

1

## La música en sí: la concepción contrapuntística de Glenn Gould\*

Glenn Gould es una excepción entre casi todos los intérpretes musicales de este siglo. Era un pianista virtuoso y brillante (en un mundo de pianistas virtuosos y brillantes) cuyo sonido único, estilo desenvuelto, inventiva rítmica y, sobre todo, dotes de atención, parecían rebasar con creces los límites del acto interpretativo en sí mismo. En los ochenta discos que grabó, el tono de su piano se reconoce de inmediato. Oyéndolo tocar en cualquier momento de su carrera lo distinguiremos al instante de Alexis Weissenberg, Vladimir Horowitz o Alicia de Larrocha. Su manera de interpretar a Bach no tiene parangón. Al igual que ocurre con el Debussy o el Ravel de Gieseking, el Chopin de Rubinstein, el Beethoven de Schnabel, el Brahms de Katchen o el Schumann de Michelangeli, Gould define la música. Su interpretación de Bach es imprescindible para comprender definitivamente al compositor. Pero, a diferencia de todos los pianistas mencionados y de sus especialidades personales, cuando Gould toca a Bach, su música no es menos sensual, inmediata, placentera y admirable que la de aquellos, si bien parece revelarnos una especie de conocimiento formal sobre un tema enigmático, hasta el punto de que podría pensarse que, al tocar el piano, Gould propone ideas complejas y de gran interés. El que Gould hiciera de ello el eje central de su carrera convirtió su trayectoria más en un proyecto estético y cultural que en el acto efímero de interpretar a Bach o Schönberg.

\* *Vanity Fair*, mayo de 1983; reedición de John McGreevy, ed., *Glenn Gould: Variations*, Doubleday, Nueva York, 1983.

La mayoría de la gente ha considerado las diversas excentricidades de Gould un mal menor, en vista de que sus actuaciones a menudo eran extraordinariamente meritorias. Algunos críticos excepcionales, principalmente Samuel Lipman y Edward Rothstein, han ido más lejos al asegurar que, si bien el carácter único de Gould se manifestaba de maneras distintas pero generalmente excéntricas —tárrareo, hábitos extraños de vestimenta, unas interpretaciones sin precedentes por su inteligencia y gracilidad—, todo formaba parte del mismo fenómeno: un pianista cuyo trabajo era un esfuerzo por producir no solo interpretaciones, sino también alegatos y críticas sobre las piezas que tocaba. En este sentido, los numerosos escritos de Gould, su retirada de la vida concertística en 1964, su preocupación obsesiva por los detalles de la producción discográfica y sus maneras de ermitaño y asceta charlatán y rococó refuerzan la idea de que sus actuaciones quizá guardaran relación con ideas, experiencias y situaciones que por lo común no se asocian a la trayectoria de un pianista virtuoso.

A mi juicio, es evidente que la carrera de Gould comenzó realmente en 1955 con su grabación de las *Variaciones Goldberg* de Bach, y ese paso en cierto sentido prefiguró casi todo cuanto haría después, incluida una nueva grabación de esa misma pieza poco antes de su muerte. Hasta que editó el disco, pocos pianistas de primera línea, con la salvedad de Rosalyn Tureck, habían interpretado en público las *Variaciones*. Por ello, el primer (y perdurable) logro de Gould, en alianza con una multinacional discográfica (una relación que Tureck, al parecer, nunca mantuvo), fue presentar por primera vez esta música sumamente estructurada ante un público muy numeroso y, al hacerlo, crear un terreno enteramente suyo, anómalo, excéntrico e inconfundible.

Primero tenemos la impresión de hallarnos frente a un pianista poseído por una técnica endiablada en la que la velocidad, la precisión y la potencia están subordinadas a una disciplina y un cálculo que no emanan de un intérprete inteligente, sino de la propia música. Asimismo, al escuchar la música tenemos la sensación de presenciar cómo se despliega, casi cómo se resuelve, una obra densa y compacta en una serie de líneas entreveradas y cohesionadas no por dos manos, sino por diez dedos, cada uno de los cuales responde a todos

los demás, así como a las dos manos y a la mente que en realidad se encuentra detrás de todo.

