

Entrevista con Baldur Brönnimann (3) Soy un músico de hoy, y desde ese concepto miro hacia atrás

PACO YÁÑEZ

Paco Yáñez. Ya que estamos recorriendo la historia de la música desde su punto de vista como director, ¿encuentra algún periodo histórico con el que al público le cueste más conectar?

Baldur Brönnimann. Creo que, si hablamos de hoy, estamos en un punto en el que más bien se juntan las cosas de nuevo. Lo que veo, desde un punto de vista internacional, es que el crecimiento mayor se da en la música nueva y en la música antigua. Yo me acuerdo de que, cuando era estudiante, nadie quería escuchar música contemporánea; y yo crecí en Suiza, donde había una doctrina bastante fuerte, un estilo oficial en el que había que componer, y todo el mensaje que mandaba ese tipo de rigor es que era algo que no se podía disfrutar, puesto que, si lo disfrutabas, es que hacías algo malo. Es algo que viene, en cierta medida, de Adorno: Adorno dijo que el mundo estaba tan mal, que no podía ser que uno disfrutase de un concierto. Por descontado, eso fue cambiando, y hoy veo que la música nueva tiene un crecimiento fuerte; también, los clásicos modernos, que se han vuelto totalmente clásicos: obras como *Le Grand Macabre* (1974-77, rev. 1996), que he dirigido en un par de producciones y que se hace mucho, y otras obras relevantes de la posguerra, que adquieren un estatus de clásicos, como la *Turangalîla* (1946-48) o *Gruppen*, una obra que se toca en cada festival, que es ya como un espectáculo, como *vintage*. Lo bueno de eso, es que ahora ya lo podemos ver como música, y no sólo como un manifiesto: eso le ha ayudado a la música mucho y también a la generación de músicos que crecieron con eso. De momento, en Casa da Música a veces hacemos programas que son difíciles de realizar en otro lado, y tenemos un público muy bueno, porque hay una tradición y también el panorama de la gente, hoy en día, es distinto.



Baldur Brönnimann
© 2018 by Intermusica

Si vas a los países nórdicos, tienen tanta costumbre de escuchar obras nuevas en los programas, que nadie se da la vuelta por eso. Por otro lado, a veces la música contemporánea se pone en un gueto: haces un festival de música contemporánea de diez días y ahí se mete de todo, pero el resto del año no hay nada; y esto es también problemático; resulta fácil promocionarlo, pero, en el fondo, hay que tratar la música actual más como parte de lo que uno hace naturalmente.

De entre esos que define como clásicos contemporáneos, tomándolos a partir de la segunda posguerra, ¿cuáles son para Baldur Brönnimann los pilares, los que cree que quedarán para el futuro como parte del canon?

Hay muchos compositores que han vivido todavía hasta después de la guerra, como Messiaen. Pero diría que György Ligeti, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, aunque no todo, porque hay obras que son como de su tiempo, pero tiene muchas piezas buenas. Después, hay muchos compositores que resurgen: Henze, durante una época, se tocó mucho; ahora, un poco menos, pero las sinfonías y las óperas tempranas quedarán. También, Boulez, aunque quizás no las obras orquestales. En la vanguardia, hay gente como Helmut Lachenmann, que también se va a quedar, que ya se está quedando, está claro. Harrison Birtwistle, también, y se toca mucho. Otras obras entran y salen del repertorio, pasa con Messiaen: desde que murió Messiaen, algunas partituras se tocan un poco menos. ¿Tú como lo ves?

Pues que, efectivamente, hay compositores que, una vez desaparece su presencia física o tutelar sobre ciertos festivales, orquestas o instituciones, pues es más complejo que se toque su música; sin embargo, otros se mantienen ahí, como Luigi Nono, aun a pesar de la dificultad que supone el trabajo con sus partituras, tal y como las dejó, con una escritura que puede ser, a veces, un poco caótica, algo que ha criticado, por ejemplo, Pierre Boulez, que veía complejo desarrollar musicalmente sus ideas. Sin embargo, se sigue manteniendo, tanto discográficamente como en concierto. Pero muchos de ellos no están todavía asentados en las programaciones a un nivel general.

La cuestión es que con Nono, puramente para orquesta, no hay mucho que puedas tocar, porque muchas veces son combinaciones un poco distintas. Hay ciertos compositores que tienen obras maestras que son muy difíciles para programar, porque ni son para orquesta, ni para conjunto, como los *Mensajes de Trusova* (1976-80), de Kurtág: demasiado grande, para un ensemble; demasiado pequeño, para una orquesta; además de que necesita mandolina y toda una serie de instrumentos no habituales. Volviendo a lo de antes, también hay música americana, como la de Elliott Carter, que se sigue tocando. Por otra parte, la generación que tiene ahora sesenta o setenta años está disfrutando de un enorme éxito: Kaija Saariaho, Magnus Lindberg..., toda esa gente con cuya música tú puedes estar de acuerdo o no, pero se toca; y no sólo se tocan las obras más recientes; por ejemplo, *Kraft* (1985), de Lindberg, se toca mucho.

