

Petrov, el concertista del siglo XX: La biografía conjetural de un pianista arquetípico

Guido Alejo Sciurano*

RESUMEN: Este texto, tributario de la investigación basada en las artes, describe y analiza la carrera de los/as grandes concertistas de piano del siglo XX. Para ello se divide en cuatro partes: en la primera presento someramente la investigación marco y la perspectiva analítica adoptada; en la segunda describo la biografía de un concertista canónico arquetípico; en la tercera incorporo un segundo sujeto a la polifonía, al poner en diálogo la biografía con datos sociodemográficos de los/as pianistas canónicos/as del siglo XX; en la última sumo un tercer sujeto, el ámbito de interlocución académica integrado por investigadores/as sociales y músicos/as, que devuelve una mirada crítica sobre las lógicas propias del proceso de investigación. El resultado consiste en un abordaje del fenómeno que es, al mismo tiempo, analítico, empático y reflexivo.

Palabras claves: concertista de piano, sociología de las profesiones artísticas, investigación social reflexiva

ABSTRACT: This text, in the tradition of the Art-based inquiry, describes and analyzes the career of the great concert pianists of the 20th century. In order to do this, it is divided into four parts: in the first I briefly present the framework research and the analytical perspective adopted; in the second I describe the biography of an archetypal canonical concert pianist; in the

third I incorporate a second subject to polyphony, by putting the biography in dialogue with sociodemographic data of the canonical pianists of the 20th century; In the last one I add a third subject, the field of academic dialogue integrated by social researchers and musicians, that returns a critical view on the logic of the research process. The result consists of an approach to the phenomenon that is, at the same time, analytical, empathetic and reflexive.

Key Words: concert pianist, sociology of creative labor, reflexive social inquiry

1. Obertura: Investigación marco, métodos y técnicas

Este artículo se desprende de una investigación en curso desde el año 2015 sobre las trayectorias de quienes buscan (y eventualmente logran) convertirse en concertistas de piano.¹ ¿Cómo son estas trayectorias y cómo han cambiado a lo largo de la historia? ¿Quiénes llegan y cómo lo hacen? ¿Cuáles son las implicancias en distintos puntos del curso de vida para aquellos/as que comparten tal expectativa de carrera? Son algunas de las preguntas que estructuran el proyecto general. Las técnicas de investigación empleadas fueron diversas: análisis biográfico y sociodemográfico de 106 pianistas canónicos/as y consagrados/as de la historia; observación participante con pianistas jóvenes de distintas nacionalidades y sus respectivos entornos (principalmente en Argentina, pero también en varios países de Europa); entrevistas semiestructuradas a músicos/as de distintas edades y jerarquías, representantes, autoridades de organismos e instituciones culturales.

Valiéndose de -y en diálogo con- los datos producidos en la investigación marco, presento aquí una introducción a la carrera del concertista canónico. Dar cuenta de este tipo de carrera implica, indefectiblemente, el análisis del curso de vida: sostuvo alguna vez un músico prominente, la carrera comienza nueve meses antes del nacimiento de la madre. Si bien las personas a quienes refiere directamente el artículo son a todas luces

¹ Agradezco especialmente a Elizabeth Jelin, Mario Pecheny, Diego Prigollini, las/os colegas del UBACyT, y a los/as evaluadores/as anónimos/as que contribuyeron a enriquecer el escrito con sus atentas observaciones.

extraordinarias (fuera de lo común), veremos que su gravitación excede por mucho los límites de su entorno cercano y su tiempo histórico; constituyen modelos de rol para aquellos/as que, incluso hoy en día y en tierras muy lejanas al epicentro de la consagración pianística, les confieren un estatus casi sacro.

En lo que resta de esta sección describo someramente el enfoque de la investigación basada en las artes, a partir del cual fueron pensadas estas páginas. En la segunda sección presento la biografía de Vladimir Petrov, un pianista canónico arquetípico. En la tercera sección analizo la biografía a la luz de la historia pianística y los datos sociodemográficos de los/as concertistas. La cuarta sección incorporo al contrapunto los diálogos académicos presentes en la formulación del problema de investigación y en la elección de la estrategia expositiva para presentarla en público, ejercicio reflexivo que permite vislumbrar el alcance de la adecuación del texto y la incidencia de los marcos (siempre plurales) dentro de los cuales construimos conocimiento.

La estrategia expositiva tiene poco de novedoso. El empleo de literatura en las ciencias sociales cuenta con una larga historia, así como también el enfoque de la investigación basada en las artes que retomo para este texto. Susan Finley (2008) señala que tal enfoque, siempre abierto a la experimentación, se caracteriza por tomar en calidad de dato las experiencias afectivas, emociones, sentidos e imaginación; ofrecer al investigador un rango mayor de libertad a la hora de interpretar, lo cual facilita el diálogo entre distintos niveles de análisis y tipos de datos; y ponderar el rol que tiene la forma dentro del proceso de significación.

Poemas, ficciones y crónicas han sido utilizadas *en y como* investigación social, es decir, en tanto fuente de datos y/o medio para su representación.² Como complemento del reduccionismo al cual pueden arrastrar algunas técnicas de la tradición analítica de investigación, el empleo de estos recursos expresivos dentro de nuestros trabajos permite agregar textura, densidad e integralidad a la descripción y análisis de ciertos fenómenos (Willis, 2002), al tiempo que ayuda a quien consume la investigación a

² Una posible objeción, de carácter ontológico, descansa en el cuestionamiento sobre la capacidad de estas estrategias literarias de representar adecuadamente la experiencia humana. Y aquí adopto la perspectiva de Rorty (1989), para quien el lenguaje no representa sino que produce. En consecuencia, ni el género escogido ni otros posibles son portadores del monopolio de la representación, y la adecuación no está determinada *a priori*.

evocar emociones profundas, complejas y a veces contradictorias (Denzin, 1997).

Tal como señala Furman (2006) y que es especialmente adecuado para describir la experiencia de los/as músicos/as, el uso de las artes y las humanidades en la investigación social permite poner en relieve rasgos de naturaleza multisensorial, incompatibles con reduccionismos numéricos, y nos brinda la opción de complementar otro tipo de datos y poner a prueba las generalizaciones que de estos suele emanar (p.565). Estos diálogos se harán evidentes a partir de la tercera parte del artículo, con la incorporación de la historia y el análisis sociodemográfico, y terminará de consolidarse en el apartado final, con la inscripción en tono reflexivo del sujeto académico en la textura polifónica del artículo.

