

# ARTUR SCHNABEL Y EDWIN FISCHER, DOS FIGURAS DEL PIANISMO GERMÁNICO

Juan Miguel Moreno Calderón

Académico Numerario

---

## RESUMEN

### PALABRAS CLAVE

Schnabel.  
Fischer.  
Pianismo.  
Germánico.

Artur Schnabel y Edwin Fischer han pasado a la historia como dos de los pianistas más relevantes de la primera mitad del siglo XX. Aunque diferentes entre sí, ambos dedicaron sus mayores esfuerzos a desentrañar las esencias del repertorio germánico para piano; es decir, las obras para teclado de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms. Su influencia sería notable en las generaciones posteriores de pianistas.

## ABSTRACT

### KEYWORDS

Schnabel.  
Fischer.  
Pianism.  
Germanic.

Artur Schnabel y Edwin Fischer have gone down in history as two of the most relevant pianists of the first half of the 20th century. Although different from each other, both devoted their greatest efforts to unravelling the essences of the Germanic repertoire for piano: that is, the piano works of Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms. Their influence would be remarkable in the later generations of pianists.

**A**unque hoy pueda parecer inverosímil no incluir en el repertorio pianístico consolidado la práctica totalidad de las obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert o Brahms, esto no siempre fue así. En realidad, la conformación de tal repertorio ha sido, y sigue siendo (si constatamos la ausencia de músicas posteriores a los años cincuenta del pasado siglo<sup>1</sup>), un proceso lento y en continua evolución.

---

Boletín de la Real Academia  
de Córdoba.

---

<sup>1</sup> Es muy poco frecuente ver en los programas de conciertos las principales obras para piano de compositores como Boulez, Stockhausen, Nono, Cage, Carter... Sólo en festivales especializados en la llamada música contemporánea, o en la actividad de pianistas muy comprometidos con el arte sonoro de este tiempo, es posible escuchar este repertorio.

Durante mucho tiempo, fundamentalmente en aquel en el que las figuras del compositor y el intérprete confluían en una misma persona, no existía un sentido de la historia en la interpretación. Simplemente, se tocaba la música del momento y poco más. Sin embargo, a partir de los esfuerzos de Liszt por divulgar la música de otros compositores, ya fuera de su propia época o del pasado, la cosa iría cambiando. Así, en la segunda mitad de la centuria decimonónica y, más aún, a medida que se va produciendo una especialización en la función del intérprete y el concierto público se populariza, se iría generando un corpus musical que, por un lado, tiene en cuenta a los autores del pasado, y no sólo a los coetáneos, y por otro, la necesidad de satisfacer los gustos de un público cada vez más amplio.

En la época en que los alumnos de Liszt, Anton Rubinstein y Leschetizky dominan la escena pianística internacional, o sea en las últimas décadas del siglo XIX y los primeros compases del XX, asistimos a un proceso de fijación de unos cánones en el repertorio. Muchas obras de Chopin y Liszt se sitúan en la cima de ese repertorio, junto a páginas célebres de otros compositores menores, muchos de ellos olvidados hoy en día. Polonesas de Chopin y rapsodias húngaras de Liszt eran piedra de toque para los mejores pianistas, pero también otras de menor entidad musical, aunque con buenas dosis de virtuosismo.

Por el contrario, la presencia de autores como Bach, Mozart o Beethoven se circunscribía a unos cuantos títulos muy seleccionados. Del primero, ampulosas transcripciones de claro sesgo romántico y virtuosístico, mientras que de Mozart o Beethoven, solo contadas composiciones justamente célebres, como el *Concierto en re menor* del salzburgués o el *Emperador* y alguna sonata (*Claro de luna*, *Appassionata*...) del segundo. De Schubert o Brahms, mejor no hablar.

Quizás por esas clamorosas ausencias, no llame la atención que algunos pianistas del ámbito germánico se afanaran por reivindicar la gran cultura musical austro-alemana. Cierto es que en el pasado lo habían hecho venerables maestros como Büllow o Busoni, pero en general no puede decirse que los principales nombres del repertorio germánico para piano estuvieran muy presentes en los programas de los intérpretes que protagonizan la escena musical en las primeras décadas del siglo XX. Es decir, los Hofmann, Lhevinne, Rachmaninov, Paderewski, Godowsky...

De ahí, el interés en recordar a quienes, contraviniendo las expectativas y gustos del público, se empeñaron en divulgar la gran música, sin concesiones fáciles. Podría citarse a algunos memorables pianistas como Backhaus o Giesecking, pero posiblemente las dos figuras que mayor influencia ejercieron en los años veinte y treinta del siglo pasado, en esa recuperación del

repertorio germánico, fueron Schnabel y Fischer (aquéllos les sucederían, junto a otros como Kempff, Haebler, Gulda, Brendel...). El primero era austriaco y el segundo suizo, pero ambos de sólida formación alemana. Y en ambos casos, algunos de los mejores frutos se produjeron en los tiempos convulsos de la República de Weimar, tan fructífera para la cultura, tanto en las vanguardias como en la reivindicación del legado germánico.

