

Carmelo Di Gennaro

GLENN GOULD

La imaginación al piano



fórcola

GLENN GOULD



Carmelo Di Gennaro

GLENN GOULD

La imaginación al piano

Traducción de
Amelia Pérez de Villar

fórcola

Señales

Señales

Director de la colección: Javier Fórcola

Diseño de cubierta: Fórcola

Diseño de maqueta y corrección: Susana Pulido

Producción: Teresa Alba

Composición digital: Pablo Barrio

Detalle de cubierta:

«Glenn Gould», estarcido de Damián Flores

Título original: Glenn Gould. *L'immaginazione al pianoforte.*

Lim, Lucca 1999

© Carmelo Di Gennaro, 2018

© De la traducción del italiano, Amelia Pérez de Villar,
2018

© Fórcola Ediciones, 2018

c/ Querol, 4 - 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

ISBN: 978-84-17425-71-5

Edición digital ePub, 2020

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

No CABE DUDA de que hoy vivimos, como hubiera dicho el propio Nietzsche, en tiempos de «Transmutación de los Valores»: la vertiginosa velocidad con la cual asumimos decenas, por no decir millares, de informaciones, a veces las más disparatadas posibles, pone a dura prueba no sólo la elaboración de la información misma, sino el mismo concepto de realidad, que se hace más difuminado, cuyos contornos son cada vez más borrosos; me refiero al límite entre lo real y lo virtual, hoy ya casi desaparecido. Por lo tanto, vivimos inmersos en una microrrealidad que nos impide ver el conjunto de las cosas y abarcar -aunque sea sólo con la mirada- un horizonte más amplio, menos atomizado.

Al mismo tiempo parece que, para contrarrestar dicha tendencia, los humanos vayamos buscando algo sólido a lo que agarrarnos, o una brújula que pueda ayudarnos a orientarnos en tiempos tan revueltos. «Todo lo que era sólido», escribía hace poco Muñoz Molina, refiriéndose a esa falta de firmeza que se desprende de las cosas, inundando todos los aspectos de la actividad humana, gracias también a la «liquidez» (Bauman) que nos aporta la tecnología, sobre todo la de Internet, en todas sus variadas declinaciones de las así llamadas «redes sociales», desde

hace tiempo convertidas en herramienta de información (ofrecida la mayoría de las veces sin contrastar) y, por lo tanto, manejable a placer.

El lector se podría preguntar qué tiene que ver eso con un ensayo sobre Glenn Gould. Yo le contesto que viene a cuento por dos motivos: primero, como es sabido, Glenn Gould, el protagonista de este libro, era un apasionado valedor de las tecnologías; el pianista canadiense, que murió en 1982 con tan sólo cincuenta años, por supuesto ni se asomó a la gran revolución tecnológica que estaba por llegar, pero nos dejó constancia en algunos de sus escritos de la importancia que él mismo atribuía, por ejemplo, a la práctica del montaje, algo que le podría hacer figurar por derecho propio en el grupo de los intelectuales *posmodernos*. Segundo, hoy en día, al cabo de casi cuatro décadas desde su fallecimiento, Gould no ha descendido un ápice en la consideración de los melómanos, ni tampoco en la de los críticos. En ese sentido, se ha quedado «sólido». Es más, en un ensayo recién publicado en Italia, firmado por Marco Gatto, ya se habla de Gould en términos de filosofía de la música, es decir se considera su «acción cultural» como algo no sólo íntimamente coherente -como también postula este ensayo que tiene usted en sus manos-, sino también como intérprete de una unidad entre pensamiento y acción que -bajando al terreno de la praxis- nos recuerda el tipo del intelectual gramsciano. Gatto no es tan ingenuo como para considerar a Gould una especie de discípulo del gran intelectual sardo, pero sí subraya cómo

