

Lidia Guerberof Hahn: «Ese es su instrumento»

Lidia Guerberof Hahn: «That is her instrument»

M^a Nieves Perpiñá Marco

Filósofa y Pedagoga
Generalitat Valenciana
nieperpi@hotmail.com

Recibido 01-06-2023 / Aceptado 27-06-2023

Lidia Guerberof ocupa un lugar privilegiado en el campo de la interpretación del clavecín, no solo en su Argentina natal, sino también en el ámbito internacional.

Sin duda, no se vive en la actualidad el esplendor de la época barroca para el clavecín, pero sí es cierto que son muchos los intérpretes que destacan por su calidad y por el notable esfuerzo por volver a recuperar su encumbramiento, tal es el objetivo de Lidia Guerberof.

Comienza en Buenos Aires sus estudios de piano a los 3 años de edad, se presenta en público a los 9 y a los 17 es becada para realizar su formación superior en la Academia Ciprian Porumbescu, de Bucarest. En 1970, en Buenos Aires, se inicia en la docencia y la interpretación del clavecín, además de codirigir la Fundación George Enescu. Posteriormente, continua su formación en Europa y decide establecerse en España, donde adopta la nacionalidad española. En 1986, fija su residencia en México. Desarrolla su carrera como Académica de la Universidad Autónoma de México y como directora del Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe (1995-2013), dedicándose a la investigación histórico musical y catalogación. En 1988, es distinguida por el Gobierno Brasileño con la Medalla Heitor Villalobos.

Mujer de grandes inquietudes artísticas e intelectuales vincula su labor creativa a otras disciplinas artísticas como la danza, la literatura, las artes plásticas y el teatro.

Nieves Perpiñá (N.P.): Profesora Guerberof, en su casa había mucha tradición musical, por lo que sus inicios musicales fueron con el piano y a edad muy temprana. ¿Recuerda cómo fueron esos principios?

Lidia Guerberof (L.G.): Aunque nació en Buenos Aires, vivíamos en la ciudad de Córdoba. Mi padre era director y compositor y mi madre violinista, ella decidió abandonar la música para dedicarse a la familia. A los 3 años me sentaron al piano. Para mí era como jugar, resultaba fácil y divertido. Eran muy

exigentes conmigo a pesar de mi edad, por eso, trataba de escaparme para jugar con mis amiguitas.

A los 8 años nos mudamos a Buenos Aires y allí continué los estudios de piano con la eminente pianista Berta Sujovolsky, discípula del gran Arthur Schnabel. Eso ya no era un juego, había que estudiar mucho, de tal forma que a los 9 años me presentaron por primera vez ante el público. Chopin y Mozart eran mis preferidos. Supongo que a tan corta edad no era muy consciente de lo que ello significaba, teniendo en cuenta que me gustaba todo: tomaba clases de baile, me gustaba pintar y me sentía fascinada por el teatro; sin embargo, el piano era la prioridad.



N.P.: Usted se interesó por primera vez por el clave alrededor de 1970, dedicándose desde entonces a su interpretación. En aquellos años, este instrumento debía ser inusual para una mujer, a pesar del gran impulso de Wanda Landowska para su recuperación desde inicios del siglo XX. ¿Cómo llegó a sentirse atraída por él? ¿Tuvo alguna razón especial para elegirlo?

L.G.: En 1969, regresé a la Argentina después de varios años fuera del país. En 1970, participé en un curso magistral de interpretación para pianistas, dictado por Bruno Seidlhoffer, con quien también tomé una clase privada de un día sobre Bach y Schumann.

Al finalizar el curso se realizó un hermoso encuentro con los pocos participantes y otros músicos en la casa del maravilloso clavecinista y compositor Pedro Sáenz. En un momento dado, Seidlhoffer me tomó del brazo y me llevó a un salón continuo donde se encontraba el enorme y bello clavecín de Pedro Sáenz y me dijo: “Ese es su instrumento”, y allí me dejó sola y sorprendida. Después de

unos minutos me senté frente al instrumento, puse mis manos sobre el teclado y toqué un amplio arpeggio. Sentí algo extraño, muy profundo, fue como amor a primer teclado y así comenzó esa nueva aventura orientada por Pedro Sáenz, aventura que jamás me abandonó.

No sé si era o no inusual para una mujer, en esa época no pensaba mucho en el tema.

N.P.: Nace en Buenos Aires, reside en México y tiene nacionalidad española. ¿Hasta qué punto ha sido importante para su carrera haber vivido en Barcelona y formar parte de la Orquesta de Cámara y del Grupo Instrumental Català?

