

Maurizio Pollini y su actitud ante la música

ALVARO MARÍAS *



Maurizio Pollini.

HA sido un gran acierto del Festival de Otoño de Madrid incluir en su programación un recital de un músico tan importante como Maurizio Pollini, pianista inhabitual en nuestra vida musical, tan amiga de reiterar algunos intérpretes, y modelo de artista cuya presencia resulta extraordinariamente saludable para nuestro ambiente musical (1).

El programa mismo escogido por el gran pianista milanés se salía de la rutina habitual gracias a la inclusión de obras de nuestro siglo (de Schönberg y Stockhausen) cuya interpretación es desgraciadamente infrecuente dentro del repertorio de los grandes virtuosos de la actualidad y más infrecuente aún en sus visitas a nuestro país. Además, Pollini es uno de los escasos virtuosos de nuestro tiempo que no se dedica a cultivar la demagogia musical en ninguna de sus versiones: ni actitudes estrafalarias, ni trasnochado divismo, ni programas facilones, ni declaraciones sorprendentes en la prensa, ni apoteosis finales con estratégico y barato rosario de bises, ni vana propaganda, ni alardes de simpatía —o antipatía— y otros resabios escénicos todavía del todo vigentes. Pollini está por encima de todo ello y considera

que «la vida de un pianista no es interesante sino por lo que aporta a la vida musical en general. Pienso que la función del pianista de tipo romántico está llamada a remitir e incluso a desaparecer». Pollini no basa su arte tampoco en el alarde técnico, aunque posee una de las técnicas más increíbles, más perfectas, fáciles y depuradas de la historia de su instrumento. Claude Nanquette ha escrito con exactitud que «la milagrosa técnica de Pollini no es ni siquiera medio para servir un fin musical: es en sí misma fuente de creación, de inspiración, *virtud* poética». Efectivamente, es éste uno de los rasgos más peculiares y sorprendentes del arte de Pollini y quizá también uno de sus mayores peligros: el que la técnica en sí misma tiene valor musical, incluso independientemente —si es que ambas cosas se pueden aislar— del valor de la interpretación propiamente dicha.

Esto hace de Pollini un músico de apariencia fría, distante, como sucede a todos aquellos que no persiguen el triunfo como fin, que no van a buscar al oyente a su bu-

* Madrid, 1953. Crítico musical. Profesor del Real Conservatorio de Madrid.

(1) Maurizio Pollini actuó en el Teatro Real de Madrid, el día 12 de octubre, dentro del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. El programa incluyó los 3 *Intermezzi* Op. 177 de Brahms, los 5 *Klaviersonaten* Op. 23 de Schönberg, dos de los *Klavierstücke* de Karlheinz Stockhausen, y las sonatas Op. 78 y Op. 57 (n.º 24 y 3, «Appassionata») de Beethoven. Como casi siempre sucede en este Festival, el programa de mano constituyó el punto negro de un concierto admirable.

taca, que no tienen interés alguno en seducir antes de convencer; pero no olvidemos que esta actitud puede encubrir un temperamento lleno de fuerza y ¿por qué no? de pasión.

En relación con otras audiciones anteriores y con su trayectoria discográfica, la actitud de Pollini en Madrid nos ha mostrado al músico milanés en una actitud hasta cierto punto nueva. Su manera de tocar los *Intermezzi op. 77* de Brahms, fue de una moderación, de una contención, de un «tocar para sí mismo» que nos mostró una postura hoy muy infrecuente y que caracterizó a lo que solemos denominar «viejos maestros». En su visión no había solidez ni poderío brahmsiano, no había tampoco preciosismo pianístico: había intimidad, concentración, economía expresiva, contención, pureza, distanciada emoción. Pollini produjo una extraña sensación de que la música surgía directamente de los dedos, como si fueron éstos —antes que la cabeza o que el espíritu— los que conocieran el camino de la música: fenómeno extraordinariamente interesante que no significa falta de pensamiento musical, sino anulación de la técnica como intermediario: es la técnica —los dedos— los que hacen la música. Esta es quizá la razón por la cual la milagrosa técnica de Pollini desaparece, se olvida enseguida, pierde protagonismo, pasa desapercibida.

Pollini y la música del siglo XX

POLLINI es, como decíamos uno de los pocos grandes virtuosos del momento —Rostropovitch es otro— que interpreta habitualmente música de nuestro

