



Glenn Gould: *No, no soy en absoluto un excéntrico* (montaje y presentación de Bruno Monsaingeon; traducción de Jorge Fernández Guerra), Barcelona, Acantilado, 2017, 275 págs.

En el mundo del arte no es fácil toparse con personalidades que sean capaces de combinar con solvencia la dimensión estrictamente creativa con esa otra que denominaremos especulativa. Para poner dos ejemplos fáciles de entender que remiten a campos diversos y

pertenecen a áreas culturales cercanas, esta capacidad de autoconciencia con relación a su trabajo ejercitada sin menoscabo alguno de su dimensión práctica fue patrimonio de cineastas como Sergei M. Eisenstein o de escultores como nuestro Jorge Oteiza. Ha formado parte, también, del legado intelectual de algunos de los más notables intérpretes del patrimonio musical occidental, ese que suele denominarse convencionalmente “clásico” o “culto”, tal y como se manifiesta en los casos recientes de Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner o Alfred Brendel. Lo que quiere decir que, por una vez, el músico al que está dedicado el libro del que nos ocupamos en estas líneas puede considerarse debidamente arropado a la hora de presentar sus ideas sobre qué cosa sea la música y cuál puede ser la manera más efectiva para un artista de entrar en relación con esa figura etérea que denominamos público.

La fecha forma parte de la historia de la discografía: 1 de marzo de 1956. Ese día la CBS Records ponía a la venta en el mercado norteamericano un “33 revoluciones” en el que un joven pianista canadiense llamado Glenn Gould (Toronto 1932-1982) había grabado unos meses antes en el mítico estudio de la calle 30 de Nueva York una de las cimas de la literatura musical para teclado, nada más y nada menos que las *Variaciones Goldberg, BWV 988* de Johann Sebastian Bach. Se abría así la carrera discográfica de un artista que iba a tener que moverse en los apenas veinticinco años que le restaban de vida en medio de la polémica cuando no de la incomprensión de una crítica que a veces perdía de vista los resultados propiamente musicales de su trabajo para focalizarse en aspectos que parecían convertir al músico en un personaje singular. Baste recordar que buena parte de las páginas dedicadas a escrutar la vida y milagros (musicales) de nuestro personaje se han dedicado a tomar nota de su poco ortodoxa manera de sentarse ante el teclado, a destacar el rol que en su trabajo musical jugaba la desvencijada silla que le acompañó desde 1953 tanto en sus conciertos públicos como en sus incursiones en los estudios de grabación, a subrayar su radical aversión al frío o a hacer hincapié en su progresivo y creciente aislamiento del mundanal

ruido. Demasiado fácil transponer (y toda una parte de la crítica musical no se ha privado de hacerlo) estas supuestas rarezas al mundo de los resultados musicales derivados de su trabajo interpretativo. Sin duda muchos de los acercamientos de Gould a ciertas obras o a determinados compositores pueden ser, sin la menor duda, calificados de idiosincráticos. Lo que no debería privarnos de reconocer que, al mismo tiempo, son profundamente reveladores del pensamiento musical subyacente en las partituras abordadas. De ahí que Bruno Monsaingeon haya elegido para título de la extraordinaria compilación de entrevistas con Gould que nos ocupa su enfática denegación de aquella idea: no estamos ante un excéntrico sino ante un espíritu creativo que no vacila en ponerlo todo al servicio de los resultados musicales que pretende alcanzar. Basten dos ejemplos de largo alcance para situar en perspectiva la tan traída y llevada excentricidad: el primero afecta a su relación y colaboración con determinados colegas como Yehudi Menuhin o Elizabeth Schwarzkopf (que nos ha dejado el encuentro en la cumbre de los *Ophelia-Lieder*, Op. 67 de Richard Strauss, grabados en 1966) a priori tan alejados de su sensibilidad o su admiración por el arte único de Sviatoslav Richter. El segundo tiene que ver con la panoplia de compositores a los decidió servir: nunca se lamentará lo bastante que su proyecto de grabar toda la obra para teclado de Bach (el compositor con el que se le suele, y hay buenas razones para ello, identificar), Beethoven (fue el primer pianista en grabar alguna de las extraordinarias transcripciones de las sinfonías del maestro de Bonn llevadas a cabo por Franz Liszt) o Mozart no consiguiera llegar a buen puerto en ninguno de los tres casos. De la misma manera que hay que tomar buena nota de su dedicación a la obra de Schoenberg, su pasión por Richard Strauss, Jean Sibelius o Paul Hindemith y su atención a compositores como Orlando Gibbons (definitivamente su músico predilecto) o William Byrd. A los que habría que añadir, sin la más mínima duda, dos discos memorables que contienen su acercamiento a Johannes Brahms: el primero de 1961 y dedicado a los *Intermezzi* para piano (Op. 76, Op. 117, Op. 118, Op. 119; escuchen para disipar cualquier duda

