

Historia viva.

Una reflexión en torno a Krystian Zimerman y a sus ideas sobre la interpretación.

Texto del programa de mano del concierto ofrecido en el Palau de la Música de Valencia para el 10º aniversario de los Cursos Anuales de Análisis e Interpretación Pianística de la Escuela de Música "Duetto".

La historia de cualquier arte está marcada por aquellas personalidades que supieron dar forma a una manera de sentir, a una forma de vivir su tiempo. Zimerman es el emblema más perfecto de lo que es la interpretación pianística hoy. Nadie ilustra con tanta intensidad los fascinantes enigmas a los que se enfrenta el músico del presente, tan distintos de las que fueron las inquietudes del mundo musical clásico y romántico. Ni nadie nos ayuda tan bien como él a plantearnos qué sentido tiene escuchar hoy las obras de una época ya pasada.

El interés que sigue despertando un repertorio cronológicamente tan alejado de nosotros constituye, de por sí, un fenómeno de extremo interés: ninguna otra época ha conocido semejante atracción por una música de otro tiempo, a pesar de que desde entonces no sólo han cambiado los instrumentos (que todavía en los tiempos de Brahms eran tan distintos de los nuestros), sino las expectativas del público, las maneras de fruición y el propio significado que atribuimos a las obras. Ha desaparecido la práctica de la improvisación, los compositores ya no tocan su propia música y los intérpretes, por lo general, ya no saben componer. Hace sólo cien años, por el contrario, incluso aquellos intérpretes que no brillaban por su actividad creadora estaban impregnados por la espontaneidad de quien concibe la partitura como una ocasión para comunicar algo a las personas que tiene enfrente. En una palabra: aquella música era un lenguaje común a intérpretes y público.

Hoy en día las cosas parecen haber cambiado radicalmente. La plena aceptación de un lenguaje musical único, definido cronológica y culturalmente se ha derrumbado —como no podía ser de otra forma— al tiempo que se ha perdido la identificación en aquellos ideales de los que la música había sabido ser la más perfecta representación. Y es precisamente Krystian Zimerman el pianista que con más urgencia nos ha permitido reflexionar sobre esta realidad. Una y otra vez, en sus escasas pero tan significativas declaraciones públicas, nos ha recordado que si las obras de algunos grandes compositores del pasado siguen ocupando su lugar en un panorama musical cada vez más heterogéneo es precisamente porque esa música contiene valores que tantos de nosotros seguimos queriendo considerar como universales: "El lenguaje de la música [...] comunica sentimientos profundamente arraigados en el hombre —como el amor—, que hallamos en cualquier parte del mundo. Los

hombres hablan lenguas distintas, tienen culturas distintas, pero existen elementos comunes: el sentirse seguros, el amor, la armonía, la amistad, el estar vinculados a otras personas... Los hombres tienen todo esto en común”ⁱ. Zimerman hacía esta declaración en ocasión del lanzamiento de su nueva grabación de los Conciertos de Chopin. Y precisamente a propósito de estas obras inmortales, especificaba: “Su fuerza expresiva brota del hecho de que la música manifiesta sentimientos que todos hemos probado, o que, en cualquier caso, nos resultan familiares [...], sentimientos experimentados por todos nosotros, antes o después, en la vida.”ⁱⁱ

EL CONCIERTO Y EL MITO DE LA PERFECCIÓN

Entender la música de este modo significa convertir el concierto en un lugar de encuentro, una ocasión para compartir las emociones creadas por la capacidad de la música para evocar sentimientos. “El concierto es uno de los últimos medios para estar juntos, flanquear a otros seres humanos, compartir emociones. Es, sobre todo, el lugar donde el arte se hace en tiempo real, guarda su parte ignota, donde el público está incluido en el acto de la creación.”ⁱⁱⁱ Con Zimerman, la importancia capital del público —a veces ignorada por el propio público pero evocada a menudo por otros grandes intérpretes— adquiere un significado sin precedentes. Inolvidable es la metáfora que el pianista polaco empleaba en una rueda de prensa en septiembre de 1999: “La interpretación llega en la sala de concierto, como resultado de la tensión creada en ese preciso instante por la interacción entre el artista y el público. La interpretación es como un niño: no es ‘mío’ ni ‘de mi mujer’, sino ‘nuestro’. Son los espectadores quienes me convierten en artista.”^{iv}

