

# MÚSICA, SÓLO MÚSICA



*colección andanzas*

HARUKI MURAKAMI Y SEIJI OZAWA  
MÚSICA, SÓLO MÚSICA

Traducción del japonés de  
Fernando Cordobés y Yoko Ogihara

TUSQUETS  
EDITORES

Obra editada en colaboración con Editorial Planeta – España  
Título original: 小澤征爾さんと、音楽について話をする (*Ozawa sei-ji-san to, ongaku ni tsuite hanashi o suru*)

© 2011, por Seiji Ozawa and Haruki Murakami

Del discurso de Leonard Bernstein: © Amberson Holdings, LLC.  
Used by Permission of The Leonard Bernstein Office, Inc.

2020, Traducción: © Fernando Cordobés y Yoko Ogihara

© Tusquets Editores, S.A. – Barcelona, España

Derechos reservados

© 2020, Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.  
Bajo el sello editorial TUSQUETS M.R.  
Avenida Presidente Masarik núm. 111,  
Piso 2, Polanco V Sección, Miguel Hidalgo  
C.P. 11560, Ciudad de México  
www.planetadelibros.com.mx

Diseño de la colección: Guillemot-Navares

Primera edición impresa en España: octubre de 2020  
ISBN: 978-84-9066- 872-6

Primera edición impresa en México: octubre de 2020  
ISBN: 978-607-07-7212-2

No se permite la reproducción total o parcial de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Arts. 229 y siguientes de la Ley Federal de Derechos de Autor y Arts. 424 y siguientes del Código Penal).

Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra dirijase al CeMPro (Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor, <http://www.cempro.org.mx>).

Impreso en los talleres de Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.  
Centeno núm. 162, colonia Granjas Esmeralda, Ciudad de México  
Impreso en México –*Printed in Mexico*

# Índice

Introducción: Mis tardes con Seiji Ozawa. . . . .	11
Primera conversación: En esencia, sobre el <i>Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor</i> de Beethoven	
Comienzo por el <i>Concierto para piano y orquesta n.º 1 en Re menor</i> de Brahms. . . . .	26
Karajan y Gould: <i>Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor</i> de Beethoven . . . . .	33
Gould y Bernstein: <i>Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor</i> de Beethoven . . . . .	35
Serkin y Bernstein: <i>Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor</i> de Beethoven . . . . .	46
Yo quería hacer música germánica como fuese. . . . .	49
Hace cincuenta años me apasioné con Mahler . . . . .	60
¿Qué es el nuevo estilo interpretativo de Beethoven? . . . . .	63
Beethoven con instrumentos de época. Immerseel al fortepiano . . . . .	68
Otra vez Gould . . . . .	70
Rudolf Serkin y Seiji Ozawa: <i>Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor</i> de Beethoven . . . . .	73
Mitsuko Uchida y Kurt Sanderling: <i>Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor</i> de Beethoven . . . . .	82

Interludio I: Sobre los coleccionistas de discos . . . . .	87
Segunda conversación: Brahms en el Carnegie Hall	
Un concierto emocionante en el Carnegie Hall . . . . .	91
Interpretar a Brahms con la Saito Kinen Orchestra . . . . .	94
Continúa la entrevista: La verdad sobre la respiración de los intérpretes de trompa . . . . .	111
Interludio II: La relación de la escritura con la música . . . . .	
115	
Tercera conversación: ¿Qué ocurrió en los sesenta?	
Mi trabajo como director asistente a las órdenes de Leonard Bernstein . . . . .	
119	
Leer partituras en detalle . . . . .	
126	
De Telemann a Bartók . . . . .	
133	
<i>La consagración de la primavera</i> , algo parecido a una historia oculta . . . . .	
139	
Tres grabaciones de la <i>Sinfonía fantástica</i> dirigidas por Seiji Ozawa . . . . .	
144	
¿Cómo puede un joven desconocido hacer algo tan extraordinario? . . . . .	
153	
Continuación de la entrevista: Maurice Peress y Harold Gomberg . . . . .	
157	
Interludio III: La batuta de Eugene Ormandy . . . . .	
161	
Cuarta conversación: Sobre la música de Gustav Mahler	
Saito Kinen en la vanguardia . . . . .	
163	
De nuevo con Bernstein cuando se las veía con Mahler . . . . .	
165	

Jamás pensé que pudiera existir una música así. . . . .	176
La evolución histórica de las interpretaciones de Mahler . . . . .	181
Volverse loco en Viena . . . . .	188
Hay algo «sospechoso» en la <i>Tercera</i> y en la <i>Séptima</i> . . . . .	190
Seiji Ozawa y la Saito Kinen Orchestra interpretan la <i>Titán</i> . . . . .	196
Las indicaciones en las partituras son muy detalladas . . . . .	205
¿Qué hace tan cosmopolita la música de Mahler?. . . . .	214
Ozawa interpreta la sinfonía <i>Titán</i> con la Sinfónica de Boston . . . . .	220
La eficaz naturaleza vanguardista de la música de Mahler . . . . .	225
Ozawa sigue cambiando . . . . .	232
 Interludio IV: Del blues de Chicago a Shinichi Mori . . . . .	 239
 Quinta conversación: Las alegrías de la ópera (la ópera es divertida)	
No había nadie tan alejado de la ópera como yo . . . . .	247
<i>Mimí</i> de Mirella Freni . . . . .	252
Sobre Carlos Kleiber . . . . .	254
Óperas y directores . . . . .	261
Abucheado en Milán. . . . .	265
La diversión superaba con creces las dificultades. . . . .	271
 En una pequeña ciudad suiza . . . . .	 277
 Sexta conversación: No existe una única forma de enseñar. Uno la inventa a medida que avanza. . . . .	 291
 Epílogo de Seiji Ozawa . . . . .	 327

## PRIMERA CONVERSACIÓN

### En esencia, sobre el *Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor* de Beethoven

Mantuvimos esta primera conversación en mi casa de Kanagawa, al oeste de Tokio, el 16 de noviembre de 2010. Nos dedicamos a sacar vinilos y cedés de las estanterías, los escuchábamos y después los comentábamos. Para evitar que la conversación saltara de un asunto a otro mi plan era abordar un tema concreto. En esta primera ocasión decidimos, por tanto, centrarnos en el *Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor* de Beethoven. Después decidimos comentar la interpretación de Gould y Bernstein del *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en Re menor* de Brahms, que ya he mencionado antes. Se daba la circunstancia de que Ozawa tenía programado un concierto de la obra de Beethoven con la pianista Mitsuko Uchida al mes siguiente en Nueva York.

Finalmente, a causa de una dolencia crónica de espalda agravada por el largo viaje hasta Nueva York y una neumonía como consecuencia de la ola de frío que azotaba la ciudad ese invierno, Ozawa se vio obligado a ceder la batuta a un sustituto y la misma tarde del concierto tuvimos la oportunidad de hablar durante tres horas seguidas de esa obra. Hicimos algún que otro descanso para evitar que se fatigara en exceso, a fin de que él tomase sus medicamentos y pudiera comer algo, como le había prescrito el médico.

## Comienzo por el *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en Re menor* de Brahms

MURAKAMI: Recuerdo que hace tiempo me habló de una interpretación del *Concierto para piano y orquesta n.º 1* de Brahms a cargo de Glenn Gould y con Leonard Bernstein al frente de la Filarmónica de Nueva York. Antes de comenzar, Bernstein se dirigió al público y anunció que se disponían a interpretar el concierto de acuerdo con el criterio del señor Gould, con el cual él no estaba de acuerdo.

OZAWA: Sí, yo estaba allí como asistente de dirección de Lenny (Leonard). De pronto, antes de empezar, Lenny salió al escenario y se dirigió al público. Por aquel entonces yo no entendía bien el inglés, así que le pregunté a la gente de mi alrededor qué decía y pude hacerme una idea general.

MURAKAMI: Ese episodio está incluido en el disco que tengo aquí.

### Palabras de Bernstein

No se apuren. El señor Gould está aquí (*el público ríe con cierto disimulo*). Enseguida vendrá. Como ya sabrán ustedes, no tengo costumbre de hablar antes de los conciertos, a excepción de los pases de los jueves por la noche, pero ha ocurrido algo peculiar que merece, creo, una o dos palabras por mi parte. Están a punto de escuchar una interpretación, digámoslo así, poco ortodoxa del *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en Re menor* de Brahms, muy distinta de cualquier otra que yo haya podido escuchar, o incluso soñar, hasta ahora por sus notables y amplios *tempi*, así como por sus desviaciones respecto a las dinámicas indicaciones del propio Brahms. No puedo de-



cir que esté totalmente de acuerdo con el señor Gould, y eso pone en evidencia una importante cuestión: ¿qué pinto yo aquí dirigiéndolo? (*Murmillos de la audiencia.*) Lo dirijo porque el señor Gould es un artista tan serio e importante que no me queda más remedio que tomar en consideración cualquier cosa que se le ocurra de buena fe, y en este caso su concepción es lo suficientemente interesante como para convencerme de que ustedes deberían escucharlo.

