

schörzo

REVISTA DE MÚSICA
Año XXXII - Nº 325 Enero 2017 - 7'50 €

Año XXXII - Nº 325 - Enero 2017

DOSIER GUERRERO MODERNISTA
ACTUALIDAD KRZYSZTOF PENDERECKI
ENCUENTROS HORACIO LAVANDERA

EDUARDO FERNÁNDEZ
CONVIVIENDO CON SCRIBIN



9177840211348071



00325

Eduardo Fernández:

“Me apasiona la búsqueda de un sonido particular en cada momento”

Luis Gaspar



Por Eva Sandoval

El pianista Eduardo Fernández está viviendo uno de los momentos más dulces de su vida. Acaba de ser padre, este mes presenta su último disco y el pasado 29 de noviembre fue galardonado con el Premio Ojo Crítico de RNE. Comenzó a jugar con la música a los 4 años, tocando el requinto en la banda que dirigía su abuelo. Poco después, se cruzó en su camino Carmen Aguirre, la maestra que más le ha influido. Ella le inculcó la sana costumbre de ir más allá de la partitura, de empaparse de la vida y las circunstancias del autor para ejecutar correctamente un texto musical. De hecho, en la actualidad está escribiendo su tesis doctoral sobre Scriabin, una figura que le ha cautivado. Esa misma sed de conocimiento le permite seguir aprendiendo “con el espíritu libre y limpio” de cada uno de los conciertos a los que asiste.

¿Cuáles son sus pianistas de referencia?

Entre los intérpretes vivos mi referente es Sokolov. Creo que hay mucha diferencia entre él y los demás. Lo que le distingue es la búsqueda exacta de lo que quiere decir como intérprete.

Y en su caso, ¿qué es lo que más le preocupa de sus interpretaciones: el sonido, el fraseo, la articulación, la fidelidad a la partitura o al pensamiento del compositor...?

Me apasiona la búsqueda de un sonido particular en cada momento, así como la diferenciación de distintos planos simultáneos. Esto es muy próximo a lo que persigue un director de orquesta. El fraseo y la articulación son fundamentales porque van ligados a la musicalidad inherente a cada pieza. Y, por último, he de confesar que la fidelidad al compositor me trae de cabeza. En mi opinión, hay que situarse en un punto intermedio entre lo que quiso decir el autor y lo que pretendes decir como intérprete. Pero para eso hay que explorar todo lo que existe alrededor de cada creador. Si no conoces el antes, el durante y el después de cada obra, difícilmente puedes contar la historia que hay detrás de una partitura.

Según estos planteamientos, ¿cómo elige el repertorio que aborda?

Es el propio compositor el que me arrastra. Me involucro en proyectos que me permitan descubrir aspectos reveladores especialmente atrayentes. En el caso de Scriabin, empecé a trabajar sus obras hace más de una década, pero

un bosque frondoso". Y no se equivocaba. Lo que me terminó de enganchar fue la evolución tan grande que existe entre la *Sonata n° 1* y la *Sonata n° 10*. No conozco otro compositor que haya tenido un cambio tan acusado entre la primera y la última época.

Ya que ha mencionado el tema de las diferencias de lenguaje tan radicales entre el primer y el último Scriabin, ¿con cuál se siente más identificado, con el del *Concierto para piano de 1897* o con el de *Vers la flamme de 1914*?

Por supuesto, con el de *Vers la flamme*, porque en ese momento Scriabin controlaba perfectamente "la flamme" juvenil [risas]. En la última época cada una de las notas tienen un porqué, y eso me fascina.

¿También le parece Sokolov un pianista de referencia interpretando a Scriabin?

Sí, absolutamente. De los pianistas actuales destaco a Sokolov y a Volodos, y en el caso de las sonatas me parecen imprescindibles las versiones de Alexeev y Ashkenazy. Pero también debemos tener en mente a los pianistas que fueron cercanos a Scriabin: Rachmaninov (que fue un gran amigo suyo y que tras su muerte estuvo un año tocando sólo música de Sasha), Horowitz (que tocó muy joven para él, con apenas 10 años) y Sofronitzky (quien tenía un encuentro preparado con Scriabin al que sus padres no le dejaron acudir porque estaba algo enfermo y al final terminó casándose con una hija del autor ruso...). No podemos olvidar tampoco

Teorías de Sets, válidas para análisis de música serial y atonal, pero insuficientes en el caso de Scriabin. En realidad, lo que estaba haciendo el ruso era buscar una forma de lenguaje para expresar un pensamiento filosófico, que es algo mucho más complejo.