En un extremo de la obra se anuncia un tema sencillo, un tema que se presta a ser metamorfoseado treinta veces, redistribuido en modos cuya complejidad teórica se ve potenciada por el placer que procura su ejecución práctica. En el otro extremo de las *Goldberg*, el tema se reinterpreta una vez que han cesado las variaciones, solo que en esta ocasión la repetición literal es (como dice Borges de la versión del *Quijote* de Pierre Menard) «verbalmente idéntica, pero infinitamente más rica». Este llevarnos con brillantez de un microcosmos a un macrocosmos y vuelta a empezar es el mayor logro del primer *Goldberg* de Gould: con un piano también nos permite experimentar un grado de comprensión que, por lo general, solo se obtiene leyendo y reflexionando, y no simplemente tocando un instrumento musical.

De ninguna manera pretendo menospreciar este aspecto. Simplemente quiero decir que, desde el principio, Gould intentó articular la música de un modo distinto al de, por ejemplo, Van Cliburn (quien fue casi contemporáneo suyo y un excelente pianista) cuando interpretaba conciertos de Chaikovski o Rajmáninov. El hecho de que Gould optara por volver a los orígenes y de que más adelante grabara las obras para teclado de Bach es un elemento central de lo que se proponía hacer. Dado que la música de Bach es esencialmente contrapuntística o polifónica, ello confiere a la carrera de Gould una identidad de un poder asombroso.

La esencia del contrapunto es la simultaneidad de voces, un control prodigioso de los recursos y una inventiva en apariencia inagotable. En el contrapunto, la melodía se halla siempre inmersa en un proceso de repetición por una u otra voz: el resultado es una música horizontal, más que vertical. Por ello, cualquier serie de notas es susceptible de pasar por un número infinito de transformaciones, puesto que dicha serie (o melodía, o tema) es seguida primero por una voz y luego por otra, y las voces continúan sonando en oposición a todas las demás, y también en consonancia con ellas. En lugar de una melodía que suena por encima de una masa armónica subyacente más densa (como en la música del siglo XIX, que es eminentemente vertical), la música contrapuntística de Bach suele estar com-

puesta por varias líneas iguales, entrelazadas sinuosamente, que se resuelven con arreglo a unas normas rigurosas.

Al margen de su considerable belleza, un estilo contrapuntístico plenamente desarrollado como el de Bach se ha granjeado un prestigio particular dentro del universo musical. Por lo pronto, su enorme complejidad y su frecuente circunspección indican un refinamiento formidable y constituyen un alegato categórico. Cuando Beethoven, Bach o Mozart componen al estilo de la fuga, el oyente se ve impulsado a sentir que se otorga una importancia inusual a la música, pues en esos momentos todo —cada voz, cada instante, cada intervalo— está, por así decirlo, escrito, elaborado y medido hasta el mínimo detalle. En la música no se puede decir más (me viene a la mente la formidable fuga al final de *Falstaff*, de Verdi) que en una fuga estricta. Por ese motivo, el modo contrapuntístico en la música al parecer guarda relación con la escatología, no solo porque la música de Bach es esencialmente religiosa o porque la *Missa solemnis* de Beethoven posee muchos elementos propios de la fuga. Dado que las normas del contrapunto son tan exigentes, tan exactas en sus detalles, a tal extremo que parecen fruto de un designio divino, las transgresiones de dicha norma —progresiones prohibidas, armonías proscritas— se califican con términos como *diabolus in musica*.

Por lo tanto, dominar el contrapunto es, en cierto sentido, casi como interpretar a Dios, como comprende Adrian Leverkühn, el protagonista de *Doktor Faustus*, de Thomas Mann. El contrapunto es la ordenación total del sonido, la organización completa del tiempo, la subdivisión minuciosa del espacio musical, y la absorción absoluta del intelecto. Repasando la historia de la música occidental, desde Palestrina y Bach a los rigores dodecafónicos de Schönberg, Berg y Webern, se aprecia una obsesión contrapuntística por abarcarlo todo, y es una poderosa reminiscencia de dicha obsesión la que inspira la versión hitleriana que ofrece Mann del pacto con el diablo en *Faustus*, una novela sobre un artista polifónico alemán cuyo destino estético encarna la locura desbordada de su nación. No logro imaginar unas interpretaciones contrapuntísticas que se acerquen más a darnos un atisbo de lo que *podría* constituir la esencia compositiva e interpretativa del contrapunto que las de Gould, si no fuera quizá por algún burdo injerto político. Sin embargo, en este logro hay que des-

tacar también que Gould jamás rehúye la posibilidad cómica de que el contrapunto extremo tal vez no sea más que una parodia, una forma pura que aspira al papel de la sabiduría «histórico-universal».

