



LEIF OVE ANDSNES: "EN LA MÚSICA NO HAY EDADES"

M iércoles, 17 de febrero por la mañana. Madrid. Los representantes políticos de la Nación se entrecruzan en las respectivas yugulares dialécticos bocados que estenotipias, cámaras y micrófonos constatan. A pocos pasos de allí, pantalón y jersey negros, en estado de eterna sonrisa, ajeno a lo que ocurre en el metafórico ring, Leif Ove Andsnes (Karmoy, 1970), remata el desayuno en la cafetería de un hotel. Esa tarde volverá a enfrentarse al programa que dos días antes tocaba en Zaragoza y que, después de nuestra conversación, volverá a cocinar para ofrecerlo con sabor a nuevo. Esta vez, en el Auditorio Nacional de Madrid a la audiencia del ciclo de Grandes Intérpretes. El rostro del pianista noruego muestra una frescura casi infantil, que no delata la cuarentena que coronará días antes de debutar en abril con la Sinfónica de Barcelona: una nueva orquesta de nuestro país, al que regresará en otoño para una gira con la Filarmónica de Londres dirigida por Jurowski.

A día de hoy, ¿qué experiencias acumula con orquestas españolas?

Pocas. En España he trabajado mucho, pero la mayor parte de las veces ha sido solo o invitado por orquestas en gira. Españolas sólo he tocado con dos: la Sinfónica de Galicia, donde hice el *Segundo Concierto* de Brahms —¡tenían razón los que me dijeron que era una gran orquesta; yo disfruté mucho!—, y la de Tenerife. Una vez con cada una, y en ambos casos a las órdenes de Víctor Pablo Pérez. Si la memoria no me engaña, la Sinfónica de Barcelona será la tercera.

Aunque será con una batuta foránea: la del francés Stéphane Denève.

Cuando me invitaron a venir, me dijeron que era él el director. Y siendo alguien que conozco, y que me gusta, pensé que era una buena combinación. Partiendo de la base de que vamos a hacer el *Cuarto Concierto* de Rachmaninov, que el pasado otoño hice por primera vez con él y con la Royal Scottish National Orchestra, de la que es titular. En aquella ocasión, el trabajo fue muy positivo. Me ayudó mucho. Es fácil comprender que meterte por vez primera con ese concierto, asusta un poco. Ante todo, por las dificultades que supone establecer el diálogo entre el piano y la orquesta. El director debe tener muy

claro lo que está haciendo, al tratarse desde ese punto de vista de un concierto mucho más difícil que los otros tres de Rachmaninov. Por eso es el menos popular, el que menos se hace. A mí me ha enamorado por la fuerza de sus armonías, aunque no tenga las largas líneas melódicas del *Segundo* y el *Tercero*. Algo así como si se produjese un encuentro entre Rachmaninov y las corrientes más modernas del siglo XX: Stravinski, Prokofiev, el jazz...

Denève y usted tienen prácticamente la misma edad. ¿Se siente así más cómodo, o prefiere batutas con la autoridad de los años?

No me atrevería a decir si es más fácil tocar con unos u otros. No es una cuestión de estadísticas. En ese punto, en la música no hay edades. A decir verdad, me encanta trabajar con directores maduros, en los que se puede percibir la experiencia. Tienen algo especial para mí cuando pienso que le han dedicado tantos años para llegar a comprender realmente la psicología de los músicos gracias a esa experiencia que han ido acumulando. No es lo mismo en todos los casos, pero trabajar con aquellos que lo consiguen, se convierte para mí en una experiencia inolvidable. Porque las orquestas a su vez respetan también a los *viejos* directores, porque son conscientes de que llevan

