

UNA HISTORIA NATURAL DEL PIANO

DE MOZART AL JAZZ MODERNO

Stuart Isacoff



TURNER MÚSICA

Una historia natural del piano

De Mozart al jazz moderno

STUART ISACOFF

TRADUCCIÓN DE MARIANO PEYROU

TURNER MÚSICA





Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Edición original: *A Natural History of the Piano. The Instrument, the Music, the Musicians, from Mozart to Modern Jazz, and Everything in Between.* Alfred A. Knopf, 2011.

Primera edición: febrero de 2013

© Stuart Isacoff, 2011

Esta traducción se publica por acuerdo con Alfred A. Knopf, un sello de The Knopf Doubleday Group, división de Random House, Inc.

De la traducción: © Mariano Peyrou, 2013

De esta edición:

© Turner Publicaciones S. L.

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

www.turnerlibros.com

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

ISBN: 978-84-1542-773-5

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede reproducirse total ni

parcialmente, ni almacenarse en sistema recuperable o transmitido, en ninguna forma ni por ningún medio electrónico, mecánico, mediante fotocopia, grabación ni de otra manera sin previo permiso de los editores.

A mi hermano, el doctor Mark Isacoff;
y en memoria de mi profesor, sir Roland Hanna

Saltando de una cosa a otra, o relacionándolas, las iba ordenando, en primer lugar porque tenía incontables cosas en la cabeza, y una llevaba a otra, pero sobre todo porque le resultaba apasionante comparar y establecer relaciones, descubrir influencias, sacar a la luz las intrincadas conexiones de la cultura.

THOMAS MANN, *Doctor Faustus*

ÍNDICE

- I. Un encuentro de tradiciones
- II. Nace el piano
- III. La primera superestrella del piano
- IV. La fiebre del piano
- V. Intérpretes en la carretera
- VI. Los cuatro sonidos
- VII. Los inflamables
- VIII. Los alquimistas
- IX. Los rítmicos
- X. Los melodistas
- XI. Lo cultivado y lo silvestre
- XII. Que vienen los rusos
- XIII. Los alemanes y sus relaciones íntimas
- XIV. Teclas del mundo
- XV. A la vanguardia
- XVI. Todo lo viejo vuelve a ser nuevo

Apéndice. Notas adicionales

Datos biográficos de los colaboradores

Imágenes

Notas sobre las fuentes

Agradecimientos



Oscar Peterson (fotografía de Veryl Oakland).

I UN ENCUENTRO DE TRADICIONES

Cuando el cuerpo empezó a fallarle, el piano fue una cuerda de salvación para Oscar Peterson (1925-2007). El instrumento había sido un fiel compañero durante mucho tiempo: había dado forma a sus sueños de juventud, le había brindado un lugar en los libros de historia y le había permitido abrirse camino en un mundo marcado por los conflictos raciales. Ahora, a los ochenta y un años, parecía agotado. Peterson llegó al escenario de Birdland, en Nueva York, en una silla de ruedas, después de que varios derrames lo hubieran debilitado, afectándole a las piernas y a la mano izquierda, y tuvo que hacer un gran esfuerzo para sentarse en la banqueta, frente al piano.

Y sin embargo, en cuanto tuvo el teclado a su alcance, incluso antes de que se hubiera terminado de sentar, extendió la mano derecha y tocó unas cuantas notas. Al oír la señal, el bajista, el batería y el guitarrista se pusieron a tocar el primer tema. Y de repente apareció aquel sonido. Todavía conservaba una personalidad musical impresionante, enraizada en la tradición pero reconocible, inconfundiblemente propia.

Durante décadas, el virtuosismo de Peterson y su intuición musical habían provocado en otros pianistas el mismo temeroso asombro que él sentía hacia su ídolo, el difunto Art Tatum. En una ocasión, comparó al viejo maestro del piano con un león: un animal que te da un miedo terrible aunque no puedes evitar acercarte para oírlo rugir. (Los incendiarios pianistas de música clásica Sergei Rachmaninoff y Vladimir Horowitz fueron a escuchar a

Tatum y salieron igual de intimidados). Y esto hacía que su regreso fuera aún más complicado.

El estilo de Peterson siempre se caracterizó por sus líneas melódicas veloces, elegantes, con un toque de blues, entretajadas en largas frases que transmitían la lógica inexorable de una narración épica. No menos importante era su visceral sentido del ritmo, punzante y vivaz. Las cualidades que le habían dado renombre -una fluidez espontánea y una precisión absoluta- no eran simplemente aspectos de su forma de tocar; eran los cimientos sobre los que se sustentaba su expresividad artística. Para poder tocar así, necesitaba un altísimo nivel de preparación física.