En suma, el estilo de Gould permite al oyente experimentar los excesos contrapuntísticos de Bach —porque lo son, de manera hermosa y exorbitante— como ningún otro pianista lo ha hecho. Estamos convencidos de que nadie podría *ejecutar* mejor que Gould el contrapunto, reproducir y comprender la destreza endiablada de Bach. De ahí que parezca tocar en la frontera en que confluyen música, racionalidad y la encarnación física de ambas en los dedos del intérprete. No obstante, aunque Gould está tan ensimismado en su interpretación de Bach, también acierta a sugerir distintas clases de poder e inteligencia que aparecerían en grabaciones posteriores. Mientras registraba la obra integral de Bach para teclado, Gould produciría un disco que incluía la transcripción que realizó Liszt de la Sinfonía n.º 5 de Beethoven y, más adelante, sus propias versiones de la música orquestal y vocal de Wagner, música romántica tardía que era contrapuntística de un modo excesivamente maduro y que rezumaba todavía más artificialidad al verse enmarcada en una polifonía cromática que Gould extrajo a la fuerza de la partitura orquestal para transponerla al teclado del piano.

Los discos, como todas las interpretaciones de Gould, acentúan la abrumadora falta de naturalidad de sus actuaciones, desde su banqueta, situada a muy baja altura, a su sonido en semi-staccato y agresivamente nítido. Pero también ilustran cómo la predilección de Gould por la música contrapuntística le confirió una dimensión inesperadamente novedosa. Sentado frente al teclado, haciendo cosas imposibles él solo, no siendo ya un concertista, sino un artista discográfico incorpóreo, ¿no parecía que Gould se convertía en su propio oyente autoafirmativo y autocomplaciente, en un hombre que reemplazó al Dios para quien, según Albert Schweitzer, escribía Bach?

Sin duda, la música que Gould elige para tocar así lo confirma. El pianista ha escrito sobre su predilección no solo por la polifonía en general, sino también por el compositor que, como Richard Strauss, «enriquece su época al no formar parte de ella; que habla por todas las generaciones al no pertenecer a ninguna». El disgusto de Gould por el período de madurez de Beethoven, Mozart y buena

parte de los románticos del siglo XIX, cuya música era profundamente subjetiva o moderna y demasiado orientada a un instrumento determinado, se ve compensado por su admiración por pre- y posrománticos como Orlando Gibbons y Anton Webern, así como por los polifonistas (Bach y Strauss), cuya actitud de «todo o nada» hacia los instrumentos para los que escribían representaba una disciplina absoluta de la que carecían otros compositores. Strauss, por ejemplo, es la elección de Gould como la máxima figura musical del siglo XX. Strauss no solo era excéntrico, sino que también le interesaba «utilizar la plena riqueza de la tonalidad del Romanticismo tardío *dentro* de las disciplinas formales más estrictas». Por ello, prosigue Gould, «el interés de Strauss radicaba principalmente en la conservación de la función *total* de la tonalidad, no solo en el perfil fundamental de una obra, sino incluso en las minucias más específicas de su concepción». Al igual que Bach, Strauss «era concienzudamente explícito en todos los niveles del... concepto arquitectónico». Cuando uno compone música, cada nota cuenta, y si lo hace como Strauss, tiene en mente una función explícita para cada una de ellas, mientras que, si compone como Bach, escribe simplemente para un instrumento de teclado o, como en *El arte de la fuga*, para cuatro voces no especificadas, donde cada voz es cuidadosamente disciplinada. No hay *umpas*\* rasgueados (aunque estos existen, lamentablemente, en la obra de Strauss) ni acompañamientos mecánicos y regulares de acordes. El concepto formal se expresa de manera firme y consciente, desde la estructura general al más mínimo ornamento.

