

MUSICA

La maestría de Claudio Arrau

ALVARO MARÍAS *



Claudio Arrau.

LA revista *Scherzo* ha tenido la excelente iniciativa de conmemorar su tercer aniversario invitando a Claudio Arrau para ofrecer un recital en Madrid y al mismo tiempo homenajear al gran pianista chileno en sus 85 años(1).

Claudio Arrau es uno de los grandes nombres del piano de nuestro siglo; es, además, un artista singular. Sin duda es Arrau un pianista altamente personal, de medios técnicos prodigiosos —aunque el término «virtuoso» le cuadre poco porque en él la técnica es medio y no fin—, pero lo que distingue a Arrau es ante todo el encarnar una tradición pianística hoy a punto de desaparecer y que ha dejado en su arte un poso, un sedimento, que el oyente de hoy reconoce como algo remotamente familiar a la par que desconocido, desusado. Tiene la inmediata sensación de estar siendo testigo de una manera de tocar el piano, y de hacer música, de admirar a un artista cuya especie desapareció hace tiempo. No se deduzca por ello que es Arrau un músico anticuado, arcaico; no sería exacto, porque es demasiado buen músico, demasiado artista, y su personalidad está demasiado viva como para resultar trasnochado. Arrau posee algo cada vez más infrecuente: el sabor de una escuela instrumental, la coherencia estéti-

ca y técnica, el estilo pianístico e interpretativo propio de una escuela, de aquello que ha sido heredado y que debe ser transmitido. La música grabada, los medios de comunicación, el progreso de los medios de transporte y el constante intercambio cultural entre diversos países está a punto de hacer desaparecer las «escuelas» interpretativas, que se funden, combinan y complementan, dando lugar a infinidad de grandes intérpretes individuales que no han de tener ni siquiera la ocasión de «crear escuela». Por eso, sobrecoge encontrar a estas alturas, un ejemplar grandioso de una casta musical conservada en estado puro, sin mezcla ni adulteración; esto es doblemente sorprendente tratándose no de un profesor, de un pedagogo, de un maestro ni un teórico, sino de un intérprete de ley, de un hombre cuya vida no tendría sentido sin el acto único y trascendente del concierto, un virtuoso romántico, un gran pianista decimonónico que ha sabido conservar y renovar la savia que le ha sido transmitida, y que es la más rica, fructífera y pura de la historia zootécnica del piano: la creada por Liszt y que le transmitiera entre 1913 y 1918 Martin Krause, uno de los últimos discípulos del genial húngaro. Sería injusto centrar el talento de Arrau en esa condición de «nieto» de Liszt, tantas veces des-

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

(1) El concierto de Claudio Arrau estaba anunciado en el Auditorio de Madrid para el día 22 de noviembre de 1988, pero por indisposición del solista se aplazó hasta el 25. El programa incluyó las *Sonatas* n.º 26 y 7 de Beethoven, los *Juegos de Agua en la Villa d'Este*, el *Soneto de Petrarca* n.º 104 y la *Sonata Dante*.

tacada, pero me parece que es un elemento determinante de su carrera y lo que ha determinado en buena medida su trayectoria profesional, cuyo epicentro está en Alemania y más concretamente en Berlín; creo que en alguna medida los alemanes han reconocido siempre en Arrau al último gran representante de la escuela pianística alemana, desaparecida o cuando menos adulterada desde hace mucho tiempo. La música de Liszt puede —como señala el propio Arrau— haber sido insuficientemente valorada y comprendida en Alemania, pero ello no quita para que su pianismo marcara a la escuela germánica de modo definitivo. La formación de Arrau es un ejemplo prototípico de un pianista «de escuela»: niño prodigio, hijo de una profesora de piano que había quedado viuda al poco de nacer su hijo, y que —siguiendo una larga tradición de pianistas— sería su primera maestra, dio a los cinco años su primer recital de piano. Trasladado a Alemania, sería Martin Krause prácticamente su único maestro, durante sus tres últimos años de vida: maestro a la antigua usanza, en contacto directo con su prometedor discípulo, casi hijo adoptivo del profesor. Resulta hoy pintoresca y significativa la crónica de este tipo de magisterio hecha por el propio Arrau: «Vivíamos a dos casas de distancia. Todas las mañanas, a las nueve o diez, yo iba a la residencia de Krause. Tenían un piano vertical en una de las habitaciones del fondo. Allí practicaba yo, de siete a ocho horas por día. Y él solía venir una, dos, tres veces, para escuchar mis prácticas. Luego, al anoecer, una vez que había terminado con todos sus alumnos, me daba una lección. Todos los días, una hora y media, por lo menos. También comía en casa

de Krause... hasta cuatro o cinco comidas al día, porque consideraba que yo no era lo suficientemente fuerte. Él mismo decidía mi dieta. Y solíamos salir a caminar juntos, casi diariamente, durante media o una hora.»