Y de entre los compositores con los que está trabajando ahora mismo, ¿con cuáles tiene una relación más especial?

Conozco a muchos, y cuanto más conoces a alguien, más fácil es entrar en su música,



Miranda Cuckson y Baldur Brönnimann. © 2018 by Casa da Música, Porto.

porque sabes lo que le pasa por la cabeza y también sucede como con la música clásica: cuanto más experiencia tengas con un compositor, pues ya sabes los elementos estilísticos, lo que hay que buscar. Yo soy director y hago música orquestal, pero hay compositores que el grueso de su obra no es para orquesta. Sea como fuere, todos estos a los que me he referido tienen un lenguaje particular para orquesta. Otra compositora a la que siempre vuelvo es Unsuk Chin, que tiene una manera también muy individual de escribir para orquesta. Asimismo, los nórdicos: Hans Abrahamsen, Bent

Sørensen... De *Birtwistle* he dirigido mucho, porque también nos conocemos desde hace tiempo. Thomas Adès. Helmut Lachenmann. De Pascal Dusapin, también he hecho mucho; Dusapin escribe para orquesta, es su idioma. Después, siempre surgen nuevos jóvenes compositores. Con la *Basel Sinfonietta*, como hacemos mayoritariamente música contemporánea, siempre intento buscar obras que de verdad son nuevas, que nadie conoce, y traemos música de jóvenes compositores de los Estados Unidos que nunca se ha tocado en Europa. Hace unos días, por ejemplo, hicimos una sinfonía del año 1968 de Aleksandr Lokshín, un compositor ruso un poco más joven que Shostakóvich: era el estreno en Suiza. La *Basel Sinfonietta* es más especializada y tiene un público que viene para eso. Mientras, en otras orquestas esto se hace en cantidades que diría homeopáticas, para estimular la curiosidad. Al final, tienes que hacer programas para todos; y en el momento que alguna gente no te puede seguir, entonces te crea una resistencia que al final dice que no a todo. Por tanto, el tema es hacer aquello en lo que crees, pero hacerlo de una forma que la gente, les guste o no, pueda seguirte. Del mismo modo, también creo que la gente que quiere ver lo tradicional tiene su sitio en un concierto; lo que ocurre es que no se puede eliminar el punto de plantear un pequeño desafío, porque en el momento en que tú ya conoces todo, la gente cree que sabe lo que le gusta, pero al final lo que les gusta es la experiencia de ir a un concierto, y es ahí donde hay que introducir algo imprevisto, un poco de implicación tuya: es algo esencial.

Y entre los músicos, por ejemplo aquí en Oporto, ¿nota resistencias o incomodidad con este tipo de obras?, pues son partituras que exigen mucho trabajo.

Una orquesta es una sección de la población: somos noventa y hay noventa opiniones. Lo que noto en Oporto es que, como ya tenemos rodaje con este tema, la gente se relaciona muy fácilmente con el repertorio contemporáneo. Ahora, por ejemplo, tocamos la obra de Gonçalo Gato [*Ex machina colores* (2018)], el joven compositor en residencia, y los músicos no tienen ningún problema con la microtonalidad o con preguntar al compositor: no tienen miedo de acercarse a este tipo de estética; y eso es lo primero que tienes que pedir: que lo asuman como música; después, hay gente a la que les interesa más o menos, pero eso con el repertorio clásico es igual, lo mismo que si tocas a Rossini.

Y a usted, como director, el trabajo con estos compositores tan importantes ¿qué le ha aportado a nivel técnico, de sonido, humano...?

A nivel personal, me he formado por la manera que tienen estos compositores de ver la música; ha formado mi manera de mirar hacia atrás. Pienso que las conversaciones que tenemos con Lindberg, o con Rihm, o con Haas, se han tenido con Bruckner, en su momento, y en Bruckner se ve muy clara la relación con los directores, porque los directores recortaron, o le dijeron que hiciese cambios en la instrumentación, lo que dio lugar a numerosas versiones de cada partitura. Bruckner también era un poco particular, un poco tímido en ciertos aspectos, pero se veía que había mucha relación entre los intérpretes y el compositor. Como yo ya no puedo hablar con Bruckner, pues hablo con la gente de hoy, y te digo que los compositores que conozco todos tienen ciertas cosas en común: con la orquesta, siempre preguntan sobre balances, y escriben una obra y la ajustan; o, incluso, cuando ya se ha tocado cincuenta veces, dicen: «Mira, esto aquí no me salió bien, y se tiene que cambiar». Todos tienen como un par de preocupaciones, y son cosas que después aplicas al repertorio clásico. A lo mejor, hay cierta gente que lo hace al revés: gente que se forma con lo clásico y lo aplica a lo de hoy; pero yo, en cierto modo, lo hago al revés, porque soy un músico de hoy, y desde ese concepto miro hacia atrás.