Estas descripciones entrañan grandes dosis de exageración, pero, en todo caso, el estilo de Gould pretende ser tan explícito y detallado como él juzgue que lo es la música que toca. En cierto sentido, sus interpretaciones amplían, amplifican y hacen más explícitas las partituras que aborda, unas partituras que no incluyen música programática por una cuestión de principios. La música es fundamentalmente estúpida: pese a sus fértiles posibilidades sintácticas y expresivas, la música no cifra referencias, ideas o hipótesis de manera discursiva, como sí lo hace el lenguaje. Así pues, el intérprete puede

\* Referencia al sonido rítmico y grave producido generalmente por los bronces de una banda musical, tales como la tuba. (*N. del T.*)

ser (o hacerse el) tonto, o, en el caso de Gould, puede imponerse una ingente tarea. Si esto puede significar un control del espacio interpretativo hasta el punto de expresar, conquistar su entorno (vistiéndose y pareciendo ir a contracorriente), dirigir a la orquesta pese a la presencia del director, canturrear imponiéndose al sonido del piano, hablar y escribir como si se pretendiera ampliar el alcance del piano a un lenguaje verbal a través de un buen número de ensayos, entrevistas y notas discográficas, entonces Gould lo hizo con entusiasmo, como un niño prodigio travieso de una verborrea incontenible.

El más impresionante de los numerosos espectáculos de Gould a los que asistí fue su aparición en Boston en octubre de 1961 junto a Paul Paray y la Orquesta Sinfónica de Detroit. En la primera mitad, Gould interpretó el Concierto de Brandeburgo n.º 5 acompañado del violinista y el flautista principales de Detroit. Gould se hallaba parcialmente oculto, pero sus brazos y su cabeza eran visibles, meneándose y oscilando al ritmo de la música, aunque su toque, como resultaba apropiado, era de pequeña envergadura, admirablemente ligero y rítmicamente impetuoso, consciente de los demás intérpretes. Era música con ojos, orejas y nariz, recuerdo que pensé. (Todas las grabaciones de conciertos de Gould —en especial los de Bach— coinciden en un aspecto: su interpretación es tan atléticamente elástica y sus inflexiones tan retóricas que se mantiene una tensión eléctrica entre lo que a menudo parece ser una orquesta pesada y bastante lenta y una línea de piano punzante y escurridiza que se zambulle y emerge de la masa orquestal con maravilloso aplomo.) Después del entreacto, Gould reapareció para tocar *Burleske*, de Richard Strauss, una obra horrorosamente abigarrada en un movimiento que no acostumbra a ser una pieza de repertorio. Casualmente, Gould jamás la grabó. En el plano técnico, su interpretación con la Sinfónica de Detroit fue asombrosa; parecía imposible que un pianista consagrado esencialmente a la obra de Bach se hubiera convertido de repente en un virtuoso arrollador con un estilo post- e hiperrajmaninoviano.

Pero el verdadero misterio resultaba aún más extraño, y al reflexionar sobre la carrera posterior de Gould, lo que hizo con Strauss, al margen de tocar el piano, parece una prefiguración de acontecimientos futuros. Como si pretendiera extender su papel

como solista, Gould dirigía a la orquesta de manera extravagante aunque inteligible. Paray también se encontraba allí y, por supuesto, era el verdadero director. Gould, no obstante, dirigía para sí mismo (esa imagen suya resultaba totalmente desconcertante), sin duda confundiendo a la orquesta y, a menos que las ocasionales miradas asesinas que Paray lanzaba a Gould formaran parte de un número ensayado, importunando al director. Para Gould, dirigir parecía ser una extensión extática e imperialista de su lectura de *Burleske*, al principio a través de sus dedos, y luego por medio de sus brazos y su cabeza, para finalmente abandonar su espacio pianístico personal e invadir el terreno de la orquesta. Observar a Gould haciendo todo esto supuso una lección sesgada en la disciplina del detalle, según la cual, el artista va allá donde el compositor, fanáticamente detallado y comunicativo, lo llevaba.

