

Realidad en la interpretación

Entrevista de Irene Álvarez

Alejandro Barletta



A quien conozca a Alejandro Barletta a través de su trayectoria como intérprete y de su obra de compositor, no podrá menos que sorprenderle la desproporción existente entre su valor y su escasa resonancia entre sus compatriotas. No hay duda de que su "irreverencia" al jerarquizar un instrumento como el bandoneón, ha tenido que contar decisivamente para mantenerlo en el silencio en que lo envuelve su país. Separados de la interpretación de Alejandro Barletta por el denso telón de silencio tendido por los programadores del consumo musical, los amantes del bandoneón no han podido arrancar a este de la casilla en que lo encerraran los doblemente responsables, al endiosar por espacio de décadas a mediocres intérpretes, privando al público de la Argentina de una figura de la magnitud de la de Alejandro Barletta.

— Maestro Barletta, hablar de su trayectoria, es hablar del bandoneón; ¿por donde comenzaríamos?

— Me gustaría comenzar por la historia del bandoneón. Es una historia que he repetido muchas veces, rectificando a historiadores locales que la desconocen, quienes han tomado luego mi información, pero sin citar nunca la fuente. El año pasado escribí por encargo del diario La Nación, una extensa nota sobre la historia del bandoneón y todavía no ha sido publicada. Ignoro si algún día se publicará con otra firma.

El bandoneón nació en Alemania, cerca de Krefeld, como una variante de la concertina, un instrumento regional muy utilizado en el folklore de muchos países; el yugoeslavo, el gallego, el francés, el norteamericano. En Inglaterra la concertina es muy popular, sus peines internos están hechos de bronce, lo que le da esa sonoridad tan característica. En el bandoneón los peines son de zinc y antimonio.

El bandoneón fue creado por Heinrich Band —de allí el nombre del instrumento—. Band era miembro de una familia de músicos y violoncellista. Muchos atribuyen su creación a Ulight debido a que fue quien instaló la primera fábrica, Band quiso construir una concertina cuadrada —la concertina es exagonal—. Esto puede observarse en los primeros bandoneones que hoy se exhiben en el museo de instrumentos de Alemania. Estos son muy pequeños, parecidos a pequeñas concertinas de 16 voces, pero ya con la rareza del teclado informal. La popularidad del instrumento creció rápidamente. En 1925 se organizó en Alemania una reunión nacional de ejecutantes y en ella se decidió llamar a concurso para modificar el teclado, triunfando el modelo presentado por Ernst Kusserov, a quien conocí en Berlín y del que fui muy amigo; falleció hace tres años a la edad de 83 años. Desde entonces las fábricas comenzaron a producir el modelo de Kusserov, con un teclado organizado, no ya el teclado informal de los bandoneones doble A que conocemos aquí, sino un teclado similar al de todos los instrumentos musicales, en el que abriendo y cerrando son

las mismas notas, las teclas ordenadas cromáticamente. Este cambio facilita notablemente la ejecución; sin embargo yo no he conocido buenos bandoneones con este teclado, pero es posible que se deba esto a los materiales utilizados en su fabricación, pues en los bandoneones que venían a la Argentina, sobre todo los de la fábrica Arnold, el ELA y el Doble A, —conocidos con esos nombres porque, el primero corresponde a la fábrica de Ernst L. Arnold y el segundo a la de su hijo Alfred Arnold—; los peines en los que asientan las lengüetas eran de zinc y antimonio, mientras que los peines usados en Alemania, para el mercado interno, eran de aluminio. Los peines de aluminio le dan al bandoneón un sonido áspero, chillón. El verdadero sonido del bandoneón lo dan los peines de zinc y antimonio. Desde fines del siglo pasado en el Tirol Austríaco y especialmente en Alemania, el bandoneón fue un instrumento muy popular, pero nunca alcanzó una gran difusión debido a la dificultad técnica que presenta su ejecución. Para tocar el bandoneón hay que estudiar seriamente, mientras que para hacerlo en el acordeón, por ejemplo, sobre todo en la música popular, no se requieren mayores estudios.

