

ALFRED BRENDL

MILAGRERÍA Y
ESCALAS DISONANTES
ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN
DE JUAN LUIS MILÁN

BARCELONA 2025



ACANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *Wunderglaube und Mißtonleiter*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2014 by Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, Múnich
Este libro ha sido negociado a través de Ute Körner
Literary Agent – www.uklitag.com
© de la traducción, 2025 by Juan Luis Milán Amat
© de esta edición, 2025 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, fragmento de *La red* (1942), de Vasili Kandinski

ISBN: 979-13-87964-04-7
DEPÓSITO LEGAL: B. 20 026-2025

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *noviembre de 2025*



Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

Mis grabaciones discográficas	7
Vida musical en transformación	33
Dos tipos de pianista	45
Diversidad y dogma	65
Música de cámara audaz	85
Orquesta de niños	107
Entre el horror y la risa	113
<i>Brendeliana</i> , de ANDREAS DORSCHER	125
<i>Procedencia de los textos y agradecimientos</i>	139

MIS GRABACIONES
DISCOGRÁFICAS
UNA RETROSPECTIVA
(2013)

En el transcurso de los sesenta años de mi carrera como pianista considero la gran cantidad de mis grabaciones discográficas como una anomalía singular. Para explicar cómo llegaron a originarse tendré que extenderme un poco.

De acuerdo con la imagen habitual de una carrera exitosa—niño prodigio, entusiasmo unánime de la crítica al principio, sorprendente seguridad técnica—mi evolución resulta bastante atípica. No procedo de una familia musicalmente activa, ni siquiera aficionada a la música, tampoco de una familia de la Europa del Este o judía, académica o aventurera. Antes de cumplir los quince años no había asistido nunca a un concierto sinfónico, un recital de piano ni una representación operística. Sólo la radio ofrecía esporádicamente algún rayo de esperanza.

Desde los dieciséis años, dejando de lado alguna breve clase magistral, trabajé solo. En ese trabajo se incluían entonces la composición, la

pintura y la escritura. La profesora de piano de Graz, Ludovika von Kaan, se deshizo de mí amistosamente, me recomendó asistir a un concierto de piano y me puso en contacto con el gran pianista Edwin Fischer. En los años siguientes pasé varias temporadas de verano en Lucerna con Fischer, una con Eduard Steuermann en Salzburgo y visité brevemente un par de veces a Paul Baumgartner en Basilea. En Viena hice el examen estatal de piano para poder mostrar algo a mis padres. A los diecisiete años di mi primer recital público de piano en Graz con un programa inusitado de propia ocurrencia (la fuga en la música para piano) y fue un éxito, cosa que tranquilizó a mi madre, pesimista nata.

PRIMERAS GRABACIONES EN VIENA

En la década de 1950, muchos pequeños sellos discográficos estadounidenses acudían a Viena porque grabar allí resultaba especialmente barato. Mi primera grabación tuvo lugar en 1951. Poco antes de las Navidades recibí un telegrama en el que me invitaban a registrar el *Quinto concierto para piano* de Prokófiev. Hasta entonces yo

no había tocado ni una sola nota del compositor, y tampoco la Orquesta de la Volksoper vienesa con la que grabé la obra en dos sesiones. El director era joven, amable e inexperto. Poco después apareció un señor bastante mayor, llamado Adler, de los Estados Unidos, contento de haber podido dirigir a Artur Schnabel como solista con una pequeña orquesta, lo que se reflejó en el titular «Schnabel y Adler» del periódico local. Para su empresa diminuta seleccionó, de una larga lista de obras que yo le había llevado, la *Fantasia contrappuntistica* de Busoni. Ya en época temprana me había fascinado la personalidad artística del compositor italiano, que superaba con creces lo pianístico. Con la grabación de la suite para piano *Árbol de Navidad* de Liszt, compuesta para su nieta Daniela, comencé a ocuparme también de una música por entonces casi desconocida, que tuve que hacerme fotocopiar en la Biblioteca Nacional de Viena.

EL PERÍODO VOX RECORDS

El siguiente en aparecer fue una figura que recordaba al actor de cine Adolf Wohlbrück, George

H. Mendelssohn, quien, en calidad de presidente de vox Records me fue dando durante diez años un sinfín de obras para tocar. Bajo su auspicio pasé muchas horas en las salas del Konzerthaus o del Musikverein de Viena, donde se realizaban las grabaciones. Sobre todo, recuerdo un programa con música rusa para piano: *Petrushka* de Stravinski, *Islamey* de Balákirev y los *Cuadros de una exposición* de Músorgski. Mientras preparaba la suite de *Petrushka* ingenié mi método de enganchar tiritas en las puntas de los dedos para evitar que se astillaran las uñas. Después, aparte de al menos siete discos con piezas de Liszt, llevé a cabo mis primeros registros de conciertos para piano de Mozart y la grabación integral de las obras para piano de Beethoven, que duró cinco años. (El sello vox fue el primero, con sus «vox-boxes», en llevar a la práctica la idea de publicar estuches que contenían discos de larga duración con series de integrales de un compositor).