La presentación de datos a través de la trayectoria de Petrov incentiva, en consonancia con el enfoque tratado hasta aquí, una lectura empática y una reacción emotiva, al proporcionar un tipo de conocimiento personal e íntimo del sujeto sobre el cual estos refieren (Furman et. Al. 2006). Además permite adoptar una posición que no se centra exclusivamente en la persona del investigador, ni tampoco lo hace en la relación de empatía con el/la otro/a a quien se investiga (Marechal y Linstead, 2010). El uso de una biografía, en este caso, habilita una aproximación a lo que implica convertirse en un/a pianista canónico/a, que es al mismo tiempo cercana y pone una distancia analítica; permite dar cuenta de la coexistencia entre continuidad y cambio desde una perspectiva integral, en lugar de caer en una idea de continuidad fragmentaria y excesivamente sincrónica (Denzin, 1997).

2. Una trayectoria en la música

Vladimir Petrov nació el año 1904 en San Petersburgo y fue recibido por sus progenitores con vivo entusiasmo. Tal como fue el caso de sus dos hermanas mayores, Vladimir estuvo en contacto con la música desde antes de nacer. La casa familiar, siempre concurrida, contaba con la presencia constante de músicos y era alrededor del sonido que gravitaba el hogar. Evgeny, su padre, se había convertido en una figura central de la escena artística de la ciudad. Supo ganarse un lugar de preeminencia en el mundo cortesano, incluso a pesar de no contar con aptitudes para la composición. El modo en que lo hizo fue escalonado y siempre acompañado de una estudiada simpatía, tanto

con sus pares, como con los miembros de la corte. Primero como eximio intérprete de violín, luego como director de orquesta, finalmente como pedagogo y responsable a cargo de la coordinación general de la instrucción musical de la corte.

Anna era quien, por origen, más lejos se encontraba de la música. Fueron la fascinación por su marido y el gusto, que la impulsaron a reducir esa brecha. A pesar de no provenir de una familia de músicos y de no haber contado con formación alguna en dicha expresión artística, la madre de Vladimir logró incorporar los fundamentos básicos y, capitalizando al máximo la circulación de músicos en el hogar, desarrolló un agudo sentido crítico. Se sabe que padre e hijo escuchaban con atención sus observaciones; su criterio estético era ponderado incluso fuera del ámbito familiar.

El hermano pianista de Evgeny fue imprescindible en este proceso pedagógico. Él compartió el hogar con la familia desde que se instalaron en San Petersburgo en 1899, e hizo de la casa su lugar de trabajo. Desfilaban por sus pasillos una enorme cantidad de alumnos, a quienes instruyó con rigurosidad, pero manteniendo al mismo tiempo gran flexibilidad para innovar. Se valió de la experiencia obtenida en este contexto para refinar sus métodos de enseñanza, que implementaría exitosamente con las mujeres de la familia primero y con Vladimir más tarde.

En suma, la criatura nació bajo el mismo techo que un tío profesor e intérprete de piano, una madre aficionada a las teclas, un padre violinista que contaba con las relaciones adecuadas para el desarrollo de una carrera musical, dos hermanas de carácter dócil y carentes de genio manifiesto para la música que lo contuvieron desde la niñez (y nunca reclamaron excesiva atención parental para sí mismas). Es decir, un hogar propicio para el desarrollo de sus condiciones artísticas.

Para orgullo de su familia, Petrov tenía oído absoluto, una memoria prodigiosa, y un entusiasmo vivo por el estudio que lo llevaba a fatigar las teclas en interminables horas de juego y aprendizaje autodidacta supervisado. Antes de recibir educación sistemática, ya era capaz de recordar y tocar de oído las obras que su tío enseñaba a sus alumnos. Las condiciones de Vladimir fueron rápidamente estimuladas con el fin de favorecer su máximo despliegue. Antes de que su hijo cumpliera los cuatro años, Evgeny decidió que ya era el momento de dar cauce a esa energía desbordante: encomendó a su hermano la educación musical del niño prodigio.

Por entrevistas a las hermanas, sabemos que estas y su madre también acompañaron la tarea de supervisar sus horas de estudio. El acercamiento y

la predisposición a la música fueron naturales, sí, aunque habría que agregar “en el marco de un hogar compartido con cinco músicos y frecuentado por músicos”. Podemos afirmar que Vladimir habitó siempre un mundo de sonidos y, en consecuencia, no es aventurado conjeturar que, en tanto portador de todas las cualidades que ese mundo puede apreciar, se convirtió inmediatamente en el centro de atención del hogar.

Su dominio técnico y una voracidad que lo llevaba a estar casi todo el día sobre el teclado, lo ayudaron a incorporar rápidamente un amplio repertorio. A pesar de esa voracidad, nada tenía de indulgente a la hora de evaluar las obras. Valery desistió tempranamente de imponer a su sobrino los ejercicios técnicos de Heller y los estudios de Czerny. La resistencia del niño a todo aquello que no fuera estrictamente de su agrado era inquebrantable. Afortunadamente para él, sus manos expertas hicieron que no echara en falta esa batería de ejercicios por los que casi todo pianista debe pasar. Enseguida abordó los estudios de Chopin y de Liszt.

Petrov se incorporó al Conservatorio de San Petersburgo, uno de los dos más prestigiosos del Imperio Ruso, en 1914. Supo ser uno de los más jóvenes ingresantes de una casa de estudios cuyas filas habían estado, estaban y estarían integradas por músicos de la talla de Piotr Ilich Tchaikovski, Sergei Rachmaninov (en sus primeros años), Serguei Prokófiev o Dmitri Shostakóvich. Fundado por el pianista y compositor Anton Rubinstein en 1862, era una meca musical de la época, devenida cuna de la escuela pianística rusa.

