

Yago Mahúgo

El arte de tocar el clave

GONZALO PÉREZ CHAMORRO

FOTOGRAFÍAS: DAVID DE OLALDE



El clavecinista, fortepianista y director Yago Mahúgo junto a la escultura de Chillida que recibe al visitante en la Fundación Juan March de Madrid.

Considerado uno de los músicos más interesantes de su generación, el clavecinista, fortepianista y ahora también director Yago Mahúgo, representa el auge de la música antigua y su buen criterio interpretativo. El madrileño ha fundado su propio conjunto, Ímpetus Conjunto Barroco de Madrid, con el que ya ha grabado su primer disco. Los lectores de esta revista ya conocieron a Yago por un reportaje que publicamos en Julio-Agosto de 2013, donde supimos que el músico había renacido tras un ictus cerebral que lo tuvo en coma durante un largo periodo de tiempo. La vuelta a la normalidad no fue fácil, pero Yago es una persona capaz de superar las dificultades y, gracias a la música y a los que le rodean, volver a tocar el clave con el arte de un joven maestro.

Bienvenido de nuevo a RITMO. Refrézquenos la memoria y cuéntenos quién es Yago Mahúgo...

Comencé con cinco años a tocar el piano en clases particulares. Un buen día, un vecino mío pianista, que fue Premio Nacional de Música, el maestro Luis Galve, me escuchó tocar

y le dijo a mis padres que deberían plantearse que estudiase piano de manera seria. Hice mi carrera pianística siempre por libre. No estuve en el conservatorio hasta el último curso de lo que era el antiguo grado Medio. Posteriormente me trasladé a Sevilla a estudiar el Superior con Ana Guijarro y amplié mis



estudios en Alemania durante casi cinco años con Tibor Szász. Allí fue donde, mientras concluía mis estudios de piano, conocí el clave y el fortepiano. Al poco tiempo, al ver las ventajas de tocar en instrumentos originales, decidí dejar el piano de lado y estudiar estos instrumentos seriamente.

En este caso podrá decirnos qué diferencias encuentra entre tocar el piano y el clave y el fortepiano, independientemente del repertorio...

Son instrumentos muy diferentes. Primero hay que separar el clave del fortepiano. Si hablamos de este último, hablamos de un instrumento relativamente rudimentario, en el buen sentido de la palabra. Tiene sus problemas, de ahí que evolucionara hasta el piano de hoy, y tiene ventajas que el piano de hoy no tiene. Dos de ellas son, por ejemplo, la ligereza mecánica y el sonido transparente que no posee el piano moderno, aunque lógicamente el piano actual tiene mayor facilidad para cantar, es más dulce y es mucho más fácil controlar la calidad del sonido. Por su construcción, de armazón metálico y cuerdas cruzadas, en contraposición con el fortepiano que tiene el armazón de madera y cuerdas rectas, es menos claro, aunque también por eso es más estable y se desafina mucho menos que el fortepiano. En este último también falla más en la mecánica, es menos fiable a la hora de tocar, dependiendo mucho de las condiciones medioambientales que haya en la sala. Esta es una de las muchas razones por la que el piano moderno está tan consolidado. Si se ajustó y afinó hace un mes y no se ha tocado en exceso, se encontrará en perfectas condiciones para tocarlo hoy mismo.

Un fortepianista tendrá también sus ventajas...

La gran ventaja es que te aproximas mucho a la idea que tenía en mente el compositor cuando compuso su obra. Nadie sabe qué podría haber hecho Mozart con el piano de hoy... ¡Nadie lo sabe! Lo único que sí sabemos es lo que hizo con su piano, con su fortepiano, en todo caso.

¿En que se basa para tener suposiciones sobre un Mozart al piano? Las octavas que manejaba en el fortepiano imagino que habrían sido las mismas sobre un piano...

