

esmuc

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

## TREBALL DE FI DE MÀSTER

Friedrich Gulda

*L'enfant terrible*

Estudiant: Itxaso Sainz de la Maza Bilbao

Àmbit / Modalitat: Piano Clàssic i Contemporani / Interpretació

Director: Xavier Barbeta Martí

Curs: 2014 / 2015

Vistiplau del director:

*Este trabajo surge como fruto de mi deseo personal de dar a conocer la genialidad de Friedrich Gulda, así como los motivos que llevaron al pianista a alejarse del mundo de la música clásica. Para ello estudiaremos, en primer lugar, la trayectoria artística y profesional del mismo y analizaremos, después, cuáles fueron los motivos por los que sus proyectos fueron tan duramente criticados. Descubriremos, así, que el compaginar o conocer música de diferentes géneros, tales como la clásica o el jazz, es una experiencia plenamente enriquecedora y beneficiosa para el desarrollo artístico de los músicos. Asimismo, reflexionaremos sobre cómo dichos ideales podrían incluirse dentro del ámbito educativo, en beneficio de los futuros profesionales de la música.*

*Aquest treball sorgeix del meu desig personal de donar a conèixer la genialitat d'en Friedrich Gulda, així com els motius que el van portar a allunyar-se del món de la música clàssica. Amb aquest objectiu estudiarem, en primer lloc, la trajectòria artística i professional del músic i analitzarem, després, quins van ser els motius pels quals els seus projectes van ser tan fortament criticats. Descobrirem, així, que compaginar o conèixer música de diferents gèneres, com la clàssica o el jazz, és una experiència plenament enriquidora i beneficiosa pel desenvolupament artístic dels músics. Tanmateix, reflexionarem entorn dels ideals que es podrien incloure dins l'àmbit educatiu, en benefici dels futurs professionals de la música.*

*This work is a result of my personal wish of transferring the genius of Friedrich Gulda and the reasons that led the pianist to get away from the society of the classical music. For this purpose, we will study in the first place his artistic and professional career. After this, we will analyze why his projects were so hardly criticized. This way, we will discover that combining and knowing music of different styles, such as classical or jazz music, is a fully rewarding and beneficial experience for the artistic development of the musicians. Likewise, we will also reflect on how those ideas could be included in the music schools, in order to benefit the future musicians.*

# ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Friedrich Gulda	5
○ Su familia	
○ Friedrich Gulda: el músico	
3. El Gulda clásico	10
○ El repertorio de Gulda	
4. Gulda y el jazz	14
○ ¿Cómo entró Friedrich Gulda en el mundo del jazz?	
○ Trayectoria	
○ Colaboradores	
○ Lección importante del jazz: el <i>swing</i>	
5. Gulda y la Freie Musik	23
○ ¿Qué es la Freie Musik?	
○ Reacciones	
○ Colaboraciones	
6. Última etapa – música folk, rock, techno	28
7. Friedrich Gulda: el compositor	31
○ Su estilo compositivo	
○ Sus obras	
✓ Su obra para piano	
✓ Concierto para cello y Big Band	
✓ <i>Paradise Island</i>	
8. ¿Por qué la vida de Friedrich Gulda fue un escándalo?	40
○ El pianista terrorista	
○ Los conciertos de Gulda	
9. Conclusiones	49
○ El espíritu de Gulda en el ámbito educativo	
10. Bibliografía	53
11. ANEXO. Obra de Gulda (Listado)	54

## 1. Introducción

Friedrich Gulda (1930 – 2000) fue uno de los pianistas más famosos e influyentes del siglo XX. Comenzó sus estudios musicales en su ciudad natal, Viena, la cuna de la visión más tradicionalista y seria de la música clásica europea. Gracias a su extraordinario talento, adquirió con grandísima rapidez una considerable reputación como pianista.

Sin embargo, el formato de concierto clásico tradicional, así como la mera reproducción de obras de épocas pasadas, no eran suficientes para satisfacer las necesidades artísticas ni espirituales del músico. Este hecho, ligado al firme e inquebrantable carácter de Gulda, llevaron al pianista a experimentar con el jazz, género musical con el que se sentía fuertemente identificado a causa de la posibilidad de improvisación y creación que el mismo le ofrecía, mientras seguía desarrollando una intensa actividad como pianista clásico.

El estudio intensivo del jazz por parte de Gulda, así como una manera de tocar el repertorio pianístico clásico totalmente independiente y personal – con ornamentos improvisados, variaciones con respecto a lo que en la partitura está escrito, entre otros muchos ejemplos – lo convirtieron en una figura completamente controvertida y criticada. Tanto que algunos le llegaron incluso a apodar como “el pianista terrorista”<sup>1</sup>.

El objetivo de este trabajo es conocer de una manera cercana y profunda la figura de Friedrich Gulda y entender cuáles fueron los motivos que llevaron al pianista a alejarse del mundo de la música clásica. Para ello estudiaremos, primero, el recorrido artístico y profesional del pianista y analizaremos, después, cuáles fueron los motivos por los que sus actos fueron tan duramente criticados. Este hecho también nos llevará a reflexionar sobre cuestiones, tales como si una actitud abierta hacia los diferentes géneros musicales, como lo era la de Gulda, puede llegar a ser más enriquecedora que dañina, o sobre cómo podríamos cambiar la educación musical actual para poder incluir los ideales del músico en la misma.

Friedrich Gulda es un pianista al que siempre he admirado, principalmente, por su actividad pianística, pero también por su faceta polifacética y su enorme fuerza vital para reinventarse como músico y desarrollar nuevos y rompedores proyectos. Además, y por otro lado, siempre he disfrutado enormemente de los recitales en los que la música clásica y la jazz son combinadas, tal y como Gulda hacía en los suyos. También he intentado en menor medida aplicar esta idea en mis propios conciertos, hecho por el cual me siento identificada con él.

---

<sup>1</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*.

Este trabajo me pareció una buena oportunidad para descubrir más sobre Gulda y desenmarañar algunas cuestiones estilísticas que el músico planteaba.

Durante el proceso de investigación me he encontrado con algunas dificultades. La primera de ellas, es que existe muy poca información escrita sobre Gulda. Además, la poca a la que he tenido disponibilidad estaba escrita en alemán. En referencia a ello, cabe destacar que todas las citas incluidas en este trabajo han sido traducidas por mí.

Aún así, las fuentes a las que he tenido acceso han sido muy fructíferas e interesantes, y he podido adquirir gracias a ellas muchísima información sobre los ideales y la forma de tocar de Gulda. Sustanciales han sido en este sentido el documental "*So What!*", que hace un estudio sobre la vida y la actividad musical de Friedrich Gulda, así como el libro "*Worte zur Musik*", el cual incluye citas, entrevistas y reflexiones del propio pianista, editado por su última pareja y compañera artística, Ursula Anders.

Me gustaría especialmente transmitir mis agradecimientos a Xavier Barbeta, mi director del trabajo, por haberme ayudado con la realización del mismo, y a mi padre, Karmelo Sainz de la Maza, gracias a quien descubrí la faceta polifacética de Friedrich Gulda.

## 2. Friedrich Gulda

### ○ Su familia

Friedrich Gulda nació el 16 de Mayo de 1930 en Viena, Austria. Fue el segundo hijo de Friedrich Johann Gulda (1888-1957) y Marie Aloysia Gulda (1893-1984). Según el pianista, su familia era “bastante conservadora”<sup>2</sup>, y ésta era, en realidad, una filosofía de vida contra la que el músico luchó durante toda su vida. Sus padres eran maestros y posteriormente su hermana, Hedwig Gulda (1928), también decidió ocupar dicho cargo. Gulda los veía como “una pequeña familia burguesa, aunque con inquietudes intelectuales”<sup>3</sup>.



Friedrich Gulda, junto a su hermana Hedwig

Su padre, además de ser el director de una escuela de educación secundaria, llevaba una actividad muy activa en la política por sus fuertes inclinaciones socialdemócratas. Este hecho en los años 20 y 30, según Gulda, era “un auténtico negocio”<sup>4</sup>. No obstante, cuando Austria se volvió fascista en 1934, cuatro años antes de que Hitler entrara en el país, fue despedido de su cargo como maestro por ser un hombre de izquierdas.



Friedrich Gulda sénior

Friedrich Gulda sénior tocaba el cello y le dio a su hijo su primera clase de música de cámara. A pesar de no llegar a ser un músico famoso, nunca perdió el interés por el contenido intelectual de la música. De hecho, tenía altas ambiciones musicales: era miembro del *Männergesangsverein*<sup>5</sup> de Viena y formó parte de un cuarteto de cuerda amateur.

<sup>2</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Unión de los hombres cantores.

La madre de Gulda, Marie, sentía también una gran pasión por la música. Era pianista y, según Gulda, era “bastante buena”<sup>6</sup>. Solía decir: “Tengo el talento de mi madre (...) en combinación con la seriedad y el amor hacia la música de mi padre.”<sup>7</sup> Asimismo, Marie no dejó nunca de apoyar y de acompañar a su hijo, posteriormente, en muchísimas de sus giras.



Marie Gulda

Gulda frecuentemente recordaba que la lección más importante que había aprendido de su familia fue un consejo que le dio su padre:

“El carácter, la fortaleza y la constancia son casi más importantes que el talento.”<sup>8</sup>

Y, de hecho, esta frase resume a la perfección la personalidad de Friedrich Gulda. Para empezar, porque era un músico desbordante de talento. Pero lo que más caracterizaba su persona no era este hecho, sino la increíble fuerza de voluntad que tenía para conseguir aquello que deseaba. Siempre se mostraba deseoso de renovarse y de innovar, de conocer nuevas formas de hacer música y músicos diferentes a él. Todo ello ligado al increíble carácter tenaz y leal a sus ideas: no tenía ningún tipo de reparo en expresar su opinión, aunque ésta fuera completamente rompedora y diferente a los círculos en los que el pianista se movía. Del mismo modo, tampoco dudó nunca en enfrentarse a los sistemas establecidos por la sociedad que él consideraba que no funcionaban: el círculo conservador de la sociedad austríaca, el formato de concierto clásico, los anticuados sistemas educativos...

Friedrich Gulda fue durante toda su vida muy mujeriego, especialmente, al final de su vida. Explicaba frecuentemente que le gustaba ir a las discotecas de Ibiza donde podía ver a “las chicas más bellas”<sup>9</sup>. También decía que el observar las “bellas piernas de las bailarinas de las discotecas” le ayudaba a “inspirarse y a trabajar”<sup>10</sup>. De hecho, para el pianista la música era como una mujer. Explicaba:

“La música me da un sentimiento de seguridad: como el que te da una madre. También un sentimiento de confianza, de constante presencia: como el que te da una perfecta esposa. Pero además, en su vital originalidad, en su carácter caprichoso e impredecible,

<sup>6</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>7</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*.

<sup>8</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>9</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 145.