En algunos momentos, durante aquella velada del año 2006, en una de las pocas actuaciones programadas de lo que sería su gira mundial de despedida, se vieron destellos de su antigua brillantez, que no había desaparecido con la enfermedad y el paso del tiempo. Y sin embargo, también era evidente que estaba haciendo un gran esfuerzo. No importaba: para él, tocar era tan necesario como comer y respirar. “Esta es mi terapia”, dijo después del concierto, moviendo la cabeza en dirección al piano mientras una pequeña sonrisa se dibujaba en su rostro a pesar de la parálisis facial que lo aquejaba. Pero en los momentos más memorables de su actuación, el enorme y brillante Bösendorfer negro que llenaba la mayor parte del escenario de Birdland simbolizaba algo más que su salvación personal; para todo el público que había en la sala, aquel piano se había convertido en el centro del universo.

Es una posición de la que el piano ha disfrutado durante más de trescientos años. Atraía a los amantes de la música a los salones parisienses para escuchar las dolientes improvisaciones de Chopin, y a las salas de conciertos vienesas para oír los feroces arrebatos de Beethoven, que

hacían chasquear las cuerdas. El piano fue protagonista de las fiestas que la gente organizaba en Harlem para conseguir algo de dinero con que pagar el alquiler, donde los pianistas competían encarnizadamente, y sirvió para consolar a los solitarios mineros de la fiebre del oro en California, cuando Henri Herz, el errante virtuoso procedente de Europa, interpretaba para ellos variaciones de “Oh Susanna”. También reconfortó a miles de campesinos siberianos que nunca habían oído una nota de música clásica hasta que el maestro ruso Sviatoslav Richter la llevó a sus casas. Y todavía es capaz de hacer enloquecer a las masas de todo el mundo en salas de conciertos, clubes y estadios.

Pero el piano es más que un instrumento; en palabras de Oliver Wendell Holmes, es una “caja maravillosa” llena tanto de esperanzas, anhelos y decepciones como de cuerdas, macillos y fieltro. Es un símbolo tan variable como la condición humana: puede representar el elegante refinamiento en una casa victoriana y la miseria y la promiscuidad en un burdel de Nueva Orleans.

Pensemos en el abanico de emociones, desde la euforia hasta el miedo e incluso el terror, que puede sentir un intérprete al ir superando los obstáculos técnicos que plantea el aprendizaje del piano, como la joven de la novela *La pianista*, de la premio Nobel Elfriede Jelinek: “Concentra toda su energía, despliega las alas y se lanza hacia adelante, hacia las teclas, que la reciben como la tierra recibe a un avión que cae en picado. Si no llega a alguna nota a la primera, la deja de lado. Saltarse notas es una sutil venganza contra sus torturadoras que nada saben de música, y le proporciona un leve estremecimiento de satisfacción”.

Cuando toco con una orquesta, a veces me digo que nunca volveré a tocar un concierto. Hay que hacer demasiadas concesiones artísticas. Ya lo único que quiero es tocar yo solo.

Cuando me enfrento a la extrema soledad de las actuaciones sin otros músicos, y con el heroísmo y la crueldad que conllevan, pienso a veces que no volveré a tocar solo nunca más y que me limitaré a grabar discos.

Cuando estoy grabando y tengo la libertad de repetir la interpretación tantas veces como quiero y la posibilidad de hacerlo cada vez mejor, de dar lo mejor de mí mismo, y cuando todo puede volverse contra mí –el piano, el micrófono y, sobre todo, mi propia sensación de libertad– me digo que nunca volveré a meterme en un estudio de grabación, que es una situación cruel. De hecho, siento la tentación de dejarlo todo, de tumbarme a escuchar los latidos de mi corazón y esperar, en silencio, a que se detenga...

[Sin embargo] algunas veces puedo no tener ninguna gana de tocar, pero al dar el acorde final, me digo a mí mismo: Aquí ha pasado algo, algo que está completamente fuera de mi control. Es como si el público hubiera colaborado conmigo en la creación de algo. Eso es la vida. Dar es recibir.

De la película de Bruno Monsaingeon
Piotr Anderszewski: Voyageur intranquille [El viajero intranquilo].

En cualquier caso, el piano también puede ejercer una atracción casi mística y seducir a los aficionados creando unos lazos de por vida. La magia, cuando sucede, es inexplicable. Incluso los técnicos que se encargan del mantenimiento del piano a veces dan la impresión de estar iniciados en un culto misterioso. “Un afinador es como un buen marido –afirma un personaje de la novela *El afinador de pianos*, de Daniel Mason–. Sabe escuchar y su tacto es de lo más delicado [...]. Solo el afinador conoce el interior del piano”.