Mozart tenía cinco octavas, que es el registro sonoro que tenían los instrumentos de tecla del siglo XVIII. En el siglo XIX el piano se va ampliando hasta llegar a las ocho octavas del piano actual. ¿Qué hubiera hecho Mozart con el piano de hoy en día? Pues imagino que habría aprovechado todo el registro, todo el ámbito sonoro, aunque esto nunca lo sabremos. De hecho, si no me equivoco, y habría que comprobarlo, creo que al contrario que Beethoven o Haydn, no usa todo el registro que tenía disponible en su fortepiano. Bach sí usa toda la extensión de su clave, ya que llega hasta el Re. En todo caso, lo que conocemos es lo que Mozart hizo con el instrumento que tuvo, y una manera muy hermosa de acercarse a esta música es interpretarla con los mismos instrumentos o con réplicas basadas en esos instrumentos. Fíjese lo que le digo, y aunque no tenga mucho que ver, hoy en día nadie se plantea un Berio o un Stockhausen sin toda la facilidad instrumental de la que se dispone en la actualidad, de los recursos instrumentales que existen. No conozco a ningún compositor que no intente explotar al máximo los recursos del instrumento para el que compone, ya sea en el siglo XVIII o en nuestros días, así que no me cuesta imaginar un Mozart explorando todo eso.

¿Y el clave?

El clave es un poco diferente en este sentido. Desaparece en el siglo XIX, existiendo incluso con Mozart y coincide justo con la evolución final del instrumento, cuando es más grande y tiene más registros. En esto se diferencia del fortepiano. Cuando uno alcanzaba su máximo desarrollo técnico, el otro estaba iniciando su evolución. Llegó un momento en que ya no podía desarrollarse más, había alcanzado su tope. Y, lógicamente, poco a poco fue sustituido por el fortepiano, que se adecuaba a las nuevas necesidades sonoras que demandaban los compositores y que el clave no era capaz de satisfacer y proporcionar. Son dos instrumentos contemporáneos, con la peculiaridad de que coincidieron cuando uno acababa y otro comenzaba. Bach usó especialmente tanto el órgano como el clave, mientras Mozart, conociendo la existencia de estos y, especialmente, del clave, instrumento con el que se recorrió media Europa cuando era niño, comenzó a componer cada vez más para el fortepiano a pesar de que sus primeras obras son específicas para clave. Un ejemplo son las primeras Sonatas para violín que están escritas "para clave con acompañamiento de violín", según reza el título.

Y ya que estamos con el clave, ¿por qué no nos aclara qué diferencias hay entre clave, clavecín, clavicordio o clavicémbalo?

La terminología es muy diversa. *Clavecin* es una palabra francesa, mientras *harpsichord* es su homónima inglesa, *clavicembalo* la italiana, la portuguesa es *cravo* y clave lo es en castellano. Personalmente, prefiero emplear la palabra clave, ya que es la española, en lugar del galicismo de *clavecin* o el italianismo de *clavicembalo*. Todo esto es el mismo instrumento, que es el clave, un instrumento de púas. Este es el instrumento que tuvo Bach y que desaparece tras el Clasicismo, como ya hemos dicho anteriormente. Luego existe el clavicordio, que es el antecesor directo del fortepiano. Es un instrumento pequeño, con poco volumen, con tangentes de metal. Lo que hace la tecla es golpear la tangente en la cuerda y de ahí proviene el mecanismo del piano. Cristofori* lo que hace es tomar la idea del clavicordio, con el golpeo de las cuerdas, creando una nueva mecánica, y pensando en la amplitud sonora de un clave. En definitiva, el fortepiano de Cristofori viene a ser una fusión de esos dos instrumentos: Es casi como poner la mecánica de Cristofori dentro de un clave.

Entonces, el gran repertorio barroco está escrito para clave...

Exacto. El clavicordio, a su favor, permitía dinámicas, cosa que el clave no. El clavicordio no tuvo mucho éxito porque casi no suena, no tiene volumen, aunque era muy apreciado por toda la familia Bach. Era un instrumento ideal de estudio. Es para tocarlo en un pequeño salón para un par de oyentes. No se puede dar un concierto de clavicordio, ni siquiera en una sala mediana, porque se pierde el sonido. De ahí también la necesidad de buscar algo más grande. Por tanto, la desventaja del clavicordio es el volumen y la desventaja del clave es que no permite la dinámica (crescendo, diminuendo...).

El clave desapareció del mapa en el siglo XIX y parte del siglo XX hasta la llegada de Wanda Landowska...