Imagino que la compleja y excéntrica personalidad de Scriabin es otro de los puntos clave de su trabajo. ¿Es así?

Exacto. El objetivo de mi investigación también es el personaje de Scriabin en su conjunto, una figura repleta de enigmas. Profundizar en el estudio de estos enigmas nos revela una visión más certera de todas sus obras. De este modo, podemos apreciar la enorme evolución en su proceso creativo, desde las primeras piezas de aspecto chopiniano y heroico (con la influencia de la filosofía cristiana de Vladimir Soloviov) hacia un lenguaje algo más avanzado (influido por Nietzsche y Schopenhauer), para finalmente encontrar una nueva identidad tras conocer a Madame Blavatsky y su doctrina teosófica en 1905, a Jean Delville y, años más tarde, a su amigo Viacheslav Ivanov, que ejerció una gran influencia en sus últimas composiciones. De este modo, Scriabin consigue dar cabida a la simbología teosófica, no sólo para instaurar su propio canal de expresión, sino también para divulgar la doctrina al oyente, creando un lenguaje místico en el que él, como Creador, siente la necesidad mesiánica de comunicar y hacer sentir al resto de la humanidad su mensaje.

De ahí la continua alusión al acorde místico o acorde del pléroma, que es la unidad inicial de la que surgen los pares complementarios: dios y diablo, ying y yang, bien y mal, masculino y femenino, espíritu y materia, evolución e involución..., todos ellos necesarios para el proceso circular de la vida tan presente en las obras finales de Scriabin.

El pasado 16 de noviembre de 2016 Vd. ofreció un concierto en el ciclo "Sinestésias. Escuchar los colores, ver la música", de la Fundación Juan March. En este recital interpretó 48 preludios de Scriabin ordenados por tonalidades, mientras se proyectaban creaciones lumínicas basadas en los colores que el autor percibía con cada una de ellas, por lo que este es otro asunto que usted también conoce muy bien. ¿Qué papel juega la sinestesia en el entramado de simbologías del compositor ruso?

En mi caso, la sinestesia fue el elemento clave para descubrir el eje de los enigmas. Scriabin quería que todo oyente sintiera la relación entre los colores y las tonalidades musicales, especialmente en sus últimas obras. Así que este fenómeno sensorial fue modi-

"Intento abordar mis interpretaciones desde una visión lo más completa posible de la figura de Scriabin como compositor, pianista, artista, místico, teósofo, revelador y persona"

decidí sumergirme de lleno en él hace tres años. Siempre que me acerco a un autor me gusta abordar de la forma más amplia posible su universo. Por eso, otros programas en los que he trabajado anteriormente han culminado con la grabación de la *Suite Iberia* de Albéniz o las últimas piezas para piano de Brahms.

¿Qué fue lo que le hizo emprender este "proyecto Scriabin" al que se está dedicando en cuerpo y alma en los últimos tiempos?

La obra pianística de Scriabin siempre me ha causado mucho respeto, pero tengo una muy buena amiga musicóloga que me lleva insistiendo desde hace mucho tiempo en que toque más su música, por esa estratificación de planos, de calidades y de cualidades diferentes de sonido que busco en mis interpretaciones. Ella me decía: "Tu compositor es Scriabin, ahí vas a tener

las interpretaciones del propio Scriabin, a pesar de que sean en su mayoría de obras tempranas. Lo más avanzado que grabó fue una de las mazurkas *Op. 40*. Me hubiera encantado escucharle tocar las últimas sonatas, incluso la *n° 6* que nunca quiso interpretar.

Su inmersión en la figura del compositor ruso está siendo tan profunda que está realizando una tesis doctoral sobre él. ¿En qué aspectos se centra este trabajo de investigación?

Mi tesis versa sobre la influencia de la teosofía en la evolución de la escritura de Scriabin. Descubrí que los estudios previos realizados tienden a caer hacia una de las dos caras —contrapuestas— del mundo scriabiniano. Unos escarban en el misticismo como única razón de todo, otros sólo disecionan analíticamente la música de un modo tan matemático como entumecido, atendiendo a parámetros de las

ficado a su conveniencia bajo el paraguas de la teosofía, ya que le parecía fundamental para divulgar su mensaje de polaridades enfrentadas y complementarias como elemento regenerador. La única tabla de colores que nos dejó se encuentra en el prólogo del *Manuscrito de París* de 1913. Allí se indican los colores de su *Clavier à lumières*. Es curioso que en esa partitura utilice notas dobles, lo que significa que quería que se proyectasen dos colores a la vez. Además, aparecen dinámicas en el luce. Pero, ¿esto quiere decir que Scriabin también era sinestésico con los matices? Por ejemplo, un crescendo manifestado en un azul progresivamente más intenso podría reflejar un sentimiento creciente hacia lo inmaterial, pero con un interior que aún mantiene los pies en la tierra, por lo que el centro de la luz debería incluir más toques de rojo. Estas interrelaciones entre los colores y las teorías teosóficas es lo más interesante de la particular sinestesia de Scriabin.