Una actuación de Gould no se reduce a eso. La mayoría de los críticos que han escrito sobre él mencionan las limpias disecciones que parece practicar a las piezas que interpreta. En ellas, despoja a la literatura pianística de gran parte de sus tradiciones heredadas, llegan estas en forma de libertades con los tempos o el tono, o en forma de oportunidades declamatorias que surgen como una suerte de deformación profesional del gran linaje de virtuosos del piano, o bien que se encuentran arraigadas en patrones interpretativos certificados por profesores célebres (Theodor Leschetizky, Rosina Lhevinne, Alfred Cortot, etc.). No hay nada de esto en Gould. No suena como otros pianistas y, a mi entender, nadie ha logrado sonar como él. Es como si el estilo de Gould, al igual que su carrera, fuese enteramente autodidacta, incluso autoengendrado, sin una dinastía preexistente ni un destino extragouldiano que lo contextualice.

Ello obedece en parte al egoísmo absoluto de Gould, y en parte es consecuencia de la cultura occidental contemporánea. Como muchos de los compositores y las piezas que ha interpretado, Gould no desea estar en deuda con nadie y sigue su propio camino. Pocos pianistas abordarán y comprenderán un cúmulo tan formidable como los dos libros que integran *El clave bien temperado* de Bach, todas sus suites, las invenciones en dos y tres partes, las tocatas, las suites inglesas y francesas, *El arte de la fuga*, todos los conciertos para teclado, incluido el italiano, amén de rarezas como *Variations chromatiques*



de Bizet, las sonatas de Sibelius, piezas de Byrd y Gibbons, *Enoch Arden* de Strauss y su *Ophelialieder*, el concierto de Schönberg, las transcripciones de «Idilio de Siegfried», de Wagner, y la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven. Lo que Gould mantiene en todo esto es (por emplear una frase que en una ocasión aplicó a Sibelius) un estilo que resulta «apasionado pero antisensual». Este permite al oyente observar «la construcción gradual, perpetua, de un estado de asombro y serenidad» en Gould, no solo como un fenómeno estético independiente, sino también como una experiencia teatral cuya fuente es el propio Gould.

En 1964, Gould abandonó el mundo de los conciertos y renació como una criatura de la tecnología, que explotó para permitir una reproducción más o menos infinita, una repetición infinita («take-twoness»,\* como él la denominaba), una creación y una recreación inagotables. No es de extrañar que comparara el estudio de grabación con un «útero», un lugar en el que «el tiempo se encierra en sí mismo», en el que, con el artista discográfico, nace una nueva «forma de arte con sus propias leyes y libertades... y con unas posibilidades extraordinarias». *Glenn Gould: Music and Mind*, una obra muy amena de Geoffrey Payzant, describe copiosamente este renacer, así como la habilidad de Gould para perpetuarse en el centro de todas las miradas. La vida de Gould tras abandonar el circuito de conciertos fue, qué duda cabe, una antisensualidad apasionada y antinatural llevada muy lejos y, desde luego, nació de su alegre inclinación a ser una persona solitaria, original, sin precedentes y, en cierto modo, de lo más sociable, alguien que, curiosamente, jamás se cansaba de sí mismo.

En términos menos metafísicos, lo que ocurrió en su carrera a partir de 1964 fue un desplazamiento del énfasis. En la sala de conciertos, el acento recaía en la recepción de un intérprete por parte del público, una mercancía adquirida, consumida y agotada durante dos horas de actuación. Dicha transacción tenía sus orígenes en el mecenazgo del siglo XVIII y en la estructura de clases del *ancien*

\* «Take two» hace alusión a las segundas tomas que por lo general se efectúan en cualquier grabación discográfica y, por lo tanto, a la capacidad del intérprete para ejecutar infinitas lecturas de una misma obra en el estudio. (*N. del T.*)

*régime*, si bien durante el siglo XIX la interpretación musical se convirtió en un bien de masas más accesible. No obstante, a finales del siglo XX, Gould advirtió que la nueva mercancía era un objeto que podía reproducirse ilimitadamente: el disco de vinilo o la cinta. Como intérprete, Gould se ha trasladado del escenario al estudio, a un lugar en el que la creación ha mudado en producción, un lugar en el que él podía ser a un tiempo creador e intérprete sin someterse directamente a los caprichos del público que había comprado la entrada. Resulta muy irónico que Gould estrechara nuevos lazos con técnicos y directivos de multinacionales discográficas y que hablara de su relación con ellos (y viceversa) en términos de intimidad.