El maestro Kusserov, me ha observado varios números de revistas editadas por asociaciones de bandoneonistas alemanes, hasta el año 1939, hasta que comenzó la guerra, existían hermandades de bandoneonistas, algo así como "Amigos del Bandoneón", que se reunían en cervecerías. Existían alrededor de cincuenta mil bandoneonistas en Alemania; y la actividad de las hermandades lo demuestran. Aún hoy existen en ciudades como Berlín, Neustadt, "los amigos del bandoneón", que continúan reuniéndose en cervecerías, ahora, nunca llegaron a la música de concierto, siempre se mantuvieron en la música popular. Cuando llegué yo interpretando música culta se asombraron; Kusserov dijo "Mientras nosotros dormíamos, un argentino salió adelante con el bandoneón".

Pese a esa gran popularidad del bandoneón en Alemania, no alcanzó allí nunca la universalidad, cosa que sí le dio el tango al adoptarlo. Los alemanes también tocaron tangos, cuando llegó allí interpretado en bandoneón. Tengo revistas alemanas de aquella época donde aparecen bandoneonistas alemanes vestidos de gauchos, interpretando tangos.

— ¿Comenzó Ud. a estudiar el bandoneón con la idea de tocar tangos?

— El bandoneón comenzó a gustarme a los cinco años, cuando un bandoneonista popular, que vivía cerca de mi casa, en el barrio de Floresta, y al que todavía visito; José Fiero, me puso su

bandoneón sobre las rodillas para que tocara. A los siete años mi padre me regaló uno, para reyes, y comencé a estudiar sojo. Aprendí solfeo y teoría con un tío y luego proseguí con las otras materias con el profesor José Logiovine, un violinista del Teatro Colón, padre de Felipe Logiovine, que fuera director interno del mismo teatro. Luego con Athos Palma, Julián Bautista, Alberto Ginastera, y en París Daniel Lesur y Pierre Wismh, en la Schola Cantorum, y un año en el Instituto de Musicología de la Sorbona.

— ¿Creó Ud. una técnica para la ejecución del instrumento?

— Yo comencé a trabajar la técnica que se utiliza en cualquier instrumento. Generalmente el músico popular "toca"; tiene una técnica dura porque no estudiaba técnica, es la técnica de la no-técnica. El músico popular toca intuitivamente, y en consecuencia, casi siempre denota una rigidez de muñeca, circunstancia que limita infinitamente sus posibilidades en el dominio de su instrumento. Mi técnica es la de un buen pianista, un buen flautista o un buen violinista; una técnica apropiada.

— ¿Con qué repertorio comenzó?

— Comencé interpretando a los clásicos. Luego pensé que mi instrumento no podía quedarse detenido en Bach o Frescobaldi, sino que necesitaba tener una literatura original que no existía ni siquiera en Alemania. Fue entonces que comencé a pedir a los compositores que escribieran obras para bandoneón; recuerdo que Juan José Castro, maravilla por la sonoridad del instrumento, compuso la "sonatina campestre" que estrené en el Teatro Solís de Montevideo, y en 1954 el primer concierto para bandoneón y orquesta, de Roberto Caamaño. A los catorce años compuse mis primeras obras para bandoneón, luego vinieron las de cámara y sinfónicas. A pesar de todo esto, el bandoneón, sobre todo en nuestro país, se mantiene encaillado en la música popular, cuando por su timbre se asocia perfectamente con las cuerdas, con los vientos, las maderas y muy especialmente con la percusión, con la que hace un contraste hermosísimo.

— ¿Cree usted sería importante para un cambio de mentalidad, que los conservatorios oficiales tuvieran una cátedra de bandoneón?

— Cuando propuse, en su oportunidad, a la dirección del Conservatorio Nacional, que se creara una cátedra de bandoneón, hubo un rechazo tácito. La propuse también al entonces director del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", profesor Ochoa; corría el año 1952, él me fue a escuchar en un concierto que di en el Teatro Ateneo, organizado por la señora Cecilia De Benede-