### ARTUR SCHNABEL, EL SENTIDO DE LA HISTORIA

---

En la historia del pianismo ha habido intérpretes que han gozado de merecida reputación, al tiempo que de enorme popularidad. Horowitz y Rubinstein son buenos ejemplos de ello. Otros, por el contrario, han disfrutado más del reconocimiento y la admiración, que del entusiasmo del público. Podríamos considerarlos pianistas de culto. Es el caso de Artur Schnabel, el hombre que inventó a Beethoven, en feliz calificación del crítico neoyorquino Harold C. Schonberg.



ARTUR SCHNABEL, UNO DE LOS PRECURSORES  
DE LA MODERNA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

En efecto, decir Schnabel en su tiempo era sinónimo de autoridad y, especialmente, en el legado del genio de Bonn, en lo que al piano se refiere. Todo el mundo lo sabía y no pocos pianistas de los más diversos puntos de la geografía acudían al encuentro con el maestro, para conocer de

primera mano los frutos de su pormenorizado estudio del pianismo beethoveniano, en particular, y del germánico en general. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms eran su fuerte y, de hecho, por sus interpretaciones ha pasado a la posteridad.

Sin embargo, y quizás porque el propio Schnabel tampoco cultivó mayor cercanía, entre el público era más respetado que querido: se le reconocía por lo que representaba y por su sentido de la historia, pero no movía multitudes. Él mismo era consciente de ello y no sólo no le importaba, sino que se vanagloriaba de ser el único pianista que componía los programas de sus actuaciones como él lo hacía: sin concesiones de ningún tipo a un público acostumbrado por lo general a obras románticas y de marcado virtuosismo. Para Schnabel lo importante era siempre la música, la gran música. Y ello, a partir del conocimiento de todo el repertorio (de lo que dan fe sus discípulos) y de haber tocado toda clase de música en sus primeros años de carrera como concertista. En este sentido, hay que recordar que cuando Schnabel estudiaba con Leschetizky, el repertorio habitual se nutría básicamente de un cierto tipo de música romántica, que estaba comenzando a expandirse por todo el mundo. Las preferencias del público se centraban en determinadas piezas de Chopin y Liszt muy trilladas, mientras apenas se conocía a Mozart, Haydn, Beethoven o Schubert.

El propio Schnabel comenzó por esa senda. Hasta que decidió cambiar las rapsodias de Liszt por sonatas de Schubert, además de hacer compatible su dedicación al repertorio de piano solo y los conciertos con orquesta, con la música de cámara y el lied. De ahí su estrecha colaboración con los principales instrumentistas de cuerda de su época (Joachim, Ysaÿe, Flesch, Hindemith, Szigeti, Feuermann, Fournier, Piatigorsky...) y los innumerables recitales de lied que ofreció con la contralto Thérèse Behr, su esposa desde 1905.

Desde luego, no se equivocó su maestro Leschetizky cuando le auguró de forma críptica: «Artur, tú nunca serás pianista. Eres un músico»<sup>2</sup>. Una aseveración rotunda, que si bien podía adivinarse en sus años de juventud e ir corroborándose a lo largo de su carrera, todavía cobra más sentido hoy con la perspectiva del tiempo transcurrido. La mera audición de las varias decenas de discos que constituyen el principal legado de Schnabel como intérprete, nos muestra a un artista sublime, con una visión excelsa, capaz

<sup>2</sup> Él mismo lo recogió en sus memorias y, a partir de ahí, no ha dejado de reflejarse por quienes han escrito sobre Schnabel. Lo cual resulta plenamente verosímil para cualquier músico o aficionado avezado que se adentre en el arte del pianista austriaco.

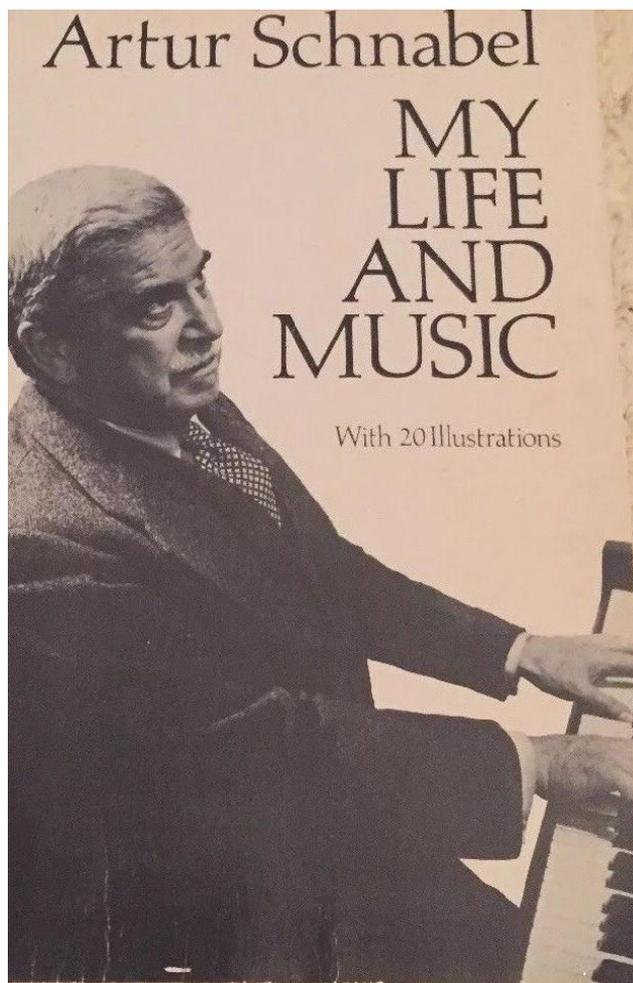
de hacer cantar al piano como pocos lo han hecho y de transmitir con innegable hondura y fidelidad al texto (en su más amplia dimensión) lo que todos esos compositores germánicos antedichos dejaron escrito. Lo que se ve en las partituras y lo que subyace en ellas.

