

Las notas de Glenn Gould

Reseña de Glenn Gould, *Selected Letters*, John P. L. Roberts y Ghyslaine Guertin (eds.), Toronto, Oxford University Press, 1992, XXIV + 260 pp.

Desde tiempos inmemoriales se han creado mitos y leyendas a costillas de músicos virtuosos. Orfeo deleitó al inframundo, sólo para ser destrozado por unas enloquecidas mujeres tracias. La fábula sostiene que las canciones seguían manando de su boca muerta: un inquietante anticipo de las grabaciones que hoy dan vida después de la muerte a cantantes e instrumentistas. Marsias, maestro de la flauta, fue desollado vivo por Apolo y hasta el día de hoy, en Anatolia, los ejecutantes de instrumentos de viento de las tierras altas mantienen una acérrima querrela con los ejecutantes de cuerdas de los valles. Pintores, novelistas y periodistas del periodo romántico fueron hipnotizados por Paganini. Su inigualable virtuosismo se consideraba satánico. El Diabolo en persona había barnizado su violín y, en la penumbra de la sala de conciertos, le había prestado al maestro Niccolò (nombre de suyo diabólico) un dedo extra para controlar los acordes y otros efectos armónicos que nadie, ni siquiera Kreisler,[†] han logrado reproducir. De Franz Liszt, por el contrario, se pensaba que tenía trato con los ángeles; sus *Études d'exécution transcendante* se consideraban precisamente eso: hazañas de virtuosismo inspiradas por la divinidad y pertenecientes a un plano superior al de las habilidades normales. Los tenores cuyo do de pecho puede destrozarse las ventanas de una iglesia, los gaiteros fantasmales y los virtuosos del órgano que regresan del cementerio vecino son elementos básicos de la fantasía musical. Elvis vive.

[†] El compositor y violinista austriaco Friedrich "Fritz" Kreisler (1875-1962) es considerado como uno de los más grandes maestros de su instrumento. La también violinista y crítica de artes, Amy Biancolli, escribió su biografía: *Fritz Kreisler: Love's Sorrow, Love's Joy* (2003).

Al principio de su carrera, el pianista canadiense Glenn Gould se convirtió en objeto de mitificación y venero de fantasías. El hechizo que ejerce sobre los escuchas, sobre algunos otros intérpretes, sobre los estudiosos e historiadores de la música se ha intensificado desde su temprana muerte (rodeada de rumores), en octubre de 1982.[†] El novelista austriaco Thomas Bernhard hizo de Gould una presencia recurrente en su narrativa, una figura talismánica de arte supremo y abnegación. Ahora, a medida que inundan el mercado las grabaciones de Gould que estaban archivadas y se celebran conferencias acerca de sus interpretaciones y su radical actitud hacia la interpretación en público, la industria y el culto de Glenn Gould crecen como una bola de nieve. Hoy se encuentra entre nosotros de manera más viva que durante los años que pasó recluido y el aura de su leyenda se adensa.

El hipnótico interés de esta sobrevivencia radica no sólo en el hecho de que se pueda forjar una leyenda así en torno de un personaje contemporáneo, pues el despliegue publicitario y los nuevos medios de proyección gráfica o sonora crean ídolos instantáneos. El fenómeno Glenn Gould requiere de una comprensión más bien rara. Como ningún otro compositor o ejecutante de nuestro tiempo, Gould apostó precisamente por los avances en la electrónica, por los artefactos que permiten manipular la reproducción del sonido, o hacer montajes, que a primera vista uno consideraría como lo más opuesto a la inmediatez, al carisma del gran intérprete musical. Fue como en una imitación consciente o instintiva de aquellos héroes legendarios que cabalgan hacia el sol que se hunde a lo lejos o que desaparecen en las cavernas de una montaña pero llevan consigo la promesa de un retorno radiante, que Glenn Gould se aisló, rechazó los triunfos públicos, trató de encontrar el corazón mismo de la privacidad mediante el uso de las nuevas tecnologías de fidelidad y conservación. Al igual que otro eminente

[†] Dos días después de cumplir 50 años, Gould sufrió un derrame cerebral y falleció una semana más tarde, luego de que se confirmara que había un daño irreversible y su padre decidiera retirar el apoyo artificial para mantenerlo vivo. Su hipocondría y el uso de numerosos medicamentos llevó a especular que, paradójicamente, su salud se había deteriorado a consecuencia de haber extremado su cuidado.

canadiense de su época, Marshall McLuhan (se conocían y se admiraban mutuamente), Gould descubrió para sí y para su arte el mito de la máquina.