De este modo, Arrau recibió la transmisión de un legado pianístico en estado puro, sin adulterar, que él ha guardado celosamente a lo largo de su vida. Naturalmente que su raigambre decimonónica no ha impedido que Arrau sea un músico de nuestro tiempo, gran intérprete de Debussy y otras músicas del siglo XX y hasta se declare interesado y dispuesto a interpretar la música de John Cage. Pero ello no quita, tampoco, para que lo que Arrau tiene de excepcional sea ante todo la transmisión de la gran tradición musical del pasado siglo. El pianismo de Arrau es «trascendente» en sí mismo; se diría casi que en el hecho mismo de tocar el piano reside para él una sustancia musical independiente de la música misma. Es Arrau un gran virtuoso, o más exactamente, un pianista de formidable técnica, de gran resistencia, capaz de enfrentarse al repertorio más exigente, a sobreponearse al paso de los años; pero en él la técnica no es jamás un fin, ni jamás se hace exhibición de ella: «El ideal de una interpretación sería poder realizar una síntesis del mundo de los compositores y de sus intérpretes, una síntesis de todas sus personalidades. Utilizar la música para ponerse en evidencia, es decir, para entregarse a la vanidad, es siempre erróneo», declara el pianista chileno en un juicio que lleva implícito su deseo ecléctico de recoger la tradición interpretativa, que no excluye en modo alguna una actitud creativa: «esto comienza siempre del modo siguiente: la obra produce en mí un estado orgiástico. En-

tonces sé que debo estudiar esta obra a fondo. Hace falta ante todo que exista la visión creadora».

El recital ofrecido en Madrid —¡lejos del lleno, a pesar de la excelente propaganda!— incluía obras de Liszt y Beethoven. En Beethoven pudimos degustar esa peculiar manera de tocar sin prisas, sin precipitación alguna, de no pasar nada por alto, con momentos extraordinarios en el *largo e mesto* y en el *menuetto* de la *Sonata Op. 10 n.º 3*. Con todo, lo mejor, lo verdaderamente extraordinario de la velada, se dio en Liszt. Arrau ha declarado: «no me agrada Beethoven como persona», y a pesar de ser un pianista muy beethoveniano creo que se le nota hasta cierto punto esta falta de identificación. En cambio, en Liszt Arrau se mueve como pez en el agua, se transfigura, da lo mejor de sí mismo; hasta su técnica pareció olvidarse del calendario y brillar en toda su plenitud.

«Siempre sentí una gran fascinación y una gran *necesidad* por Liszt», declara, sin pudor de reconocer que admira mucho más a Liszt como persona e incluso que siente antipatía por aquéllos que no fueron amables con el húngaro. Esta identificación con Liszt, unido a su adhesión al pianismo de tradición lisztiana, hacen de él un intérprete de excepción de su música: ¡Con qué fruición pudimos escuchar *Les Jeux d'Eau a la Villa d'Este*, en la que todas las anticipaciones del pianismo impresionista eran evidentes al máximo sin traicionar el estilo lisztiano! ¡Qué manera de hacer cantar al piano, qué libertad, qué goce en el *Soneto del Petrarca*! Con razón dice Arrau que la música de Liszt «me hizo salir de mí mismo. No era sólo una cuestión de ejecutar bien, o de sentir emoción, sino de aprender a proyec-

tarse». Arrau ha señalado el comedimiento con que el artista de nuestro tiempo se enfrenta al arte romántico, cometiendo así un error estilístico: «Cuando actualmente interpretan a Schiller en Alemania, siempre me quejo porque parecen sentir vergüenza de lo patético. Pero no se puede interpretar a Schiller o a Liszt con restricciones. Se torna insoportable. El drama de Schiller y la música de Liszt exigen creatividad.» Esto es lo que puso de manifiesto Claudio Arrau en la inolvidable segunda parte de su concierto, que nos dejó un regusto de otro tiempo que no podemos olvidar. Contra lo previsible, en un artista como él, que es ya mito vivo, tocando la música de Liszt, ante el temor de que fuera la última ocasión que el público madrileño tuviera de escucharlo en concierto, su triunfo no fue —como es uso— crispado, artificial, histérico. Fue un triunfo calmado, sereno, admirado: Arrau había logrado el milagro de emocionar de verdad con la música de Liszt, con su contenido, y no con los fuegos artificiales de su brillantez pianística.

