El boletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Noviembre, 2014. Bilbao D.L.: 1278-07 • ISSN: 1886-5437 Núm. 26

EN PORTADA:

Técnica mixta realizada por Andrés Nagel con motivo del
centenario de la Sociedad Filarmónica de Bilbao (Bilbao, 1995)
Colección Sociedad Filarmónica de Bilbao

Sociedad Filarmónica de Bilbao

PRESENTAMOS este vigesimosexto número de nuestro Boletín iniciada la nueva temporada y cerca ya de la Navidad. Las dificultades económicas no cesan, pero debemos intentar superarlas ante los retos a los que tenemos que hacer frente.

Espero que consigamos nuevos patrocinadores y más socios que nos ayuden en esta comprometida tarea de dar a conocer la música que quizá es el arte de las artes. Creo que ésta es una necesidad fundamental de los seres humanos y a ella van encaminados todos nuestros esfuerzos.

La posibilidad de escuchar músicas olvidadas nos da pie, en este caso, a recordar en un primer artículo al gran pianista y compositor polaco Ignace Jan Paderewski. Será el pianista Jan Lisiecki el que interpretará varias de sus obras que fueron famosas un día.

La oportunidad de disponer de un texto muy interesante de Thomas Hampson y Carla Maria Verdino-Süllwold sobre "Die Winterreise", obra que interpretarán Ian Bostridge y Thomas Adès en diciembre, nos ha impulsado a traducirlo e incluirlo aquí.

Otro trabajo está dedicado al pianista John Ogdon al cumplirse el XXV aniversario de su fallecimiento. Sólo tocó una vez en la Sociedad Filarmónica con gran éxito, un año después de ganar el primer premio del Concurso Tchaikowsky de Moscú que compartió con Vladimir Ashkenazy. Quizá su vida atormentada, como nos recuerda el autor de esta extensa y apasionante semblanza, le perjudicó en su proyección internacional, ya que el otro ganador fue más reconocido.

La entrevista, esta vez sin que sirva de precedente, está dedicada a quien escribe estas líneas. Pueda ser que tenga algún interés dadas las sugerentes preguntas que aportó Joseba Lopezortega.

Por último, les deseamos unas Felices Fiestas navideñas acompañadas de buena música.

Asís de Aznar

Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

PADEREWSKI:
romanticismo crepuscular

CONSECUENCIA de la actual inclinación muy extendida en las actividades musicales de nuestro tiempo en la que se prefiere la repetición, a veces hasta la exageración, del repertorio considerado normal en conciertos y grabaciones, está surgiendo desde hace no mucho tiempo una apreciable minoría interesada en obras pertenecientes a maestros olvidados. Se excluye aquí a esa parte de aficionados con inquietud y afán de una mayor cultura musical. Por el contrario una gran mayoría de asistentes a conciertos disfruta una y otra vez con programas manidos, repetitivos, perdiendo ocasiones de encontrar o reencontrar obras musicales interesantes que ya apenas figuran en las sesiones habituales. A esto parece obedecer una emergente orientación, especialmente entre jóvenes intérpretes, que manifiestan atracción por el amplio campo de composiciones ayer favoritas, tanto como hoy olvidadas.

Bien sabemos que los genios son lo suficientemente atractivos como para mantener y desear su influencia artística, sin temor a la pérdida de su grandeza. Su demostrada calidad a través del tiempo es la mayor fuerza que podemos constatar, precisamente de su genialidad y permanencia en el mundo del arte universal, pero tampoco conviene olvidar que en la historia de la música han ocurrido hechos notables, preciosos algunos, que han contribuido a consolidar el arte de los sonidos como una de las mayores aportaciones espirituales en la historia de la humanidad y que hoy apenas tienen el reflejo que merecen.

Repasando la trayectoria e influencia que, en concreto, ha supuesto para la vida cultural vasca, especialmente la bilbaína, la existencia de nuestra Sociedad Filarmónica, acudiendo a la edición escrita de su historia, hallaremos motivos más que suficientes para comprender qué es y qué ha significado en su larga vida artística la preocupación por ampliar el conocimiento del arte musical.

Como "libro de consulta", en sus dos tomos podemos hallar innumerables ocasiones de hechos que demuestran cómo, junto a notables acontecimientos, desde sus inicios, con recitales de importantes maestros: Granados, Casals, Ysaye, o conciertos orquestales: Filarmónica de Berlín con el mítico Arthur Nikish, o el caso notable del niño polaco Miecio Horszorswki que, con trece años, en 1905 interpretó cuatro recitales pianísticos con obras de varios compo-

Ignacy Jan Paderewski
[1860-1941]

sitores compatriotas suyos como Chopin, algunas del propio pianista o de su maestro T. Leschetizky así como de Ignacy Jan Paderewski, músico de quien esta temporada, (20-3-2015), tendremos ocasión de escuchar varias de sus obras hoy olvidadas por estos pagos musicales en el recital presentación del joven pianista polaco Jan Lisiecki, que incluye "3 Humoresques de Concert", op. 14 y el "Nocturne" en si bemol mayor, op.16 nº 4. Este motivo resulta apropiada ocasión para hacer una pequeña reseña sobre Paderewski y su implicación en el tardo-romanticismo del siglo XIX.

Nacido en Kurilowka, Polonia, el 18 de noviembre de 1860, cursó sus primeros estudios pianísticos en el Instituto Musical de Varsovia y después en Viena. En Berlín estudió orquestación con Kiel y composición con Urban. Tras haber sido durante un año profesor en Estrasburgo comenzó una carrera de gran virtuosismo convirtiéndose en un intérprete mundialmente admirado. Su principal maestro fue Theodor Leschetizky, pianista y compositor polaco, de quien entre sus muchos alumnos figuran celebridades como Schnabel o Moiseiwitsch.

Paderewski se especializó en el repertorio romántico alcanzando gran fama como intérprete de Chopin. Entre 1935 y 1940 dirigió la edición completa de la obra de su genial compatriota, trabajo que sigue siendo muy apreciado todavía en el mundo de la musicología.

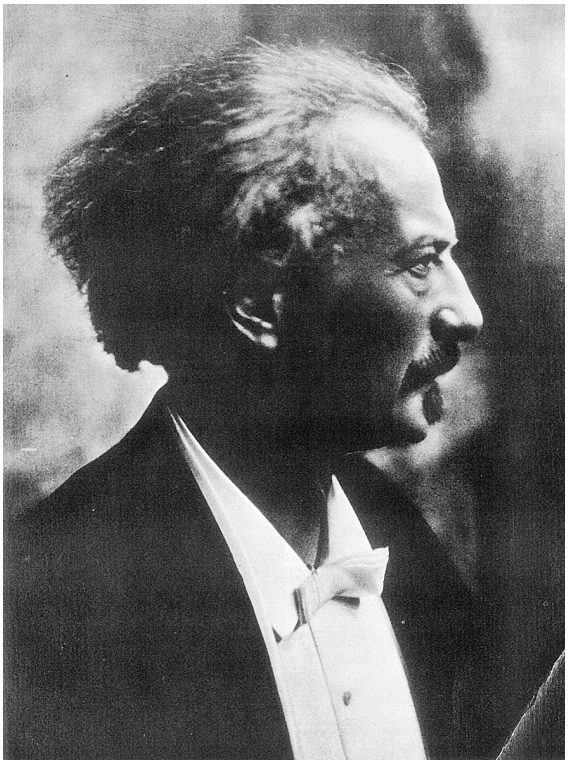
La segunda referencia que consta de la presencia de música de Paderewski en la Sociedad Filarmónica data

de 1917. Europa vivía entonces años difíciles motivados por la Primera Guerra Mundial. Aunque España se mostró neutral, indirectamente debió convivir con algunas dificultades. Basta recordar el caso de Manuel de Falla a quien la "Gran Guerra" le sorprendió fuera de España pero, como recuerda Ramón Rodamiláns en la "Memoria del Centenario" de la Filarmónica, poco después regresó a Madrid y propuso a la dirección de la Filarmónica un importante concierto recital acompañando al piano a Jane Bathoni Engel, "una de las primeras cantantes de *lieder* que tenemos en España". No pudo celebrarse su presentación pero los días 15 y 16 de diciembre Falla reaparecía en la Filarmónica acompañando a la mezzosoprano Aga Lahowska que en la primera sesión cantó "Mis lágrimas cálidas y puras", de Paderewski. Esta fue la segunda referencia a la música del pianista compositor polaco en la historia de la Filarmónica.

La primera vez que en el piano de la Filarmónica sonó música de Paderewski fue en febrero de 1905, en uno de los cuatro recitales a los que ya se ha hecho referencia con relación al niño prodigio polaco Miecio Horszowski que tocó *Sarabande* de "Humoresques de Concert", op. 14 nº2 y que, como ya hemos comentado anteriormente, figura en el programa de Jan Lisiecki.

A partir del inicio del siglo XX, con la presencia de músicos polacos como Landowska, Rubinstein y otros, cabe suponer que sonarían bastantes piezas de Paderewski, especialmente su celebérrimo *Menuet* en sol mayor, opus 14 nº1, todavía hoy una de las creaciones suyas más queridas y que tantas veces ha sonado tocada por muchos estudiantes de piano. Esta pieza brillante y no muy difícil mantiene el encanto dúctil y muy melódico de la más apreciada música de salón de su tiempo. Muchos famosos pianistas, entre otros la gran artista Alicia de Larrocha y José Iturbi, solían ofrecerla como propina o "bis", además de haberla incluido en sus discos. Esta música singular, ejemplo crepuscular del romanticismo, que ha sido tocada como divertimento y práctica de incontables estudiantes de piano, todavía, no hace mucho tiempo, fue elegida por el excelente pianista y amigo de nuestra Filarmónica, Stephen Hough, para incluirla en su disco "The Piano Album".

