

## **Redescubrir, interpretar, compartir. La música como búsqueda: diálogo con Roberto Prosseda**

**Rediscover, interpret, share. Music as a quest: a dialogue with Roberto Prosseda**

**Salvatore Sclafani**

Assistant de piano Conservatoire royal de Bruxelles (Belgique)

Professeur de piano Conservatoire de Maubeuge (France)

salvatore.sclafani@ulb.be

ORCID ID0009-0000-2622-5986

**Recibido** 15-05-2025/ **Aceptado** 18-06-2025

Roberto Prosseda es uno de los pianistas italianos más activos de la escena internacional. Ha obtenido el favor de la crítica por sus aclamadas grabaciones con el sello Decca, dedicadas a la música de Felix Mendelssohn y Wolfgang Amadeus Mozart - en este último caso, utilizando un piano Fazioli F278 afinado con el temperamento Vallotti. Durante su brillante carrera, ha colaborado con algunas de las orquestas más prestigiosas del mundo, como la London Philharmonic Orchestra, la Leipzig Gewandhausorchester, la Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia y la Filarmonica della Scala. Animado por la curiosidad artística y un fuerte espíritu de investigación, ha llevado a cabo un importante redescubrimiento del *pedal piano*, instrumento raro y fascinante, con el que ha actuado en más de cien conciertos, dando vida a obras de compositores como Charles-Valentin Alkan y Charles Gounod.

Artista versátil en el panorama de la música contemporánea, Prosseda compagina su actividad concertística con un empeño constante como divulgador, escritor y pedagogo. Es autor de libros sobre el piano y la interpretación, además de ofrecer conferencias y participar a menudo como invitado en programas de radio y televisión de la RAI, contribuyendo a la difusión de la cultura musical hacia un vasto público. Es autor de libros sobre el piano y la interpretación, además de ofrecer conferencias y participar a menudo como invitado en programas de radio y televisión de la RAI, contribuyendo a la difusión de la cultura musical. Es profesor de piano en el Conservatorio «Francesco Venezze» de Rovigo y fundador de la academia MusicaFelix, además de director artístico de Cremona Musica International Exhibitions en Italia y del Festival de Música de Cámara de Patmos en Grecia, del que fue cofundador en 2022.



Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

*ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*

Nº 11, 2025 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713

Universitat de València (España)



Roberto Prosseda. © Michele Maccarrone

**Salvatore Sclafani (S.S.).** En su reciente álbum *War Silence: Rare Italian Piano Concertos*, publicado por Hyperion en 2025, grabó conciertos para piano poco conocidos de compositores italianos del siglo XX y contemporáneos. ¿Qué le hizo elegir este repertorio en particular y qué descubrió con ello?

**Roberto Prosseda (R.P.).** Se trata de un proyecto discográfico de reciente publicación, pero llevo varios años trabajando en este repertorio. De hecho, desde mi adolescencia me he apasionado por la música de compositores italianos del siglo XX histórico y contemporáneo. Como pianista, siempre colaboré con placer en la difusión de nueva música y me sentí afortunado de poder trabajar con compositores que me consideraban intérprete de confianza para sus obras.

Ya había grabado a compositores como a Dallapiccola, en 2005, y antes a Goffredo Petrassi, en 2000. Después de algunos años en los que quise profundizar en otros repertorios, ahora quería volver a este ámbito.

Durante mis estudios en el conservatorio pude recibir consejos de mi profesora, Anna Maria Martinelli, y también de su marido Sergio Cafaro, que había sido alumno de Petrassi. Gracias a esta coincidencia, tuve el honor de tocar la *Toccata* para piano de Petrassi en presencia del compositor en su casa de Roma. En ese momento, solía frecuentar salones de música de Roma y tuve la oportunidad de interpretar piezas de compositores contemporáneos como a Paolo Arcà, Aldo Clementi, Michele dall'Ongaro, Luca Lombardi o Marcello Panni, y conocí a

figuras destacadas del mundo musical como Roman Vlad, Ennio Morricone y Mario Peragallo.

