

SCHERZO

25 AÑOS

1985 - 2010

sch^{erzo}rzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXV - Nº 252 - Mayo 2010 - 7 €

DOSIER

Festivales de **verano**

ENTREVISTA

Lawrence **Foster**

ACTUALIDAD

Magda **Olivero** y
Giulietta **Simionato**

ANIVERSARIO

Robert **Schumann**

REFERENCIAS

Cuatro últimos lieder
de Richard **Strauss**

CYPRIEN
LOCO POR LOS DISCOS
KATSARIS



9 778402 134807 00252

CYPRIEN KATSARIS, LA PASIÓN DEL DISCO

Pianista y compositor franco-chipriota, Cyprien Katsaris nació en Marsella el 5 de mayo de 1951. Ha realizado una impresionante discografía para Teldec, sello con el que obtuvo numerosos premios, entre ellos el Grand Prix du Disque Fryderyk Chopin, en Varsovia en 1985, el Grand Prix du Disque Franz Liszt, en Budapest, en 1984 y 1989, el British Music Retailer's Association's Award, en 1986, el Disco del Año 1984, en Alemania, por la *Novena Sinfonía* de Beethoven/Liszt, y para Sony Classical, EMI, Deutsche Grammophon, BMG-RCA, Decca y Pavane. Muy pronto se sintió inclinado a revivir a través del disco partituras olvidadas, tales como el arreglo para piano a cargo de Beethoven de su ballet *Las criaturas de Prometeo* y el *Concierto en el estilo húngaro* de Liszt/Chaikovski con Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, así como la versión original para piano y voces, debida a Gustav Mahler, de *La canción de la tierra*, con Brigitte Fassbaender y Thomas Moser. El 1 de enero de 2001, primer día del siglo XXI, creaba su propio sello discográfico, Piano 21, con objeto de continuar privilegiando el equilibrio entre el repertorio conocido y las obras injustamente desconocidas.

¿Cuándo abordó el piano?

Antes de los cuatro años. Comencé con Marie-Gabrielle Louwerse, en el Camerún, donde pasé mi infancia. Aunque soy chipriota, crecí en Camerún, donde los chipriotas forman la segunda comunidad tras la francesa. En aquella época, el gobernador era Pierre Messmer. Mi madre me cuenta que para llegar hasta allí había que coger un avión de Chipre a Atenas, después de Atenas a El Cairo, de El Cairo a Argel... Mis padres tardaron casi treinta y cuatro horas, tantas como para ir hoy día a



Nueva Zelanda. Escuchaban mucha música. Me acuerdo de la *Pastoral*, de los pasajes orquestales de Wagner, de las obras de Chaikovski... Cuando mi madre estaba embarazada, expresó el deseo de tener un hijo director de orquesta. Todavía me acuerdo del primer piano que llegó a la casa para mi hermana mayor, yo tenía tres años y medio. Cuando los de la mudanza lo instalaron es el salón, me sentí atraído como por una amante. Inmediatamente comencé a tocar con un dedo. Aunque enseguida empecé a formarme con Mme. Louwerse.

Pero, hacia los cuatro años, lo que quería era llegar a ser guardia de tráfico. Mi madre se lamentaba. Su mejor amiga, que escuchaba música con ella, le decía: "¡Pero, por qué te inquietas, un guardia de tráfico y un director de orquesta hacen los mismos gestos! No es tan grave". Mi madre asegura que a los cinco o seis meses yo mascullaba una canción célebre titulada *La rasta*. Mucho más tarde, cuando descubrí México, en 1977, la primera dama era pianista —poseía catorce pianos. Di con ella tras conocer a un allegado a la familia presidencial, el yerno de un gran coleccionista de discos de piano que era algo así como ministro de Cultura y que me invitaba a conciertos. Descubrí allí una pieza de Manuel Ponce, compositor mexicano que escribió muy bellas piezas para piano, entre ellas un *Intermezzo* que me incitó a buscar qué otras cosas había hecho. Y lo que me interesaba era encontrar cosas inspiradas en la música del país. Así es como, veintiséis años más tarde, reencontré aquella *rasta* de cuando tenía seis meses...