Como cierre de este apartado relacionado con el músico polaco y el mundo de las grabaciones, puede citarse la existencia de varios registros protagonizados por el propio Paderewski; aunque no todos son igualmente válidos para el disfrute estético, en general, los correspondientes a los años que van entre 1925 y 1937, debido a la sustitución del sistema de grabación acústica por el eléctrico, caso de alguna *Canción sin palabras*, de Mendelshonn, *Estudio op.10 nº 12* y especialmente la *Polonesa en la bemol mayor* de Chopin, resultan documentos interesantes para el conocimiento del estilo personal del intérprete. Aunque no se trata del perfeccionismo que muchos artistas de hoy intentan conseguir, al estudioso podrán interesarle mucho más como muestra de la interpretación histórica.



Paderewski

La carrera triunfal de Paderewski como concertista comenzó en Viena y París. Tres años después visitó Londres por primera vez y continuó sus conciertos en los Estados Unidos, país al que dedicó buena parte de su carrera musical. Llevó a efecto 20 giras por América dando unos 1.500 conciertos aproximadamente. En su gran mayoría eran recitales a solo pero también tocó conciertos con orquesta; estos programas solían incluir, además de varias piezas pianísticas, dos conciertos con orquesta en la misma sesión.

Muchos de sus conciertos tenían carácter benéfico, bien como ayuda a jóvenes músicos o en apoyo de víctimas de guerra de su país. Considerado el mejor, o uno de los mejores pianistas de su tiempo, tras de la Primera Guerra Mundial interrumpió su carrera artística regresando a Polonia e ingresando en el partido socialista. En 1919 fue nombrado Primer ministro y ministro de asuntos exteriores de la recién constituida República polaca. Como estadista firmó el tratado de Versalles en representación de Polonia. Derrotado políticamente por el mariscal Pilsudsik regresó a la actividad musical. A partir de 1923 tuvo alguna crítica negativa. A ciertos contemporáneos no les satisfacía su singular tratamiento del *rubato* y del *tempo* pero, para la gran mayoría, su sonido de riquísima variedad resultaba cálido y animado. Su personalidad y el aspecto que le proporcionaba su larga ca-

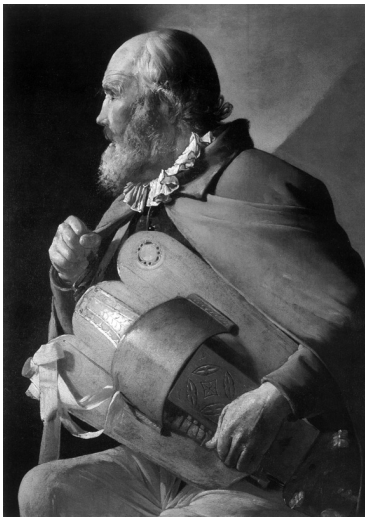
bellera gris así como su porte aristocrático, también desempeñaron un papel destacado en su popularidad. En los conciertos su cuidada vestimenta y elegancia encantaban a las audiencias. En 1936, con 75 años, fue requerido por el mundo cinematográfico tomando parte en la película británica "The moonlight Sonata". A menudo comenzaba sus recitales con una Sonata de Beethoven, especialmente la "Appassionata" o "Claro de luna" de Beethoven. En las sesiones orquestales procuraba ser dirigido por los mejores maestros de entonces: Fiedler, Thomas, Colonne, Lamoreux o Bullow. Ocasionalmente interpretaba música de cámara con los hermanos Tymoteusz y Józej Adamowski.

Tras del reparto de Polonia entre Alemania y Rusia se organizó en Angers (Francia) el Gobierno Polaco en el exilio y con 85 años el gran pianista y primer ciudadano de Polonia fue elegido portavoz del Parlamento en el exilio. Con la invasión de Francia se trasladó a Norteamérica falleciendo en Nueva York en una calurosa mañana del 29 de junio de 1941 cuando dirigía una campaña de ayuda a Polonia tras la invasión nazi. Fue enterrado en el Cementerio Nacional de Arlington. Se le dio un funeral de estado como corresponde a una gran personalidad de enorme significación artística y humana.

Además de su fama como pianista excepcional ocupa un puesto importante entre los compositores polacos. En su música vocal, de la que en la Filarmónica hubo una primera muestra en el ya citado recital de la mezzosoprano Aga Lahowska y Manuel de Falla (15-12-1917) destacan 7 *lieder* (1885/6), 6 sobre textos de Mickiewicz, op.18 y 12 *mélodies* (1903) sobre textos de C. Méndes, op.22. También compuso algún himno para voces graves. Poco conocida fuera de Polonia es su única ópera *Manru*, subtitulada "Drama Lírico," sobre libreto alemán basado en una novela polaca cuya acción transcurre en los montes Tatras en el siglo XIX. La historia da pie a recrear la fibra nacionalista del compositor. Cuenta el drama del gitano Manru enamorado de una joven campesina a la que abandona por diferencias en las culturas de los dos protagonistas. Se estrenó en Dresde, con gran éxito el 29 de mayo de 1801 y al año siguiente en el Metropolitan de Nueva York. Su música refleja la influencia de los maestros italianos así como de Bizet y Wagner del que claramente recogió el recurso a la técnica del "leitmotif". Es importante su aportación a la música pianística de su país con amplia mayoría dedicada al género de miniaturas con títulos programáticos: "Album de mai", "Dans le desert","Chants du voyager", obras basadas en motivos populares polacos siendo uno de los primeros compositores que logró la estilización de la música folklórica de las Montañas Tatras. Escribió una Sonata para violín y piano y en el campo de la música orquestal, aunque no muy numeroso, dejó valiosas muestras del mejor tardo-romanticismo con su Concierto para piano, op. 17, Fantasía Polaca, op. 19 y Sinfonía op. 24.

K.E.

DIE WINTERREISE



Georges La Tour: *El tañedor de Zanfonía*. Colección Museo del Prado
El último poema de *Winterreise* hace referencia a un tañedor de Zanfonía (*Der Leiermann*)

UNO DE LOS CICLOS de canciones más bellos de la historia, que Schubert musicalizó en 1827, un año antes de su prematura muerte.

Wilhelm Müller, nacido en Dessau en 1794, fue un niño de la era de la revolución. Filólogo, historiador y poeta sus intereses abarcaron la literatura griega y romana, el folklore, la ópera y el drama alemanes y la poesía alemana e inglesa contemporánea. Muy conocido y admirado entre los escritores de habla inglesa, mantuvo una especial fascinación por Lord Byron del que tradujo gran parte de su obra y del que escribió una biografía. Su identificación con el poeta inglés así como sus *Griechenlieder* (47 poemas escritos entre 1821 y 1826 que inspiraron obras famosas como "Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi" de Delacroix), le valieron el apelativo de "El Byron alemán", como puede leerse en su epitafio.

Escrito entre 1822 y 1824 –el año de la muerte de Byron en las llanuras de Missolinghi a donde acudió para luchar por la independencia griega–, el ciclo de 24 poemas *Die Winterreise* está lleno de imágenes románticas tradicionales así como de arquetipos universales. A lo largo de la historia cultural del mundo occidental, desde la antigüedad hasta el XIX, la figura del caminante aparece en diferentes manifestaciones como, por ejemplo, en los dos poemas de viajes que escribió Byron: "Childe Harold's Pilgrimage" y "Don Juan". Todo parece indicar que Schubert se sintió identificado con el espíritu de Müller, del que ya había musicalizado su ciclo anterior *Die schöne Müllerin*, cuando descubrió los poemas de *Die Winterreise* en la biblioteca de su compañero de piso, Franz von Schöber, en el invierno de 1826.

La grandeza de este ciclo de canciones no debe explicarse en términos autobiográficos, considerando que se trata de una de las últimas obras de Schubert, sino en la magnífica articulación que se realiza del monodrama metafórico y psicológico.

Desde el punto de vista del lenguaje músico-poético, las 24 canciones de Schubert existen en diferentes niveles de significado. En el nivel más literal y menos consecuente, narran la salida desde su villa natal de un hombre decepcionado en el amor y su paseo incansable por el paisaje invernal. Las inconsistencias narrativas denotan un viaje motivado por un tiempo interior, una serie simbólica de estaciones que son más paisajes mentales que paisajes reales. *Winterreise* es una visión onírica, el viaje del caminante que se desarrolla en la mente y en el corazón, en las profundidades del alma.