<sup>10</sup> Ibid, p. 148.

me da un sentimiento como el que una perfecta amante otorga. La música es, en realidad, una mujer que todo hombre desea pero que en realidad no existe. Uno se casa con la música para siempre; y ninguna mujer puede competir con eso. Por ello las mujeres se vuelven celosas de la música.”<sup>11</sup>

En 1956 contrajo matrimonio con su primera mujer, la actriz italiana Paola Loew (1934 – 1999). Fruto de esta unión nacieron sus dos primeros hijos: David Wolfgang (1956) y Paul Gulda (1961). Friedrich y Paola se separaron en 1966, y el pianista estableció su nueva residencia en Zúrich (Suiza).



**Boda de Friedrich y Paola Gulda. En la imagen: los padres de Paola, la pareja, los padres de Friedrich y su hermana.**

Un año después, Gulda se casó con Yuko Wakiyama, a quien conoció durante su gira de conciertos en Japón. Con ella Gulda tuvo su tercer hijo, Rico Gulda, que nació en 1968. Después del nacimiento de este último, la familia se instaló en Múnich, hasta que la pareja se divorció en 1973.



**Friedrich Gulda junto a sus hijos Rico y Paul. Attersee (1990)**

Un año después, Gulda conoció a su tercera pareja, Ursula Anders (1938), con quien desarrolló una intensa actividad musical. Juntos, se instalaron en Attersee, volviendo, así, a Austria, su país natal. Gulda murió en dicha localidad el 27 de enero del 2000, coincidiendo con el aniversario del nacimiento de Mozart, su compositor predilecto.

<sup>11</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*



### ○ Friedrich Gulda: el músico

Ya desde muy pequeño, Friedrich Gulda comenzó a demostrar un gran interés y amor por la música. Con siete años recibió sus primeras clases de piano en el *Volkskonservatorium* de Viena. Al contrario que su hermana, quien abandonó sus estudios al cabo de un año por no haber hecho ningún progreso, Gulda continuó con sus lecciones y recibió clases privadas de la mano del profesor Felix Pazofsky hasta 1942.

Este mismo año ingresó en la *Reichshochschule für Musik* de Viena, donde estudió bajo la tutela de Bruno Seidlhofer como profesor de piano y de Joseph Marx como profesor de Teoría Musical. Durante su formación en esta escuela, y con tan solo 14 años, Gulda debutó como solista con la Orquesta Sinfónica de Viena en el prestigioso *Musikverein* de la ciudad, interpretando el Concierto para piano y orquesta en La menor de R. Schumann.

Pero, sin duda, un hecho trascendental que le lanzó al estrellato fue ser el ganador del prestigioso Concurso Internacional de Música de Ginebra (Suiza) en 1946. A partir de entonces, adquirió reconocimiento internacional muy rápidamente y comenzó a desarrollar una labor concertística muy intensa, con una gran cantidad de conciertos en las más prestigiosas salas del mundo y giras internacionales programadas año tras año. Hecho decisivo para su carrera fue también su debut en el Carnegie Hall de New York cuando tenía tan solo 20 años.

Sin embargo, sus profesores, así como los compañeros con los que tocaba asiduamente en conciertos de música de cámara o sinfónicos, le transmitían una idea muy rígida y estricta sobre la seriedad y la importancia de la música clásica. Así, Gulda comenzó a sentirse asfixiado por la inflexibilidad de este mundo y, además, no se sentía en absoluto identificado con la manera con la que este colectivo trataba la música: un sistema conservador y anticuado.

Por esta razón, Friedrich Gulda inició una búsqueda para poder complacer las necesidades artísticas que con la música clásica no conseguía alcanzar. Así, entró en contacto y se desarrolló como músico en otros géneros musicales como la música moderna, la electrónica, la que él mismo denominaba *Freie Musik* o “Libre música”, por consistir en una libre improvisación sin ningún tipo de regla establecida, y, especialmente, en el mundo del jazz.

Es curioso que en la internacionalmente conocida enciclopedia “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*” podemos encontrar una entrada sobre Friedrich Gulda, tanto en el apartado de música clásica como en el de jazz. La primera frase de ambas entradas pretende

definir al músico. Sin embargo, a pesar de que ambas formen parte de la misma enciclopedia y estar escritas por el mismo autor, cada una lo define de manera distinta:

- ✓ El apartado de clásica describe a Gulda como: “Pianista y compositor austríaco”<sup>12</sup>.
- ✓ El apartado de jazz, en cambio, lo define como: “Pianista, flautista, saxofonista barítono, cantante y compositor austríaco”<sup>13</sup>.

Gulda desarrolló su actividad como flautista, saxofonista y cantante dentro del jazz. El hecho de que en el apartado de música clásica de la mencionada enciclopedia esta ocupación no aparezca reflejada como una característica definitoria de Gulda, no hace más que demostrar que todavía el mundo clásico no ve el jazz como algo serio o sustancial.

A pesar de que gran parte de su carrera la desarrolló como pianista, a mi juicio, y siguiendo los criterios del mismo, Friedrich Gulda debería ser definido, no como pianista, sino como músico. No era, como él solía llamar a los pianistas clásicos, un simple “tocador de notas”, puesto que además de interpretar la música de otros compositores, componía sus propias obras e improvisaba. Además, siempre se mostraba abierto a escuchar cualquier género musical. Reconocía las virtudes y la fuerza de todos ellos y no se encerraba nunca en un solo estilo ya que, como él decía, “hay que conocer la música en todas sus formas”<sup>14</sup>. Son estas las razones, las que hacen de él un auténtico músico.



Friedrich Gulda (1980)

<sup>12</sup> BRUNNER, Gerhard; ELSTE, Martin. *Friedrich Gulda*.

<sup>13</sup> BRUNNER, Gerhard; SCHULZ, Klaus. *Friedrich Gulda*.

<sup>14</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 145.

### 3. El Gulda clásico

Como ya hemos visto en el anterior apartado, a raíz de ser el ganador del Concurso Internacional de Ginebra en 1946 y de debutar en el Carnegie Hall de Nueva York en 1950, Friedrich Gulda inició una intensa actividad concertística internacional.

Sus amigos y compañeros comentaban:

“¿A dónde llegará Gulda? Ha alcanzado la cima a los veinte, tiene el mundo a sus pies. Puede ganar todo el dinero que quiera, dar si quisiera 365 conciertos al año en cualquier lado. Ya ha conseguido todo lo que una vida entera de lucha cuesta conseguir.”<sup>15</sup>

En su juventud se mostró también muy activo en el ámbito de la música de cámara. Especial en este sentido fue el año 1958, en el que Gulda realizó conciertos junto al *Wiener Konzerthausquartett* (Cuarteto de cuerda de la Konzerthaus de Viena) y el *Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker* (Ensemble de vientos de la Filarmónica de Viena).



Gulda junto al *Bläservereinigung* en la *Musikverein*



F. Gulda v P. Fournier (1959)

Colaboró asiduamente con el cellista **Pierre Fournier** (1906 – 1986), conocido como el "cellista aristócrata" por su refinado gusto y elegante musicalidad. Tocaron juntos durante aproximadamente tres años. Su repertorio estaba centrado en obras de Ludwig van Beethoven, llegando a realizar una grabación discográfica de la obra integral de este compositor para esta formación. Fournier siempre le hablaba a Gulda de la “seriedad y el compromiso que uno había de adquirir con la música”<sup>16</sup>, ideas contra las que más tarde Gulda se revelaría.

<sup>15</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>16</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*

### ○ El repertorio de Gulda

Cuando era apenas un adolescente, Gulda solía decir:

“Primero quiero aprender a tocar Beethoven, después Bach y por último el Maestro de los Maestros, que es Mozart”<sup>17</sup>.

Y, en efecto, Beethoven (1770 – 1827), Bach (1685 – 1750) y Mozart (1756 – 1791) fueron los compositores en los que Gulda más se centró a lo largo de toda su vida y, además, en ese mismo orden.

Al principio de su carrera, el músico incluía en sus recitales programas que abarcaban desde Bach hasta Schönberg. Sin embargo, ya en el año 1960, año en el que llegó a ofrecer 112 conciertos, obras que el pianista había interpretado con mucha



frecuencia al principio de su carrera, como la séptima sonata op. 83 de S. Prokofiev (1891 – 1953), los “Cuadros de una exposición” de M. Mussorsgky (1839 – 1881) o la Suite op. 14 de B. Bartok (1881 – 1945), habían desaparecido completamente de sus programas.

También es remarcable el hecho de que a medida que fueron pasando los años fue dejando de hacer recitales íntegros de música clásica. Paulatinamente fue incluyendo en sus programas sus propias composiciones, improvisaciones o temas de jazz.

En 1953 y 1969 interpretó las 32 sonatas para piano de Beethoven, en la *Konzerthaus* de Viena en ambas ocasiones. También realizó dos grabaciones discográficas de la integral. Se sentía identificado con dicho compositor por su carácter innovador y su espíritu revolucionario contra el mundo conservador. Otras de las legendarias grabaciones discográficas que Gulda realizó fueron los dos libros del Clave bien Temperado de Bach (1972), así como los conciertos 20 y 21 de Mozart junto a Claudio Abbado (1933 – 2014) y la Filarmónica de Viena y los números 23 y 26 bajo la batuta de Nikolaus Harnoncourt (1929) y la Real Orquesta Concertgebouw.

Pero con el compositor que Gulda se sentía especialmente ligado, era con Mozart. Consideraba que era el mayor músico que había existido nunca. Muy frecuentemente decía que “si hubiese

---

<sup>17</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*.

existido algún Jesús, ése habría sido Mozart.”<sup>18</sup> En sus últimos años de vida, se volcó por completo al estudio de este compositor. Explicaba:

“La música de Mozart me ha acompañado cada década de mi vida y lo hará hasta el final. Mi relación con él ha ido claramente profundizándose. Cada vez que escucho una grabación mía, la última es siempre la mejor, por supuesto. Tendría que ser vivo, bravo, tierno. En otras palabras, simplemente Mozart”.<sup>19</sup>

Las interpretaciones de Gulda eran siempre muy controvertidas y frecuentemente criticadas por el mundo de la música clásica. Solamente la poca habitual vestimenta que utilizaba en sus recitales (gafas de sol, gorra, ropa de colores...) era objeto de discusión. Pero era especialmente su peculiar forma de tocar lo que más irritaba al público clásico – conservador.



Friedrich Gulda junto a la Filarmónica de Viena

Para empezar, su sonido era muy particular. En realidad, no tenía nada que ver con el de los pianistas clásicos. Podía resultar incluso desagradable a veces, ya que para algunos pasajes o momentos concretos de las obras, Gulda buscaba conscientemente una sonoridad brusca y poco refinada. Este hecho es claramente perceptible en el Preludio y Fuga en Re Mayor BWV 874 del segundo tomo del Clave bien temperado de Bach de su grabación de 1972. La sonoridad de los arpeggios iniciales del preludio es espeluznantemente dura, casi percusiva, al igual que el de las notas repetitivas del comienzo de la fuga. Asimismo, la versión de Gulda de esta fuga destaca por su ausencia de legato y por su sonido brusco, en contraposición a la cantabilidad buscada normalmente por los pianistas clásicos para la textura contrapuntística sobre la que esta compuesta.