Pero la pregunta anterior sigue en pie. ¿Quién manda en un concierto, el solista o el director? (*El público ríe cada vez más abiertamente.*) La respuesta, obviamente, es que unas veces manda uno, y otras el otro, dependiendo de quien se trate. Casi siempre, ambos se las arreglan para trabajar juntos, ya sea mediante la persuasión, el encanto o incluso las amenazas. (*Risas.*) Eso permite ofrecer una interpretación coherente. En toda mi vida profesional sólo en una ocasión me he visto obligado a someterme por completo a la concepción radicalmente nueva, e incompatible con la mía, de una obra, fue la última vez que interpreté junto con el señor Gould. (*El público estalla ahora en carcajadas.*) Hoy, sin embargo, las discrepancias entre nuestros puntos de vista son tan enormes que creo necesario permitirme este pequeño descargo de responsabilidad.

Por lo tanto, y volviendo a la pregunta de antes, ¿por qué lo dirijo? ¿Por qué no aprovecho para organizar un pequeño escándalo y busco un solista que lo sustituya, o dejo a mi asistente que se haga cargo de dirigirle? Pues porque estoy fascinado, encantado, de tener la oportunidad de ofrecerles una nueva visión de una obra tantas veces interpretada. Más aún, porque el señor Gould interpreta en muchos momentos con una frescura y una convicción sorprendentes. También porque todos nosotros podemos aprender algo de este extraordinario artista y sesudo intérprete. Y en último lugar porque en la música existe lo que Dimitri Mitrópoulos llamaba

«el elemento deportivo», una curiosidad, un ansia de aventura, de experimentación, y les aseguro que toda esta semana de ensayos ha sido una verdadera aventura trabajar con el señor Gould para preparar este concierto. El resultado de ello es lo que les presentamos hoy aquí. (*Aplausos sostenidos.*)

OZAWA: Sí, sí. Fue algo así, aunque ya entonces no me pareció oportuno que lo dijera antes del concierto. De hecho, aún lo pienso.

MURAKAMI: Al menos Bernstein se lo tomó con sentido del humor y el público se rio a pesar de cierta confusión inicial.

OZAWA: Sin duda. A Lenny se le daba muy bien hablar.

MURAKAMI: No hay nada que objetar a su discurso. No revela nada malo entre ellos dos, tan sólo advierte de antemano que el *tempo* de la obra es de Gould, no suyo.

*Empieza la música.*

MURAKAMI: Mmm... Es verdad, el *tempo* resulta extrañamente lento. Creo entender lo que quería decir Lenny con su advertencia.

OZAWA: Esta parte es claramente un amplio compás de dos por dos, y en cada una de las secciones hay que contar *un, dos, tres / cuatro, cinco, seis*. Pero Lenny dirige como si fueran las seis seguidas porque los compases de dos por dos son demasiado amplios para mantener un intervalo consistente entre los golpes. No le quedaba más remedio que hacerlo así. Lo normal es *uno... y dos...*, y él lo dirige como *uno... dos...* Seguramente hay muchas formas de ejecutar-

lo, pero es así como se ejecuta casi siempre. Aquí, por el contrario, con un *tempo* tan lento no podía mantener un intervalo consistente entre los golpes, por lo que debería ser *un, dos, tres / cuatro, cinco, seis*. Por eso no fluye bien y se para todo el tiempo.

MURAKAMI: ¿Y el piano?

OZAWA: Estoy seguro de que pasa lo mismo.

*Empieza el piano (4:29).*

MURAKAMI: Es verdad, el piano va muy lento.

OZAWA: Sí, pero tiene un sonido excepcional, sobre todo si no lo has oído nunca. Das por hecho que así es como funciona la pieza, como si fuera una hermosa melodía del campo.

MURAKAMI: No debe de ser fácil interpretarlo alargándolo de esa manera.

OZAWA: No. Escuche cuando llega a esta parte. Uno no puede dejar de maravillarse.

MURAKAMI: Por aquí (*el volumen aumenta y entran los timbales*) (5:18) la orquesta suena como si fuera por su lado.