De ahí la importancia del apasionado empleo de tecnicismos en sus *Selected Letters*, compiladas y editadas por John P. L. Roberts y Ghyslaine Guertin (Oxford).[†] Hay páginas dedicadas a la serie de grabadoras Ampex 440 y a la inestabilidad de las cintas magnéticas número 175; a la diversidad de consolas de la Canadian Broadcasting Corporation y la relación señal/ruido que se obtiene con cada una; a las grabaciones hechas a 15 pulgadas por segundo sin Dolby y la pérdida de definición de la cinta Scotch 206 para grabación de audio, que Gould consideraba vital para el registro preciso de su interpretación de las sonatas de Scriabin. Con lógica perfecta, dedica la misma atención minuciosa a los medios materiales de interpretación y proyección al propio piano. Un montón de cartas, a veces indignadas, tiene que ver con las insuficiencias de los instrumentos que Steinway le proporcionaba a Gould. Su conocimiento de cada matiz de contacto y tensión, de amplificación y registro excedía al de la mayoría de los ingenieros acústicos y fabricantes de pianos. Ciertos Steinway —en especial el CD 318, que Gould compró en 1973— adquieren una legendaria entidad propia. Otros son enviados con furia al limbo. (Generaciones enteras peinaron las tumbas y los santuarios de Grecia y del Asia Menor en busca de la lira de Orfeo o especularon sobre el misterio matemático de su encordado.)

La creciente obsesión de Glenn Gould con las posibilidades que las computadoras y las cintas cuadrafónicas brindaban para obtener fidelidad tonal y ensamblar fragmentos de interpretaciones en un todo immaculado se relaciona de manera directa con su lamentable retiro de las salas de conciertos. Gould debutó como organista, en Toronto, en diciembre de 1945, a la edad de 13 años. Su última actuación pública tuvo lugar en Los Ángeles el 10 de abril de 1964. Hubo factores contingentes que tuvieron que ver con ello. Una lesión accidental en el brazo y el hombro izquierdos, sufrida en la

[†] Hay edición en español: *Glenn Gould: cartas escogidas*, traducción de Esteve Ferrán, Barcelona, Global Rhythm Press, 2011, 316 pp.

Steinway Hall a fines de 1959, continuó atormentándolo.[†] Su aversión a los viajes aéreos, que se convirtió en manía, habría hecho imposible que sostuviera un programa de conciertos moderno. Las excentricidades en maneras, vestimenta y dieta hicieron cada vez más complicados los contactos de Gould con empresarios, agentes, directores (una raza de suyo peligrosa: el 6 de abril de 1962, antes de interpretar el Primer concierto para piano de Brahms, que Gould tocaría con ellos, Leonard Bernstein se desvinculó a sí mismo y a la Filarmónica de Nueva York por diferencias en los criterios de ejecución) e incluso con el público musical en general. Pero el abstenerse de tocar en vivo y de moverse en el mundo habitual del virtuoso surgió de una visión central.

Ya desde 1961, Gould pudo formular qué era lo que prefería:

Curiosamente, siempre he preferido trabajar en un estudio, hacer discos o hacer radio o televisión, y para mí, el micrófono es un compañero, no un enemigo. La falta de público —el total anonimato del estudio— me brinda el mayor incentivo para satisfacer las exigencias que me planteo sin necesidad de verme calificado o de considerar el apetito intelectual del público, o la falta de él. Mi opinión es, paradójicamente, que al cultivar las relaciones más narcisistas con la satisfacción artística se puede cumplir mejor la obligación esencial del artista: dar placer a los demás.

