

Recordando a Claudio Arrau: hablan sus estudiantes Joan Moll, Irmelin Jättkowski-Eckert y Wolfgang Leibnitz

Óscar Caravaca

Arts College, Nanjing University of
Aeronautics and Astronautics (China)
oscarcaravacagonzalez@gmail.com

Este año se conmemora el trigésimo aniversario de la muerte de Claudio Arrau (9 de junio de 1991), figura indispensable como intérprete de la música docta. Durante mi carrera como pianista me he topado con su figura en diversas ocasiones. La primera de ellas fue hace más de 15 años, cuando entré en contacto con Joan Moll, pianista español que, habiendo sido estudiante de Arrau, me inculcó algunas de sus ideas. Así, comencé a interesarme por el legado del pianista chileno, tanto por sus valores como músico y persona, como por los conceptos asociados a su técnica. En los años siguientes, y aún interesado por su figura, me he encontrado con un sinfín de diferentes opiniones, provenientes de intérpretes que tuvieron la oportunidad de convivir con Arrau. Este interés continuo me llevó a tomar la decisión de profundizar sobre tan ilustre pianista con la intención de poder entender con mayor profundidad el tipo de intérprete y de persona que fue Claudio Arrau.

Este documento tiene como objetivo revisar la figura de Arrau desde la perspectiva de tres de sus estudiantes, que tuvieron la suerte de compartir diversas experiencias con el intérprete de manera simultánea, a través de entrevistas realizadas en el segundo semestre de 2020 a Joan Moll (JM), Irmelin Jättkowski-Eckert (IJ), y Wolfgang Leibnitz (WL), en las que compartieron algunas de sus vivencias con el maestro, incluyendo anécdotas personales, datos significativos sobre sus virtudes como persona, y su forma de enseñar e interpretar la música. Leibnitz y Jättkowski-Eckert son figuras relevantes en relación a Arrau, puesto que fueron sus estudiantes durante más de veinte años. En cuanto a Joan Moll, él fue la primera persona que despertó mi interés por la figura de Claudio Arrau, y es uno de los principales herederos de sus ideas en el contexto español.

Respecto al interés que este documento pueda tener tanto para el lector común como para el académico, lo aquí presentado puede aportar una visión desde distintas perspectivas sobre diversos temas, como la relación de Arrau con la pedagogía, la mecánica y sentido de su técnica pianística; su relación con los instrumentos históricos, la música contemporánea y de cámara; y su figura como heredero de una tradición pianística anterior. En primer lugar, esto nos permite clarificar algunos puntos específicos que la bibliografía disponible toca superficialmente, como pueden ser la poca presencia de música de cámara y música contemporánea en su repertorio después de 1950 (Merino 1984, 26). También pueden ser de particular interés los comentarios acerca de su técnica pianística, ya no solo desde una visión mecánica,¹ sino desde la importancia que Arrau le concedía en su relación con un

1. Detallada en Von Arx (2011).

significado más profundo de la música, como una forma de comprenderla mejor. Junto a ello, son interesantes los comentarios respecto a su entendimiento de la obra, su opinión respecto a la interpretación históricamente informada, y su relación con los instrumentos históricos, así como la lógica detrás de sus clases, que se asemejaban más a una clase magistral que a una clase individual de piano.² Todos estos puntos serán desarrollados en el presente documento.

El primer encuentro con Claudio Arrau

Admirados por su figura, cada uno de los estudiantes aquí mencionados llegó a entablar contacto con Arrau de una forma similar. Todos comentan que la forma de aproximarse fue solicitarle una audición, a lo que Arrau como muestra de su modestia y humanidad accedió sin problema, para luego invitarlos a las clases colectivas en su domicilio de Martin Krause.

JM: Después de una crisis con el piano, me presenté en la sala de conciertos cuando Claudio Arrau estaba ensayando el Carnaval de Schumann, en la ciudad de Wuppertal. Cuando se tomó un breve descanso (le molestaba que lo escuchasen trabajar) fue cuando le pregunté si podía escucharme tocar. Me respondió que en ese momento no podía, pero que si iba a Munich allí sí tendría tiempo para hacerlo. Entonces me fui a Munich y toqué la Cuarta Balada de Chopin para él, y me dijo: "Usted tiene muchísimo talento, muchísimo talento...". Fue allí cuando le pregunté si habría posibilidad de darme clases. Él me dijo que por la tarde fuese al domicilio de una señora, que era entonces la casa de Martín Krause. Había cuatro alumnos: Wolfgang Leibnitz, Daniela Ballek, Larissa Kylius e Irmelin Eckert. Esa misma tarde comenzaron las clases. Arrau al día siguiente tenía que salir de viaje, y cuando escuchó al último estudiante dijo: "bueno ya estamos, hemos terminado". Entonces se dio la vuelta, me miró y en aquel momento se dio cuenta que yo aún no había recibido mi clase. Entonces cambió todos los planes y nos convocó para el día siguiente por la mañana, y así finalmente tuve esa clase con él. A partir de ese momento me convertí en uno de los alumnos viajeros de Arrau.