OZAWA: Cierto. Esta no es la grabación del Manhattan Center, ¿verdad? ¿Es la del Carnegie Hall?

MURAKAMI: Sí, es la grabación en directo del concierto en el Carnegie Hall.

OZAWA: Claro. Por eso el sonido es tan apagado. Al día siguiente se hizo otra grabación ya programada en el Manhattan Center.

MURAKAMI: ¿De la misma obra?

OZAWA: La misma, pero nunca llegó a comercializarse.

MURAKAMI: No, estoy bastante seguro de que no se puede encontrar.

OZAWA: También estuve en esa grabación. Era ayudante del director. Cuando Lenny decía que podía haber dejado la dirección en manos de su asistente, se refería a mí. *(Risas.)*

MURAKAMI: De no haber llegado a un acuerdo entre ellos, usted habría ocupado el puesto de Bernstein... En cualquier caso es un concierto en el que se nota mucha tensión.

OZAWA: Sin duda. No está muy pulido.

MURAKAMI: Al tocar tan lento da la sensación de que, en cualquier momento, todos se van a poner a tocar como les parezca.

OZAWA: Exacto. Está a punto de que ocurra.

MURAKAMI: Por cierto, cuando Gould tocó con la Orquesta de Cleveland, George Szell y él no llegaron a ningún entendimiento y al final Szell renunció en favor de su ayudante. Lo leí en alguna parte.

*Empieza a sonar la sección de piano del primer movimiento (5:56).*

OZAWA: Suena extrañamente lento, pero si Gould toca así, la cosa funciona, ¿no le parece? La impresión no es mala.

MURAKAMI: Debía de tener un sentido del ritmo muy desarrollado. No sé cómo explicarlo, pero me da la sensación de que es capaz de alargar el sonido y ajustarlo todo el tiempo al marco de la orquesta.

OZAWA: Entendió a la perfección el flujo de la música, pero Lenny también. Ambos se dedicaban en cuerpo y alma.

MURAKAMI: Pero ¿no es una pieza que suele interpretarse como un estallido de pasión?

OZAWA: Sí, tiene razón. Aquí no se aprecia demasiada pasión.

*El piano toca el hermoso segundo tema del primer movimiento (7:35).*

OZAWA: Esta parte, por ejemplo, con este ritmo funciona bien. Me refiero al segundo tema. ¿No le parece?

MURAKAMI: Sí, está bien.

OZAWA: La parte anterior con un sonido más fuerte produce una sensación un tanto áspera, poco sofisticada, pero esta parte seduce.

MURAKAMI: Acaba de decir que Lenny también entendía perfectamente el flujo de la música, que se dedicaba en cuer-

po y alma a ella, y a pesar de todo no está usted de acuerdo con el hecho de que un director se dirija al público antes del concierto como hizo él, ¿verdad?

OZAWA: No, no. Nunca me ha parecido una buena idea, pero se trataba de él y más o menos convenció a todo el mundo.

MURAKAMI: Quiere decir que es mejor escuchar la música tal cual, sin prejuicios, ¿verdad? Sin embargo, yo entiendo que Bernstein quería aclarar de quién era la idea de interpretar así.

OZAWA: Supongo.

MURAKAMI: ¿Quién manda normalmente en un concierto, el solista o el director?

OZAWA: En un concierto el solista suele soportar la mayor parte de la carga durante los ensayos. El director suele empezar a ensayar dos semanas antes, pero el solista puede dedicarle un mínimo de seis meses, por eso está tan metido en la obra.

MURAKAMI: Entiendo, pero en el caso de que el director esté por encima del solista, ¿lo puede decidir todo sin contar con el solista?

OZAWA: Es posible. Pensemos en el caso de la violinista Anne-Sophie Mutter, por ejemplo. La descubrió el maestro Karajan y enseguida grabaron juntos Mozart y más tarde los conciertos de Beethoven. Si uno escucha esas grabaciones, se da cuenta de que se trata del mundo de Karajan. A ella le sugirieron después que trabajase con otro

director y me eligieron a mí. Fue Karajan quien le dijo: «Lo siguiente que hagas hazlo con Seiji». Grabamos algo de Lalo, la no sé qué española, algo así. Ella era apenas una niña de catorce o quince años.

MURAKAMI: La *Sinfonía española*, de Édouard Lalo. Estoy seguro de que tengo ese disco en alguna parte.