Quienes lo tachan de frío e intelectual, parecen no ver el profundo lirismo que hay en sus interpretaciones y cómo su fuerte personalidad musical le hace pensar en la música más allá del instrumento. Daniel Barenboim, en su libro *Mi vida en la música*, fija la cuestión en sus justos términos cuando, al referirse a Schnabel y tras declarar su coincidencia con Clifford Curzon (que fue discípulo del austriaco), declara que «un músico puede combinar una gran aptitud e intuición con el pensamiento profundo y el análisis». Es decir, no existe contradicción alguna entre ser muy emocional cuando se toca y a la vez cerebral cuando se analiza la música. Y así era Schnabel: concienzudo en su trabajo de ver qué hay más allá de lo que nos dice la partitura (un mero medio gráfico con muchas limitaciones para expresar los deseos del compositor) y cuál es su contexto, y la libertad expresiva de apariencia casi improvisatoria (sólo apariencia) que luego hay en la interpretación.

Seguramente, esto no lo cuestione nadie, más allá de gustos o de admiración por tal o cual pianista. Sin embargo, innegable es igualmente que la terminación de algunas de sus interpretaciones, en cuanto a ejecución propiamente dicha se refiere, no siempre fue la deseable. Era imperfecto y poco cuidadoso, pianísticamente hablando. No por falta de recursos pianísticos, sino por necesidad de más práctica, algo a lo que Schnabel no daba excesiva importancia<sup>3</sup>. De ahí que en obras del colosalismo de la *Hammerklavier* beethoveniana, por ejemplo, notemos cómo en determinados momentos saltan las costuras de su ejecución, con notas rozadas, pasajes emborronados, y aprietos técnicos en definitiva. A la vista de ello, no extraña, pese a la desmesura del juicio, que Richter le manifestara a Bruno Monsaingeon en una de sus conversaciones, que el registro de dicha obra era inaceptable. Y es que, más allá de este ejemplo concreto (o el de los conciertos de Brahms), es verdad que Schnabel no tenía el poderío técnico de contemporáneos suyos como Backhaus, Hofmann o Lhevinne. Aunque tampoco parece que le importara mucho, también es verdad.

---

<sup>3</sup> En este sentido, hay que tener en cuenta que las exigencias de ejecución habituales desde hace cincuenta o sesenta años, con el auge de los discos y un nuevo concepto más objetivo en la interpretación, no son las mismas que las que predominaban en los mejores tiempos de Schnabel, en el período de entreguerras. Por ello, quizás no debiéramos ver con los ojos de hoy lo que entonces se apreciaba de manera más flexible.

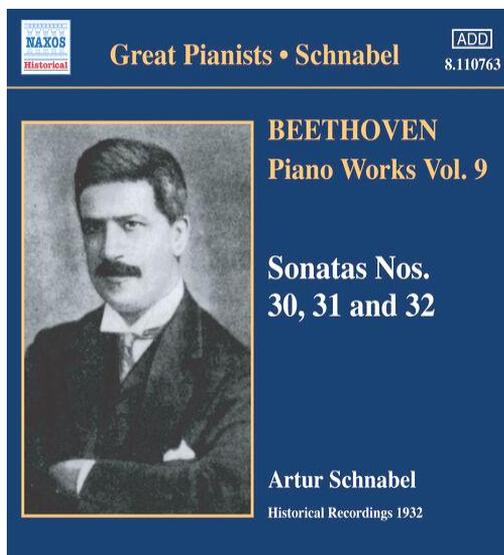


GRACIAS A SU RELATO AUTOBIOGRÁFICO, CONOCEMOS  
BIEN LA PERIPECIA VITAL DE SCHNABEL

Ahora bien, aun con tales reservas, que contrastan con un caudal ingente de momentos de absoluta belleza y pleno acierto en el enfoque interpretativo, especialmente apreciable en los movimientos lentos, lo verdaderamente importante es que esa grabación de todas las sonatas de Beethoven que él lleva a cabo en los años treinta del pasado siglo es un hito en la historia de la música grabada y una fuente inagotable de inspiración (y de discusión) para los grandes beethovenianos que vinieron después: Kempff, Arrau, Nat, Gilels, Brendel, Gulda, Ciani, Barenboim. Kovacevich, Buchbinder...

Schnabel tuvo además el acierto de dejarnos un sustancioso relato autobiográfico: *My Life and Music* (además de otros escritos de índole musical), publicado en 1961. Gracias a él conocemos de primera mano cómo fue la vida y la trayectoria musical de este artista singular, al que tanto admiraba Glenn Gould, como dejó patente en varios de sus comentarios: el más grande pianista de su generación, decía el canadiense. Lo cual no es baladí, porque estamos hablando de la generación de Friedman, Hofmann, Cortot, Rubinstein, Backhaus, Fischer...