Entretanto, Gould fue capaz de llevar un poco más allá su visión contrapuntística de las cosas. Su objetivo como artista sería, como en el caso de Bach o Mozart, organizar por completo el terreno, subdividir el tiempo y el espacio con un control absoluto, «especular con los elementos» (la frase de Mann en *Doktor Faustus*) a fin de tomar una serie de notas elementales y luego someterlas al mayor número de cambios posibles, unos cambios que resultarían de empalmar fragmentos de cinta para crear un todo nuevo, de desplazar secuencias (por ejemplo, las diferentes enunciaciones del tema de las *Goldberg* en la versión que Gould grabó en 1981 estaban desordenadas), de utilizar diferentes pianos para distintas secciones de la misma música, de grabar y vivir sin prestar atención a la hora del día, y de convertir el espacio informal del estudio en la antítesis de la agobiante formalidad del auditorio. Esto, señalaba Gould, confería una mayor riqueza a la idea del proceso, al hecho de seguir adelante más o menos para siempre.

También era una manera, quizá dolorosa, de socavar las bases biológicas y sexuales de la vida del intérprete humano. Para el artista musical de finales del siglo XX, grabar sería una forma de inmortalidad adaptada no solo a un no compositor (los compositores al estilo del siglo XIX ahora son infrecuentes y enrarecidos), sino también a lo que el crítico cultural alemán Walter Benjamin denominaba «la era de la reproducción mecánica». Gould fue el primer gran intérprete musical del siglo XX que eligió inequívocamente ese sino. Antes que Gould, intérpretes como Stokowski y Rubinstein habitaron

de manera consciente el mundo híbrido de la riqueza y el tópico romántico creado por espectadores, empresarios y vendedores de entradas. Gould consideraba que dicha elección, por muy admirable que fuese en el caso de estos dos, no serviría para él. Con todo, pese a ser una persona tan consciente de sí misma, Gould nunca reflexionó sobre las complicidades tan poco halagüeñas de una empresa como la suya, que, en última instancia, dependía de corporaciones gigantescas, de una cultura de masas anónima y del bombo publicitario para alcanzar el éxito. El hecho de que no prestara atención al sistema de mercado, del que hasta cierto punto él mismo era fruto, pudo responder a una prudencia cínica, o tal vez a que, en cierta manera, no podía incorporarlo a su estilo. Era como si el verdadero marco social de su trabajo fuera una de las cosas que las habilidades contrapuntísticas de Gould no habían de absorber, por mucho que estas habilidades asumieran la complacencia del sistema.

Sin embargo, Gould distaba mucho del *idiot-savant* pastoral, pese a su afinidad con el silencio y la soledad del norte. Como ha dicho el crítico Richard Poirier de Frost, Lawrence y Mailer, Gould era un ser interpretativo cuya carrera era el resultado cultivado de un talento inmenso, unas decisiones cuidadosas, urbanidad y, hasta cierto punto, autosuficiencia, todo ello gestionado como si de una estructura polifónica en relieve se tratara. El último disco editado en vida de Gould —la nueva grabación de las *Variaciones Goldberg*— es, en casi todos sus detalles, un tributo a un artista con una capacidad única para replantearse y planificar de nuevo una pieza musical compleja de una manera nueva y, aun así, conseguir que fuera reconocible (tanto como la versión anterior) como una interpretación de Glenn Gould. Producto y cómplice de la era de la reproducción mecánica, Gould se impuso la tarea de sentirse cómodo con lo que Mann describe como «los huéspedes opuestos del contrapunto». A pesar de sus limitaciones, la obra de Gould era más interesante que la de la mayoría de los intérpretes de esa época. A mi entender, solo Rajmáninov poseía esa combinación especial de inteligencia sobria, brío magnífico y maneras perfectamente medidas que Gould producía en casi todo lo que tocaba. Técnica al servicio de una mente inquisitiva, una complejidad resuelta sin ser domesticada, un ingenio despojado de su bagaje filosófico: Glenn Gould toca el piano.