*Rebusco entre mis discos y al fin lo encuentro.*

OZAWA: ¡Ah, sí, es este! Qué recuerdos... La Orquesta Filarmónica de Radio Francia (Orquesta Nacional de Francia). No me lo puedo creer. ¡Vaya cosas que tiene usted! Ni siquiera yo tengo una copia. Tenía unas cuantas en casa, pero terminé por regalarlas o las presté y nunca me las devolvieron.

Karajan y Gould  
*Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor*  
de Beethoven

MURAKAMI: Hoy me gustaría escuchar con usted el *Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor* de Beethoven dirigido por Karajan, con Gould al piano. No es una grabación de estudio, sino de un concierto grabado en directo en Berlín en 1957, con la Filarmónica de Berlín.

*La larga y densa introducción de la orquesta concluye y entra el piano de Gould. Enseguida empiezan a interactuar (3:19).*

MURAKAMI: Aquí, en esta parte. La orquesta y el piano no van juntos, ¿verdad?

OZAWA: Tiene razón, no están sincronizados. Oh, pero aquí tampoco entran a la vez.

MURAKAMI: Me pregunto si solucionaron todas las dificultades durante los ensayos.

OZAWA: Estoy seguro de que sí. Pero en pasajes como este es la orquesta la que se *supone* que debe ajustarse a lo que toca el solista...

MURAKAMI: En aquella época Karajan y Gould debían de ser músicos de estatus muy distintos, ¿no?

OZAWA: Seguro que sí. Fue en 1957, poco después de que Gould debutara en Europa.

MURAKAMI: Corríjame si me equivoco, pero a lo largo de esos tres minutos y medio de introducción, donde sólo se oye a la orquesta, suena muy a Beethoven, muy alemán, ¿verdad? Pero entonces aparece el joven Gould y da la impresión de querer liberar un poco esa tensión y hacer su propia música. Quizá por eso no llegan a encajar, y cada vez parecen alejarse más, aunque el resultado final no produce una mala sensación.

OZAWA: La música de Gould es muy libre. Puede que se deba al hecho de que fuera canadiense, un no europeo residente en Estados Unidos. Eso puede constituir una gran diferencia, el hecho de no proceder del mundo germanoparlante. Por el contrario, en el caso del maestro Karajan la música de Beethoven estaba profundamente arraigada en él y de ahí no se iba a mover. Por eso suena muy alemán desde el principio, como una sólida sinfonía. Por si



fuera poco, él no tenía la más mínima intención de adaptarse a la música de Gould.

MURAKAMI: Da la sensación de que Karajan hubiera decidido tocar la música como se supone que se debe hacer y dejar que Gould hiciera el resto como le viniera en gana. En los solos de piano y en las cadencias Gould consigue recrear bien su propio mundo, pero antes y después de esas partes me da la impresión de que no coinciden nunca, de que hay un desequilibrio.

OZAWA: Lo cual no parece molestar demasiado al maestro Karajan, ¿no cree?

MURAKAMI: No, en absoluto. Es como si estuviera sumergido por completo en su propio mundo, y Gould, por su parte, se hubiera resignado desde el primer compás a ir a la suya por la imposibilidad de trabajar al unísono. Me da la impresión de que Karajan construye su música en vertical, desde el suelo, mientras que Gould se preocupa más por seguir una línea horizontal.

OZAWA: De todos modos el resultado es interesante. No hay muchos directores capaces de interpretar un concierto con tanta confianza, como si se tratase de una sinfonía, llegando al extremo de no tener en cuenta al solista.

Gould y Bernstein  
*Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor*  
de Beethoven

MURAKAMI: Le voy a poner un vinilo de ese mismo concierto, pero de una grabación de 1959, dos años después de

la de Karajan. Se trata de una grabación de estudio a cargo de la Orquesta Sinfónica de Columbia, formada fundamentalmente por integrantes de la Sinfónica de Nueva York.

*Introducción orquestal. Tiene firmeza, como si alguien lanzase arcilla contra un muro de piedra.*

OZAWA: Es una interpretación completamente distinta a la del maestro Karajan. No llega a transformarse en sinfonía, pero el sonido de la orquesta suena muy anticuado.

MURAKAMI: Nunca pensé que sonase anticuado, pero comparado con el sonido de Karajan es cierto, y eso a pesar de que se grabó dos años más tarde.

OZAWA: Sí, suena muy anticuado.

MURAKAMI: ¿Será por la grabación?