¿Le supone mucha diferencia de trabajo el preparar una obra contemporánea o una sinfonía de repertorio, un Beethoven o un Haydn?

El repertorio clásico lo conozco desde hace mucho tiempo y lo he hecho todo, y lo que sí intento es avanzar en lo que quiero conseguir, porque ahora que tengo cincuenta años veo otras cosas que cuando tenía dieciocho; a veces, abro las partituras, leo lo que apuntaba cuando era estudiante, y me sorprende a mí mismo. Es normal: cada uno pasa por sus propias fases. A ti seguro que también te pasa: si tú escuchas algo ahora, seguro que te fijas en otras cosas distintas que hace veinte años, pues tu experiencia vital influye.

Aunque después nos adentraremos en su artículo *9 Cosas que me gustaría ver pasar en la música clásica en 2018*, publicado en su blog, me gustaría ir adelantando una de ellas, el séptimo punto, relacionado con la cuestión de género en la música clásica, con la presencia de la mujer: un tema muy actual y candente; de hecho, en 2019, del 14 al 29 de septiembre, Casa da Música ha programado un ciclo, *Música no feminino*, centrado en la mujer en la música culta, con gran presencia de intérpretes y compositoras. Pues bien, desde su posición de observador privilegiado como director de música actual, ¿cómo cree que ha cambiado la sensibilidad en este tema en los últimos años?, ¿ha aumentado, realmente, la presencia de las compositoras en los programas?

Hay una sensibilidad, porque la sociedad cambia y la música ha cambiado. Lo que sucede es que, dentro de las artes, la música clásica no es la primera en cambiar; a veces los pasos llegan un poco tarde. Y cuando se habla del mundo de los directores, pues todavía hay directores que dicen: «A mí me caen bien las mujeres; pero, para directoras, no». Yo pienso que si no tienes opinión sobre un tema, es mejor no decir nada, porque hay gente aquí, como nosotros, como miles de otros, que intentamos romper las barreras para la música clásica y generar un público, así como sacar ciertos estigmas de la música clásica: aquello de que si es muy formal, de que es rígido, de que no es accesible, o de que es sexista. Pero si después viene gente así y dicen cualquier tontería en una entrevista que aparecerá en

primera página, se generará una cuestión de sensacionalismo, la gente dirá: «¡Viste lo que todavía piensan en la música clásica!», o tópicos como que si la Filarmónica de Viena no tiene mujeres: es algo que causa un grave daño. La gente no es que piense mal; es que, simplemente, no se lo piensa; y si tú crees que una mujer no debe dirigir, pues no lo digas en una entrevista. Por otro lado, es algo que nos muestra que en este mundillo hay todavía ciertos dinosaurios; así como, al contrario, que hay muchos que quieren avanzar. A veces, es una lástima que uno tenga que poner tanto enfoque en un tema como el de la compositoras, que tendría que ser lo más normal del mundo; pero como el mundo es como es, pues hay poca presencia femenina tanto en la dirección como en la gestión o en la composición, así que me parece bien el tomar un poco de acción positiva, en el sentido de promoverlas.

Es algo que se ve a primera vista, repasando sus programas: usted ha dirigido a grandes compositoras de nuestro tiempo, como Olga Neuwirth, Kaija Saariaho, Chaya Czernowin... ¿A cuáles destacaría especialmente en el panorama de la composición del siglo XXI?

Lo que han conseguido las compositoras de hoy, es que se las vea como música, y no como la rareza de que sean mujeres las que componen; y eso, para mí, es el logro más grande en términos de promoción: que ya no se habla de si es mujer o es hombre; y con la música contemporánea es muy fácil, porque hay muchas mujeres; pero, en otros campos, todavía no tanto: en dirección todavía hace falta mucho.

¿Y detecta algún tipo de sensibilidad que compartan las compositoras, algo que pudiera ser, digamos, propio de ellas, o no encuentra diferencias?