Los archivos de la institución no dejan dudas respecto de la calidad del joven pianista. En su examen de ingreso ejecutó un programa demandante tanto en términos técnicos como expresivos: *Toccata* de Bach en Mi menor, estudios *op.10* n° 1, 2 y *op.25* 11 de Chopin, *Fantasía* y *sonata* en Do menor de Mozart, *Funerailles* de las *Armonías poéticas y religiosas* de Liszt y una de las dos melodías *op.3* de Anton Rubinstein. Programa de una exigencia superlativa para un músico que no contaba en ese momento con diez años de edad.

Una vez dentro de la institución, su carrera fue poco menos que meteórica. Enseguida se convirtió en el discípulo predilecto de Alexander Winkler (en su momento el principal mentor de Prokofiev) y niño mimado del conservatorio. Ejecutaba con destreza y obtenía las mejores calificaciones en los exámenes de fin de curso, era llamado para interpretar en cuanta audición se organizaba. Su reputación, seguramente con la ayuda de Evgeny y Valery, pronto desbordó los límites de la ciudad. A las presentaciones en

San Petersburgo se sumaron las invitaciones regulares de Nikolai Zverev (maestro de Alexander Siloti, Sergei Rachmaninoff, Alexander Scriabin, Konstantin Igumnov, Alexander Goldenweiser, entre otros) al Conservatorio de Moscú.

El desenlace de las tensiones sociopolíticas que sacudían el régimen autocrático hacia 1917, erosionó irreversiblemente el capital social acumulado durante el zarismo por los Petrov. A pesar del vuelco que los avatares de la historia imputaron a su familia, Vladimir mantuvo casi inalterada su forma de vida, más gracias a la contención de quienes lo rodeaban en el conservatorio y la buena fortuna que a una búsqueda consciente del propio músico. Para 1918, Petrov ya había terminado en tiempo récord la carrera inicial. El concierto final le valió estridentes aplausos y la recomendación para el ingreso inmediato a la *Aspirantura* (lo que hoy llamaríamos doctorado). Sin embargo, nunca llegó a concluir dicho curso. La escalada de las hostilidades por su historia familiar ya se hacía sentir. Si bien era un joven muy apreciado en su casa de estudios, esto no impedía el hostigamiento cada vez más habitual por parte de funcionarios que, en aquellos años, iban y venían en la intervención de la estructura administrativa del conservatorio.

A las sospechas e infundadas acusaciones por su adscripción familiar se sumó la acusación de “despreciar la gran tradición rusa”, siendo Petrov uno de los primeros intérpretes prominentes en convertirse en objeto de la más cruda arbitrariedad del Partido. Motivado por este contexto y aprovechando un descuido de la caótica administración pública, consiguió un permiso de salida para una gira de seis meses. El hostigamiento estatal labró tierra fértil para los insistentes ofrecimientos de Otto Van Hinscher, un productor austríaco con dinero y contactos que llevaba al menos dos años insistiendo para “exportar el talento del joven maravilla” al corazón musical europeo. Tras su partida, Vladimir nunca más regresó a Rusia.

Petrov llegó a Viena con un itinerario nutrido que lejos estuvo de traducirse instantáneamente en éxito y bienestar. Van Hinscher, quien sería su agente en Europa durante los siguientes dieciocho años, tenía contactos que le garantizaron circular por las salas de concierto vienesas: Vladimir ofreció casi una treintena de recitales en tres meses. Si bien la vida cultural en la ciudad de acogida era intensa, el contexto de entreguerras no lo era para ganarse la vida como artista. Aunque la cantidad de compromisos fue aceptable, el pianista resultó ser poco diestro en el arte de cobrar y hacer valer su trabajo, que además debía dar a conocer. Los primeros en notar la

calidad de Petrov fueron los propios músicos. Pianistas de la talla de Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer, Arthur Rubinstein, y Clara Haskil -con quien compartió una perdurable amistad, el amor a Mozart y un par de grabaciones-, fueron algunos de los colegas que colaboraron para impulsar su carrera.

Es sabido que las ganas de volver a Rusia rondaron la mente de Petrov entre 1920 y 1921. Las dificultades para subsistir estando lejos de su país de origen no eran tanto el problema, tal como puede apreciarse a partir de la semblanza biográfica que el *Manchester Guardian* encargó a Backhaus: “La zozobra económica y la miseria lo preocupaban poco y nada; su familia era lo que realmente angustiaba al, en aquél entonces, joven artista de 17 años”. La violencia de la que eran objeto en Rusia los miembros de esa clase social bajo sospecha, en la que podía encajar a veces la familia del pianista, junto con la arbitrariedad del estado y lo lento de las comunicaciones, ponían a Vladimir en un tortuoso estado de espera. Cada noticia sobre convulsión política y violencia en su patria lo llevaba a esperar las cartas de sus parientes con ansiedad y un profundo dolor.

Afortunadamente para él, contaba con una red de afectos que lo contuvo hasta que fortuitamente, en 1922, su carrera despegó. A partir de allí le fue posible (en cierta medida) distraerse de las preocupaciones, y luego ayudar a su familia cuando el reconocimiento del público encontró un reflejo en su situación financiera. En mayo, el mismo Backhaus se vio forzado a suspender una serie de conciertos en Francia por causa de una afección respiratoria, sugiriendo el nombre de Petrov para reemplazarlo. Eran ocho presentaciones con la Orquesta de París. Los programas incluyeron el concierto para piano n° 24 de Mozart, el n° 3 de Beethoven y el n° 2 de Brahms. Paradójicamente fue este último y no Mozart el que catapultó su carrera; paradójico porque la monumental obra de Brahms y sus innumerables demandas técnicas y de bravura no necesariamente se corresponden con el carácter estético al que Petrov solía ser asociado, y además porque incluso si este hubiera sido un campeón en dicha pieza, los teatros y el público parisino han sido caracterizados por su alergia hacia la misma (que hasta la década de 1970 fue interpretada en sus salas una escasísima cantidad de veces).

A partir de ese momento, el cachet que percibía y la cantidad de compromisos le garantizaron condiciones de vida prósperas; comenzó a devolver a su representante los dividendos correspondientes y adquirió una finca espaciosa a las afueras de Graz. Tocó sistemáticamente con más de

veinte orquestas de reconocida calidad, siendo él quien imponía condiciones a la hora de definir las obras a ejecutar. Tal fue el vuelco de su situación financiera que pudo, a diferencia de otros grandes del teclado, mantenerse al margen del mercado de las grabaciones (mal vistas por los artistas en esa época) y de los concursos.