Usted entró muy rápido en el Conservatorio de París...

Estudié allí con Aline van Barentzen y Monique de la Bruchollerie, con quien obtuve mi Primer Premio de piano en 1969, con René Leroy y Jean Hubeau, en cuya clase conseguí un Primer Premio de música de cámara en 1970. Dos años más tarde, era laureado en el Concurso Reine Elisabeth de Bélgica, después llegaron el Concurso Czifra en 1974 (Primer Gran Premio), la Tribuna Internacional de Jóvenes Intérpretes-Unesco en 1977 en Bratislava y el Concurso Chaikovski de Moscú. Se han encontrado las cintas de mi participación, que publiqué en mi pequeño sello Piano 21. ¡Las *Notations* de Boulez que figuraban en mi programa ya no están en las cintas! En aquel momento, esa música no vivía en olor de santidad. El presidente del jurado del concurso de piano era Emil Gilels, el de violín era David Oistrakh, y el de composición Dimitri Shostakovich. Los candidatos debían tocar uno de los *Preludios* y

fugas de Shostakovich, mientras que la pieza obligatoria era una interesante *Toccata* del compositor estonio Ian Rias. Yo era en esa época uno de los raros pianistas en el mundo que tocaba la *Primera Sonata* de Shostakovich, una obra de una gran modernidad.

¿Para qué sirven entonces los concursos?

¡Para nada! Sin embargo, acepto estar en algunos jurados...

¿Cuál es su concepto de la interpretación?

Tengo ideas personales, evidentemente perfectamente discutibles, pues no formo parte de la estética pianística de estos últimos sesenta años, que busca más una síntesis entre lo que se cree conocer sobre las intenciones de un compositor muerto hace mucho y el punto de vista personal. Si no, es tanto como coger un ordenador, y todo el mundo toca de la misma forma... Soy más sensible a la estética interpretativa de la edad de oro del piano que a lo que se hace desde los años cincuenta, que para mí es una manera demasiado intelectualizada y académica de tocar el piano, a la que falta una cierta fantasía creadora. Cuando usted escucha, por ejemplo, Chopin tocado por todos esos grandes nombres del piano que conocemos desde los años cincuenta y se les compara con Ignaz Friedmann, que tenía un gran poder de creación y de recreación, de libertad incluso, respetando las intenciones de Chopin, ¡no hay nada que tergiversar! Sabemos que Chopin estaba muy apegado al clasicismo. Adoraba a Bach y a Mozart, y sabemos también por sus alumnos que, cuando tocaba, practicaba un *rubato* de una naturalidad inimitable. Porque el *rubato* sólo puede provenir del interior. Si se intenta imitar de alguien, se miente. Y no se puede mentir en música. Se procura imitar a alguien a quien se ha oído hacer un *rubato*... Ahora bien, ¿qué pasó con Chopin y compañía? Los que han intentado imitar esta libertad creadora manteniéndose rigurosos, pero no rígidos, han caído en un *rubato* de mal gusto que ha provocado, en la segunda mitad del siglo XX, otro extremismo que es esa manera académica, intelectualizada, quasi metronómica que detesto.

Es preciso saber que el *rubato* del bel canto romántico es el mismo que el *rubato* del barroco. Hay dos tipos de *rubato*. En el tipo A, la base no se agita y la melodía fluctúa —Liszt lo había descrito en términos poéticos: las hojas vibran a merced del viento y el tronco del árbol permanece inmóvil— y en el tipo B todo el edificio se agita en una frase. Ese *rubato* existía ya antes del romanticismo. Es el mismo, no hay diferencia. Ya estaba escrito en 1723 en los textos del italiano Tosi, y los cantantes lo aplicaban ya. Después llegó el siglo