**S.E. Todo un placer este acceso privilegiado a la música italiana contemporánea.**

**R.P.** Sin ninguna duda. Y yo también percibía su satisfacción. Por supuesto sentía el peso de la responsabilidad, pero también tenía la suerte de poder acercarme a la calidad y la efervescencia de la vida cultural italiana y, en particular, la del mundo de la música contemporánea. Para estos compositores no era fácil a menudo poder contar con pianistas dispuestos a interpretar su música con una implicación sincera y profunda. Yo era joven, pero deseaba adentrarme en este repertorio y era capaz de preparar sus piezas en poco tiempo, intentando respetar al máximo la partitura. También me empeñaba en tocarlas de memoria. Esto me permitió construirme una reputación como pianista especializado, al menos inicialmente, en la interpretación de repertorios contemporáneos. Por supuesto, siempre he querido dedicarme a todo tipo de música, pero nunca he abandonado este campo específico. Aún hoy, a través de la enseñanza, intento subrayar la importancia histórica de los compositores italianos, no sólo los del siglo XX, sino incluyendo todo el arco temporal: desde Muzio Clementi hasta Luciano Berio, cuyo centenario de nacimiento se celebra este año.

Sin embargo, me parece que, al menos en Italia, son todavía pocos los o las pianistas que se dedican seriamente a estos repertorios.

**S.E. ¿En qué consiste su disco *War Silence*?**

**R.P.** Mi intención era explorar obras que aún no habían sido grabadas o, al menos, no de forma orgánica. Me pareció importante dedicarme a páginas de compositores italianos modernos y contemporáneos poco conocidos o por redescubrir. El disco contiene piezas para piano y orquesta de Guido Alberto Fano, compositor del siglo XX ligado a un lenguaje tardorromántico, Silvio Omizzolo, más moderno, el ya mencionado Dallapiccola, y Cristian Carrara, compositor contemporáneo cuya obra *War Silence*, que da el título al disco y lo cierra, aparece casi como una respuesta a las piezas anteriores, presentando similares matices sombríos, aunque con toques de luz que aluden a la ausencia de los seres queridos o a la soledad.

También quiero expresar mi gratitud por haber grabado este disco con la London Philharmonic Orchestra y el director Nir Kabaretti: auténticos profesionales de altísimo nivel.

**S.E. Esta reciente grabación se suma a otros proyectos artísticos actuales.**

**R.P.** Efectivamente, en mayo de 2024 apareció el disco *Mozart: Late Piano Works*, con el que concluí el proyecto de diez discos de la integral pianística del genio de Salzburgo para Decca.

Luego, en el disco *Beethoven: Sonatas Op. 2*, publicado en octubre de 2024 por Challenge Classics, quise explorar la música de Beethoven. Y, por último, aunque en este caso no se trata de un disco (al menos de momento), en octubre de 2024 presenté en Nueva York, en estreno mundial, una selección de las *Greeting Cards* de Mario Castelnuovo-Tedesco, un compositor al que aprecio profundamente. El pasado mes de abril volví a presentar otras *Greeting Cards* en estrenomundial en Washington y Los Ángeles.



Roberto Prosseda. © Michele Maccarrone

**S.E. El disco dedicado a Beethoven presenta un elemento destacable: la grabación en un piano histórico.**

**R.P.** Valoro mucho este proyecto, dedicado a estas tres composiciones tempranas. El principio de mi relación con Beethoven se sitúa prácticamente en mi infancia: lo descubrí a los seis años y luego he dado muchas clases sobre su música.

Sin embargo, nunca la había abordado a nivel discográfico: es uno de los compositores más grabados del mundo, y me preguntaba que qué podía añadir yo. Cuando se interpreta a Beethoven, es imposible no tener en mente las grandes grabaciones del pasado y del presente, y, sin quererlo, corremos el riesgo de quedarnos en ese filón, de volver a proponer una imitación de una visión ya existente de su música. Para mí, grabar a Beethoven (o a Mozart, a quien ya he mencionado antes) no habría tenido sentido si no hubiera sido capaz de ofrecer una visión diferente.