WL: Conocí a Arrau en una de sus legendarias veladas de piano en Berlín en 1960. Quedé profundamente impresionado por su personalidad, su abrumadora expresividad musical y su realmente trascendental capacidad pianística. Finalmente me atreví y le pregunté después de que me diera un autógrafo, si me permitiría tocar para él. Me miró penetrante y me preguntó: "¿Tienes tiempo el lunes a las 12 de la mañana?". Quedé completamente perplejo por su modestia y su humanidad. A la hora fijada me presenté en el piso de Martin Krause (en Berlín) y me sentía realmente nervioso. [...] Una vez toqué para él, me comentó que tenía un gran talento y me advirtió que respetara este don responsablemente, que lo cultivara y desarrollara. Me alegró mucho su opinión y su invitación a recibir esa lección, así como las siguientes clases que tuvieron lugar durante la gira de conciertos que Arrau tenía programada en Hamburgo.

2. En este contexto entiendo por clase magistral a aquellas sesiones en las que "un músico distinguido [...] en ocasiones imparte sus enseñanzas a alumnos de alto nivel ante un grupo numeroso de oyentes, en una especie de demostración que ofrece a los asistentes la posibilidad de aprender" (Spencer en Latham 2011, 907-908).

IJ: Lo conocí cuando yo tenía 21 años, y nos seguimos viendo cada año, durante treinta años, hasta que falleció (...) Recuerdo la primera vez. Yo era amiga de Wolfgang Leibnitz. Arrau tenía su ensayo, y después del ensayo iba a tener un encuentro con Wolfgang para programar cuándo iba a tener su lección. Por entonces yo estaba estudiando en la Hochschule, e iba a bajar para ver el final del ensayo, y así esperar a Wolfgang con el ramo de flores que habíamos comprado para Arrau. El ensayo terminó y Wolfgang no aparecía. Arrau salió y yo tenía el ramo de flores, así que fui a la sala de artistas y, aunque Wolfgang seguía sin aparecer, le ofrecí las flores y le comenté que Leibnitz no podía estar ahí y que me gustaría tener una audición con él. [...] Así es como empezó todo. Finalmente, toqué para él tres o cuatro años después. Él me pidió que tocara para él, así que tuve el placer de ser su alumna, directamente. Y más tarde se me permitió asistir a todas las clases que dio en Berlín o en cualquier otro lugar.



Imagen 1 / Claudio Arrau dando clase en la Embajada de Chile de Bonn, 1970.

Foto proporcionada por Irmelin Jättkowsky-Eckert.

La pedagogía de Claudio Arrau

Según Joan Moll, la figura de Arrau representa un tipo de intérprete y de pedagogo que responde a una lógica y a unos valores muy diferentes a los que encontramos hoy en día: “Un sistema de dar clases que, al igual que su forma de tocar, pertenece a otra época, a una concepción de las relaciones humanas que ya no se encuentra en nuestro mundo, frío y tecnificado” (Moll 1988, 13). En cuanto a esto, es importante recalcar algunos puntos respecto a su forma de

enseñar. Las clases que dictaba Arrau no se asemejaban a lo que actualmente sería una clase individual de piano con periodicidad semanal o quincenal, tal como estaría estructurada en conservatorios o universidades. Sus alumnos comentan que eran escasas las veces en que podían tener una clase para ellos solos. Normalmente el formato de sus clases era con el resto de estudiantes presentes en el lugar, instancia en la que cada uno tocaba su repertorio y el resto reflexionaba y comentaba. Uno de los principales motivos de esta estructura se debía a la apretada agenda del maestro.

JM: Normalmente eran clases conjuntas, de las que todos sacábamos provecho de lo que le decía a cada uno...

IJ: Él nunca dio clases como lo hacían otros pianistas porque, principalmente, no había tiempo. Supongamos que un día había un poco de tiempo por la tarde. Él decía: "¿Dónde podemos reunirnos? Les voy a escuchar". Esto solo ocurría cuando tenía tiempo para alguno de nosotros, entonces nos invitaba a tocar para él. No es como lo que ustedes están acostumbrados en las universidades y otros lugares cuando tienen una clase. Con Arrau, nunca fueron clases en ese sentido. [...] En la etapa que yo conocí a Arrau, él ya era un pianista que tocaba alrededor del mundo, y enseñaba alguna que otra vez si había tiempo suficiente.

Otro punto interesante de destacar es el hecho de que Arrau nunca demostraba aquello que explicaba tocando en el piano:

JM: Él nunca dio ejemplos al piano. Solo lo hacía con explicaciones. Era muy claro, muy gráfico en lo que exigía musicalmente. No necesitaba para nada hacerlo. En general escuchaba tocar la obra y siempre lo más importante para él era la música, también la estructura de la pieza, la forma, y el dar el sentido musical profundo...

IJ: Nunca tocaba él mismo en la clase. Nunca. Solo hablaba acerca de cuestiones diversas y trataba de ayudarte a encontrar la forma correcta para un pasaje, de todo el sentido de la pieza. Y siempre dependía de las preguntas que sus estudiantes tenían acerca de ella, o qué hacía él, o si había algún malentendido en una obra, pero nunca demostraba sus explicaciones con ejemplos al piano.