Ante declaraciones como las que acabamos de mencionar, no es difícil entender por qué Zimerman no se reconoce en absoluto en la etiqueta de “perfeccionista” que tantos periodistas le han atribuido. Bien al contrario, cada interpretación es para él algo único, un acontecimiento cargado de sorpresas: “Cada concierto es una meta nueva, una nueva historia.”^v Lo que algunos identifican con la búsqueda de una inmóvil perfección es, en realidad, un progresivo acercamiento a un ideal que se va definiendo precisamente en el momento del contacto con el público: “En cada concierto trato de aprender algo nuevo”, declaraba Zimerman durante su gira española de 1998. “Así, por ejemplo, [...] del recital que ofrecí ayer —cuya grabación he escuchado y analizado detalladamente esta misma noche— he decidido que en el concierto que ofreceré mañana modificaré alrededor de 50 pequeñas cosas. Mientras estoy tocando, cada medio segundo percibo algo que quiero modificar.”^{vi}

Este extraordinario “control de calidad” al que el pianista polaco somete toda su actividad interpretativa justifica también la decisión de viajar siempre con su propio piano Steinway, así como de la escasez de sus apariciones públicas, limitadas a poco más de cuarenta conciertos por año. Unos conciertos cuyos programas son, a su vez, el resultado de una meditada elección realizada a partir del extenso repertorio que Zimerman suele trabajar simultáneamente. “Dispongo cada año de bastante material como para proponer cuatro o cinco recitales, jugando con las piezas que toco desde hace tiempo, las que he tocado y más tarde dejado de lado, y las novedades.”^{vii}

En efecto, a diferencia de otros intérpretes legendarios por su auto-exigencia (como Arturo Benedetti-Michelangeli), Krystian Zimerman dispone de un repertorio realmente inmenso, del que el disco refleja tan sólo una mínima parte. Un repertorio vasto y heterogéneo, en el que abundan las obras poco conocidas y autores de relieve injustamente olvidados, como sus compatriotas Szymanowski, Lutoslawski y Bacewicz, o el francés Henri Dutilleux, formidable compositor cuya grandeza Zimerman ha alabado en repetidas ocasiones.

EL ESTUDIO DE LA PASIÓN Y LA PASIÓN POR EL ESTUDIO

Es precisamente la Sonata para piano de Dutilleux la involuntaria protagonista de una anécdota reveladora de la intensidad con la que Krystian Zimerman vive su relación diaria con la música. En una entrevista realizada en Estados Unidos en 1998, el pianista polaco comentaba: “Cuando he llegado a Nueva York, hace unos días, he sentido la necesidad de tocar la tercera variación del último movimiento de la Sonata de Dutilleux. Me he puesto de acuerdo con mi agente para que me encontrara una sala de ensayo y he vuelto a comprar la partitura, que no tenía conmigo. Esto puede parecer increíble, pero no podía esperar: tenía que tocar esa pieza. Me sentía como un turista sediento en busca de un puesto de bebidas. Esto revela pasión, y no creo que se pueda servir a la música de manera convincente si no se percibe semejante necesidad. Esto me puede pasar dos o tres veces al día, y con todo tipo de repertorio.”^{viii}

Pasión por la música... Una y otra vez, las palabras de este músico extraordinario expresan con impactante inmediatez esta relación vibrante con el piano y su literatura. Y, como en el caso de tantos otros artistas, esta intensidad emocional se revela de manera aún más chocante fuera que dentro del escenario. Una vez más, las palabras del propio Zimerman son muy explícitas: “La música es pasión, y ésta no conoce del tiempo. Muchas veces, en el estudio de mi casa, miro el reloj y me han dado, sin darme cuenta, las cinco de la mañana.”^{ix}

Ver a los grandes intérpretes estudiando es siempre una experiencia fascinante, aunque a veces difícil de valorar. El caso de Zimerman no es una excepción: esta intensidad emocional se materializa en unas prácticas de estudio extremadamente detallistas, en las que cada elemento de la ejecución es asimilado meticulosamente. Si puede sorprender el descubrir que obras como el Segundo Concierto de Brahms o las Variaciones en si menor de Szymanowski le llevaran diez años de estudio, no es menos fascinante descubrir que se trató de años de trabajo “muy artesanal”, tal como el propio Zimerman definió su manera de practicar. El mejor emblema de esta actitud es su negativa a tocar la obra en su totalidad, durante el proceso de asimilación: “Me sentiría como un idiota que en una sala vacía recita ‘Ser o no ser’”, afirmó una vez.