tiempo, a menudo de la más dura para el público habitual, que en esta ocasión tuvo sobredosis: los 5 *Klavierstücke Op. 23* de Schönberg y dos de Stockhausen que el público escuchó con mucho más que respeto: con receptividad. Es fundamental el papel que pueden jugar los grandes intérpretes —y que rara vez cumplen— a la hora de difundir el repertorio contemporáneo, al que lamentablemente es impermeable una altísima proporción de melómanos. Pollini toca la música de Schönberg o Stockhausen como la cosa más natural del mundo, sin exhibirlo como un mérito ni como una bandera. Pollini siempre se ha negado —desde el día en que, de forma imprevista para él mismo, ganara el Concurso Chopin de Varsovia y se planteara convertirse en profesión?¹ de la música— siempre se ha negado, decíamos, a convertirse en uno de los virtuosos-maquina, víctimas de su propia fama y de las deshumanizadas exigencias del mercado. Pollini se niega a dar más de una sesentena de conciertos al cabo de un año, y siempre se ha esforzado por ser persona antes que pianista. Nada más ganar el Premio Chopin declinó las proposiciones que se le hacían para «meditar en paz sobre todas las cosas y no sólo sobre la música». Hombre comprometido con su tiempo, que ha dado conciertos en las fábricas y barrios óbrelos de Italia junto a su amigo Claudio Abbado, o que interrumpía los conciertos para espetar al público más lujoso «una prédica apasionada en favor de la paz», como recuerda Sopena, Pollini, de forma muy inteligente, ve con superioridad y desdén la actitud que convierte al piano en «un instrumento sacrosanto; sólo cuenta el valor de la obra producida, el instrumento no es nada».

Un Beethoven problemático

POLLINI acaba su recital con dos sonatas de Beethoven que la gran parte del público y la crítica escucharon con admiración y entusiasmo, pero que a quien estas líneas escribe le parecieron harto problemáticas. La claridad del planteamiento y el milagro de la técnica (¡qué locura el tiempo final de la «Appassionata»!) no enmascararon la impresión —acaso errónea— de que Pollini hubiera dejado de creer en la eficacia comunicativa de la música que interpretaba «respetuosa y tristemente, lo mismo que un suicida», para expresarlo con palabras de Luis Rosales. ¿Es tan extraño esto? ¿Se le puede pedir a un músico tan comprometido con su tiempo como Pollini que siga creyendo en la eficacia de una nueva y enésima interpretación de Beethoven? ¿Es compatible con alguien que se ríe del piano sacrosanto y de los pianistas románticos? Creo que la música de Beethoven posee un ingrediente de emotividad y de misterio —que no creo sea sinónimo de oscuridad— que son esenciales, y de los que no se puede prescindir. En realidad el propio Pollini ha expresado ya hace tiempo su crisis de fe: «Se encuentra en la música de Beethoven o de Chopin un acorde disonante que hoy ya no produce el efecto singularmente dramático que provocaba entonces. Debemos encontrar una vía que permita ejecutar la música con la misma emoción que suscitaba entonces». Ante esa actitud —tal vez en buena medida errónea—, es muy fácil dar un paso más y concluir que tal puesta al día es imposible. Me temo que Pollini se encuen-

tra en ese conflictivo estado y como consecuencia su Beethoven tuvo más de exposición analítica que de acto vivencial, lo que produjo una extraña sensación visual, como si Pollini hiciera pasar las sonatas antes nuestros ojos —nuestros oídos— para que las contemplemos en su objetiva corporeidad sin entrar en el juego emocional en que radica su esencia. Recordaba oyendo a Pollini (su Beethoven, su Schubert, su Schumann, ya fuera de programa) esa frase, aparentemente absurda de Casáis, prototipo de intérprete romántico: «El ritmo es cuando se llega tarde». Pollini llega siempre a tiempo, demasiado a tiempo, no deja tiempo a los silencios, no deja que la música respire, cobre vida propia, se independice, acaso mentirosa como un canto de sirena. Tal vez los años y su evidente y creciente escepticismo lleguen a convertir a Pollini en un auténtico «viejo maestro»; tal vez el magisterio espiritual de Schnabel y Furtwängler, que iluminaron la oscuridad de sus años juveniles, le devuelvan la fe en la eficacia y sentido de la música de los románticos y en su capacidad humanística. A Pollini sólo le falta esta certeza para ser uno de esos intérpretes cuya huella quede indeleble en nuestro espíritu.

Teatro musical de Luis de Pablo y Luciano Berio (2)

ALREDEDOR de tres lustros han tenido que pasar para que podamos ver en España dos obras clave del teatro musical de Luis de Pablo: - *Very Gentle* y *Berceuse*, compuestas entre 1973 y 1974 y estrenadas respectivamente en el Festival de Royan y

(2) La producción de *Melodrama* de Luciano Berio y de *Very gentle* y *Berceuse* de Luis de Pablo fue representada en el teatro María Guerrero de Madrid, los días 7, 8 y 9 de octubre de 1988, dentro del Festival e Otoño de Madrid, con la colaboración de José Ramón Eninar (dirección musical), Pierre Audi (dirección de escena), Late Blacker (escenografía), David Lovett (diseño de luces) Cristina Vázquez (producción) y la participación de miembros de la Orquesta Sinfónica de Madrid.



Luis de Pablo.

en la Cooper Union de Nueva York. Es, pues, un innegable acierto su estreno español por parte del Festival de Otoño: el retraso en cierto modo se ha visto compensado por una, interpretación y escenificación de gran lujo, a las que nuestra música de hoy está desgraciadamente poco acostumbrada.