Otro factor que llamaba especialmente la atención de la manera de tocar de Gulda era la poca atención que el pianista ponía en el paso del pulgar en pasajes con escalas o arpeggios, creando, así, acentos en dichos fragmentos, tal y como se puede apreciar en la exposición de la grabación en directo que se conserva del Concierto para piano y orquesta en La Mayor KV. 488 de Mozart junto a Claudio Abbado y la Orquesta de Cámara de Europa.

<sup>18</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>19</sup> Ibid.

Gulda tampoco respetaba completamente las indicaciones que aparecían escritas en las partituras por el compositor. En ocasiones, se inventaba ornamentaciones, dinámicas y otros aspectos musicales que no aparecían en la partitura. Aunque bien es verdad que tampoco seguía al pie de la letra lo que el texto de sus propias composiciones decía, cuando él mismo las interpretaba delante del público. Lo que en realidad Gulda hacía en cada una de sus interpretaciones era buscar la autenticidad, la verdad de la música o, mejor dicho, su verdad:

“Cada intérprete explica su propia leyenda sobre los compositores: y yo explico la mía”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 38.

## 4. Gulda y el Jazz

*“Jazz: Donde la vida es todavía placer, sufrimiento y riesgo y no proviene del estado de las amparadas uniformidad y monotonía.”<sup>21</sup>*

### ○ ¿Cómo entró Friedrich Gulda en el mundo del jazz?

Durante su infancia y juventud, Friedrich Gulda vivió bajo el régimen nazista. En esta época, el jazz era considerado por el Gobierno “música degenerada”, a causa de sus orígenes y su profunda relación con la cultura afro – americana. Al igual que ocurrió con la música de compositores judíos, las autoridades intentaron desacreditar y prohibir la música jazz, por considerarla ofensiva contra el progreso de la civilización nazi y desleal al culto de los compositores alemanes clásicos. Por esta razón, Friedrich Gulda no vivía en un ambiente en el que fuera fácil tener contacto con este tipo de música.

En el documental *So What!*, Gulda explica que conoció el jazz gracias a que su padre escuchaba en casa, de forma clandestina, emisoras de radio que también estaban prohibidas por el Gobierno, por ser consideradas cadenas del enemigo (británicas, americanas...). En algunos de estos programas de radio se podía escuchar jazz y a Gulda, siendo aún un joven muchacho, le fascinó. Y eso que constantemente recibía de su entorno propaganda totalmente humillante y dañina contra el jazz...<sup>22</sup>

En 1946, año en el que ganó el Concurso Internacional de Ginebra, pasó una corta temporada en Suiza, residiendo en el hogar de una familia, cuyos hijos eran unos fanáticos del jazz. Gracias a ellos tuvo la oportunidad de escuchar aún más música de este género y descubrió a personalidades tan importantes como Count Basie (1904 – 1984), Duke Ellington (1899 – 1974), Charlie Parker (1920 – 1955), Dizzy Gillespie (1917 – 1993) o Dexter Gordon (1923 – 1990). La familia le regaló un par de discos de jazz a su marcha, y siempre que volvía a visitarles, entre gira y gira, le obsequiaban con más discos.

De esta manera, el pianista comenzó a acercarse paulatinamente a este género que para él resultaba totalmente nuevo, escuchándolo atentamente y dejando los prejuicios instaurados por la ideología nazi aparte. Después de esta primera familiarización, trató de trasladar lo escuchado al piano, aunque, como él mismo reconocía, de una manera muy torpe:

---

<sup>21</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 29.

<sup>22</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

“Al principio, no podía tocar ni una sola cosa de jazz. Técnicamente podía hacer cualquier cosa, pero como músico jazz era nulo. Comencé a practicar año tras año, y fue tremendamente duro llegar a ser un músico de jazz.”<sup>23</sup>

Con el tiempo, no obstante, Gulda adquirió unos conocimientos básicos y control de esta nueva música. Se convirtió en un hobby para él el ir a clubes de jazz después de sus conciertos, al principio como oyente pasivo, pero rápidamente como intérprete activo dentro de las bandas de jazz después.

Decisiva en su inmersión en esta música fue la exitosa gira que realizó como pianista clásico en 1950 por los Estados Unidos, la cuna del jazz. Aprovechaba cualquier momento libre que tenía para comprar CDs e ir a los clubes nocturnos. Así, después de debutar en el Carnegie Hall de Nueva York la noche del 11 de octubre, hito transcendental en su carrera como pianista, asistió al célebre club neoyorquino *Birdland*.



Friedrich Gulda, Viena (1958)

---

<sup>23</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*



### ○ Trayectoria

Al principio era muy difícil para Gulda ser reconocido dentro del mundo del jazz. Por un lado, los músicos de este género lo consideraban un mero aficionado y, por otro lado, al ser un pianista clásico consolidado, todo el mundo esperaba que se desarrollase de forma brillante en esta nueva faceta musical.

Asimismo, suponía un gran escándalo el hecho de que nunca antes ningún músico clásico de la talla de Friedrich Gulda hubiera mostrado tantísimo interés por el jazz y, menos aún, un músico procedente de una de las instituciones más conservadoras de Europa como era el Conservatorio de Viena.

A pesar de todas estas adversidades, descubrir el jazz fue un hecho trascendental en la vida de Gulda, ya que el mismo supuso un camino alternativo al que llevaba paralelamente con su trayectoria clásica. Gracias a la espontaneidad y libertad que la improvisación del jazz le aportaba, Friedrich consiguió llenar un vacío artístico y espiritual que la música clásica no le satisfacía.

“No hay garantía de que me convierta en un gran músico de jazz, pero al menos sé que estoy haciendo lo correcto. No quiero caer en la rutina de la vida del actual concertista de piano”.<sup>24</sup>

Aprendió a tocar el saxofón barítono y la flauta, instrumentos que le ayudaron en su desarrollo como músico dentro de este género, tocándolos en los clubes nocturnos.



Gulda con Rudi en Viena (1963)

---

<sup>24</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

Sus primeras actuaciones como músico jazz fueron en el *Art Club* o en el *Strohkoffer* de Viena, famosos clubes de la ciudad. Se fue abriendo paso dentro de este mundo hasta que en junio de 1956 debutó en el famoso club neoyorquino anteriormente mencionado *Birdland*, tocando con músicos tan importantes como Charlie Parker o Dizzy Gillespie. Fechas en las que, por cierto, tenía previsto impartir unas masterclasses para pianistas clásicos en Salzburgo, las cuales anuló alegando que estaba enfermo para poder marcharse a Estados Unidos.

A partir de entonces Gulda comenzó a llevar una doble vida: como pianista clásico y músico jazz. Podía, durante ocho días seguidos, interpretar las 32 sonatas de Beethoven en concierto y, en la misma semana, tocar el saxofón durante seis días seguidos en clubes nocturnos. Naturalmente, esto le llevaba muchísimo tiempo. Hubo una época en la que tenía en dedos la integral de sonatas de Beethoven, los dos libros del Clave bien Temperado de Bach, así como numerosas obras de Schubert, Chopin y Schumann, y, además, alrededor de 300 estándares de jazz.

Paradójicamente, el alternar de forma tan intensa ambos géneros musicales suponía un gran equilibrio emocional para Gulda. Decía que la música clásica le habría llevado a un “suicidio espiritual” si no hubiera conocido una dirección diferente. Por esa misma razón, encontró consuelo y salvación a sus inquietudes musicales en los clubes de jazz<sup>25</sup>.



Junto a Joe Zawinul en el *Jazzkeller* (1955)

---

<sup>25</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*.

- Colaboradores

En su trayectoria como músico jazz Gulda se topó con varios compañeros, grandes músicos del jazz, que colaboraron y compartieron música con él. Tan socarrón como siempre, Gulda solía achacar a estos amigos suyos que, al contrario que él, ellos no habían traspasado las fronteras entre los dos géneros musicales y no habían, por tanto, experimentado con la música clásica. A esta afirmación, sus amigos le contestaban que él “no era un verdadero especialista del jazz y era solamente un intérprete de jazz superficial, de apariencia”, aunque reconocían que “se lo tomaba muy en serio”.<sup>26</sup> Como vemos, a Friedrich le gustaba meterse en líos en todos los lados.

Una de las experiencias más enriquecedoras fue, en este sentido, su relación con el pianista estadounidense **Chick Corea** (1941). Colaboraron juntos en varias ocasiones, tocando en conciertos a dos pianos improvisaciones jazzísticas. Sobre estos conciertos Corea afirmaba que “habían hecho un buen intercambio”, puesto que “trabajar con Gulda es para mí una oportunidad de aprender más sobre la música clásica y para que él aprenda más sobre el jazz”<sup>27</sup>.



Chick Corea y Friedrich Gulda (1984)

La pareja llegó incluso a realizar una grabación discográfica del concierto para dos pianos en Re Mayor K. 365 de W. A. Mozart junto al director austriaco Nikolas Harnoncourt (1929), uno de los pioneros en la interpretación con instrumentos originales, y la orquesta Concertgebouw de Ámsterdam.

---

<sup>26</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>27</sup> Ibid.

**Joe Zawinul** (1932 – 2007) fue otra gran pareja artística de nuestro músico, junto con quien realizó numerosos conciertos, en los que Gulda tocaba el piano y Zawinul los teclados.



Joe Zawinul y Friedrich Gulda (1986)

Uno de los conciertos más legendarios que hicieron fue en 1986 en la *Wiener Konzerthaus*. A pesar de que se dio lugar en una de las salas más emblemáticas de la, según Gulda, “asfixiante y conservadora” ciudad de Viena, tuvo muchísimo éxito de público y crítica. Sin embargo, dos años más tarde, en 1988, Zawinul y Gulda fueron los protagonistas de un gran escándalo causado durante el reconocido Festival de Salzburgo.

Herbert von Karajan (1908 – 1989) había expresado públicamente que no le gustaba la idea de que Nicolaus Harnoncourt, anteriormente mencionado y amigo de Gulda, participara en el festival. La organización hizo caso a las peticiones del gran Karajan y Gulda se enojó tanto que decidió engañar al Festival: Se dejó contratar para realizar tres conciertos durante los días del evento, pero el día previo a la apertura del Festival, el 26 de Julio, Gulda organizó un concierto junto a Harnoncourt y la Orquesta de Cámara de Europa en la *Salzburger Domplatz*, la plaza de la Catedral, seguida de una *jam - session* con la banda “*Syndicate*” de Joe Zawinul en la *Kapitelplatz*. Posteriormente, Gulda procedió a cancelar todos sus compromisos con el Festival, causando un gran escándalo.