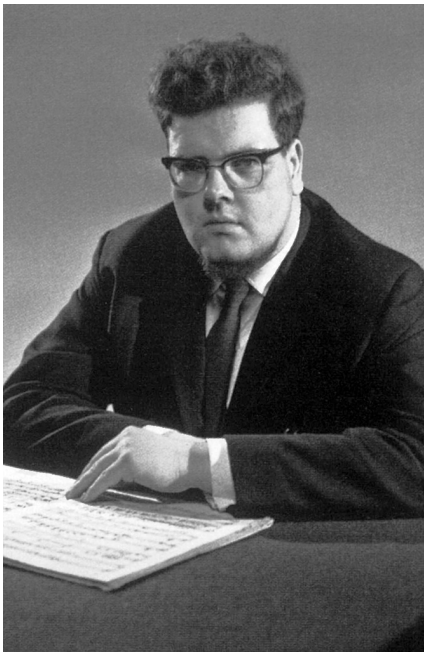
Pero *Winterreise* es, sobre todo, una metáfora, una historia en la que la acción tiene lugar en la psique humana. El *wanderer* trasciende de la utilización personal de los elementos de la naturaleza como símbolo de verdades internas. El ciclo comienza y finaliza en invierno, aunque las sombras del blanco –los tonos compuestos de todos los colores y luces– revelan una infinita variedad de imágenes. El hielo y la nieve simbolizan la muerte del corazón, la parálisis helada en la que la pérdida del amor ha desmoronado al caminante. La naturaleza es un espejo en el que se refleja el hombre. El lenguaje pictórico del pensamiento psicológico y el ritmo de la naturaleza hablan de los distintos tiempos humanos. El tiempo es un reloj eterno. Es difícil que el viaje de invierno tome sentido en términos de tiempo real porque más que una acción, los acontecimientos de *Winterrreise* son sueños, alucinaciones, vuelos entre la locura y el equilibrio mental mientras el caminante lucha por mantener el equilibrio. El tiempo para, comienza y se queda, unas veces, secuencialmente y, otras, de forma simultánea a medida que la realidad y la fantasía divergen.

Al igual que el tiempo es metáforico también lo es el movimiento. Tanto las progresiones musicales como metafísicas son manifestaciones del viaje psicológico. El pulso del corazón musical se encuentra en la interacción entre el piano y la voz así como en las ricas variaciones de *tempi* que hay entre los distintos poemas. El viaje metafísico es el viaje hacia la reintegración. A lo largo de todo el viaje el piano es la fuerza propulsora, una metáfora para el camino en sí mismo, son sus pasos, sus pausas, sus dudas… las que finalmente encuentra un sonido existencial que resuelve más que alivia. Piano y voz, como dos seres del caminante, establecen un diálogo mientras la línea vocal, unas veces resulta declamatoria y otras es intercalada con melodías líricas folklóricas o ritmos de danza.

El ciclo finaliza con una especie de pregunta sin respuesta cuya contestación, en todo caso, sería existencial. ¿Cuál será mi próximo viaje? ¿Quién será mi compañero? ¿Cuál será mi canción?

Thomas Hampson y
Carla Maria Verdino-Süllwold
[Traducción de Patricia Sojo]

JOHN OGDON
Un genio atormentado



John Ogdon
[1937-1989]

EL DÍA 1 DEL PASADO mes de agosto señaló el veinticinco aniversario del fallecimiento del extraordinario pianista inglés John Ogdon. Contaba solamente 52 años. Las causas directas de su muerte fueron un coma diabético y neumonía, pero también era obeso, sufría de gota, fumaba 60 cigarrillos diarios, no se privaba del vino y el whisky, y vivía con dolores constantes. Había sufrido un fallo renal y perdido todos sus dientes a consecuencia de las fuertes dosis de *lithium* que necesitaba, la droga que utilizaba como antidepresivo, y que finalmente le rescató de caer en el olvido. En palabras del polifacético y también neurótico Stephen Fry, "Ogdon protagonizó una de las vidas más brillantes y más obsesionantemente trágicas de la segunda mitad del siglo veinte, y fue el pianista británico más dotado que jamás vivió".

Con motivo de este aniversario, han sido numerosos los recordatorios y artículos aparecidos en la prensa y en las revistas especializadas inglesas durante los últimos meses. Pero ha sido la lectura de una magnífica y fascinante biografía –*Piano Man: A Life of*

John Ogdon, escrita por Charles Beauclerk– la que me ha impulsado a redactar este artículo y, por supuesto, mi principal fuente documental.

Beauclerk, amigo de Richard Ogdon, hijo de John, desde la infancia de ambos, conoció y trató con frecuencia al gran pianista durante los últimos dieciséis años de su vida. En su libro nos ofrece un vívido retrato de un personaje complejo, genial y torturado. John Ogdon, que fue durante su vida un enamorado de toda clase de novelas de misterio, desde Edgar Allan Poe hasta Agatha Christie, fue él mismo un enigma. Cuando le preguntaron en una entrevista para la BBC qué libro llevaría a una isla desierta, no tardó en contestar "creo que elegiría *The Moonstone,* de Wilkie Collins". Llama la atención que pensara en una novela de misterio para viajar a una isla desierta, pero quizás el genio encierra necesariamente un misterio insondable, y la depresión y la neurosis son características casi obligadas. Como escribió Andrew Clark en su columna del *Financial Times*, "después de leer el libro de Beauclerk, uno concluye fácilmente que la locura y el genio son dos caras de la misma moneda." Ogdon, que fue descrito con frecuencia como incomunicativo, autista, bipolar, esquizofrénico y paranoico, "cuando se sentaba al piano era –en frase de Rodney Friend, concertino de la BBC Symphony Orchestra– la criatura más maravillosa sobre la tierra... totalmente ignorante de su propio talento", John Ogdon visitó en una sola ocasión nuestra Sociedad Filarmónica. Fue el 23 de noviembre de 1963, un año después de haber conseguido un señalado éxito en Moscú, al compartir un Primer Premio del Concurso Tchaikowsky con Vladimir Ashkenazy. Ogdon vino a Bilbao con un programa muy atractivo, que incluía obras tan exigentes como la Sonata Op.109 de Beethoven, la Sonata en Si menor de Liszt, la Sonata Op.53 de Scriabin, y terminaba con la brillante y diabólica fantasía *Islamey* de Balakirev. El pianista inglés venía precedido de una merecida fama y no defraudó a los socios de la Filarmónica, que le recibieron con entusiasmo y le despidieron con calurosos aplausos. La prensa, sin embargo, no se puso de acuerdo. Grandes alabanzas por parte de Sabino Ruiz Jalón, en *La Gaceta del Norte,* y tibios aplausos de Antón Larrauri, en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. En todo caso, los periódicos no dedicaban ese día mucho espacio a un recital de piano: hacían su agosto con la muerte de John Fitzgerald Kennedy, asesinado en Dallas el día anterior.

Pese a las débiles reticencias de Antón Larrauri, en los años sesenta John Ogdon ya era considerado un virtuoso internacional de altos vuelos, el más grande pianista que Inglaterra había producido. Era tanto física, como mental y pianísticamente una figura gigantesca.

Ogdon nació el 27 de enero de 1937 en Mansfield Woodhouse, en Nottinghamshire, y fue el menor de cinco hermanos, aunque apareció casi siete años después del último. Obviamente no era esperado. Desgraciadamente el hogar donde cre-

ció era disfuncional y violento. Su padre, Howard Ogdon, tuvo que ser recluido en un asilo mental, cuando John sólo contaba dieciocho meses. Según todas las noticias –relata Beauclerk– Howard fue un padre tiránico, que no supo o no pudo asimilar sus personales experiencias de la guerra, y encontraba un escape a su ansiedad y agitación interior persiguiendo a su familia. Su capacidad de consumir alcohol –cerveza y licores– era asombrosa, y maltrataba a sus hijos y los intimidaba hasta tal punto que todos ellos sufrieron alguna forma de neurosis. La historia de la locura de Howard Ogdon merecía un libro aparte, y lo escribió el propio Howard en 1947, cuando su hijo John tenía diez años. El título es *The Kingdom of the Lost*.

No es difícil imaginar que, en esas circunstancias, un enorme peso doméstico recaía sobre Dorothy, la madre de John, que periódicamente enviaba a los hijos mayores a vivir temporalmente con otros familiares. Terminó tomando huéspedes en su propia casa y realojando a sus hijos en dos grandes áticos.

La familia tenía en la casa una pianola Weber que también podía servir, obviamente, como piano vertical. Los rollos se podían manipular eléctricamente o utilizando los pedales, y Dorothy acostumbraba a colocar a John en una silla alta enfrente del teclado mientras ella se ocupaba de los trabajos caseros. Al mismo tiempo que escuchaba la música, el niño contemplaba cómo pasaban los rollos perforados y se movían las teclas. Probablemente esto ocurría desde que John pudo permanecer sentado, es decir, cuando todavía no había cumplido un año. Sin tardar mucho, el pequeño John fue observando las perforaciones de los rollos e intuitivamente haciendo una conexión entre ellas, su posición, y la frecuencia con que bajaban y subían las notas en el teclado. Esto podría haber sido el origen de la extraordinaria capacidad que tenía John de leer una partitura a primera vista y que no cesaba de dejar atónitos a sus colegas de más talento. Y fue ciertamente a través de los rollos de la pianola como John se acostumbró a hacer una lectura vertical y asimilar de una sola mirada la página completa de una partitura. Además de esta portentosa capacidad de lectura, Ogdon poseía el don de un oído absoluto.

Dorothy Ogdon observó pronto otra cualidad del talento musical de su hijo: su extraordinaria memoria. La madre comenzó a reconocer pasajes, que la pianola había tocado anteriormente, cuando su hijo, de sólo tres años, jugaba con las teclas. Parece que la pianola fue lo único que quedó grabado en la memoria de John antes de cumplir los ocho años. En cierto modo, era el símbolo o talismán de la familia feliz que nunca tuvo.