Humanismo

Arrau es normalmente descrito como un humanista, debido a su continuo interés por conocer la cultura tanto de los lugares que visitaba, como en general. Creía que el verdadero pianista debía desarrollar su personalidad desde toda esa experiencia extra-musical, y que no hacerlo solo desemboca en un artista incompleto (Mach 1991, 15). Él mismo siempre comentaba la importancia de "cultivarse como persona" y de poseer conocimiento en una variedad de disciplinas (Mach 1991, 14). Este es un tipo de personalidad que contrasta fuertemente con el tipo de expertos en una sola disciplina más común hoy en día. Pruebas de ello pueden encontrarse en las diversas entrevistas que dio a lo largo de su vida, así como en los recuerdos de sus estudiantes al respecto:

WL: Parte de las características de su personalidad eran su trabajo duro, su disciplina, su humildad, su cortesía y su gran respeto hacia la obra del compositor. Era impresionante su educación en todos los aspectos: política, historia, musicología, historia del arte, historia de la ópera, etimología, etnología, literatura. El hecho de conocer diversas lenguas le abrió incontables perspectivas en los diferentes países en los que daba conciertos. Este enorme horizonte de experiencia estaba presente en sus interpretaciones, en su educación, en conversaciones [...] Cada vez que era posible, íbamos al teatro, a la ópera o, a veces, al cine. Frecuentemente visitábamos museos, exhibiciones, íbamos a tiendas de libros, de donde nos llevábamos al hotel cajas llenas de libros contemporáneos. Arrau era un lector acérrimo y siempre nos incitaba a leer, ya fuera literatura contemporánea o más clásica.

Al llegar a una ciudad, si tenía un día sin concierto, nuestro primer trabajo era averiguar qué obra teatral, ópera o ballet se exhibía aquella noche. Su sed de cultura, y muy especialmente de lectura, era insaciable. Había que localizar las mejores librerías, donde compraba verdaderos montones de libros, que nosotros mandábamos por correo a su casa en Nueva York. [...] No se cansaba de repetirnos que debíamos dedicar varias horas al día a la lectura (Moll 1988, 15).

IJ: Era una persona muy cultivada. En cierta ocasión, lo primero que preguntó recién llegado de Estados Unidos fue: “¿Qué está pasando aquí, en el teatro, en la ópera? ¿Qué han leído? ¿Qué es lo mejor que podrían recomendar de literatura alemana?”. Cuando caminábamos por la ciudad, siempre parábamos en tiendas de libros, mirando y comentando los títulos. Incluso íbamos a ver películas con él. Y él era el que nos llevaba al teatro.

Otra característica significativa del intérprete, que surge al ser preguntados sobre su maestro, es la naturalidad con la que Claudio Arrau parecía acercarse a la obra, con un foco muy claro en la escucha activa de las piezas que tocaba y enseñaba.

IJ: En primer lugar, era un perfecto oyente. Escuchándole huían tus ansiedades y podías concentrarte en encontrar lo más profundo de la música. Recuerdo la primera vez que toqué para él, él estaba solo sentado ahí, muy concentrado, y únicamente escuchando. Y escuchando llegaba a lo que querías decir y a lo que podía salir si alguien estaba interpretando para él. Reflexionaba muy bien sobre el texto para tratar de descubrir, a partir de la lectura, lo que significaba, y luego solo daba pistas sobre eso.

En la última entrevista que ofreció para la televisión austriaca, el 7 de junio de 1991, dos días antes de su muerte, Arrau explicaba: “Es muy difícil resistir la tentación de la soberbia, de buscar aún más aplausos por parte del público. La soberbia es lo más peligroso para un intérprete. Creo que se debe combatir” (Arrau 1991). Esta era una de sus virtudes más importantes, y uno de los valores fundamentales que intentó transmitir a sus estudiantes. En este sentido, parece ser que daba importancia a todos aquellos estados emocionales involucrados en el quehacer interpretativo, tanto los positivos como los negativos, en los cuales se incluye el problema de la vanidad. Prueba de ello son sus afirmaciones respecto de las terapias psicoanalíticas que le ayudaron a lidiar con su perfeccionismo, y que fueron fundamentales para desbloquear su labor artística:

Cada vez que tenía que salir a un escenario experimentaba un verdadero bloqueo psicológico que me producía una retracción emocional, la cual me impedía ejecutar como yo quería. Todo se debía a un exceso de perfeccionismo, del horror que llegué a sentir ante la posibilidad de equivocarme, aunque fuera imperceptiblemente. El tratamiento psicoanalítico terminó con todo eso y dejé, de una vez por todas, de debatirme en un estado de zozobra que no podía controlar (Arrau, en Casanova-Danés, Sales y Vidal 1988, 11).

IJ: Él hablaba acerca del ego inflado. Comentaba que había que tener cuidado, no entrar demasiado en el ego que quiere ser aplaudido y necesita alimentarse. Por supuesto que todos necesitamos respeto y que nuestra dignidad tiene que ser respetada, pero si eres capaz de estar en la música, en ese sentido estás resguardado. No necesitas nada más, no necesitas a alguien que te diga "oh, hiciste eso maravillosamente".



Imagen 2 / De izquierda a derecha: Irmelin Jättkowski-Eckert y Claudio Arrau (Conklin 1976).