Nació en 1882 en Lipnik, en la Silesia austriaca (desde 1919, perteneciente a Polonia), en el seno de una familia judía de clase media. A los siete años comenzó sus estudios con Hans Schmitt (profesor severo y árido, pero forjador de buenos pianistas) y a los ocho tuvo su primera aparición pública. A partir de 1891 y hasta 1897 estudió con Theodor Leschetizky y su asistente y segunda esposa, Anna Essipova, excelente pianista. La formación con Leschetizky fue crucial para Schnabel, dadas las extraordinarias cualidades de este maestro, un auténtico jefe de escuela, cuya labor pedagógica puede ser parangonable, e incluso superior, a la de Clementi, Czerny (maestro del polaco), Kalkbrenner o Liszt, máxime si atendemos a la pléyade de discípulos que tuvo; nómina que incluye a Ignaz Paderewski, Mark Hambourg, Ossip Gabrilowitsch, Ignaz Friedman, Mieczyslaw Horzowski, Alexander Brailowsky, Benno Moiseiwitsch, Fanny Blumenfeld y un largo etcétera.



SCHNABEL ES UNO DE LOS GRANDES BEETHOVENIANOS DE LA HISTORIA

Volviendo a Schnabel, y a su formación, tras un intento fallido de estudiar con Bruckner, toma como maestro de teoría y composición a Eusebius Mandyczewski, amigo íntimo de Brahms, lo cual permitió que el joven pianista llegase a conocer al compositor e incluso de que tuviera la oportunidad de escucharle la parte de piano de su *Cuarteto op.25*, lo que le impactó profundamente. En verdad, resulta emocionante imaginar esto, tanto como el ambiente cultural tan intenso de aquella Viena finisecular que conoció Schnabel y que, sólo en lo musical, reunía a figuras capitales del último romanticismo, como el hamburgués, su coetáneo Bruckner, Hugo Wolf o los jóvenes Gustav Mahler y Arnold Schönberg. Aquella Viena de Freud y Klimt, a caballo entre la tradición y las vanguardias. Pero una Viena en la que, pese a todo, tal como reconoce Schnabel en sus memorias, apenas se escuchaban las *Variaciones Goldberg* de Bach, los conciertos para piano de Mozart, obras de Beethoven como la *Hammerklavier* o las *Variaciones Diabelli* y casi nada de Schubert.

Después de su triunfal debut en la capital imperial en 1897, con obras de Bach, Beethoven, Schumann, Chaikovski, Chopin, Rubinstein, Moszkowsky, Leschetizky y Schütt, Schnabel se trasladó a Berlín, donde debutó exitosamente en 1900 y donde residiría durante treinta y tres años. Desde entonces comenzaría una serie de conciertos memorables en las principales ciudades del país germánico, primero, y más tarde, en varios otros de Europa: España, Reino Unido, Italia, Francia, países escandinavos e incluso tres giras en la Rusia zarista. Cabe recordar de aquellos primeros años de carrera profesional sus interpretaciones de los conciertos de Brahms con Arthur Nikisch o del *Emperador* de Beethoven con Richard Strauss.

No obstante, la carrera internacional de Schnabel toma verdadero impulso después de la guerra. En la temporada 1921-22 realiza su primera gira por Estados Unidos. Y en 1923, y durante cuatro temporadas consecutivas, es invitado a actuar en la Unión Soviética. Pero es su entera dedicación a Beethoven, que culmina con la interpretación en Berlín en 1927 de las treinta y dos sonatas en siete sesiones, lo que va a marcar el desarrollo de su carrera posterior (hazaña que repetiría en la Philharmonie berlinesa, y también en Londres y Nueva York, ya en los años treinta). Además, lleva a cabo una revisión crítica de dichas sonatas (controvertida en cuanto a digitaciones, pedalización, fraseos...) y, entre 1932 y 1935, las graba para EMI, lo cual constituye su mayor aportación a la historia del piano, junto con la decisiva reivindicación de Schubert, de muchas de cuyas obras dejó interpretaciones memorables, como es el caso de sus sonatas más importantes o de los *Impromptus* y los *Momentos musicales*.

Reivindicación del compositor vienés más que necesaria, pues a la sazón era prácticamente ignorado por la mayoría de los pianistas y ausente, por tanto, en las salas de concierto. Ciertamente, la cercanía de los respectivos centenarios de la muerte de Beethoven y Schubert, en 1927 y 1928, impulsó esa determinación de poner a ambos compositores en un mismo plano (con un sentido de complementariedad), lo que sin duda favorecería al segundo, incorporado desde entonces al repertorio habitual. En efecto, serían Wilhelm Kempff y Walter Klien quienes recogieran el testigo dejado por Schnabel y, tras ellos, otros eximios artistas, como Alfred Brendel y Radu Lupu, entre otros.

Entre tantos conciertos y grabaciones, Schnabel tuvo tiempo también de regentar una cátedra en la Hochschule für Musik entre 1925 y 1933, año éste en que abandonó Berlín ante la llegada de Hitler al poder. Establecido a partir de entonces en la ciudad italiana de Tremezzo, en el lago de Como, compatibilizó sus cursos de verano allí, con giras de conciertos en Europa, Estados Unidos y Australia. Así transcurriría la vida de Schnabel hasta que en 1939 se traslada a Nueva York, como tantos otros músicos, artistas e intelectuales europeos de entonces. Nacionalizado estadounidense en 1944, fue profesor de la Universidad de Michigan entre 1940 y 1945. Murió en 1951 en la localidad suiza de Axenstein, cerca de Lucerna.