Baldur Brönnimann. No. En mujeres, como en hombres, hay de todo, no hay un aspecto que sea especialmente femenino; incluso, yo creo que hoy nadie se plantearía el pensar que eso exista, porque las compositoras son todas muy distintas, tan diversas como los hombres. Lo que sí que tienen en común, a veces, es que ellas tienen, o tenían, ciertas barreras que los hombres no tienen; pero depende un poco de dónde son: las escandinavas, por ejemplo, viven en una sociedad distinta.

Y yéndonos a los compositores más jóvenes, ¿a quiénes cree que debemos seguir en los próximos años?, ¿hay algún compositor que lo haya tocado especialmente?

Dirijo tanta música cada año, que a veces me cuesta recordarla toda. Pero algo que resulta evidente es que hay un panorama muy diverso en la composición joven; entonces, ¿quién creo yo que haya destacado, últimamente, en obras para orquesta?

Para orquesta, cámara..., en general: un compositor que crea que presenta solidez y futuro.

Un hombre que tiene un lenguaje y unos conceptos muy particulares es el danés Simon Steen-Andersen, que pertenece a la generación post-Lachenmann, pero en cuestión de conceptos y enraizamiento con la historia de la música él es bastante relevante. Hay mucha

gente que viene del norte. Hace dos o tres semanas, dirigí en Luxemburgo y había una joven compositora italiana que está con Ricordi, Francesca Verunelli, que era muy interesante [Baldur Brönnimann dirigió *Tune and retune* (2018), de Francesca Verunelli, a la Orchestre Philharmonique du Luxembourg]. Otra joven compositora que es muy interesante es la alemana Sarah Nemtsov, de quien hicimos una obra en el concierto de apertura de Darmstadt, *dropped.drowned* (2017), que era muy buena, y la orquesta la tocó muy bien.

Ya que nos habla de Darmstadt, ¿cómo ve esos que fueron oráculos de la nueva música en el siglo XX, como el propio Darmstadt o Donaueschingen?

Muy bien. En Darmstadt, por ejemplo, el concierto de inauguración estaba repleto de gente: mil personas, y todos jóvenes. Hoy los compositores tocan una guitarra eléctrica, tienen una banda de pop sintético... Vienen de todos los países, de todos los estilos. Ya no hay tanta guerra estética, pero hay un interés que crece mucho; y eso que en Darmstadt cultivan la onda austera, así que tampoco es que sea *easy listening*, pero por lo que respecta a la gente, hay una escena muy grande; y también, los músicos, la orquesta, se muestran muy flexibles con todo ello: las cosas están cambiando mucho.

Estamos hablando a lo largo de esta entrevista de su faceta como director, pero ¿nunca ha pensado componer?

No, sólo cuando estudié; porque, después, al dirigir, se dificulta lo de la composición, ya que estás rodeado de tanta música buena que, aunque puedas decir que no te influye, al final estás acostumbrado a llevar otras músicas en la cabeza y es muy difícil, para mí, componer algo de verdad tuyo. Hay una compositora islandesa de la que también he dirigido un par de obras, Anna Þorvaldsdóttir, ya tiene contrato con la Deutsche Grammophon y su música es, en cierta manera, no *new age*, pero sí como panoramas muy lentos que se van moviendo, y a veces he hablado con ella sobre cómo escribe, allí en su país, con el viento, con el paisaje, eliminando todo el resto; y eso, para mí, es muy difícil, porque cada semana dirijo muchas obras de otros compositores. Además, hay mucha maestría: tú ves a Haas cómo escribe, cómo piensa, y eso no lo puedes hacer en cualquier momento o sin la seriedad y la profundidad necesarias.

Aunque haya dejado de lado la composición, en el terreno de la dirección se puede decir que ha alcanzado el punto de mayor realización de su carrera, con una agenda de conciertos realmente amplia a lo largo de todo el mundo. ¿Le queda alguna orquesta o ensemble que no haya dirigido y que le tenga especial gana?

La cuestión es que yo no pienso tanto qué me gustaría dirigir, porque a veces las cosas te sorprenden. Lo que a mí me importa es que tenga química con la gente y que tengamos un entendimiento y una aspiración común; y con orquestas con las que no tengo eso, pues entonces hay otros directores; pero con las orquestas con las que ello sucede, entonces esas relaciones son interesantes. La cuestión de ser titular en dos orquestas fijas, es que no tengo tanto tiempo para conocer a otras; pero, por el otro lado, para profundizar un poco en algo, tienes que tener una relación a largo plazo, y a mí me interesa este aspecto. Personalmente,

hay muchas obras y muchas estéticas que no conozco todavía, y que quiero hacer; así que iré avanzando poco a poco. En 2019 [9 de marzo, con dirección de Baldur Brönnimann y Raquel Couto] haremos en Oporto la *Cuarta sinfonía* (1909-16) de Charles Ives, una partitura que hace tiempo quiero dirigir, porque me parece una obra increíble: ese tipo de retos sí que quedan. En algún momento, voy a retomar la ópera; pero ahora, como mis hijos son tan pequeños, no me apetece irme fuera de casa seis semanas.