Afortunadamente, pude encontrar un camino. Con Mozart, por ejemplo, busqué una clave personal, trabajando la retórica, la articulación, el timbre. Elegí utilizar un piano moderno, un Fazioli, aunque con una afinación histórica con temperamento Vallotti desigual para proponer una escucha que superara la tradición de las prácticas interpretativas. De la misma manera, en el caso concreto de Beethoven, mi enfoque está vinculado al estudio de las prácticas de interpretación de los pianos históricos, tema que he investigado especialmente en los dos últimos años. En poco tiempo, me di cuenta de cómo sus primeras sonatas, en estos instrumentos, adquirirían una dimensión completamente diferente a la que estamos acostumbrados. Si en el piano moderno tenía a menudo la impresión de notar una especie de carencia en mi interpretación, en el piano histórico era como si todo funcionara... ¡mejor!

**S.E. ¿Qué instrumento histórico eligió para grabar estas composiciones?**

**R.P.** Tuve la oportunidad de probar varios fortepianos, en su mayoría copias de instrumentos de época. Finalmente, opté por un instrumento original de Conrad Graf, el nº 429 de 1820, conservado en la academia MusicaFelix. Tocar con instrumentos históricos es, en cierto modo, comparable a establecer una relación humana: es necesario aprender a interactuar con ellos, comprender sus reacciones, conocerse mutuamente. En comparación con los pianos modernos, a los que estoy más habituado, los instrumentos históricos no siempre responden como uno podría prever. Este fortepiano Graf, en particular, ha sido restaurado siguiendo criterios de autenticidad histórica en el Laboratorio di Restauro del Forteplano de Florencia y ha conservado un sonido cálido y delicado, lo cual no siempre es el caso en restauraciones llevadas a cabo con enfoques más contemporáneos.

Al respecto, querría mencionar también mi colaboración con Chris Maene y su taller de instrumentos de teclado. Fabricó para mí un *pedal piano* con el que he dado varios conciertos y también grabado para Stingray Classica.

**S.E. ¿Cuáles son los beneficios de tocar un piano histórico para un artista contemporáneo?**

**R.P.** Tener acceso a un instrumento histórico permite adentrarse aún más en el significado musical buscado por el compositor. Por ejemplo, en la pronunciación de las articulaciones, en la interacción entre las voces, en la gestión de los registros. Además, es el instrumento para el que se concibió originariamente gran

parte de la música clásica para teclado. En particular, en los pianos históricos, el registro inferior es muy diferente a lo que estamos acostumbrados a escuchar en los instrumentos modernos: las notas destacan con nitidez, mientras que en los pianos modernos suenan más homogéneas. Este último tipo de color de color puede funcionar para la música del siglo XX, pero no del todo para el primer Beethoven: por eso, en este caso, el instrumento histórico permite que la energía de la escritura permanezca intacta y vigorosa. Pienso también en el tipo de *legato* derivado del específico ataque de tecla de estos instrumentos, que difícilmente puede compararse con el moderno. Quién sabe: quizá Beethoven escribiría hoy de forma diferente con un instrumento de nuestra época.

**S.E. Aún queda mucho por descubrir sobre las prácticas interpretativas de la música del periodo clásico.**

**R. P.** La música es un territorio infinito y el paisaje discográfico sigue incompleto. Todavía hay muchas páginas poco exploradas. Pienso, por ejemplo, en una parte de la producción francesa del siglo XIX, como el repertorio pianístico de Charles Gounod, que grabé con gran satisfacción para Decca, o la integral pianística de Georges Bizet, que acabo de grabar en un disco que se publicará próximamente para Hyperion. De esta última producción existe también una versión grabada por Glenn Gould, que me gusta mucho. Creo que estos repertorios merecen volverse a proponer y que es esencial no limitarse a lo que parece familiar. Si nos quedamos en nuestra zona de confort, no evolucionamos. El riesgo, por el contrario, nos abre a nuevas perspectivas y, si se aborda con la voluntad de trabajar, puede aportar una profunda satisfacción. La música, en este sentido, es un instrumento para estimular nuestra curiosidad y ampliar nuestros horizontes. Para vivir mejor.

