

Teatro de la Maestranza
Sevilla, 19 de diciembre 2004

En treinta y nueve años de carrera, las ocasiones de tocar para el público español han sido tan pocas que se pueden contar con los dedos de las manos. Mi pesar por ello es tan grande como poderosa la fascinación que ejerce sobre mí la cultura ibérica. Puedo decir que la trayectoria musical que he realizado en tantos años de trabajo es absolutamente desconocida para el público español. Por este motivo, al contrario de lo que es mi costumbre, esta noche presentaré un programa que no tiene una línea homogénea sino que, en una cierta medida, pretende mostrar dos aspectos importantes de mi manera de interpretar la música; el clasicismo vienés y el virtuosismo. No existe ningún vínculo secreto entre la primera y la segunda parte del concierto; sólo el deseo de ofrecerle a los oyentes una imagen lo más amplia posible de mi repertorio y de las ideas musicales que subyacen en él. Una idea que ha estimulado siempre mi fantasía es la posibilidad, o mejor aún, la obligación de considerar los clichés como algo inevitablemente simplificador. Así pues, me veo continuamente impulsado a elegir del repertorio pianístico aquellos fragmentos que pueden romper dichos clichés y ofrecerle al oyente nuevas perspectivas sobre la imagen, tal vez estereotipada, que tenemos de los grandes compositores. Por ejemplo, de Beethoven tendemos siempre a pensar que ha compuesto solamente música titánica (Apasionadas y Patéticas...); de Bach, sólo música seria y didascálica; de Mozart sólo música serena y llena de gracia, y así sucesivamente. A mí me gusta contradecir esas banalidades y proponer piezas que puedan perturbar estas certidumbres, que inciten a la curiosidad, que hagan pensar que el alma humana es más compleja (e interesante), pensar en su potencialidad de ser "otra cosa" en cuanto se lo proponga. Así es como surgió la decisión de presentar la más dramática de las Sonatas de Mozart y la más esquemática composición para piano de Schubert. Exactamente lo contrario de lo que podríamos esperar de los compositores en cuestión. La Sonata en Do menor de Mozart es un extraordinario ejemplo de estilo trágico en donde la comparación con Beethoven (la única posible desde el punto de vista de sus contenidos) es completamente equívoca. En este terreno, en el que Beethoven va a ser inigualable, Mozart propone una perspectiva muy personal, un lenguaje que roza ampliamente el pathos teatral y que define una escritura pianística absolutamente única en su catálogo. Me gustaría subrayar el típico carácter fragmentario de los dos Allegros, donde las figuraciones huyen del esquema y de la simetría pero en los que, a pesar de este aparente desorden, la Forma se confirma en términos ejemplares. ¡Que eficaz resulta el uso de las pausas hechas de silencios musicales y de la continua superposición de las ideas, que se siguen las unas a las otras sin respiro alguno! El buen tono de la sociedad noble es puesto seriamente en discusión por el atrevimiento de esta gran Sonata. Incluso su Adagio central (palabra importante y más comprometida que "Andante") está a la altura de sus ambiciones, con su forma de crear melodía al gran estilo operístico y con un *clímax* de sublime expresividad. Entre los dos Allegros en Do menor, el *Mi bemol Mayor* de este movimiento no logra, ni pretende dar luminosidad. El modo mayor, en la música de Schubert, no se traduce de por sí en sentimientos serenos y alegres sino que se hace portador de atmósferas que habitualmente están ligadas al modo menor. La *Fantasia Wanderer* es, con mucho, la pieza más virtuosa escrita por Schubert para piano y como tal es interpretada, poniendo a veces una sordina a la extraordinaria calidad de la música a favor de una mera exhibición gimnástica. En realidad, las dificultades que se encuentran en la *Wanderer* no sólo infunden temor en nuestros días sino que deben ser consideradas como una novedad absoluta en la escritura pianística de su momento. No es casual que Franz Liszt la arreglara para piano y orquesta (por otra parte, una de sus ideas menos afortunadas). Por primera vez, el teclado acaricia el sueño de competir con el volumen y con la grandiosidad de la orquesta, tal y como sucederá en muchas composiciones del músico húngaro. Pero el aspecto que más le interesa a un pianista de mediana edad como yo, no es el atrevimiento de sus fórmulas técnicas sino la excepción que representa la *Wanderer*