En el curso de una investigación documental radiofónica sobre los efectos de la industria discográfica en la vida moderna, transmitido en enero de 1965, Gould enunció su credo. Con respecto a su utilización de extractos de una grabación de Frank Martin dirigida

[†] En la carta que le envía a Edith Boecker el 27 de enero de 1960, Gould sostiene que sufrió un accidente el mes anterior al visitar la Steinway Hall en Nueva York, donde pensaba comprar un piano. Lo que sucedió, según la gente de Steinway, fue que William Hupfer, el principal técnico en pianos de la firma, le dio una palmada en la espalda. Gould se quejó de dolores de espalda y de cabeza durante varios días y amenazó con demandar a Steinway si éstos continuaban. Como sus biógrafos señalan, es probable que Gould haya somatizado un gesto que le pareció invasivo y le produjo ansiedad. Tomar un ademán amistoso como una especie de agresión revela cuán compleja era la personalidad de Gould.

por Ferenc Fricsay,[†] escribió: “La seleccioné por su increíble equilibrio de los tres instrumentos solistas, cosa que, como señalo en el guión, sería inalcanzable en una sala de conciertos, y sólo podía hacerse con tanta perfección ante un micrófono.” Para Gould, la autenticidad era absolutamente lo contrario de la espontaneidad. Sólo la repetición, el control electrónico, el empalme en la tranquilidad del estudio podrían lograr la perfección técnica y la inalterada recreación de un estilo personal. Es fácil imaginar la respuesta de un Serkin o de un Rubinstein a semejante credo. Pero Gould era inflexible:

En el mejor de los casos, la presencia del público me resultaba indiferente; en el peor, era imposible conciliarla con el acto esencialmente privado de hacer música. En mi opinión, uno sirve de manera más creativa y coherente los propósitos de la música en el estudio de grabación o por cualquier medio que le brinde a uno el lujo de corregir, por así decirlo, una decisión interpretativa. Obviamente, el cine permite eso, al igual que la radio y la televisión y, por esa razón, he orientado mis actividades exclusivamente a esos medios.

Hay analogías fascinantes con ese otro narcisista solitario y virtuoso: Bobby Fischer. Magos magistrales de sus complejos oficios, desdeñosos —y a la vez, ávidos— de ciertos niveles de aclamación y fama, dados a mofarse de casi todos sus pares y del público, tanto Fischer como Gould llevaron los detalles relativos al despliegue de su arte al grado de la locura. (¡Con qué facilidad comprendería Fischer la célebre leyenda sobre la renuencia de Gould a tocar porque la banqueta para el pianista era milímetro y medio más alta de lo requerido!) Y lo que es más importante: cada uno de ellos conocía y respetaba sólo a un compañero, a un adversario: a saber, a sí mismo. “El acto esencialmente privado” define con precisión la paradoja de autosatisfacción y autoabuso que yace en el secreto centro de su renombre.

[†] La grabación a la que alude Steiner es la *Petite symphonie concertante*, una obra para arpa, piano y clavecín con orquesta de cuerdas, grabada con la Orquesta Sinfónica de Berlín en 1955.

Idiosincrasias a la vez ascéticas y autoindulgentes marcaron el estilo interpretativo de Glenn Gould. Sus ensayos y artículos, las notas que escribía para las contratapas de sus discos son elocuentes, astutas apologías de esas interpretaciones que impactaron a muchos de sus pares y escuchas por ser extremadamente arbitrarias. (Ningún otro virtuoso del piano en nuestros días, salvo Alfred Brendel, escribe de manera tan convincente como lo hizo Gould.) Estas cartas también documentan la polémica postura adoptada por Gould con respecto al ritmo, la entonación y el registro. La “unidad orgánica” se convierte en el criterio imperativo. Mirando hacia atrás desde la perspectiva ventajosa de Schönberg —una referencia constante—, Gould decide interpretar el repertorio clásico del siglo XIX para que lo determinante sea la “unidad orgánica y no el continuo reconocimiento de esa especie de coalición de desigualdades que, me parece, subyace a la mayoría de las interpretaciones”, y agrega: “Todo lo que hago es reducir deliberadamente el contraste entre lo masculino y lo femenino de las áreas temáticas para revelar las correspondencias de material estructural entre bloques temáticos.” Gould deplora “la manera teutónica e implacable que con tanta frecuencia se aplica no sólo al rígido lado granítico de Beethoven, sino también al lado contemplativo.” No defenderá las libertades que se toma con la Mozart K 330 “con base en ningún otro motivo que no sea el instinto”, y dice: “Sin embargo, cuando cambio arbitrariamente una marca de frase o una indicación dinámica, intento integrarla en el concepto de la obra como un todo y no permitir que sea simple y exclusivamente una noción del momento sin relación con la concepción total.” Gould admite alegremente que no posee metrónomo. Analiza y traduce en una técnica inigualable una arquitectura de sonido interna.