L.G.: Llegué a Barcelona en 1974, después de haber realizado un postgrado con el pianista Georghe Halmos; conocí al compositor Andrés Lewin Richter, quien me puso en contacto con el violinista Gonzalo Cumellas, que estaba organizando una orquesta de cámara y se necesitaba a alguien en el clave. De esta manera, me integré a la Orquesta Catalana de Cámara con un grupo de músicos excelentes, nos presentamos por diferentes ciudades con gran éxito. Lo disfruté muchísimo hasta que se terminó la subvención y entonces apareció el GIC. Cuando se me propuso integrarme para hacer música contemporánea con el clavecín primero me asusté un poco pensando en el instrumento, pero pronto me enamoré del proyecto. Un concierto mensual en la Fundación Miró con puros estrenos, tanto de compositores españoles como de autores de otros países que enviaban sus obras, fue una experiencia sensacional. Así tuve la oportunidad de conocer y entablar amistad con compositores formidables que enriquecieron mi vida profesional. Me compré entonces un clavecín en Londres con el cual participé en todos los conciertos. ¡Fue hermoso!

Algunos de estos compositores me escribieron obras como Carlos Cruz de Castro, Anna Bofill, Josep Cercós, Benet Casablanca. No puedo olvidar el concierto que se organizó como un maratón en el que cada integrante, ubicado en diferentes espacios de la Fundación Miró, interpretó repetidamente algunas obras para su instrumento. En mi caso, toqué por primera vez el *Continuum* de Ligeti y estrené una obra de Josep Cercós. Recuerdo otra linda y divertida experiencia con un concierto de improvisación, aunque no todos quisieron participar, a mí me deleitó. Alguna que otra vez tuve que tocar el piano en vez del clave. Fui feliz hasta que La Caixa nos retiró el apoyo. No creo que este sea el espacio para comentar porque.

N.P.: En los años 60, Gustav Leonhardt, como pionero del movimiento historicista supuso una revolución dejando abierto el debate acerca de la interpretación. ¿Tiene alguna observación a este respecto?

L.G.: El tema de la interpretación de la música antigua es complejo y arrastra discusiones, opiniones encontradas, puristas y no puristas que aún no terminan ni terminarán. ¿Quién tiene la razón? ¿Hay una razón?

Pienso que una primera respuesta puede venir dada por el conocimiento de los instrumentos originales de cada época para, seguidamente, profundizar en los estudios de los eruditos y sus observaciones en cuanto a los autores de las

diferentes épocas, ahondar en los manuscritos y, por supuesto, conocer en profundidad los aspectos sociales y culturales. Todo este conjunto de elementos da una pauta.

¿Cuántos grupos dedicados a la música antigua disponen de esos instrumentos ya sean originales o copias? Hay que adaptarse a los instrumentos actuales, eso sí, respetando absolutamente el estilo de la época.

Personalmente no estoy de acuerdo con las interpretaciones a grandes velocidades donde se pierde el espíritu. La música no es una carrera de obstáculos, es un acto creativo.

En cuanto a las afinaciones también hay un debate abierto. Actualmente, en general, se afina en 440, son pocos los instrumentistas que tocan en afinaciones menores llamadas barrocas. Yo tengo una colección de diapasones de 405, 410, 420. ¿Cuándo, dónde y en qué obras o autores se utilizaban esas afinaciones? Por otra parte, además de la variabilidad en las velocidades, he tenido la oportunidad de escuchar música de Bach en orquesta con una afinación de 460 ¡Una barbaridad! Suena horrible.

Muchos nos hemos preguntado cómo habría escrito J. S. Bach para los pianos modernos, o si habría conocido el Jazz. Algunas respuestas las da él mismo cuando dijo que su música se puede tocar con cualquier instrumento y que un año antes de morir compró en Postdam un Fortepiano.

Cuando he interpretado a Bach en el piano siempre lo he hecho con absoluto respeto a las indicaciones de sus manuscritos y a la técnica del clave. Desgraciadamente, ha habido editores que se dedicaron a publicar obras antiguas destruyendo el fraseo y otras indicaciones originales cuyo resultado es totalmente negativo. De esas ediciones hay que huir y buscar editoriales que trabajen partituras Urtext, es decir, aquellas que editen verdades.

Los pianistas tienen todo el derecho y el placer que les puede dar el interpretar la llamada música antigua pero no “a lo Mozart, Beethoven” u otros compositores posteriores. ¿Por qué cambiar lo que pidieron los compositores antiguos?

Por suerte parece que últimamente se está regresando a la interpretación original, o sea, respetando el estilo, el fraseo. Eso parece, aunque algunos intérpretes tienen esa necesidad de “modernizar” que no comparto.

N.P.: En las primeras décadas del siglo XX, Wanda Landowska reivindicó la necesidad de establecer una nueva pedagogía para entender la música antigua y, con ello, recuperó la riqueza del instrumento del clave. ¿Por qué es importante tener el instrumento adecuado para el tipo de música que se toca?

