

"Solare - el más allá del tango"

Entrevista realizada por email por **Margarita Pollini** a **Juan María Solare**

Respuestas: Bremen, 12-14 de septiembre de 2011

Entrevista de Margarita Pollini anticipando la inminente gira de Juan María Solare por Argentina. Una versión reducida (por causas de espacio) fue publicada en el diario **Ámbito Financiero** (Buenos Aires, viernes 23 de septiembre de 2011).

1) ¿Qué sensaciones te despierta cada regreso a la Argentina?

Parfraseando a **Andrés Calamaro**: estoy radiante por volver, pero sé que el diamante es carbón. Me lleno de actividades donde no gano un mango para mantener un contacto vivo con mis amigos; si no, tras una ronda de intercambio de narraciones ("qué hiciste vos en este tiempo") se acaba el diálogo; al no haber actividades compartidas tambalea la profundidad de la amistad. Además, venir a la Argentina sólo como turista me produciría mucho dolor. Fuera de eso, comprensiblemente, hay sensaciones de todo signo. Por un lado, volver a oler el piano de mi casa, o morfar en la fonda de la esquina con los tacheros. Estar en la única ciudad en la que, aunque me pierda, sé siempre dónde estoy. Del otro lado, gente que me dice "esto no es Alemania" para justificar su ineficiencia.

2) ¿Cuáles suelen ser tus puntos de partida para la composición? ¿Cómo es el proceso de desarrollo y concreción de tus ideas?

La inspiración se encuentra en todas partes, si uno está alerta. Si uno no está alerta, la inspiración está en otra parte.

Los puntos de partida pueden hallarse en virtualmente cualquier cosa (aunque pocas veces en las obras de los colegas); digamos, en pinturas, conversaciones, formas abstractas, objetos concretos ("haga una composición musical con forma de silla"), números y proporciones, rostros, libros (literatura o diccionarios), comportamiento animal, mapas, estar enamorado, ser abandonado, edificios, un ejecutante desprejuiciado, autos rojos con el volante a la derecha, nieve, lágrimas (propias o ajenas), explicaciones de procesos históricos, aire, entrevistas...

Más técnicamente: el punto concreto de partida suele ser una idea pequeña, por ejemplo un chispazo melódico o rítmico. Luego salto a inventar una forma general, una estructura robusta y confiable, donde esta pequeña idea pueda rendir al máximo. Componer es adaptar las ideas aisladas a un contexto realista, practicable. Tal idea inicial se tornará entonces caso particular de un sistema mayor. Y luego se trata de unir ambos extremos: la dimensión menuda (subatómica, por así decir) con la macro-dimensión. Es un trabajo en dos direcciones simultáneamente.

3) ¿En qué manera influye lo académico en tu abordaje del tango y viceversa a la hora de interpretar - y a la hora de componer?

"A la hora de interpretar" es más fácil de responder. La técnica pianística del tango no es intrínsecamente distinta de la técnica clásica (y esto lo aprendí de **Horacio Salgán**, que admira a **Albéniz** como yo a **Liszt**). De lo académico rescato sobre todo la disciplina de estudio y el amor a la precisión. Complementariamente, del tango rescato la flexibilidad y la relativización de la partitura. Yo no le voy a cambiar las notas a **Chopin**, pero consta históricamente que él mismo tocaba muchas de sus obras de manera bastante distinta en cada concierto, y no por error. Hoy, la comunidad musical académica no lo aceptaría de un pianista actual, pero en el tango es casi obligatorio: no se ve bien a un intérprete que copie literalmente lo que ha tocado otro. En fin, son las convenciones tácitas de cada género.

En el fondo se trata de cómo se conciba la perfección. ¿Reside en el respeto a las notas, en la precisión? **Ljerko Spiller** me dijo una vez que el público puede perdonar todo, menos que se lo deje frío. Es decir, tocar *perfecto* implica transmitir algo, no únicamente acertarle a las teclas. Y esto no es, de ninguna manera, un "viva la Pepa y toquemos cualquier cosa", porque ya me van a explicar cómo se transmite emoción o vitalidad equivocándose constantemente.

4) ¿Y a la hora de componer?