Las entrañas del piano son un invento milagroso. De madera y hierro fundido, con sus macillos y sus pivotes, pesa cerca de quinientos kilos y es capaz de sujetar con sus cuerdas una tensión de veintidós toneladas (el equivalente de unos veinte coches de tamaño medio). Este majestuoso artilugio puede susurrar, cantar, tartamudear o gritar a voluntad del intérprete. Su registro abarca desde las notas más graves de la orquesta hasta las más agudas. Tiene la notable capacidad de interpretar música de cualquier

periodo histórico y de cualquier estilo: fugas barrocas, ensoñaciones románticas, bocetos impresionistas, himnos eclesiásticos, montunos latinos, ritmos de jazz y frases de rock. Y durante el proceso, se va apropiando de todo ello.

LA MARAVILLA DEL PIANO, por Menahem Pressler

Hace poco, en la universidad de Indiana, donde doy clases, me dijeron que querían comprar un piano nuevo y me pidieron que lo eligiera. Encontré uno que era sumamente bello. He elegido muchos pianos a lo largo de mi vida, y casi siempre algún colega protestaba luego, diciendo 'no es lo bastante brillante' o 'no es adecuado para tocar música de cámara' o 'no es bueno para tocar solo'. Es como cuando uno elige pareja y viene alguien que dice 'yo nunca me habría casado con ella'. Pero en esa ocasión, parecía como si hubiera elegido la Marilyn Monroe de los pianos: todo el mundo lo adoraba.

Una noche estaba tocando la *Sonata en si bemol* de Schubert con ese piano, que era como un ser vivo. Estaba acabando el día, y yo me encontraba muy cansado. Pero recordé la suerte que tengo de poder tocar un piano como ese. Uno se siente eufórico, lleno de energía, inspirado [...] y todo a través de algo construido en una fábrica. Eso me dice que la vida es mucho más compleja de lo que parece.

En Birdland, Oscar Peterson demostró una vez más que la fuerza del instrumento es imperecedera. Al terminar la velada, el público estaba rendido a sus pies y le dedicó una gran ovación. Era un momento especial y la gente lo sabía: la culminación de una carrera única, y la última oportunidad de disfrutar del estilo de Peterson, un estilo que este había forjado combinando diversas tendencias que atravesaban la historia del piano. Su talento las abarcaba todas.

Peterson había logrado un asombroso dominio técnico estudiando la tradición de la música clásica europea, que le habían inculcado desde la infancia, cuando en su Canadá natal recibió clases de su hermana Daisy, del pianista de la localidad Louis Hooper y del profesor húngaro Paul de Marky. De niño se tomaba aquellas clases tan en serio que podía pasarse practicando hasta dieciocho horas, según contó, los días en que "mi madre no me bajaba de la banqueta por la fuerza". De Marky era un buen modelo: había estudiado en

Budapest con Stefan Thomán, quien a su vez había sido alumno del gran Franz Liszt, un gigante musical de su época y el fundador de la técnica del piano moderno.

La extraordinaria técnica de Liszt -sus velocísimos pasajes y sus torrentes de notas dobles, marca de la casa, junto a otros apasionantes alardes, como alternar rápidamente las manos sobre el teclado (que, según explicó, había tomado de la música de J. S. Bach)- causaron tanta sensación que el poeta Heinrich Heine lo calificó, en 1844, como “el Atila, el azote de Dios”. De hecho, según afirmaba Heine, el público debería sentir lástima por los pianos, “que temblaban al enterarse de su llegada y se retorcían de dolor, sangraban y gemían bajo sus manos de tal modo que la Sociedad Protectora de Animales debería hacer algo”. Los trucos musicales de Liszt hicieron posibles muchas de las impresionantes proezas de Art Tatum. (Peterson se quedó tan estupefacto cuando escuchó por primera vez un disco de Tatum que estuvo a punto de retirarse. “Todavía me siento así”, admitió aquella noche en Birdland).

De Marky le enseñó a Peterson a tocar siguiendo esa gran tradición y le mostró otras piezas básicas del repertorio pianístico como los difícilísimos estudios de Chopin y los “acordes grandes, ricos y suaves” de Claude Debussy (un acorde es un conjunto de notas que suena simultáneamente). “Oscar es nuestro Liszt y Bill Evans es nuestro Chopin”, comentó el compositor Lalo Schifrin, en referencia a la idea de que Liszt conquistó el piano mientras que Chopin lo sedujo.

Eso no es del todo cierto: el carácter onírico e impresionista de la música de Bill Evans tiene, desde luego, relación con el enfoque tenue y poético de Chopin, quien, según algunos testigos, tocaba el instrumento con un rango de dinámicas que iba del susurro al murmullo. Y sin embargo, las intrincadas melodías que surgen en los solos

de Oscar Peterson también tienen una deuda importante con el genio lírico de Chopin, un compositor cuyas “escalinatas de notas ascendentes y descendentes, irregulares y oscuras”, según escribió el crítico James Huneker, podían “aterrorizar al neófito”. Paul de Marky, cuando le dio clases a Peterson, se centró en el rasgo más importante de la música de Chopin. “No oigo la melodía cantar -le decía a su alumno-. La melodía no fluye. Tienes que hacer que cante”. De este modo, las obras de los célebres compositores clásicos -todos ellos grandes improvisadores- fueron una parte significativa de su aprendizaje.