El buen desempeño y la estabilidad anímica no fueron suficientes para anclar a Petrov en el continente. Desde comienzos de la década de 1930, la escalada antisemita comenzaba a dominar el paisaje europeo, desplegándose progresivamente a través de gestos cada vez más recurrentes. Aunque no contamos con registros que permitan constatar en forma certera la opinión de Petrov en lo que refiere a esta cuestión, hay documentos e investigaciones de sobra que describen los modos en que el antisemitismo comenzó a impregnar la vida cultural del continente ya en aquellos primeros años. Quizá su sensibilidad le permitió entender prematuramente el escenario ominoso que se avecinaba y fue por ello que decidió la segunda gran migración de su vida. El llamado a la supervivencia trazaría, una vez más, una línea de fuga en la trayectoria del astro ruso.

A comparación de otros músicos, la migración definitiva de Petrov hacia los Estados Unidos fue relativamente temprana. Existen suficientes argumentos para postular tres causas convergentes: la falta de lazos familiares en Europa junto con la imposibilidad de regresar a Rusia; el deterioro económico que caracterizó al período de entreguerras; y el antisemitismo que iba ganando espacio en el escenario político y social del viejo continente, resultando en condiciones menos favorables para los artistas de origen judío. Cuando decidió partir corría el año 1932: con 28 años, sin incursiones previas a América y siendo un pianista apreciado por colegas y buena parte del público europeo, llegó a Nueva York con una agenda modesta por delante. Fueron de especial importancia los encuentros que mantuvo con Frederick Stock y Arturo Toscanini (respectivos directores de la Orquesta Sinfónica de Chicago y la Orquesta Filarmónica de Nueva York). Se dio de la mano de estos dos directores que, siendo un ilustre desconocido para el gran público americano, hizo su entrada triunfal a las grandes salas.

A pesar de las dudas y rumores sobre su orientación sexual, en la primavera de 1933 Petrov contrajo matrimonio con Sylvia Harrison (hija de un magnate del acero). Sylvia, cinco años menor que él, profesaba un sincero amor a la música y se inclinaba por las artes de la administración. Fue ella quien lo impulsó a ampliar su repertorio y a incursionar seriamente

en el mundo de las discográficas que, tal como mostraba a esa altura Vladimir Horowitz, podía ser un negocio lucrativo. La discografía de los primeros diez años estuvo signada por el ya señalado viraje de repertorio. Hacia 1935 la figura de Petrov estaba firmemente instalada. Con niveles de convocatoria homólogos a los de Rachmaninov y Horowitz, su presencia era solicitada en las salas más grandes a lo largo y ancho de la geografía nacional. También realizó giras por las principales salas de concierto europeas hasta 1938 y conoció el éxito más rutilante en América Latina (sus ciclos integrales de Mozart son legendarios en el cono sur).

A partir de 1944 sumó a su actividad musical la docencia, que ejerció en forma privada, así como también en algunas de las escuelas más importantes del país. Si bien no fue responsable de la formación de concertistas de gran carrera, supo ofrecer ayuda esporádica a algunos de los jóvenes más reconocidos: pianistas de la talla de Julius Katchen, Leon Fleisher y Byron Janis, frecuentaron el salón de Petrov o sus cursos de verano en el Curtis Institute of Music en búsqueda de consejos.

El astro eslavo retomó sus contactos con el público europeo una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, con un nivel de popularidad mucho mayor que cuando partió a América. Otto Van Hinscher había perecido durante el conflicto bélico y, esta vez, su agenda estuvo planificada por su mujer. Durante la primavera de 1946 ofreció veintiséis presentaciones en París, Amsterdam, Madrid, Barcelona y Viena, combinando el repertorio que lo llevó al éxito, con sus viejos amores. En Viena acometió nuevamente la integral de las sonatas de Mozart en cuatro noches consecutivas y, a la semana siguiente, ofreció una luminosa lectura de los conciertos n° 20, 21, 24 y 26 en el marco de dos galas del *Musicverein* (de las cuales llega a nuestros días un registro discográfico en vivo); en el resto de los recitales, Mozart fue combinado con la segunda sonata de Rachmaninov, las baladas de Chopin, el *Carnaval* op.9 y la primera sonata de Schumann; volvió además al segundo concierto de Brahms y agregó el tercero de Rachmaninov.

Las visitas primaverales a Europa se integraron enseguida al calendario de Petrov, aunque con programas menos exigentes a partir de la década de 1950: no daría más de doce recitales, que dedicaría casi exclusivamente a la obra de Mozart y Chopin. Estimamos que entre 1950 y 1960 ofreció entre 40 y 50 presentaciones públicas al año. A esta altura ya tenía un par de hijas y vivía con su mujer y sus dos hermanas, trasladadas a Estados Unidos tras denodados esfuerzos; y, en contraste con sus colegas, optó por una agenda

más tranquila que le dejara tiempo para descansar con su familia, impartir lecciones y abarcar proyectos discográficos de envergadura.

Su carácter taciturno, sus escasas presentaciones públicas y el repertorio poco habitual al que se avocó, lo llevaron a mantenerse al margen de las polémicas que en esos años se desplegaban alrededor de otros grandes pianistas. Nadie podía o tenía interés en reprochar sus interpretaciones, no encontraban en él una fuerza que inspirase reacción y, aun así, ocupaba un lugar destacado.

De 1970 en adelante, Petrov acotó aún más su ya modesta agenda de conciertos. En la temporada de 1979 redujo a veintitrés sus presentaciones en suelo norteamericano, suprimió las giras por América Latina que habían sido moneda corriente entre los 50' y los 70', y restringió a cinco conciertos su tradicional gira europea de primavera. Ello, claro está, no por una merma de demanda. El cartel de “*sold out*” se colgaba en la taquilla de cuanto teatro pisaba y las distintas cadenas de televisión se disputaban los derechos de transmisión de sus recitales y conciertos, redundando en ganancias extraordinarias para el pianista y quienes por él apostaban. La venta de discos crecía sostenidamente y con ello su popularidad, que incluso permeó en la URSS, a pesar de que su nombre yacía vedado desde hacía décadas por las autoridades del partido.