De principio a fin, Bach es el punto de apoyo. Gould había comenzado su carrera como un organista prodigio. Trabajando y re-trabajando a Bach, llegó a la conclusión de que si al cabo habría de tocarse a Bach en un piano moderno, “es necesario tratar de simular hasta cierto punto el registro escalonado del clavecín” y sacrificar, en cierta medida, las “cualidades colorísticas del piano”. Y, es cierto, en las mejores grabaciones de Bach que hizo Gould hay una luminosidad, aguda y seca, y tan extrañamente embriagadora como una mañana de invierno canadiense, que implica la pre-

sencia del clavecín. Si se le exigiera pasar el resto de sus días en la proverbial isla desierta, Gould tocaría y escucharía la música de un solo compositor, Bach:

En verdad no puedo pensar en ninguna otra música que lo abarque todo, que me conmueva de manera tan profunda e invariable, y que, para usar una palabra más bien imprecisa, sea valiosa más allá de toda su destreza y brillantez por una razón más significativa que eso: su humanidad.

Un enunciado exacto y conmovedor. Que, sin embargo, al mismo tiempo omite demasiado. No ha habido un gran compositor más absolutamente inmerso en la actuación pública que Bach, ninguno más intensamente consciente de los vínculos físicos y gestuales entre una frase musical y los ejecutantes y el público y la comunidad a su alrededor. “Humanidad” es, asimismo, algo casi paradójico. La soberanía de Bach difícilmente puede separarse de su vehemente fe religiosa, de su concepción de la música como estar al regocijado servicio de Dios. Hasta donde sé, Gould nunca dijo una palabra con respecto a su propia posición.

De cautivador interés resulta la exploración y la defensa que hizo Gould de obras y compositores olvidados o poco conocidos. Este analítico ironista se deleitaba con Richard Strauss, en quien vio a un opositor a la corriente principal. Hizo hincapié en la fijación de Strauss con la tonalidad en contraste con “la inquietud de Schönberg, la temeridad de Stravinski, la cautela cabalística de Webern, etc.” Consideraba que tachar las obras tardías de Strauss como romanticismo otoñal era absurdamente equívoco. Al igual que Horowitz, Gould admiraba y tocaba las sonatas para piano de Scriabin. Al margen de la usanza, se esforzó por hacer que se conociera mejor la música de Ernst Krenek,[†] especialmente en el Nue-

[†] El prolífico y versátil compositor austriaco Ernst Krenek (1900-1991) emigró a Estados Unidos en 1938, acosado por el nazismo, dueño de un cierto renombre como compositor de óperas (escribió más de 20), de sinfonías y de piezas para ballet. Pero su obra tardía incluye también obras corales y composiciones de música electrónica. La admiración de Gould por Krenek quedó registrada tanto como intérprete de su Sonata para pia-

vo Mundo. Las grabaciones de las interpretaciones de Gould que se han dado a conocer póstumamente incluyen piezas de piano de Bizet que casi nunca habían sido ejecutadas. Admiraba y tocaba a Oscar Morawetz, un maestro y compositor canadiense. “Mi entusiasmo en este momento —escribe Gould en diciembre de 1971— es la música de Fartein Valen.” Las composiciones de este recluso noruego impresionaron a Gould como parte de “la música más extraordinaria del siglo xx”. De manera concomitante, Gould no dudó al juzgar negativamente obras que la opinión general considera supremas: “Algunas reflexiones sobre la ‘Hammerklavier’: es, como sin duda sabes, la sonata más larga, más desconsiderada y quizá menos gratificante que Beethoven escribiera para piano.” De hecho, es “irremediablemente impianística”. Desde sus inicios, Gould tuvo opiniones explícitas y perentorias —ya fuera con relación a la música clásica, al jazz, al mercado de valores o a sus colegas músicos—, que al mismo tiempo lo protegían y lo aislaban de sus propias aristas.