Sobre la "técnica de Claudio Arrau"

Uno de los aspectos del pianista que más han sido tratados en la bibliografía es aquel relacionado con su técnica pianística. Dentro de los estudios al respecto, se puede citar sobre todo el de Von Arx (2011), en el cual describe la mecánica detrás de su técnica. Dicha mecánica, en términos generales, se puede rastrear en el pianismo del siglo XIX, que transitaba desde la tradición del non legato de la era clásica hacia una que buscaba una mejor aproximación a los legatos (Davison 2006, 36). Es desde esta búsqueda que surge la tradición pianística de "tocar con el peso del brazo", opuesta a la tradición anterior centrada en una aproximación más vinculada a los dedos. Es esta tradición la que hereda Krause, maestro de Arrau, como comenta Leibnitz:

WL: La fuente de la técnica pianística de Arrau se puede encontrar en los trabajos de Chopin y especialmente en los trabajos de Liszt. Existen testimonios de los alumnos de Liszt y Chopin sobre sus ideas de interpretación al piano. En los dos se comparte la relajación del cuerpo a la hora de interpretar. Mirando sus obras para piano es obvio que la virtuosidad explosiva no podría ser realizada sin la relajación del aparato interpretativo, el cuerpo. Y esta era la aproximación de la transmisión de Arrau de esta técnica de Chopin-Liszt que adquirió durante sus años de estudio con Martin Krause, quien era discípulo de Liszt.

En relación a la mecánica específica de su técnica, Von Arx explica que está basada en la conjunción entre brazos y dedos. Arrau pensaba que el factor más importante a la hora de desarrollar la técnica pianística era la perfecta coordinación entre brazos y dedos, que no debían moverse más que en simultáneo (Von Arx 2015, 15). Otro elemento sumamente importante para Arrau, según la autora, era la relajación completa de todos aquellos músculos y articulaciones involucrados a la hora de tocar el piano (Von Arx 2015, 21). Los tres conceptos principales explicados en el texto son la vibración, la rotación y el peso. Leibnitz y Moll explican con más detalle dicha mecánica con ejemplos concretos:

WL: La técnica de Arrau se distinguía por su flexibilidad, por su soltura: [...] La posición de sentarse verticalmente que viene de las jorobas del asiento. Luego un flujo sin barreras de los impulsos a las falanges distales de los dedos. Las energías interactúan, se concertan. Energía cinética y dinámica, lo que significa que no hay un “juego de dedos” unilateral, ni un “juego de brazos” unilateral. Siempre con eutonía, en correcta tensión, la mente alerta a la interacción de todas las partes que se originan desde las jorobas del asiento a las falanges distales de los dedos. Para lograr la sensación de desplazamiento del peso de un dedo a otro, son necesarios movimientos especiales dirigidos desde la espalda, movimientos guiados: circunferencia de los brazos (por ejemplo, Chopin: *Estudio* op. 25, nº 1), balanceo de los brazos, sacudida (trinos, Chopin: *Estudio* op. 25 nº 11), vibración (Chopin: *Estudio* op. 25 nº 10; Mussorgsky: *Cuadros de una Exposición*: “Limoges, el mercado”), caída del brazo, repulsión del brazo desde las teclas (Tchaikovsky: *Concierto para piano y orquesta* nº 1 en si bemol menor, op. 23; Mussorgsky: *Cuadros de una Exposición*: “Finale”). Cada uno de los movimientos mencionados puede combinarse con los demás, lo que da lugar a una riqueza de procesos de movimiento.

JM: [Hablaba de] movimientos de cadera, de brazo, totalmente relajados. Había un peso con los brazos, el empuje hacia adelante, como si quisiéramos empujar el piano, el movimiento lateral de los brazos, que queda muy bien en los trémolos, la alineación de las frases que se conseguiría con la rotación de la muñeca, que daba una dirección a los sonidos. Y con esos movimientos conseguía eso, que lo musical sonara más libre, más musical. Un consejo que daba para trabajar la articulación: nos decía “levantar lo máximo, y golpear con el máximo de fuerza” y de esta forma se practicaba la fuerza individual de cada dedo.

El sonido no se produce por el martilleo de los dedos, la muñeca o el antebrazo sobre el teclado, sino por una serie de formas distintas de ataque: por la caída del peso desde el hombro, desplazamiento de ese peso, por impulso desde la

espalda, por movimiento lateral de todo el brazo o rotatorio de la muñeca. [...] Muchos pianistas, que tienen un bonito sonido cuando tocan suave o mezzo-forte, producen una sonoridad agresiva y distorsionada en cuanto llegan al forte o fortísimo. Esto no puede pasar nunca con el impulso desde el asiento (*Aus dem Popo*, desde el pompis, según nos decía). Toda la energía del cuerpo se vierte hacia el teclado. Y el fraseo aplicando la rotación de la muñeca o el ataque lateral produce un legato, una fusión de sonido. [...] Otro aspecto importantísimo son sus digitaciones, fruto de muchísimos años de experiencia en los escenarios. [...] A veces sus digitaciones parecían absurdas, pero al trabajarlas uno se da cuenta de que el resultado es óptimo (Moll 1988, 16).