OZAWA: Puede ser, pero no sólo eso. Los micrófonos están demasiado cerca de los instrumentos. Antes se solía grabar así en Estados Unidos. El maestro Karajan, por el contrario, grababa a la orquesta en su conjunto.

MURAKAMI: Quizás a la gente en Estados Unidos le gustaba más ese sonido potente, apagado.

*Entra Gould al piano (3:31).*

OZAWA: ¿De verdad se grabó dos años más tarde?

MURAKAMI: Sí, tres antes que aquel concierto de Brahms, del alboroto de Brahms, y dos años después de la grabación con Karajan. Vaya contraste con Karajan, ¿verdad?

OZAWA: Desde luego. Esto es mucho más el estilo de Glenn, más relajado, pero a decir verdad... Mmm... Me pregunto si es adecuado que yo diga esto... No debería comparar a Karajan con Bernstein. Pienso en el concepto de «dirección», en el sentido de «dirección musical». En el caso del maestro Karajan era algo innato, esa capacidad de crear frases largas. Nos lo enseñó a todos sus discípulos. Lenny era más lo que se suele llamar un genio, con un instinto muy desarrollado para crear frases largas, pero no podía hacerlo de manera consciente, intencionada. Karajan transformaba sus deseos en música a base de fuerza de voluntad, como le ocurre cuando interpreta a Brahms y a Beethoven. Con Brahms se nota esa fuerte voluntad, algo casi absoluto, aun a costa de sacrificar ciertos detalles del *ensemble*. A nosotros nos pedía lo mismo.

MURAKAMI: A pesar de sacrificar ciertos detalles del *ensemble*...

OZAWA: Quiero decir, si algunos detalles concretos no llegaban a funcionar bien, no debíamos preocuparnos. Lo más importante era mantener una larga línea gruesa. En otras palabras, la dirección. En la música la dirección implica elementos de conexión. Existe un tipo de dirección detallada y también otra más amplia.

*La orquesta toca un crescendo de tres notas que suena por debajo del piano.*

OZAWA: Estas tres notas son también una de las características de la forma de dirigir del maestro Karajan: *la, la, la*. Hay directores capaces de lograr ese sonido y otros no. Con eso consigue consistencia.

MURAKAMI: En el caso de Bernstein, la dirección no responde tanto a un cálculo como a algo instintivo, casi físico.

OZAWA: Supongo. Algo así.

MURAKAMI: Cuando le va bien todo funciona, pero en caso contrario puede llegar a derrumbarse.

OZAWA: Exacto. El maestro Karajan, sin embargo, preparaba muy bien la dirección de antemano y le exigía lo mismo a la orquesta.

MURAKAMI: Eso quiere decir que la música ya estaba formada en él antes del concierto.

OZAWA: Más o menos.

MURAKAMI: Pero con Bernstein las cosas no eran así.

OZAWA: No, él se movía por instinto, en el momento.

*La reproducción del disco continúa. Gould toca su parte de solo con mucha libertad (4:33-5:23).*

OZAWA: En esta parte toca muy libre, ¿no le parece?

MURAKAMI: ¿Quiere decir que, comparado con Karajan, Bernstein deja libertad al solista y en función de cómo fluya su música él se adapta para crear la suya?

OZAWA: Hay algo de eso, sí. En esta pieza al menos, pero en el caso de Brahms no resulta tan fácil y por eso surgieron problemas. En especial con esa obra, con el *Concierto para piano y orquesta n.º 1*.

*Gould alarga el fraseo en su parte solista y baja el ritmo (5:01-5:07).*

OZAWA: ¿Se ha dado cuenta de cómo ha bajado el ritmo? Es algo característico en Glenn.

MURAKAMI: Cambia el ritmo muy libremente, es cierto. Bueno, era su estilo y no debía de resultar nada fácil seguirle.

OZAWA: Por supuesto que no, era muy difícil.

MURAKAMI: Supongo que durante los ensayos debían de ajustarse a su respiración o algo así, ¿no?

OZAWA: Bueno, sí, pero cuando uno se las ve con artistas de esa talla, puede ocurrir también en directo. Al final ambas partes logran calcular y ajustar sus movimientos, aunque en realidad no se trata tanto de una cuestión de cálculo como de confianza mutua. En mi caso, creo que los músicos confían en mí porque me tienen por alguien muy serio. (*Risas.*) A menudo los solistas hacen lo que les viene en gana (*risas*), pero si la cosa sale bien el resultado es magnífico. Una música libre, fantástica.