el artista canadiense, desde hace tiempo un «icono de la música del siglo xx», en realidad ha tenido y sigue teniendo influencia como si fuese un verdadero «filósofo»; de tal forma que se ocupa de Gould no sólo como pianista, sino como escritor, como crítico, es decir como alguien que consideraba ya en aquel entonces su forma de actuar como un *unicum*. Y eso ya ocurría desde los años sesenta, cuando Gould se retiró de los escenarios, sorprendiendo a todos: efectivamente, el mismo Gatto escribe que «Gould no fue un ‘filósofo *del* teclado’, sino un ‘filósofo *al* teclado’», es decir alguien para quien «a la realización sonora de sus ideas acompañaba una visión más general de la música y de la sociedad, o –por decirlo en términos literarios– una poética»^{*}.

Por otro lado, que Gould se haya equivocado con respecto a su profecía sobre el final de los conciertos en vivo (en particular de la música así llamada «clásica») y, sobre todo, a propósito de la creación de lo que él definía «el oyente participativo» es, al fin y al cabo, irrelevante. Sí, porque con los medios técnicos a su disposición por aquel entonces, que hoy podemos considerar poco menos que rudimentarios, Gould intentó imaginarse un escenario futuro en el cual la tecnología tendría un papel activo, creativo, como él lo definía, cosa que hoy se ha hecho realidad. Es más, y quizá esto a Gould no le gustaría, hoy día cada oyente tiene un papel más activo ya que puede crearse, gracias a distintas plataformas, su propia *playlist*, que de alguna manera correspondería al «montaje» entre

versiones distintas de la misma obra que Gould vaticinaba. No hay que olvidarse que esa forma de fruir la música, incluso clásica, se está difundiendo también a los conciertos en vivo, y empieza a ser habitual que, en lugar de una obra entera (por ejemplo una sinfonía), se ejecuten uno o dos movimientos de la misma...

Por lo tanto, creo que ha llegado el momento de abandonar por completo la visión de Gould como un músico lleno de excentricidades, de un pianista de «genio y figura», como se dice en España, para centrarse en la coherencia de su forma de «pensar la música hoy» (Boulez). Desde esta perspectiva, como intento explicar en este ensayo, se entienden mejor las numerosas idiosincrasias del pianista canadiense, que no son debidas a los caprichos de un intérprete, sino a la, repito, coherencia de un sistema intelectual. En este sentido, ya tuve ocasión de poner en parangón -con las debidas y enormes distancias (también teóricas) que existen entre los dos artistas- las elecciones -y exclusiones- radicales de Gould con las de Giuseppe Sinopoli, otra preclara y única figura de intelectual prestado a la música^{**}. También en el caso del director veneciano se pueden entender mejor sus elecciones de repertorio si se analizan, junto a su pensamiento crítico, sus posturas filosóficas y estéticas. He ahí otro sistema más que coherente, bien amarrado a raíz de una visión poética de potente solidez.

Por lo tanto, espero que este ensayo -en el momento de su publicación en Italia (1999), el primero en intentar

emparejar la obra de Gould, es decir, sus grabaciones y sus escritos, a una extensa y coherente «filosofía de la música» (o poética)-, pueda tener cierto interés también para el lector hispanohablante, ya que creo que aporta una visión original, que al cabo de los años, por lo que a mí concierne, básicamente no ha cambiado. O, mejor dicho, tiene la ambición -espero no baladí- de haberse quedado «sólido».

GLENN GOULD

La imaginación al piano

Prefacio

ESTE LIBRO no es una biografía de Glenn Gould¹. Se trata más bien de un intento -quizá demasiado ambicioso- de encuadrar la figura del intérprete de un modo crítico, considerándolo y juzgándolo en profundidad no sólo a través de la escucha consciente de los testimonios discográficos y videográficos de que disponemos, sino también del estudio de los numerosos escritos (entrevistas, ensayos y similares) que nos ha dejado el artista canadiense. Es irrenunciable el análisis de su imponente legado literario, al menos de una parte seleccionada al efecto: no hay otro artista del siglo xx que se haya revelado tan prolífico en el campo de las letras. Es bien sabido que, entre otras cosas, Gould había planeado apartarse por completo de su actividad como intérprete en torno a los sesenta años para dedicarse exclusivamente a la literatura: y, si hubiera tenido tiempo, no hay duda de que habría llevado a cabo su proyecto. Se recordará que tras su repentina e inesperada desaparición se encontraron, en la casa del artista en Toronto, cajas enteras llenas de manuscritos redactados con su característica caligrafía impetuosa, por desgracia casi ilegible². También es cierto que no hay muchos músicos que hayan analizado con tanta lucidez como él la actividad de intérprete, dedicándose