el Op. 117, nº 1) y que el propio artista consideraba “the sexiest interpretation of these Brahms pieces you’ve ever heard”; el segundo aparecido póstumamente en 1983 y dedicado a las *Baladas*, Op. 10 y a las *Rapsodias*, Op. 79 del músico de Hamburgo.

Conviene también señalar que Bruno Monsaingeon, músico y cineasta en una pieza (especializado en la realización de documentales musicales), mantuvo entre 1972 y 1982 una relación privilegiada con Gould que dio como resultado, tras la muerte del músico canadiense, a la realización de una serie de publicaciones (a añadir a la que aquí se reseña) compuestas por los dos volúmenes dedicados a recopilar los *Escritos* (1983, 1985) del pianista, seguidos en el 2002 por el titulado *Glenn Gould: Journal d’une crise* suivi de *Correspondance de concert*, para terminar con una selección de estos escritos presentada bajo el título *Glenn Gould. Chemins de traverse* (Fayard, 2012). Por si esto fuera poco debemos a Monsaingeon una serie de excepcionales documentos audiovisuales que nadie interesado por la música debería perderse: *Glenn Gould, The Alchemist* (1974), *Glenn Gould, Hereafter* (2006) y, sobre todo, esa filmación de la interpretación destinada a ser el último disco del pianista en aparecer antes de su muerte: *The Goldberg Variations* (1981) en el que se nos permite asistir a la recreación y grabación digital de la obra con la que inició, precisamente, su carrera discográfica. Una comparación entre las dos versiones separadas por veintiséis años ofrece iluminaciones fascinantes. Baste señalar que pasamos de los apenas treinta y ocho minutos de la versión primera a los más de cincuenta de la segunda, lo que indica la diferente aproximación propuesta en cada caso. Aunque no sea ni necesario ni recomendado elegir una u otra para quien firma estas líneas el momento de la reaparición al final de la obra del *Aria da capo* en la segunda interpretación es uno de los momentos más intensos de la historia de la música grabada. Intensidad aún más patente si contemplamos las imágenes filmadas por Monsaingeon de este acontecimiento. Afortunadamente este momento mágico (como otros muchos) ha sido preservado gracias a la tecnología audiovisual para los espectadores futuros.

Lo que nos lleva directamente a uno de los temas sobre los que el volumen preparado por Monsaingeon ofrece materiales más que jugosos. Como es bien sabido una de las decisiones más polémicas (y peor entendidas por ciertos sectores del *establishment* musical) fue la decisión de Gould de abandonar de manera definitiva las interpretaciones en directo, hecho que tuvo lugar en 1964, para consagrarse en cuerpo y alma (y por una vez la expresión deja de ser retórica para definir una actitud creativa) a las grabaciones en estudio. No hace falta destacar el papel que suele concederse a la experiencia musical en directo en relación con la mucho menos valorada audición de música “enlatada”. Como si en la primera se concentrasen todos los valores de la acción directa, todas las virtudes del gesto que se cancela en el momento mismo de su realización, el aura, en fin, de lo irreplicable. No hace falta despreciar estos argumentos para escuchar con atención algunos de los que Gould ponía sobre la mesa para poner entre paréntesis la tesis del momento único. Como señala con gran claridad, para la inmensa mayoría de los intérpretes sumergidos en la vorágine del circuito de conciertos, la experiencia musical consiste en preparar uno o dos programas alternativos que son ofrecidos a las diversas entidades organizadoras y llevar a cabo un agotador periplo por lugares lejanos y diversos interpretando una y otra vez hasta la extenuación las mismas partituras. Con el resultado, señala Gould, de que no pocas (si no todas) de estas interpretaciones corran el riesgo de devenir en meros gestos rutinarios. Frente a la ideología espontaneísta del gesto irreplicable, Gould propone la práctica de lo que podríamos denominar “mentira creativa” cuya finalidad reside en la incansable búsqueda de la interpretación ideal solo alcanzable mediante la ayuda de la manipulación hecha posible por medios tecnológicos. Decididamente para nuestro hombre la música era *cosa mentale* y como tal solo susceptible de encarnarse en unos sonidos sometidos al más estricto control capaz de transmutar lo contingente de *una* interpretación en lo absoluto de *la* música. Gould era un hombre de su tiempo, que asumió hasta el final la idea benjaminiana de que vivíamos en la época de la reproductibilidad téc-