Imagen 3 / De izquierda a derecha: Wolfgang Leibnitz, Joan Moll y Claudio Arrau. Bohn, 1970 (Moll 1988, 15).

Sin embargo, aunque Arrau era un defensor del virtuosismo como cualidad del intérprete, este no se limita a ser un medio por el cual se alcanza un estado de expresión artística mayor: ambos, la técnica y la expresión, se tienden a fundir en una sola idea, que tiene como medio principal de ejecución el cuerpo y su movimiento. Para Arrau, la conjunción entre expresión y técnica solo se logra en la medida que el cuerpo, como depositario y ejecutor de ambos, funcione en pos de la expresión artística. Así, la técnica es la forma principal para entrenar el cuerpo en vista a conseguir la expresión de las emociones. Esto es lo que nos explica Jättkowski-Eckert:

IJ: En cierto modo, él [Arrau] nunca enseñó técnica. Mira, un pájaro sabe volar y no sabe cómo ni por qué. Y el niño prodigio está tocando el piano y no sabe por qué funciona. Hay una historia sobre este trágico acto cuando Martin Krause murió, y Arrau tenía 15 años y una gran carrera. También era un niño prodigio, y ¿sabes lo que le pasó cuando tenía treinta o cuarenta años? Vio que de repente tocaba notas equivocadas, nunca le había pasado antes [...] Hay una historia

sobre él quitándose la ropa, tomando dos espejos a ambos lados del piano, cerró los ojos y recordó lo que Krause le inculcó: “ahora esta parte debes hacerla así”, pensó. Y entonces empezó a tocar y luego trató de echar un vistazo de repente y se dio cuenta de que de alguna manera sus brazos se estaban moviendo sin ser consciente de ello... Por supuesto que si haces esto, tienes el giro, o tienes la vibración, o tienes el sube y baja y todas estas cosas. Pero si no consigues que esto se transforme en otra capa, en algo metafísico, en algo espiritual, tendrás la pesadez de tu brazo, o el peso de tu cuerpo, y quizás no necesitas eso en la música.

Ha habido algunos intérpretes que establecieron una jerarquía de movimientos en relación a la “Técnica Arrau” [...] Era habitual aprender a mover el brazo, a hacer rotaciones, a subir y bajar, a averiguar cómo son las distancias, y cosas de este estilo. Todos aprendimos eso. [...] Aún así, en todos los consejos que el mismo Arrau dio, incluso en el libro *Conversaciones con Arrau...*, está hablando del problema psicológico que tienes que superar más allá de un control mecánico. [...] Nosotros, como alumnos, a menudo necesitábamos entender los procesos mecánicos, pero más tarde, con Wolfgang, fue posible descubrir que hay algo malo en pensar en hacer movimientos e intentar hacer música. Eso es algo que no se puede combinar. O hay música o hay gimnasia.

A esta explicación, agrega otro punto muy interesante acerca de la distinción que Arrau hacía entre *poiesis* y *praxis*:³

IJ: Los antiguos griegos tenían dos palabras para “hacer algo”. La primera es *praxis*, lo que todos entendemos como “hacer cosas”. La otra palabra que también significa hacer es *poiesis*. Arrau siempre usó la palabra *poiesis* en relación a interpretar, y no tanto *praxis*. Por supuesto que podía decir, “bueno, esta es una fuerte vibración”, porque si estás en éxtasis se sacude el cuerpo, y daba pistas en ese sentido. [...] Y podías escucharlo incluso en un gran salón, desde afuera podías oír su sonido, y después de un rato te olvidabas que había un hombre sentado tocando el piano. Lo que sucedía era que había música en la habitación, había música en el aire, y esto es algo muy especial. Por supuesto que también puede suceder con otros. En aquellos tiempos, siempre me di cuenta de que si escuchaba a otro pianista tocando Brahms o lo que fuera, con una gran orquesta, en medio perdía el piano y solo escuchaba la orquesta. Esto nunca pasó con Claudio. Uno siempre tenía el piano y la orquesta. Y esto significa, que es otra vez la *poiesis* y no la *praxis*, lo que está pasando allí.

3. Zambrano explica que para Platón la *poiesis* se establece como “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser”, es decir, toda actividad que permita la “producción” de algo desde su condición de no-existencia hacia la presencia. En la antigüedad clásica, este sentido amplio de la palabra *poiesis* abarcó diversas posibilidades del hacer productivo, como las actividades del artista, del artesano o la simple fabricación de algo, pero también todo lo que, de manera espontánea, la naturaleza trae a la presencia. La definición griega de *poiesis* implicaba la existencia de otra noción conectada, la *praxis*. Tanto la *poiesis* como la *praxis* se relacionaban con la idea de hacer, es decir, con la producción. Sin embargo, la *poiesis*, según se señaló, definía toda actividad que tenía como objetivo el paso desde la no-existencia hacia la presencia, y ubicaba en el centro de esta actividad a la misma producción de esta presencia. Mientras que la *praxis*, señala Agamben (1970), “ubica en su centro la idea de voluntad determinada a través de la acción y se encuentra basada en la *empeiria*, en la experiencia” (Zambrano 2019, 42).