Mención especial aquí merece la figura de **Albert Golowin**, que era el pseudónimo que Gulda utilizaba como cantante. Apareció por primera vez en Julio de 1969 en el programa de televisión de Gerhard Bronner (1922 – 2007) “*Die große Glocke*”, pero disfrazado con cabellos largos, barba y sin gafas, de manera que nadie supo hasta años más tarde que era el propio Gulda con otro nombre.

La cuestión no era que Gulda quisiese hacerse pasar por una persona anónima. Su intención era, por el contrario, crear un nuevo personaje, cercano a una “mentalidad oscura” que, según él, se daba muy a menudo en Viena<sup>28</sup>: aquella caracterizada por la más profunda melancolía y “estado suicida” de tantos artistas que pasaron por la ciudad (Schubert, Strauss...).

Golowin representaba, por tanto, esta forma de pensar profundamente negativa. Era uno de los muchos inventos de Gulda que daba forma artística a esta manera de ser. De la misma manera, el pianista compuso canciones que iban acorde con esta estética, dentro del género del jazz, para que Golowin las cantara.



F. Gulda como A. Golowin (1969)

---

<sup>28</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

○ Lección importante del jazz: el *swing*

Una de las cosas más importantes que Friedrich Gulda aprendió gracias al jazz fue la importancia del orden. En relación con esta afirmación, es interesante una reflexión que el músico hizo después de visitar el Museo del Prado en Madrid en 1958:

“En el arte, el orden trivial que sustituye al caos y que lo hace como si este último no tuviera que existir: error.  
Imágenes que representan el caos pero que no lo llegan a dominar: algo mejor.  
El orden que comprende lo caótico como componente y medio de creación, incluso lo ve como algo que no es diferente: correcto.”<sup>29</sup>

Vemos, por tanto, que para Gulda el orden lícito es aquel que engloba el mismo desorden. Este desorden no debe ser, no obstante, arbitrario y sin sentido. Debe funcionar, como Gulda explicaba, como un complemento del mismo orden. Para ello, los artistas deben actuar con la máxima consciencia y minuciosidad: “¡Libertad sí, pero sólo aquella conscientemente elegida! ¡Que no falte meticulosidad!”.<sup>30</sup>

Friedrich acusaba muy frecuentemente a la música clásica de “tolerar tanto el desorden rítmico como el armónico”<sup>31</sup>. Admiraba del jazz, por el contrario, la exactitud y meticulosidad con la que trabajaba todos sus elementos. Este orden del que tanto hablaba el pianista hacía, de hecho, especial referencia al sentido rítmico. Gulda explicaba que “había que tocar siendo conscientes de que la música evolucionó en dos subgrupos rítmicos”<sup>32</sup>:

- ✓ El primer grupo está representado por aquella música cuya base rítmica sufre fluctuaciones en el tempo: música gitana, flamenca, mazurkas, polonesas, czardas, vals vieneses...
- ✓ El segundo, en cambio, lo constituye aquella música cuyo pulso es totalmente inflexible: jazz, alemane, courante, sarabande, menuette, gavotte, gigue...

Para Gulda, las fluctuaciones que la música del primer subgrupo rítmico sufre no son en absoluto una imprecisión. Es un “desorden” que se hace de forma totalmente consciente y con la máxima exactitud y pulcritud<sup>33</sup>. En relación con esto, Gulda acusaba a los intérpretes de

<sup>29</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 56.

<sup>30</sup> Ibid, p. 43.

<sup>31</sup> Ibid, p. 44.

<sup>32</sup> Ibid, p. 46.

<sup>33</sup> Ibid, p. 46.

música clásica de justificar su insuficiencia rítmica y su desorden diciéndose a ellos mismos que las mismas se debían a una “flexibilidad rítmica” que es necesaria en la música.

Y es que para Gulda, aquello que no tenía ritmo o, como él decía, *swing*, era “malo o, en todo caso, innecesario”.<sup>34</sup> Son tres los factores los que, en opinión del pianista, hacen que el *swing* tenga sentido:

- ✓ La respiración: ha de ser natural y que se corresponda con el fraseo de las ideas musicales que tenemos.
- ✓ Cuando cada sonido se ejecuta exactamente en el momento que le corresponde: no antes (ya que produce frustración) o más tarde (puesto que nos lleva al aburrimiento).
- ✓ La responsabilidad del intérprete por adaptarse a lo que está sonando alrededor (cuando se toca en grupo).

---

<sup>34</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*. P. 52.

## 5. Gulda y la *Freie Musik*

A mediados de los años 70, Gulda sintió de nuevo la necesidad de renovarse. Tal y como explicaba, se dio de bruces con un nuevo límite que tenía que superar: el que se encontraba entre las popularmente conocidas “normalidad” y “locura”<sup>35</sup>. De esta manera, comenzó a experimentar con una nueva corriente estilística, a la que él mismo denominaba *Freie Musik*<sup>36</sup>.

### ○ ¿Qué es la *Freie Musik*?

La *Freie Musik* es un género estilístico en el que la anomalía representa el principio por excelencia. Rechazar, por tanto, todas las reglas o prohibiciones establecidas por una herencia escolástica es la base fundamental para crear este tipo de música.

En palabras de Gulda, la *Freie Musik* es “libertad” y lo contrario a ella es “un sistema convencional y dependiente de diferentes tradiciones opresoras: un sistema métrico, tonal, sonoro, armónico, melódico, rítmico y social que carece de espontaneidad y soltura, preestablecido y oprimido, conocido por todos nosotros hasta el momento con el nombre de música”<sup>37</sup>.

Debates en torno a si “la música debe o no debe ser de tal forma”, “qué sentido hay que darle a la música y cuál no”, “buena o mala expresión musical”, establecidos, según Gulda, por la *Unfreier Musik*<sup>38</sup> quedan, por supuesto, anulados con este nuevo discurso artístico.<sup>39</sup>

En opinión de nuestro músico, este fenómeno surgió y se desarrolló de forma paralela a la evolución que estaba viviendo la sociedad<sup>40</sup>. Evolución en cuanto a que la gente, especialmente los músicos, estaba comenzando a darse cuenta de que no es necesario un sistema preestablecido y cerrado para hacer música y convivir todos juntos.

La *Freie Musik* tiene un origen natural, puesto que proviene de ella misma: del inconsciente de las personas. Tanto los intérpretes como los oyentes realizan un acto de exención y liberación para entregarse por completo a ella. Dicho acto representa una reivindicación del Yo. Por

<sup>35</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>36</sup> Música libre.

<sup>37</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, pp. 134 – 135.

<sup>38</sup> Música no libre.

<sup>39</sup> *Ibid*, pp. 134 – 135.

<sup>40</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*

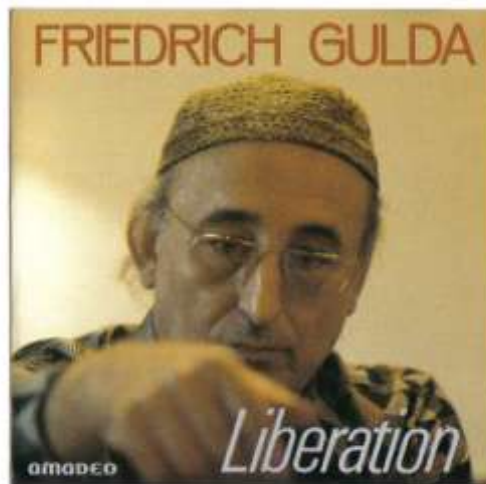


contrario, los temores, los escrúpulos y las anulaciones contra uno mismo característicos de la *unfreier Musik* desaparecen.<sup>41</sup>

Gulda explicaba:

“Quien se acerque y confíe en la *Freie Musik*, ya sea como oyente o como intérprete, caminará por el país de lo inaudito. Se sentirá como alguien que es sacado súbitamente de su habitual y sofocante ambiente por medio de una maravillosa mano que lo coloca en un precioso prado de flores. ¿Por qué sentirá eso? Muy fácil: después de experimentar con la *Freie Musik*, vuelve a su hogar, el país en los que los milagros son algo normal. Satisfecho y agradecido, aprende de nuevo a moverse, a vivir y a reír en este mundo. Aprende, además, que puede entenderse musicalmente con cualquier persona, incluso con cualquier ser. Estilos, tradiciones, convenciones y lenguas, que antiguamente proporcionaban una oportunidad para el desarrollo de la comunicación, resulta que son ahora su peor enemigo. Sin embargo, si ambas partes deciden hacer frente al problema, y deshacerse de ellas, se encontrarán rápidamente sin problemas para comunicarse.”<sup>42</sup>

Esta reveladora afirmación, evidencia la función de la *Freie Musik*: una renovación espiritual y musical necesaria dentro del asfixiante y opresor mundo en el que Gulda cree que funcionaba la sociedad, y creadora de un nuevo ambiente de convivencia y comunicación musical en la sociedad.



Liberation (1979) - Grabación discográfica de *Freie Musik*

<sup>41</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, pp. 134 – 135.

<sup>42</sup> *Ibid*, pp. 134 – 135.

- Reacciones

En esta etapa de su carrera, Friedrich Gulda fue duramente criticado y muchos lo tachaban de loco. También se acusaba a su *Freie Musik* de no ser realmente música, ni siquiera algo artístico.

Gulda era totalmente consciente de dichos escrúpulos, pero le eran completamente indiferentes. De hecho, en relación con estas acusaciones, planteaba abiertamente qué significaba exactamente estar loco y qué ser normal. En su opinión, escuchar sonidos, ruidos y elementos musicales sin el reclamo artístico que es la música en sí, una de las premisas de la *Freie Musik*, era una enriquecedora experiencia por lo que cuestionarse si la misma era o no música era algo absurdo e inútil y tampoco suponía, por tanto, ninguna locura<sup>43</sup>.

Reveladoras son las afirmaciones que el músico manifiesta en el documental *So What!*:

“Me importa una mierda que no sea música. ¡Que así sea! Es una experiencia musical excitante, novedosa e interesante para mí. (...) Mucha gente tenía problemas con nuestra *Freie Musik*, pero yo la tocaba desde el más grande convencimiento y sin ningún tipo de reparo por la reacción posterior de los oyentes. Había muchísimos escenarios vacíos, grandes contratiempos económicos.”<sup>44</sup>

Y en efecto, el cambio de rumbo hacia la *Freie Musik* supuso grandes pérdidas económicas para Friedrich Gulda. Sin embargo, ello no supuso en nunca un inconveniente para él, puesto que la finalidad de la *Freie Musik* no era convertirse en negocio. Al contrario, el interés en promover esta género artístico residía en transformar la comunicación y posicionarse en contra del actual mundo consumista y comercialista musical.

Gulda quería conseguir, que la *Freie Musik* fuera una fuente de inspiración para la sociedad y buscaba provocar que la gente no siguiera escuchando la música ni practicándola de la misma manera que como hasta entonces lo había hecho. Y por ello, comenzó a incluirla en sus recitales en auditorios y salas de conciertos alternándola con música clásica. A raíz de ello, fueron muchos los que comenzaron a ver a Gulda como un enemigo, por lo que su actividad como músico clásico se vio muy limitada y reducida.