❁

Se dice que la sordera de Beethoven, que fue desarrollándose gradualmente, pudo tener origen en los violentos golpes que su tiránico padre le propinó en la cabeza. Si bien la experiencia de John Ogdon no fue exactamente la misma, la violencia que se respiraba en su hogar pudo tener consecuencias similares, sumergiéndole más y más en el mun-

do de la música. Aun después del regreso de Howard a casa –hacia 1944– Dorothy continuó siendo la presencia dominante en la vida de John. Se convirtió en el guardián de su genio, ocupándose de satisfacer sus necesidades de forma que él canalizase todas sus energías en el piano. Sin ser consciente de ello, convirtió a su hijo en un joven obeso, descuidado, incapaz de atarse los cordones de sus zapatos.

Por otro lado, John era un muchacho curioso, pensativo y afectuoso que, desde muy temprana edad, aprendió a enterrar sus sentimientos y cultivar su intelecto. Cualquier intento de entender su psicología infantil debe comenzar por reconocer que era un niño prodigio, con todas las dificultades inherentes a su especie. Otros célebres pianistas han experimentado problemas similares. Vladimir Horowitz, por ejemplo, era nervioso y distante, y no se mezclaba fácilmente con otras personas. El pianista Eduardus Halim, que estudió con él, lo describió como "un hombre triste, sólo feliz con el piano".

John había llevado una vida muy retirada antes de entrar en el Royal Manchester College of Music como estudiante en 1953. El centro era conservador y había dado la espalda al movimiento modernista, especialmente a la Segunda Escuela Vienesa de Schoenberg, Webern y Berg. Los profesores eran, por un lado, devotos de la tradición lírica inglesa de Delius, Stanford, Vaughan Williams, Holst y Bax, y por el otro, rendían un culto especial a Busoni –el pianista-compositor *par excellence*– desde que Egon Petri llevó su música a Manchester en 1906. El mismo Busoni había tocado muchas veces en Manchester antes de su muerte en 1924. Ogdon y el pianista Ronald Stevenson fueron los responsables del resurgimiento de Ferrucio Busoni en los años sesenta.

Ogdon, por supuesto, podía tocar cualquier partitura y siempre estaba dispuesto a complacer a sus amigos. Pero esta aparente falta de discriminación no era reflejo de una falta de juicio, sino la consecuencia de su colosal apetito musical. Una tarde, en uno de los edificios del RMCM, estaban sus amigos Peter Maxwell Davies y Sandy Goehr tratando de desentrañar la Segunda Sonata para piano de Pierre Boulez, sin conseguir resultados, cuando John entró y con un "Ooh, qué es esto", les apartó, se sentó al piano y leyó la Sonata sin ningún problema. Se trata de una composición de treinta minutos de duración y terriblemente difícil de leer. Cuando terminó, Sandy dijo: "Esto es extraordinario, mi padre podría buscar una fecha para que la tocaras en público", a lo que John replicó: "Pero yo no quiero tocar esto, no me gusta". John rememoraba constantemente la época en la que casi todos los virtuosos eran compositores e improvisadores. Los mejores, como Liszt y Busoni, experimentaban y trataban de mirar al futuro en sus composiciones.

En el Royal Manchester College of Music John Ogdon encontró una nueva familia de amigos músicos que le ayudaron a salir de la sombra de un padre dominante y una madre protectora en exceso. John trataba a esta nueva familia con respeto y afecto, casi devoción, no escatimando las ala-

John Ogdon

banzas a sus colegas. Sus ideales de humildad y amistad total fueron, quizás, las más preciadas e inesperadas joyas de un alma altamente compleja.

Era conocida su pasión por el cine, y cuando en el verano de 1956 apareció *Moby Dick*, con Gregory Peck como el Capitan Ahab, fue a verla todos los días que estuvo en cartelera. En John todo era muy intenso. Leyó también el libro de Melville siete veces consecutivas. Quizás identificaba a su padre con el Capitán Ahab y su obsesiva persecución de la ballena. También era muy aficionado a los *Westerns*, y solía improvisar variaciones sobre la música de las películas de este género. Dos eran sus favoritas, *High Noon* con Gary Cooper y *Shane* con Alan Ladd, y continuaron siéndolo durante muchos años.

❁

John se graduó en julio de 1957, acaparando todos los premios, y al ser considerado inhábil para el servicio militar, se encontró en libertad para seguir trabajando con nuevos profesores. Pero esta libertad teórica se veía en la práctica restringida porque, desde la guerra, los maestros de reconocido prestigio internacional estaban esparcidos "a los cuatro vientos". Quiso la suerte, al final, que John descubriera que Egon Petri había regresado a Europa y se disponía a dar master clases en el Conservatorio de Basilea. Todos sus amigos coincidieron en que Petri era la mejor opción y John se sentía feliz. Pero el camino resultó tortuoso. La prometida *masterclass* en el Conservatorio no se materializó, y Egon Petri decidió regresar a California. A pesar de todo, aceptó recibir a Ogdon durante seis semanas y darle unas clases privadas en su apartamento.

El notable pianista alemán Egon Petri había sido alumno y amigo de Ferrucio Busoni, contaba entonces setenta y seis años, y cautivó enseguida al joven inglés. Amablemente insistió en acompañarle a visitar la ciudad al día siguiente de su llegada y le permitió practicar en su apartamento. Era igualmente generoso con sus lecciones, que a veces se prolongaban hasta tres horas. Con él, Ogdon estudió el tremendo Concierto de Busoni. Petri lo había tocado por primera vez en Inglaterra en 1909, bajo la batuta del compositor. De regreso en América, en una carta a Sir Adrian Boult, Petri mencionaba, asombrado, al joven discípulo de Manchester, "es un verdadero genio del piano, tocó el "Concertto" de forma impecable, con la mayor naturalidad y facilidad [...] muy pronto se hará un nombre".

La vida de Ogdon en Basilea era casi monástica, enfocada por completo en la música. Cuando no estaba practicando o descubriendo alguna nueva partitura, buscaba comida. "Aquí el pan es barato", escribía a su amigo Max, "así que me temo que comeré mucho pan". La mantequilla era demasiado cara pero la miel, la leche y los huevos estaban a buen precio. Curiosamente, en sus cartas a Max olvidó mencionar un momento muy importante de su estancia en Basilea. Fue un encuentro casual que se convirtió en una duradera y muy significante amistad en su vida. Una mañana estaba tocando su propia *cadenza* para el Tercer Concierto para piano de Beethoven cuando otro alumno entró en el estudio. John cayó en la cuenta de que había sobrepasado su tiempo e hizo ademán de levantarse del piano, pidiendo disculpas. Pero el desconocido, un joven alto, de cabello oscuro, que hablaba inglés con un acento *upper-class,* le pidió que continuara sentado al piano. John tocó el vals Mephisto de Liszt, y todo lo que el desconocido le pedía. El joven resultó ser Alexander, Charles, Robert Vane-Tempest-Steward, Noveno Marqués de Londonderry, conocido como "Alistair", y era exactamente contemporáneo de John. Alistair quedó tan fascinado con el pianismo de John que no cesaba de pedirle que tocara cualquier cosa que le venía a la cabeza. "Yo nunca había visto un verdadero virtuosismo de cerca", confesó más tarde, "Yo era un aficionado del piano, no un estudiante serio como John".

Alistair rescató a John de su dieta de pan con miel, y en los cafés de Basilea descubrieron su mutuo interés por el *jazz* y las películas de terror. La vida de Alistair también había estado marcada por la tragedia: su madre murió de cáncer cuando él tenía catorce años, y su padre se refugió en el alcohol y falleció poco tiempo después. Durante toda su vida Alistair sufrió depresiones intermitentes, encerrándose días y días en su estudio. Todo esto, quizás, hizo que John reflexionase sobre los elementos escondidos de su propia melancolía.

Son legión los nombres de pianistas, compositores, músicos en general, además de los ya mencionados, que aparecen en la vida de John Ogdon, en sus constantes viajes, que no tienen espacio en este trabajo, aunque debo hacer una excepción con sus grandes amigos, pianistas y compositores, Ronald Stevenson y Gerard Schurmann. En septiembre de 1959, Lord "Alistair" Londonderry patrocinó el debut de John en el Wigmore Hall, en Londres, con un tremendo programa que incluía obras de Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Balakirev, Busoni y Ogdon. Para tranquilizar sus nervios John se trasladó cuatro días antes a la casa de Alistair en Eaton Place, "donde pudo trabajar en paz bajo la benevolente mirada de su amigo y patrocinador". No había duda de que tendría un auditorio culto y exigente, pero no habría necesitado preocuparse: dio el recital de su vida, y el público entusiasmado le reclamaba propina tras propina.

Howard y Dorothy Ogdon habían viajado desde Manchester para esta ocasión, como también lo hizo la pianista Brenda Lucas, que ya estaba entonces prometida con John. Cuando finalmente terminó el ba-

rullo en el *green room,* John, Brenda y los padres de John se trasladaron a Belgravia, al domicilio de los Londonderry, Alistair y su jovencísima esposa Nicolette (*née* Harrison), que ofrecieron una cena-buffet espléndida. Los Ogdon estaban algo aturdidos por el ambiente que les rodeaba y la elegante sofisticación de los invitados, aunque John parecía indiferente a todo. Se limitaba a saludar y sonreír, disfrutando de las atenciones que le dispensaban los refinados y aristocráticos amigos de Alistair y Nicolette. Uno de los invitados era el escritor y poeta Sacheverell Sitwell, que ya había publicado en 1955 su conocida biografía de Franz Liszt. Un par de días más tarde escribió una carta a John describiendo su recital como "algo asombroso".