Philippe Herreweghe y la música de Bach

LA Caja de Ahorros de Madrid, con motivo de su Ses-quieentenario, ha organizado un ciclo de conciertos de campanillas, cuyo único «pero» podría ser la escasez de músicos españoles entre sus participantes. Este ciclo nos ha brindado la ocasión de escuchar el *Oratorio de Navidad* de Juan Sebastián Bach en una interpretación coherente y fiel al esti-

lo, tocada con «instrumentos —y voces— originales», como muy de tarde en tarde se tiene oportunidad de oír en nuestro ambiente musical (2).

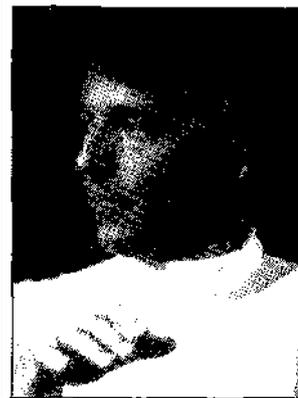
Herreweghe es, en primer lugar, un director de coro, un excelente director de coro; tal vez el primer gran director coral que haya aplicado a su campo los hallazgos de la interpretación musical barroca de los últimos decenios, que él conoce de primera mano. Su arte se basa en principios claros y sencillos: emisión de la voz extremadamente natural, un poco nasalizada, con la resonancia propia de un buen aprovechamiento de la columna de aire, sin necesidad de emplear una alta presión diafragmática; pronunciación clara e inteligible; subrayado musical del texto, tanto en sus contenidos generales como en sus detalles prosódicos; y, sobre todo, soberbio planteamiento de la pequeña dinámica, de la dinámica de detalle, vigente y crucial en la interpretación musical barroca. El resultado de todo ello es una interpretación extraordinariamente inteligente, natural y matizada del repertorio coral barroco. Sus dos coros (la *Chapelle Royale*, afinada en París, y el *Collegium Vocale de Gante*, más reducido, que nos visitó en esta ocasión) son instituciones ejemplares, cuyo repertorio va desde los polifonistas a los motetes de Mendelssohn y Brahms, aunque es posible que los resultados más geniales se den en el repertorio religioso del barroco francés que Herreweghe conoce y comprende tan perfectamente.

Su interpretación madrileña empleó un coro muy reducido (de 19 voces) y una orquesta también reducida (la cuerda con 4/4/2/2/1); ambos, con todo, bastante más numerosos que los elencos a los que aspiraba el propio Bach

en su *Memorándum concerniente a la música de iglesia* (1730). Sin embargo, nuestro auditorio no es la sala ideal para escuchar un grupo de estas características. La sala de cámara o una buena acústica de iglesia, con más resonancia, habrían dado resultados musicales superiores. Con respecto a la orquesta, Herreweghe es director menos avezado, y sus conjuntos no son, como tantos barrocos, totalmente estables. Con todo, su trabajo como director orquestal es muy notable y la calidad de su conjunto excelente: tal vez al conjunto le falta un poco de personalidad tímbrica, un punto tímida, y no siempre se pudieron salvar los casi inevitables roces de trompas y trompetas naturales, e incluso momentos de dudosa afinación en los oboes. Pero éstos son detalles de poca monta al lado de la inteligencia, musicalidad y contención de una versión que huyó de toda espectacularidad para regalarnos con un Bach interiorizado, sutil y dotado de algo que escasea en grado sumo: sentimiento religioso. En un buen cuarteto solista destacó la formidable actuación del contratenor Michael Chance, excelente vocal, estilística y emocionalmente. Bien Mark Tucker, pese a algún ocasional desajuste; en buena línea la soprano Barbara Schlick y el bajo Peter Kooy. Como complemento, unas excelentes y doctas notas al programa del gran conocedor de la música de Bach, Daniel Vega. En suma, una gran velada de música para buenos paladares.

Ashkenazy

DENTRO del ciclo de «Orquestas del Mundo» de Ibermúsica/Tabacalera, lo primero extraordinario se ha dado con



Vladimir Ashkenazy.

(2) El *Oratorio de Navidad* de Bach fue interpretado de modo incompleto el 23 de diciembre de 1988, en el Auditorio de Madrid y con el reparto siguiente: Barbara Schlick (sop.), Michael Chance (contratenor), Mark Tucker (tenor), Peter Kooy (bajo), Coro y orquesta del Collegium Vocale de Gante, dirigidos por Philippe Herreweghe.

la actuación de Vladimir Ashkenazy junto a la Royal Philharmonic Orchestra (3). Una gran orquesta, un gran pianista y un excelente director, con un programa que despertó las no injustificadas iras de un sector del público que protestó violentamente la desaparición de la *Novena sinfonía* de Shostakovich que figuraba al comienzo del programa en el programa general.