Es precisamente este rigor en la fase de preparación el que permite al artista polaco encontrar el adecuado margen de libertad en el momento de la ejecución, auténtica razón de ser de toda la fase de preparación de una obra. El comprobar ante el público el resultado de un proceso de estudio —una necesidad que los jóvenes intérpretes tan bien conocen— es una exigencia para el propio Zimerman. De ahí los conciertos de prueba que todavía a día de hoy realiza antes de llevar de gira un nuevo programa, principalmente en pequeñas ciudades próximas a su lugar de residencia; y de ahí también el rigor con el cual Zimerman graba para su uso personal todas y cada una de sus apariciones públicas. La escucha sistemática de esas grabaciones se ha convertido con los años en una decisiva herramienta de estudio, gracias a la cual la concepción que tiene el propio artista de la obra va madurando y evolucionando en función de su respuesta ante el público. Como bien sabe cualquier músico, la percepción de la obra que tiene el intérprete durante la ejecución es totalmente distinta de la que puede tener el público. Por ello, escuchar la grabación de aquella misma interpretación supone situarse, al menos por un momento, del lado del espectador: un modernísimo cambio de perspectiva que de hecho sólo los avances tecnológicos han hecho posible.

Más allá de este ámbito doméstico, el de la grabación se convierte, no obstante, en un problema bastante articulado, para Zimerman como para la mayoría de los grandes intérpretes de nuestro tiempo. Los registros discográficos representan, cómo no, un aspecto esencial de su vida artística, pero su concepción de la interpretación como un acto de “comunidad”, aun más que de “comunicación”, implica la presencia física del público, algo que el estudio de grabación no podrá nunca ofrecer. Y las grabaciones en vivo no dejan de ser una solución poco convincente a este enigma propio de nuestro tiempo, ya que el público presente en el momento de la grabación no es el mismo que escucha esa misma interpretación cómodamente sentado en el sillón de su casa.

La posición de Zimerman no es tan extrema como la de otros intérpretes que, en nombre del contacto directo con el espectador, han acabado por eliminar casi totalmente la música reproducida de su vida artística —como Sergiu Celibidache o, más recientemente, Grigory Sokolov—, pero los escasos trabajos discográficos del pianista polaco se han convertido con el tiempo en auténticos acontecimientos, que reflejan de manera cada vez más ocasional la evolución de su vasto y heterogéneo repertorio. No sabemos lo que nos deparará el futuro. Sólo cabe destacar una interesante novedad introducida en los últimos años: Zimerman ha instalado en su residencia un estudio de grabación profesional, con el fin de poder grabar con total tranquilidad, en cualquier momento, las obras que el artista considere adecuadas para ello. Varias piezas han sido ya grabadas con este “nuevo sistema”, aunque ninguna de ellas ha aparecido todavía en el mercado.

UNA PAULATINA ACUMULACIÓN DE EXPERIENCIA

La discografía de Zimerman resulta especialmente decisiva para estudiar su trayectoria artística sobre todo cuando ilustra las colaboraciones que más han marcado su vida profesional. Carlo Maria Giulini, Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Herbert von Karajan y, más recientemente, Pierre Boulez, firman algunos de los principales registros de esta discografía, y es realmente admirable la capacidad del pianista polaco para adaptarse a la estética de cada uno de ellos sin dejar por ello de ser coherente y fiel a sí mismo. Bien al contrario, precisamente estas colaboraciones constituyen las etapas decisivas de una evolución personal que es el lógico reflejo de la postura de Zimerman hacia el propio hecho interpretativo.