Una viñeta berlinesa en la que aparece Liszt en su momento de esplendor; las mujeres entraban en éxtasis y le lanzaban joyas al escenario.

El hecho de que Peterson estudiara música clásica lo convirtió en un blanco fácil para una parte del mundillo del jazz. El escritor Leonard Feather hizo una sátira, que firmó como Profesor S. Rosentwig McSiegel, sobre un pianista con una técnica asombrosa llamado Peter Oscarson que en un concierto dejaba anonadados a los demás músicos tocando un “interludio bastante esotérico, una serie de danzas y

canciones populares franco-canadienses”. A pesar de todo, para Peterson fue muy importante estudiar con De Marky, con el que adquirió un nivel artístico que no habría logrado de otro modo.

Aunque Paul de Marky era experto en música clásica, también animó a Oscar Peterson a que se sumergiera en el mundo del jazz. “El señor De Marky era un excelente pianista y profesor -recordaba Peterson-. Lo que me encantaba de él es que no era estrecho de miras. Era un pianista clásico fabuloso, pero cuando iba a clase a su casa me lo podía encontrar escuchando discos de jazz”. Escuchaba a algunos de los grandes, como Teddy Wilson, Nat “King” Cole y Duke Ellington. “Esos fueron mis rudimentos”, explicó.

Peterson alcanzó la fama de forma casi instantánea cuando el productor Norman Granz, de viaje por Canadá, lo escuchó tocando en directo en una emisora de radio en 1949 y lo convenció para que tocara en un concierto de la serie Jazz at the Philharmonic en el Carnegie Hall de Nueva York. Lo presentaron como un invitado sorpresa y en cuanto salió al escenario “todo el mundo se quedó paralizado”, tal como escribió Mike Levin en la revista *DownBeat*. Según Levin, “algunos de los músicos locales modernos se asustaron al ver cómo tocaba ideas de be-bop *con la mano izquierda* [...]. Mientras que a algunas de las estrellas del bop se les ocurren buenas ideas pero tienen que sudar para llevarlas a la práctica, Peterson las propone con una enorme energía”. Recordando aquella época, Peterson contó que había decidido que la única manera de conseguir que se fijaran en él era “asustar muchísimo a todo el mundo con el piano”. Eso fue lo que hizo, y la asociación entre él y Granz se consolidó. Ambos terminaron yéndose juntos de gira por el continente, congregando a un público cada vez mayor y luchando contra los prejuicios raciales que se fueron encontrando por el camino.

Aquel debut en Estados Unidos le sirvió a Peterson para dejar atrás su precoz reputación de ser un experto en la técnica del boogie-woogie, en que la mano izquierda está en constante movimiento y lleva un gran peso rítmico. Tras ganar un concurso amateur de boogie-woogie en Canadá cuando solo tenía catorce años, fue conocido durante un tiempo como “el bombardero moreno del boogie-woogie”, una variación del apodo del boxeador Joe Louis (“Eso fue idea de RCA Victor, no mía -recordaba Peterson ligeramente enfadado-. Insistieron en que hiciera eso. En cuanto al nombre que me pusieron, me alegro de no acordarme”).

EL JAZZ FRENTE A LA MÚSICA CLÁSICA

Oscar Peterson no fue, por supuesto, el único gran músico de jazz con estudios clásicos. Incluso Louis Armstrong, cuyo sonido parecía provenir de las calles y los garitos de Nueva Orleans y no tener ninguna influencia europea, contó que de niño había estudiado clásica en la Casa de Acogida para Niños de Color de la ciudad. ‘Toqué un montón de música clásica cuando estaba en el orfanato - recordaba-. Eso sirve para desarrollar el alma, ¿sabes? Liszt, Bach, Rachmaninoff, Gustav Mahler y Haydn’. La pianista Lil Hardin, que acabó casándose con Armstrong, había estudiado música clásica en la universidad de Fisk, en Nashville, antes de unirse a la Creole Jazz Band. El cambio de estilo, de todos modos, no le resultó fácil. ‘Cuando me senté a tocar -dijo-, pedí las partituras y todos se quedaron muy sorprendidos. Me dijeron educadamente que no tenían partituras y que no las usaban nunca. Entonces les pregunté en qué tonalidad estaba el primer tema. Yo debía de hablar otro idioma, porque el líder del grupo me dijo: ‘Cuando oigas dos golpes, empieza a tocar’. Lo hizo, la contrataron y así comenzó su carrera en el mundo del jazz.