simultáneamente y sin interrupción a las que en aquellos tiempos se consideraban «nuevas» tecnologías, como la radiodifusión o la grabación de discos y de vídeo. Todos, o casi todos, los grandes intérpretes han grabado discos, pero ninguno ha estado tan concienciado como Gould, entregado a su empeño con constancia y rigor: todos, o casi todos, los grandes intérpretes se han exhibido en la radio, pero ninguno «ha pensado» para la radio programas enteros que se han preparado explotando al máximo las posibilidades creativas que ofrecía el medio en aquel tiempo³. Todo esto ha contribuido, como vamos a intentar demostrar, a la creación de una de las figuras intelectuales de mayor coherencia, pero también más problemáticas de la historia de la interpretación, donde el acto interpretativo se fundía con la creación –o, mejor dicho, con la recreación– de páginas desconocidas⁴, conocidas o conocidísimas, estas últimas conscientemente alteradas en más de una ocasión, especialmente en relación con los parámetros habituales: velocidad de ejecución, acentuación rítmica, fraseo, uso del pedal. Este ensayo no pretende en absoluto llevar a cabo un análisis detallado de las ejecuciones discográficas de Glenn Gould: en primer lugar, porque es fácil localizar reseñas convincentes a propósito de dichas grabaciones, que son numerosas, y en segundo lugar porque la empresa se transformaría en una tarea gravosa y en el fondo superflua. De hecho, de este interesante asunto se ha ocupado el musicólogo canadiense Kevin Bazzana, no tanto desde un punto de vista crítico

como bajo un prisma estrictamente analítico, cuyo ensayo⁵ constituye un trabajo muy atinado y de gran valor, siendo el primero en su género. Como escribe en su introducción el propio Bazzana, nadie se había ocupado hasta ahora de organizar en un sistema coherente las numerosísimas interpretaciones discográficas del pianista canadiense. *Glenn Gould. The Performer in the Work* será una tesis imprescindible, y una obra muy citada como referencia para contrastar las hipótesis del autor de estas líneas. En cuanto a la personalidad musical de Gould, sin embargo, lo que se intentará es poner bajo el foco lo novedoso –y extraordinario– de su trabajo de intérprete, así como de poner patas arriba, hasta la última molécula, la figura del ejecutante. Para acometer esta tarea nos apoyaremos en una serie de ejecuciones gouldianas seleccionadas. La revolución gouldiana –si podemos llamarla así– ha resultado revolucionaria hasta tal punto que hasta ahora nadie ha sabido, o querido, seguir su rastro⁶. En líneas generales se puede afirmar que los actuales protagonistas de la vida musical en su aspecto concertístico, aparte de honrosas excepciones que se pueden contar literalmente con los dedos de una mano, están demasiado absorbidos por el llamado *star system* y no se paran a reflexionar sobre su propia obra ni sobre el papel que desempeñan en el seno de una sociedad capitalista madura o poscapitalista. Ese círculo que se compone de conciertos, grabaciones, ruedas de prensa, promoción y desarrollo de uno mismo hace tiempo que se ha convertido en vicioso, pero también ha