mucho tiempo en el *negocio* de la música, y son capaces de transmitirte su energía mental: la sensación de que son capaces de comprender más y más cada día. Me acuerdo, por ejemplo cuando hace un par de años toqué con Blomstedt. Si tiempo atrás ya era bueno, ahora es fantástico. Cada vez que vives ese tipo de experiencias, algo sucede. Eso no quita que a veces puedas experimentar sensaciones similares con las jóvenes batutas, con los que tal vez las cosas pueden resultar más sencillas en el nivel personal. En esos casos me suele resultar más fácil decirles abiertamente lo que quiero, algo que tal vez no haría con alguno de más edad. De todas formas, puedo asegurar que en ese punto habitualmente nunca me encuentro con problemas. También he de decir que cada vez me estoy encontrando más directores jóvenes muy buenos, después de un tiempo en el que no había tantos. Desde ese punto de vista, y lo percibo en todos los países en los que toco, vivimos un buen momento, y nos estamos asegurando un buen plantel de batutas de calidad para el futuro.

En enero tocó también el *Cuarto de Rachmaninov* en el Festival de Canarias con la Orquesta de Gotemburgo dirigida por Gustavo Dudamel, con quien lo había hecho en Caracas. ¿Encuentra distinto el modo de trabajar con unos músicos nórdicos y otros de sangre tan caliente?

Es curioso pensar en eso, porque también había trabajado con Gustavo en otras ocasiones: una, en Milán, con la Orquesta de la Scala; otra en París con la Filarmónica de Radio France y, por supuesto que en lo que a él respecta, en todos los casos sigue siendo el mismo. Pero con la Orquesta de Caracas tiene que trabajar de un modo ligeramente distinto. Porque los músicos allí son diferentes. Son fantásticos, pero no tienen tanta experiencia en el repertorio. No se trata de una orquesta de adultos que haya ido asimilando todas las posibilidades sinfónicas. En Caracas hice dos conciertos con ellos. Uno, con el *Concierto n.º 23 en la mayor K. 488* de Mozart, y el *Cuarto* de Rachmaninov, dos obras que posiblemente nunca antes habían tocado. Trabajaron mucho. Si los ensayos terminaban a las 6 de la tarde, los prolongaban hasta las 8, y a los músicos eso no les preocupaba. Y Gustavo siempre con ellos, al pie del cañón. Al principio es verdad que el concierto de Mozart no sonaba demasiado bien, pero él fue consiguiendo limar las imperfecciones retocando el sonido, especialmente en las cuerdas. Hasta que por fin, después de horas y horas de trabajo, funcionó como quería. Tuvimos para cada obra tres días de ensayos, cuando habitualmente se redu-

cen a dos. Pero todo resultaba fantástico a causa, fundamentalmente, de la alegría con que se entregaban a hacer música. Así que, cuando llegamos a Gotemburgo una semana más tarde para hacer de nuevo el *Cuarto* de Rachmaninov, todo resultó inmediatamente más fácil. Desde el comienzo. Porque la orquesta contaba con más experiencia en dos aspectos: el del repertorio, y el de los músicos a la hora de tocar juntos y escucharse. Eso es algo que lleva mucho tiempo, y que aún les falta a los músicos de Caracas. En Gotemburgo todo fue más rápido, y el sonido era muy distinto: muy transparente frente al de Caracas, donde era todo más muscular, digamos. Pero en ambos casos los resultados fueron de gran calidad. En lo que respecta a Caracas, con un alto grado de expresividad, especialmente en las cuerdas. En Gotemburgo destacaba especialmente la experiencia en los vientos, y detalles así, como esa transparencia en las cuerdas que mencionaba. En ambos casos se eligió para el programa además la *Segunda Sinfonía* de Sibelius, y también ahí se podían percibir grandes diferencias. Especialmente esa aportación latina, ese punto muscular.

Le puede venir bien para defender algunas de esas obras románticas que usted interpreta.

Digamos que me emocionan esos músicos, por todo lo que tiene de cordial su modo de tocar. Me gusta el alma de la orquesta. Pero debo admitir que en el caso de Sibelius me quedo con el modo en que lo hace la de Gotemburgo, que entiende mejor la melancolía que hay en esa música.

