Brian Ferneyhough desde un punto de vista de la interpretación?

En cierto modo, esa pieza es ya vieja. Fue compuesta para mí. Se la pedí al compositor en 1979, y diez años después estuvo terminada. La debo haber estrenado entre 1989 y 1990. Brian compuso primero tres movimientos, los que estrené en 1985, y la concluyó sólo cuatro años después a partir de un reencuentro cuando coincidimos impartiendo cursos en Darmstadt. El festival había organizado conciertos estudiantiles que tendían a ser extremadamente largos y

terminaron por cansar a Ferneyhough, quien se distrajo escribiendo una pequeñísima pieza para guitarra sobre un programa de mano. Eventualmente ésta le daría el empuje para terminar la obra. De hecho conforma el tema de los movimientos subsecuentes. La obra está compuesta en siete movimientos. Después de cada segundo movimiento, la guitarra debe regresar a una afinación convencional. En el último, sin embargo, una de las cuerdas se mantiene "desafinada" y sobre ésta me limito a tocar articulaciones distintas. Se trata de una suerte de gesto simbólico. *Kurze Schatten* [basada en una cita de Walter Benjamin] es una obra muy larga, pero hacia el final el compositor reduce la expresión a lo mínimo, acaso en alusión a la afición de Benjamin por lo pequeño, por la miniatura. El proceder simbólico es sin duda una forma de construir música y contribuye a la expresión de la pieza; es parte de su forma, es la manera en que entendemos la forma. El mejor intérprete es el que entiende el trasfondo de la obra.

-¿Compartiste información con Ferneyhough durante la composición de esta obra?

No. Él no forma parte de los músicos que componen obras "a la medida". Recordemos lo que declaró antes del concierto: se considera afortunado por haber contado siempre con buenos intérpretes. Es cierto, una vez terminada la composición le hicimos algunos cambios menores -había algunas ideas que no funcionaban bien-, pero no afectaron la obra en su esencia.

-Ferneyhough reveló la utilización de distintos procesos en las fases de la composición, los cuales están representados en la partitura. ¿Cómo decodificas éstas en tu acercamiento?

Lo hago como con cualquier otra partitura más tradicional. La única diferencia entre ésta y aquellas es que las partituras de Ferneyhough son en extremo complejas, en tanto que contemplan varios niveles, o que la notación contiene muchas figuras irracionales, pero en el fondo su lectura no es distinta a la de cualquier partitura. Es cierto que para muchos músicos Ferneyhough presenta dificultades, dado que la notación no es fácil. Sin embargo, hay que decir que su notación es en realidad muy convencional. No así, por ejemplo, la de Julio Estrada, quien emplea sonidos y ruidos no convencionales. En comparación con ésta, la escritura de Ferneyhough es muy tradicional. Es un compositor de orientación tradicional, porque trabaja con la música en tanto notación. Su discurso parece tener su origen en ideas relacionadas con la semiótica, en la música

entendida como signo. Le interesa la música una vez que ha tomado la forma de un signo escrito.

-¿El sentido está en su escritura?

Sí, realmente es difícil imaginar su música sin tomar en cuenta la notación; no sería lo que es si no estuviese escrita. La esencia de la música también está relacionada con la forma en que está plasmada en la partitura.

-¿Qué papel tienen los recursos interpretativos tradicionales en relación con los ampliados y cómo afectan el timbre?

Ya lo decíamos antes: en el fondo no hay por qué hacer una diferencia entre las técnicas tradicionales y las ampliadas. Es una polémica que surge de una concepción muy restringida de lo que puedes y debes hacer con tus dedos, y de cómo debe sonar la música. Acaso alguien sostendría que un estudio de Tárrega carece de técnicas ampliadas, pero eso no es cierto. Lo que está plasmado ahí refleja técnicas ampliadas respecto de formas anteriores de ejecución del instrumento. En la obra de Brian todo está perfectamente anotado. Se trata siempre de sonidos que emanan de la guitarra. La reafinación de la guitarra para obtener microtonos es una de las estrategias básicas de la pieza, pero ese procedimiento es en realidad algo muy natural al instrumento. Es fácil de hacer, y es algo que siempre se ha hecho. Desde luego este procedimiento hace que la obra no suene tradicional. Brian ha cambiado su estilo a lo largo del tiempo. Cuando escribió esta pieza, que es muy difícil, le interesaba explorar los límites de las posibilidades técnicas de un instrumento. En ella no espera del instrumentista la capacidad de realizar todo lo escrito, sólo que reconozca límites en la

notación, que tome decisiones, a sabiendas de que no puede ejecutar literalmente todo lo que está en el papel. Esta situación crea una tensión a la hora del concierto, y esta tensión, a su vez, conduce a una textura particular.

-Durante su reciente conferencia en México Ferneyhough enfatizó la importancia que tiene para él la relación entre el intérprete y su instrumento. ¿Cómo mantienes esta relación con la guitarra en la música de Ferneyhough?

En el caso particular de *Kurze Schatten*, una obra que es mucho más difícil desde una perspectiva técnica que los dúos para guitarras, es preciso asumir nuestros límites técnicos y confiar en la actividad gestual o en lo que emana del instrumento. En su inicio esta obra presupone una suerte de máquina humana, con todo y sus carencias. Ferneyhough postula así una circunstancia de tensión que el guitarrista debe recrear mediante una manifestación de intensidad emocional en el acto interpretativo. Me refiero a una intensidad emocional en un sentido amplio. No sólo aquella que concierne a las emociones como tales, sino a la intensidad emocional que caracteriza la relación con el instrumento como objeto físico, y también a las emociones vinculadas a tu actividad intelectual, por ejemplo, cuando tratas de resolver problemas. Después de todo, la actividad intelectual también es intensa y emotiva, y por tanto no puede entenderse como algo distinto y separado [del ámbito emocional]. Me parece que el vínculo entre la totalidad de la situación humana y la situación en el concierto, es el reto que se propone Ferneyhough y el que debe asumir también su intérprete.

(Traducción de Roberto Kolb)