Efectivamente. El clave desaparece, durante el siglo XIX se olvida completamente. Cuando aparece la figura de Landowska (1879-1959), rescata el instrumento, que se sabía de su existencia pero nadie apenas se había preocupado de rescatarlo y volver a interpretarlo. Landowska le pide a Pleyel que le construya un clave, y este se lo construye a su manera. Digamos que Pleyel construye el instrumento a la inversa de lo que hizo

Cristofori. Emplea el piano como punto de partida, logrando un clave mucho más grande, más pesado. Acaba construyendo un piano con mecánica de clave, que no tiene nada que ver con los claves históricos. Más o menos con ella comienza la corriente historicista que ha llegado evolucionada hasta nuestros días. Landowska fue una pionera, que, como todos los pioneros, comenzó algo de lo que no sabía mucho pero que, a partir de ahí, abrió un camino enorme de investigación que nos ha llevado a donde estamos hoy. Escucharla puede sorprendernos por lo antiguo que suena, pero es como cuando Bill Gates comenzó en su garaje con el embrión del actual Windows. En su momento fue el no va más, pero era solo el comienzo de proceso de descubrimiento y mejora.

De manera indirecta, también influyó en el renacer del fortepiano...

Claro, cuando ella inicia toda la recuperación del repertorio barroco y demás, al comenzar a investigar sobre esto, se descubre igualmente al fortepiano desde el punto de vista histórico. La corriente historicista nos lleva a que se investigue todo el repertorio, no solo de música de tecla, si no todo tipo de música instrumental y vocal.

Visto lo visto, si hubiera un incendio, ¿a por qué instrumento se lanzaría primero para salvarlo de las llamas?

Umm... buena pregunta. Posiblemente me iría al clave. Y no me pregunte por qué. Le tengo un especial aprecio, aunque yo comencé más con el fortepiano que con el clave.

Pues ya que lo hemos salvado del pasto de las llamas, ¿por qué no nos cuenta cómo surgió su grabación de la "incendiaria" música de Royer?, disco que por otro lado ha sido un éxito de crítica, quedando como uno de los mejores discos del año.

Cuando comencé a estudiar clave yo venía evidentemente del mundo del piano. Por tanto, cuando comencé a estudiar echaba en falta la evolución del instrumento tal como la entendía en el piano. En otras palabras, no existía un Liszt del clave... Es decir, no había un repertorio súper virtuoso para el clave, por decirlo de alguna manera. Sí lo hay, pero son contadas, piezas sueltas, como algunas de Rameau o Forqueray, pero nada de las grandes obras al estilo romántico que me había forjado en mis estudios pianísticos. Pero un buen día escuché la *Marcha de los Escitas*, y me llamó la atención como este hombre, Joseph-Nicolas-Pancrace Royer (1705-1755), lleva efectivamente al extremo de todo lo posible al clave. Hay otra pieza de él, *Le Vertigo*, que tiene un pasaje de acordes repetidos con nueve o diez notas simultáneas, ¡no se pueden tocar más porque no se tienen más dedos para hacerlo!** Claramente busca mucho volumen, se percibe con claridad lo que quiere. El instrumento ya no puede dar más de sí. Este virtuosismo me atrajo desde el principio. Encontré este Liszt del clave al estilo barroco. Una vez que toqué estas obras, cayó en mis manos el Libro completo donde están las piezas de este compositor. Por supuesto que además tiene unas piezas lentas que son maravillosas, de diversas facturas, todas de una elegancia muy francesa, que es un repertorio que me encanta. Una vez acabados mis estudios en Alemania, se puso en contacto conmigo un ingeniero de sonido italiano, Alessandro Simonetto, que fue el que acabó grabando el disco. Alessandro estaba lanzando su discográfica online, Onclassical, y buscaba gente que quisiese grabar para él. Estamos hablando del año 2003. Yo quería grabar música francesa, mi favorita, y en lugar de grabar Couperin, que está "requetegrabado", opté por Royer. Relativamente había pocas

grabaciones y por diversos motivos no pudimos hacerlo hasta siete años más tarde. Con la gran cantidad de discos que se publican en un año, creo que no es nada fácil que haya una unanimidad entre la prensa especializada y la prensa generalista para elegir esta grabación como de las mejores del 2013. Estoy realmente feliz.