---

<sup>43</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>44</sup> Ibid.

### ○ Colaboradores

“Existen muy pocos intérpretes que hayan comprendido la *Freie Musik* en el sentido más profundo hasta el momento y que hayan, por consiguiente, conseguido crear. Sin embargo, esta cifra aumentará pronto, puesto que el fenómeno se extenderá rápidamente, ya que la necesidad de la *Freie Musik* está en el aire.”<sup>45</sup>

Como bien explica en esta cita, Gulda no encontró tantos compañeros para experimentar con la *Freie Musik* como los que le acompañaban con la clásica o con el jazz, sobre todo, porque, como él mismo relata, eran pocos los que entendían el verdadero espíritu transformador y renovador de esta corriente musical.

Tuvo, no obstante, la suerte de encontrarse con el dúo *Anima* y con la que posteriormente fue su mujer, Ursula Anders. Ellos fueron sus compañeros a la hora de difundir y de desarrollar este nuevo género artístico.

El dúo ***Anima***, también conocidos como *Anima – Sound*, lo formaban el matrimonio Fuchs: Paul y Limpe. Surgió a finales de los 60 en Munich y fue uno de los grupos vanguardistas y de nueva creación más radicales del momento. Improvisaban sobre sonidos atonales y con instrumentaciones no convencionales (Paul con instrumentos de viento; Limpe con percusión) que eran muy cercanas al espíritu experimental del jazz libre. Su primer encuentro con Friedrich Gulda fue en 1971, en el *III Internationale MusikForumfestival* organizado por el músico en Ossiach. Desde entonces, los tres se hicieron muy amigos y participaron conjuntamente en numerosos conciertos, así como en grabaciones discográficas.



**Anima Sound junto a Friedrich Gulda, en una de sus actuaciones**

---

<sup>45</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 134 – 135.

**Ursula Anders** es una cantante clásica y también batería. Fue desde 1974 pareja de Friedrich Gulda y desde entonces desarrolló una colaboración musical muy intensa con él. En los conciertos que hacían juntos alternaban ciclos de *lieder* alemán y la *Freie Musik*.

Ursula era, además, la musa de Gulda. Este último escribió para ella "*Opus Anders*" (1981) y el *Concierto para Ursula* que fue estrenado por la Filarmónica de Berlín en septiembre de 1983<sup>46</sup>.



Ursula Anders

"*Opus Anders*" es quizás la obra más escandalosa que Gulda escribió durante toda su carrera. Se estrenó en 1980 en un concierto que hicieron él y su mujer en el *Brucknerhaus* en Linz (Austria). Gulda y Anders habían organizado el concierto bajo el título "*Mozart y Schubert para la gente*". Pero cuando los asistentes llegaron, se encontraron con que el encabezamiento del programa del concierto era "*Locos de dos en dos*".



"Opus Anders" (Linz, 1980)

En él, Ursula cantaba y tocaba la batería, Gulda el piano y la flauta, recitaban, gritaban, cantaban... El momento más estrafalario fue quizás cuando los dos músicos se quedaron desnudos, ella tocando la batería y él la flauta, y gritaban que estaban locos. Pero el mensaje que querían transmitir era que: era probable que estuvieran locos, pero en cualquier caso, no se encontraban solos en su locura, puesto que ambos la compartían. De ahí provenía el título del concierto, y, seguramente, sería una burla o una especie de respuesta a las críticas que recibían por su práctica con la *Freie Musik*.

<sup>46</sup> GULDA WERSKTATT KREMSEGG. *Friedrich Gulda*.

## 6. Última etapa creativa: Dj Gulda

A principios de los años 90 Friedrich Gulda comenzó a alejarse del mundo del jazz, género al cual había estado fuertemente ligado durante toda su vida y que representaba una parte muy importante de su faceta creativa. No fue una decisión repentina ni fácil. El mismo músico reconocía que: “me es muy difícil imaginarme mi vida sin todo lo que el jazz me ha enseñado”.<sup>47</sup>

No obstante, la aparición a finales de siglo de diferentes corrientes neoconservadoras que hacían uso de los recursos compositivos del jazz fue lo que llevó a Gulda a alejarse del mismo.



**Friedrich Gulda (1994)**

El músico confesaba que “echaba en falta la creatividad, lo rebelde y lo indomable que caracterizaba el jazz de los años 50. El factor bailable, tan característico de este género, quedaba cada vez más renegado”<sup>48</sup>. Asimismo, Gulda decía que “el sentarse a ver *“Porgy & Bess”* de Gershwin era como sentarse en la *Musikverein*, y eso: apesta”<sup>49</sup>.

Así, Gulda cogió de nuevo sus maletas y se fue a buscar aquella diversión y creatividad tan necesarias en su vida a las generaciones más jóvenes, aquellas donde el músico decía que “están mis nietos y, especialmente, mis nietas”: el mundo de las discotecas y los DJ’s.

Lo cierto es que Friedrich elogiaba con gran pasión la labor de los disc – jockeys, alegando que eran los músicos más creativos e innovadores de la época. En las discotecas encontraba, asimismo, un espacio lleno de diversión y goce, del cual disfrutaba enormemente. Gulda estaba especialmente encandilado con las discotecas de Ibiza. Solía explicar:

“En Ibiza se encuentran las discotecas más acogedoras y más creativas del mundo. Cada verano se celebra allí la Asamblea General con los mejores DJs y también uno se puede encontrar con las chicas más bellas del lugar. Hay que ir.”<sup>50</sup>

<sup>47</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 148.

<sup>48</sup> Ibid, p. 148.

<sup>49</sup> Ibid, p. 148.

<sup>50</sup> Ibid, p. 145.

El contacto con los disc – jockeys y el gran entretenimiento que encontraba en las discotecas suponían para Gulda un enriquecimiento idóneo para sus inquietudes artísticas y espirituales de esta última etapa en su vida. También veía esta nueva relación con la música moderna como un “perfeccionamiento a su experiencia como músico clásico”<sup>51</sup>, género del cual no se alejó, por cierto, nunca.

De este modo, la década de los 90 supuso para nuestro pianista un desarrollo en dos direcciones. Por un lado, puso sus mayores esfuerzos para acercarse aún más “al maestro de los maestros: Mozart”<sup>52</sup>. Y, por el otro, trabajó y se desarrolló en el campo de la música moderna. Estas dos direcciones no estaban, según Gulda, en ningún caso alejadas la una de la otra; al contrario, estaban fuertemente ligadas:

“Uno debe ver la conexión entre ambas. La música de Mozart es tremendamenteailable y está relacionada de forma muy estrecha con la música Techno. Las diferencias las ve cualquier idiota; pero para ver los paralelismos uno debe ser algo espabilado.”<sup>53</sup>

En opinión de Gulda, eran tres los componentes que los dos tipos de música tenían en común, por encima de todas sus diferencias<sup>54</sup>:

1. La actitud positiva: Se encuentra tanto en la música de discoteca como en la de Mozart. Un estado positivo que hace que vuelve a la gente, en opinión de Gulda, “feliz y viva”.
2. El elemento de la danza: puede parecer a simple vista que en la música de discoteca loailable es más pronunciado, pero también es claramente notorio en las obras de Mozart.
3. El componente erótico: En el caso de Mozart, uno sólo tiene que reparar en las óperas “Figaro”, “Don Giovanni” o “Cosi fan tutte”: todas ellas con el tema sexual como argumento principal. En el caso de las discotecas, Gulda explicaba una anécdota en la que se encontró en una discoteca de Ibiza a un joven muchacho que le preguntó qué hacía allí, a lo que él contestó: “Lo mismo que tú (...). Por la música, por el ambiente y por las chicas guapas.”<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 145.

<sup>52</sup> Ibid, p. 145.

<sup>53</sup> Ibid, p. 145.

<sup>54</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>55</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 145.

A propósito de estos paralelismos, Gulda defendía siempre que a Mozart “también le iba la marcha” y que para tocar su música uno debe “conocer los placeres y goces de la vida”.<sup>56</sup>

Uno de los disc – jockeys que Gulda valoraba especialmente era DJ Pippi (1976), a quien conoció en Ibiza en la discoteca *Pachá*, la favorita de Friedrich. Llegaron a tener una estrecha relación y colaboraron juntos, actuando en la *Radiokulturhaus* de Viena en 1998 y realizando grabaciones discográficas.



**Dj Pippi**

---

<sup>56</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 148.

## 7. Friedrich Gulda: el compositor

Además de su actividad como intérprete, Friedrich Gulda dedicó gran parte de su carrera a la composición. Esta práctica derivó de su gran afán por la improvisación y por la profunda ambición que sentía de crear nuevas ideas. De hecho, Gulda entendía la composición como un medio de previsión ante los posibles problemas que pudieran surgir al improvisar:

“Cuando no estoy inspirado, debo recurrir a algo preestablecido: la composición. En este caso, la composición es un recurso contra los contratiempos. ¿No es acaso la organización, lo previamente preparado, la experiencia, lo anotado, un recurso general de la humanidad contra los accidentes? Mis composiciones deberían ser algo para eso: para que en caso de que mi inspiración falle, ellas estén ahí.”<sup>57</sup>



Autógrafo de Friedrich Gulda

De la misma manera que Gulda reprochaba la enorme falta de espontaneidad y creatividad en el mundo de la música clásica, también criticaba rotundamente a aquellos pianistas que ni improvisaban ni componían. Reveladoras son las afirmaciones que el músico manifestó en una entrevista en 1989 a André Müller. Cuando este último le preguntó si tenía relación con sus “colegas pianistas”, él contestó:

“Si es un simple tocador de notas, no tengo ninguna razón para hacerlo. Los pianistas que no componen no son para mí músicos, en el sentido estricto de la palabra. (...) Creo que la separación entre intérprete y compositor es un fenómeno degenerado que comenzó en el siglo XIX y que, afortunadamente, desapareció con el jazz. Con pianistas que son creativos

---

<sup>57</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p.62.



como el señor Jarret, el señor Corea, el señor Peterson o el señor Zawinul me llevo, como mínimo, bien, y en la mayoría de los casos, somos amigos".<sup>58</sup>

Con estas declaraciones vemos, por tanto, que, en opinión de Friedrich Gulda, el mero hecho de reproducir la música de otros no convierte a una persona en músico. La espontaneidad y la creación, ligadas a la composición y a la improvisación, son elementos imprescindibles para poder reconocer a alguien como tal figura. Sin ellas nos convertimos en unos simples reproductores del arte creado por otros.



Friedrich Gulda y Herbie Hancock

---

<sup>58</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 138.

