



Pollini, en Barcelona

"TODA GRAN MÚSICA ES REVOLUCIONARIA"

JOSE RAMON RUBIO

E S innecesario enfatizar la trascendencia del primer recital en España del pianista Maurizio Pollini, uno de los más grandes intérpretes del momento e indudablemente, por la originalidad y profundidad de sus concepciones, el líder de toda una generación de músicos. Así como hay acontecimientos cuya importancia sólo se descubre al cabo de algún tiempo, existen otros cuya alta significación se impone desde el primer instante. Este ha sido el caso del concierto de Maurizio Pollini en Barcelona.

El evento se produjo con motivo de la convocatoria del Primer Congreso Internacional de la Liga de los Derechos y la Liberación de los Pueblos (1). La actuación de Pollini se ha planteado como un acto de solidaridad con este organismo; cobra así su primera importancia por su valor de gesto, y así fue reconocido por la organización del Congreso en unas breves palabras al comienzo del concierto.

El recital

Pero lo fundamental fue que el hecho no se resumió en el mero planteamiento de una actitud, clara por sí misma, pero necesitada de un contenido que la llenara y que estuviera a su misma altura; y a partir de aquí es inexcusable hacer referencia específica al recital, en apariencia convencional —programa Schubert—, que nos ofreció Maurizio Pollini en el Palau de la Música Catalana. No es mi interés ofrecer opiniones particulares sobre lo que allí aconteció: si hay algo que sobra escuchando a Pollini son precisamente las opiniones, por cuanto ninguna puede llegar a alcanzar las alturas en las cuales este pianista plantea cada obra que interpreta. Baste decir que incluso las tres propinas —Schubert, Schu-

mann, Chopin— quedaron allí expuestas sin concesión ninguna, con una claridad casi descarnada, como auténticos techos de exigencia que, propuestos por el intérprete en principio sólo para sí mismo, trascendían al público cambiando su actitud, enfrentándolo a un concierto por entero diferente.

Si querría, antes de pasar a transcribir lo que más puede aclarar todo esto, las propias palabras del pianista, destacar la obra en que, a mi juicio, se revela con más nitidez la singularidad del enfoque de Pollini: la fantasía "Wanderer". Una obra única en el contexto de la producción pianística de Schubert y aun de toda la música para teclado; una obra que ha sido a menudo expuesta como una apoteosis de alambicamiento, sin duda por la frase que es fama pronunció el mismo autor ante su dificultad: "Que la toque el diablo". Bien. El diablo apareció por fin: se llamaba Maurizio Pollini y, diabólicamente, reveló la clave. Gracias a Pollini sabemos que, también en música, los laberintos sólo tienen sentido cuando responden a una lógica interna no por secreta menos rigurosa: cuando, precisamente por su condición, no ceden un ápice al capricho. La "Wanderer" deja así de constituir un simple reto para virtuosos: desde la versión de Maurizio Pollini se nos ofrece como un milagro de comunicación.

La entrevista

Pero, fuera de toda apreciación, era conveniente saber la opinión del protagonista de este acto. Fue difícil la entrevista; lo fue esta vez un poco más por esas cosas que se llaman "causas de fuerza mayor". Pero el obstáculo más grande, como siempre, fue el engorro inevitable que supone la propia situación implicada en una conversación de este tipo: los prejuicios del entrevistador, la extrañeza del entrevistado, las inconveniencias del idioma extranjero —las dos partes de toda entrevista hablan siempre idiomas distintos—, lo forzado del contacto, el odioso ruido de fondo del magnetófono...

Sin embargo, había que hablar con Pollini, aunque sólo fuera por

ser esta la primera vez —y había muchos más motivos—. Y antes que nada queríamos escuchar la razón de su presentación aquí, en circunstancias tan precisas.

—Sobre esta primera visita tengo algunas cosas que decir. Ya me habían pedido que viniera antes, pero yo no quise hacerlo por varias razones, principalmente porque, con sinceridad, no era partidario de venir a España durante la era fascista. Pero ahora surgió esta posibilidad a través de un amigo mío perteneciente a la Liga, para la cual ya había dado yo previamente dos conciertos en Italia, uno en Roma y otro en Milán. La Liga me propuso venir a Barcelona a dar este concierto, y a mí me entusiasmó la idea, porque me hacía muy feliz que mi primera actuación aquí se realizara bajo estos supuestos.

—A partir de ahora me gustaría seguir actuando en España; únicamente que va a ser difícil encontrar tiempo, pero, sí, creo que me gustaría volver.

—Hay una segunda cuestión, alejada de esta primera, pero que se impone al hablar de Pollini: sus ideas sobre interpretación, especialmente de los compositores románticos. Unas ideas que han sido calificadas de "revolucionarias"...

—Me preguntan a menudo esto, y la verdad es que me siento siempre un poco desconcertado, porque, por supuesto, toda gran música es revolucionaria, y de esto estoy plenamente convencido. Pero yo lo único que creo que es necesario al interpretar es hacerlo lo mejor y lo más profundamente posible. No es mi intención hacer nada nuevo: si acaso hay en mis interpretaciones algo de diferente, viene de mi personalidad, pero no como un propósito.

—Si hay ideas revolucionarias, están en los compositores. Desde luego, uno tiene también que decir que la interpretación ha de desarrollarse con la evolución de los tiempos, simplemente no puede quedarse siempre en lo mismo: cambia como cambia el modo de sentir el arte.

—Generalmente se dice que Pollini es un músico intelectual. Sin embargo, en su recital escuchamos un Schubert apasionado, tremen-

damente romántico. Parece como si esto contradijera esa imagen de Pollini como un pianista que plantea su música fríamente, que busca "conocer" más que "sentir".

—Es que es absurdo hacer una separación, una especie de lucha, entre el sentimiento y el intelecto. De hecho, no hay nada de esto. No son dos cosas que se combatan entre sí: tienen que ir juntas si es que queremos entender de verdad la música. Por supuesto, es necesario para la interpretación el pleno entendimiento de la estructura y la forma de la música, pero con eso no basta. Hay que entender también el significado emocional de la estructura.

—¿Plantea Maurizio Pollini su carrera como un medio de rescatar la gran música de sus actuales poseedores y devolverla a aquellos a quienes verdaderamente va destinada?

—Bueno, la música no tiene dueños. Supongo que cuando usted se refiere a esto habla de un público de élite, de una audiencia conservadora. Pero no se trata de una cuestión de dar o no dar la propiedad: yo creo que la música debe estar a la disposición de todos los públicos, pero no que nadie sea su propietario.

—En Italia ya se han hecho varios intentos de organizar conciertos de modo diferente, para grandes audiencias no acostumbradas a actos de esta clase, y creo que esto tuvo bastante éxito. Pienso, por ejemplo, en los conciertos organizados con la colaboración de los sindicatos, y también en ciclos organizados en Milán, en auditorios tradicionales como La Scala, pero también en conferencias, mítines; asimismo, se ha tratado de descentralizar la música, de llevarla por los pueblos. Se hace especial énfasis en la música de este siglo y sobre todo en la del período de posguerra. En Milán se han organizado desde hace un año ciclos de conciertos en esta dirección; el primer año fueron quince conciertos y este año veinticinco. Todos a precios muy bajos, y en contacto con las escuelas, siempre con el objetivo de conseguir un nuevo público para esta música. Y, de hecho, el intento ha dado resultado, por cuanto ahora contamos

(1) Este Congreso ha sido posteriormente prohibido.

con un público amplio y entusiasta. Y, lo que para mí es importante, este público tiene una actitud diferente, completamente diferente, de la de cierta audiencia conservadora, que a veces incluso hace afectación de no oír la música nueva.

Hay algo que quiero añadir a esto. Nosotros no tratamos de ofrecer a este nuevo público unos programas fáciles, ni cosa que se le parezca. De hecho, incluso a veces se han presentado programas demasiado difíciles —las últimas sonatas de Beethoven, por ejemplo—, y fue asombroso el interés, incluso la comprensión que estos programas despertaron.

Claro que de aquí a decir que los conciertos tradicionales no tienen significado para mí va mucho, es llevar las cosas muy lejos. Mi vida es hacer música. Lo que sería bueno sería cambiar la vida musical, como tantas otras cosas tienen que cambiar. Pero actualmente no se puede decir que me sienta diferente tocando para unas audiencias u otras: ¿cómo podría? Cierto que no puedo olvidar completamente al público, por cuanto la música siempre es interpretada para establecer una comunicación con alguien, pero la presencia del público no puede cambiar las ideas sobre in-

terpretación de la música. Si acaso cambia la naturaleza de la relación entre el intérprete y el público, pero esto ya es algo muy diferente.

También es justo reconocer que incluso en los conciertos normales el público ha cambiado, que las actitudes superficiales o pretenciosas no predominan siempre..., no sé en España..., pero en Londres, desde luego, hay una buena respuesta del público.

—¿Se siente igual al interpretar música, por decirlo así, "establecida" que al tocar la música de nuestro tiempo?

—Bueno, he de reconocer que cada música es distinta a las demás, pero la verdad es que yo no me siento todo lo distinto que usted se imagina al suponer que la música de los diferentes períodos forma mundos separados. Esto no es cierto. Estoy de acuerdo en que han cambiado los conceptos, pero, por ejemplo, hablemos de Schoenberg. Durante toda su vida fue atacado por quienes decían que era un autor cerebral, y, sin embargo, yo, al tocar sus obras, sentí fuertemente no lo contrario, porque el nivel intelectual de esas obras es, en efecto, muy alto, pero sí un profundo sentimiento que no se encuentra en ningún otro compositor. Así que, para mí, Schoenberg no tiene

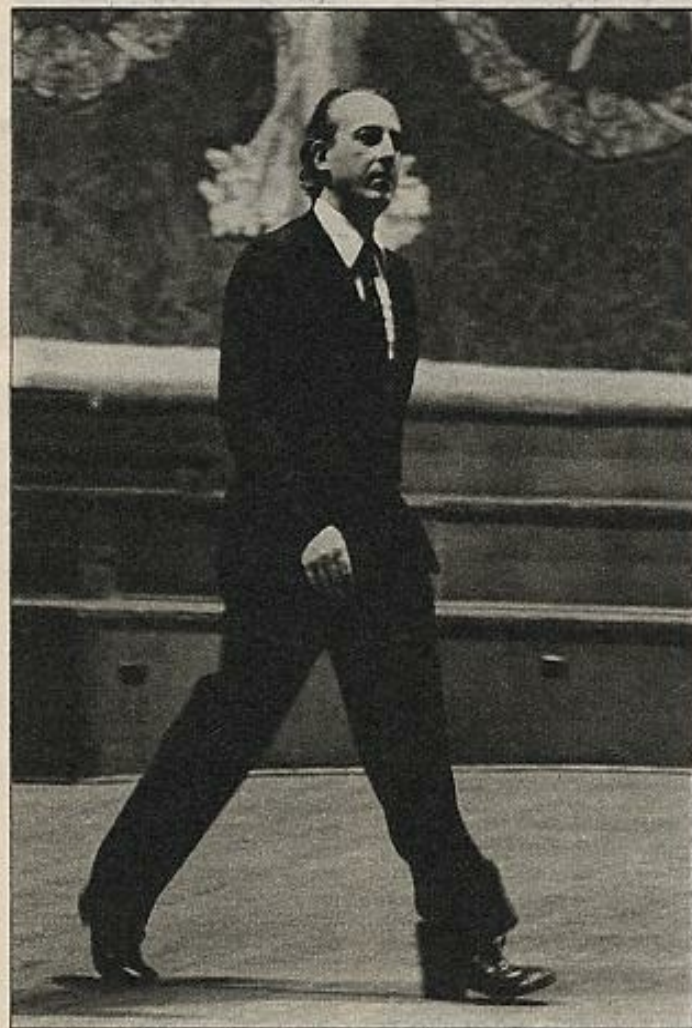
nada que ver con lo que se suele pensar de él. El único problema es que la expresión de lo encerrado en sus obras es más difícil de conseguir. Pero ésta ha sido una cuestión de comprensión por demás frecuente en la historia de la música: Plense en Bach, en su "Arte de la fuga", que fue considerada durante más de cien años una composición puramente teórica..., o en los últimos cuartetos de Beethoven, tan mal comprendidos; esa "Gran fuga" que incluso musicólogos de nuestros días tildan de enloquecida, no atreviéndose a decir que es una mala obra simplemente porque el nombre del compositor es Beethoven.

—¿Qué impresión ha sacado de su primer concierto en España?

—Estoy muy, muy contento de la reacción del público, de esa especie de entusiasmo que advertí no sólo durante el recital, sino también después, en la gente que vino a verme tras el concierto. Encontré una clase de cortesía, de gratitud, completamente nueva para mí. Me pareció que aquí la gente se expresa de un modo muy espontáneo, y eso me agradó y me conmovió profundamente.

El resto de la conversación

Esta respuesta de Pollini era un buen final para la entrevista; además, la conversación ya se había generalizado —de hecho, la última pregunta no la había formulado yo, sino un miembro de la Liga—, así que cerramos el magnetófono. Pero la charla continuó y Pollini, mucho más relajado, respondió a todo lo que le preguntamos. Y aquello se prolongó bastante, y hablamos de muchas cosas: de los discos —"Son muy útiles, sobre todo para la difusión de obras difíciles o infrecuentes, pero no pueden sustituir al concierto en vivo"—, de sus grabaciones con Karl Böhm —"Fue una gran alegría para mí entrar en contacto con la gran tradición musical alemana, con el mundo de los Backhaus, Furtwängler y demás..., no, mis ideas políticas no se interfirieron en nada en mis relaciones con Böhm"—, de las diferencias entre su Chopin y el de Rubinstein —"¿De verdad hay tantas?"—, de sus propósitos al escoger el repertorio —"Creo que hay obras que es importante difundir, pero también creo que los gustos del artista son decisivos: de hecho, yo no me siento capaz de tocar una obra que no me guste"—. En fin, alguien le preguntó si había un significado especial en que su primer programa en España hubiera estado dedicado a Schubert, y la respuesta tal vez no fue todo lo sencilla que podría resultar en principio: "Me pareció que era conveniente". ■



Pollini: "La música no tiene dueños".

LIBROS
DE MONTE
AVILA

acaba de aparecer

LOS ESCRITORES Y LA GUERRA DE ESPAÑA

Corrales Egea, Tuñón
de Lara y otros

edición de Marc Hanrez

«Hemos considerado que lo más interesante era recordar que la literatura sabe, eventualmente, sobrepasarse a sí misma y actuar sobre su época. Al que la guerra atrapa y ya no lo suelta, cualquiera que sea el campo en que milite, para él significa la victoria del deseo, sobre la muerte que lo acecha.»
M. H.



MONTE AVILA EDITORES
Avda. de Roma, 101
Tel. 250 35 34
BARCELONA - 15