*El piano aborda un diminuendo al final del cual entra la orquesta (7:07-7:11).*

OZAWA: ¿Se ha dado cuenta? En el *diminuendo*, justo antes de que entre la orquesta, Gould ha introducido una especie de ¡pon!

MURAKAMI: ¿Qué quiere decir?

OZAWA: Le envía una señal al director para decirle: «¡Entra ahora!». Es un acento que no está en la partitura. No existe.

*El piano se acerca a la famosa y larga cadencia del final del primer movimiento (13:06).*

OZAWA: Glenn se sentaba en esa silla suya tan baja y tocaba en esa postura tan peculiar (*se hunde en la silla para imitarlo*). No sé bien cómo hablarle de todo esto.

MURAKAMI: ¿Ya era famoso por aquel entonces?

OZAWA: Mmm... Sí. Cuando lo vi por primera vez yo estaba muy emocionado, por supuesto, pero él ni siquiera te daba la mano. Siempre llevaba guantes.

MURAKAMI: Todo un excéntrico.

OZAWA: Oí todo tipo de historias sobre él cuando fui director de la Sinfónica de Toronto (de 1965 a 1969). Incluso llegó a invitarme a su casa...

*(Nota del autor: Ozawa me contó varios episodios que, lamentablemente, no puedo reproducir.)*

*Última sección de la cadencia. El ritmo de las notas cambia vertiginosamente.*

MURAKAMI: Su forma de interpretar en esta parte es absolutamente libre, ¿no cree?

OZAWA: Era un genio, sin duda. Resulta muy convincente, aunque en realidad toca algo muy distinto a lo que está escrito en la partitura y, a pesar de todo, no suena raro.

MURAKAMI: ¿No está en la partitura? ¿Se refiere a la cadencia en la parte solista?

OZAWA: No, no sólo en esa parte. Eso es lo que me resulta admirable.

*Termina el primer movimiento (17:11). Levanto la aguja del disco.*

MURAKAMI: Sabe, la primera vez que escuché una grabación de Gould y Bernstein juntos fue cuando estaba en el instituto, y desde entonces esta versión del *Concierto en Do menor* es una de mis favoritas. Me gusta el primer movimiento, por supuesto, pero en el segundo hay una parte en la que Gould apoya a la orquesta con arpeggios.

OZAWA: ¿Se refiere a la parte donde entra el viento madera?

MURAKAMI: Sí. Otro pianista acompañaría a la orquesta, pero Gould da la impresión de hacerle un contrapunto. Por alguna razón siempre me ha gustado mucho esa parte. Es completamente distinta a las interpretaciones de otros pianistas.

OZAWA: Imagino que tendría una abrumadora confianza en sí mismo para atreverse a hacer ese tipo de cosas. Vamos a escucharlo. Justo ahora estoy estudiando esta obra porque dentro de poco voy a interpretarla con Mitsuko Uchida en Nueva York, con la Saito Kinen Orchestra.

MURAKAMI: Estaré atento. Me gustaría mucho asistir y tener la oportunidad de escucharla.

*Le doy la vuelta al disco para escuchar el segundo movimiento. Antes acordamos un pequeño descanso para tomar un té caliente y comer unas galletas de arroz.*

MURAKAMI: Supongo que dirigir este segundo movimiento es difícil.

OZAWA: Sí, lo es.

MURAKAMI: Quiero decir, es muy lento y a la vez muy hermoso.

*Suena el solo de piano. Después entra la orquesta muy silenciosa (1:19).*

MURAKAMI: El sonido de la orquesta no resulta tan duro como en el movimiento anterior, ¿no cree?

OZAWA: Sí, está mucho mejor.

MURAKAMI: Quizás antes estaban demasiado tensos.

OZAWA: Puede ser.

MURAKAMI: En el primer movimiento se notaba en el sonido una especie de tensión, como si hubiera un duelo entre el solista y el director. A juzgar por otras interpretaciones de esta misma obra me doy cuenta de que hay dos aproximaciones distintas a ese primer movimiento: una de confrontación y otra más colaborativa. La grabación en di-



recto de la interpretación de Rubinstein y Toscanini en 1944 parece una verdadera pelea. ¿La conoce?

OZAWA: No, nunca la he oído.

*Suena el viento madera y Gould incorpora sus arpegios (4:19-5:27).*

OZAWA: Se refiere a esta parte, ¿verdad?