De toda la música para piano de Beethoven solo dejé de lado unas pocas piezas, como las pueriles variaciones sobre una marcha de Dreßler. Primero grabé los pequeños ciclos de variaciones, obras que, si bien secundarias, ayudan sustancialmente a entender la música de Beethoven. La

grabación de las 32 sonatas terminó casualmente el 5 de enero de 1963, es decir, el día de mi trigésimo segundo aniversario, aunque no con las últimas sonatas, que ya había registrado a finales de la década de 1950. Al mismo tiempo tuvieron lugar mis primeras grabaciones de Schubert: *Impromptus*, *Moments musicaux*, las tres piezas póstumas y la *Fantasía Wanderer*, una obra que, al igual que la *Sonata en si menor* de Liszt, formaba parte de mi repertorio desde mis primeros tiempos. Sin olvidar el *Concierto para piano*, op. 42 de Arnold Schönberg, también registrado en la década de 1950 en Baden-Baden. El director fue el joven Michael Gielen. (Las otras dos grabaciones de esta obra las realicé más tarde, con Rafael Kubelik en Múnich, y una vez más con Gielen en Baden-Baden). Apenas puedo describir lo difícil que fue entonces la interpretación de esta obra y lo fácil, por no decir obvia, que resulta hoy en día.

Una parte de mis grabaciones vienesas estuvo asistida por un contrabajista, como director de producción, cuya tarea principal consistía en seguir la clave de fa en la partitura. Por lo demás, había un único técnico de sonido que manejaba el magnetófono pero no sabía leer música. Durante las sesiones de «corte» estábamos él y yo

solos en el estudio: yo le señalaba cuándo tenía que cortar y él literalmente cortaba con unas tijeras la cinta magnetofónica. Aprendí mucho en aquellas grabaciones, no sólo por lo que concierne a la técnica del sonido: se fue creando una primera perspectiva panorámica de las composiciones pianísticas de Beethoven que albergaba tanto lo ligero, juguetón, gracioso, cómico y divertido como el drama y la tragedia, el intelectualismo y el apasionamiento, la dulzura y la brusquedad, la concisión de las *Bagatelas* y el enorme aparato orgánico de la *Sonata Hammerklavier*. Al final de ese período con cinta magnetofónica vox-Turnabout se sitúan mis primeras *Variaciones Diabelli*, una de mis obras preferidas, que, al igual que algunas de las sonatas, toqué en el estudio de grabación antes de pasearlas durante cuarenta años por las salas de concierto.

EL «INTERMEZZO» VANGUARD

Por una breve temporada cambié vox Records por Vanguard, que produjo, entre otras, mi primera grabación de Schumann (los *Estudios sinfónicos* y la *Fantasía*) y las sonatas en do menor y

do mayor de Schubert. En la década de 1960, cuando interpreté en Viena la *Sonata en do menor*, el especialista en Schubert, Otto Erich Deutsch, que estaba entre el público, no había escuchado nunca la obra. Después Vanguard llevó a cabo la producción de los conciertos para piano KV 271 y KV 449 de Mozart con los Solistas de Zagreb, así como varias *Rapsodias* de Liszt y *Polonesas* de Chopin. Me había reservado algunos meses para penetrar en el espíritu virtuoso de esas obras. Aunque no me consideraba un intérprete nato de Chopin, me seducía la idea de ocuparme de sus polonesas, pues rara vez llegan a los programas de conciertos, con excepción de la *Polonesa en la bemol mayor*, que hasta los ancianos aporrean.

LA ERA PHILIPS-DECCA

Después de un recital con obras de Beethoven en Londres, a finales de la década de 1970, de repente las grandes compañías discográficas se apercibieron de mi existencia. Así comenzó mi relación con Philips (más tarde Decca), un sello que me acogería durante el resto de mi carrera pianística. Entre 1970 y 2005 surgieron no sólo

numerosas grabaciones de estudio; hubo también posibilidad de publicar grabaciones en vivo, algunas de las cuales siguen siéndome muy queridas. Entre las interpretaciones de la era Philips se encuentran, por nombrar sólo algunas, mis series segunda y tercera de las sonatas de Beethoven, así como tres ciclos de sus conciertos para piano. A dos producciones integrales de las últimas obras de Schubert (1822-1828) se añadieron grabaciones en vivo de otras cinco sonatas suyas. Después de la integral de los conciertos para piano de Mozart con la Academy of St Martin in the Fields y sir Neville Marriner, vinieron seis conciertos más de Mozart con la Scottish Chamber Orchestra y sir Charles Mackerras, junto a la mayor parte de las sonatas y piezas sueltas mozartianas y, además, una selección de la obra tardía de Liszt y mis grabaciones segunda y tercera de su *Sonata en si menor*, dos versiones de ambos conciertos para piano de Brahms (la última con Abbado y la Filarmónica de Berlín) y una tercera grabación en vivo del *Concierto en re menor* con sir Colin Davies y algunas piezas de Schumann.