Esta evolución está en la raíz de algunos de los aspectos más peculiares de la discografía de Zimerman. En primer lugar, la desaparición de algunas de las grabaciones antiguas, empezando por su primera experiencia discográfica, un LP con los Valses de Chopin, que es hoy, precisamente por este motivo, una auténtica pieza de colección, y siguiendo con las grabaciones mozartianas y brahmsianas anteriores a 1983, todas ellas retiradas a petición del propio Zimerman que ya no se reconoce en esas interpretaciones. En segundo lugar, la presencia de grabaciones que permiten seguir los cambios en el enfoque de algunas obras capitales de la literatura pianística. El caso más chocante, en este sentido, es el de los Conciertos de Chopin, recientemente grabados por Zimerman —en una doble faceta de solista y director— tras haber estado presentes en el catálogo de Deutsche Grammophon en un anterior registro realizado a finales de los años 70. La comparación de estas dos grabaciones (que podemos complementar, sobre todo en el caso del primer Concierto, con la escucha de otras interpretaciones del mismo intérprete, entre las cuales la prueba final del Concurso Chopin 1975 publicada en su día por la casa polaca Muza) es la mejor

demostración de lo que el propio Zimerman explicaba recientemente: “No creo en ninguna revolución en la música. [...] Creo en la evolución, en una paulatina acumulación de experiencia.”^{xi}

Entre una y otra grabación, en efecto, no hay rupturas ni cambios radicales; las evidentes diferencias dinámicas y agógicas, el distinto concepto del *rubato*, las nuevas sutilezas tímbricas, son el resultado de un proceso de profundización que no necesita poner en entredicho las líneas esenciales de la concepción de estas obras para que éstas reflejen la evolución artística y las experiencias vitales del artista que las interpreta.^{xii} Como si de un rostro humano se tratara, reconocemos fácilmente los rasgos y una determinada expresividad, al tiempo que notamos la madurez, la experiencia y la diferente forma de expresar las emociones que sabemos implícitas en el fluir del tiempo. Precisamente dos décadas separan esta grabación de 1999 de la anterior, una grabación serena, entusiasta y llena de energía como la que nos esperaríamos de un joven de poco más de veinte años.

Nos equivocáramos, sin embargo, si limitáramos nuestra reflexión a la comparación entre ambos registros, pues nos olvidaríamos que, al reivindicar este proceso evolutivo, Zimerman reivindica sobre todo una actitud interpretativa abierta en cada instante a ulteriores desarrollos: una interpretación “viva y constantemente cambiante.”^{xiii} Como es natural, entre ejecuciones llevadas a cabo a pocos días de distancia una de otra siempre se advertirán diferencias más reducidas que las que separan interpretaciones realizadas a distancia de décadas, pero es fundamental apreciar que para Zimerman la actitud anímica es la misma.

Un ejemplo extraordinario de esta postura ante la interpretación lo hemos podido seguir precisamente en España hace unos años, cuando Krystian Zimerman llevó de gira el Concierto op. 15 de Brahms. Aquella interpretación fue una lección inolvidable para todos aquellos que llevábamos décadas esperando un intérprete capaz de poner de manifiesto todo aquello que la investigación musicológica ya permitía certificar. Por primera vez pudimos apreciar la unicidad estética de este Primer Concierto, tan distinto del Segundo y auténtico homenaje a toda una tradición cuyas raíces ahondan en el propio período barroco, al tiempo que los tantos aparentes enigmas presentes en la partitura (empezando por la elección del *tempo* del primer movimiento y siguiendo por un sinfín de detalles de fraseo, acentuación, dinámica y articulación) parecían encontrar en el acto una fácil respuesta. Sin restar ni un ápice de las posibilidades expresivas del piano moderno, esa interpretación fue capaz de recordarnos que esa obra fue pensada, creada y estrenada con instrumentos mucho más arcaicos de lo que habitualmente creemos; y supo poner de manifiesto todo lo que el joven Brahms debía no sólo a Beethoven sino al propio Mozart, cuyo Concierto en re menor tan estrecha relación mantiene con este primer Concierto del compositor de Hamburgo. Demostró que sí es posible, incluso en el repertorio de la segunda mitad del siglo XIX, llevar

a los instrumentos modernos la experiencia de la ejecución con instrumentos originales (evidentísima sobre todo en la elección de la sonoridad orquestal, con la renuncia casi total al *vibrato* y un meticuloso estudio de la articulación); y también probó que las velocidades aparentemente excesivas de que nos hablan las fuentes históricas pueden aplicarse perfectamente a la ejecución con instrumentos modernos, siempre y cuando la técnica esté a la altura de la situación.