Leonard Feather solo estaba divirtiéndose un poco con su semblanza de ‘Peter Oscarson’. Sin embargo, todavía hoy es habitual encontrarse con ‘expertos’ que encasillan a los artistas de ese modo. Irónicamente, justo cuando el movimiento a favor de los ‘instrumentos originales’ en música clásica estaba llegando a la conclusión de que la búsqueda de una autenticidad estilística absoluta era inútil, la dirección de Jazz at the Lincoln Center de Nueva York trataba de establecer los parámetros del ‘auténtico’ jazz, como si fuera posible realizar un test para medir la pureza de la música. Whitney Balliett acertó al escribir que el jazz era ‘el sonido de la sorpresa’: prospera en un contexto de posibilidades ilimitadas, no en uno de categorías rígidas.

El boogie carece de la sutileza y la sofisticación de la música que más adelante haría a Peterson famoso en todo

el mundo, pero su ritmo enérgico e irregular es lo que hizo al jazz antiguo tan atractivo en el momento de su surgimiento, a finales del siglo XIX, en los barrios pobres de ciudades como Nueva Orleans, Memphis, Nueva York y Saint Louis. Fue cultivado, como escribió James Weldon Johnson en su novela *The Autobiography of an Ex-Colored Man* [La autobiografía de un exhombre de color], por “pianistas negros que sabían lo mismo de teoría musical que de teoría del universo”. Lo que sí tenían, y en abundancia, era lo que Johnson llamó “instinto y talento”, además de los fértiles materiales que conformaban las canciones y las danzas comunales como la bamboula, que, según informaba un artículo sobre la cultura negra de Nueva Orleans publicado en 1886, “ruge y traquetea, vibra, se contorsiona y retoza con una honestidad terrible”.

En esa misma época, el compositor checo Antonin Dvořák, que viajó por Estados Unidos como director de orquesta, anunciaba en *The New York Herald*: “Estoy convencido de que la música futura de este país ha de construirse sobre la base de las canciones que se llaman melodías negras”. A pesar de la gran influencia que tuvo la música popular en Haydn, Beethoven y otros compositores, muy pocos músicos “serios” hicieron caso de la afirmación de Dvořák.



Los Louis Armstrong's Hot Five, con Lil Hardin.

Pero el jazz no surgió de una única fuente; incluso en sus fases iniciales, era una mezcla de influencias negras y blancas, de elementos tensos y sentimentales, de las formas clásicas europeas y un bullicioso griterío. Las tradiciones afroamericanas se combinaron con las que habían importado los nuevos inmigrantes europeos, junto a bailes populares y simples cancioncillas, forjando así un arte híbrido y lleno de ritmos contagiosos y palpitantes y de melodías desgarradoras. En su versión pianística, se introdujo en los salones bajo la forma del ragtime, que combinaba el conocido estilo de las marchas y los valeses sentimentales con unos ritmos nuevos y extraños que alteraban la cadencia habitual de la música colocando acentos en lugares "equivocados". El resultado fue un estilo rebotante de brinco y traspies que le daban un toque humorístico. A medida que fue evolucionando, este arte popular incorporó diversos elementos del blues, realzó su vitalidad rítmica y dio lugar al boogie-woogie y al swing.



El Oscar Peterson Trio de la década de 1950: el guitarrista Herb Ellis, el bajista Ray Brown y Peterson.

Aquel nuevo sonido tenía un atractivo universal. En Chicago, el público de todas las razas se congregaba para oír a intérpretes como el clarinetista Wilbur Sweatman tocando aquella música “caliente”. En 1906, Sweatman versionó la sensiblera canción “The Rosary”, una pieza de concierto, tocándola con tres clarinetes al mismo tiempo. Y Sweatman no era un intruso: incluso músicos del estilo de

Duke Ellington se integraban felizmente en su banda. Ben Harney, un pianista de raza indeterminada (es decir, que pasaba por blanco), afirmó que había aprendido el estilo del jazz de un violinista de los Apalaches y de un cantante negro al que había acompañado en Chicago. En Nueva York, no tardó mucho en convertirse en una estrella, y desafiaba a todo el mundo a encontrar un rag anterior a su “You’ve Been a Good Old Wagon but You’ve Done Broke Down”, de 1895.

Entretanto, en Nueva Orleans, Jelly Roll Morton (cuyo verdadero nombre era Ferdinand Joseph LaMothe) declaró que había inventado el jazz en 1902. El estilo particular de música de esa ciudad debía tanto a los bailes de esclavos celebrados en Congo Square y a la convivencia de las culturas criolla, caribeña y latinoamericana como a la inventiva de Morton. En cualquier caso, como dijo el gran pianista Willie “the Lion” Smith, “Jelly Roll era un tipo que siempre hablaba demasiado” (Morton, por su parte, también fue influido por la música clásica europea; durante la serie de entrevistas que grabó Alan Lomax en 1938 para la Biblioteca del Congreso, habló específicamente de la *Humoresque* de Dvořák y de diversas “óperas ligeras” que había oído, y tocó al piano dos versiones del *Miserere* de Verdi, una como la recordaba de la infancia y la otra, más jazzística, al estilo Jelly Roll. “Obtienes las mejores ideas para música de jazz escuchando las grandes óperas, sinfonías y oberturas”, le dijo a Lomax. Y afirmó que el jazz era un arte de la mejor calidad porque “viene de cosas de la mejor calidad”).