La interpretación, la obra musical, y los instrumentos históricos

La visión particular de la interpretación, en Arrau, se relaciona íntimamente con su visión de lo que era la obra musical y cómo "acceder a su significado". Por ejemplo, Barenboim hace referencia a la necesidad de pianistas de la generación de Arrau de conocer en profundidad el texto musical:

[...] Pienso que los pianistas de antaño podían leer una partitura en el profundo sentido de la palabra mucho mejor que el pianista actual. No se satisfacían solo con ver aquí la letra *p* para interpretar *piano*, o dónde la palabra *crescendo* está escrita. Es básicamente la relatividad de todo esto: ¿Interpretar *piano* en relación a qué? ¿Con lo que viene antes o después? Y toda esta información no está toda en la partitura. Todo este área de la creatividad musical era todo un fenómeno natural para todos estos pianistas. Para ellos la Biblia era el sonido y no solo el papel impreso (Barenboim, en Sturrock 1999, 1:34:30).

En la entrevista que Arrau ofreció para la revista *Ritmo*, explica que:

La interpretación es algo que debería estar por encima de estas contingencias. El mensaje de la obra, o lo que uno piensa que debe ser ese mensaje, no puede depender de estos factores [públicos muy diversos]. Otro aspecto es que uno vaya variando sus criterios a lo largo de su vida artística (Arrau en Casanova-Danés, Sales y Vidal 1988, 11).

Wolfgang Leibnitz también nos habla de esta relación:

WL: La música como espejo del alma. Arrau señaló una y otra vez que el grado de decisión que un intérprete toma es pequeño. Practicar significa llegar al concepto de una obra. El respeto y entendimiento del texto es el factor más importante porque solo el conocimiento exacto del texto permitirá a alguien, como en la literatura, "leer entre líneas". ¿Y qué es lo esencial? El sonido en una diversidad infinita.

Para Arrau, dicho mensaje no puede depender de factores externos, pero sí depende de aquello que el texto musical muestra. El pianista chileno era un defensor del "respeto hacia la partitura" en un sentido estricto (Mach 1991, 15).

JM: Por ejemplo, no le gustaba no respetar lo que estaba escrito. Así pues, si la melodía tenía un sentido concreto que venía determinado por su escritura, pues había que darle ese sentido, por ejemplo crear un legato, mantener un tempo concreto, mantenerlo bien, respetando así el texto.

Su norma suprema es la honestidad, el respeto al autor y su obra, la fidelidad máxima al texto, lo cual obliga a buscar las ediciones más fiables, a estudiar a fondo al compositor y su circunstancia, a procurar conocer su obra completa. [...] Nos argumentaba que la dificultad técnica tiene un valor expresivo, y que los pasajes difíciles tienen que sonar difíciles. Y que, cuando un compositor que dominaba el piano escribía algo de una forma concreta, era porque quería que

sonara de esa forma. Lo que no toleraba en absoluto es que se cambiase el texto del compositor, ya sea para hacerlo más fácil o más efectista (Moll 1988, 16).

WL: Respecto de la “constancia del texto”, también se necesitaba conocer la práctica de la interpretación, por ejemplo, los adornos en las obras de Chopin. Chopin exigía realizar toda la ornamentación en el espíritu de Bach. Esto apoya la interpretación *cantabile*. Algo que fue de influencia permanente en mi manejo de las obras maestras fue que Arrau desterraba, evitaba todos y cada uno de los aspectos mecánicos de la interpretación. Enfatizó fuertemente que todos y cada uno de los pasajes rápidos deben ser entendidos como algo melódico, “melodías rápidas”. Esto se ha hecho evidente en todos los adornos, el amplio melisma de Chopin y Liszt. La música no surge en la acumulación de notas individuales sino en la relación (interválica) entre ellas. Por lo tanto, es de gran importancia aprender a tocar *cantabile* (como afirma Bach en el prefacio de sus Invenciones).

Es muy probable que esta idea de respeto al compositor haya sido la causa de que Claudio Arrau dejara de tocar Bach en algún punto de su carrera. Si bien el intérprete grabó una versión de las *Variaciones Goldberg* en 1942, su publicación no se concretó sino hasta 1988, bajo el sello RCA. Durante ese tiempo, dejó de tocar Bach de forma paulatina, hasta simplemente no hacerlo más. Una de las razones que se esgrimen para esta decisión fue la aparición de Landowska. En un artículo para el sitio web de Steinway & Sons se menciona: “[teniendo] la idea de que yo debería ser un pianista; que solo debería tocar cosas que fueron concebidas para el piano y su sonido” (Arrau en Laurson s/a). Es bajo este argumento, muy relacionado a la idea de respetar el sonido y el contexto del compositor, que Arrau decide en un punto de su vida no intentar traspasar el sonido de Bach al piano, “debido a que él admiraba mucho la interpretación de Landowska, pero también porque en ese tiempo estaba comenzando a creer que las obras para teclado de Bach realmente pertenecían al clavecín” (Laurson s/a). Este punto lo complementa Leibnitz:

WL: En cuanto a la práctica de la interpretación histórica, Arrau no solo estaba muy interesado en el trabajo de Harnoncourt, sino que estaba muy entusiasmado con él. Opinaba que la música de los viejos maestros, por ejemplo la música de Bach, sonaba más auténtica en los instrumentos históricos. Esto puede aparecer en artistas fenomenales como Kirkpatrick o Wanda Landowska. Pero para la mayoría de los artistas, la interpretación con instrumentos históricos inevitablemente llevará al agotamiento. Entonces uno se alegra mucho de las interpretaciones más visionarias de las obras de Bach (y de otros viejos maestros) como Andrés Schiff en un Bösendorfer o Fazioli.

No obstante, es interesante destacar que este respeto de Arrau hacia la música para clavecín no es el mismo que cuando abarcó música concebida para el *fortepiano* (con compositores como Schubert, Beethoven, Mozart, por nombrar algunos que Arrau interpretaba frecuentemente). Arrau menciona su postura en relación a la interpretación histórica de este repertorio en su entrevista de 1988:

Creo que es erróneo [las interpretaciones en fortepianos de época]. El clavecín fue un instrumento que llegó al punto de su máximo desarrollo, lo cual no es el caso del fortepiano. Es preferible tocar con un piano moderno, precisamente

porque se trata de un instrumento que ha sido desarrollado (Arrau en Casanova-Danés, Sales y Vidal 1988, 12).

Ante esta misma pregunta, sus estudiantes dan opiniones divergentes, respecto tanto a su interés por este tipo de instrumentos/interpretación, como a sus razones para no incursionar en ello:

IJ: Bueno, él no reflexionó sobre esas posibilidades y nunca hablamos de los estudios históricos. Me parece que no quería pasar demasiado tiempo pensando en ellos. Aun así, creo que le interesaban los instrumentos antiguos. Recuerdo que estábamos mirando uno, [...] en el caso del *cembalo* él no se atrevía a tocarlo porque adoraba a Landowska y comentaba "lo toca maravillosamente". Tal vez pudo entender algunos de sus propios estudios de Bach escuchando a Landowska. [...] Si una pieza de Bach se toca con comprensión, significado en un Steinway, puede tocar tu corazón y hacerte sentir maravilloso. Y creo que al propio Bach le habría encantado tener un instrumento así. En su época solo tenía los instrumentos que se acababan de inventar, experimentar y construir. Es lo mismo con Mozart o con Beethoven. El pobre Schubert, no tenía ningún instrumento bueno en condiciones para probar así, solo tenía su fantasía de sonido y significado y cosas así.

Música de cámara y música contemporánea

En diversas ocasiones se le preguntó a Arrau si no se arrepentía de no haber incursionado más en la música clásica, o en las razones de por qué no tocaba más música contemporánea. A pesar de que en ocasiones manifestó un genuino interés por este tipo de música, después de los años 20 rara vez se le vio interpretando obras contemporáneas (Merino 1984, 30), y salvo el Trío que mantuvo con Stern y Casals durante un tiempo, su participación en formatos de música de cámara fue limitada.

En relación al vínculo que tuvo Arrau con la música contemporánea, es interesante revisar las opiniones de sus estudiantes:

WL: Arrau era muy abierto a la música contemporánea, especialmente a la segunda "Escuela de Viena" (Schoenberg y sus alumnos, le entusiasmaba Berg y Webern), Stockhausen, Ligeti, Penderecki, y por supuesto los clásicos modernos: Bartok, Strawinsky, Hindemith, etc... Tuve la suerte de estudiar con él la "Serenata en La" que Arrau había tenido la ocasión de estudiar con el propio Strawinsky. Por supuesto, no faltaban las sugerencias y el alto control de la rítmica. También estaba entusiasmado con Messiaen, Boulez, Henze. Como la tradición de la interpretación faltaba en la música contemporánea, la precisión del texto era de gran importancia, lo cual era beneficioso para el manejo de la música más antigua.

IJ: Lo escuché tocar Schoenberg op.11 en concierto. Estaba muy, muy interesado en Boulez. En mi carrera me incliné por la música moderna. Por experiencia puedo decir que se tarda mucho tiempo en dejar que ese tipo de música cobre

vida. Y algunas cosas en la música moderna son solo experimentales, y en ocasiones no fomentan la creación de un gran espíritu. [...] Si te pones en la situación de que Arrau ofreció alrededor de 120 conciertos en un año y también si piensas en las distancias... estaba tocando en ese momento en Europa, también en Asia. Y en los 60, también estaba de gira en Rusia, y tocando en Nueva York, y en Sudamérica. Teniendo en cuenta esto, no creo que tuviese tiempo para estudiar y profundizar en cuestiones sobre la creación moderna. Aun así creo que estaba muy, muy interesado.

En cuanto a las razones por las cuales no tocaba en formato de cámara, Irmelin explica que era por la misma razón:

IJ: Por supuesto que viajando no tienes tiempo para practicar, y no tienes tiempo para hacer música de cámara porque este tipo de música requiere unirse con otros compañeros. Es imposible hacer un buen trío o dúo, u otra formación, si no puedes practicar juntos y tratar de encontrar una atmósfera para hacer un trabajo en conjunto.