Resultó inevitable comparar esas inolvidables veladas con la grabación que, tantos años antes, un joven Zimerman entonces en los inicios de su carrera había realizado bajo la dirección de Leonard Bernstein. Pero no sólo la comparación con esa grabación, sino las propias diferencias entre los conciertos ofrecidos en diferentes ciudades demostraron que la mayor enseñanza de aquella interpretación no residía ni en su atención a la investigación musicológica ni en las múltiples decisiones estéticas que la sustentaban, sino en la capacidad de olvidar todo ello en nombre de una interpretación que parecía pura espontaneidad, puro abandono, puro instante. Incluso la evidente proximidad entre aquella interpretación y algunas antiguas versiones discográficas (en particular la de Artur Schnabel, cuya soberbia grabación de este Concierto se remonta a 1938) tenía precisamente aquí su punto de máximo contacto: esa naturalidad, esa inmediatez de la expresión, esa capacidad de ensimismarse en la obra que tanto caracteriza a los grandes pianistas del pasado encuentra en Zimerman una nueva y modernísima juventud. Sólo un selecto grupo de auténticos artistas, a lo largo de la historia de la interpretación, ha sabido vivir la ejecución de esta forma.

ENSEÑANDO...

Uno de los aspectos más destacados de la actividad reciente de Krystian Zimerman es su interés por la enseñanza. En la tradición decimonónica fueron muchos los grandes pianistas que se volcaron en una intensa actividad pedagógica: desde Liszt, Chopin y Clara Schumann hasta Busoni, Godowsky, Cortot o Schnabel, un imponente listado de destacados protagonistas de la historia del piano volcaron tiempo y energías en transmitir su experiencia a las sucesivas generaciones. Tras décadas de desapego, este interés está hoy renaciendo, y varios grandes solistas han convertido con el tiempo la enseñanza en un elemento fundamental de su actividad, como muestran de manera especialmente llamativa los casos de Maria João Pires y Dimitri Bashkirov.

Pero también en su faceta pedagógica Krystian Zimerman sabe ser una figura realmente única. A diferencia de otros grandes intérpretes, el pianista polaco no cree en el concepto tradicional de la *masterclass*: "Se tiene demasiado poco tiempo como para trabajar seriamente, y no se ve nunca el resultado de los esfuerzos realizados —declaraba a la revista

Le Monde de la Musique—. Yo no poseo recetas milagrosas para tocar mejor el piano; no tengo ‘trucos’ rápidos que pueda ofrecer a mis estudiantes. Además, las *masterclasses* son por lo general públicas, y uno se pregunta entonces si está allí para ayudar a los alumnos o para entretener a la galería. Los momentos más fructíferos de una clase pueden ser muy aburridos para el público: escuchar a alguien repitiendo veinte veces el mismo pasaje no tiene nada de espectacular...^{xiv} La actividad pedagógica, para Zimerman, necesita otras condiciones y un seguimiento personalizado del alumno. Por ello, desde 1996, se hecho cargo de una clase de la Musik-Akademie de la ciudad de Basilea^{xv}, una clase cuyo peculiar enfoque él mismo se ha encargado de ilustrar en repetidas ocasiones. “Tengo un grupo de alumnos —afirmaba Zimerman en 1998— con los que me reúno los miércoles. Son, claro, clases muy singulares, no aferradas al teclado.”^{xvi} “¡Hay tantos factores que influyen en la calidad del trabajo, de los que no se habla en las escuelas! La mayoría de profesores saben explicarte cómo tocar una pieza, pero muy pocos de ellos son capaces de decirte por qué tienes problemas con esa pieza.”^{xvii}

El aspecto tal vez más singular y sin duda más moderno de la enseñanza impartida por Zimerman en su clase es la proyección hacia el mundo profesional. Entre ese selecto grupo de estudiantes se encuentran potenciales futuros concertistas, que tendrán pronto que medirse con un mundo musical al que muy raras veces los Conservatorios y las Escuelas Superiores preparan adecuadamente. “No se dan nociones de acústica, ni de electrónica. No se enseña para qué sirven los organizadores de conciertos, ni cómo conseguir un contrato con una casa discográfica. No se explica de qué hay que estar pendiente cuando se trabaja con una orquesta. Desde la construcción de los pianos hasta el estudio de la filosofía, desde el estatuto legal del artista hasta la manera de comportarse durante una entrevista, hay mil asuntos a los cuales el joven pianista no está preparado. En Basilea, intentamos remediar todo esto.”^{xviii}