Si este recital fue una revelación para Brenda Lucas, la recepción posterior en casa de Alistair Londonderry, en Belgravia, la dejó turbada. Era la primera vez que conocía a los Londonderry y sus amigos, y quedó particularmente impresionada por Nico, la Marquesa de Londonderry, de quien John ya le había hablado con admiración. En su libro *Virtuoso, The Story of John Ogdon*, escrito en 1981, Brenda describe sus sentimientos mientras volvía sola a Manchester esa noche:

"Estaba tumbada en la cama del *sleeping-car* sin dormir, escuchando el repiqueteo continuo de las ruedas sobre las vías. Había sido una noche muy especial – una que, sabía, nunca iba a olvidar a lo largo de mi vida".

A pesar de los recelos de muchos amigos, John y Brenda se casaron el 23 de julio, de 1960, en Hyde, cerca

Brenda Lucas y John Ogdon

de Manchester, y sería un eufemismo decir que su unión resultó turbulenta o tormentosa. Casi toda su vida fue un doloroso melodrama en el que no es fácil encasillar a los protagonistas. Pero durante la primera década de su matrimonio, al menos, no hubo nubes; llegaron dos hijos, Annabel y Richard, y muchos éxitos, tanto musicales como económicos, especialmente a partir de su gran triunfo en Moscú en 1962. Seis años después, en 1968, John y Brenda vivían en una gran casa de cinco plantas, frente a Regent's Park, con una gobernanta, doncella, niñera, secretario, cocinero y *chauffer.* La casa había pertenecido a Lady Glenconner, gran amiga de la Princesa Margaret, cuyo marido había comprado la isla de Mustique, en el Caribe. Obviamente, todo ello significaba un gasto extravagante para la joven pareja de pianistas que, años más tarde, al llegar la enfermedad de John, los llevaría a la ruina.

Pero todavía estamos en 1962, y John Ogdon ha decidido participar en la segunda edición del Concurso Tchaikovsky, de Moscú, que se convertiría

en uno de los hitos más importantes, quizás el más importante, de su carrera. El mismo año de su muerte, en una entrevista para la BBC, cuando Sue Lawley le preguntó qué consideraba el mayor logro en su vida como pianista, contestó sin titubear, "ganar el premio en Moscú".

❁

En mayo de 1958, un pianista americano casi desconocido, de nombre Van Cliburn, ganó la edición inaugural del Concurso Internacional Tchaikovsky, en Moscú. Se vivían los años calientes de la Guerra Fría. Sólo unos meses antes, Rusia había sorprendido a Occidente con el Sputnik, y el Concurso Tchaikovsky estaba también pensado para mostrar al mundo la superioridad cultural soviética. La victoria de Van Cliburn estaba totalmente fuera de programa. Los pianistas soviéticos ganaron los premios segundo, tercero y cuarto. El jurado, presidido por Emil Gilels, se había inclinado por seguir la línea marcada por el partido, ignorando al elefante dentro de la habitación, hasta que Sviatoslav Richter, otro miembro del jurado, volvió las tornas por completo adjudicando a Van Cliburn 100 puntos sobre veinticinco y cero al resto de los finalistas. Cuando le pidieron una explicación contestó: "simplemente, la gente hace música o no". Gilels acudió a la ministra de cultura Ekaterina Furtseva, y ambos fueron a consultar con Nikita Khrushchev. "Bueno, qué dicen los profesionales" preguntó el líder soviético, "¿es Cliburn el mejor? "Y ante la respuesta afirmativa, dijo sin titubear: En ese caso, dadle el premio–".

Los soviets habían creado involuntariamente un icono cultural en la persona de Van Cliburn, que a su regreso a los Estados Unidos tuvo un recibimiento triunfal en Nueva York, recorriendo en coche descubierto la Quinta Avenida abarrotada de público que le aplaudía y lanzaba flores.

El hielo no se había derretido cuando, cuatro años más tarde, en 1962, fue convocado el Segundo Concurso Tchaikovsky. John Ogdon sentía una especial afinidad con la música rusa que le impulsaba a participar en la competición. Tuvo que pelear con Emmy Tillet, su agente, porque ello implicaba la cancelación de un número de conciertos apalabrados en Gran Bretaña. Sin embargo, John sabía (y también Brenda) que debía ganar una competición importante para convertirse en un nombre internacional. En enero de ese mismo año había hecho su primera grabación orquestal para EMI, tocando el Segundo Concierto para piano de Rachmaninov con la Orquesta Philarmonia dirigida por John Pritchard. Aunque no apareció hasta el verano, la grabación tuvo un éxito instantáneo con el público. El prestigioso crítico Bryce Morrison calificó su interpretación como "maravillosamente poética y sencilla".

A partir de febrero, Ogdon trabajó intensamente para su viaje a Moscú, ajustando en lo posible sus compromisos de conciertos. A finales de marzo le sorprendió el inesperado fallecimiento de su padre de un fallo cardíaco, en el Hospital General de Manchester. John pudo asistir al funeral y tocar un recital en la ciudad esa misma noche.

El 12 de abril Ogdon tomó el vuelo para Moscú, y en el aeropuerto le recibió un intérprete que sería también su guía durante las tres semanas siguientes. Se hospedó en el Hotel Ukraina, junto al río, no lejos del Conservatorio, que visitó al día siguiente. Aquí tuvo un día para trabajar y conocer a algunos de los cincuenta y seis concursantes, de veinticuatro países. El contacto con la selecta docena de candidatos soviéticos era generalmente limitado. El jurado, también presidido por Gilels, se componía de diecinueve miembros, siete de los soviéticos –incluidos Lev Oborin y el compositor Dmitri Kabalevsky– y cinco de otros países comunistas.

John Ogdon era un desconocido en Moscú, aunque dos miembros del jurado, Gilels y Agosti, le habían escuchado en el Concurso de Bruselas. Pero entre los candidatos soviéticos se encontraba uno de reconocida fama internacional: el precoz ganador del concurso de Bruselas a los dieciocho años y triunfador en una brillante gira por Estados Unidos a los veintiuno. Su nombre era Vladimir Ashkenazy. Ashkenazy no tenía necesidad de competir en el Concurso Tchaikovsky, y ningún deseo de hacerlo. Pero esto era la Unión Soviética, y el Ministerio de Cultura estaba desesperado por borrar la humillación del triunfo de Van Cliburn consiguiendo un primer premio. Ashkenazy era la mejor elección para obtenerlo. La selección de los candidatos había comenzado tres años antes, y Ashkenazy había hecho todos los esfuerzos posibles para no ser elegido, pero fue claramente amenazado: si no tomaba parte, su carrera fuera de la Unión Soviética había terminado. Como judío y casado con una islandesa, su situación con el Partido no era confortable.

La distinguida comentarista rusa Tamara Grum-Grzhimailo, que escribió extensamente sobre el Concurso, no tuvo ninguna duda de que el descubrimiento de Ogdon –"este león del teclado"– ocurrió desde el primer *round*. Fue una sorpresa total. En un lenguaje poético que refleja el profundo impacto que el pianista inglés le produjo, escribió:

"Entra en el escenario con un caminar lento, sus gafas brillando, su cara redonda y colorada inclinada hacia adelante, enmarcada en su pequeña barba (*goatee*). Se sienta al piano y se dobla hacia el teclado como si mirase en sus profundidades. Sus manos comienzan a acariciar las teclas con suaves movimientos envolventes, las manos de un escultor musical silencioso que van dando vida a un bloque sólido de material sonoro. Es como si la creación de la música fuera una parte orgánica de su existencia física, la encarnación de la eterna necesidad humana 'de crear el mundo según las leyes de la belleza'".

Tamara Grum-Grzhimailo terminó su largo panegírico declarando que Ogdon era un pianista de "inagotable imaginación". En general los críticos estaban de acuerdo sobre la superioridad del nivel de los candidatos en esta segunda edición del Concurso Tchaikovsky respecto de la primera. Otros concursantes, además de Ashkenazy y Ogdon, merecieron la atención del jurado y el

público. Verdaderamente, la historia detallada de aquel concurso se lee como si se tratase de una buena novela de intriga. Fue sin duda una de las competiciones más duras que se hayan celebrado jamás.

A la tercera y última prueba pasaron doce concursantes, que debían tocar uno de los tres conciertos para piano de Tchaikovsky (todos eligieron el primero) y otro concierto de su elección. Cada concierto se ensayaba con la orquesta por la mañana y se tocaba por la tarde. La prueba comenzó el día 1 de mayo y se prolongó hasta el domingo 6, tocando dos concursantes cada tarde. Ashkenazy tocó el viernes 4 ofreciendo una versión vivaz del Concierto de Tchaikovsky, aunque él fue el primero en reconocer que esta obra tremenda no era la más apropiada para sus manos pequeñas. A pesar de todo, su interpretación fue muy bien recibida por el público, como fue su *performance* del formidablemente difícil Segundo Concierto de Prokofiev, una tortuosa elegía escrita para un condiscípulo que se suicidó. Aquí Ashkenazy recibió una prolongada y ruidosa ovación.

John tocó al día siguiente, sábado por la tarde. Los ensayos con la Moscow Philarmonic dirigida por Kirill Kondrashin habían tenido lugar esa mañana y, aunque los ensayos estaban cerrados al público, multitud de *fans* cercaban la sala con la esperanza de oír algunos compases o noticias. La Gran Sala del Conservatorio de Moscú tenía esa noche un aire festivo. Sus paredes de colores crema y ocre, adornadas con los retratos ovales de los grandes compositores, altas ventanas y la galería en forma de herradura, estaban vibrantes de expectación. Los dos palcos oficiales estaban ocupados: uno con Nikita Khrushchev y su esposa, el ministro de cultura y varios oficiales del Partido; el otro por la Reina Elisabeth de Bélgica y su séquito.