**S.E. Como pianista y docente, ¿cuáles son sus prioridades y qué recomienda a sus alumnos para lograr un equilibrio ideal entre crecimiento personal y eficacia en el estudio?**

**R.P.** En primer lugar, evitar estudiar en exceso. Estudiar demasiado, sin respetar el propio ritmo, puede ser perjudicial. Nuestro desarrollo es similar al de una planta: el agua es esencial, por supuesto, pero no basta por sí sola, también se necesitan otros nutrientes, como luz y tierra fértil. Del mismo modo, la formación musical requiere preparación cultural, una mente abierta y tiempo para respirar y asimilar. En mi caso, por ejemplo, si hubiera optado por dedicarme exclusivamente al piano, sin añadir la escritura, la investigación o la experiencia en el mundo de la producción radiofónica y televisiva, probablemente me habría quedado como una planta en un invernadero: protegida, sí, pero limitada. En el camino de todo músico es esencial cultivar la dimensión humana. Me gusta pensar en la música y el arte con una imagen de León Tolstoi: verlo como una «misión». Cada acción que realizamos contribuye a forjar nuestro camino y nuestro destino. Vivir activa y conscientemente significa ampliar los horizontes, comprender el mundo más profundamente y encontrar el bienestar. Tanto en la música como en la vida, un riesgo importante es cerrarse y limitar la propia visión.

**S.E. Usted también realiza una importante labor de divulgación musical. ¿Qué importancia tiene esto para la difusión de la música clásica en nuestro tiempo?**

**R.P.** El público de la música clásica no está formado sólo por los que ya asisten a los conciertos, sino también por todas aquellas personas que podrían estar interesadas en conocerla, si tuvieran la oportunidad de entrar en contacto con este mundo y descubrirlo más directamente. Dentro de las propuestas artísticas en las que he trabajado últimamente, recuerdo el concierto que celebró el Dantedí 2025, el día del año dedicado a Dante Alighieri: para la Società Dante Alighieri de Rovigo. Toqué, junto al narrador Nicola Muschitiello, la música de Chopin y la poesía de Dante y Baudelaire. En otras ocasiones me adentré también en la declinación musical de las *Lezioni americane* de Calvino, con su carga de visión y multiplicidad, grabando seis episodios para la RAI. En este proyecto colaboré también con el rector de la Universidad Luiss, Andrea Prencipe, con quien reflexioné sobre las formas de experimentar interacciones entre música, innovación, visión y multiplicidad, aplicadas también a ámbitos como el diseño o el deporte.

**S.E. Su actividad musical se combina con la investigación. ¿Cómo se entrecruzan estos dos aspectos en su trabajo?**

**R.P.** No considero la actividad artística y la investigación como dos elementos separados, sino como caras de una misma moneda. Ser músico, de hecho, significa por definición investigar: indagar, experimentar, profundizar y refinar constantemente su propia visión artística. La investigación está implícita en la profesión de músico. Sin embargo, en el mundo del piano sigue estando muy extendida la mentalidad que reduce las prácticas interpretativas a una mera repetición de esquemas preestablecidos, como si tocar fuera un ejercicio de «animales de circo». Incluso entre muchos estudiantes parece prevalecer una idea de homologación: se tiende a seguir ciegamente las interpretaciones de los ganadores de concursos, deformando así el sentido ético y creativo de la música. Sin una verdadera investigación, sin cuestionar, sin indagar... ¿qué es lo que realmente se interpreta? Me refiero, por ejemplo, al hecho de que en nuestro entorno a menudo se desconocen a los intérpretes del pasado y la historia de la interpretación. Considerar que sólo existe el gusto contemporáneo es una visión limitada, que corre el riesgo de empobrecer profundamente nuestra conciencia de la tradición, nuestro espíritu crítico y nuestra libertad expresiva. Interpretar, para mí, significa cosechar los frutos de la investigación.