¿Cree que Scriabin era realmente sinestésico de forma subconsciente o que, por el contrario, utilizaba esta estructura inventada con el fin de apoyar su escritura simbólica?

Siempre tendremos la duda de si Scriabin era sinestésico de verdad o no. Pero hay que tener en cuenta que el término sinestesia ha cambiado en los últimos 100 años. En el siglo XX se refería a la asociación de dos sentidos por motivos puramente artísticos o emocionales. En el caso de Scriabin, se debía a motivos teosóficos o místicos, con el fin de justificar una doctrina. Actualmente, el vocablo se refiere a una disociación neurológica involuntaria. Así que mi respuesta a este dilema es: en el siglo XX sí, en el siglo XXI no.

Y usted, ¿se considera sinestésico?

Siempre había pensado que no, pero últimamente reflexiono mucho sobre las convenciones históricas de las tonalidades. Por ejemplo, las obras escritas en Re mayor las imagino como algo más dorado, pero no sé si tiene que ver con la habitual asociación entre ese tono y lo grandioso o es una percepción personal mía. En cualquier caso, hay coincidencias curiosas. Tanto Schubert como Liszt utilizaron las notas Fa# y Solb para piezas elevadas o trascendentales. Y, precisamente, ese es el tono sobre el que gira lo espiritual en Scriabin. ¿Es una casualidad o formaba parte de una tradición?

Estamos comprobando que se ha sumergido a fondo en el universo de Scriabin y en su lenguaje compositivo con el fin de interpretar mejor su música, muy en la línea de los *Performance Studies*, una de las vertientes más interesantes de la música actual. Seamos concretos, ¿qué le

aportan estas investigaciones a su forma de tocar las obras de este autor?

El intérprete debe comprender el mensaje que Scriabin quería transmitir con su escritura musical para poder hacer una lectura apropiada de sus obras. Por ejemplo, determinados giros pueden ser asociados con invocaciones o conjuros; otras figuras concretas con luces o sombras; motivos de cinco notas muy rápidos indican una vuelta hacia lo terrenal, un vuelo hacia lo inmaterial o la disipación de la materia en espíritu, y el uso de tresillos repetidos anticipa la inminente llegada del caos. La simbología es amplísima. Además, Scriabin incluye muchísima información textual en la partitura a través de sus indicaciones de carácter y de



ALEXANDER SCRIBIN

“Sólo los que han estudiado a fondo su obra pueden valorar realmente a Scriabin (...) No conozco otro compositor que haya tenido un cambio tan acusado entre la primera y la última época”

expresión, lo que unido al mensaje que se esconde detrás de las notas nos ofrece todas las claves para conocer la sintaxis distintiva de este autor. Por otro lado, la música de Scriabin es muy rica para un pianista en cuanto a su variedad de elementos. A la evolución puramente técnica de su escritura debemos añadir la evolución de su pensamiento filosófico y mesiánico y la creciente influencia que este ejerce sobre sus composiciones. La falta de atención por parte del pianista a uno de estos elementos da como resultado una inter-

pretación incompleta. Por eso, de un modo coherente con el axioma scriabiniano de unión de todas las artes, intento abordar mis interpretaciones desde una visión lo más completa posible de la figura de Scriabin como compositor, pianista, artista, místico, teósofo, revelador y persona.

Teniendo en cuenta la amplitud y abstracción de su universo estético y musical, ¿cree que está suficientemente valorado por los pianistas y por el público?

No, creo que sólo aquellos que han estudiado a fondo su obra y su lenguaje pueden valorar realmente a Scriabin. De hecho, ha sido amado e idolatrado por muchos músicos. Pero la mayoría se queda únicamente con el compositor y pianista y no contempla su faceta como creador de un lenguaje, que es lo que hace de Scriabin uno de los personajes más completos de la historia de la simbología musical desde Johann Sebastian Bach.

¿Y este contacto directo con una mente tan creativa como la de Scriabin no le ha provocado deseos de componer?

Al contrario, ¡ahora me da mucho más respeto! [risas]. Siempre he realizado transcripciones, he ofrecido recitales completos de jazz e incluso también tengo mis propias composiciones, pero tras este estudio intensivo de Scriabin pienso que tiene que haber un mensaje mucho más complejo detrás de la partitura para no resultar banal o superficial.