XIX, el rechazo de las formas clásicas, la explosión del sentimiento, de la emoción. Algunos han caído muy fácilmente en un *pathos* de mal gusto, pero cuando esto viene del interior es auténtico. Cuando usted escucha discos de Alfred Cortot, por ejemplo los *Preludios* de Chopin, es genial, incluso si hay notas erróneas. Hay libertad. Considere, por ejemplo, la *Primera Balada* del mismo Chopin. Si se la piensa sólo desde el piano, que es un instrumento de percusión, y se hace lo que dicen los profesores, que llevan a sus alumnos de la mano, no se llega a nada. Si se la piensa desde el golpe de arco, que yo he trabajado mucho con las sinfonías de Beethoven transcritas por Liszt comparando durante dos o tres meses nota a nota cada una de las versiones, ese trabajo arduo me ha ayudado mucho cuando toco para no pensar sólo desde el piano sino desde la orquesta al completo, desde la polifonía orquestal. En esta *Balada*, si usted piensa en golpes de arco y en una voz, obtiene a la vez la manera de frasear y no puede más que dejar la mano allá donde quiere ir y nunca contra su morfología. Así obtendrá un buen fraseo, un buen color sonoro, etc.

¿De dónde le viene su pasión por grabar?

Es un misterio... Si yo pudiera prescindir de dar conciertos, sería feliz porque me dan horror. Soy un perfeccionista y en el concierto no se puede dar el máximo. Hay momentos, pero el concierto no puede ser satisfactorio al cien por cien. Adoro la grabación porque, un poco como en la paleta de un pintor, está la desmultiplicación de la creación, de la obra de arte, incluso si en este caso se trata de un intérprete... **Usted siempre busca elaborar programas originales...**

Ahora, por ejemplo, me intereso por las correspondencias e influencias de los compositores entre sí. Por eso hemos producido recientemente en Piano 21 un doble CD que he titulado *Correspondencias vienesas*. Habiéndome interesado en un compositor de la época de Schubert, Anselm Hüttenbrenner (1794-1868), quise demostrar que en este período vienés de la época Biedermeier había compositores que escribían pequeñas danzas sobre canciones célebres. Así, reuní valsos de Hüttenbrenner sobre *El rey de los alisos* de Schubert así como la transcripción de ese mismo *Lied* por Liszt. Existen igualmente unas muy bellas variaciones del mismo Hüttenbrenner, compositor que estoy intentando sacar a la superficie, pues fue marginado por los musicólogos según la teoría de que habría conservado para sí mismo, durante demasiado tiempo, el manuscrito autógrafo de la *Sinfonía "Incompleta"* que Schubert le remitió, y

hasta la década de 1860 no ofreció con su orquesta el estreno en Viena. Considerado como un compositor de tercer orden —aunque esa no es razón para ignorarlo—, escribió igualmente piezas que inspiraron nada menos que a Schubert, que compuso unas variaciones sobre un tema de Hüttenbrenner procedente de uno de sus cuartetos de cuerda. Eso me puso la mosca tras la oreja... Porque ese tema recuerda indirectamente, pero sin duda alguna, al célebre segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven. Después he dado con otro fragmento de Hüttenbrenner, un homenaje fúnebre a Schubert. Entonces me puse en contacto con uno de los mayores musicólogos vieneses de ese período, Otto Biba, director de la biblioteca de la Sociedad de los Amigos de la Música de Viena. Le rogué si podría enviarme otras partituras, si las tenía y si existía igualmente un homenaje fúnebre a Beethoven. Biba me envió, en efecto, un homenaje a Beethoven... Y yo he grabado el Allegretto de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven en la versión de Liszt, que ya había registrado en el marco de la integral de las sinfonías de Beethoven para Teldec, que en su época había sido la segunda mejor venta de esa marca después de Harnoncourt, y he añadido la transcripción de Liszt del *Lied* de Schubert *El rey de los alisos*. Por otra parte, soñaba con tocar un día la *Sonata "Patética"* de Beethoven, algo mucho menos original. Pero Beethoven la compuso poco después del nacimiento de Schubert, de quien será enseguida su ídolo... Cuando Schubert estudia con Carl Czerny a los once años en Viena, escribe un pequeño vals típicamente vienés. Decido añadirlo a mi disco, así como una serie de sus vals titulados *Homenaje a las bellas vienesas*, un título del editor, así como dos *Escocesas*. Entonces me doy cuenta de que entre las danzas de Beethoven se encuentran doce contradanzas para orquesta, o *country dances* en inglés (danzas campesinas). También tenía ganas, desde hacía mucho, de grabar una hermosa transcripción de la *Sinfonía "Incompleta"* de Schubert, transcripción que acabé por encontrar en casa de Karl Reinecke, un amigo de Liszt que sin duda realizó su versión poco después del estreno del original para orquesta. Cuando elegí esta obra no sabía todavía que era Hüttenbrenner a quien Schubert había entregado el manuscrito. Lo había conservado durante treinta años y había efectuado una transcripción para cuatro manos que estaba perdida. También había realizado una transcripción para piano de seis de las doce contradanzas para orquesta de Beethoven. La segunda de estas contradanzas presenta la primera aparición del tema del final de la *Sin-*