llegado a ser rentable para algunos -no para todos- hasta el punto de anular toda posibilidad de hacer una pausa para la reflexión que permita probar nuevos modos de tocar y, sobre todo, de proponer mediante la ejecución determinadas ideas en relación con la música. Por lo demás, ya en 1988 un crítico de la talla de Will Crutchfield escribía que «se oyen estos días quejas de la falta de interpretaciones interesantes en el repertorio de un buen número de violinistas, pianistas, cantantes y directores de orquesta. Y no les falta razón a los descontentos. En la carrera de un concertista itinerante, en lugar de escuchar un mensaje musical nuevo y que emocione, uno se apega a la característica casi mortuoria de un trabajo tal vez bien hecho, pero realizado sin pasión. Claro que hay excepciones: pero la regla, no cabe duda, es decepcionante»⁷. También Joseph Kerman declaró que «cuando se interpreta música de repertorio el resultado suele sonar ‘estancado’; aunque hay artistas excepcionales que suponen una salvedad, como Glenn Gould, Pierre Boulez o Maria Callas». En definitiva, intentaremos demostrar que para hablar de Gould no es necesario sacar a colación única y exclusivamente la misoginia, la misantropía y las extravagancias del artista canadiense, como se ha hecho tantas veces: es bien sabido que llevaba bufanda y guantes hasta en agosto, por ejemplo, porque temía el frío y los resfriados; o que se negaba rotundamente a estrechar la mano de cualquiera. Tampoco son necesarias las referencias continuas al Gran Norte, a

su amor por la soledad absoluta (Gould solía afirmar que para compensar cada hora transcurrida en compañía de otro ser humano sentía la necesidad de pasar x horas en perfecto aislamiento, siendo x una variable inconstante), a las extensiones interminables de hielo que le provocaban una fascinación irresistible. No es necesario, aunque todo ello sea cierto. Porque es innegable, pero no fundamental: sería casi como juzgar a Kant (espero que la comparación no resulte irreverente) recordando y citando únicamente la célebre anécdota, tal vez apócrifa, del reloj que sumergió en agua hirviendo en lugar del huevo cuando se enteró de que había estallado la Revolución francesa. Gould era un intelectual de primer orden, aunque con esto no se pretende afirmar que por ello fuera un ser superior, perfecto o absolutamente exento de contradicciones. Las extravagancias referidas a su personaje pertenecen a una representación real pero superficial, encaminada más a provocar a los medios de comunicación que a interesar a los estudiosos o a los verdaderos apasionados de la música. En definitiva, el presente estudio debería mantenerse tan alejado de la hagiografía como de la desmitificación. La figura intelectual de Glenn Gould no pertenece sólo a la historia de la interpretación al piano: pertenece, en sentido global, a la historia de la cultura del siglo xx. Y lo hace de una manera tan relevante que tal vez el propio Gould habría sido el primero en sorprenderse, si hubiera vivido lo suficiente. Aquí no se pretende exaltar el mito de Gould, sino restituir a su justa dimensión a un personaje que,

hasta cierto punto en contradicción (consciente, por otra parte) con su propia misantropía, trabajó como nadie en favor de la democratización de la cultura y de la cultura musical en particular.

I

Glenn Gould, el intelectual

1. *La estética de la forma. ¿Fue Gould realmente un idealista?*

Consiéntanme un pequeño apunte, preliminar *ma non troppo*: todo cuanto sabemos, o cuanto creemos saber, sobre la estética lo aprendemos normalmente en el plano teórico. Para ponernos al corriente tenemos ahí, con su presencia inquietante, decenas de libros de un espesor físico e intelectual que puede llegar a resultar un poco agobiante y entre los que se citarán, para aportar ejemplos nunca escogidos al azar -como enseguida se entenderá- los volúmenes de la *Estética* de Hegel, la *Estética* de Lukács, la *Estética* de Croce y la *Teoría estética* de Adorno⁸, aunque también recordaremos a otros autores ilustres o célebres; hay otros, como Hans Hanslick⁹, Ferruccio Busoni, Claude Debussy o Charles Ives¹⁰ que en épocas y contextos distintos se han ocupado de una rama específica de la estética: la estética musical. Enrico Fubini ha delineado una historia de la estética musical de lo más rigurosa con dos ensayos acertadísimos¹¹. Los autores estudian o meditan sobre estas disciplinas desde una raíz común (estética, estética musical) y proponen hipótesis muy