EL LEGADO DE SCHNABEL ALCANZÓ A VARIAS GENERACIONES DE MÚSICOS

Además de las sonatas y conciertos de Beethoven (éstos, grabados en más de una ocasión), y de numerosas obras de Schubert (hitos ambos del arte de Schnabel), son destacables también varios registros dedicados a Bach (en los que figuran el *Concierto italiano* y la *Fantasia cromática y fuga*, entre otras obras), a Mozart (con conciertos y sonatas), y los que contienen los conciertos de Schumann y Brahms. Curiosamente, y pese a haber tocado en público numerosas obras para piano solo de Schumann (*Carnaval*, *Papillons*, *Kreisleriana*, *Sonata op.22*, *Piezas de fantasía op.12...*), tan sólo llevó al disco las *Escenas de niños* (además del *Concierto op.54* y el *Quinteto en mi bemol mayor*). De Chopin y Liszt también se ocupó en algunos momentos de su carrera, sobre todo antes de la guerra. Del primero tocó la *Sonata op.35* y la *op.58*, y los *Preludios*, y del húngaro la *Sonata en si menor*, el primero de los conciertos y algunas piezas de *Años de peregrinaje*. Ninguna de estas obras la registró en disco tampoco.

Aparte de su faceta como intérprete, no está de más destacar que Schnabel fue también compositor. En su catálogo se incluyen, entre otras obras, tres sinfonías, cinco cuartetos de cuerda, canciones y piezas para piano, en general de factura atonal y con una clara influencia de Schönberg<sup>4</sup>. Llama la atención que un músico tan apegado a los grandes clásicos alemanes en su faceta de intérprete, fuera tan sumamente vanguardista como compositor. O, dicho de otra manera, que siendo tan innovador como creador, no se interesara por divulgar como intérprete la música de su tiempo. En realidad, la conclusión que suscita esta dicotomía es cómo Schnabel deslinda dos funciones que hasta su época habían caminado juntas, las del pianista y el compositor. Frente a tantos pianistas-compositores en los que ambas facetas iban de la mano, Schnabel jamás utilizó su posición de intérprete afamado para promocionar sus obras como compositor. A este respecto, se cuenta que Toscanini le espetó en cierta ocasión que engañaba en una cosa (la de intérprete) o en la otra (la de compositor), a lo que Schnabel le respondió, sarcásticamente, que en realidad lo hacía en las dos. Parece ser que no se llevaban muy bien...

En cuanto a su magisterio, tanto en Europa como en Estados Unidos, alcanzó a importantes pianistas de generaciones posteriores a la suya. Gracias a Konrad Wolf y su canónica obra *The Teaching of Artur Schnabel*, tenemos la oportunidad de acercarnos, con los ojos de un antiguo alumno de Schnabel, a los criterios esenciales seguidos por el artista en su labor

---

<sup>4</sup> Esta faceta compositiva de Schnabel, que fue muy importante para él, apenas mantiene una mínima vigencia en la actualidad.

como profesor. Cuestiones de todo tipo sobre la música y la técnica, la articulación y el fraseo, el sonido, la lectura de las partituras y la interpretación, en suma, configuran un corpus bien organizado y coherente, propio de alguien que sabía muy bien lo que tenía entre manos. De ahí su indudable éxito como maestro. Así, entre sus más destacados discípulos encontramos a figuras de la talla del ya mencionado Clifford Curzon, Leon Fleisher, Carlo Zecchi, Claude Frank, Lili Kraus, Rudolf Firkusny, William Kapell y dos de las pedagogas más renombradas de la segunda mitad del siglo XX: Maria Curcio y Adela Marcus, transmisoras a su vez de las enseñanzas del viejo maestro a muchos de los grandes pianistas de las últimas décadas que pasaron por sus manos.

Por eso, puede afirmarse que, más de setenta años después de su muerte, el pensamiento y el ejemplo de Schnabel mantienen plena su vigencia (a pesar de que para las nuevas generaciones de pianistas solo represente una reverencial figura del pasado), para gloria de quien nunca tuvo más pretensión que servir a la música, con la cabeza y el corazón, y sin aspavientos ni exhibicionismos de ninguna clase.

### EDWIN FISCHER, LA NATURALIDAD EN LA MÚSICA

---

El suizo Edwin Fischer pertenece a esa generación de pianistas que desarrollaron el grueso de su carrera en la primera mitad del siglo XX, época en la que fueron admirados y muy conocidos por el público musical. Pero que, sin embargo, hoy están poco menos que olvidados o solo en el recuerdo de los muy entendidos. Es el caso también de Schnabel, Giesecking, Solomon e incluso Cortot.

El auge de la industria discográfica habido tras la segunda guerra mundial y, en paralelo, el de los concursos pianísticos promovieron la masiva aparición de nuevos nombres en el firmamento pianístico, en un proceso continuo que cada vez iba sepultando más el recuerdo de aquellos viejos maestros que dejaron sus grabaciones en discos de 78 rpm, más toscos y limitados que los nuevos vinilos de larga duración que surgen al compás del referido auge de la industria del disco. Tan solo los compañeros de generación de aquéllos que, como Backhaus, Rubinstein o Kempff, alcanzaron la longevidad y, con ella, permanecer en el nuevo mercado discográfico y en conciertos de cara al público, pudieron resistir mejor ese paso del tiempo y el inexorable sino de muchos intérpretes, que no es otro que caer en un relativo olvido tras su muerte. Algo que, por fortuna, se ha ido paliando en las últimas décadas con la revisión histórica que algunas discográficas, como Naxos, han llevado a cabo con celo y rigor admirables. Aun así, basta pase-

arse por las aulas de conservatorios y escuelas de música para constatar que, para las nuevas generaciones, en general, todos aquellos pianistas no dejan de ser, en el mejor de los casos, más que venerables reliquias, sin tener conciencia de lo mucho que podemos aprender de ellos a través de las grabaciones que nos dejaron, tanto de estudio como en vivo<sup>5</sup>.

Edwin Fischer nació en Basilea en 1886, en el seno de una familia con tradición musical, tanto por parte de su padre, que era músico profesional de orquesta, como de su madre, encargada de su primera instrucción musical. En el conservatorio de su ciudad natal tuvo como profesor a Hans Huber, compositor de amplia producción, formado en Leipzig y muy influenciado por la tradición germánica. Aunque el gran nombre que se nos aparece en la biografía del pianista suizo con respecto a su formación es el de Martin Krause, con quien estudió en Berlín a partir de 1904, en el Conservatorio Stern. Allí pudo tocar también para Eugene D'Albert, virtuoso muy popular en su tiempo y modelo para muchos jóvenes pianistas de entonces.



EL SUIZO EDWIN FISCHER, FIGURA LEGENDARIA DEL PIANISMO

---

<sup>5</sup> Acceder a la historia de la interpretación pianística a través de la fonografía (lógicamente, desde que ésta existe) es una permanente fuente de inspiración. No se trata sólo de conocer la existencia de las grandes figuras del pasado, sino sobre todo el estilo pianístico y la concepción musical de cada una de ellas. Por esta razón, debiera ser un objetivo primordial en la formación de los jóvenes pianistas perseverar en dicho estudio histórico.

Krause, que sería también maestro de Arrau, había sido discípulo de Liszt y representaba un firme baluarte de la tradición alemana. No es casual, por tanto, que Fischer se sumergiera de lleno en ella, dedicando todos sus esfuerzos a desentrañar los misterios de la música de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert y Brahms. Lo que lo acerca espiritualmente a su coetáneo Schnabel, con quien se hace inevitable la comparación, dado que ambos representaron en su época la reivindicación del sentido de la historia de la cultura musical germánica, huyendo de lo que era la tónica habitual entonces en lo que a repertorio y virtuosismo instrumental se refiere, más orientado hacia Chopin y Liszt, además de a determinados compositores menores.

Ni Schnabel ni Fischer fueron virtuosos del piano con las connotaciones que, entonces y hoy, esa calificación posee. Eran sobre todo apasionados de la gran música y esto es lo que colocaban por encima de todo, aun a costa de que a veces pudieran percibirse insuficiencias técnicas. Pero eso que hoy sería un obstáculo casi insalvable, tal como han evolucionado los modos y costumbres desde entonces, por mor de los concursos y la perfección de los discos, entonces no lo era tanto<sup>6</sup>. Y si lo fue, quedaba compensado con lo mucho que significaba situar en el primer plano a compositores como Bach, Mozart o Beethoven.

Dicho esto, y si Schnabel fue el hombre que inventó a Beethoven, como aseveraba Harold C. Schonberg, habría que decir que Fischer redescubrió a Bach; al más genuino, no al de las fastuosas transcripciones románticas. Porque, en verdad, ese fue su primer logro al grabar en su totalidad *El clave bien temperado* en los años treinta (casi al tiempo que Schnabel hacía lo propio con las sonatas beethovenianas). Tras la histórica recuperación del *Kantor* por Mendelsshon en 1829, al programar la *Pasión según Mateo*, el acercamiento al compositor alemán por parte de los pianistas-compositores decimonónicos lo fue más desde la óptica romántica, que desde un modelo historicista. De ahí, ese caudal de transcripciones pianísticas que Tausig, Liszt, Büllow o Busoni llevaron a cabo, las cuales son, sin duda, encomiables y espléndidas, pianísticamente hablando, pero que nos presentan teñido de matices románticos a quien fue cúspide y resumen del barroco alemán.

Fischer no rechaza tales transcripciones, pues de hecho tocó algunas de Busoni, sino que dirige su mirada a una obra tan colosal como insondable, tal es el caso de *El clave bien temperado*, iniciando un camino por el que

---

<sup>6</sup> Ya nos hemos referido a esta cuestión anteriormente. Los cánones interpretativos varían según las épocas, debido a múltiples factores.

en el futuro transitarán muchos pianistas: Feinberg, Gieseking, Gulda, Tureck, Richter..., hasta llegar a Andrés Schiff o Angela Hewitt, hoy en día. Sin afán musicológico alguno, lejos de cualquier actitud purista e incluso con suaves reminiscencias románticas, en el fondo la interpretación de Fischer trata de acercarse espiritual y emocionalmente a cómo fue concebida dicha obra bachiana en su conjunto. Es más una forma intuitiva de tratar de recuperar la sonoridad y sobriedad de aquella época, que el resultado de un proceso intelectual, como sucede, por ejemplo, con Glenn Gould. Y lo mismo podría decirse de los *Conciertos para clave*, que dirige desde el teclado, en una prueba de esa aspiración musical de encontrar la interpretación que él desea sin estar mediatizado por el criterio de un director. En realidad, él fue de los primeros en tocar y dirigir desde el teclado conciertos de Bach y Mozart, abriendo también con ello una senda que tendría no pocos seguidores en el futuro<sup>7</sup>.

En efecto, como extraordinario músico que fue, él quería llegar más allá de lo que podía ofrecerle su instrumento a través del repertorio solista. Por eso cultivó la dirección de orquesta desde los años veinte. Fue director de la Muusikverein de Lübeck y luego en la Bachverein de Múnich, hasta que en 1932 fundó su propia orquesta de cámara en Berlín. No sólo para tocar y dirigir desde el piano, sino también para interpretar obras orquestales. Se centró fundamentalmente en la música barroca (también en Haydn y Mozart) e intentó presentarla fiel a su forma original, aunque sus actuaciones no fueran históricamente exactas, al menos desde la perspectiva de nuestro tiempo. Por fortuna, poseemos algunas grabaciones hechas con esa orquesta, como es el caso de tres de los *Conciertos para clave* y algunos de los *Conciertos de Brandenburgo* de Bach.

También se interesó por la música de cámara. De especial recuerdo es el trío que formó con Georg Kulenkampff (a quien luego sustituyó Wolfgang Schneiderhan) y Enrico Mainardi. Por fortuna, varios registros de los años cincuenta con tríos de Beethoven, Schubert y Brahms acreditan en el tiempo el valor de esta vocación por la música de cámara. Y entendida como relación camerística del piano y la voz, el lied, del que nos dejó maravillosas interpretaciones de obras de Schubert con la inolvidable Elisabeth Schwarzkopf. En definitiva, estamos ante un músico completo, lejos del cliché de pianista virtuoso. Un músico que cultivó igualmente la composición, realizó ediciones de Bach, Mozart y Beethoven, y escribió

<sup>7</sup> Barenboim, admirador del estilo musical de Fischer, no tardaría en recoger el testigo en los años sesenta; y tras él, otros muchos gigantes del piano, como Ashkenazy, Perahia, Zimmerman...

espléndidas cadencias para algunos de los conciertos de estos dos últimos, así como varios ensayos sobre música. Y que además de todo ello, se dedicó a la enseñanza.

La principal cualidad de Fischer como músico es la naturalidad en la interpretación, nunca aburrida y siempre palpitante. En sus manos, la música aflora con espontaneidad, frescura, sencillez y cierto candor, lejos de cualquier artificiosidad o actitud rutinaria. Para él, la interpretación era una cuestión espiritual, que surgía más desde la intuición que de la razón, aunque no por ello el pianista suizo fuese ajeno al proceso analítico que requiere la música que se interpreta, así como al valor de las fuentes. Pero una vez en el escenario, son la inspiración del momento y el calor que proporciona el contacto con el público, los que prevalecen, para dar como resultado unas ejecuciones naturales, sencillas y enormemente expresivas y conmovedoras. Quizás por ello, el mejor Fischer no lo encontremos necesariamente en las grabaciones de estudio (las mejores son, por lo general, las de los años treinta y principios de los cuarenta), sino en algunas de las que se conservan de actuaciones en vivo. La natural luminosidad de su música brilla aquí con más intensidad y riqueza de matices.



ILUSTRES PIANISTAS DE HOY RECUERDAN TODAVÍA EL HONDO MAGISTERIO DE FISCHER

En el marco de esa actitud de Fischer ante la interpretación, no podemos pasar por alto su hermoso sonido, corpóreo y centelleante al tiempo, fundamentado en todo momento en un perfecto equilibrio de los planos sonoros. Así como el estilo *cantabile* que impregnaba todas sus ejecuciones. Ni tampoco el magnífico uso que hace del pedal de resonancia, siempre con la discreción necesaria para evitar emborronamientos indeseables

(algo que damos por supuesto en figuras de este calibre, pero que no siempre se constata con la claridad que en el pianista suizo). En definitiva, un pianismo hondamente expresivo y auténtico, lo que le confería notable poder de comunicación con el público.

Importante en su vida fue también el magisterio a jóvenes pianistas. De hecho, después de graduarse en el conservatorio Stern, trabajó como profesor de piano bajo la dirección de Krause. Fue entonces cuando descubrió su pasión por la enseñanza. Por cierto que uno de sus primeros alumnos fue un niño chileno llamado Claudio Arrau. Fischer. Humildemente, al constatar el talento fuera de lo normal del joven discípulo, optó por ponerlo en manos Krause, bajo cuya tutela se convertiría en un pianista famoso.

Años más tarde, en 1933, también en Berlín, sucedió a Schnabel en la Hochschule, cuando éste se vio obligado a abandonar Alemania por ser judío. Durante diez años enseñó allí, para luego continuar en Lucerna adonde se trasladó tras dejar Berlín. Dicho magisterio propiciaría que se convirtiera en un profesor muy reputado. Así, entre sus más destacados discípulos se hallan Paul Badura-Skoda, Jörg Demus y Alfred Brendel. También Daniel Barenboim (formado en el piano con su padre, Enrique Barenboim, de la escuela de Vincenzo Scaramuzza) recibió sus consejos en Salzburgo, influencia que permanecería indeleble en el pianista argentino, como éste ha reconocido en múltiples ocasiones.