nia "Heroica" que será luego utilizado en el último número de *Las criaturas de Prometeo*. Beethoven lo retoma después en las *Variaciones "Heroica"* y en la *Sinfonía "Heroica"*... Liszt escribió unas *Soirées de Vienne* que se basan en vals de Schubert, después de haber compuesto a los once años un vals en Viena, y, más tarde, otro vals aún más vienés. He añadido a Anton Diabelli, que no es el compositor de segunda fila que se piensa, pues ha escrito unas sonatinas que no son piezas para principiantes sino sonatas en forma reducida. Había solicitado a cincuenta compositores contemporáneos elaborar una variación sobre su famoso vals, entre los que descubro que se encuentran Schubert, Hüttenbrenner y Liszt, "un joven húngaro de once años", si creemos a Diabelli que lo anotó en la partitura. He añadido cuatro de las treinta y tres *Variaciones Diabelli* de Beethoven y, para concluir el álbum, he descubierto un movimiento para quinteto de cuerdas de Beethoven transcrito por Diabelli para piano. Y así se riza el rizo...

¿Por qué ha creado su propia casa de discos?

Abandoné Teldec hace veinte años porque me lamentaba, con razón o sin ella, de que mi catálogo contaba con pocos discos de conciertos. Había hecho el *Concierto n.º 2* de Brahms con Thielemann, que funcionó muy bien y fue maravillosamente acogido por la crítica en Alemania; había hecho los Mendelssohn con Masur y la Gewandhaus de Leipzig, la orquesta de Mendelssohn que hasta entonces nunca había grabado estas obras. Me acuerdo que, durante la grabación, llevaba los movimientos lentos *lento*. Masur me para y me dice: "No, no, tiene que ser más rápido. Aquí tenemos documentos que demuestran que los movimientos lentos en Mendelssohn son más rápidos". En la marcha del *Capriccio brillante*, Masur detiene a la orquesta y dice a los músicos: "No, no, no han entendido nada, tocan esto a la alemana. Esto no es una marcha alemana sino una marcha francesa". Fue suficiente, porque Napoleón había pasado poco antes por Alemania y bastaron esas palabras para que comprendieran. Formidable.

¿No es demasiado difícil para un músico ser el jefe de su propia casa de discos?

No tengo ningún apoyo ni los medios suficientes para funcionar sin algunos patrocinadores. Sin ellos estaría en la calle, porque todos mis cachés se destinan al sello, y he perdido muchos cientos de miles de euros. Pero es una pasión. Adoro grabar y si no hubiera más que un único ejemplar de cada uno de mis discos en alguna parte de algún museo que pudiera escucharse, estaría contento.

¿Dónde graba?

En Alemania, en un estudio en las inmediaciones de Heidelberg, el Studio Van Guest, que posee un magnífico Steinway, un Bösendorfer y un soberbio Yamaha...