- Su estilo compositivo

En las composiciones de Friedrich Gulda es claramente visible el contacto que el pianista mantuvo durante toda su carrera tanto con la música clásica como con la jazzística. Él mismo afirmaba que Bach, Mozart y “los grandes del jazz” eran sus modelos a seguir.<sup>59</sup>

Asimismo, el público para el que estaban dirigidas sus obras era aquel que conocía y comprendía ambos géneros. Gulda explicaba:

“[Escribo] Para aquel público que escucha la música moderna (la llamada música ligera); o, por lo menos, a los que saben que este tipo de música existe. También, para aquellos que no han olvidado la música clásica (la de concierto o la de tradición europea). O sea, para un público inteligente y abierto que es capaz de disfrutar de la misma manera al escuchar una sinfonía de Mozart o estas fantásticas canciones de Michael Jackson”<sup>60</sup>.

Cuando escribía, Gulda seguía siempre el mismo “espíritu positivo” que encontró en la obra de Mozart y en la música de las discotecas<sup>61</sup>: una actitud constructiva y vigorosa, cuyo objetivo era hacer que los oyentes de la misma música se sintieran felices y vivos. A propósito de esta afirmación, el pianista manifestaba:

“Estoy totalmente en contra de lo depresivo. No estoy de acuerdo con los colegas que intentan describir la miseria del mundo por medio de su arte. Reproducir algo neutro tampoco es suficiente. Yo necesito difundir el bien”.<sup>62</sup>

Sus obras representaban siempre un equilibrio perfecto entre los límites del jazz y de lo clásico. Cualquiera que escuche la obra de Gulda, encontrará dichos límites muy ambiguos, no pudiendo encajarlo exactamente dentro de ninguno de los dos estilos. Friedrich Gulda solía explicar que los músicos y, por tanto, la propia música, estaban clasificados por la sociedad dentro de unos cerrados e inmutables “cajones artísticos”<sup>63</sup>. Con sus composiciones Gulda conseguía romper con esta cerrada clasificación de forma magistral.

Un claro ejemplo de esta ambigüedad presente en el estilo compositivo de Gulda es la pieza titulada “*Für Rico*”<sup>64</sup>. Se trata de una obra que el pianista la interpretaba en sus conciertos en un clavicordio amplificado. Este hecho ya es una primera gran incertidumbre, puesto que, para

---

<sup>59</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p.19.

<sup>60</sup> Ibid, p. 137.

<sup>61</sup> Ver: “6. Última etapa creativa: DJ Gulda”.

<sup>62</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p.137.

<sup>63</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>64</sup> “Para Rico” – Rico Gulda (1969) es el hijo menor de Friedrich Gulda.

empezar, un clavicordio, por su reducida posibilidad de reproducir una sonoridad grande, no es un usual instrumento que podamos encontrar en una sala de concierto. Además, al ser un instrumento barroco, tampoco es habitual verlo amplificado.

La estructura de esta pieza es la tripartita ABA. Este hecho supone otra dificultad si queremos situar la pieza en un determinado género u en otro, puesto que.... ¿con qué género musical tendríamos que relacionar dicha estructura? El mismo Gulda explicaba:

“Es una danza... ¿Moderna? ¿Tradicional? ¿Atemporal? ¡Son sólo preguntas tontas! Al fin y al cabo, ni nadie ni ningún período puede reclamar la propiedad de esta forma”.<sup>65</sup>

En cuanto a los recursos compositivos que utiliza, las secciones A están compuestas bajo una textura contrapuntística muy precisa, con ornamentaciones que recuerdan al estilo barroco:

Mittleres Tempo, heiter und unschuldig, dabei akzentuiert und tänzerisch zu spielen.

4

hervor

#### Sección A: sección contrapuntística

<sup>65</sup> GULDA, Friedrich. *Für Rico*.

En la sección B, en cambio, Gulda escribe únicamente el bajo (la mano izquierda), y con la mano derecha invita a improvisar. Es una escritura similar a la del bajo continuo barroco, pero, al mismo tiempo, recuerda a un bajo ostinato del jazz. Además, el compositor pide que la improvisación de la mano derecha incluya la nota de la escala de blues (el fa), imitando el lenguaje jazzístico.

31 Improvisiere über diese Ostinatofigur der linken Hand, bzw. den Orgelpunkt H,  
(auch unter Einbeziehung der blue note "F")



*p*

Beliebig oft wiederholen

evt. mit großer dynamischer Steigerung, gegen Ende allmählich Beruhigung.

Gehe dann wieder in die tiefe Lage bei stetigem diminuendo.

#### Sección B

- Su obra

Friedrich Gulda comenzó a componer a una edad muy temprana. La pieza más temprana que se conserva es su *Allegretto* para piano de 1939, cuando el músico tenía únicamente nueve años.



Manuscrito del "*Allegretto für Klavier*" (1939)

Desde entonces hasta 1942 escribió casi una quincena de obras, la mayoría piezas para piano y unas pocas para formaciones de cámara con cuerda. Todas ellas bajo la influencia de la música clásica, puesto que su contacto con el jazz hasta la fecha había sido muy escaso y, además, se encontraba totalmente volcado en su carrera como pianista clásico.

Entre 1942 y 1949 Gulda estudió composición bajo la tutela de **Joseph Marx** (1882 – 1964). De la mano de su maestro, el pianista compuso aproximadamente una docena de obras, que incluían piezas para piano, obras vocales e incluso una Misa en Si Mayor.



Joseph Marx

A partir de 1950 y hasta el final de su vida, el pianista no volvió a seguir las directrices de ningún profesor de composición como tal, dedicándose a escribir de manera independiente. Además, la década de los 50 supuso una etapa decisiva en su vida puesto que comenzó a entrar paulatinamente en el mundo del jazz. Así, sus composiciones se vieron influenciadas por dichas circunstancias. Su producción incluye una gran cantidad de piezas para piano, así como obras vocales y orquestales.

✓ [Su obra para piano](#)

En la producción pianística de Gulda podemos observar la combinación de la notación clásica y de la creatividad y la libertad del idioma del jazz. Algunas de las obras más célebres son el ciclo de ejercicios “*Play piano play*”, su *Sonatine*, el Concierto para Piano y Banda y las variaciones “*Light my Fire*”.

“*Play piano play*” es una colección de 10 pequeños estudios, que Gulda dedicó a su segunda mujer Yoko. Están pensados para aquellos estudiantes que deseen desarrollar su técnica pianística, así como las características esenciales del piano moderno y del lenguaje del jazz.

Las variaciones “*Light my Fire*” están basadas en la canción homónima del grupo de rock estadounidense *The Doors*. Fueron compuestas en 1971, el año en el que el cantante de dicha formación, Jim Morrison (1943 – 1971) falleció. Es, quizás, su obra más famosa para piano, ya que él mismo la tocaba frecuentemente en sus conciertos.

**VARIATIONEN ÜBER “LIGHT MY FIRE”**  
(von Jim Morrison)

*Präl. (Fantasie über das Thema)*

En ellas se puede observar la enorme facilidad pianística que tenía Gulda, puesto que está repleto de enormes dificultades técnicas que suponen un reto para cualquier intérprete, como octavas, complejas fórmulas rítmicas, pasajes virtuosos en ambas manos, trémolos, arpeggios, cruces de manos, saltos... Además, en las cuatro últimas variaciones el intérprete tiene que improvisar sobre un bajo ostinato propuesto por Gulda.

Es difícil encontrar hoy en día un pianista que interprete esta última obra por el terrible reto que suponen técnicamente y porque, además, tiene que tratarse de un pianista que sepa defenderse con la improvisación y, desafortunadamente, este es un perfil difícil de encontrar.

✓ [Concierto para cello y Big Band](#)

El Concierto para Cello y Big Band es otra de las más famosas obras de Friedrich Gulda. Fue compuesto para el cellista Heinrich Schiff (1951) en 1980 y se estrenó en el *Konzerthaus* de Viena un año después con el mismo Schiff como solista y Gulda como director. Según el compositor, el cellista accedió únicamente a tocar esta obra a cambio de que realizaran juntos una grabación de las sonatas para cello y piano de Beethoven. Sin embargo, la obra fue tan exitosa que Schiff se olvidó del proyecto.



F. Gulda y H. Schiff, Viena 1981

Inspirado en la convencional y clásica forma de Concierto para instrumento solista, en el primer movimiento de esta obra enseguida escuchamos los característicos *riffs* del swing ejecutados por la Big Band, un ritmo constante de la batería y pasajes improvisados por el cello.

En los tres primeros movimientos, además, encontramos influencia de la música folklórica austríaca. Gulda incluye melodías tradicionales, así como danzas folklóricas de su país natal, como el *Ländler* en el primer movimiento.

Cuando se estrenó esta obra, los críticos acusaron a Gulda de que esta obra conllevaba una burla irónica a la música folklórica de su país natal. El músico afirmaba:

“Hay un malentendido con el concierto de cello. La audiencia confunde superficialmente el humor de esta música con las bromas. No es en absoluto una broma. Tiene gracia, pero no es burlesco. Al igual que Haydn tenía mucho sentido del humor pero no era un payaso”.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

✓ Paradise Island

Fue una de las últimas obras que escribió Friedrich Gulda. Se trata de un musical con libreto de Ulrike Rainer, al que el mismo músico definía como “un show de fantasía”.<sup>67</sup>



La plantilla era de lo más extensa, formada por dos grupos:

- El grupo A lo conformaban: una mezzo-soprano, un barítono, 2 voces silenciadas, un coro de hombres, un coro mixto y una orquesta sinfónica.
- El grupo B, en cambio, estaba formado por: un cantante de soul, tres vocalistas acompañantes del cantante, un saxofón soprano y un saxofón tenor, una guitarra, un teclado, un bajo eléctrico, una batería, un piano, un clavinova y cuatro actores.

En esta obra Gulda describía el conflicto entre el mundo conservador y la molestia que a este último le causaban los géneros musicales que eran diferentes a él. El pianista trataba la incorporación de la música negra en la cultura occidental, tratando de realizar una de las labores que había estado trabajando durante toda su vida:

“Hay una frase que define de la mejor forma posible lo que llevo haciendo toda la vida: lucho contra el apartheid musical. (...) No entiendo por qué el señor Boulez recibe más dinero por cinco minutos de su música que Quincy Jones por sus cinco. Es lo mismo que pasa en Johannesburgo: Un blanco logra por una caja de cervezas dos dólares, un negro únicamente uno. ¿Por qué ocurre eso? Para mí Miles Davis tiene la misma cualidad que Pablo Casals.”<sup>68</sup>

<sup>67</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>68</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 137.



## 8. ¿Por qué la vida de Friedrich Gulda fue un escándalo?

*“Básicamente mi vida entera es un escándalo.”<sup>69</sup>*

El difícil carácter de Friedrich Gulda hizo que se ganase unos cuantos enemigos a lo largo de su vida, especialmente en el mundo de la música clásica. Era una persona con muchísima fuerza de voluntad; tanta que rozaba e incluso llegaba a la tozudez. Este hecho era aún más evidente cuando no se le reconocía su labor de la forma que a él le gustaría.

Asimismo era una persona muy impulsiva y no sentía ningún tipo de reparo en expresar su opinión. Su crítico y poco habitual discurso sobre la sociedad austríaca y el mundo de la música clásica, así como sus deseos de ser un artista independiente, provocaron que se desvinculase totalmente del conservador sistema de la clásica.