Ogdon había elegido comenzar con el Concierto en Mi bemol de Liszt, cuya primera audición había tenido lugar en 1853, en Weimar. En aquella ocasión, Hector Berlioz había dirigido la orquesta y el propio Liszt se había sentado al piano. Desde las primeras desafiantes octavas del Concierto, el piano se encuentra en una incansable pelea con la orquesta, creando una tensión que penetra incluso las partes más armoniosas de la obra. Aunque el Concierto está dividido formalmente en cuatro movimientos, es realmente un solo movimiento que muestra la bravura técnica de Liszt conocida como "la metamorfosis de los temas". Nadie supera a John Ogdon en ímpetu o vehemencia, y en las manos adecuadas la obra de Liszt es una apasionada y maravillosamente impetuosa composición, con momentos de reflexión irónica. Esa noche, en Moscú, quizás inspirado por su enciclopédica lectura de literatura gótica, Ogdon convirtió el Concierto en una macabra justa entre Fausto y el Diablo, y mantuvo al público en el borde de sus asientos. El precipitado final del Concierto fue seguido de una tremenda ovación del público puesto en pie durante cinco minutos.

Tamara Grum-Grzhimailo escribió que el Liszt de Ogdon fue un logro musical inolvidable y la cumbre absoluta de la competición. "Su forma

de tocar era titánica, una rebelión de todas las fuerzas del indomable espíritu humano, una danza sobre el abismo". Como dice Beauclerk, si John hubiera querido coreografiar su propio triunfo el Concierto de Liszt fue una elección inspirada. Fue como si compitiera no por un premio sino por los corazones de su auditorio. El jurado estaba igualmente arrebatado por la euforia, quizás el más excitado era el propio Gilels.

Después de un intervalo Ogdon volvió al escenario para su *performance* final de la competición, el Concierto de Tchaikovsky. Aquí el escrutinio iba a ser mayor. Este era como el concierto nacional ruso y cada persona en el auditorio lo conocía nota por nota. Sin embargo no encerraba temores para John Ogdon. En feliz expresión de Beauclerk, John agarró el concierto por el pescuezo y le infundió nueva vida con una espontánea y creativa interpretación que conjugaba poderío y poesía. Un renombrado crítico declaró: "No me asusta repetir palabras que en el pasado han sido aplicadas a eminentes artistas; cuando Ogdon toca una obra parece que la escribe de nuevo". Las ovaciones, los aplausos, eran interminables mientras una lluvia de flores caía sobre el escenario. La maravillosa grabación de este concierto que John realizó ese mismo año con Sir John Barbirolli y la Orquesta Philarmonia tiene algo de la magia de Moscú.

Las deliberaciones del jurado se prolongaron alarmantemente más de tres horas. Los soviéticos y el bloque oriental eran inflexibles: el primer premio debía ir a Ashkenazy, mientras que el resto vociferaba a favor de

V. Ashkenazy, N. Khrushchev y J. Ogdon

Ogdon. Gilels era consciente del prejuicio soviético a favor de Ashkenazy, pero no podía ignorar la voz del público, que se levantaba con fuerza por Ogdon. Conceder el primer premio a uno que no fuese Ogdon causaría indignación dentro y fuera de Rusia, como si el concurso estuviese amañado. Finalmente Gilels sugirió una solución salomónica: conceder dos primeros premios individuales, con la medalla de oro y el premio en metálico completo para los dos candidatos, Ashkenazy y Ogdon. Todo el jurado se mostró satisfecho con esta solución diplomática que, muy importante, reconocía los superlativos méritos de ambos ganadores.

La ceremonia del reparto de premios –realizado por Dmitri Shostakovich– fue seguida por una recepción en el Kremlin, con brindis y discursos, presidida por el matrimonio Khrushchev y con la asistencia de la Reina Elisabeth de Bélgica. Hay una grabación de Khrushchev, de pie detrás de una gran mesa reluciente de cristal y fruta, levantando una copa y dirigiéndose a todos los invitados. "La música puede lograr cualquier cosa", dijo, "la música puede hacer

reír o llorar, la música acompaña a los hombres a la batalla con la cabeza alta, la música es una gran fuerza".

Cuando John Ogdon fue presentado al *premier* soviético, Khrushchev levantó los brazos con una risa estentórea diciendo: "Ah, mi barbudo joven amigo, qué contento estoy de verle. Le quiero." Y rodeando su hombro con un brazo, y en tono más confidencial, añadió: "Me gustaría tirarle de la barba para ver si es real, pero esto crearía un incidente internacional, porque las barbas británicas bajo ningún concepto deben ser estiradas por los políticos rusos".

Fue en este momento, sin duda, cuando despegó, su febril carrera internacional; se había convertido instantáneamente en una celebridad en el mundo de la música. Durante los once años que siguieron, John Ogdon fue uno de los pianistas más demandados mundialmente. Según ha escrito Jeremy Nicholas en la revista *International Piano,* lo que separaba o distinguía a Ogdon de sus contemporáneos era la asombrosa amplitud de su repertorio, una técnica igualmente sorprendente y su legendaria habilidad para leer a primera vista cualquier partitura, de cualquier complejidad o dificultad. Parece, sin embargo, que Ogdon no estaba bien equipado para hacer frente a la frenética carrera en la que estaba entrando. Seguía siendo un niño prodigio en un cuerpo de adulto.

Los nubarrones comenzaron a aparecer a finales de los años sesentas. El comportamiento de Ogdon gradualmente devino errático, bebiendo en exceso y fumando constantemente. Poco a poco sus episodios psicopáticos fueron haciéndose más frecuentes y violentos, a finales de 1973 sufrió un completo colapso nervioso y tuvo que ser internado en The Priory, un hospital psiquiátrico en el sur de Londres, junto a Richmond Park. El resultado del examen médico fue un diagnóstico de esquizofrenia-paranoide, la enfermedad que también había sufrido su padre, y el tratamiento recomendado el *electroshock*. Después de tres semanas en The Priory volvió a su casa de Chester Terrace para las fiestas de navidad, aunque las drogas le habían dejado apático y no mostraba ningún interés por el piano. Era como un espectador silencioso de lo que sucedía en su casa. Más tarde confesó que sintió que se había quedado sin vida. Obviamente todos los conciertos que tenía contratados para ese mes de diciembre tuvieron que ser cancelados.

En enero de 1974 Ogdon comenzó de nuevo a tocar el piano, aunque al principio solamente podía practicar una hora al día. Su primer compromiso importante tuvo lugar el 16 de enero, en el Royal Festival Hall, donde tocó el Concierto de Delius con la Royal Philarmonic dirigida por Sir Charles Groves. Aunque parece que había perdido el fuego habitual, ya era un pequeño milagro simplemente que pudiera tocar. Tres días más tarde dio un recital en el Wigmore Hall con un programa compuesto exclusivamente de obras propias. El crítico musical del *Times* aplaudió las composiciones de John, añadiendo que "John Ogdon, que tanto ha hecho por la música de sus

contemporáneos, tiene derecho a permitirse un recital como éste."

El colapso nervioso fue guardado en secreto, y Ogdon continuó cumpliendo sus compromisos en los meses que siguieron. Hasta el domingo 25 de agosto. Ese día John tomó una sobredosis de barbitúricos y cuando Gerard Schurmann fue a visitarle en Chester Terrace lo encontró en coma. Parece que el día anterior John y Brenda, que se encontraba en la Costa del Sol, habían tenido una seria, muy dura, pelea telefónica, y la ruptura del matrimonio sólo pendía de un hilo. Gerard y Carolyn Schurmann aceptaron temporalmente recibir a John en su casa de Finchley, y Gerard, muy generosamente, abandonó sus composiciones y sus trabajos de dirección de orquesta durante unos meses con la esperanza de conseguir un cambio duradero en la vida de John. Pero la generosidad y el afecto de los Schurmann no eran suficientes para retener a Ogdon en este mundo. Una noche, cuando todos se habían retirado a sus dormitorios, John se tomó dos frascos de Tryptizol y Melarril que tenía escondidos en sus maletas. Otra carrera urgente al Barnet General Hospital, donde le hicieron de nuevo un lavado de estómago. El diagnóstico no había cambiado: esquizofrenia-paranoide.

En estas condiciones, parece casi imposible que, al salir del hospital, John Ogdon diese dieciséis conciertos en cuatro semanas, incluyendo una gira en Italia, donde tocó tres veces el difícil y complicado Concierto de Busoni. Tenía una sorprendente capacidad de recuperación. Pero, como quedó claro durante 1974 y 1975, la calidad de su pianismo no podía tomarse como referencia de su salud mental. El 30 de abril de ese último año debía tocar en Oakengates, en Schropshire, pero le dijo a Brenda que no pensaba hacer ese concierto, y se negó a levantarse de la cama, donde permanecía fumando. Hubo discusión y pelea entre el matrimonio. Finalmente Brenda bajó a su despacho para llamar a los agentes de Ogdon y comunicarles que necesitaban buscar un sustituto. Cuando Brenda estaba todavía con el teléfono en la mano vio que John entraba y se sentaba junto a su mesa. La sangre le brotaba del cuello y empapaba su pechera: se había cortado salvajemente la garganta. Si hubiera perdido el conocimiento en su cuarto o no hubiese bajado al despacho, habría muerto en muy poco tiempo. Sin embargo una ambulancia del University College Hospital llegó en cuestión de minutos y tras una masiva transfusión de sangre, John sobrevivió a su tercer intento de suicidio en ocho meses.