Hemos hablado mucho de la OSPCM, pero es usted también director de la Basel Sinfonietta, ¿qué le aporta la formación suiza que no le da la orquesta portuense?

Basilea es mi ciudad y hay mucha gente de esa orquesta a la que conozco desde que era estudiante. Esa orquesta se formó con otra idea: son completamente democráticos, en el sentido de que cada uno vota, no tienen el sistema de principales y *tuttis*, y se han formado para ser un modelo de orquesta distinto. En su momento era bastante radical, cuando eran todos estudiantes y hacían, casi en cada programa, estrenos suizos y estrenos mundiales. Yo recuerdo que la *Cuarta sinfonía* de Ives la escuché por primera vez con ellos, cuando hicieron el estreno suizo: ensayaron como dos semanas, y eso era un poco lo que yo recordaba de la Basel Sinfonietta, así como de tantas obras que había escuchado por primera vez gracias a ellos. Después, cuando me llamaron, como veinticinco años más tarde, me acordé de eso: de cuando empezaba a trabajar. Lo que les pasó a ellos es que las otras orquestas recuperaron terreno y, entonces, ya no era tan novedoso lo que hacía la Basel Sinfonietta, así que lo que nos planteamos al principio, desde que yo llegué, fue dar dos o tres pasos al frente, especializar más la orquesta, rejuvenecerla en ciertos aspectos, porque hay muchos jóvenes que entran con una amplitud estilística muy grande, y pensar, otra vez, lo que puede ser una orquesta del futuro. Ahora hacemos, aparte del repertorio, una gran variedad de fórmulas para presentar los conciertos: en el último presentamos una app que si quieres ver el concierto en directo, pues puedes verlo en directo; pero también, desde tu móvil, tú puedes entrar en la orquesta, entre las filas, como si estuvieras en el escenario, puedes ver a la gente de cerca, puedes consultar la partitura; es decir, hacerlo un poco más inmersivo: hasta la gente nos puede mandar mensajes. Ha sido una empresa polaca, la que ha desarrollado esta tecnología; y en torno a todo eso, estamos constantemente buscando cómo comunicar el repertorio de una forma distinta, y vamos muy bien: la orquesta tiene muy buenas invitaciones del Festival de Lucerna, de Varsovia, de Colonia..., estamos muy presentes. Pero como Basilea es mi ciudad, piensa que mi familia va a los conciertos, hay también una implicación personal; y ellos apuntan directamente a cosas que no se han hecho nunca, de forma que cada concierto se convierte en toda una experiencia.

¿Desarrolla usted algún tipo de función docente con jóvenes directores?

Enseñé en su momento en Manchester, y lo que hago, de vez en cuando, son cursos y clases magistrales. En general, cuando puedo hago un curso de dirección, porque me encanta, como el trabajar con orquestas de estudiantes. Pero no siempre se da la oportunidad.

Otro aspecto que Baldur Brönnimann cultiva con mimo es la faceta divulgativa, tanto en su blog como en sus redes sociales: Facebook, Instagram... Su blog, de hecho, se hizo famoso en el ámbito de la música culta cuando lanzó aquellas propuestas para cambiar la rigidez de los conciertos clásicos: la cuestión de los aplausos entre movimientos, el uso del móvil, etc. ¿Cómo vivió la gran repercusión que tuvo aquel artículo de su blog?

La música clásica está genial porque, como es un mundo, en cierto modo, tan tradicional, es muy fácil que algo se vuelva polémico; o los aficionados de la música clásica tienen ciertos temas que están en el aire todo el tiempo. Entonces, el hablar de eso, es algo que mucha gente se lo piensa. A veces, escribo más bien para provocar un poco, pero no quiero entrar demasiado en ello porque son temas, al final, algo superficiales, ya que, en el fondo, lo que a mí me interesa es entrar en la materia de la música y en el trabajo con los músicos. Por ejemplo, yo creo que no puedes hacer una



Baldur Brönnimann. © 2018 by Casa da Música, Porto.