Procediendo, como es su caso, de un área privilegiada del planeta en lo que respecta a la relación con la música desde la infancia, ¿cómo ve el fenómeno del Sistema puesto en marcha por Abreu?

Lo que ocurre en Venezuela es algo absolutamente único y fantástico. Es verdad que en los países escandinavos contamos con buenos métodos de enseñanza musical, pero no tiene nada que ver con lo que ocurre en Caracas. Lo que allí está ocurriendo es un milagro. Cuando ves como esos niños, con seis años, tocan el violín. Cuando descubres la felicidad que les produce hacer música juntos, ir desarrollando las distintas etapas, ascendiendo peldaños desde la infancia hasta posiciones superiores, asumiendo cada cual la responsabilidad de ir enseñando a las generaciones siguientes, sólo te cabe pensar que aquello es algo fantástico. No es de extrañar que quieran poner en práctica algo similar muchos países del entorno, incluso de otras latitudes, donde ya lo están intentando. En Estados Unidos, en Escocia... están planteándose seriamente activar un programa de esas características.

Puede funcionar, pero es muy difícil que alcance los niveles de Venezuela, donde el alma que late es inconmensurable. Veremos qué pasa en el futuro. De aquí a cien años, ¿en qué niveles musicales se va a mover Venezuela? Con generaciones tras generaciones de músicos, algunos de ellos, formándose fuera. Como los que ya están en orquestas del calibre de la Filarmónica de Berlín.

Hasta ahora, la única obra prácticamente, que ha aparecido en la conversación es el *Cuarto Concierto* de Rachmaninov. Lo mismo que hace algunos años ocurría con los dos primeros, que acabó grabando. ¿Van las cosas por ahí? ¿Rematará la faena?

Pues sí. El *Cuarto Concierto*, que grabaré en abril en Londres, con Pappano y la Sinfónica de Londres, aparecerá en un mismo CD junto con el *Tercero*, que grabamos el año pasado en la misma ciudad y con la misma orquesta.

Los dos primeros también los grabó con Pappano, pero con la Filarmónica de Berlín. ¿Cómo no ha cerrado el ciclo con los mismos músicos?

Diría que ante todo la decisión obedece a razones prácticas, que a su vez tienen que ver con los tiempos de Pappano, y éste es su momento con la Sinfónica de Londres, una orquesta fantástica. Especialmente para tocar Rachmaninov, un compositor al que conocen maravillosamente. Las cosas han venido así, y a mí me parece muy bien que así sean.

Queda en el aire esa idea de haber compactado el trabajo con los mismos músicos.

Puede que sí. Pero en lo que a mí respecta, lo más importante es hacerlos con el mismo director. Porque hemos desarrollado un alto nivel de entendimiento entre nosotros, y compartimos además ese sentimiento conjunto por Rachmaninov. Al margen de eso, el gran Toni Pappano ha establecido una estupenda relación con esta orquesta londinense, a la que ha dirigido en muchas ocasiones. Muchas más que a la Filarmónica de Berlín. Esas cosas vienen a simplificar todo a la hora de desarrollar el proyecto.

Uno de sus primeros discos fue precisamente el *Tercero* de Rachmaninov. ¿Han cambiado mucho sus ideas desde entonces?

Sí. Es la primera vez que regreso en un disco a una obra que ya había grabado. Y puedo decir que mi modo de tocarla ahora es totalmente distinto a cuando la grabé hace tiempo. Con 23 o 24 años era yo muy tímido. Creo que ahora la hago con más contrastes. Tal vez de un modo más romántico, entre la alta calidad virtuosística y el dramatismo que requiere. En este momento de mi vida conozco unas emociones distintas, que intento incorporar a este concierto. **Cosas de la edad. Al fin y al cabo, ya entra en ese punto crucial de los 40, cuando la**

madurez de la experiencia va arrinconando la juventud, sin perderla.