El mundo del disco está, cómo no, en el centro de esta atención, pero también lo están las relaciones con la prensa y con el complejo mundo de la gestión: “Cada uno de mis alumnos [...] tendrá pronto que grabar un disco. De este modo, se tendrá que medir muy pronto con los problemas técnicos y artísticos que pone este medio. Quisiera que, cuando deje la Academia, al término de los tres años de estudio, tenga todas las armas necesarias para enfrentarse al mundo profesional, que no tenga miedo de la gente con la que tendrá forzosamente que relacionarse, que no se diga ‘a priori’ que los gerentes de las salas no lo invitarán y que los periodistas sólo existen para derribarlo. Intento meterme lo más posible en la piel de mis alumnos y de detectar las prioridades a las cuales ellos se enfrentan.”^{xix}

Pero las clases no son sólo, para Zimerman, una transmisión de experiencia, sino también una ocasión privilegiada para vivir intensamente la música en todas sus facetas. De ahí que

la barrera entre la clase y la vivencia personal a menudo se desdibuje: “Después de clase vamos a mi casa, cerca de Basilea. Somos un grupo de 15 personas. Nos reunimos con 50 grabaciones discográficas, una buena botella de vino tinto, y conversamos horas y horas sobre música. A veces nos aburrimos, aunque no es raro que nos den las cinco de la mañana, incluso que veamos amanecer. Algunos alumnos hasta se quedan a dormir en mi casa. [...] También vemos y analizamos infinidad de video-producciones de conciertos, de las que analizamos todos los detalles. [...] Todo esto, aparentemente, puede parecer una manera de pasar bien el tiempo. Es eso, pero también es mucho más.”^{xx}

PUNTOS DE REFERENCIA

Detrás de todo esto hay una concepción de la pedagogía como ocasión para estar juntos y compartir emociones, no menos intensas y sin duda más ‘íntimas’ que las que un concierto es capaz de transmitir. La propia y modernísima mención al análisis de grabaciones está cargada de significado, ya que el hecho de sentarse todos juntos para escuchar una gran interpretación supone, al menos durante un momento, vivir el acto interpretativo del lado del público, y poder de este modo comparar reacciones y actitudes ante la música. Pero supone, sobre todo, una señal de respeto y humildad ante el legado de otros intérpretes, y nunca como aquí vemos al pianista polaco como un hombre capaz de trasladar a la posteridad las experiencias de una existencia cargada de contactos al mismo tiempo artísticos y humanos. Los recuerdos personales, las emociones puramente musicales y el legado artístico se funden aquí en nombre de una transmisión de sabiduría que tiene tintes de otras épocas. De hecho, incluso en sus entrevistas, Zimerman se muestra más comunicativo que nunca cuando se trata de hablar de los tantos artistas que a pesar de su juventud pudo conocer personalmente. Es el caso de Sviatoslav Richter, entre otros: “Riiiiichter... ¡qué pianista! [...] Fue una persona fantástica, con la que estuve muy vinculado durante los últimos años [...]; una de las más colosales personas que jamás he conocido.”^{xxi} Y lo mismo puede decirse de Artur Schnabel, Leonard Bernstein o Witold Lutoslawski: “Son demasiadas cosas, demasiadas experiencias, vivencias... He tenido la enorme fortuna de conocer alguna gente mayor extraordinariamente interesante. Sé que muchas cosas que he aprendido de ellas aún no estoy capacitado para entenderlas, pero que poco a poco, a medida que el tiempo pasa, van tomando luz en mí. Aunque ellos se han ido, su luz y su contacto siguen alimentando mi desarrollo vital.”^{xxii} Como el propio Zimerman reconoce, éste es un nivel de relación humana tal vez difícil de entender, pero que sigue siendo decisivo en su evolución personal.