Si la música y sus formas eran el centro, Canadá proporcionaba el contexto vivo. Típicamente, Glenn Gould recurrió al Ártico canadiense para materializar la espaciosa soledad, una severa gracia y una calidad de luz que no podía encontrarse en ninguna otra parte. Cosechó tales sensaciones en un documental memorable. Fue la informalidad canadiense y el escepticismo canadiense hacia su abrumador vecino del sur lo que avivó las peculiaridades de Gould y sus relaciones con la compañía Columbia Records y los empresarios estadounidenses. Aunque se trataba de un patrocinador de menores recursos, la BBC, en Londres, resultó ser un socio más creativo. Al igual que McLuhan, Gould se abstuvo del filisteísmo canadiense y celebró la solidez y las oportunidades de

no núm. 3 (entre otras piezas), como en los comentarios que le dedicó por escrito: “Krenek es en verdad una de las figuras menos comprendidas de la música contemporánea. El mayor y más prolífico compositor de nuestro tiempo —el difunto Darius Milhaud, dependiendo de la importancia que se le conceda, sería su único rival serio si se habla de cantidades—, Krenek es quizá conocido por el público en general como ‘Ernst quién?’” (Glenn Gould, “A Festschrift for “Ernst Who???””, en Tim Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985).

privacidad de la emergente cultura de Canadá. Las conferencias, las sesiones de grabación, las series sobre música (21 programas grabados uno tras otro el mismo día) que Glenn Gould hizo para la radio y la televisión canadienses son poco menos que monumentales. Para decirlo con sencillez, equivalen a una gran proeza de educación nacional, de estímulo, por parte de un profesor patriota de rara devoción.

Con muy pocas excepciones, estas cartas publicadas evaden la intimidad. Se ocupan de asuntos profesionales y públicos. Incluyen ejemplos del humor y las habilidades de Gould para la parodia. Hay destellos de ingenio macabro con respecto a sus propias enfermedades, sus recurrentes accesos de depresión e incluso algunas de las excentricidades que cultivó como recurso táctico. Sólo hay un misterioso momento privado. Ocurre casi al final de su vida y lo registra una carta encontrada entre sus diarios manuscritos, fechada quizás en 1980. Los editores se refieren a la identidad de “Dell”, a quien está dirigida la carta, como “difícil de determinar”. Seguramente habrá quién lo sepa. Gould habla de estar “profundamente enamorado de cierta muchacha hermosa”. Le ha pedido que se case con él, ella lo ha rechazado, “pero aún la amo más que a nada en el mundo y cada minuto que puedo pasar con ella es paradisiaco”. Le suplica a Dell que le avise cuándo puede verla. “Si hubo otras cartas similares, no han sobrevivido” (según los editores). La resonancia de Beethoven es extrañamente apropiada. Aquí, también, está el “ser amado desconocido”, la *ferne*, o distante, en una existencia por demás ferozmente vacía de relaciones íntimas. Y también en este caso hay —quizá— sólo un fragmento de evidencia confiable.

Los ensayos sobre música, las películas, los discos publicados y el tesoro doméstico de cintas grabadas constituyen un legado formidable. Serán discutidos, vistos, tocados e imitados interminablemente, como lo serán las inmortales partidas de Bobby Fischer. Para muchos, “el sonido Glenn Gould” es único e indispensable. No trato de hacerme el listo al afirmar que lo que muchas veces echo de menos cuando escucho las grabaciones de otros tecladistas magistrales es el canturreo o tarareo cadencioso. Hay aquellos a quienes este hábito de Gould los enfurece. Al igual que con Pablo Casals, me parece que su “vocalización” de un pasaje es enigmáti-

camente instructivo y reconfortante. Es como si Gould nos dijera que aun su vertiginoso dominio del piano no era del todo adecuado para la riqueza de la pieza, y que la voz humana siempre será la fuente de toda música, a la vez que el mejor instrumento de afinación.