Sobre los argumentos que le llevaron a tomar la decisión de romper con este mundo, Gulda explicaba:

*“Fue su inflado e irresponsable conservadurismo. Es como si el público ordinario de un concierto quisiera ver a un disc - jockey tocando siempre las mismas cinco sonatas - por exagerar. Resulta desesperante no tocar nada nuevo para este tipo de audiencia, simplemente porque ellos no quieren escucharlo. Después de estar dándome cabezazos contra la pared para luchar contra esto, la solución que encontré fue mandarlos a tomar vientos, hasta el punto de no hablarles. Poco a poco encontré una audiencia más joven con una mentalidad más abierta hacia los nuevos rumbos en música”<sup>70</sup>.*

Reveladoras también son las siguientes afirmaciones:

*“No creo que lo que yo haga sea escandalosamente nuevo o diferente. Simplemente la gente que haga algo diferente tendrá problemas con esta gente y se le echarán encima”.*

El hecho de que Gulda traspasara las fronteras entre los diferentes géneros, paso que anteriormente ningún músico del mundo clásico tan influyente como él había hecho únicamente, no era, en opinión del pianista, un problema artístico, sino social también.

Gulda solía explicar que los músicos estaban clasificados dentro de “unos cajones artísticos y sociales” y el hecho de mezclarlos era un absoluto “tabú musical y social”. La experiencia le enseñó a Gulda que las diferencias entre el jazz y la clásica, además de por evidentes

---

<sup>69</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>70</sup> Ibid.

elementos estéticos, se veían acentuadas por los límites sociales. Relacionado con estas declaraciones, defendía:

“Es la música de dos clases sociales diferentes. Una es la música de los ricos blancos otra la de los negros pobres. Quien traspasa esa frontera es: o un revolucionario o un tonto.”<sup>71</sup>



Gulda disfrazado de anciana en una de sus actuaciones

---

<sup>71</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

- *El pianista terrorista*

Gulda solía decir que para ser alguien importante en Austria, tenía que estar primero muerto, para obtener el reconocimiento después. Por esta razón, ideó un plan llamado: “La muerte y resurrección de Gulda”<sup>72</sup>. En marzo de 1999, envió un fax anónimo a la agencia de noticias APA anunciando un infarto que había puesto fin a su vida. La noticia se extendió como la pólvora; no obstante la verdad salió rápidamente a la luz, creando un nuevo escándalo. Paradójicamente, el músico murió casi un año más tarde, en enero del año 2000 en su vivienda en Weissenbach, en Austria), por la misma causa que él había inventado para su muerte ficticia: un ataque al corazón.

Un momento que marcó un antes y un después en la relación de Friedrich Gulda con la sociedad austríaca ocurrió en 1969. Coincidiendo con el 200 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven, el pianista recibió un comunicado por parte del comité del “Concurso Internacional de Beethoven” de la *Staatsakademie* de Viena, notificándole que se le sería otorgado en la gala de clausura de dicho concurso el *Beethovenring*, un galardón en reconocimiento a su trayectoria como pianista clásico e intérprete devoto de dicho compositor.

A Gulda dicha comunicación le produjo ciertos “problemas de conciencia”.<sup>73</sup> No obstante, decidió acudir al acto y a la entrega del premio. Cuando se lo otorgaron, pronunció un discurso muy controvertido en la *Musikvereinsaal* dedicado especialmente a los jóvenes estudiantes de la Academia que estaban presentes en el acto.

Explicó que se sentía alagado por haber recibido tal distinción, pero que no se sentía en absoluto identificado con los criterios que el comité había tenido en cuenta para otorgarle el premio. Si bien él había estudiado en la Academia y había sido ganador de concursos, lo que había conseguido con la música no había sido gracias a ellos, sino como una reacción en contra de los mismos. Así, invitó al jurado a retirarle el galardón y a otorgárselo a otra persona, si consideraban que ello era oportuno.

---

<sup>72</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*

<sup>73</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 97.

Manifestó también el hecho de que, a su juicio, “un instituto tan y tan conservador como lo es la *Staatsakademie* de Viena no estaba verdaderamente habilitado para otorgar una distinción que llevase el nombre del mayor revolucionario de la historia de la música”<sup>74</sup>.

Acto seguido, hizo una dura crítica del proyecto educativo de la *Staatsakademie*. Acusó a la institución de no actuar bajo los ideales innovadores y revolucionarios de Beethoven y de preocuparse únicamente de “crear funcionarios musicales”, a los cuales “oprimen y obligan a repetir como un loro”<sup>75</sup>. También denunció que el plan de estudios “se centra únicamente en la música de la patria y excluye la del resto del mundo; al contrario de lo que debería hacer una *Hochschule*”<sup>76</sup>.

Propuso también una reforma educativa, la cual contendría, como mínimo, los siguientes cuatro puntos:

1. Una ampliación de los estudios musicales, de manera que no engloben únicamente la música europea, sino también el estudio de las prácticas más importantes de fuera de Europa (Jazz, música india...). En este sentido, Gulda decía que “en todas las escuelas de educación primaria se enseñan lenguas extranjeras; únicamente en la escuela superior de música se enseña la lengua materna”<sup>77</sup>.
2. Un estudio intensivo sobre la práctica de la improvisación a lo largo de la Historia de la Música. Sin embargo, en opinión de Gulda, ésta no debería ser una asignatura pesada, dado que sería absurdo teorizar la improvisación.
3. Una reforma completa de la asignatura de Historia de la Música. A juicio de Friedrich, esta asignatura estaba planteada de forma nefasta, con la absoluta memorización inútil de fechas de nacimientos y muertes de compositores barrocos y renacentistas, en vez de explicar lo que, para Gulda, es importante: “la verdadera fuerza de estas épocas. La enorme difusión de la improvisación, fruto de una entusiasta espontaneidad”<sup>78</sup>.
4. Una participación de los estudiantes en las decisiones de las academias; especialmente, en cuanto al plan de estudios se refiere.

---

<sup>74</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 97.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 98.

Gulda era consciente, no obstante, que al institucionalizar una reforma educativa, por muy revolucionaria que ésta fuese, por el mero hecho de institucionalizarla, se volvería conservadora. Dicha solución, en consecuencia, no llevaría a los estudiantes a seguir el modelo de Beethoven. Por lo que les lanzó una pregunta, invitándolos a reflexionar sobre qué era lo que éstos realmente querían: ¿Reforma o Verdad? Una verdad que siga los pasos de Beethoven, un desarrollo personal del propio artista y su creación.

Después de este largo e intenso discurso, la Academia acusó a Gulda de ser un prepotente e indecente. Razón por la cual Gulda devolvió el premio.

Este fue, así, uno de los primeros y numerosos incidentes de una larga y tortuosa relación entre Gulda y su ciudad natal. A partir de esta fecha muchos fueron los que apodaron con el nombre de “pianista terrorista”.

### ○ Los recitales de Gulda

“¡Toca cada nota como si la vida te fuera en ello! (...) Con la clásica, con el jazz... ¡da igual!”<sup>79</sup>

Los recitales de piano solo que Friedrich Gulda organizaba eran, al igual que la inmensa mayoría de actividades en las que el músico se veía involucrado, únicos y muy especiales.

Nuestro pianista siempre había tenido la sensación de que el sistema se burlaba de él, con sus innumerables contradicciones y fronteras que limitaban la creatividad de los músicos. Por ello, buscaba, siempre que le era posible, recursos para hacerle frente y dejar en evidencia al mismo, siguiendo su propia filosofía del "*Verarscht die Verarscher!*"<sup>80</sup>.<sup>81</sup> Y una de las formas más visibles de hacerlo era en sus conciertos y actuaciones.



Friedrich Gulda en una de sus actuaciones

Una de las singularidades de los recitales de Gulda era que se negaba muy asiduamente a fijar un programa establecido de manera previa a un concierto. Detestaba la idea de verse obligado a tocar una serie de determinadas obras, las cuales podían haberse pactado con meses de antelación. Consideraba este hecho asfixiante y sofocante<sup>82</sup>. Por esta razón, se dieron muchas situaciones en las que el músico decidía no asistir a actuaciones que tenía planificadas, por considerar que la organización de las mismas no se correspondía con su forma de actuar.

---

<sup>79</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 17.

<sup>80</sup> ¡Tomar el pelo a aquel que lo toma también!

<sup>81</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*.

<sup>82</sup> Ibid.

Con muchísima frecuencia cambiaba también el programa que estaba previsto que tocara en el momento de salir al escenario. Su modo de actuar era: subir al escenario, hablar con el público y, solamente después, decidir qué era lo que quería tocar.

Una de las más célebres anécdotas de las actuaciones de Gulda fue la de un recital que tenía que ofrecer en Carintia (Austria). El evento había sido organizado como un concierto en el que Gulda tocaría íntegramente obras de Bach con el clavicordio. Sin embargo, Gulda decidió improvisar durante aproximadamente dos horas de forma libre, delante de todos los



F. Gulda tocando el clavicordio en uno de sus recitales

fans bachianos. Todas aquellas personas que esperaban escuchar Bach, abandonaron el espacio protestando y fueron solamente algunas pocas las que se quedaron escuchando a Gulda. Y ya cuando apenas quedaba un pequeño grupo, el pianista comenzó a tocar Bach.

Gulda denominaba a sucesos como el ocurrido en Carintia “medidas educativas”<sup>83</sup>, puesto que, por un lado, enseñaba al público a comportarse bien durante los conciertos, otorgándoles lo que quieren oír si aceptaban otros tipos de música, y, por el otro, les hacía ver a los managers que no debían organizar eventos premeditados.

Otra de las particularidades de los conciertos de Friedrich Gulda era que constantemente yuxtaponía en sus programas música de diferentes géneros, esencialmente música clásica y jazz. La finalidad era enseñar y presentar al público música que para ellos no era familiar. Pero, sobre todo, la razón era juntar públicos de estilos extremos en la misma sala, diferentes grupos de oyentes que, si no fuera por estos encuentros, no tendrían ningún tipo de contacto. Gulda explicaba:

“No hay comunicación entre estos grupos, excepto si es para dispararse y luchar entre ellos. Yo les doy la oportunidad de encontrarse bajo un mismo techo. No quiero ser cómplice del silencio y de la construcción de muros entre ambos mundos. Lo hago bajo

---

<sup>83</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*.

el más profundo convencimiento de que la música en todas sus formas tiene mucho más en común de lo que la divide.”<sup>84</sup>

Para poder acercarse a la música que interpretaba a su público, Gulda siempre disponía en el escenario de un micrófono del cual hacía uso para dirigirse a sus oyentes y explicarles las obras que escucharían, siempre con la “actitud positiva” de la que muy frecuentemente hablaba. Una posición constructiva y deseosa de compartir su música con la gente. Lo cierto es que era plenamente divertido y encantador en escena. De hecho, el pianista siempre decía:

“El éxito surge siempre de sí mismo cuando uno es capaz de presentarse ante el público con la actitud correcta.”<sup>85</sup>

Friedrich criticaba con frecuencia aquellos conciertos en los que intérpretes no mantenían ningún contacto con el público, fuera quien fuera los oyentes, puesto que los mismos son una importantísima parte del espectáculo: “Para poder refinar al “mal público”, se debe poder hablar su lengua. Sin el pueblo no hay nada que hacer”<sup>86</sup>.