A diferencia de algunos pianistas de nuestros días, como Grigory Sokolov, Martha Argerich o Mitsuko Uchida, que aun rondando las siete y ocho décadas no parecen mostrar grandes fisuras en su condición técnica, Petrov sufrió pronto los embates de la edad. Ya a partir de los sesenta años se vio arrastrado por los críticos a abandonar el repertorio romántico y virtuoso que veintitantos años antes lo había llevado al éxito comercial en Estados Unidos: el *Carnaval* op.9 de Schumann, el tercer concierto y la segunda sonata para piano de Rachmaninov, el segundo concierto de Brahms, *Petrouchka* de Stravinsky; todos fueron desvaneciéndose de sus programas de concierto y recitales a partir de 1965. Pese a no ser especialmente susceptible a las reseñas, ciertas críticas deben haberle resultado dolorosas. Algunas expresiones son ilustrativas del escenario al que debió enfrentarse con la edad: “Hasta su proverbial calidad expresiva se vio empañada por la lucha perdida ante las demandas de la obra [segundo concierto de Brahms]. Decir que no a tiempo es el último gesto técnico que Petrov deberá aprender, si es que acaso quiere resguardar su legado”, fue la sentencia de un célebre y controvertido crítico del diario con mayor tirada de Nueva York.

La vejez, debe decirse, trajo al artista algo más que restricciones. La consolidación de su reputación y el cariño del público no descansaban en las críticas periodísticas ni en su menguada capacidad acrobática frente al teclado. Esto no solo se vio reflejado en el indiscutible éxito de sus presentaciones en público, sino que además cristalizó en el mundo discográfico. En 1976, *Deutsche Grammophon* pagó 60.000 dólares por un contrato de exclusividad con el pianista septuagenario, además de 10.000 dólares por cada disco producido y el 12% de las ganancias obtenidas por las ventas. Lo oneroso de la paga contrastaba con las condiciones flexibles para el artista: se estipulaba como única obligación la producción de un disco por año. Petrov tenía la potestad de decidir repertorio, fecha y locación de la grabación. Bajo estas condiciones, registró cuatro discos hasta su fallecimiento.

Como era de esperarse, las últimas grabaciones, que devinieron canónicas, las consagró a Mozart. El primer año de contrato eligió tres conciertos: los n° 19, 24 y el concierto para tres pianos, junto a la Orquesta Filarmónica de Berlín, Daniel Barenboim y Vladimir Ashkenazy (dos pianistas de la nueva generación que abarcarían, como Petrov, la integral de conciertos del compositor), bajo la dirección de Seiji Ozawa. A diferencia de sus grabaciones anteriores de estas obras, la del *Yellow Level* ostenta una expresividad renovada: los *rubatos* ocupan un lugar notorio por primera vez en su extensa discografía. Le seguirían dos discos con las fantasías en Do menor y Re menor, y las sonatas n° 8-12 y 14. Si bien estas versiones no difieren sustancialmente en carácter respecto de las anteriores, tuvieron gran éxito en el mercado. Los críticos concentraron sus observaciones en el tipo de sonido, que en este último disco fue producido por un sistema de grabación novedoso que la compañía americana Denon había desarrollado poco tiempo atrás.

El disco final, aquél de 1979, revela una faceta conmovedora y sugestiva. Aquí un fragmento de la reseña publicada por *Gramophone*, titulada *Mozart's concerto becomes a rite of passage*:

Asistimos a una lectura inesperada... Orbitan aquí elementos que desconocemos, elementos que probablemente jamás podamos describir con justicia, elementos que se traducen en una cualidad conmovedora. El Adagio del K.488 evoca simultáneamente la despedida desgarradora y la gloriosa luz de la eternidad... Herman Abert sostuvo que el *Rondo* K.511 es una

obra culmine del género, Richard Wigmore asocia su carácter especular al frágil estado de salud del compositor a la hora de alumbrarlo, músicos como Horowitz prefieren rescatar en él una improbable faceta lúdica. Petrov nos interpela sugestivamente: más que nunca se revela a sí mismo en la música, evoca una circularidad eterna y nos deja frente a un interrogante... ¿qué puede venir después de esto?, ¿puede acaso quedar algo?

(*Gramophone*, noviembre de 1979)

Petrov falleció en su departamento de Nueva York el 20 de diciembre de 1979, acompañado de su mujer y sus hijas, por causa de una insuficiencia cardíaca. Según trascendió a la prensa, el pianista arrastraba la enfermedad desde hacía más de un año y, por decisión propia, aguardó el final sin ponerse en lista de espera para un trasplante. El diagnóstico, según se supo, fue el motivo de la cancelación de todos sus compromisos públicos a partir de 1978. El funeral congregó a grandes personalidades del mundo de la música, que dieron su pésame a la familia un lluvioso día 21. Petrov dejó a su mujer una herencia de dos millones y medio de dólares, un piso confortable en el centro de la ciudad y la casa en Austria. Fue llorado por sus colegas, entre quienes cosechó sendas amistades; también por varios jóvenes cuya carrera inspiró e intentó impulsar. Su legado a las generaciones de pianistas que lo sucedieron, incommensurable, sigue teniendo resonancias hasta nuestros días.

3. Una trayectoria, muchos/as pianistas

Lo que se ha leído hasta aquí es una modesta biografía conjetural, resumen sumario de la trayectoria vital de un pianista canónico inventado; comentario que ha sido producto de la investigación y la imaginación de quien escribe. El ejercicio que me he propuesto responde a un desafío preciso: transmitir a un lector o lectora (no necesariamente músico/a) el mundo de los concertistas destacados y las lógicas de consagración pianística durante la primera mitad del siglo XX.