En lo compositivo, del mundo académico obtuve una técnica de escritura a prueba de balas. Porque nada es más triste que tener una idea genial, o al menos buena, y no ser capaz de fijarla o transmitirla. Y además obtuve una amplitud de miras que en tango no existe. Como compositor académico estás obligado, actualmente, a conocer decenas de concepciones radicalmente distintas del hecho de componer (comparemos a **Xenakis**, **Ligeti**, **La Monte Young** o **Mauricio Kagel**, y apenas hay denominadores comunes a simple "vista"). En el tango, las diferencias son sólo abismales si tenemos una lupa en la mano, cuando estamos bien sumergidos.

Y del tango, lo que obtuve compositivamente fue la certidumbre de que *cualquier* idea que se me ocurra puede -con técnica- transformarse en una obra entre decente y estupenda. Si se mantiene el nivel de autocrítica a raya, la intuición puede desarrollarse. He estado a punto de descartar ideas "demasiado simples" que luego se transformaron en obras de cierta repercusión. Esto, que lo aprendí del tango, lo aplico también a mis obras "académicas". Ambas cosas son inseparables, claro, porque se puede confiar ciegamente en la intuición precisamente cuando la técnica compositiva está sobreentendida, cuando está siempre allí apuntalando tus chispazos.

5) Tu composición "Galileo's Nightmare" para piano a siete manos: ¿cómo surge esta obra y cuál es la propuesta que plantea? ¿Por qué 7 manos y no 8?

Surgió didácticamente. Periódicamente organizo con mis alumnos particulares de piano recitales en la universidad de Bremen. ¿Cómo evitar que se transformen en un desfile de pianistas? Pues con obras para cuatro manos. ¿Y por qué limitarse a cuatro manos? Busquemos repertorio para piano a seis manos (hay poco, pero hay). Entonces surge uno de mis primeros recuerdos musicales: una obra para piano a ocho manos (*Galop Marche* de **Albert Lavignac**) que escuché en un espectáculo llamado "*En busca del silencio perdido*" allá por 1975 o 1978, que coordinaba **Mónica Cosachov** y donde tocaba también mi hermano **Carlos María**. Entonces escribí una obra para ocho manos llamada "**Colliding Circles**". El recital en

Bremen se llamó entonces "*Piano de una a ocho manos*" (esto fue en 2009). Bien, ¿qué hacer al año siguiente? ¿Otra obra para ocho manos? No, esta vez serán siete, por cambiar un poco. Además, lo impar tiene su atractivo. Luego de tomar esta decisión tan prosaicamente caí en la cuenta de que el piano tiene siete, y no ocho octavas, lo cual confirma que la suerte sonrío a los tahúres. La octava mano, la que no toca, tiene una función práctica muy alejada de otras inconfesables barbaridades: dar vuelta las hojas y dirigir.

La propuesta musical es sencilla de formular, son cinco secciones: comienzo rápido con ritmos irregulares y todas las manos al unísono, primera fuga, región central casi estática y expresiva, segunda fuga, final similar al comienzo pero por inversión.

Para el estreno argentino de "**La pesadilla de Galileo**"¹ cuento con una figura de fuste en el pianismo argentino: **Alfredo Corral**, quien además ha generado el estreno de la mencionada "**Colliding Circles**" para piano a ocho manos y de muchas otras de mis obras para piano u orquesta de cuerdas, como "**Ipsos Facto**", con su Camerata Juvenil FM 100.3 de la radio Cultura Musical. No llevo una estadística detallada, pero creo que Alfredo es posiblemente el intérprete que más ha dado a conocer mi obra en Argentina o en Londres, y uno de los principales "creyentes" en mi música.

6) Respecto de las interpretaciones de obras tuyas por otros músicos, ¿cuál es tu actitud y la de ellos? ¿Te consultan sobre determinadas cuestiones? ¿Hacés sugerencias o les das una completa libertad?