diferencia entre el marco de un concierto y la música que escuchas; pero, al final, lo que a mí me importa es la sustancia, la música en sí. En todo caso, igual resulta interesante: todos esos temas del blog y, a veces, cuando escribo algo sobre el panorama de la música en general, la gente está muy receptiva, y ahí veo que discuto con mucha gente que está a favor o en contra de muchas propuestas, pero lo que todo el mundo se piensa es cómo va a seguir. Sin embargo, sucede que en ocasiones estoy un poco en duda conmigo mismo, porque cuanto más fácil lo pones y cuanto más popular lo haces, pues más respuesta tienes; mientras que mi meta en la comunicación o en lo que haces alrededor, es hacer las cosas complejas más fácilmente digeribles; incluso hay un sentido político en eso, porque con todo el tema ahora del populismo, con la manera cómo se forman opiniones, habiendo un cierto enganche con opiniones autoritarias, se produce una simplificación de todo el discurso público, ya casi nadie se lee un periódico, todo el mundo lee sólo unas opiniones o comenta algo en Facebook. A mí me interesa mucho que se profundice, dándole al público herramientas para poder participar en algo que, en realidad, es muy complejo, y en eso incluyo a Anton Bruckner. Hay que implicar a la gente en un sentido no solamente de opinar rápidamente, sino darles una herramienta para entrar en algo. En ocasiones, un vídeo de Instagram o un momento de hablar con alguien, puede que sólo te diga un poco, pero te abre una puerta a algo.

Es algo que en Casa da Música cuidan ustedes mucho por medio de los vídeos de presentación de las obras, las conversaciones con los compositores, o los fragmentos de los ensayos que publican en Facebook. Parece que ello nos ofrece otro modelo de sociedad del conocimiento en esta Europa que estamos sufriendo, asediada por la crisis, y de eso Portugal sabe mucho, así como por la corrupción, o por los partidos populista y neofascistas. ¿Qué cree usted que nos aporta, ya en el siglo XXI, la música en este contexto europeo?, un ámbito artístico, además, en el que tenemos muchos ejemplos dramáticos de intolerancia hacia la cultura, y por ambos lados: ya sea por la parte fascista, ya por la comunista.

La música clásica nos puede aportar algo, para mí, fundamental, que es la combinación entre el sentimiento y el espíritu, porque lo que tú ves, en muchas de esas situaciones que

dijiste, es una manipulación de las emociones; y eso hay cierta música que lo hace también, pero no la música clásica, porque la música clásica, normalmente, busca unir lo intelectual con los sentimientos, y los populismos viven un poco de eso: de canalizar un sentimiento; algo que, al menos, en la música lo intento evitar: hay que tomar al público en serio, no es suficiente con tener a un espectador en cada asiento; hay que tratarles como grandes y darles material que les haga pensar y sentir. El puro hecho de ir a un concierto noventa minutos y no hacer nada más que escuchar, para mí, eso es ya como un acto político, eso te requiere, y se trata de tomar, simplemente, a la gente en serio. Hablando de Andalucía y de Cataluña, si nos referimos a España, yo veo todo eso como un resultado de algo que viene de muy atrás, que empieza con el neoliberalismo, pues las capas sociales se han dividido exageradamente y algunas han sido dejadas atrás, y después la gente se sorprende de que eso todavía exista. Con los partidos políticos, igual: de la derecha, ni voy a hablar; pero los partidos de la izquierda a veces cometen el error de, simplemente, evitar ciertos temas, o decir que si no eres *progre*, entonces es que no te enteras; y eso tampoco es correcto, y queda una parte de la población que está muy abierta a la manipulación, porque se coge esto y se transforma en algo distinto. Lo que a veces me pregunto en España, y me da un poco de pena, es ¿qué une a este país? Tienen idiomas distintos, culturas distintas, comidas distintas..., pero tienen ciertos elementos de la cultura que son españoles, y no sólo Picasso, sino también músicas y costumbres, y eso es un factor de cohesión social: capas sociales que se mezclan viendo flamenco, o lo que sea. Esto, en el arte, se cultivó un poco después de la transición política, pero había un papel mucho más grande que la cultura podría jugar en todo este tema; tú ves que en las campañas electorales en España nunca se habla de cultura; es como algo que tienes que tener, pero la función de lo que la cultura podría aportar a la vida de hoy, a la realidad de la gente, sería muy grande.

Sólo con asomarse a los medios de comunicación en España, públicos o privados, ya se ve la mísera importancia que se le concede.

Es que en España hay de todo: hay gente muy enterada, preparada y consciente de lo que es la cultura: escritores, pensadores, artistas; pero a nivel político, oficial, en la discusión general del día a día, esto no está muy presente. La música, con todo lo que hacemos, como lo de comunicar, es una parte pequeña, pero hace a la gente un poco más empoderada para poder pensar, para saber quiénes son y para no asustarse de cosas que no conocen, les permite confrontarse a nuevas ideas.