tti, al finalizar el concierto me dijo "voy a crear la cátedra si Ud. la acepta", en ese momento estaba yo por viajar a París y no pude aceptarla. Pero la idea quedó latente y más adelante, fue creada la cátedra, y se hizo cargo de ella Pedro Maffia. La editorial Ricordi, a partir de la creación de la cátedra, nos llamó a Maffia y a mí para que escribiéramos un método para el instrumento. En una reunión con el entonces gerente de la casa, Maffia me dijo "Alejandro, yo no he estudiado lo suficiente, en todo caso no he podido lograr esa técnica que Ud. ha desarrollado, por favor hágalo Usted". No lo hice, porque no me gustan los métodos, a mí me parece que la enseñanza se simplifica y enriquece mucho estudiando directamente sobre las obras de los grandes maestros, que le dan a uno lo mismo con una mayor calidad musical. En mi caso, comienzo a enseñar con Bach, con música de los buenos compositores argentinos, enseñando la técnica sobre esas obras. Los resultados son extraordinarios; logro un instrumentista técnico y músico. Bueno; como consecuencia del golpe militar que derroca al entonces presidente Perón —año 1955—, asume un nuevo rector en el Conservatorio Municipal; el maestro Pedro Saéiz. Supongo que al tener catalogado al bandoneón como instrumento popular, las nuevas autoridades habrán inferido que era también peronista, pues una de las primeras medidas del rector Saéiz fue la de eliminar la cátedra de bandoneón, la que contaba con una buena cantidad de alumnos. Estos alumnos se presentaron en las redacciones de los diarios, en las radios, pegaron carteles en la calle, denunciando la medida. Me vinieron a buscar, pero yo no podía hacer nada por ellos, les dije que siguieran luchando por sus derechos. El maestro Pedro Saéiz me llamó y me dijo "que solo repondría la cátedra si yo me hacía cargo de ella; era una verdadera encrucijada ética; estaban esos veinte alumnos que se quedarían sin su carrera y esto pesó más. Me hice cargo. Organicé un plan de estudios muy ambicioso, basado en literatura original para el instrumento, obras de compositores que habían escrito a pedido mío, quería hacer de cada alumno un concertista, es decir un hombre que conociera y dominara una técnica superior, como un pianista, o un violinista. Lamentablemente en el año 1958 tuve que comenzar una larga gira por Europa y Rusia, que incluía el Festival Mundial de Bruselas, Francia y otros países europeos. Tuve que renunciar con gran dolor a mi cátedra, pese a que hubiera podido delegarla en un alumno mío que poseía mi técnica y estaba en condiciones de asumir esa responsabilidad. Pero una vez más las anteojeras de nuestras autoridades, siempre con sus burocráticos reglamentos, lo impidieron. Tomó la cátedra un bandoneonista popular muy limitado

técnicamente. Los bandoneonistas que salieron del conservatorio en esa época poseen una técnica bastante deficiente y no han avanzado.

— ¿Existe una literatura original del 'bandoneón suficientemente representativa?

— Actualmente el bandoneón tiene una literatura original, y pueden hacerse programas de música escrita para él. En la Argentina han compuesto para el bandoneón compositores de la talla de Roberto Caamano, Pompeyo Camps, Juan José Castro, Mario García Acevedo, Virtú Maragno, Silvano Picchi, Floro M. Ligarte, entre otros. El problema es que no se reconoce tampoco al compositor argentino y oficialmente se los ha silenciado, quienes están a cargo de los medios de difusión masiva son responsables del silencio creado alrededor de nuestros compositores, porque consideran que no hacemos música argentina. Un ejemplo que ilustra muy bien esta situación es el caso de Alberto Ginastera; solo aparece en los medios masivos a través de sus obras primeras Canción del árbol del olvido o el Malambo, pero el Ginastera de la "Cantata para la América Mágica" o el "Don Rodrigo" no existe.

Y este drama alcanza también al intérprete nacional, tanto es así que hay oportunidades en que ni aparece el anuncio del concierto en los periódicos, así este sea gratuito; el intérprete argentino no aparece ni formando parte de la información mínima y obligatoria. Le repito; el músico argentino, el músico dedicado en nuestro país a la música erudita, no es considerado argentino. Fíjese que a los músicos populares se le dedican páginas enteras, como si fueran genios ¿qué queda entonces para los grandes intérpretes argentinos? En mi caso; evidentemente no se quiere que al bandoneón se le de otra imagen que la del tango o cualquier otro género popular. Mis conciertos fueron siempre silenciados —excluyo a los críticos musicales especializados de esta responsabilidad, ellos en general los han comentado y muy bien, pero sabemos el centimetrage que otorga un diario en la Argentina a la música culta argentina—. En el Teatro Colón toqué por primera vez en el año 1970, con el "Concierto para bandoneón y orquesta" de Roberto Caamano con la dirección de Simón Blech. Es este concierto, el primero para bandoneón y orquesta en la historia de la música. En 1973 estrené, el 28 de octubre, con la Orquesta Filarmónica, dirigiendo Washington Castro, mi obra "Júpiter 1, 2 y 3 para bandoneón y orquesta". Un año después y por encargo de la dirección del mismo teatro escribí y estrené con la Orquesta filarmónica mi obra "Júoi-ter 4, 5, 6 y 7 para dos bandoneones y orquesta", dirigiendo el maestro Mariano Drago, y actuando como solista junto a mí, un alumno; Osvaldo Cirigliano. En