en el catálogo schubertiano. Respecto a las Sonatas, piezas todas ellas de grandes ambiciones semejantes a las de la *Fantasia* y, en cierta medida, caracterizadas por una acentuada forma centrífuga, la *Wanderer* presenta una enorme tendencia a lo "centrípeto". Schubert renuncia aquí a su típico modo de componer, donde la divagación, la modulación lejana y la atracción por el sueño, entendido como una distancia de la "realidad" de la tonalidad de base, son más significativos y valiosos que la Forma clásica recalcada por los *Auctores*. Toda la pieza, subdividida en cuatro movimientos de los cuales tres son semejantes a los de una Sonata clásica (el cuarto es un áulico fugado), está construida en un ritmo dactílico con un motivo fuertemente caracterizado, un motivo omnipresente y capaz de crear un solidísimo tejido de unión. Qué extraña *Fantasia*... si existe una pieza en la que los "caprichos" y los sobresaltos de la "Fantasia" están rigurosamente excluidos, ésta es la *Wanderer*. La imagen de Franz Liszt está ligada estrechamente a su fama legendaria de virtuoso itinerante, capaz de realizar fulgurantes improvisaciones sobre temas propuestos por el propio público. Muchísimas de las composiciones que forman parte de su inmenso catálogo de músicas compuestas sobre un tema no original tienen su origen presumiblemente en estas improvisaciones. En el programa de esta noche he querido subrayar cuan diferente es la actitud de Liszt frente a la música elegida para sus reelaboraciones. El hecho de tomar como referencia una ópera como *La sonámbula* no suscita ningún temor reverencial en el compositor de modo que los "temas" (situaciones, escenas, números) elegidos son adaptados y modificados sin que se pueda hablar, seriamente, de una posible dramaturgia paralela al texto original. En su paráfrasis sobre el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, junto a páginas donde el texto se transcribe sin licencia alguna, el tratamiento del célebre tema de la marcha nupcial es motivo de sonrisa y de ironía y, por tanto, de una marcada apertura del *ethos* del texto original. En resumen, estas dos páginas representan mal Liszt funambulista y alegre del período *flomboyant*, donde ironía e ímpetu juvenil crean una mezcla de extraordinaria fascinación. Y viceversa, las dos transcripciones wagnerianas ejemplifican cómo Liszt fue capaz de renunciar a sus formidables alardes técnicos para ponerse al servicio de una música que consideraba digna de todo respeto. A este propósito, baste recordar el gran esfuerzo que el músico dedicó a la transcripción para piano de las nueve Sinfonías de Beethoven, partituras en las que su adhesión al original es una especie de obligación que tiene que respetar a toda costa. Lo mismo, en cierto sentido, se puede decir de las transcripciones de los Lieder de Schubert y de las muchas versiones pianísticas extraídas de fragmentos de óperas de Richard Wagner. Respecto a este último caso, se puede afirmar que, al transcribir, Liszt nos propone una *interpretación* propia de la ópera original, una especie de síntesis musical de toda la partitura wagneriana. Las dos piezas que voy a interpretar esta noche son unos espléndidos ejemplos de la maestría de Liszt respecto a la creación sonora; casi como si los textos constituyeran, además, la ocasión para un ejercicio de búsqueda de un nuevo sonido pianístico. Escuchen los primeros y prolongados acordes de *Elsas Broutzug* y el recuerdo del tema del Holandés del *Spinnerlied* y notarán cómo, con poquísimas notas, se crea una atmósfera evocadora que conduce inmediatamente nuestra memoria a la ópera de Wagner: sortilegios de un gran mago de la música que me parece imprudente liquidar, como desgraciadamente sucede todavía, con unos juicios apresurados.

Michele Campanella