nica de la obra de arte. Como dejó claro el productor musical Thomas Frost, hablando de su genio interpretativo, “con él casi nunca fue necesario volver a grabar un pasaje para corregir notas equivocadas, sino solo por razones musicales”. Para Gould la interpretación de una obra no tenía nada que ver con la supuesta inspiración de un instante privilegiado, como se supone puede suceder en una interpretación en directo, sino con un calculado y complejo proceso de grabación, montaje y mezcla. Para muestra un pequeño botón: en el disco dedicado a las sonatas para piano del Opus 31 de Beethoven aparecido en 1973, en la pieza popularmente conocida como “La tempestad” coexisten *takes* de 1960 y 1971. Y no es el único caso que puede encontrarse en su discografía.

El volumen compilado por Monsaingeon nos permite atisbar no solo los aspectos más humanos de la personalidad de Gould sino que nos ayuda a entender su posición ante la música y ante el arte de la interpretación musical además de abrirnos una serie de universos paralelos que van desde la admiración de nuestro personaje por Barbara Streisand o sus encuentros con músicos de la talla de George Szell, Leonard Bernstein, Herbert von Karajan o Leopold Stokowski, pasando por sus concepciones revolucionarias de lo que podríamos llamar “documentales radiofónicos”. Concebido en dos partes, la primera recoge una serie de entrevistas (y un reportaje fotográfico) con el pianista aparecidas en diversos medios de comunicación que cubren un espectro temporal situado entre 1956 y 1980. La segunda, titulada “Videoconferencia” está formada por un “montaje” realizado por el propio Monsaingeon a partir de la construcción de una conferencia de prensa imaginaria fabricada a partir de una serie de elementos textuales tomados de aquí y allá (entrevistas diversas, recuerdos y fragmentos de conversaciones privadas, momentos extraídos de los films que el compilador había realizado con el músico). Unos breves anexos completan el volumen al que se le ha añadido un amplio y fascinante repertorio fotográfico del que cabe lamentar la escasa calidad de unas reproducciones que no están a la altura de lo que puede esperarse de la editorial que se

responsabiliza de la edición, tanto más cuanto en muchos casos se trata de material iconográfico bien conocido en la mayoría de los casos.

Monsaingeon termina su presentación del volumen relatando como en la sonda espacial Pioneer 10 lanzada al espacio interestelar en 1972 se contiene una plaqueta (en cuyo diseño participó el astrónomo y comunicador mediático Carl Sagan) en la que junto al dibujo de la silueta de un hombre y una mujer se incluía, dice Monsaingeon, algunas fórmulas matemáticas y la grabación de una fuga de Johann Sebastian Bach interpretada por Glenn Gould. De hecho las cosas son un poco diferentes y la plaqueta de los Pioneer 1 y 2 no contenía ninguna grabación musical. Habrá que esperar hasta 1977 cuando la NASA encargó a un comité de expertos dirigido por el ya citado profesor Sagan el diseño de un “disco de oro” destinado a ser incluido en los dos primeros lanzamientos del Proyecto de la sonda interestelar Voyager. En este disco de 27 pulgadas se incluían sonidos (naturales y artificiales) e imágenes selecciona-

das con la finalidad de retratar la diversidad de la vida y la cultura del planeta Tierra. Entre los 27 fragmentos musicales incluidos - músicas étnicas, música popular (blues, rock y jazz) y música clásica (de Beethoven a Stravinsky, de músicas del Renacimiento a Mozart) Johann Sebastian Bach aportaba tres fragmentos. Tiene que ver con la justicia poética el que uno de esos fragmentos correspondiese al Preludio y Fuga en Do Mayor, nº 1 del Libro II de *El clave bien temperado* en la visionaria y carismática interpretación de Glenn Gould. Quien sabe si la música del genio de Eissenau incluida en esas sondas espaciales que vagan por los espacios interestelares más allá de los límites de nuestro sistema solar pueda algún día convertirse en el detonante de un encuentro con una inteligencia que, como la de Bach (y la de Gould), “ama los modelos y se rebela contra lo azaroso” (Douglas R. Hofstadter).

Santos Zunzunegui

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea