

ÍNDICE

I. Un encuentro de tradiciones	13
II. Nace el piano	29
III. La primera superestrella del piano	43
IV. La fiebre del piano	63
V. Intérpretes en la carretera	79
VI. Los cuatro sonidos	99
VII. Los inflamables	107
VIII. Los alquimistas	141
IX. Los rítmicos	179
X. Los melodistas	215
XI. Lo cultivado y lo silvestre	253
XII. Que vienen los rusos	267
XIII. Los alemanes y sus relaciones íntimas	291
XIV. Teclas del mundo	305
XV. A la vanguardia	325
XVI. Todo lo viejo vuelve a ser nuevo	339
Apéndice. Notas adicionales	351
Datos biográficos de los colaboradores	363
Imágenes	367
Notas sobre las fuentes	371
Agradecimientos	383

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 banquetta, 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, entretejidas 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”.

LA CRUELDAD DEL PIANO, por Piotr Anderszewski

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

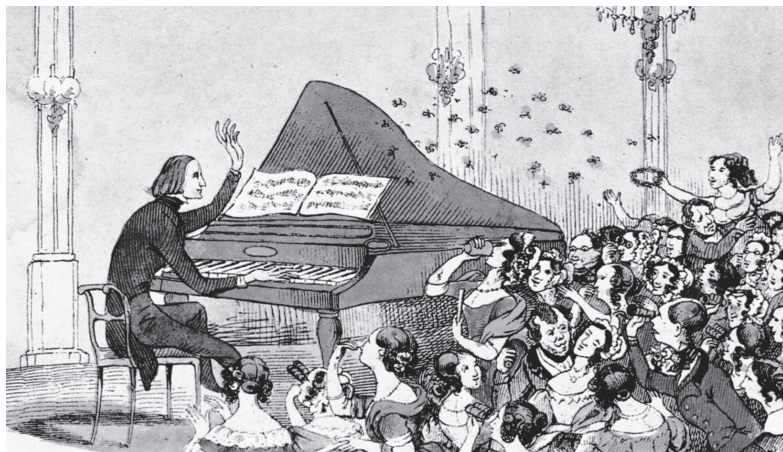
especial y la gente lo sabía: la culminación de una carrera única, y la última oportunidad de disfrutar del estilo de Peterson, un estilo que este había forjado combinando diversas tendencias que atravesaban la historia del piano. Su talento las abarcaba todas.

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



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

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.

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 energético 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



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

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.

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 rebosante de brincos 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 el boogie-woogie y al swing.