Y usted, como director y como programador, ¿ha sentido en algún momento ese tipo de presiones políticas?

No, y vaya lástima, porque eso demuestra lo poco importante que es la música. A veces, cuando tienes presión, puedes decir un par de cosas que, normalmente, no dirías. Ése es un aspecto que la música ha perdido, porque si hablamos del siglo XIX, estaba como más presente en la discusión pública, con los filósofos: Schopenhauer y Nietzsche escribían mucho sobre música; y esto, hoy, es más difícil. Lo que yo tengo, son las discusiones estéticas del día a día, así como lo de abrir un poco puertas y discutir con gente que, por ejemplo, no conoce la música clásica, que te suelta todos esos tópicos de que por qué tengo

que ir yo a un concierto, o por qué está tan subvencionado..., todo eso.

Relacionando lo político, lo social y lo musical, presentó usted este año en su blog una lista de nueve cosas que le gustaría que se cumplieren en 2018; pues bien, estamos acabando ya este año y quizás sea el momento de realizar un balance de en qué medida se ha avanzado en dichos deseos. La primera cuestión se refiere a la radiodifusión pública, con su deseo de que ésta siga siendo pública y un servicio de valor social y democrático. Sin embargo, si uno se asoma a las radios y a la televisiones en España, sean públicas o privadas, lo que se observa es una vulgarización total de los medios, con una creciente banalización y unos contenidos cada vez más idiotizantes.

Radio Clásica tiene programas interesantes en España, lo que pasa es que tiene poca presencia. El problema que tienen los medios es que están compitiendo con internet, con el hecho de que en Youtube tú buscas lo que te gusta; así que ellos viven, en cierta manera, del contenido y del saber que pueden tener mejores opciones que las que tú puedas encontrar de tu propia manera. Pero la verdad es que en España no escucho tanto la radio; en Inglaterra la escuchaba más. Yo vivía cerca del Monumental y a mí me interesa la música clásica, evidentemente, y miro qué es lo que hay, pero a veces ni te enterabas de los conciertos de la Orquesta de RTVE: tenían muy poca presencia. En todos los países se está pensando lo que hay que hacer con las orquestas de las radios, y hay algunas que se han reinventado, con nuevos formatos. Además, son compañías de medios y tienen especialistas en el campo, pero a veces parece que están un paso o dos atrás, y es muy importante que la música clásica se ponga al frente de todos estos usos de la tecnología; si trabajas con un artista pop, no sabes la cantidad de tecnología que ellos utilizan: en Casa da Música, por ejemplo, tocamos con un cantante portugués y había de todo: transmisión en directo, plataformas, escenarios..., ellos manejan lo que miran los jóvenes y saben exactamente lo que quieren; y, a veces, del lado clásico también hay una reticencia hacia eso, diciendo que es que nosotros hacemos lo que hacemos, como si fuésemos la iglesia católica. Ya estamos un poco fuera, pero es que igual hacemos lo mismo desde hace mil años.

Podríamos seguir repasando esos nueve deseos para el 2018, como su reclamación de un trabajo digno para los músicos jóvenes, el abandonar las interpretaciones rutinarias de la música del pasado, potenciar la música entre los niños, o que se programen más obras de compositores como Joseph Haydn, Leoš Janáček, Claude Vivier o Bernd Alois Zimmermann; pero, como varios de esos puntos, como el relacionado con la discriminación de la mujer en la música clásica, ya los hemos tratado a lo largo de esta entrevista, no sé si tiene un balance global realizado a estas alturas.

Bueno, lo de Zimmermann se ha cumplido, porque ha sido el centenario de su nacimiento.

Efectivamente. El noveno punto de esas nueve cosas que proponía tiene que ver con el espacio en la música clásica, y me consta que en la programación de Casa da Música en 2019 abordan ese aspecto de la espacialización acústica, en el marco de su acercamiento a los Nuevos Mundos musicales.