¿Cómo decidió embarcarse en un proyecto tan ambicioso como grabar todos los preludios de Scriabin?

En un principio, el proyecto consistía en grabar las 10 sonatas, obras en las que he estado trabajando para diferentes giras. Pero me di cuenta de que aún no estaba preparado para abordar esa integral. A raíz de otros conciertos surgió la posibilidad de confeccionar programas que incluyeran los preludios, y me pareció una buena idea llevar primero al disco las 90 piezas de este género. Esto me ha abierto un mundo muchísimo más amplio y enriquecedor para poder abordar las sonatas, algo que haré próximamente.



res... Aunque continúa la estela de los preludios de Bach y Chopin, y sirve de inspiración para posteriores —los de Rachmaninov o Shostakovich, por nombrar sólo un par—, ningún otro compositor ha dejado en la forma prelude tanta información biográfica. Su producción va desde el más precoz con 16 años hasta sus *Op. 74*, última obra escrita antes de su muerte.

¿Siente alguna afinidad especial por un prelude en concreto o una colección?

Cada prelude es una pequeña pieza que forma parte de un camino hacia un objetivo. La evolución es constante. Por ello, considero que los últimos ocho preludios, desde el *op. 59 n.º 2*, son obras de una maestría compositiva inhumana. Nada existe por intuición. Todas las notas tienen un propósito: la revelación. Pero, personalmente, le tengo un inmenso cariño al prelude *op. 2 n.º 2*. Lo utilicé de propina como guiño a este proyecto durante mucho tiempo y, en un concierto en el Auditorio Nacional, en lugar de flores me entregaron un oso gigante que escuchó esta página desde el escenario. Ese oso era un emotivo regalo de la organización para mi hijo, que nacería un mes después. En cierto modo, este prelude, el primero del disco, ha adquirido para mí un significado especial de “buen inicio, buena suerte”.

El pasado mes de noviembre fue galardonado con el Premio Ojo Crítico de Música Clásica 2016, coincidiendo con la publicación de este último proyecto discográfico. El jurado destacó “la profundidad de cada una de sus interpretaciones y el singular punto de vista con que se acerca a las obras”. ¿Qué ha supuesto para usted ganar este premio?

Es un reconocimiento que me produce una gran alegría, más aún cuando no se trata de un concurso ni por candidaturas ni nominaciones, con lo que la sorpresa es aún más notable. El Premio Ojo Crítico es un galardón muy importante, también por los grandes nombres que me preceden. Será un honor ser portador

del premio, estoy inmensamente agradecido, pero también soy muy consciente de que, aunque es reconocimiento a una trayectoria y a un largo trabajo, este es el inicio. Al igual que Scriabin, estoy en continua búsqueda de la evolución y la revelación, siempre hay más. ●

Los preludios salpican toda la trayectoria de Scriabin de modo regular y constante, de hecho una de sus primeras obras fue un prelude y la última publicada son los 5 preludios *Op. 74*, toda una vida plasmada en un género muy concreto. ¿Por qué cree que tenía Scriabin esa necesidad de escribir preludios constantemente?

Me viene a la mente una cita del propio autor que dice: “No puedo comprender cómo escribir sólo música. ¡Qué aburrido! La música cobra significado cuando va unida a un plan dentro

de una visión completa del mundo. El propósito de la música es la revelación”. Scriabin encontró en la forma prelude, en este tipo de pieza tan breve, el terreno perfecto para experimentar en la búsqueda de ese objetivo. Utilizó los preludios como medio de continua evolución en busca de la revela-

ción. Por otro lado, y desde un punto de vista más analítico, estas páginas se convirtieron en un laboratorio de pruebas para las sonatas. Y, de la misma manera, las sonatas *n.º 6* a *n.º 10* lo fueron para el *Mysterium* posterior que dejó incompleto.

Los ha grabado en el orden de escritura, que parece lo más lógico ante tal volumen de obras. ¿Escuchar de forma cronológica los preludios nos da una idea de la evolución personal y pianística de Scriabin?

La extrema transformación que

“Al igual que Scriabin, estoy en continua búsqueda de la evolución y la revelación, siempre hay más”

despliega su lenguaje es muy sintética en sus preludios, 90 diminutas joyas que, distribuidas a lo largo de toda su vida, fue creando a modo de quintaesencia de su evolución. Ideas sin desarrollar, búsqueda de nuevos caminos, pruebas para nuevos lenguajes, puede que incluso bocetos para obras mayo-