¿Con cuántos discos cuenta su catálogo?

En Teldec veintitrés o veinticuatro, en Sony siete u ocho, en DG grabé hace treinta y dos años, en Londres, *Las bodas* de Stravinski bajo la dirección de Leonard Bernstein, con Martha Argerich en el premier piano, Zimerman en el segundo y Homero Francesch en el cuarto. En EMI, grabé un disco con Eugene Ormandy que incluía la *Fantasia Wanderer* de Schubert orquestada por Liszt.

¿Y en su propio sello, Piano 21?

Más de una veintena y dos DVDs. Me gusta confeccionar programas inéditos u originales, que elaboro durante mucho tiempo. Por ejemplo, un recorrido por la música francesa de Luis XIII a Boulez. Escogí una pieza del rey Luis XIII, que era músico, que encontré por casualidad en un tratado de trompa de caza escrito por un tal Le Normand o Normand, un gran trombonista. Miro en ese tratado los aires de caza y veo páginas que habían sido escritas por un tal marqués de Dampierre, y de repente veo un *air de cour* compuesto por Luis XIII, que anoto inmediatamente, y le añado una improvisación para la grabación. El disco está desgraciadamente agotado. He añadido *La Marsellesa* en versión de Liszt, que he retocado un poco, obras de Lully, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Satie, Messiaen y Boulez, con sus *Notations*.

También he concebido un CD de compositores franceses que incluye numerosas primicias mundiales, pero completamente disparatado. Todos son compositores desconocidos. Comienzo con un músico del XIX, Amédée Méreaux, nacido en Ruán en 1802, que tocó a cuatro manos con Chopin y fue profesor en el Conservatorio de París. Escribió un sinfín de estudios para piano, algunos de una dificultad que sobrepasa la de Chopin y Liszt, e incluso la de Godowski en los *Estudios* sobre Chopin... Yo creo que Méreaux es el eslabón perdido entre los románticos y los posrománticos Rachmaninov y Godowski. Incluso Prokofiev tocó uno de sus estudios. Por mi parte, he seleccionado cinco de ellos, uno o dos entre los más arduos, los más representativos para mi gusto. Hay uno que es de una dificultad monstruosa, armónicamente se tiene la impresión de oír a Rachmaninov antes de tiempo, hay cosas sublimes en este compositor. A continuación, he querido darme gusto incluyendo una adorable piececita que yo tocaba a los once o doce años de Jean Galon, y *Une vieille boîte à musique* de Déodat de Séverac. He integra-



Willy de John

do en el disco una serie de improvisaciones sobre músicas de películas francesas que tenía intención de hacer al final de un recital en Japón, entre ellas *Los paraguas de Cherburgo*, *Moulin Rouge*, *Un hombre y una mujer*... También se encuentra en este disco una pequeña sonata que me ha dedicado Stéphane Blet.

He sacado otro disco que reúne a tres miembros de la familia Mozart, el padre, Leopold, violinista, autor de la famosa *Sinfonía de los juguetes*, que he grabado aquí en una versión para piano realizada por Matthew Cameron, y que ha dejado tres sonatas para teclado. He incluido una que es asombrosa porque en el segundo movimiento se ve de dónde Wolfgang Amadeus ha sacado el segundo movimiento del *Concierto n.º 21* y, gracias al musicólogo vienés, he seleccionado piezas del hijo de Mozart, Franz-Xaver, de hecho uno de los iniciadores de la polonesa melancólica. Lo asombroso es que, en la que he elegido, se tiene la sensación de escuchar una obra juvenil de Chopin, cuando estamos en 1814... Creo que si no hubiera tenido el apellido de su padre, Franz-Xaver Mozart sería más conocido. Concibió su primera obra, unas *Variaciones sobre el Minueto de Don Giovanni*, a los catorce años, el año de su primer recital en Viena. Constanze comete entonces el error fatal de cambiar el nombre de su hijo Franz Xaver por el de Wolfgang Amédée Mozart hijo. Cuando toqué en Montpellier la penúltima variación, a *tempo* lento, René Koering me dijo: "Se tiene la impresión de oír a un Schubert grave...". El músico que escribe Schubert antes de Schubert y Chopin antes de Chopin y que es el hijo de Mozart, ¡no merece caer en el olvido!