Consideraciones finales

Los estudiantes de Arrau comparten una serie de cualidades respecto a su capacidad de reflexión y escucha de la música, muy vinculada a la necesidad por parte del intérprete de comprender los fenómenos musicales que está interpretando. Estas cualidades entran en sintonía, por ejemplo, con las palabras de Irmelin etiquetando al maestro como un perfecto oyente y una persona que utilizaba la reflexión para encontrar el significado más profundo del texto.

También se puede apreciar cómo la experiencia de haber tratado con Arrau le marcó ciertos valores de por vida que trascienden en cada una de sus palabras. Estos valores tienen directa relación con lo que llamamos el “humanismo” de Arrau, y la creencia de que el conocimiento debe compartirse y ser difundido en todas sus facetas. Arrau no solo predicaba este tipo de afirmaciones, sino que las ponía en práctica. Un ejemplo de ello es cuando, en conversaciones con Joan Moll, me comentaba que Arrau nunca cobró por dar clase. Esto es algo que el propio Joan Moll heredó de su maestro y predicó con el ejemplo conmigo.

Las temáticas asociadas a la figura de Arrau han dado lugar a observaciones y percepciones diversas. Cada uno de sus alumnos aporta su propia percepción, y en conjunto van ampliando y enriqueciendo la biografía disponible. Algunos de estos temas podrían ser estudiados con más profundidad ya que solo fueron tratados superficialmente en las entrevistas que Arrau ofreció en vida. Por ejemplo, si bien se ha descrito la técnica pianística de Arrau en relación a la unidad del cuerpo y el impulso desde los brazos, poco se ha profundizado acerca del propósito de estos movimientos y su relación con el texto musical. Para Arrau, la técnica no era solamente algo necesario para poder descifrar la música, sino que cada decisión del compositor estaba asociada a una intención y sonido en particular. El dominio de la técnica, en este sentido, es una herramienta para acceder al sentido mismo de la música y a la conexión con el espíritu y cuerpo del músico. También su relevancia a la hora de enseñar e interpretar una pieza, así como el rol del virtuosismo en la concepción de la obra musical, son temáticas que podrían profundizarse a partir de las reflexiones de sus estudiantes.

Pese a la información contrastada, uno de los puntos en los que a nivel personal creo que se generan más interrogantes que respuestas, es la relación de Claudio Arrau con la interpretación histórica. El pianista mostraba un evidente interés en el conocimiento exhaustivo del texto y de cómo interpretarlo más allá del papel impreso. Esto estaba íntimamente relacionado con el conocer las convenciones de época para cada uno de los compositores que interpretaba. Sin embargo, sus estudiantes nunca lo escucharon hablar de los tratados de época, como por ejemplo los de Leopold Mozart, Turk, Czerny o Hummel. Esto, que en principio parece una contradicción, nos deja la pregunta de cómo accedía Arrau a la información sobre dichas convenciones, y por qué, a pesar de su interés manifiesto por los contextos históricos e interpretativos, no parece que recurriese a fuentes directas para satisfacer dicha curiosidad. También es importante recalcar la aparente contradicción entre el respeto que tenía hacia el clavecín como instrumento histórico (al punto de dejar de tocar Bach en el piano moderno) y su escasa valoración del pianoforte, que podría constituir un caso similar.

Bibliografía

- Casanovas-Danés, Xavier, Luis Sales y José Luis Vidal. 1988. "Claudio Arrau. El artista y el hombre". *Ritmo* 588 (LIX): 10-12.
- Davison, Alan. 2006. "Franz Liszt and the Development of 19th-Century Pianism: A Re-Reading of the Evidence". *The Musical Times* 147 (1896): 33-43.
- Laurson, Jens F. "How Claudio Arrau Nearly became Glenn Gould". <https://www.steinway.com/news/features/how-claudio-arrau-nearly-became-glenn-gould>. Acceso: 20 de enero de 2021.
- Mach, Elyse. 1991. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*. Nueva York: Courier Corporation.
- Moll, Joan. 1988. "Mi profesor, Claudio Arrau". *Ritmo* 588 (LIX): 13-16.
- Merino Montero, Luis. 1984. "Claudio Arrau en la historia de la música chilena". *Revista Musical Chilena* 38 (161): 5-34.
- Spencer, Piers. 2011. "Clase magistral". En *Diccionario enciclopédico de la música*, coordinado por Alison Latham, 907-908. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Von Arx, Victoria A. 2014. *Piano Lessons with Claudio Arrau: A Guide to His Philosophy and Techniques*. Nueva York: Oxford University Press.
- Zambrano, Hector Marcelo. 2019. "Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística". *Índex, revista de arte contemporáneo* 7: 40-46.

Recursos audiovisuales

Conklin, Gary. 1976. *Memories of Berlin: The Twilight of Weimar Culture*. DVD. Canadá: Canadian Broadcasting Corporation (CBC).

“Noticias Canal 13 - Muerte Claudio Arrau (9 de junio de 1991)”. <https://www.youtube.com/watch?v=cuPTm3jadZ8&t=90s>. Acceso: 21 de enero de 2021.

Sturrock, Donald. 1999. *The Art of Piano*. DVD. Nueva York: WNET Channel 13.

R