La profundidad y la intensidad de su vida emocional es uno de los aspectos que más frecuentemente se pueden apreciar en los grandes artistas, como bien sabemos quienes tenemos el privilegio de vivir cerca de ellos. Pero en el caso de Krystian Zimerman esta complejidad psicológica se manifiesta a muchos niveles, algunos de los cuales resultan sorprendentes no sólo para el aficionado sino para los propios especialistas. El aspecto más interesante es sin duda su relación con el piano entendido como objeto físico. Como siempre acontece en estos casos, la infancia tuvo un papel decisivo en esta peculiar identificación con el instrumento. Los recuerdos al respecto ahondan para Zimerman en la más tierna infancia: “Me acuerdo que no podía dejar de maravillarme cuando mi padre siempre alcanzaba las teclas correctas en el piano. Ésta fue mi primera fascinación por el instrumento.”^{xxiii} La presencia física del piano, directamente relacionada con la figura de su padre, fue un elemento decisivo en los primeros años de vida del joven Krystian. “Me parecía muy extraño que una casa pudiera existir sin un piano dentro. Me acuerdo haber ido a casa de uno de mis amiguitos y haber buscado por todas partes el piano. Para mí era como un dormitorio sin cama o una cocina sin fregadero.”^{xxiv} El piano se convirtió pronto en espacio mágico, repleto de infinitas posibilidades: “El piano, entonces, era todo para mí: un juguete, un caballo, un lugar donde echarse por encima o por debajo de él.”^{xxv} Pero, además de todo esto, el piano producía sonidos, y esos sonidos tenían un poder extraordinario: el de reflejar emociones. “Yo lo pulsaba —recuerda Zimerman— y lo que salían eran, más que sonidos, emociones.”^{xxvi}

Esta fascinación por el poder de los sonidos, antes de empezar cualquier estudio regular, adquirió una forma sorprendente: la de una temprana actividad compositiva. El precoz talento y un oído de increíble precisión le permitían moldear los distintos estados de ánimo en forma de pequeñas obras, que su padre se encargaba de transcribir. Ante semejantes comienzos, no es extraño que todavía hoy en día la relación de Krystian Zimerman con el piano siga siendo tan emocionalmente intensa. “Este instrumento nunca fue para mí un mueble, sino algo vivo, muy vivo. Créame si le digo que aún hoy, a veces, incluso hablo con esa especie de enorme caja negra, que en el escenario es, además, un gran amigo, cómplice y compañero.”^{xxvii} Una complicidad que es también un agradable y voluntario vínculo consolidado por la frecuentación diaria: “Cuando me despierto, por la mañana, mi piano me falta tanto que en seguida voy a verle, para poder pasar con él todo el tiempo que me sea posible. Nunca tengo la sensación de ir a la oficina, incluso si paso doce horas seguidas sobre una partitura.”^{xxviii}

INQUIETUD

Esta intensa y apasionada vida interior, de la que el piano es un elemento ineludible, es el sustento de toda la actividad artística del pianista polaco, y no es de extrañar que esto le lleve a inquietantes reflexiones sobre el tiempo presente. “Cada vez se necesita mas impulso para llegar a sentir lo mismo. [...] La sensibilidad es cada día más inmune, por lo que exige de mayores estímulos. De alguna manera, estamos inmersos en un proceso degenerativo.”^{xxix}

En el terreno personal, la reacción de Zimerman contra la cultura dominante es muy contundente: “La gente está manipulada por los media. En lo que a mí respeta, no tengo ni televisión ni radio. Vivo lejos de la civilización.”^{xxx} Pero es el ámbito puramente artístico el que más debe interesarnos, un ámbito en el que es decisiva la actitud psicológica del intérprete. Un caso concreto, el del acorde inicial de la Sonata “Patética” de Beethoven, nos ayuda a entender la posición de Zimerman al respecto: “No debe ser muy fuerte; no precisa ser fuerte para alcanzar su más óptima proyección hacia el alma del público; detrás de él debe haber un tremendo, gigantesco esfuerzo del intérprete. Es este esfuerzo mental, anímico, el que verdaderamente hace grandioso ese fabuloso acorde inicial.”^{xxxi}

Este esfuerzo anímico es la única esperanza no sólo para que el acorde resulte grandioso e imponente, sino para que el público llegue a sentirlo como ‘fabuloso’: algo indispensable, en un mundo cada vez más impermeable a las emociones que el arte puede proporcionar. Y el caso de Krystian Zimerman es, una vez más, absolutamente ejemplar. La extraordinaria tensión anímica que sabe crear entre sus oyentes es la emanación de una sensibilidad privilegiada, capaz de vibrar con apabullante intensidad con cada aspecto de su arte; desde el contacto físico con el instrumento —cuya preparación mecánica, meticulosa hasta el último detalle, a menudo varía en función del repertorio— hasta la definición de cada detalle expresivo —mimado con inagotable esmero durante el proceso de asimilación—, cualquier concierto de Zimerman es la manifestación de un formidable amor por la música, de una perfecta identificación con esas obras maravillosas.