Está claro que desde hace algún tiempo ya no me reconozco como el joven. Y es que son muchos los conciertos que he tocado a lo largo de veinte años de profesión. Veo cómo ha crecido el caudal acumulado de repertorio que he ido incorporando en este tiempo. Algo que al principio, cuando estaba empezando, nunca pensé que sucedería. Me daba la impresión de que iba aprendiendo, asimilando, lentamente. Todo me parecía que me iba a suponer dedicarle mucho tiempo. Ahora, cuando echo la vista atrás, veo que son muchas las cosas que he hecho.

¿Cuántas actuaciones se anota por término medio al año?

Más o menos cien, pero estoy intentando reducir el número un poco.

¿Cuenta en ello la responsabilidad que se le avecina cuando en junio sea padre primerizo?

También por eso, pero era algo que ya me había planteado antes de saberlo. Pensaba dejarlo en unos 70 conciertos, porque cien me parecen demasiados. Te pasas todo el tiempo de giras. Vuelves a casa, te quedas tres días, y otra vez de viaje. Y con frecuencia, para estudiar cosas nuevas, necesito estar en casa dos o tres semanas y asegurarme de que las he aprendido bien. De ahí mi idea de poner en práctica esta decisión, para centrarme más entre Bergen, donde tengo una casa con mi compañera, y el apartamento que tenemos en Copenhague, donde estamos a veces.

Bergen, es la patria chica de Grieg, compositor de quien usted parecía en un principio ser embajador. Y de repente, parece que lo ha aparcado.

Me identifico con muchos compositores. Estoy enamorado, por ejemplo, de Chopin, y si se mira mi agenda se puede comprobar que también he pasado muchos años sin tocarlo. Al comienzo de mi carrera toqué mucho sus sonatas, y otras obras durante un tiempo, y lo dejé hasta ahora, cuando he vuelto a él y a redescubrir mi pasión por esa música suya tan refinada. Es increíble. Y más increíble aún tocar a Schumann y a Chopin en un mismo programa.

Como el que acaba de hacer en Zaragoza y ahora en Madrid.

Por eso precisamente. Schumann es, en cierta medida, más fácil de tocar que Chopin. A día de hoy lo identifico con Mahler. No exactamente con su música, sino con esa especie de esquizofrenia desde un punto de vista cerebral, desde las emociones: en ese ir adelante y atrás. Chopin es mucho más clásico, en la línea, digamos, de Mozart, y al tiempo también extremadamente romántico y enormemente refinado en todos los aspectos. Empezando por su línea

musical, que lo convierte para muchos pianistas en un compositor mucho más difícil que Schumann a la hora de dar con el modo preciso de tocarlo. En lo que a mí respecta, encontrar la forma exacta de interpretar a Chopin es un misterio que intento resolver.

En los programas aludidos, entre Chopin y Schumann introducía una obra de Kurtág, ¿era el sorbete para diferenciar sabores entre plato y plato?

En primer lugar, lo hago porque considero a Kurtág un gran compositor. Tal vez el mejor de todos los creadores vivos. Y en alguna medida, su música guarda cierta similitud con la de Schumann. Con frecuencia ambos recurren a piezas muy cortas en las que en un breve espacio de tiempo son capaces de contar muchas cosas. Aparte de que en muchos casos Kurtág titula sus obras como homenajes a este amigo o aquel. Son creaciones muy personales cargadas de mensajes similares a los que Schumann podía lanzar a Clara a través de las suyas. Ese razonamiento es el que me ha llevado a pensar que ambos compositores casan muy bien juntos, y es lo que he hecho poniendo a Kurtág en medio del programa, junto a Schumann.

Volviendo a Grieg, ¿qué va a pasar con él?