❁

En 1976, después de un período de recuperación no muy largo, obtuvo un puesto como profesor en el departamento de música de la Universidad de Indiana. Bloomington era una de las mejores escuelas de música de los Estados Unidos, y el puesto era potencialmente perfecto para John: tenía un trabajo de prestigio, con un sueldo asegurado, situado en un entorno natural de gran belleza, el nuevo comienzo que necesitaba. Pero no era posible poner orden en el caos que eran su mente y su vida

John Ogdon

y, en 1980, su contrato con la Universidad no fue renovado.

Durante esos años ochentas volvió a las salas de concierto, aunque no fue capaz de mantener, de manera consistente, el fulgor y la gloria anteriores a su trágica enfermedad. Su enorme resistencia mental, que le permitía tocar brillantemente aun estando bajo una severa tensión física o mental, enmascaraba el hecho de que su enfermedad era más seria de lo que aparecía.

En 1989 John dio su último recital público, en el Queen Elizabeth Hall. Fue el 23 de julio, el mismo día que celebraba el veintinueve aniversario de su boda. El concierto se titulaba "Los Grandes Románticos". En la primera parte del recital tocó la Primera Balada de Chopin, la fantasía *Islamey* de Balakirev y las Variaciones Paganini de Brahms, y la segunda fue dedicada a Liszt: la Sonata *Dante*, cuatro Estudios Trascendentales, y el Vals Mephisto nº1. Se trata, en gran parte, de una música inspirada en el diabólico virtuosismo de Paganini. Es significativo que el Mephisto de Listz no está basado en el *Fausto* de Goethe, sino en la versión escrita por otro poeta alemán, Nikolaus Lenau, que murió en un sanatorio mental a los cuarenta y siete años. Parece que, bajo los efectos del *lithium*, el recital recordó los momentos más brillantes de su carrera

Un par de días después del concierto, John cayó enfermo con una infección pulmonar. Cuando al día siguiente le visitó su hija Annabel le confesó que se sentía "algo grogui", pero Annabel no dio gran importancia a la situación, porque encontró a su padre sentado en una butaca, tomando café y fumando un cigarrillo. John nunca había sido una persona que se quejase o pidiese ayuda, y ahora –cuando cualquiera estaría lamentándose por su enfermedad– él permanecía en silencio. Pasado el fin de semana, el lunes 31, tenía una cita en el Brompton Hospital para un examen por rayos-X, pero esa mañana Brenda lo encontró caído en el suelo, semiconsciente, sin habla y con los ojos en blanco. Durante la noche la infección se había extendido causando una septicemia. Una ambulancia lo llevó urgentemente al Charing Cross Hospital, pero los médicos no consiguieron reanimarlo. Había llegado demasiado tarde. Murió en la mañana del 1 de agosto.

John Ogdon dejó un catálogo de más de doscientas composiciones propias, incluidos dos conciertos para piano y cuatro óperas. La mayoría de su música fue escrita para piano.

R.R.

ASÍS AZNAR

PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BILBAO

«En nuestro país, empieza a haber muchos músicos con proyección, capacidad y calidad para hacer carreras internacionales».

✺

[Entrevista publicada en *Mundoclasico* el 13 de octubre de 2014]

Arthur Rubinstein
28 de octubre de 1935

Arturo Benedetti Michelangeli
22 de abril de 1941

ASÍS AZNAR, presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, escucha música desde que guarda memoria, cuando con apenas ocho años comenzó a estudiar piano. Con esa edad sentía predilección por la música sinfónica, que en su opinión es lo que de muy joven llama la atención, y por el instrumento que él estudiaba. Poco después, ya en la adolescencia, comenzó a interesarse por la música de cámara y vocal. Asís Aznar es, hoy, no sólo un profundo conocedor de primera mano de la evolución de varias décadas de música y amigo de una nómina envidiable de grandes artistas, sino una mente abierta como pocas al presente de la música y su incesante evolución.

Arthur Rubinstein, Alfred Cortot, Horowitz, Benedetti Michelangeli, Kempff, Arrau, Richter, Argerich, Pires, Brendel, Zimerman, Kissin o Hewitt, Fritz Kreisler, Heifetz, Szering, Francescatti, Midori, Shaham, Fournier, Piatigorsky, Casals, Rostropovich, Starker, Yo-Yo Ma, Rampal, Holliger, Segovia, Yepes, Zabaleta, de los Ángeles, Schwarzkopf, Lorengar, Popp, Berganza, Price, Ludwig, Ramey, von Otter, Meier, Fink, Hampson, Knapperstsbusch, Nikisch, Argenta, Böhm, Abbado, Rattle, Jansons, cuartetos y orquestas de histórica relevancia y numerosos compositores (Richard Strauss, Casella, Enescu, Ravel, Guridi, Turina…) son una significativa –y muy reducida– representación de las grandes personalidades que se han ido sucediendo sobre el escenario de la espléndida sala de conciertos de la Sociedad a lo largo de los años. Por eso, en 2014, la Sociedad Filarmónica y su presidente pueden y saben mirar hacia adelante.

¿Cuáles son los primeros grandes pianistas que recuerda haber escuchado?

Limitando mi respuesta a pianistas que haya escuchado en directo, inmediatamente destacaría por ejemplo a Arturo Benedetti Michelangeli a Wilhelm Kempff y Arthur Rubinstein. Hay muchos otros nombres, desde luego, pero por ejemplo a Claudio Arrau le escuché ya en su vejez, cuando vino a la Filarmónica y a Richter que también vino a la Filarmónica, pero ya mayor, le había podido ver en Francia algún año antes. A otro grande, Horowitz, en Londres pero al final de su carrera. Otro recuerdo impresionante era Alexis Weissenberg en el principio de su carrera, y desde luego habría muchos nombres más como Shura Cherkassky y Jorge Bolet, herederos de la "Era de oro", la generación de Rachmaninov, Hofmann, Friedman...

¿Qué diferencia a aquellos grandes pianistas de los que hoy en día ocupan los lugares de máximo prestigio?

Tenían otra manera de hacer música. No se basaban tanto en la gran técnica que hoy en día tienen todos los pianistas, sino que eran ante todo más personales en sus interpretaciones. La generación de los Rubinstein, Horowitz, Sviatoslav Richter o Emil Gilels era otro mundo, otra manera de interpretar. Ahora, hoy en día, la base en común de los grandes pianistas es una gran técnica. A partir de ahí, unos van a madurar con musicalidad y auténtica visión artística y otros, en cambio, se van a estancar en la técnica, quedándose ahí, en ese mundo un tanto limitado, entre comillas, que implica tener un gran mecanismo pero no tener más.

También el repertorio se aborda de una manera diferente. Chopin no es el mismo compositor interpretado hoy que hace cincuenta años.

Sí, así es, el repertorio no se aborda igual. Había una mayor personalidad. Piense en Alfred Cortot, ya que se refiere a Chopin. Muchos pianistas me han hablado de su admiración por él. Hace poco Stephen Hough me hablaba de su fascinación por Cortot. El Chopin de Cortot tiene poco que ver con el Chopin que se hace ahora mismo.

¿La evolución es extensible a la música de cámara?

Sí.Y creo que la razón es muy sana y muy buena. Podemos escuchar parte de esa música con los mejores resultados artísticos. Antes, antiguamente, los concertistas hacían poca o muy poca música de cámara. No se presentaban en las salas de concierto, en dúos, tríos, cuartetos o quintetos, salvo algún conjunto estable como el Trío Grumiaux o el Cuarteto Busch. Hoy en día eso ha cambiado muchísimo. Incluso los pianistas o instrumentistas de cuerda de campanillas, los que están en boca de todos, colaboran constantemente con esos conjuntos. Se ha roto un tabú, se ha roto el miedo a pensar que si hacías música de cámara no podías ser considerado como un gran concertista. En esto el avance ha sido enorme. Hace cuarenta o cincuenta años no era así, el concertista hacía sus conciertos y se acabó. Tocaban mucho con orquesta, pero música de cámara, poca.

Hay músicos que visitan la Filarmónica con cierta asiduidad. ¿Percibe usted que un mismo músico también cambia sus forma de entender e interpretar un mismo repertorio?

Creo que sí. Tenga en cuenta que hoy en día están al alcance de todo el mundo, incluyendo los solistas, centenares de grabaciones. No sólo de piano, de cualquier instrumento. Hablo con artistas y les encanta tratar el tema de artistas de otras épocas, porque los conocen muy bien a través de grabaciones. Eso hace que su percepción de una obra esté en posición de evolucionar y madurar permanentemente.

¿Qué está sucediendo con la música clásica respecto a los nuevos públicos?

No lo sé… Yo veo que la gente asiste a los conciertos. Los auditorios se llenan. En nuestra sala tenemos un público muy fiel, aunque nos gustaría tener más en función de la situación económica, pero creo que la música tiene un deber: entrar en todos los públicos. Esa es una realidad. Pero pregúnteme: ¿hemos avanzado mucho en este terreno? Y le diré que no, que no lo creo, ¿por qué? Porque la educación musical está en pañales, en primer lugar, pero también porque los medios de comunicación no ayudan mucho, y las televisiones especialmente nada. Qué más quisiéramos que tener canales como Arte o Mezzo pero que fueran abiertos… Eso ayudaría, porque la formación musical en los colegios y en la Universidad es muy escasa.