Un repertorio que ya había grabado en dos ocasiones quien fue su maestro, Christophe Rousset.

Sí, y por eso me alegro de haberlo grabado más tarde de lo previsto. Todo lo que sé de música francesa se lo debo a mi formación primera y esencial con Robert Hill en Alemania y principalmente a la posterior con Christophe Rousset. Conocí a Christophe cuando me presenté al Concurso para clave de Brujas en 2001, que es el más importante que hay de música antigua. Recuerdo que Leonhardt estaba en el tribunal y también estaba Rousset, que fue ganador del Concurso en una edición anterior. Yo lo conocía por sus grabaciones, no en persona. Toqué en la primera ronda, en la que solo dispones de cinco minutos. En verdad no sé qué ocurrió realmente en esos cinco minutos, pero le llamé la atención y se dirigió a mí, animándome a que diera alguna clase con él. Yo, por supuesto, estaba encantado de esta propuesta y de la oportunidad. Daba clase en la Academia Chigiana de Siena, en pleno mes de agosto, en los que fui asiduo de sus clases hasta que acabó su relación con la Academia. Resumiendo, toda la formación clavecinística que tengo me la dio Robert Hill, pero toda la formación clavecinística en música francesa me la dio Christophe Rousset.

Como Rousset y otros tantos clavecinistas, ¿siente la tentación de prolongar sus actividades a la dirección?

El clave, además de todo el repertorio solista del que hemos hablado, en los conjuntos de cámara o instrumentales más amplios es el instrumento que te da la base armónica. Es el director instrumental, es el que va marcando. De ahí nace la necesidad del clavecinista de ser seguido por el resto. Es como el cello en un cuarteto de cuerda, lleva implícita la base y la dirección, aunque el violín primero sea el líder. Se me quedó grabado una frase de mi profesor de bajo continuo, Michael Behringer, en Alemania, "si tú quieres fastidiar a un director, llevando el continuo puedes hacerlo". Esto explica la fuerza que tiene el bajo continuo, en el que el clave es un instrumento determinante.

Y esto le ha llevado a formar su propio conjunto, en el que dirige y se puede fastidiar a sí mismo...

Más o menos. El grupo nació por la necesidad de formar un conjunto cuando me pidieron hacer un concierto con un grupo. Junté a unos amigos, muy buenos profesionales, y la experiencia resultó muy buena. De ahí decidimos formar el Conjunto Barroco de Madrid, lo de "Ímpetus" fue posterior. Vino por un amigo que, al escucharnos entusiasmada, nos sugirió añadimos el adjetivo. Del mismo modo, este nombre es más potente como marca. Así ha quedado Ímpetus Conjunto Barroco de Madrid.

El primer disco ha tenido muy buena acogida...***

En la delicada situación actual que vivimos es complicado encontrar conciertos, tanto a solo como en conjunto. Evidentemente será más fácil dar un concierto como solista que con el conjunto, es más económico y más fácil de organizar. Por este motivo intento que nuestro conjunto tenga los miembros imprescindibles, tanto por reducir costes como por rendimiento, ya que con este grupo de gente tan buena, ¡para que necesitar más! A no ser que la orquesta necesite más integrantes para



unas obras determinadas, Ímpetus está muy equilibrado. En breve, el próximo mes de febrero, tenemos un concierto con el contratenor Flavio Ferri-Benedetti en el Teatro Carlos III de El Escorial. Para el verano actuaremos en diversos festivales, pero lo más inmediato es este concierto de El Escorial. Mi intención es, a lo largo del año, hacer otra grabación con Ímpetus, pero esta vez en estudio, no en directo, como fue nuestro primer disco (CMY CD0001011).

¿Con qué música?