Encontraba al menos dos estrategias posibles ante la necesidad de tal incorporación. La primera, de orden histórico, consistía en presentar las biografías de algunos/as de los/as pianistas estelares del período. El

problema de esta opción es de carácter instrumental y tiene que ver con la extensión: no contaría con suficiente espacio en este texto para incorporar dichas biografías. La segunda estrategia, de corte sociodemográfico, consistía en caracterizar las trayectorias pianísticas ejemplares utilizando medidas resumen estadísticas, con el fin de expresar de manera sintética un gran volumen de información. Esta opción hubiera supuesto renunciar al intento de acercar al/a lector/a al mundo de los/as concertistas del modo en que se acercan los/as propios/as pianistas.³

He ensayado aquí una solución de compromiso. Narré la trayectoria de un pianista arquetípico, una biografía conjetural. La intención fue acercar el tema al/a lector/a del modo más empático posible. Hacer conocer la constelación de pianistas canónicos/as y sus trayectorias de manera similar a la que es conocida por los/as propios/as músicos/as, pero sin desatender las inquietudes disciplinares que motorizan la investigación. Tal como he señalado, Vladimir Petrov es un personaje ficticio pero no arbitrario: se corresponde con los parámetros estadísticos que caracterizan a los/as pianistas canónicos/as del siglo XX, y su derrotero vital estuvo sacudido por las mismas fuerzas que condicionaron a los beneméritos de la historia.

Petrov fue varón, al igual que el 82% de la población de pianistas canónicos y consagrados -todos los porcentajes que se presenten a partir de aquí harán referencia a dicha población, que también llamaré PCC.⁴ Nació en Rusia, el país que concentró la mayor cantidad de PCC, acumulando un 17% del total, y fue judío de origen eslavo -como el 36% y 40%, respectivamente. Creció en el seno de una familia de músicos, tal como lo hizo el 65% de la PCC. Previsiblemente, esto influyó en que comenzara muy temprano su estudio sistemático del instrumento: lo hizo a los cuatro años y medio, la media para la población que nos ocupa y, al igual que el 87%, encausó posteriormente su formación dentro de una institución musical formal.

En lo que refiere a su repertorio, si bien supo grabar obras de muchos compositores, se dedicó con especial énfasis a Mozart. Nuevamente, este derrotero puede considerarse arquetípico: Petrov, al igual que la mayoría de los pianistas canónicos, alcanzó progresivamente a identificarse con un

³ La similitud con biografías de pianistas prominentes, medio de acercamiento de los jóvenes músicos a sus modelos de rol, puede verse por ejemplo en Brendel (2006), Horowitz (1984), Rattalino (2005) o Bellami (2011).

⁴ Se adoptó un criterio nativo y restrictivo para definir la población de pianistas canónicos/as.

repertorio. Abundan los ejemplos históricos de estos emparejamientos estéticos, por mencionar algunos: Alfred Cortot con la obra de Chopin, Mitsuko Uchida con Mozart, Alfred Brendel con Liszt y Schubert, Glenn Gould y Rosalyn Tureck con Bach, Pollini con Beethoven y Chopin, Artur Schnabel y Wilhelm Kempff con Beethoven, Zoltán Kocsis con Bartok, Friedrich Gulda con el repertorio clásico y romántico vienés (especialmente Mozart, Beethoven y Schubert), Alicia de Larrocha con Albéniz y Granados, Kristyan Zimmermann con Chopin, Clara Haskil con Mozart, entre otros.

No está de más señalar que la identificación de Petrov con un repertorio de su agrado constituyó un proceso progresivo extendido en el tiempo: pudo darse con el correr de los años y fue más fácil a medida que consolidó su prestigio. Tal como permite observar la biografía, la elección del repertorio no depende exclusivamente del artista, sino que su libertad para hacerlo está fuertemente correlacionada con su popularidad, prestigio y reputación. En todo caso, la libertad tiene un costo cuando se ejerce sin ser portador de dichos atributos, tal como le ocurrió a Vladimir durante sus años de juventud.

Por poner solo un paralelismo histórico, vale recordar una anécdota de Arthur Rubinstein a propósito de sus primeros años en Estados Unidos. Llegó con su mujer y sus hijos tras la invasión alemana a París, en la Segunda Guerra Mundial, con más de 50 años y una carrera consolidada. Tenía pensado grabar el concierto para piano y orquesta n.º 1 de Tchaikovsky para RCA Victor Red Seal, pese a lo cual la compañía discográfica le impuso el concierto op. 16 de Grieg que, en palabras de Rubinstein, *en aquellos años (década de 1940) era considerada por los músicos como una obra menor*; Horowitz, colega con quien compartía el sello, se había garantizado por contrato la exclusividad del Tchaikovsky con sus proverbiales octavas, cosa que puso furioso al pianista polaco. A las pocas semanas, su mujer *que era quien se encargaba de las cuestiones administrativas de la casa y las finanzas, llegó un día de hacer las compras y le dejó sobre el atril la partitura del concierto*, que leyó de una sola vez y finalmente accedió a grabar.

Siguiendo con el análisis de repertorios, Petrov consagró sus cualidades interpretativas a los grandes genios del pasado tal como el 67% de los PCC, sin incorporar sistemáticamente obras de compositores que le eran contemporáneos. Asimismo evitó incursionar en otros géneros musicales, tal cual lo hicieran el 82% de la PCC. Y aquí un comentario mínimo sobre las excepciones: las motivaciones de quienes lo hicieron son difíciles de sistematizar (quizá no admitan tal operación); prima aquí la pluralidad. Para

algunos/as la ejecución de otras músicas pareciera formar parte de la identidad: Gulda adoptó el jazz durante su juventud, cuan espejo rebelde ante la pretensión de monopolio estético que caracterizaba al totalitarismo centroeuropeo; Cziffra llegó a ganarse la vida como pianista de jazz, improvisando *en estilo gitano* en bares de su Hungría natal tras la Segunda Guerra Mundial; otros/as, como Trifonov, han sabido incorporar a sus programas composiciones y arreglos propios.

Finalmente, cabe señalar que Petrov dedicó parte de su tiempo a la enseñanza, tarea que fue ejecutada, si bien no como actividad principal, por casi todos los/as pianistas canónicos/as. Asimismo, siguiendo el patrón mayoritario, incrementó su frecuencia a medida que fue creciendo en edad. En los casos empíricos, los niveles de institucionalización y asiduidad fueron variables, en un rango que va de lo esporádico a lo frecuente y sistemático: el 31% decidió incorporarse al plantel docente de instituciones musicales de renombre, mientras que el 17% ejercieron profusamente la enseñanza por cuenta propia (en sus residencias y hasta en retiros a su cargo para la convivencia con los/as pianistas en formación). Entre los/as primeros/as podemos contar casos como los de Elisso Virssaladze y la ya mencionada Nikoláyeva; entre los segundos a Arturo Benedetti Michelangeli y Maria João Pires.