MURAKAMI: Sí, justo. Se supone que el piano debería acompañar a la orquesta, pero Gould toca de una manera deliberadamente clara.

OZAWA: Desde luego. Para él no se trata en absoluto de un simple acompañamiento, al menos en su mente.

*Gould termina la frase y tras una breve pausa comienza a tocar la frase siguiente (5:40).*

OZAWA: ¡Ahora, ahí donde retoma la frase después de la pausa! Es Gould en su máxima expresión, ejercitando toda su libertad. Es su marca, su estilo, esa manera de retomar la frase.

*El piano y la orquesta se entrelazan con gran belleza durante un rato.*

OZAWA: Ahora ya se ha convertido todo en el mundo de Gould. Él ha tomado la iniciativa por completo. En Japón hablamos del *ma* en la música asiática, es decir, de la importancia de las pausas y silencios, pero en la música occidental también existen, y alguien como Gould sabía

leerlas y ejecutarlas muy bien. No todo el mundo puede hacerlo y menos aún si no es un músico extraordinario. Él, sin embargo, lo hace todo el tiempo.

MURAKAMI: ¿Los músicos «normales», por así decirlo, no lo hacen?

OZAWA: No, y suponiendo que lo hagan, no resulta natural. No llegan a encajar. No te atrapan como de hecho sucede aquí. De eso se trata cuando se insertan espacios vacíos. Al hacerlo se consigue atrapar la atención del público. Oriente u Occidente poco importan cuando quien interpreta es un virtuoso.

MURAKAMI: Solo conozco una versión dirigida por usted de este mismo concierto, con Rudolf Serkin y la Sinfónica de Boston en 1982.

OZAWA: Sí, sólo lo he grabado con Serkin. Juntos grabamos todos los conciertos para piano y orquesta de Beethoven y teníamos la intención de hacer lo mismo con los de Brahms, pero enfermó y murió poco después.

MURAKAMI: ¡Qué lástima!

*La orquesta toca una larga y pausada frase.*

MURAKAMI: No debe de ser fácil para la orquesta alargar y retardar de esta manera, ¿verdad?

OZAWA: Es muy complicado.

*El piano y la orquesta vuelven a juntarse en un tempo lento.*

OZAWA: ¡Vaya, en esta parte no coinciden!

MURAKAMI: Tiene razón. Están fuera de *tempo*.

OZAWA: Estaba contando los compases, y tal vez Gould va demasiado por libre.

MURAKAMI: En la interpretación que escuchamos de Karajan y Gould, también había partes que no ajustaban, ¿verdad?

*Sigue un extraordinario solo de piano.*

MURAKAMI: No debe de haber muchos pianistas capaces de tocar este segundo movimiento sin resultar aburridos, sin arrastrar el sonido, ¿no cree?

OZAWA: No, desde luego que no.

*Termina el segundo movimiento (10:47).*

OZAWA: La primera vez que dirigí este concierto fue con un pianista llamado Byron Janis. Fue en el Festival de Ravinia de Chicago.

*(Nota del autor: Ravinia es un festival de verano que se celebra en las afueras de la ciudad de Chicago y está a cargo, fundamentalmente, de los componentes de la Sinfónica de Chicago.)*

MURAKAMI: Sí, Byron Janis. He oído hablar de él.

OZAWA: La siguiente vez fue con Alfred Brendel. Interpretamos el *Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor* de

Beethoven en Salzburgo. La siguiente ya fue, tal vez, con Mitsuko Uchida y después vino Serkin.

Serkin y Bernstein  
*Concierto para piano y orquesta n.º 3 en Do menor*  
de Beethoven

MURAKAMI: Me gustaría que escuchase otra interpretación del mismo concierto. ¿Le parece bien?

OZAWA: De acuerdo.

*Empieza el primer movimiento. Obertura. Tempo vivace.*

OZAWA: Produce una impresión muy distinta. Va rápido. ¡Guau, qué rápido! Es como si galopasen.

MURAKAMI: Demasiada energía en todo el conjunto, ¿no le parece?

OZAWA: Sí, sí. Corren demasiado.

*Termina la introducción y entra el piano a una velocidad sorprendente (3:08).*

OZAWA: Todos tocan con un entusiasmo desmedido, eso es evidente.

MURAKAMI: Se nota que quieren correr, pero me da la impresión de que algo se desliza poco a poco.

OZAWA: Lo que está claro es que el director lleva la batuta en un compás de 2/2 en lugar de 4/4.