Ya veremos. Después de 2007, cuando se celebró en Bergen el centenario de su muerte y yo centré en su obra gran parte de mi trabajo, pensé que ya había hecho mucho Grieg, que para mí sigue siendo un compositor maravilloso. Pero en este momento no aporta demasiado a mi repertorio. Así que por el momento, y puesto que tengo otros planes en la cabeza, he decidido dejarlo a un lado durante algunos años, para luego regresar a él. En el futuro me apetecería mucho, si doy con una buena nómina de voces capaces de cantar en noruego, trabajar a fondo sus canciones. Entre las casi doscientas que escribió, hay algunas realmente fabulosas, en las que encuentro una parte de su mejor música. Y aun así, no se interpretan con tanta frecuencia como su obra para piano.

Otra de sus referencias iniciales fue la música de Janáček, que le transmitió su profesor, Jirí Hlinka, ¿sigue los mismos pasos de la de Grieg?

No. El último año toqué bastante su ciclo de piano y la *Sonata para violín*. No, no. Janáček siempre estará ahí entre mis compositores preferidos. También el mismo profesor insistió mucho en mi juventud para que tocara Smetana, y aunque no me siento tan cercano a su música, toqué algunas piezas, que son fantásticas en cuanto a la técnica para el piano. No le hice tanto caso con Dvorák, de quien todavía no me perdona no haberme aprendido aún el *Concierto para piano (rité)*. Puede que algún día me ponga en ello. Por

ahora mi experiencia con Dvorák se limita a algunas de sus composiciones para piano que me gustan y que espero aprenderme bien algún día. Como las 13 piezas de los *Cuadros poéticos* del *Op. 85*, que nunca he tocado y me parece un ciclo precioso.

En su última grabación, en torno a los Cuadros de una exposición de Musorgski, acuñó también a Schumann. ¿Por alguna razón específica, o sólo para completar los 60 minutos que el disco exigía?

En este caso favorecía un proyecto que puse en pie con el título *Cuadros reenmarcados*, para el que recurrí desde el punto de vista plástico a la obra del artista Robin Rhode. El programa incluía además las dos piezas de los *Recuerdos de infancia* de Musorgski, que servían de enlace con las *Escenas de niños* de Schumann. Una música, claro que muy distinta a la de Musorgski, pero en ambos ciclos los compositores nos intentan transmitir sus emociones ante panoramas distintos: unos cuadros o la situación de la infancia de una manera muy directa. En el caso de Schumann, describiendo con mucha más intimidad, en Musorgski con más carga de teatralidad en cada uno de los cuadros. Sin embargo, y a pesar de todo, uno y otro tienen cosas en común desde el punto de vista programático, puesto que los dos están describiendo con música y de un modo muy directo determinados sentimientos o situaciones. Desde ese punto de vista, ambos ciclos son muy especiales en la Historia de la Música.

¿Pone el arte en ese proyecto al servicio de la música para realzarla?

No lo sé. Mi intención no era esa, porque está claro que la música puede sostenerse por sí misma. Mi idea se limitaba a combinar esas dos formas de expresión artística con el fin de conseguir nuevos resultados. Pero no porque la música los necesitase, sino como una propuesta de paisaje artístico alternativo. **Esos cien conciertos que venía haciendo hasta ahora, ¿en qué proporción los dividía?**

No lo sé con precisión. Los que hago con orquestas supondrían la mitad del total, y el resto dividido a partes iguales entre recital y música de cámara.

Para esa última faceta, no habría encontrado mejor vehículo que la creación, siendo casi un adolescente, del Festival de Risør, que en junio programa su XX edición con usted al frente.

Aunque ya puedo adelantar que este verano será el último conmigo como director artístico. Como decíamos, llego a los cuarenta, y en ese punto de mi vida me he propuesto reorganizarme, y entre otras cosas, al valorar mi dedicación hasta ahora en Risør, me he dado cuenta de la cantidad de tiempo y energía que le he dedicado. Ahora quie-

ro derivar hacia otras cosas: desde tocar a disfrutar mi casa. Me ha tocado afrontar esa difícil resolución y con esta edición digo adiós al Festival del que, a partir del próximo año, se responsabilizará el violinista Henning Kraggerud.