Primero habría que ver si lo hacemos con cantante o sin cantante. Si es con cantante, nos centraríamos en el repertorio de arias operísticas para castrato de Haendel o Vivaldi. Si es sin cantante, aunque discográficamente pudiera ser un desastre porque está archigrabado, tengo muchas ganas de hacer *Las 4 Estaciones* de Vivaldi. Principalmente porque contamos con un violinista excepcional como Pablo Gutiérrez. Solamente por lo bueno que es ya se merece hacer esta grabación. Aunque para llevarlo finalmente a buen puerto se tienen que dar diversas circunstancias..., entre otras poder contar con la disponibilidad de Pablo, que vive en París. En todo caso, y dejando aparte este empeño mío de *Las 4 Estaciones*, que las tengo proyectadas porque estoy plenamente convencido de que Pablo tiene algo nuevo que decir, habría que buscar algo discográficamente interesante, aprovechando que Ímpetus es un conjunto muy compacto. Mi disco en solitario con la obra de Royer, por ejemplo, fue grabado pensando también en su interés discográfico. Nuestro primer disco con Ímpetus no fue así. Se grabó en vivo y contiene una buena selección de obras muy conocidas del Barroco y se ha publicado sin mayor pretensión que darnos a conocer. Estamos encantados por las buenas críticas que estamos recibiendo por parte de toda la prensa.

Esta nueva generación de músicos se está encontrando muchas puertas cerradas...

Cuando no eres muy conocido cuesta encontrar apoyos, y en esta época aún más. Para llenar una sala siempre será más fácil contar con una cantante como Cecilia Bartoli que con una joven cantante española de talento poco conocida, por poner un ejemplo. Y de esto hablo con conocimiento propio. Lo que ha pasado es que antes también éramos menos. Ahora, en la música antigua, hay más gente que se ha preparado muy bien y que ha estudiado en las mejores escuelas fuera de España, como en las de Holanda. Yo mismo decidí renunciar al piano por este tipo de música. No es un repertorio que se conozca como es debido. Al conocerlo, dejé toda mi formación pianística para convertirme en músico de música barroca. De hecho, yo pensaba que el clave era un instrumento menor, muy limitado. ¡Qué gran error! ¡Qué desconocimiento que tenía! Los músicos españoles que han ido a perfeccionarse en música antigua a las mejores escuelas de Europa, cuando regresan a España provocan un florecimiento de la música antigua que antes no existía a tal nivel.

¿No hay una cierta paradoja en que en la música antigua y en la contemporánea, las más difíciles para el aficionado, es donde se encuentra mayor número de intérpretes jóvenes?

Sí. No sé si achacarlo a que la gente está un poco cansada hasta cierto punto del Romanticismo. Otra cosa es que no nos guste el Romanticismo... Eso es difícil, hay una música maravillosa, quién puede ponerlo en duda. Personalmente me encanta Chopin, pero también me encanta mucho más el Chopin en el piano de su época que en el piano de hoy...



El músico se considera, antes que nada, clavecinista.

Al estilo de Patrick Cohen...

Me gusta el Chopin que suena en el piano Érard o en el Pleyel. Y no suena igual en el Érard que en un Steinway. Ni Schubert, ni el último Beethoven. Afortunadamente tengo la suerte de tener una pequeña colección de instrumentos, un piano Érard original de 1835, además de dos claves, un fortepiano estilo Mozart y un fortepiano estilo Schubert, instrumentos que comparto con mi banco... Puedo permitirme el lujo de tocar cada compositor más o menos en el piano aproximado que tuvo en su momento. Este estudio te da una visión muy distinta que si solo lo interpretas con el piano de hoy, que te da muchas cosas que no te dan los fortepianos y te quita muchas otras.

Esta es una controversia muy antigua...

Y nadie ha dado la respuesta definitiva, todas son aceptables. Con la música se puede llegar a muchas partes, solo hay que ver lo que hizo Jacques Loussier con la música de Bach. Se puede hacer música de muchas maneras, y todas válidas. Lo primero que el intérprete debe tener claro es si quiere hacer la música del modo en que se escuchaba en su época o no. Si dice que no, se puede olvidar del movimiento historicista e irse al piano moderno a tocar Bach, Couperin o lo que haga falta.

¿Hay algún pianista no historicista que haya interpretado música barroca de manera admirable para usted?



Las recientes grabaciones discográficas de Yago Mahúgo han sido alabadas por la crítica.