También hay que nombrar una docena de valiosas sonatas de Haydn. Entre las grabaciones de

música de cámara mencionaré un disco encantador de música de Schumann con Heinz Holliger y otro con las piezas para violonchelo y piano de Beethoven con mi hijo Adrian. En EMI apareció un CD de Mozart que grabé con el Cuarteto Alban Berg. Por último, grabé *Winterreise* de Schubert y las canciones del *Schwanengesang* con la dirección de Dietrich Fischer-Dieskau y la voz de Matthias Goerne. Otra grabación de *Winterreise* con Fischer-Dieskau procede de un concierto para la Emisora de Berlín Libre (1979) en el que el gran barítono alemán estuvo aún mejor que en la grabación de Philips.

CONDICIONES PARA EL ÉXITO

¿En qué se basa el éxito duradero de una carrera de solista? Además del talento y una formación sólida, también es muy importante el reconocimiento de orquestas y directores importantes, así como el peso de los contratos discográficos. A ello se suma la devota colaboración de agentes atentos y la aceptación del público, no menos esencial. Probablemente lo que menos haya contribuido a mi éxito hasta edad avanzada han sido

la publicidad y los medios. Incluso cuando ya era un renombrado intérprete de Philips la discográfica dedicó pocos esfuerzos conmigo en comparación con otros. ¿Cómo se explica entonces que haya podido grabar mi repertorio central en más de una ocasión, incluso tres o cuatro veces? Dejando de lado la curiosidad y la simpatía del público, mencionaré los siguientes motivos:

1. Diría que siempre acudí bien preparado a las sesiones de grabación: para el programa de un disco de larga duración necesitaba de promedio, sin el menor apuro, no más de dos días. En cierta ocasión quedó libre un día de sesión y lo aproveché para grabar un LP de Bach completo. Sólo más adelante, cuando la duración de los CD exigía programas más largos, necesité algo más de tiempo. Ya en la época vienesa había adquirido la costumbre de hacer anotaciones durante la escucha de la toma, es decir, de cada grabación, para señalar qué había que ensamblar y dónde. A pesar de todas las libertades posibles en los detalles de la realización, mantenía una idea general del conjunto que me guiaba al tocar y permitía siempre enlazar tomas en «puntos de intersección» importantes, lo cual no quiere decir que fuera necesario cortar demasiado (dicho sea de paso,

creo que en mi caso, al menos en las últimas grabaciones, no es posible determinar si las piezas se registraron de una vez o se realizaron varias tomas). Además, en Philips tuve la suerte de trabajar con excelentes directores de grabación (Volker Straus, Martha de Francisco) e ingenieros de sonido.

2. A lo largo de mi vida apenas he anulado conciertos ni grabaciones discográficas.

3. El desarrollo técnico condujo del mono al estéreo y a la grabación digital, y de los discos de larga duración y cintas de casete al disco compacto. Nuevas tecnologías permitieron nuevas producciones.

4. Y, finalmente, como músico y pianista nunca me he estancado. Éste es un punto clave. Mis grabaciones no son calcomanías de otras anteriores. Una buena amiga que había escuchado muchos de mis conciertos solía decirme: «Hoy lo has tocado completamente diferente». Sin duda era una exageración, pero por lo visto había las suficientes cosas nuevas para seguir despertando la curiosidad del oyente.

¿Qué significado ha tenido para mí grabar todos esos discos? ¿Y qué significa esa montaña de discos para otros? Algunos intérpretes tene-

mos necesidad de seguir mejorando, de renovar y ampliar nuestra relación con las obras maestras, profundizar en ellas, perfeccionarlas y conciliar contradicciones; ser a la vez más imaginativos y más sencillos, más libres y más exactos. A medida que mi experiencia fue aumentando surgió la posibilidad de destilar lo esencial: en la secuencia de mis grabaciones es posible leer mi evolución.

TIPOS DE ARTISTA Y DE PRODUCTOR

Hay músicos, como el difunto Sergiu Celibidache, que odian las grabaciones, los hay que al repetir un pasaje no consiguen encontrar el mismo tempo, o los que tocan una pieza varias veces, cada una de manera diferente, para escoger más tarde con cuál se quedan. También están los que toquetean electrónicamente los sonidos y los que, al contrario, consideran el montaje un sacrilegio, pues sólo la interpretación ininterrumpida resulta para ellos éticamente irreprochable. Yo no pertenezco a ninguno de esos grupos. Siempre que en una sala con una acústica apropiada hubiese un piano bueno y bien preparado me he mostrado dispuesto a la grabación;

aún más desde que la tecnología moderna permite utilizar ordenadores para editar las grabaciones sobre la marcha, lo que ofrece al intérprete la ocasión de reaccionar enseguida a lo recién oído. El músico tiene así la posibilidad de trabajar más estrechamente con el director de grabación.