La capacidad por parte del intérprete de asombrarse, una y otra vez, ante la infinita belleza del gran repertorio es una condición indispensable para que éste sienta el deseo de sentarse cada día delante de su instrumento. Pero es, sobre todo, un factor decisivo para que esta belleza llegue al público. Sólo la capacidad de ensimismarse en una composición permite trasladar a los oyentes su auténtica esencia, mostrando hasta qué punto la ejecución de las obras maestras del pasado puede convertirse en una manera de interpretar el presente y de dar una respuesta a los enigmas de nuestro tiempo. Se trata del sello propio de los grandes intérpretes, de aquellos escasos hombres gracias a los cuales la interpretación, a lo largo del

siglo XX, se ha convertido en un arte independiente, con sus leyes, sus corrientes estéticas y su propia historia.

Krystian Zimerman es una parte viva de esa historia. Pero esa historia, que se sigue construyendo día tras día en las salas de concierto de todo el mundo, no existiría sin la presencia del público. Tal y como Zimerman nos ha recordado con sus palabras, todos nosotros participamos, de alguna manera, de ese acto creativo que es la interpretación musical y que hoy, como tantas otras tardes de nuestra vida, se materializará en la magia única e irrepetible del concierto.

© Luca Chiantore, 2002

NOTAS

ⁱ *Zimerman e Chopin*. Programa de Franco Pulcini para el canal italiano de televisión *Classica*.

ⁱⁱ *Íd.*

ⁱⁱⁱ *Krystian Zimerman*. Entrevista de François Lafon, en *Le Monde de la Musique* n° 222, Julio de 1998.

^{iv} *Krystian Zimerman. A 20th-Century Chopin*, en *Voice - Scene*, n° 47 (578), 21/11/1999.

^v *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*. Entrevista de Justo Romero, en *Scherzo* n° 124, Mayo de 1998.

^{vi} *Íd.*

^{vii} *Krystian Zimerman*. Entrevista de François Lafon, cit.

^{viii} *Íd.*

^{ix} *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*, cit.

^x *Krystian Zimerman. A 20th-Century Chopin*, en *Voice - Scene*, n° 47 (578), 21/11/1999. Cf. también *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*, cit., y *Krystian Zimerman*. Entrevista de François Lafon, cit.

^{xi} *Krystian Zimerman: I Do Not Believe In Revolution In Music*. Entrevista en *Dziennik Polski*, 16/11/1999.

^{xii} Es particularmente significativa, a este respecto, la emocionada mención a todos los directores con los que Zimerman había trabajado estas obras antes de esta reciente grabación: un listado impresionante que el propio pianista presenta como un agradecimiento a aquellas personalidades que han colaborado a la maduración de su concepción de los Conciertos. El listado se encuentra publicado en la página web oficial de la Polish Festival Orchestra www.polishfestivalorch.com

^{xiii} *Krystian Zimerman: I Do Not Believe In Revolution In Music*, cit.

^{xiv} *Krystian Zimerman*. Entrevista de François Lafon, cit.

^{xv} Musik-Akademie der Stadt Basel, Leonhardsstr. 6, Postfach 232, CH-4003 Basel.

^{xvi} *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*, cit.

^{xvii} *Krystian Zimerman*. Entrevista de François Lafon, cit.

^{xviii} *Íd.*

^{xix} *Íd.*

^{xx} *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*, cit.

^{xxi} *Íd.*

^{xxii} *Íd.*

^{xxiii} *The Piano - My Friend*. Entrevista de Wojciech Nentwig en *Glos Wielkopolski*, 17/11/1999.

^{xxiv} *Krystian Zimerman*. Entrevista de François Lafon, cit.

^{xxv} *The Piano - My Friend*, cit.

^{xxvi} *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*, cit.

^{xxvii} *Íd.*

^{xxviii} *Krystian Zimerman*. Entrevista de François Lafon, cit.

^{xxix} *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*, cit.

^{xxx} *What Is All This Fuss About? Krystian Zimerman is irritated by the great interest accompanying his concert*, en *Super Express*, 15/11/1999.

^{xxxi} *Krystian Zimerman. Artesanía de la pasión*, cit.