También hay que tener en cuenta el swing yídish, ejemplificado por el rumano Abe Schwartz, que desembarcó en Estados Unidos en 1899. Como ha escrito el especialista en jazz Nat Hentoff, la banda de Schwartz, además de unos “ágiles trombones” y un “banjo en staccato” contaba “en su

potente primera línea, con el violinista Schwartz y el mágico clarinetista que yo anhelaba ser, Dave Tarras”.

En el mundillo de esta música emergente no se libraban del antagonismo racial que permeaba otros estratos de la sociedad americana. Pero la mezcla de múltiples influencias fue tan importante para el florecimiento del jazz como el descaro y la chulería que se convirtieron en su carta de presentación. Poco tiempo después, sus nuevos sonidos ya estaban influyendo en músicos de todos los estilos. A los siete años, George Gershwin se empapaba de ellos sentado en la acera junto a la puerta del club nocturno Baron Wilkins's, en Harlem, desde donde escuchaba actuar al compositor y director de banda James Reese Europe.



James Reese Europe y su banda.

A partir de los primeros años del siglo xx y durante las décadas de 1910 y 1920, algunos compositores del otro lado del Atlántico como Claude Debussy, Maurice Ravel,

Darius Milhaud y Paul Hindemith se aferraron a estos sonidos y los emplearon para dar un toque novedoso a sus obras (es significativo que Milhaud titulara una de sus primeras obras con elementos jazzísticos *La creación del mundo*). En Estados Unidos, el jazz prosperaba gracias a generaciones de músicos autodidactas: intérpretes de ragtime como “One Leg” Willie Joseph y Eubie Blake, de boogie, como Meade Lux Lewis y Albert Ammons, de gospel y blues, que le aportaron sus experiencias religiosas y su aprendizaje de la dureza de la vida, y músicos de jazz con nombres como “Jelly Roll”, “Fats”, “Count”, “Duke” y “the Lion”, que le proporcionaron ritmo, inteligencia y dominio técnico al tiempo que elevaban su complejidad armónica con la mirada puesta en los compositores europeos.

OSCAR PETERSON, MI PROFESOR, por Mike Longo

Durante la década de 1960, tuve el honor de recibir clases particulares de Oscar Peterson en la escuela de música contemporánea que había abierto con otros colegas; y, aunque había unos cincuenta alumnos, al cabo de dos o tres semanas me acogió bajo su ala. A partir de entonces lo vi tres o cuatro veces por semana en lugar de una, que era lo habitual. Me dio la llave de su estudio para que pudiera practicar con su piano. Era necesario, porque me hacía estudiar trece horas por día.

La disciplina era lo fundamental. Había que dirigirse a él y al bajista Ray Brown llamándolos ‘señor’, y los alumnos debían ir siempre con corbata.

Peterson modificó mi manera de tocar. Ya me había licenciado en la universidad en la especialidad de piano, pero nadie me había hablado nunca de mi relación física con el instrumento. Tocaba con la muñeca hacia abajo. Él me hizo levantarla y me enseñó a tocar sin hacer mucha fuerza con el brazo. Esa técnica se originó con Liszt, y te permite pulsar las teclas sin mayor esfuerzo.

También me enseñó lo que significa el término ‘estilo’ aplicado al piano, que se refiere a tener un sonido personal. Me dijo que pensara en los organistas de jazz, que tienen a su disposición un enorme número de ‘registros’ (mecanismos para cambiar el timbre del sonido). A pesar de todas las opciones que tienen, todos emplean los mismos, de modo que todos los organistas de jazz acaban sonando exactamente igual que Jimmy Smith, el maestro que popularizó el instrumento. Tener estilo de verdad, me explicó, significa crear un sonido que instantáneamente se reconoce como tuyo.

Por lo tanto, Oscar Peterson no dejaba que sus alumnos tocaran como él (ni como ningún otro pianista, claro). Un día estaba tocando unas inversiones [formas de organizar las notas de un acorde] como las que usa Bill Evans y me

gritó: '¡Sabes muy bien que eso no es tuyo!'. Tenía una fórmula para conseguir magníficos resultados con el piano. La llamaba 'las cinco Tes': tacto, tiempo, timbre, técnica y talento. Por supuesto, él las tenía todas.