¿Algo especial para la ocasión sonada?

Bueno, hemos elegido como tema el exilio, por lo que el programa estará lleno de música de compositores que tuvieron que abandonar sus países por distintas circunstancias. Como les ocurrió a Schoenberg, Stravinski y otros muchos en la Segunda Guerra Mundial. Pero también hemos contado con algunos como Chopin, que en su momento se vio obligado a dejar Polonia para instalarse en París, o Dvorák, que debió residir en América durante varios años. Y tal vez pueda considerarse algo extraordinario la gira de tres semanas en otoño con motivo de mi salida. Haremos una especie de minifestivales en Bruselas, Londres y Nueva York, con cuatro conciertos en cada ciudad. A partir de ese momento, pasaré a convertirme para el tiempo venidero en un fuerte apoyo para la organización, como miembro del Comité Artístico del Festival, en el que seguiré tocando regularmente, pero ya sin la responsabilidad del día a día en la gestión.

Antes hablaba de trabajar con cantantes. ¿Le sirve como otro modo de hacer música de cámara?

Mucho. Especialmente en determinados repertorios en los que me siento muy cómodo, como las canciones de Schubert y Schumann, que están entre lo mejor de su producción. Una música de la que no me podría imaginar quedándome al margen. Necesito hacer *Winterreise*, *Dichterliebe*... esas obras que se convierten en un sueño para cualquier pianista, teniendo en cuenta la importancia que le corresponde en ellas al piano.

¿Con qué cantantes las está haciendo?

Trabajé bastante con Ian Bostridge al principio, y puede que volvamos a hacerlo en el futuro. En este momento estoy cerrando unos planes con Matthias Goerne, además de colaborar con otros cantantes en distintos festivales, que es algo que siempre me ha gustado.

¿Sviatoslav Richter, sigue siendo su modelo?

Ya no tanto como al principio. Claro está que continúo admirando todo lo bueno que Richter hizo, pero con el paso de los años he ido descubriendo otros pianistas que también me han ido fascinando, como Michelangeli, Lipatti, Rubinstein... A día de hoy no me decanto especialmente por un pianista en concreto. Y en este punto debo decir que alguien muy importante para mí, y cuyo talento me parece subestimado, es Géza Anda, que a veces me resulta increíble.

Admirando a Rubinstein, ¿no le atrae el

repertorio español?

Es verdad que apenas he tocado música española. Me pasa lo mismo con la francesa, de la que me he limitado a un poco de Debussy, y tampoco he hecho Ravel, por ejemplo. Pero claro que me gustaría tocar música española, a pesar de que España esté físicamente muy lejos de Noruega. ¿Qué me recomendaría, *Iberia*?

Después de haber estrenado algunas obras contemporáneas. ¿Insiste en esa vía?

Creo que nadie ve en mí al pianista que interpreta mucha música contemporánea, aunque me gusta incluirla en mi repertorio. Como el Kurtág del programa Chopin-Schumann. Es importante hacerlo porque sirve para medir el grado de riesgo que la audiencia quie-

re asumir. Con Kurtág pasa: al ver el nombre, se ponen a la defensiva, y cuando lo escuchan lo encuentran interesante. Es un efecto que me resulta curioso observar en los conciertos. Aparte de que sirve para aclarar los oídos y escuchar después un Schumann distinto. En cuanto a los estrenos, lo he hecho en tres ocasiones, y lo pasé muy bien, porque es emocionante tocar algo que nadie antes ha tocado. A pesar del miedo que puede producir el desconocer cómo va a terminar esa aventura.

¿Una sensación tan emocionante como la del padre expectante que está viviendo?

No tienen nada que ver. Aguardar los resultados de un nuevo concierto puede ser muy emocionante, pero esperar un hijo está por encima de todo.

Juan Antonio Llorente