En el caso de los productores, hay dos tipos: unos se esfuerzan por ayudar al músico a realizar su idea lo mejor posible; otros, por muy buena disposición que muestren, consideran la grabación acabada y editada como resultado de su propia eficacia creativa, y se crecen si topan con músicos que no saben del todo lo que quieren. (En dos casos, dolorosos para mí, el sonido final me decepcionó: en el *Concierto en re menor* de Brahms con Abbado al piano le falta presencia, suena como si el pianista estuviera *dentro* de la orquesta, no delante. Y la grabación final de mi segundo ciclo de Schubert—*Sonata en si bemol mayor* y *Fantasia Wanderer*—se viene abajo por la falta de calidad del piano). Martha de Francisco fue para mí una directora de grabación amable y comprensiva del primer tipo, pues permitía que evaluáramos conjuntamente el sonido, la claridad, la resonancia y otros elementos de la edición.

LAS GRABACIONES COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

Desde que, hacia los veinte años más o menos, adquirí un magnetófono, he intentado saber cómo suena mi manera de tocar desde fuera, a distancia, es decir, escuchando una grabación. Lo que me proponía era adiestrar la capacidad, en absoluto obvia, de escucharme a mí mismo durante la interpretación. Más tarde empecé a coleccionar grabaciones de radio de mis conciertos. Como en la época de VOX Records controlaba personalmente el montaje de mis grabaciones estaba casi tan familiarizado con los procesos de grabación en estudio como con los empleados en salas de concierto. Así, a lo largo de cinco décadas me fue posible ir aguzando el oído y escuchándome de manera crítica. Se añadieron a mi colección las grabaciones en vivo, procedentes en su mayoría de la radio, que completan significativamente la imagen de mis proyectos en estudio. En ellas se encuentran obras especialmente exigentes como la *Sonata Hammerklavier*, las *Variaciones Diabelli*, la *Vallée d'Obermann* de Liszt o la *Toccata* de Busoni. Teniendo en cuenta la gran abundancia de grabaciones, quizá sea posible descubrir en-

tre ellas alguna que esté a la altura de mis mejores conciertos.

Eso sí, esas grabaciones hay que buscarlas, y ahí radica el principal problema de esa montaña de discos. ¿Quién, a excepción de maníacos coleccionistas de discos y locos adeptos a Alfred Brendel, accedería a amontonar tal cantidad de CD y encima escucharlos atentamente? Los prejuicios suelen formarse a partir de un conocimiento limitado a tres o cuatro interpretaciones: hace un par de años, por ejemplo, leí una crítica donde se comparaban versiones de la gran *Sonata en la mayor*, D959 de Schubert a cargo de diversos pianistas; de mis tres grabaciones de la obra, el crítico sólo conocía la primera, registrada hacía treinta años, y eso le bastó para emitir un juicio.

LA COMERCIALIZACIÓN DE GRABACIONES ANTIGUAS

Me da gusto comprobar que la mayor parte de mis grabaciones aún están en venta, pero confieso que sólo hasta cierto punto: hay algunas que preferiría ocultar o que han sido publicadas sin mi conocimiento ni mi consentimiento (mencio-

naré sólo una vieja grabación de vox Records del *Quinteto para piano e instrumentos de viento* de Mozart y el *Quinteto en mi bemol mayor* de Beethoven que por deseo de la discográfica se realizaron con colaboradores inadecuados). A veces reaparecen grabaciones antiguas con nuevo envoltorio y nueva publicidad. No hace mucho se editó por primera vez en CD la serie de los cinco conciertos para piano de Beethoven con Bernard Haitink de la década de 1960. Haitink es un director muy apreciado y respetado con razón, pero hace treinta y cinco años no dirigía como hoy, y también mi manera de tocar el piano y de trabajar con directores ha cambiado desde entonces. Entretanto han aparecido, además, partituras más rigurosas de esas obras que he tenido oportunidad de tomar en consideración en grabaciones posteriores (con James Levine y la Orquesta de Chicago o con sir Simon Rattle y la Filarmonía de Berlín). Aparte de algunos pasajes de irrenunciable austeridad, encuentro en las nuevas interpretaciones más colorido, sensibilidad y vitalidad. En el caso de ambas obras tuve ocasión de preparar más a fondo las piezas con los directores y las interpretaciones fueron el resultado de varios ciclos de conciertos.