Oscar Peterson llegó al panteón del jazz gracias a una receta que combinaba todos estos elementos y que fusionaba la tradición de la música clásica europea, que se había ido perfeccionando a lo largo de los siglos, con la tradición americana, sencilla y espontánea. Peterson se centraba especialmente en un denominador común que había encontrado en todos los grandes músicos: la negativa a conformarse si no alcanzaban un dominio absoluto de su campo de acción. "Nunca he intentado sonar como una trompeta o un clarinete", dijo en una ocasión, aludiendo a la práctica corriente entre los pianistas de jazz de construir sus improvisaciones a partir de unas simples líneas melódicas "de estilo instrumental" acompañadas por algún que otro acorde con la mano izquierda. "Me han enseñado a respetar [este instrumento] por lo que era: un piano. Y hablaba con una voz característica. Y yo tomé la decisión de contribuir al desarrollo de esa voz". Siempre había luchado, según explicó, por ser la clase de músico que pudiera aprovechar todo el teclado, todo lo que el instrumento era capaz de ofrecer.

Ese objetivo ha estado presente, estimulando a los músicos, a lo largo de toda la evolución del piano. Impulsó a Bach a alcanzar una habilidad inigualable en el intrincado arte del contrapunto y a Mozart a encontrar formas de dar un carácter dramático a melodías sin palabras. Condujo a Beethoven a hacer temblar el mundo con las turbulencias sin par de su imaginación y a los intérpretes más destacados, como Liszt, Paderewski o Horowitz, a conquistar los límites físicos del teclado (junto a los corazones de sus fans).

La necesidad de descubrir todo el potencial del piano incitó al compositor impresionista Claude Debussy a crear unos efectos novedosos y brillantes por medio de lo que él mismo denominó “la alquimia del sonido”, y al místico ruso Alexander Scriabin a imaginar una música mágica que preludiaría el Apocalipsis. Llevó al pianista de be-bop Thelonious Monk a crear su música extraña y angulosa, llena de silencios inquietantes que parecen puertas de entrada a un universo alternativo. Fue la fuerza que dio lugar a los desgarradores *glissandos* del rockero Jerry Lee Lewis y a los experimentos con el piano mecánico que realizó el compositor Conlon Nancarrow para interpretar en tiempo real ciertas obras que unas manos humanas nunca podrían tocar. Animó al compositor francés Erik Satie a escribir la primera música minimalista para piano y al inconformista estadounidense John Cage a inventar el “piano preparado”, en el que una serie de objetos insertados entre las cuerdas del instrumento crean unas sonoridades que recuerdan al estilo de música balinés conocido como gamelán.

El deseo de ampliar los horizontes expresivos de la música está detrás de la misma invención del piano, hace unos trescientos años, y de los infinitos altibajos, fallos y grandes avances que lo fueron transformando en la gran maravilla tecnológica que es hoy. El piano de cola de Oscar Peterson, hecho a mano por la casa vienesa Bösendorfer, era capaz de hacer lo que él le pidiera: podía producir unos sonidos atronadores en un momento y sonar como unas suaves campanillas un instante después. Y solo guarda una ligera semejanza con el pequeño, delicado y poco impresionante instrumento original, nacido en Florencia alrededor del año 1700, en el que está basado su diseño.

Este libro investiga la historia del piano: sus intérpretes, compositores e inventores, sus estrellas y aspirantes a estrella, sus profesores y alumnos, sus mecenas, críticos y

promotores, que dedicaron su vida al arte de este instrumento. Todos ellos han creado una historia fascinante sobre el instrumento más importante que se ha inventado.

II NACE EL PIANO

George Bernard Shaw, el célebre dramaturgo, fue también uno de los críticos musicales más severos de la Inglaterra victoriana. Escribía bajo el pseudónimo de “Corno di Bassetto” (clarinete tenor) y despedazó a las grandes estrellas de la música de su tiempo con el mismo ingenio mordaz que daba vida a sus obras de teatro. De *Un réquiem alemán*, de Brahms, escribió que “solo podía proceder de un establecimiento de pompas fúnebres del más alto nivel”. Pero en su ensayo de 1894 sobre el fervor “religioso” que había en torno al piano, daba la impresión de ser un auténtico creyente. “Su invención fue para la música lo que la invención de la imprenta para la poesía”, afirmaba.

En aquel momento debía de parecer que los pianos llovían del cielo. A finales del siglo XIX, estaban por todas partes. Cada año se vendían cientos de miles de pianos en un mercado que se expandía con rapidez y parecía no tener límites.

Esto se debía a varias razones. Los ciudadanos con aspiraciones sociales consideraban que tener un respetable piano en su casa era clave para el éxito futuro. La gente más familiar lo consideraba el centro emocional perfecto de un hogar. D. H. Lawrence lo describe poéticamente como un refugio para el niño, que podía sentarse debajo del instrumento “en medio del estruendo que hacen las cuerdas al vibrar” mientras los dedos de su madre pulsan las teclas de marfil ya un poco desgastadas. En un plano más práctico, servía para acercar a la gente la experiencia de la gran música, incluso las obras del espléndido repertorio sinfónico,

que algunos compositores como Liszt se tomaban la molestia de transcribir para instrumentos de tecla.