Sí, y fíjate cómo se hace, porque con el tema del Nuevo Mundo lo evidente sería programar clásicos, algo de los Estados Unidos y un concierto de tango; pero, no: empezamos con *Popol Vuh* (1975-83), de Alberto Ginastera; con *Orion* (1979), de Claude Vivier; con *Amériques* (1918-21, rev.1927), de Edgard Varèse; y más cosas así, que no son, además, exclusivas de un año, sino planteamientos en Oporto a nivel general. Pero, lo que sí veo es que hay cada vez más y más orquestas que se atreven a ampliar el repertorio y a dar una

imagen más fresca de lo que están haciendo, con jóvenes directores. Por lo que respecta al mercado laboral, el tiempo de conseguirte una plaza fija en una orquesta para toda tu vida, eso ya se ha acabado, pero te digo que también tiene sus ventajas, porque hoy los jóvenes, en muchos países, no quieren sólo tocar en una orquesta; quieren poder combinar un poco de enseñanza, un poco de orquesta barroca, un cuarteto de cuerda, su propia composición, con tocar en una orquesta. Y mucha gente tiene miedo de eso; pero, para mí, eso aporta también mucho para lo que después retroalimenta a la orquesta. Es, un poco, lo que pasa en toda la sociedad: por un lado, un trabajo fijo te da una base, una seguridad; pero, por otro lado, también te quita libertad. Así que creo en lo que escribí en el artículo de mi blog: hay que tener suficiente estabilidad, aunque no una sobredosis; pero sí suficiente estabilidad para poder hacer lo que de verdad te hace avanzar.

Digamos que, tal como usted lo ve, estamos entrando en un periodo en el que se están desarticulando las formas clásicas de pertenencia laboral a las orquestas, para reinventar nuevos modos de integrarse en ellas no a tiempo completo, pudiendo así asumir esos músicos otros proyectos artísticos y formativos.

Efectivamente, y muchas orquestas ya hacen contratos del sesenta o del ochenta por ciento de permanencia estable. Yo creo que el gran tema, en el futuro, es que los trabajos a jornada reducidas sean suficientemente bien pagados, así como suficientemente estables para poder darte una base.

Dentro de esa tan interesante programación en Casa da Música para el 2019 a la que se acaba de referir, tienen como artista en residencia a Jörg Widmann y como artista en asociación a Péter Eötvös, ¿qué espera del trabajo de la OSPCM con estos compositores?

Péter Eötvös y Jörg Widmann son figuras, y ellos ya conocen la orquesta. Pero ahí ya no hablamos de grandes 'experimentos'; van a ser conciertos buenísimos, porque son gente que sabemos que se comunican muy bien con la orquesta y que tienen mucho que aportar; van a ser conciertos memorables.

Hoy, 9 de diciembre de 2018, termina la residencia como compositor de Georg Friedrich Haas en Casa da Música, ¿qué le ha aportado Haas a la OSPCM?

Primero, Haas tiene una manera muy buena de escribir para orquesta; al menos, en sus obras que hemos tocado, ya que es, en cierto modo y dentro de su panorama, muy práctica. Además, yo creo que es la primera vez que hemos profundizado tanto en la microtonalidad, ya que para Haas no es como un constructo elaborado por él, sino algo fundamental: Haas dice que, cuando él nació, separaban a los bebés de sus madres, y dice que lo primero que escuchó en su vida fueron las máquinas del hospital, y por eso para él la música microtonal es lo más natural que se pueda escribir; y eso yo creo que, también a los músicos, los hace entrar en ese mundo de una manera un poco distinta.

De hecho, en Instagram le leí esta semana una descripción sorprendente del *Concierto para violín y orquesta N°2* (2017) que esta tarde escucharemos, una obra que definía como una «jungla microtonal».

Es que esta obra es muy densa.

Me consta que Baldur Brönnimann es un hombre al que le gusta estar con su familia, al que le gusta practicar deporte, el mundo de la cultura... ¿Qué aspectos, más allá de la música, lo motivan más?

Cocinar.

Tenemos a un nuevo Rossini.

Me gusta mucho cocinar, y aprender; en cierto modo, a veces pienso que hago muchas cosas que me gustan, como dirigir; pero, es verdad que ahora tengo ganas de conocer otras cosas, de aprender algo nuevo. Hay gente que está contenta si puede repetir muchas veces lo que ya han hecho; pero a mí me pasa un poco al contrario: en el momento en que he hecho algo, entonces quiero un nuevo reto. No es que quiera dejar de dirigir, porque me encanta y hay un montón de proyectos buenos en el horizonte; pero, cuando paseo por la calle, o leo el periódico, o hablo con amigos, pues a veces sí que me interesaría hacer otra cosa.

¿Hay alguna idea en concreto que tenga por ahí rondando?, quizás quiera montar un restaurante.

No, pero seguro que sería algo que me exigiría ponerme a estudiar de nuevo. En todo caso, de momento la familia me toma mucho tiempo, así que cuando los niños sean un poco más autónomos, entonces le tocará a papá.

Viendo lo que aporta ahora mismo a la música, casi le rogaría que se quedara como director, así como ojalá que durante muchos años en Oporto. Ha sido un placer conversar con usted de tantos temas y volver a comprobar su valiente punto de vista sobre ellos. Muchas gracias por su amabilidad.