L.G.: Bueno, tener la oportunidad de tocar en un instrumento para la época del autor que se interpreta sería maravilloso. Mozart, Schumann en sus pianofortes, Beethoven en sus pianos. Algunos famosos intérpretes han tenido la suerte de poseer instrumentos adecuados a cada época, pero eso es prohibitivo salvo que el concierto lo organice una institución que disponga de un instrumento así o lo consiga para esa ocasión.

Hace años, en Londres, tuve la oportunidad de tocar en un clave que perteneció a Rameau y que se encontraba en un domicilio particular. No negaré que me emocioné, pero una palanca para cambiar un registro necesario para la interpretación estaba en un lugar lejano al teclado y complicaba un poco, sin embargo, eso me dio la pauta de cómo interpretaba Rameau sus obras o algunas de ellas.

Conocer los instrumentos para los que escribía un compositor ayuda a comprender cómo interpretar sus obras. Puristas y no puristas, hay que adaptarse a lo que hay, a lo que se puede tener. Ser o no Ser.

N.P.: Ha comentado anteriormente su interés por las obras de diferentes compositoras y épocas, usted considera importante su estudio y reivindicación, especialmente del siglo XIX. En qué consiste su cometido y producción a este respecto.

L.G.: Siempre me sentí atraída por la música de las compositoras. Al principio, debo reconocer que, de las más conocidas, hasta que sentí la necesidad de ahondar. Dicha atracción comenzó ya viviendo en México, quizás cuando me programaron un recital de piano con obras de compositoras mexicanas. Personalmente solo conocía a Alicia Urreta, con quien coincidí en Madrid siendo la cofundadora del festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. A raíz de este recital conocí a varias de ellas con quienes me unió una fuerte amistad y admiración. De hecho, incluí a dos de ellas, Ana Lara y Graciela Agudelo, en el CD de Clavecín Contemporáneo Mexicano.

Era sorprendente observar que en los programas de conciertos no figuraba ninguna obra de mujeres. Así, comenzó una especie de pasión que se transformó en una búsqueda de creadoras por todo el mundo. Investigaba en diferentes países y rastrea el paso de compositoras desconocidas. Me remonté a la época de Cristo, a los conventos, a las Cortes, a la historia olvidada y las encontré y aún hoy las sigo descubriendo. No solo doy conciertos con sus obras que cada vez son más, sino que también doy conferencias sobre su música y sus vidas, algunas realmente dramáticas, la represión de que fueron víctimas por una parte de la sociedad, el desprecio por el solo hecho de ser mujer. El Siglo XIX es muy rico, tanto que no podría interpretarlas a todas. Me he sentido y me siento parte de estas mujeres de gran talento. Siempre antes de iniciar un recital hablo un par de minutos sobre el tema para que el público entienda porqué lo hago y funciona. ¡Cuántos talentos olvidados! ¡Cuántas desconocidas! No lo entiendo. He aprendido mucho de ellas, me han transmitido belleza y fuerza. Hoy, tengo un lema muy actual que circula en algunos países y que también lo hago mío: “Mujer, Libertad y Vida”.

N.P.: ¿Qué opinión le merecen estas dos sentencias?: “La música no puede estar desconectada de la vida” y “Lo que cuenta para el intérprete es hacer que brote la emoción en el corazón de los oyentes”.

L.G.: De acuerdo, “la música no puede estar desconectada de la vida”. Por supuesto, está en el mecer de las hojas de los árboles, en el cantar de las aves, en

el sonido del mar, en el aire que baila en la atmósfera, en el amor y la tristeza. La música cura enfermedades, la música es vida.

Y definitivamente, “lo que cuenta para el intérprete es hacer que brote la emoción en el corazón del oyente”. Esa es la misión, no importa si asisten 20 personas o 500, esas personas deben salir de un concierto con una profunda sensación de plenitud, con una gran sonrisa, con un sentimiento de amor, con la convicción de ser más felices gracias al milagro, a la magia y la sensibilidad de un intérprete que les tendió un puente.

N.P.: ¿Cómo organiza actualmente su trabajo en cuanto a investigación, interpretación, composición y docencia?

L.G.: Eso de “organizarme” también me lo pregunto a mí misma. Durante 17 años fui catedrática de la Universidad, cargo que dejé hace pocos años, pero cada tanto doy talleres para un pequeño grupo en el que trato problemas de interpretación, estilos, manejo del cuerpo y también talleres de composición para clavecín. No me considero compositora, aunque escribí algunas obras, de modo que eso no me quita tiempo para lo que más me gusta: tocar e investigar. Una vez un colega me dijo que investigar es como un bichito que se le mete a uno en el cuerpo y jamás se va. Y es cierto. Cuando se me acerca la fecha de algún concierto estudio mucho más y mis carreras a archivos y bibliotecas esperan un poco. Este año quiero preparar un par de programas con compositoras contemporáneas para clave y para piano especialmente de España.

Se lo debo a un país que me dio su nacionalidad, que extraño y amo.

Muy agradecida por sus palabras, su experiencia y sus pensamientos.