Justo un siglo antes, resultaba casi imposible encontrar un piano. Wolfgang Amadeus Mozart, cuyos conciertos para piano catapultaron el instrumento hasta el centro del mundo de la música, nunca había visto uno hasta que hizo una gira por Alemania a mediados de la década de 1770. Para entonces, ya había transcurrido la mitad de su vida. Y el piano con el que se encontró era considerablemente inferior a los que conocería Shaw: se trataba de un instrumento que aún estaba en la infancia, muy poco avanzado con respecto a su versión primitiva, que había aparecido en Florencia unas siete décadas antes.



Un típico clavecín doméstico. Se trata de la espineta de Keene Bentside, c. 1700 (fotografía de MIM / Holly Metz).

A pesar de todo, estaba destinado a la grandeza. El piano ofreció al mundo de la música algo por lo que llevaba mucho tiempo clamando: un teclado que permitiera la expresión musical libre. La mayor parte de los instrumentos puede bramar y susurrar y producir sonidos a cualquier volumen

intermedio. Un violonchelo puede comenzar una pieza de un modo tenue, como si se encontrara a cierta distancia, e ir hinchando sus notas gradualmente hasta producir un sonido torrencial. Los primeros teclados, por el contrario, solo podían modificar su volumen por medio de unos artilugios mecánicos toscos y pesados, y había que interrumpir el flujo de la música para usarlos. No reaccionaban, como el piano, a los cambios en la presión que un dedo ejerce sobre una tecla. Por muy fuerte que se toquen las teclas de un clavecín, las púas de pluma del instrumento pulsan las cuerdas que les corresponden con un volumen constante, produciendo una sonoridad penetrante e inalterable.

El gran compositor y teclista François Couperin, por su parte, aunque apreciaba la brillantez del clavecín, lamentaba esa limitación: “Siempre estaré agradecido a quienes, con un arte infinito fundado en el buen gusto, han conseguido dar expresividad a este instrumento”. El piano (cuyas cuerdas no se pulsan, sino que se golpean con unos “macillos” recubiertos de algún material suave) fue la respuesta a sus súplicas. Al modificar la presión que ejerce sobre las cuerdas, un pianista puede modular los sonidos de su instrumento, logrando así sus tonos dulces y matizados que parecen cantar. (El minúsculo clavicordio, cuyas cuerdas se golpeaban con unas púas metálicas llamadas tangentes, también tenía esa capacidad, pero su sonido era tan débil que no resultaba práctico para tocar en público).

A pesar de que el instrumento era necesario, su creación, alrededor de 1700, fue azarosa. El piano nació gracias al extraño emparejamiento entre un fabricante de instrumentos poco conocido y un príncipe disoluto. Su padre oficial fue un técnico de instrumentos de tecla llamado Bartolomeo Cristofori, pero no se puede dejar de lado a su padrino, Fernando de Médici, Gran Príncipe de la Toscana. Si no hubiera sido por el gusto del príncipe por los artefactos mecánicos (tenía una colección de más de cuarenta relojes,

además de la de teclados) y por su desgraciado matrimonio y su lascivia, el piano tal vez nunca habría llegado a existir.

La familia de Fernando había gobernado Florencia desde el siglo XIII, y había dado al mundo algunos papas y un banco con un poder inigualable, además de haber encargado una impresionante cantidad de obras de arte a los más grandes pintores: Masaccio, Donatello, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y Rafael. Muchas de las maravillas arquitectónicas de Florencia, entre ellas la galería de los Uffizi y los jardines de Bóboli, fueron llevadas a cabo por los Médici. Galileo buscó su protección cuando la iglesia comenzó a perseguirlo y, como señal de agradecimiento, le puso a las cuatro lunas más grandes de Júpiter los nombres de los hijos de la familia Médici que le habían sido confiados como alumnos.

Por supuesto, en la historia familiar también hay episodios menos admirables. Los matrimonios desastrosos como el de Fernando eran habituales entre los Médici: su propia madre había huido a París para escapar de su padre, y cuando Fernando le suplicó que regresara, ella le contestó que prefería encontrarse con su padre en el infierno. Esta clase de peleas nunca interfirió con el talento que demostró el clan para gastar su dinero, lo cual, según Stendhal, el gran escritor francés, era la base de su capacidad para gobernar. Stendhal afirmó que los Médici lograron superar “el apasionado amor por la libertad y el implacable odio hacia la nobleza” de los florentinos únicamente gracias a la abrumadora belleza que promovían.

Estas dos facetas de los Médici -la belleza y las dolorosas relaciones personales- parecen haber desempeñado un papel en la historia del piano. Todo comenzó durante el invierno de 1688, cuando Fernando, queriendo escapar temporalmente de sus pesadas responsabilidades en Florencia y, ya puestos, divertirse un poco, se dirigió a Venecia para el Carnaval, la bacanal que se celebraba