ej año 1975 hice un recital de bandoneón solo, estrenando mi obra "Cinco danzas en torno a la luna" . . . Volví a actuar en el Colón en 1976; hice el "Concierto N° 4 op. 4 en Fa mayor" de Jorge Federico Hendel, con la Orquesta Filarmónica dirigiendo Mario Benzecry. En el año 1979, siempre en el ciclo de gran abono, volví a actuar en el Colón repitiendo mi obra "Júpiter 1, 2 y 3" para bandoneón y orquesta, dirigiendo Pedro Ignacio Calderón. El año pasado estrené mi obra "Concierto del Sur" actuando siempre como solista, esta vez bajo la dirección del maestro español García Navarro. Todo esto en el Teatro Colón y por esta razón siento que es ofensivo —a la vez que sintomático—, que para el concierto que realizara este año un intérprete popular en ese teatro, se hiciera una publicidad millonaria, sugiriendo en ella que el bandoneón "entraba en el Teatro Colón" (sic). ¿No cree Ud. que diez conciertos en el mismo teatro a lo largo de casi tres lustros, borrados alegremente por una publicidad sensacionalista en manos de anal-fabetos musicales, son suficientes argumentos para exiliarse definitivamente?

— Evidentemente sí.

— De todas maneras, cuando el crear no es una pose, uno saca esperanzas no sabe de donde y sigue adelante. Estoy escribiendo un concierto para oboe, bandoneón y orquesta que me han en cargado en el Uruguay, escribo esta obra y se que se va a estrenar. Como todos los argentinos espero que esta situación moralmente sin precedentes en la Argentina, se revierta. Como todos los argentinos espero del próximo gobierno cons titucional recupere el país para los argentinos, para el género humano. Nece sitamos reconstruir al país, si no lo ha cemos, corremos el riesgo de una "Líbanización" del país, que es lo que quie ren oscuras fuerzas del exterior. Volver a comenzar; y la cultura, y el arte ocu pan un lugar importantísimo. Dejamos pasar tantas oportunidades, tuvimos tantas opciones para llegar a ser un gran país ...

En la Orquesta de la Universidad de Tucumán que estaba dirigida en aquel entonces por el maestro Cillario, —que ahora vive en Bolonia y actúa como director de ópera en todo el mundo—, estaban la casi totalidad de los integrantes del conjunto "Los solistas de Sargreb" en el conservatorio de esa misma universidad era profesor de violoncello nada menos que Bernard Michelen, y uno de los profesores de piano era ¡Walter Giesecking! De allí salieron también importantísimos hombres de teatro, como Víctor García, un argentino que de Tucumán se fue a triunfar a París, sin pasar siquiera por Buenos Aires, además en la Universidad de Cuyo, la escuela de música tenía como profesor de ór-

gano a Julio Perceval. Otro tanto pasaba en Córdoba, pero a toda esa gente no la supimos retener. Tenemos que cambiar; fíjese cuando un músico argentino regresa al país debe acostumbrarse a la horrible diferencia que existe entre el reconocimiento de que es objeto en el exterior y el tratamiento que sufre en su país. En mi última gira por Europa, este año, en España me han comparado con Andrés Segovia en la guitarra o Pablo Casáis en el violoncello, y aquí en la Argentina ... es muy difícil luchar, sobre todo contra la invasión de mala música, si puede llamársela música a ese "pastiche" que se escucha en todos los medios, esa misma cosa reiterada hasta el cansancio, impuesta por poderosas multinacionales que no encuentran ninguna resistencia de parte de los encargados de preservar nuestra cultura musical. Ante esa agresión, la juventud no solo arruina su gusto musical sino que además se confunde mucho, opta por no estudiar, porque es más simple el camino fácil, el que les puede brindar una orquestita de mala muerte. Y por ese camino, asfaltado por las multinacionales vaciadoras de nuestro país, se nos escapa, entre otras cosas, la posibilidad de nuestra grandeza musical.