Me sorprendió agradablemente la actuación de Ashkenazy como solista del *Concierto n.º 27* de Mozart. Ashkenazy, pianista idóneo para el gran repertorio, intérprete deslumbrante de Prokofiev, Rachmaninov o Scriabin, tocó un Mozart en el extremo opuesto de lo que se habría podido esperar: ligero, sin peso, de sonido controlado y reducido, preciosista y leve en grado sumo. Es posible que pecara un poco de pequenez, de infantilismo, para tratarse del Mozart maduro de su último concierto; pero, en cualquier caso, se trataba de una actitud premeditada, en la que Ashkenazy se movía con soltura, comodidad y espontaneidad, y no de una actitud autoimpuesta. Todo resultaba fresco, natural y sobre todo vivo: Ashkenazy es uno de esos músicos —no tan frecuentes— que disfrutan haciendo música, con vitalidad, fruición, interés, dispuestos a hacer de la interpretación un arte vivo donde cabe la sorpresa y la improvisación en su justa medida. No es mi Mozart ideal —ni el de muchos—, pero nos hizo disfrutar durante media hora, que a la postre es lo que hay que pedir a una interpretación.

Ashkenazy había mostrado gran comunicación y eficacia dirigiendo desde el piano el concierto de Mozart, a pesar de que muy pocos consiguen lo que lograría fácilmente un buen director que acompañara al solista: proseguir

con las intenciones a lo largo de los solos instrumentales; en su interpretación de la *Sinfonía n.º 5* de Sibelius demostró ser un auténtico director de orquesta, y no sólo un buen músico subido en el podio: dirección clara, eficaz y segura en lo técnico, pero también comunicativa y de intenciones bien definidas en lo musical. Su Sibelius fue muy comunicativo (sin abusar de demagogias), muy bien analizado, claramente planificado, explicado con una nitidez de conceptos que barrió cierto grado de brumosidad que me pregunto si no es esencial y premeditado en la obra. En cualquier caso, la sinfonía resultó más clara y digestible de lo que es habitual. La Royal Philharmonic apuntó en todo momento su clase, salvo en muy ocasionales pasajes de dudosa afinación por parte de la madera.

Terminología musical

SE acaba de celebrar, sin muchas alharacas, un congreso cuyo contenido me parece especialmente importante, dedicado a la Terminología Musical Castellana (4). La terminología musical en nuestra lengua ofrece un sinfín de problemas que hasta el momento no han parecido inquietar mucho a nadie, pero cuyas consecuencias son caóticas. Por un lado, el español posee una amplia y rancia terminología autóctona, proveniente de nuestra rica tradición musical, que a pesar de haber perdido lógicamente con el paso de los siglos buena parte de su vigencia, es necesario fijar, conocer y delimitar, así como en la medida de lo posible aplicarla al lenguaje actual: tal fue el tema de-

(3) Royal Philharmonic Orchestra. Vladimir Ashkenazy (piano y dirección). Mozart: *Concierto para piano n.º 27 K. 595*, Sibelius: *Sinfonía n.º 5 Op. 82*.

(4) El Congreso Internacional de Terminología Musical Castellana se celebró entre el 18 y el 20 de enero de 1989, organizado por el Aula de Música de la Universidad de Murcia y coordinado por A.-L. Pujante y Alvaro Zaldívar.

sarrollado por el Dr. Francisco-José León Tello. El análisis del léxico musical en el Diccionario de la Real Academia Española, verdaderamente descuidado y tratado caprichosamente, fue encomendado a quien estas líneas escribe. Ramón Barce trató los problemas de terminología en materia de composición, estilística y análisis, con lógico y especial énfasis en los poco solubles problemas planteados por la composición actual, cuyo léxico está lejos de poder ser fijado. Cristina Bordas expuso en su lúcida ponencia los enormes problemas planteados por el resbaladizo mundo de los instrumentos musicales, mientras que con su concisión, humor y pertinencia habituales Carlos José Costas se enfrentó al problema más visible, alarmante y acuciante planteado por el léxico musical: los problemas de traducción, de los que ya hemos dado sobrada cuenta en nuestras

crónicas. Puso punto final Juan José Olives tratando los problemas en la edición de textos musicales.

Ignoro cuál será la repercusión práctica y real de este congreso, cuyo tema es mucho más grave y mucho más tangible de lo que a simple vista podría parecer. En cualquier caso, se trata de un paso adelante para sobreponernos a esa pequeña torre de Babel que es el lenguaje de la música, tan técnico, especializado y concreto como el de cualquier disciplina científica, con el agravante de una larga evolución a lo largo del tiempo, y en el que profanos y divulgadores entran a saco cotidianamente sin el rigor necesario. El Aula de Música de la Universidad de Murcia y en particular los impulsores y coordinadores del congreso, D. Angel-Luis Pujante y D. Alvaro Zaldívar han puesto el dedo en una llaga que no va a cicatrizar por sí sola.