diferentes entre sí¹², citadas a menudo por los críticos culturales y utilizadas en ocasiones sin venir al caso. El desarrollo de ese complejo concepto filosófico (nos referimos aquí a la estética *tout court*) tiene raíces antiguas y profundas que se hunden en el humus del siglo XVIII, antes de las Luces. En una síntesis extrema, de Kant en adelante, siempre ha estado en juego el reconocimiento o no del valor cognoscitivo de la experiencia artística: Hegel, por ejemplo, «desecha la hipótesis romántica de una poesía universal progresiva, capaz de llevar al arte hasta sus posibilidades infinitas y dotarle de una verdad comparable, incluso superior, a la de la filosofía o la ciencia»¹³. Por el contrario, una de las corrientes estéticas del siglo XX ha defendido a brazo partido la teoría conceptual que destaca la obra de arte como portadora de la «verdad»: «La experiencia estética no es un amontonamiento casual de sensaciones fragmentadas, ni la expresión sensible de una alteridad en la que puede indagarse con mayor rigor por otras vías (por la de la ciencia, al menos). Es todo lo contrario: hay en el arte una forma peculiar de verdad que puede incluso aspirar a una supremacía gnoseológica comparable al saber científico como forma normal de conocimiento [...]. La reivindicación del valor de verdad que contiene el arte por parte de la ontología hermenéutica y del deconstruccionismo constituye un punto de ataque significativo en la reflexión *estética* contemporánea»¹⁴.

2. La «acción» estética

Ahora bien: si estética significa (o puede significar, entre otras cosas) meditar sobre las propias opciones artísticas o sobre la práctica del arte (tomada ésta como actuación) y no constituye únicamente una reflexión teórica sobre lo que es o no es pertinente en cualquier forma de expresión artística (y, por tanto, no atribuible al campo del conocimiento científico), puede decirse que pocos artistas lo han hecho en nuestro siglo con mayor lucidez de la que ha demostrado Glenn Gould¹⁵. Lógicamente, la obra de Gould no pertenecía a la esfera de la especulación teórica, razón por la cual resulta bastante pedante, aunque lo haya hecho de manera puntual, la afirmación de Kevin Bazzana en un capítulo de su ensayo que dedica precisamente a la estética de Gould¹⁶: que el pianista canadiense no recibió una educación filosófica específica (ni siquiera terminó la enseñanza secundaria) ni se dedicó a escribir en ensayos de contenido estético o sobre estética musical. Como se ha apuntado anteriormente, la posición estética de Gould, el llamado «sistema gouldiano» (si se quiere definir así) se puede deducir o inferir escuchando las distintas formas de ejecutar una pieza, analizando el repertorio que le gusta o el que detesta y estudiando los escritos del pianista: su contribución a la disciplina de la estética musical no ha sido tanto teórica como sustancial, práctica, en el sentido etimológico de praxis. Gould ha aplicado a la actividad musical un sistema de pensamiento coherente, manteniendo su atención crítica siempre alerta en cuanto a las opciones de que disponía y atendiendo a cada una de