La biografía no solo retrata un pianista arquetípico, sino que es también conjetural. Conjetural porque, de haber existido durante los años reseñados un virtuoso con las características de Petrov -definible como el pianista canónico medio-, su trayectoria vital podría haber sido la descripta. Es decir que procuré conservar en el texto la fidelidad al devenir de las condiciones históricas que tuvieron impacto sobre el mundo de la música en general y de los pianistas en particular.

Las condiciones sociales, políticas y musicales que rodearon a nuestro personaje, son las mismas que transitaron los/as concertistas de la época: las convulsiones políticas de su patria lo pusieron frente a los mismos dilemas que enfrentaron sus colegas reales y, tal como hicieron varios/as de ellos/as, decidió migrar; la escalada del antisemitismo europeo lo arrastró, como a tantos otros músicos/as, hacia los Estados Unidos; las tensiones que se pusieron de manifiesto en la elección del repertorio, tanto para las grabaciones como para ejecutar en vivo, se corresponden con las expresadas por grandes pianistas de su tiempo. Las críticas, reseñas y testimonios presentes en la biografía fueron escritos a partir de modelos reales de la época; constituyen paráfrasis. Los/as otros/as músicos/as que aparecen, que

hubieran sido los/as contemporáneos/as de Petrov, efectivamente existieron y están cuidadosamente contextualizados/as.

En cuanto al lenguaje utilizado en la biografía conjetural, es el mismo que figura en un gran número de biografías de pianistas canónicos/as, y tiene aquí el objetivo de poner en relieve las tensiones que estas trayectorias extraordinarias producen en el círculo de las personas más allegadas a los/as músicos/as. En el caso de Petrov, dicha tensión se manifiesta en la subordinación de la unidad doméstica al desarrollo de su talento pianístico, subordinación que no solo se expresa en la distribución y el carácter de las tareas domésticas (a él solo le corresponde estudiar, mientras que el resto se encarga de las tareas de producción, reproducción y la supervisión de su “adecuado desarrollo musical”), sino que también cristaliza en el plano simbólico, en la descripción de las hermanas como “carentes de genio manifiesto”.⁵

Esta lógica de organización familiar que jerarquiza el genio por sobre cualquier otro valor y promueve frenéticamente su desarrollo es propia del mundo pianístico: Clara Wieck fue receptora de toda la atención y planificación familiar imaginable; Martha Argerich lo fue, muchos años más tarde, llegando a padecer un desmembramiento familiar para favorecer su disposición al estudio (circunstancia que comparte con Clara Haskil); Lang Lang (hijo y nieto único) *padeció* desde los dos años un *entrenamiento de carácter militar* supervisado por sus padres, y los ejemplos podrían continuar indefinidamente.

En suma, he descrito la biografía de un personaje ficticio, apostando a que esta encuentre en la complejidad su más notable atributo. Complejidad por su condensación de historias de vida en una única trayectoria; complejidad por sus muchos vínculos (expresados abierta e implícitamente) con el que fuera en aquél entonces el marco social, político y artístico. Se ha dicho con justicia, una biografía es igual a la personalidad del biografiado más sus circunstancias. De allí que haya buscado, una y otra vez, establecer un diálogo entre las condiciones que moldearon el carácter de Petrov y los marcos que habilitaron su gravitación histórica. Esta búsqueda pretendió resumir el mundo de los/as concertistas nacidos entre los últimos años del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX, para ser conocido por el

⁵ Una descripción pormenorizada de las lógicas de organización doméstica para la crianza de prodigios musicales puede encontrarse en Wagner (2015), Elías (1991), Sciarano (2020).

lector de un modo análogo al que es vivenciado y sentido por los propios pianistas.

4. Coda: pensar la investigación de forma polifónica

La estrategia expositiva escogida no solo abre la investigación a un público más amplio, sino que facilita el diálogo entre interlocutores del ámbito pianístico y del ámbito académico, en tanto es, hasta cierto punto, inteligible para ambos. A fin de cuentas, las preocupaciones disciplinares -la historia y geopolítica, la sociología de las profesiones artísticas, las propiedades del mercado de la “música culta”, entre tantas otras- se hacen carne y tienen lugar en las trayectorias de las personas.⁶ Aun así, lo infrecuente de la estrategia supo despertar suspicacias entre investigadores/as, referidas especialmente a cuestiones de validez.

En lo que respecta a la validez, es oportuno señalar que la mayor parte de las variables analizadas y puestas en juego en la biografía de Petrov fueron construidas -pensadas, repensadas, problematizadas- inductivamente; todas las dimensiones analíticas fueron puestas a prueba en los campos de interlocución que la investigación integra en un diálogo de interdependencias. Sí: interdependencias. En estos años fue muy frecuente la participación activa en la construcción de puentes entre el mundo académico y el pianístico. Muchas veces concurrí a conciertos y recitales de pianistas amigos/as con colegas investigadores/as, con entradas que consiguieron los primeros para los segundos; incluso científicos/as fueron invitados conmigo a cenas pos concierto. Los/as músicos/as, por su parte, fueron bienvenidos/as en las varias oportunidades en las que presenté avances de investigación.

A continuación transcribo, literalmente y en orden de aparición, algunos fragmentos de comentarios que colegas investigadores/as y Diego Prigollini (Maestro de varios/as pianistas jóvenes argentinos/as de la actualidad, y mentor de otros tantos extranjeros que hoy hacen fuertes avances en el escenario internacional) me hicieran, en el marco de una

⁶ Esta forma de concebir la biografía en la investigación social la retomo de Balán y Jelin (1979). Asimismo, la explicitación de los entrelazamientos entre distintas dimensiones y planos del análisis, que incluye la reflexividad de la propia tarea investigativa, se corresponde con la propuesta de Jelin (2009).

reunión para discutir la biografía conjetural en el Instituto de Investigaciones Gino Germani:

(Colega I) Habría una manera, seguramente, para presentarle el argumento al lector permitiendo que transite todo lo que vos transitaste, así no aparece como algo ya resuelto. Si no parece que hubiera que creerte que llegaste bien a ese razonamiento y que tenés justificado por qué. Es como que exigís un poco que el lector te crea. ¿En qué frecuencia aparecen todas las afirmaciones que estás presentando? ¿Está probado? ¿Es absolutamente evidente para todo el mundo? Para mí no... es fácil decir “vos no conocés y yo sí, por eso tenés que creerme”, pero se supone que uno tiene que explicar los métodos a través de los cuales llegó a esos razonamientos...