Sokolov, sin duda. Tocando Rameau es muy bueno. Cuando era pianista (hay risas por la expresión) me gustaba Glenn Gould, porque creía que lo que hacía se aproximaba más a lo quería Bach. Pero con el tiempo me di cuenta que era un error, que no era así como debía entenderse Bach. Gould fue un grandísimo pianista, pero ahora mismo, tocando Bach, no me convence.

Retomando el asunto de la interpretación y los jóvenes conjuntos, desde fuera parece que este es un sector monopolizado por las figuras de siempre, las consagradas...

Sí. Los intérpretes jóvenes tenemos pocas posibilidades de darnos a conocer. Este es otro factor que dificulta en parte nuestra presencia. El beneficio económico de los conciertos condiciona mucho la elección del intérprete, como he dicho antes poniendo el ejemplo de Bartoli. Es cierto que cada vez se monopoliza menos, hay una cultura de aportar nuevas visiones en este campo. La gente que viene trata de superar lo que ya está hecho, esto fue, es y será así. Hasta Savall será superado en breve, no digo que no sea un gran músico, que lo es, hasta él mismo ha evolucionado. Pero llegará un momento en que quede superado. Otro ejemplo, Trevor Pinnock, fantástico músico, pero le ocurre lo mismo...

A Pinnock le he escuchado dirigir maravillosamente música del siglo XIX...

Ve, lo que le decía. Pinnock ha visto otro camino porque ya no tenía más cosas que decir en el Barroco. Esto es una cosa natural, da paso a nuevas generaciones con nuevas ideas. Además de natural, que ocurran estas cosas es bueno para la música.

Contésteme a bote pronto y defíname con una sola frase a, por ejemplo, Pinnock...

Uno de los grandes iniciadores de la corriente historicista.

¿Rousset?

Mi maestro... Es la elegancia absoluta. Elegantemente enérgico, quizás.

¿Gustav Leonhardt?

Un absoluto genio del clave que lo ha llevado al lugar que está hoy.

¿Scott Ross?

Libertad y musicalidad en estado puro.

¿Pierre Hantaï?

Seriedad francesa.

¿Es Hantaï el intérprete ideal para la música francesa?

Hantaï es una opción diferente, a mi modo de ver, de la interpretación más elegante de Christophe Rousset. Me quedo con la elegancia de Christophe, sin ninguna duda, ya que igualmente desprende una gran energía. Siendo tan enérgico, es muy elegante, y esta es una combinación muy difícil de encontrar.

Seguimos... ¿Ton Koopman?

Otro pionero como Pinnock, muy bueno, por supuesto, pero, como Pinnock, se ve superado por la siguiente generación. De hecho, cada vez dirige más orquestas sinfónicas y amplía su repertorio hacia delante.

¿Y Lorenzo Ghielmi?

De los mejores conciertos que he escuchado en los tres o cuatro últimos años, fue el recital que dio Ghielmi en la Fundación Juan March de Madrid. En realidad es más organista que clavecinista, pero el recital de clave que ofreció fue memorable.

¿Y qué nos dice de las obras para clave del siglo XX?

Si le digo la verdad, he tocado mucho clave del siglo XX, hasta números del Mikrokosmos de Bartók. Él mismo dijo que algunas de sus piezas del Mikrokosmos podían tocarse en el clave. Me gusta mucho lo que escribió Ligeti, como esa obra maestra que es el Continuum, la mejor obra para clave de todo el siglo. Mi formación ha sido pianística, por tanto, el lenguaje musical del siglo XX no me es extraño como podría serlo a un músico de música antigua. He tocado varias veces el Concierto para clave de Falla, me han compuesto un par de obras para clave y siempre he sido un defensor de la música actual para clave.

Me gusta la mezcla de modernidad con la tradición. Muchas gracias por su tiempo, ha sido un placer.

* Bartolomeo Cristofori di Francesco (1655-1731) fue un constructor de instrumentos musicales italiano, reconocido generalmente por haber sido el inventor del piano.

** Existe un video de muy buena calidad en Youtube, propiedad del propio Yago Mahúgo: <http://www.youtube.com/watch?v=BN8x6UyWtY>

*** Se puede leer su crítica en el pasado número de RITMO.