Sobre cómo daba sus clases, con todos sus discípulos alrededor, se sabe por Alfred Brendel que consistían principalmente en demostraciones prácticas, más que en explicaciones abstractas. También por sus escritos, particularmente en *Reflections on Music* (1951) vemos que Fischer emerge como un educador dotado de un talento particular para encontrar evocaciones apropiadas que expresen complejas relaciones musicales. De ahí que en ocasiones utilizara determinadas imágenes mentales para explicar el carácter o la naturaleza de un pasaje.

Quizás debido a su poca simpatía por los estudios de grabación, por la tensión nerviosa que le producían, su discografía no es muy abundante, al menos en comparación con otros pianistas de su época, como Schnabel, Cortot o Backhaus. Pero hay hitos que no podemos pasar por alto, así como determinados registros (tanto en estudio como de actuaciones en vivo) que nos muestran toda la grandeza de este excelente músico. Porque un hito es exactamente su versión de *El Clave bien temperado*, grabado en Londres para EMI entre 1933 y 1936. Ya se ha dicho. Junto al cual hay que consignar grabaciones inolvidables, como las que protagonizó con Wilhelm Furtwängler del *Concierto Emperador* de Beethoven y del Se-

gundo de Brahms (éste en vivo). O la de varios conciertos de Mozart, entre los que destaca la interpretación del *K.482* con John Barbirolli y la del *K.503* con Josef Krips. También la *Fantasia Wanderer* y las dos series de *Impromptus* y los *Momentos musicales* de Schubert, compositor éste al que dedicó igualmente un registro maravilloso con una selección de lieder, junto a Elisabeth Schwarkopf. Y todo ello, sin olvidar varios de los *Conciertos para clave* y obras a solo de Bach (de particular mención es su versión de la *Fantasia cromática y fuga*), alguna suite de Haendel, sonatas de Mozart y Beethoven, o los conciertos tercero y cuarto del genio de Bonn, así como obras grandes del romanticismo alemán, como la *Fantasia op.17* de Schumann o la *Sonata op.5* de Brahms. Todo ello, además de inspiradoras grabaciones de música de cámara.

De todas formas, el repertorio de Fischer era más extenso de lo que sus grabaciones sugieren. Por ejemplo, por los programas de sus recitales sabemos que incluía muchas más sonatas de Beethoven que las nueve que grabó, así como las *Variaciones Diabelli*. También alguna sonata de Schubert, varias obras relevantes de Schumann (desde la *Toccata op.7* a los *Estudios sinfónicos op.13* o el *Carnaval op.9*) y, lo que es más sorprendente, numerosas composiciones de Chopin (entre ellas, las sonatas segunda y tercera, los *Preludios op.28*, la *Fantasia op.49*, la *Barcarola op.60* y varias baladas, nocturnos y polonesas), algunas obras de Liszt, incluida la *Sonata en si menor*, y también composiciones de Scriabin, Debussy y hasta las *Piezas op.19* de Schönberg. También tocó en la década de los veinte el *Primero* de Chaikovski y conciertos de Reger y de D'Albert. En definitiva, y como se decía anteriormente, un repertorio más amplio y variado que el que su discografía muestra. Sobre esta cuestión, cabe suponer que la referida aversión que Fischer tenía a grabar en estudio, explique no sólo la secuencia de sus registros, sino también el que limitara mucho lo que recoger en ellos; básicamente, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert y Brahms, que es justo con lo que se le identifica hoy en día y por lo que tiene un lugar de honor en la historia del pianismo.

Con su muerte en Zúrich en 1960, se fue uno de los pilares de la escuela pianística germánica del siglo XX, y un artista que vivió para la música con la mayor generosidad de espíritu y una pasión verdaderamente admirables. No es casual que quienes fueron sus discípulos, como Badura-Skoda, Brendel o Barenboim, lo recuerden en sus escritos con profunda emoción; porque emoción es justamente lo que Fischer siempre pretendió suscitar con la música que interpretó.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BARENBOIM, Daniel: *Mi vida en la música*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2002.
- BRENDEL, Alfred: *El velo del orden. Conversaciones con Martin Meyer*. Madrid, Fundación Scherzo y Antonio Machado Libros, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*. Barcelona, Acantilado, 2016.
- DAY, Timothy: *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Música, 2002.
- DUVAL, David: *The Art of the Piano. Its Performers, Literature, and Recordings*. New Jersey, Amadeus Press, 2004.
- FISCHER, Edwin: *Reflections on Music*. Londres, Williams and Norgate, 1951.
- LOMPECH, Alain: *Les grands pianistes du XXe siècle*. París, Buchet Chastel, 2014.
- RATTALINO, Piero: *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con I grandi pianisti*. Florencia, Giunti Gruppo Editoriale, 1999.
- RINK, John: *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Música, 2006.
- SCHNABEL, Artur: *My Life and Music*. Nueva York, Dover, 1988.
- SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Javier Vergara Editores, 1990.
- WOLFF, Konrad: *The Teaching of Artur Schnabel. A Guide to Interpretation*. Londres, Faber and Faber, 1972.