Entre sus numerosos discos se encuentran grabaciones con Eugene Ormandy...

Eugene Ormandy colaboró con Rachmaninov en parte de sus conciertos, la otra parte correspondía a Stokowski, que fue el predecesor de Ormandy en Filadelfia, la orquesta favorita de Rachmaninov. Estaba muy impresionado por tocar bajo la dirección de Ormandy, porque era un grandísimo nombre, y me habían prevenido que habría antes un ensayo en su casa, al piano. Pensaba que era alto, cuando de hecho tenía la misma talla que yo. Encontré a un hombre absolutamente encantador y simpático. Me dijo: "Bueno, toque la pieza". ¡Qué miedo...! Lo peor: tocar ante una sola persona... No obstante, le toqué a Ormandy los tres fragmentos, entre ellos el *Concierto en el estilo húngaro* que Liszt había comenzado y que Chaikovski terminó... Una atractiva alumna de Liszt, una bávara, Sophie Malter, había solicitado a su maestro que le escribiera un concierto virtuosístico. Era hacia el final de la vida de Liszt, en la época de *Nuages gris* y otras obras. Liszt comenzó a escribir un fragmento *alla ungarese*, que no termina, por lo que sugiere a Sophie Malter que solicite a Chaikovski concluirlo. Ella no le dice a éste que esas páginas son de Liszt, sino que es ella quien ha comenzado a escribir la pieza. Entre tanto Liszt muere, Chaikovski termina el concierto, lo orquesta y en 1892 es el estreno mundial en Odessa. Chaikovski dirige y Sophie Malter toca el piano.

En el momento en que yo ensayaba el fragmento en su casa, Ormandy me dice: "Vaya, ese tema, cuando yo tenía ocho años lo canturreaba por las calles de Budapest...". Al cabo de un momento, su rostro se ensombrece. Su mujer estaba a su lado, y comienza a decirme: "¿Cómo se llamaba ese pianista...? ¿Cómo se llamaba ese pianista...?". Ella

le coge de la mano y le dice: "Deja de pensar en eso... William Kapell... Se mató en un accidente de avión...". El avión de este inmenso pianista se estrelló, en efecto... Ormandy me dice entonces: "Fui yo quien le invitó...". Se sentía mal a causa de este accidente mortal.

Después de que yo le confesara: "Maestro, estoy realmente intimidado al conocerle, le veo en los discos, le admiro...", me contó su primer encuentro con Rachmaninov. "Cuando me dijeron que iba a dirigir con Rachmaninov la primera vez, estaba asustado. Teníamos que hacer la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* y, durante el concierto, Rachmaninov cambia las notas. Yo no sé ya qué hacer. Le miro tímidamente. Él era muy alto, tenía una gran cabeza... Me mira, estaba furioso. Me fusila con la mirada, y continúa tocando. Yo me dije: 'Pero, ¿qué he hecho?'. Al acabar, fui a verle a su camerino y estaba furibundo, no contra mí sino contra sí mismo porque había tenido un vacío de memoria...".

Cuando hice *Las bodas* de Stravinski en Londres con Argerich, Zimerman y Francesch, y Bernstein dirigiendo, hubo un concierto en Londres en el Festival Hall, el disco DG y una producción para la BBC. Al acabar la obra, hay una serie de acordes que están mal escritos, muy lentos para los cuatro pianistas. Stravinski trata a los pianos como lo que son: instrumentos de percusión... Y Bernstein que repite, que vuelve a repetir, y que dice: "Esto no marcha, y ya sé por qué: ¡porque estoy con cuatro solistas!". Se sobrentendía que no estábamos acostumbrados a escucharnos...

Bruno Serrou

Traducción: Juan Manuel Viana