Entra aquí en escena el Tao de la Diplomacia, y aquí he visto *manchar* a muchos compositores. Entre los intérpretes hay de todo. Los que me consultan es porque respetan la obra y le ven virtudes y sobre todo creen que vale la pena invertir tiempo vital en estudiarla. Yo admiro y respeto muchísimo esta actitud. Un enorme *plus* a mi favor es que -en general- conozco perfectamente mi obra, puedo indicar si "en el compás 17, el contrabajo se adelantó medio segundo". Esto aumenta automáticamente mi autoridad ante los intérpretes, es natural e instintivo. Más de un colega compositor es incapaz de oír dónde está el problema, por qué algo suena mal. Y no se los puede condenar, puesto que saber componer no implica automáticamente saber dirigir un ensayo. No obstante, yo creo que el compositor es responsable del resultado sonoro de lo que ha escrito, incluyendo el estreno. Y luego del estreno, si no es sordo, hará muchas correcciones y precisiones en la partitura. He visto varias veces ensayar a **Karlheinz Stockhausen** y, créanme, siempre daba en el blanco. Con su método de trabajo, era impensable considerar una obra terminada antes de ensayar horas y horas con sus intérpretes de cabecera.

Otros intérpretes no consultan, y por esta razón no puedo saber cómo han trabajado hasta que es demasiado tarde, o a veces jamás (si no estoy presente en la ejecución). Sin embargo, a veces me he llevado gratísimas sorpresas. Recuerdo el estreno argentino de mi obra "**Para Lisa**", por **Tamara Benítez** al piano, en 2003. Yo había tocado esa obra un mes antes en Alemania, la conocía bien y tenía formado mi propio criterio de interpretación. No tuve contacto con Tamara antes de su concierto. Su versión fue bastante distinta de mi idea, pero *gratamente* diferente, por supuesto muy expresiva y técnicamente impecable; simplemente distinta. Ahí aprendí que a veces es bueno poder dar un paso atrás y "darle rienda" a los intérpretes, así van a poder descubrir en una obra cosas que no había visto el

¹ El estreno tuvo lugar el sábado 24 de septiembre de 2011 en el Auditorium de la Facultad de Derecho (ciclo de Grandes Conciertos organizado por **Juan Carlos Figueiras**), durante el recital llamado "*Tango y más allá*", nombre que por cierto explica el título de la presente entrevista. Además de **Alfredo Corral** y del compositor, participaron **Belén Islas** y **Santiago Orquera**, discípulos adelantados del Prof. Corral.

compositor. Si yo hubiera impuesto una visión determinada de esta obra, no hubiera podido emerger algo que me sorprendiese. El hipercontrol no suele ser saludable; y *nunca* lo es para intérpretes que tienen algo que decir. El intérprete que logra una expresión personal con tu obra es como si creara un ángel.

Por otra parte, hay otra categoría de ejecutantes que consultan aspectos de la obra que están ya respondidos en la misma partitura.

En cuanto a si doy sugerencias: sí, sobre todo cuando veo que están algo perdidos, para acercarlos a la obra. Pero llega un punto en el que deben tomar decisiones estéticas por sí mismos.

7) En caso de que el resultado no te satisfaga, ¿se los hacés saber?

Si veo que la persona no tiene interés en volver a tocar la obra, en general le doy las gracias sin decir nada que pueda sonar a reproche. ¿Para qué? Pero si la persona pertenece al círculo de mis "intérpretes habituales", se los digo lo más diplomáticamente que pueda, fundamentando con claridad, y no el mismo día del concierto (excepto que pregunten tres veces). Esto es más fácil decirlo que hacerlo, claro, porque no debe dar jamás la impresión de que estoy escupiendo sobre el trabajo del intérprete.

8) Tarea docente: un profesor de un instrumento puede transmitir fácilmente su técnica y su experiencia a sus discípulos. ¿Qué desafíos plantea en ese sentido la enseñanza de la composición?

Bueno, "fácilmente" es una expresión de deseos, imagino. La diferencia básica es que el maestro de piano transmite una técnica y el maestro de composición debe reconocer rasgos del estilo que está en embrión en su alumno y mostrárselo para que lo reconozca, lo desarrolle, y llegue a un sistema de expresión coherente en sí mismo y consonante con la personalidad del estudiante. En general, el estilo compositivo no se *decide*, se *descubre*. No se *transmite*, y mucho menos se *impone*. Es decir, el maestro tiene que confrontar permanentemente a su alumno con la pregunta "¿qué quiere hacer *usted*, en el fondo? No lo que usted *cree* que yo u otros esperan de usted." Y luego impulsarlo en esa dirección. El éxito de un profesor de composición estará dado por la diversidad estilística de sus alumnos. Si todos suenan parecido al maestro, pues será un compositor de personalidad muy magnética pero no un buen maestro de composición.