Cada vez es más evidente que las orquestas buscan notoriedad en los festivales y ante todo en la búsqueda de nuevos espacios. Las orquestas abandonan sus salas tradicionales para hacer conciertos en lugares insospechados y para públicos multitudinarios. Pero no parece claro que esto represente un avance en términos de captación de nuevos públicos.

Yo también lo dudo. Comprendo que los profesionales que organizan este tipo de festivales y conciertos crean que en esos ambientes en principio no tradicionales consiguen nuevas audiencias, o al menos audiencias más grandes, pero, ¿puede tomarse ese afán como un objetivo final? No lo creo, porque puede ir en desdoro de

la propia música. Esos no auditorios, esos montajes, esos escenarios, suelen tener por ejemplo malas acústicas, y no sé si captan verdaderos aficionados. La cantidad de festivales que hay en Europa en verano es impresionante, se cuentan por centenares. Puede que en el momento consigan buenas audiencias, pero que después eso vaya a trascender, que vaya a proporcionar público a las temporadas estables, es muy dudoso.

Imagine que dispone de fondos para promocionar la música y tiene que elegir entre invertirlos en trabajar para llevar público a los auditorios o en acciones para llevar la música a la calle, y aunque imagino su respuesta, ¿en qué casilla invertiría?

Yo en la primera opción (risas), le recuerdo que presido la Sociedad Filarmónica.

Hay una oleada de intérpretes muy jóvenes, y también de maestros muy jóvenes, que ocupan plazas que antes atendían maestros muy maduros, Nézet-Séguin en Philadelphia tras un Dutoit ya maduro o Lionel Bringuier sustituyendo a David Zinman en la Tonhalle, ¿por qué se da este fenómeno?

Es cierto que ese fenómeno se está produciendo. Las razones pueden ser muchas. Entre los concertistas, las estrellas emergentes que están tan de moda son cada vez más jóvenes. Para empezar, la enseñanza comienza cada vez antes, eso es evidente, pero es que tal vez además sea mejor y más completa. El hecho es que, por ejemplo entre los pianistas, hay gran cantidad que salen con una gran proyección internacional y son jovencísimos. Lo mismo sirve para violinistas, violonchelistas… Sucede en todos los instrumentos.

Con las batutas el caso es el mismo. Me cita a Nézet-Séguin, quien con muy pocos años no sólo era titular de la Rotterdam, sino también principal invitado de la London Philharmonic, y ya es titular de Philadelphia, una de las *big five*. Bringuier en la Tonhalle es también otro salto tremendo. Y piense en Pablo Heras Casado, que es otro ejemplo de triunfador muy joven, consiguiendo críticas impresionantes y abarcando un repertorio amplísimo y ha iniciado una carrera operística fantástica. Los críticos le han puesto por las nubes este verano en Aix-en-Provence con "La flauta mágica". En resumen: resulta impresionante.

Y estos maestros tan jóvenes, ¿tienen la madurez necesaria para abordar repertorios densos y complejos, que aparentemente piden unas vivencias más amplias? Quizá aportan una visión más libre y menos atribulada.

Yo creo que sí, que hacen esa aportación. El ejemplo de Nézet-Séguin es muy válido. Está haciendo mucho Mahler y lo está haciendo bien. Quizá abordar ese repertorio de forma desacomplejada es muy, muy válido.

Volvemos al inicio: ahora no se hace igual el repertorio que hace cincuenta años.

Por supuesto que no. Ni Chopin, ni Mahler. La forma en que se entienden las composiciones evoluciona.

Y desde esa perspectiva, ¿qué aportan las versiones canónicas? Por ejemplo cuando alguien dice: Quinta de Mahler, Sir John Barbirolli.

Antes se era más estricto respecto a ese tipo de criterios. Cuando se hacían valoraciones en las revistas y publicaciones serias siempre se acudía a los grandes maestros, y aquello resultaba inamovible. Ahora hay publicaciones que reúnen a un grupo de críticos y hacen una audición a ciegas. Curiosamente, muchas veces aparecen alternándose en los primeros puestos grandes maestros de otras épocas y gente muy joven. Esto antes era sencillamente impensable, algo así no se producía, y asistimos a una aproximación entre lo que los jóvenes encuentran en las partituras y lo que encontraban los grandes maestros.

Pero quizá entre las referencias históricas y las versiones de los más jóvenes hay un cierto vacío en la dirección de orquesta. Han muerto muchos grandes directores en los últimos meses y la sensación es de cierta orfandad.

Es verdad que hemos vivido un periodo de muchas muertes notables en muy poco tiempo. Abbado, Davis, Frühbeck, Maazel… A simple vista, parece que hay una generación de novísimos que está a la cabeza del ranking, por definirlo de algún modo. ¿Pero representa eso un problema? Yo creo que no, en absoluto. Piense en Berlín. Se está discutiendo mucho sobre quién va a ser el sucesor de Sir Simon Rattle. Se han barajado nombres como Thielemann, que representa la tradición alemana, Nelsons, que se ha retirado voluntariamente de esa aparente pugna, y Gustavo Dudamel. Fíjese: si no sale Thielemann, que es el heredero natural de la tradición germánica, a lo mejor sale un joven como Dudamel. Sería un gran salto, cierto, pero creo que nombres como Chailly u otros de esa generación no tendrían sentido. Parece que el planteamiento es saltar a una generación muy joven, y estamos hablando de Berlín.

Volvamos la mirada a España. ¿Cuál es la situación de la música en España, en términos de aportación a la música en global? ¿Qué ofrece España al mundo, además del ya mencionado Heras Casado?

Estamos saliendo de un periodo en el que no salía nada, un verdadero bache. Como directores estaban Frühbeck haciendo su carrera en el extranjero y quién más… Sí, López Cobos, pero quizá en otro nivel. En cuanto a solistas casi tendríamos que remitirnos a Alicia de Larrocha, Joaquín Achúcarro...

Y Rafael Orozco, hasta su prematuro fallecimiento.

Cierto, un buen recordatorio, Orozco era un gran pianista. Pero en general, repentinamente, se dio un parón. Ahora estoy contento, francamente. Empieza a haber gente con proyección, con capacidad y calidad para salir adelante. Este año en la Filarmónica tenemos a Ortega Quero, Leticia Moreno, el propio Heras Casado, Perianes que estuvo el año pasado y vuelve esta vez con Adolfo Gutiérrez… Se percibe que después del bache hay un renacimiento que

no es de unos nombres aislados, que es general. Me viene a la memoria que también estará con nosotros Julia Gállego. España vuelve a recuperar algo que había perdido.

¿Por qué razones se da ese retorno? Somos críticos con la educación musical.

Creo que una clave es que hoy en día hay mucha más movilidad, y precisamente ese es un factor muy importante en la educación. Vemos gente joven que sabe que tiene que ir a Alemania u otros lugares a batirse el cobre, y eso sin duda ayuda muchísimo. Antes parecía que el mundo se acababa aquí si no conseguías salir adelante en nuestro pequeño mundo artístico, ahora la movilidad y el saber hacer de las jóvenes generaciones ayuda mucho.

También hay que valorar la importancia que tiene la actual red de auditorios y salas de concierto.

Los auditorios son otro mundo centrado principalmente en el repertorio sinfónico. Como Sociedad no tenemos muchas equivalencias. En Europa hay muy pocas Sociedades como la nuestra, que funcionen a través de socios y sin subvenciones. Tal vez nos sirve de guía artística el Wigmore Hall de Londres, porque desarrolla muchísima actividad y siempre encuentras cosas en su programación, y porque su sala es parecida a la nuestra. En Italia está la Società del Quarteto en Milán, pero estamos muy desconectados de ella. En París está la Sala Gaveau, pero no hay mucho más. Y ya en España, hay que reconocer que los filarmónicos somos pocos.

Nosotros mantenemos contacto con muchas agencias españolas, que son abundantes aunque también muy desiguales, y con agencias extranjeras, en su mayoría inglesas, también francesas y alemanas y hasta alguna norteamericana. Cuando el intermediario no es español nos dirigimos directamente a las agencias extranjeras, y eso representa un campo muy grande. También el propio desarrollo global de la comunicación nos ayuda a estar al día. Eso permite que en un periodo de tiempo muy corto la Sociedad presente sólo en pianistas a Yuja Wang, Sokolov, Trifonov o Lisiecki. También es importante que los artistas nos conozcan, y que hayan estado con nosotros pronto, en el inicio de sus carreras, ayuda y es importante. Un ejemplo: Christian Zacharias. Gran pianista y director, y viene con nosotros a hacer el quinteto "La trucha". Sólo lo hace en algunos lugares de Europa y para nosotros.

J.L.

El boletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Edita

Sociedad Filarmónica de Bilbao

Marqués del Puerto, 2. 48009 Bilbao

Tel. 94 423 26 21 ⚜ Fax: 94 423 90 92

info@filarmonica.org

www.filarmonica.org

http://www.facebook.es/filarmonicabilbao

Director

Asís de Aznar

Patrocinador

Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa

bbk

Colaboradores en este número

Karmelo Errekatxo

Ramón Rodamilans

Joseba Lopezortega

Diseño y maquetación

Ikeder, s.l.

El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

es una publicación cuatrimestral, no venal dirigida a los socios de la misma