(Colega II) Usar la ficción puede ser bueno, pero es siempre una apuesta. Y hay criterios que proponés para justificar su uso que no sé si son válidos: facilitar la inteligibilidad es un “semicriterio”... Como libro literario está genial, como investigación va a depender del humor de quien te juzgue el día que le toque leerlo. Capaz que le parece una estrategia genial, capaz que le parece que sos un insolente que no está respetando el canon. Es muy de criterio personal...

(Colega III) Sobre la biografía conjetural, ya que está basada en un análisis sociodemográfico de pianistas consagrados, yo te preguntaría ¿Por qué no tomas una biografía de un pianista real y decidís en cambio escribir una ficción?

(Diego Prigollini) Yo tengo una doble lectura: una por haber sido pianista y dedicarme a formar a toda esta gente que Guido investiga; otra como investigador. Como investigador yo me cuidaría en algunas cosas, especialmente en la defensa epistemológica de esto que algunos llamaron “ficcionalizar”; después puedo decir que uno, como pianista, lee esto y dice “esto es totalmente cierto”. De hecho, en la medida en que iba avanzando pensaba “a ver, yo conozco a todos los pianistas de la historia y a este no lo conozco”, hasta que en algún momento

me acordé de el epígrafe y entendí de qué iba... ¿Por qué afirmaría que no es “ficcional”? Lo definiendo con Lacan: pensemos “lo real” como aquello empíricamente comprobado, y “la realidad” como la construcción que cada uno de nosotros hace sobre lo real. Esta biografía no es lo real, sí es la realidad... A mí me sorprendía, insisto, no poder identificarlo; y me interesa mucho de esta “no ficción”, insisto con el concepto de “realidad”, la cantidad de temas que involucra y que todos fueron trayendo... Para cualquier pianista, uno lee y dice “compro, esta ficción es real”. [con estas palabras exactas termina su intervención].

El sociólogo y filósofo Alfred Schutz nos enseñó que las construcciones de las ciencias sociales deben ser consistentes con las construcciones de los actores cotidianos. Su postulado de adecuación (Schutz, 1962) explica cuándo tales construcciones son adecuadas: si el modelo científico de una acción es entendido en el marco cotidiano de aquellos/as a quienes refiere, es suficiente para cumplimentar con el postulado de adecuación; ya no es importante el hecho de que esta acción haya ocurrido efectivamente o sea una mera construcción modélica (Eberle, 2019). El presentar el contrapunto entre un nativo experto e investigadores/as sociales no responde al objetivo de jerarquizar un punto de vista por sobre los otros; tampoco pretendo aquí proponer una solución por la vía hermenéutica trascendental. Sugiero, en cambio, mantener la controversia y el contrapunto, en tanto medios para la construcción de conocimiento (uno más plural y más abierto). Ya ha señalado Amartya Sen, con notable agudeza, la posibilidad de cohabitación de múltiples y contradictorios principios imparciales (Sen, 2009). Teniendo esto en cuenta y considerando todo lo anterior, el presente texto incorpora, con un grado de consenso variable pero siempre explicitado, los diálogos e interdependencias socio-científicas y las instancias siempre colectivas de construcción de conocimiento.

Recibido 27 de septiembre de 2020. Aceptado 26 de octubre de 2020.

* Guido Alejo Sciurano. Licenciado en Ciencia Política y Gobierno por la Universidad Torcuato Di Tella, y doctorando en Ciencias Sociales del programa de posgrado UNGS-IDES. Actualmente es becario del CONICET en el CIS-CONICET/IDES. Contacto: sciurano@gmail.com

Bibliografía

Balán, J. & Jelin, E. (1979). La estructura social en biografía personal. *Estudios CEDES*, 2 (9).

Bellami, O. (2011). *Martha Argerich*. Buenos Aires: Grupo Ilhsa S.A.

Brendel, A. (2006). *El velo del orden: Conversaciones con Alfred Brendel*. Madrid: Antonio Machado.

Denzin, N. K. (1997). *Interpretative Ethnography: Ethnographic practices in the 21st century*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Eberle, T. (2019). Análisis fenomenológico del mundo de la vida e investigación social interpretativa: La importancia del postulado de adecuación en la obra de Alfred Schutz. *Revista Diferencias*, 1 (7), 137-155.

Elias, N. (1991). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península.

Finley, S. (2008). Arts based research. En *Handbook of the Arts in Qualitative Research* (pp. 71-81). J. Knowles & L. Cole (comp.). SAGE Publications, Inc.

Furman, R. (2006). Poetic forms and structures in qualitative health research. *Qualitative Health Research*, 6(4), 560-566.

Furman, R., Lietz, C. y Langer C. L. (2006). The research poem in international social work: Innovations in qualitative methodology. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(3), 1-8.

Horowitz, J. (1984). *Conversations with Arrau*. Nueva York: Alfred A. Knopf, Inc.

Jelin, E. (2009). Rosas transplantadas y el mito de Eldorado. Travesías en el tiempo, en el espacio, en la imagen y en el silencio. *Revista Del Museo De Antropología*, 2(1), 75-86. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v2.n1.5408>

Marechal, G. y Linstead, S. L. (2010). Metropoems: Poetic method and ethnographic experience. *Qualitative Inquiry*, 16(1), 66-77.

Rattalino, P. (2005). *Vladimir Horowitz*. Barcelona: Editorial Nortésur.

Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schutz, A. (1974). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.

Sciurano, G. A. (2020). Sociología de un genio revisitada: analizando, una vez más, la trayectoria de Mozart. (*pensamiento*), (*palabra*)... Y Obra, n°24, 46-61. <https://doi.org/10.17227/ppo.num24-10624>

Sen, A. (2009). *The idea of justice*. Cambridge: Harvard University Press.

Wagner, I. (2015). *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*. New Brunswick, Rutgers University Press.

Willis, P. (2002). Poetry and poetics in phenomenological research. *Indo-*

Pacific Journal of Phenomenology, 3(1), 1-19.