Dicho lo cual, está además el aspecto puramente técnico. Aquí hay tres facetas. Por un lado, me parece adecuado dar ejercicios de técnica, tareas concretas de "redacción" (ejemplo: componga una pieza que dure 70 segundos con acordes por cuartas y en compás de 7/8). También por una razón práctica: el día de mañana recibirán un encargo de composición con pautas muy determinadas, y tienen que ser capaces de expresarse en ese marco restringido que no han elegido. Ciertamente esto es más habitual en las "músicas aplicadas" (cine, ballet, música incidental para teatro) pero también en obras de "expresión pura", porque lo que uno hace al componer es en realidad ir acotando permanentemente, poniendo marcos e inventando límites autoimpuestos.

En segundo lugar, le concedo enorme valor a la notación precisa, porque aquí la falta de claridad es mortal. El compositor transmite mediante la partitura no su pensamiento musical sino una secuencia de instrucciones para *reconstruir* ese pensamiento musical. Así como en informática se dice que "un programa no hace lo que quieres, sino aquello que le dijiste que haga", un intérprete -en el mejor de los

casos- tocará lo que está escrito en la partitura, y no tiene por qué estar adivinando qué es lo que el compositor quiso decir. Por lo tanto, otro tipo de ejercicios se refiere a la notación. Ejemplo: "describí el itinerario desde el obelisco hasta tu casa, de manera tal que sin preguntarle a nadie sea posible llegar a destino sin perderse y sin dudar demasiado". Es un ejercicio de composición porque ejercita la *precisión* y la claridad en la transmisión de una idea sencilla. Además es realmente comparable a una partitura, porque el intérprete está hollando un terreno desconocido, está orientándose en una ciudad nueva: tu obra.

Una tercera faceta de la técnica compositiva es conocer repertorio actual de los orígenes más diversos, para formarse un bagaje amplio de experiencia sonora. Y sin hacer ascos *a priori* a ningún tipo de música: ni las populares (cumbia villera) ni las del pasado (canto gregoriano) ni las de otras culturas (*maqam* árabe). Cuando uno lee el menosprecio con que Schoenberg se refiere a la música africana, los ojos le quedan a uno como un dos deoros. Pero cuidado: podemos pensar que los maestros están más anquilosados que los alumnos y niegan condición artística a determinadas músicas, pero muchas veces es al revés, y los jóvenes tienen más prejuicios y decisiones tomadas que un hombre maduro. Y es una lástima.

9) ¿Es posible hablar hoy por hoy de vanguardia en el tango?

Sí, claro que se puede. Lo que no puede pretenderse es que permanentemente existan creadores del empuje de **Ástor Piazzolla** o de la inventiva de **Eduardo Rovira**. Un mascarón de proa cada 25 años ya es suficiente. Si lo vemos en términos históricos (y no sólo en el tango), tras una figura apabullante siguen muchos compositores de gran talento que sistematizan, rumian y asimilan y lo que esa figura vanguardista ha obtenido. Creo que el núcleo de la revolución piazzolliana no residía en este o aquel elemento musical, sino en lo que dijo **Pugliese**: "nos obligó a todos a estudiar otra vez", es decir, le dio un nuevo *shock* de profesionalismo al tango. Antes de **Piazzolla**, a nadie le parecía necesario que un tanguero supiera escribir una fuga o que conociera la música de **Stravinsky** o **Bartók**. Del mismo modo, no concibo que un vanguardista del tango actual ignore a **Stockhausen**, a los minimalistas o a **John Cage**, para empezar.

Lo que veo es que hay letristas muy interesantes y que tocan temas muy actuales, pero con música terriblemente conservadora, que hubiera podido ser compuesta en 1930. Son textos bastante aguerridos y provocadores, acoplados a una música que no le hace daño a nadie. Y este desfasaje me da mucha tristeza: es una oportunidad desperdiciada. Aún peor: una música acomodaticia le resta credibilidad a un texto contestatario.

Sin embargo, nadie dijo que ser vanguardista es "*mejor*". Si un compositor tiene alma conservadora, lo animo a que componga música con técnicas conocidas. Puede escribirse excelente música que huelga a viejo. Si ese compositor tiene un alma curiosa -y además una enorme tolerancia a la frustración- puede meterse a vanguardista. Lo esencial es que sea sincero en cualquiera de ambas actitudes - y lo que ocurra luego, pues que ocurra.