ellas, fuera del campo que fuese. A nosotros nos toca intentar delimitar el terreno teórico en el que ha echado raíces ese pensamiento que tan claramente se aprecia en la práctica. El problema no radica tanto en el intento, efectuado a posteriori, de poner a Gould una etiqueta que sancione su pertenencia a tal o cual escuela de pensamiento estético o filosófico y justificar así su manera de entender las cosas de la música, como en descender hasta el terreno mismo de la práctica y entender cuáles son las coordenadas según las cuales se mueve el pianista canadiense. Bazzana sale airoso cuando afirma que Gould era un idealista, aunque no queda claro si el estudioso canadiense se refiere con ello a un idealista al estilo de Croce, en sentido hegeliano o incluso neoplatónico, por ejemplo. Para apuntalar esta tesis afirma Bazzana, a modo de ejemplo, que Gould había extraído sus ideas sobre la obra de Bach casi por completo del pensamiento de Forkel¹⁷ y, por tanto, su perspectiva era cercana a la visión puramente romántica del gran maestro alemán. Bazzana no niega la influencia que tuvo en Gould el pensamiento de Adorno, sobre todo en cuanto a la concepción que el pianista canadiense tenía, a través del filósofo alemán, del sistema intelectual y de la música de Arnold Schönberg, una de sus mayores pasiones. Sin embargo, Bazzana olvida mostrar la perspectiva que comparten Adorno y Gould respecto a la utilización de los medios de comunicación de masas, aunque queda probado que existe una contradicción, una ausencia de sistema, que se debe a su

vez a la falta de una educación filosófica coherente. No obstante, a mí me parece que la cuestión es mucho más compleja: no se trata, insisto, de colocar una etiqueta a la práctica musical de Gould, aunque sea para encuadrarlo: se trata de encontrar, reconocer y, por tanto, de señalar, en su modo de entender los hechos musicales, la unicidad que existe en el fondo¹⁸. Durante toda su vida Gould mostró una marcada tendencia a la unificación, con una suerte de demonio interior que le impulsaba a buscar puntos de referencia similares en todas las actividades, musicales o no, en las que se hallara inmerso. Algunos aspectos básicos de su manera de considerar los asuntos musicales pueden apreciarse sin dificultad en su correspondencia o en escritos suyos de diversa índole, desde los inicios de su actividad consciente: por ejemplo, el anunciado abandono de la actividad concertística se aprecia ya en los primeros años de carrera de Gould como pianista profesional. Por todo esto estoy convencido de que la tensión interior que acompañó a Gould durante toda su vida se puede adscribir –y no en modo superficial– a las teorías existencialistas del arte más que al idealismo abstracto. Por ejemplo, si imaginamos dentro de la práctica cultural, específicamente de la musical, el concepto –sobre todo el heideggeriano– de cambio total de la relación entre filosofía y arte (cuando Heidegger dice que sólo aceptando sin reserva ni límite la provocación que supone el arte, o dicho de otro modo, sólo preparándose para un tipo de escucha en la que participa el propio oyente, es posible captar lo que resulta esencial

para el arte: la obra no ya como producto, como cosa entre otras cosas, como objeto encerrado en una red de valores y significados, sino como acontecimiento que irrumpe en el mundo para refundarlo, como posibilidad originaria de comunicar y, por tanto, de instituir formas de vida asociadas; en definitiva, como «origen»¹⁹), es cuando parece que estamos leyendo el fundamento teórico de la práctica musical gouldiana. Desde luego, a este estado de la cuestión le es ajeno el concepto de «obra de arte que se hace *res*, cosa, en el espacio y en el tiempo», acuñado por Theodor Wiesengrund Adorno²⁰. En términos generales, en el acto interpretativo a Gould no le importa cómo se reflejan las relaciones sociales y económicas que cada obra de arte lleva consigo, aunque no de manera absoluta: en el acto interpretativo quizá sí, pero no en la meditación que se lleva a cabo a posteriori (o a priori) sobre la obra misma, practicada tras la rigurosa memorización -que siempre tiene lugar lejos del piano- de la obra en cuestión y ejercida mediante el instrumento mayéutico de la palabra escrita, pues se da una búsqueda incesante del brillo en las costras perniciosas de la tradición, hay una tensión que provoca la pesquisa cuando uno va en busca de una verdad interpretativa que sea válida no sólo *hic et nunc*. La interpretación así entendida se transforma en acto práctico, íntimamente relacionado con la meditación intelectual, y al tiempo completamente exento de la seducción del instrumento. No es casualidad que Gould, recién llegado de su gira triunfal por la Unión Soviética,