**S.E. ¿Qué valor tiene para usted su trabajo y qué le guía, en general, en su trayectoria artística?**

**R.P.** Llevo siete años escribiendo un libro sobre interpretación pianística, sin saber si lo acabaré ni cuándo. Una de las preguntas más urgentes y profundas que me hago es la siguiente: ¿cuál es nuestro compromiso? ¿Cuál es nuestra misión, como músicos y como seres humanos? Sólo entonces llegan las reflexiones sobre los aspectos técnicos y las prácticas interpretativas, indisociables, sin embargo, de la intención musical. Si la cuestión principal de nuestra profesión fuera la

técnica o la reproducción de interpretaciones ya escuchadas y apreciadas, podríamos delegarla fácilmente a una inteligencia artificial. Pero la música no es un simple esquema: es un acto del pensamiento, una exploración, una postura. No se pueden ampliar los horizontes sin un bagaje cultural sólido. Se trata, en mi opinión, de un deber cívico.

**S.E. Usted también es un docente estimado. ¿Cuáles son sus prioridades en la enseñanza?**

**R.P.** En primer lugar, creo que hay que tener en cuenta que la enseñanza no es una simple transmisión de información o de instrucciones, como si el profesor fuera un médico que prescribe una cura o un consejero. Una clase, y sobre todo la relación entre profesor y estudiante, no debe estructurarse como un control, por continuar con esta metáfora, sino más bien como un camino de descubrimiento mutuo. Cada estudiante debe desempeñar un papel activo, aprendiendo a aprovechar al máximo las enseñanzas del docente, del mismo modo que el docente debe aprender del estudiante. Esta adaptación continua, esta ósmosis, es lo que hace la enseñanza estimulante, interactiva y positiva para ambos.

En el Departamento de Piano del Conservatorio «Francesco Venezze» de Rovigo, donde me encanta enseñar, intentamos construir un entorno de formación basado en esta filosofía. Los estudiantes que han venido a Rovigo buscan precisamente esta perspectiva y quieren sentirse implicados. Trabajo constantemente para que la interacción pedagógica en mi clase sea siempre motivadora y me haga mejor persona.

**S.E. ¿Cómo se integra hoy la investigación en la formación de los músicos y cuáles son las novedades más relevantes en Italia en este campo?**

**R.P.** Hasta hace poco, en Italia todavía no existían doctorados en los conservatorios. Desde 2024, por fin se ha activado el tercer ciclo, y hoy hay varios conservatorios que ofrecen estos cursos, algunos incluso en consorcio.

En el Conservatorio de Rovigo se ha activado el único doctorado italiano dedicado específicamente a la interpretación. No se trata sólo de redactar textos académicos, sino también de producir discos y materiales audiovisuales dedicados al repertorio pianístico italiano, nuestra temática de investigación. Hemos seleccionado a nueve doctorandos, todos ellos músicos profesionales en actividad, que están trabajando en catálogos, publicaciones y grabaciones de obras que nunca se habían grabado antes. Este tipo de investigación y producción dejará un legado tangible, con discos publicados y accesibles al público. En el transcurso de este proyecto, hemos disfrutado de la colaboración de destacadas personalidades de la investigación musical como John Rink, quien impartió clases magistrales en el marco de nuestro doctorado. Jean-Jacques Eigeldinger, considerado uno de los mayores expertos mundiales en Chopin, fue nuestro invitado, ofreciéndonos una magnífica conferencia.



El objetivo es promover una visión más integral del quehacer del músico, en la que la investigación no se considere un simple apoyo, sino una premisa indispensable. Queremos hacer converger la reflexión teórica y la producción artística en un único proceso, en el que pensamiento e interpretación se alimenten mutuamente.



Roberto Prosseda. © Michele Maccarrone