La estrella de la velada (iniciada con *Melodrama*, de Luciano Berio) fue sin duda *Very Gentle*, una página bellísima, redonda, completa, unitaria, en la que nos encontramos ya —un poco anticipadamente— con el lenguaje actual de Luis de Pablo, con los rasgos esenciales de lo que —exageradamente— se ha llamado alguna vez «período rosa» y que se caracteriza por una dulcificación apolínea del lenguaje, para crear un mundo extremadamente poético e íntimo, con una tendencia a la simplificación de los recursos, a la depuración de la tímbrica y al cultivo de un tipo de música de raigambre camerística: un camino que lo aleja de la obra de Cristóbal Halffter, su complementario musical, con el que ha formado involuntaria pareja, un poco al modo de las grandes parejas taurinas de que nuestro país es tan gustoso.

Una voz de soprano y otra de contratenor, clave, celesta, armonio, violonchelo y támara (afinado por tritonos) son los reducidos medios de la obra (pensada para dos cantantes y dos instrumentistas, uno que toque los instrumentos de tecla y otro los de cuerda). El núcleo estético de *Very Gentle* viene dado por la combinación perfectamente explotada de las voces de soprano y de contratenor, de tesitura próxima pero de diversa tímbrica, que produce un efecto tan sorprendente como el que pueda producir el juego de timbres próximos y

alejados a la vez de la familia de los violines y de las violas de gamba en el *Sexto* concierto brandemburgués. Ambas voces, lejos de dialogar, corren paralelas, independientes e inseparables como dos voces polifónicas; se superponen en un juego que hace brillar la disonancia con la fuerza que podemos encontrar en la obra de Monteverdi y Gesualdo y cuya eficacia ha perdido gran parte de la música contemporánea. El conjunto de la obra, extraordinariamente estética, produce un sorprendente efecto refulgente, como si de una joya medieval se tratara, emite un brillo que por opaco, por primitivo, produce un efecto más preciosista. Un texto inexistente y una acción también inexistente que gira en torno a la idea general de la soledad de la mujer (soprano), no paliada por la sombra de su doble (contratenor), podría hacer poner en duda el carácter teatral de la obra. Sin embargo, creo que lo escénico es un elemento primordial que colabora a crear la impresión de «objeto precioso», de *bijou étincelant* que la obra indudablemente produce. Una sencilla pero exquisita escenografía a base de módulos de uralita y resaltada por una iluminación no menos refinada, colaboró a crear el clima ideal. Excelente la versión musical, dirigida con nitidez y primor por José Ramón Encinar y cantada por Paloma Pérez Iñigo (en una de las mejores actuaciones que le recordamos) y por el contratenor Nicholas Clapton, que cantó su exigente parte con la elegancia con que canta la música de Purcell o Blow. Las dos falsas citas (del padre Soler y de un Frescobaldi muy hispánico), compuestas con mucho garbo por Luis de Pablo, cumplen una doble misión: la de romper formalmente el tempo paralizado de la obra, y la de su-

brayar —con un punto de ironía— la españolidad de la obra.

Berceuse (1973-4), espectáculo para tres flautas, dos percusionistas, órgano Hammond, soprano y actor, es quizá una obra menos redonda, menos unitaria, con un carácter más experimental, aunque sin duda encierre mucho interesante y muchos de los rasgos que han de tener gran importancia en la obra posterior de Luis de Pablo. En ella es muy grande el influjo de la música folklórica a la que el autor ha dedicado tanta atención, y el tratamiento de los instrumentos, como bloques aislados y en su conjunto, es extraordinariamente depurado. La anécdota de la obra —las relaciones entre un hombre y un contrabajo, parodia de sacrificio cuya sacerdotisa es encarnada por la voz de soprano— define el sentido irónico de esta pieza: creo que era innecesario que desapareciera el contrabajo, sustituido por un mucho menos erotizante cilindro de uralita. Excelentes la soprano Sigune von Osten y el actor Jorge de Juan, en su difícil cometido, así como la dirección de escena

del muy prestigioso Fierre Audi.

La música de Luis de Pablo dejó un poco pálido el *Melodrama* de Luciano Berio, fragmento para tenor, piano y ocho instrumentos extraído de *Opera* (1970), en el que destaca una interesante parte pianística muy bien tocada por Elena Barrientes, cuyo nombre incomprensiblemente no figuraba en el programa. Los 18 años transcurridos desde el estreno de la obra han dejado su huella en esta parodia que combina la alegoría de una sociedad que agoniza con tres elementos dramáticos superpuestos: el hundimiento del *Titanio*, las salas de un hospital y el mito de Orfeo. Habría sido imprescindible la inclusión en el descuidado programa de mano (con justas pero insuficientes notas de Alfredo Aracil) el texto de esta obra.

En suma, una excelente ocasión para degustar de la música y el teatro de nuestro tiempo, en una producción que no escamoteó los medios, y que acertó tanto en lo musical como en lo escénico, aunque fallara el poder de convocatoria.

Luis de Pablo.