A pesar de abarcar géneros diferentes en sus conciertos, lo cierto es que Gulda lograba crear una relación y unidad en todos sus recitales. Dicho hecho va ligado a la anteriormente mencionada actitud con la que Gulda decía que había que enfrentarse a la música: tocaba completamente comprometido con la música que interpretaba, perteneciese al género que perteneciese, sacando siempre provecho de ella y bajo un estilo muy personal, que era el suyo propio:

“Todas las cosas que toco son muy diferentes. No únicamente musicalmente, pero también cualitativamente. Sin embargo todo lo hago de manera profunda. Simplemente, toco Gulda”.<sup>87</sup>

Y es que, además de interpretar todos los géneros, como él explica, a su manera y en su más estilo personal, aprovechaba muy frecuentemente para incluir en sus recitales sus propias composiciones. Por lo que la afirmación de que “Gulda tocaba Gulda” no puede ser más cierta.

---

<sup>84</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 145.

<sup>85</sup> HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda*.

<sup>86</sup> GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*, p. 35.

<sup>87</sup> LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!*



TEATRO  
RECORD

e  
Empresa I. C. A.

apresentam

FRIEDRICH  
GULDA

e  
JAZZ-TRIO

com  
FRIEDRICH GULDA  
ALBERT HEATH  
JIMMIE ROWSER

★  
— 1964 —  
MAIO  
DISTRIBUIÇÃO GRATIS

TEATRO RECORD  
e  
Empresa I. C. A.

apresentam

1.ª Parte

**FRIEDRICH GULDA**

COUPERIN ..... Fanfare  
Les ombres errantes  
Les moissonneurs  
Le rossignol en amour  
L'épaveuse  
Passacaille

C. GUARNIERI ..... Dansa Negra  
RAVEL ..... De «Tombeau de Couperin»  
Prélude  
Rigaudon  
Forlane  
Toccata

2.ª Parte

Piano: FRIEDRICH GULDA      Saxofone: ALBERT HEATH      Contrabaixo: JIMMIE ROWSER  
na constituição

**JAZZ — TRIO**

F. GULDA ..... Suite 1962  
The Air from Other Planets  
Waltz from «The Veiled Old Land»  
Lullaby

Programa de un concierto de F. Gulda celebrado en Brasil (1964): Obras de Couperin, Guarnieri, Ravel y Gulda

## 9. Conclusiones

Después de conocer la trayectoria artística de Friedrich Gulda, es innegable el hecho de que el músico era un genio. Un perfil artístico como el suyo es prácticamente imposible de encontrar a día de hoy.

Una de las cosas que más me ha llamado la atención de su figura es la rapidez con la que se convirtió en un pianista internacionalmente reconocido. Con solamente 22 años, que es la edad que tengo yo ahora, interpretó por orden cronológico las 32 sonatas de Beethoven en Viena – todo un desafío artístico y físico para cualquier pianista por la tremenda complejidad técnica y musical de la obra.

Además, y a pesar de llevar una labor concertística intensísima, es admirable que encontrase tiempo y energía para hacer otros (muchos) proyectos. Incluso cuando era más mayor, nunca le faltaron ni las ganas ni la vitalidad necesarias para reinventarse y desarrollarse como músico cada día de su vida. Es, a mi modo de ver, un claro modelo de constancia, de fuerza de voluntad y de superación a seguir.

De hecho, Gulda se encontró con infinitud de dificultades y obstáculos en su camino. Un claro ejemplo de ello es cuando comenzó a entrar en contacto con el jazz. Incluso para un genio como él y con la enorme facilidad musical que tenía, llegar a ser un músico jazz solvente le costó mucho esfuerzo. Sin embargo, trabajó muy duro hasta que consiguió hacerse un hueco en este mundo; si bien es cierto que nunca llegó a ser reconocido por los músicos de jazz como un gran maestro... Y este hecho es, sin duda, una gran lección para todas aquellas personas provenientes del mundo clásico que opinan que la música jazz es mucho más sencilla y asequible que la clásica.

Para mí, uno de los proyectos más interesantes y especiales que Gulda llevó a cabo fueron los recitales que organizó hacia el final de su vida, en los que combinaba música de diferentes estilos – clásica y jazz normalmente. Considero que es un formato de concierto que funciona muy bien, ya que engloba diferentes gustos musicales y puede, de esta manera, llegar a más público. Son, además, unos recitales muy enriquecedores, puesto que todos aprendemos cosas nuevas, y totalmente entretenidos, en los que es difícil aburrirte tanto si participas como público o como intérprete, al cambiar tan rápidamente de un estilo musical a otro.

En dichos conciertos Gulda conseguía crear, además, una relación muy especial con su público: siempre hablaba con sus oyentes, les explicaba qué era exactamente lo que iban a escuchar,

bromeaba con ellos, les emocionaba... En esencia: se los metía en el bolsillo antes de tocar, únicamente con sus palabras y con su actitud cercana y natural.

En mi caso particular, estos últimos meses he estado trabajando en un programa de concierto que he tenido la oportunidad de presentar en varios recitales. El mismo está formado por una combinación de obras clásicas, jazz y de música tradicional. El resultado con respecto al público siempre ha sido muy positivo. Ha funcionado tanto con personas provenientes del mundo clásico conservador, como con jóvenes no familiarizados con este mundo, entre muchos otros. Además, es un formato de programa en el que yo me siento muy a gusto tocando y el que escucho en recitales con más interés y ganas.

- El espíritu de Gulda en el ámbito educativo

En cuanto a la reforma del sistema educativo que Gulda proponía – inclusión de la improvisación y de diferentes géneros en el plan de estudios – sí que podemos notar una pequeña mejora y acercamiento a sus ideas.

Un claro ejemplo de ello es la ESMUC (*Escola Superior de Música de Catalunya*), la cual nació bajo el espíritu de que no hubiera el menor asomo de jerarquización ni entre los diferentes géneros musicales (clásica, jazz, tradicional, antigua, flamenco) ni entre las diferentes profesiones (intérpretes, compositores, directores, pedagogos...). Así, la ESMUC es una escuela donde los alumnos de distintas especialidades comparten las mismas aulas y tienen la opción de elegir asignaturas de un ámbito diferente al suyo.

Hay que reconocer, no obstante, que existe un mayor acercamiento por parte de los alumnos de música clásica a otros ámbitos que al revés. Es muy común encontrar, por poner un ejemplo, alumnos de piano clásico en clases como Análisis del Jazz, Piano Jazz, Coro Góspel... Pero difícilmente se ven alumnos de jazz en asignaturas como Historia de la música del siglo XIX, Coro Clásico y Contemporáneo, entre otras muchas. ¿Es quizás ello un reflejo de que el mundo clásico ya ha dado sus primeros pasos para acercarse al mundo del jazz pero no al revés?

En alusión a la propuesta pedagógica que Gulda hizo, referente a la participación del alumnado en las decisiones de los conservatorios, sí que es verdad que existe, en prácticamente todas las instituciones, un consejo escolar en el que hay una mínima participación de los estudiantes. No obstante, los alumnos no podemos tomar aún ninguna decisión en cuanto a la composición del plan de estudios se refiere. Así, nos encontramos inmersos en un plan educativo lleno de cargas lectivas y asignaturas que sirven para más bien poco. Algunas asignaturas que tratan la

Historia de la música, por ejemplo, se siguen realizando de la manera conservadora y repetitiva que Gulda tanto criticaba, con la memorización sin sentido de fechas y otros datos que no nos ayudan en absoluto en nuestro desarrollo como músicos. Si hubiera mayor comunicación entre alumnos, profesores, directivos y los creadores de dicho plan de estudios, se podría llegar a crear un sistema mucho más solvente y enriquecedor para todos.

Algunas disciplinas tan reivindicadas por Gulda, como la improvisación o la composición, están incluidas dentro del plan educativo de algunos centros superiores, pero no de todos. El de la ESMUC sí que las abarca, aunque bien es verdad que no son un eje central del mismo ni tampoco se presta especial atención e interés a dichas asignaturas. Así, los alumnos no notan una gran mejoría en sus habilidades compositivas ni de improvisación desde que entran al centro y cursan dichas materias hasta que salen de él. Además, la gran mayoría de los estudiantes, especialmente los alumnos de música clásica, entran en contacto por primera vez con estas disciplinas en el grado superior, puesto que escasamente se tratan en los conservatorios profesionales, así como en las escuelas de música o en la enseñanza elemental.

El desarrollo de estas materias, al igual que el estudio de otros géneros musicales, se tendría que comenzar a enseñar no en el Grado Superior, sino desde que los alumnos inician sus estudios musicales, es decir, cuando son pequeños. El Grado Superior se tendría que encargar de potenciar estas habilidades, no de iniciarlas.

En este sentido, la idea de juntar a alumnos de diferentes especialidades en la ESMUC es brillante, pero quizás es un momento tardío para realizarlo. Se trata de un centro superior en el que los alumnos han tenido que realizar unas pruebas de acceso y demostrar un alto nivel para entrar en él. El juntar en un mismo aula un alumno de música clásica con un buen nivel de su especialidad, pero que desconoce absolutamente en qué consiste la música jazz, con un estudiante de este último género que se encuentra en la misma situación pero a la inversa, en vez de ser enriquecedor, entorpece muy frecuentemente el desarrollo de las clases: hay que enseñarle al músico de clásica las cosas básicas que el de jazz de primera mano conoce, y al de jazz aspectos que el de clásica domina sin problema.

A pesar de todos estos problemas burocráticos, y tal y como Gulda defendía, el desarrollo musical de uno depende al final no del centro o los profesores con los que estemos estudiando (aunque bien es cierto que podrían facilitar e impulsar este proceso en gran medida), sino de nosotros mismos y de nuestra propia búsqueda personal de conocer nuevas y diferentes formas de hacer música.

Así, y para mí, la lección más importante que Gulda nos transmitió, fue el hecho de que tenemos que intentar sacar siempre de nosotros mismos la energía y la vitalidad necesarias que nos empujen a buscar aquello que nos haga desarrollarnos como músicos y como artistas, y que tengamos siempre las ganas de encontrar aquello que nos satisface y nos hace sentirnos completos como personas.

## 10. Bibliografía

- ✓ BRUNNER, Gerhard; ELSTE, Martin. *Friedrich Gulda* [en línea]. Oxford (Gran Bretaña): The New Grove Dictionary [Consulta: abril 2015]. Disponible en: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12018?q=gulda&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12018?q=gulda&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>
- ✓ BRUNNER, Gerhard; SCHULZ, Klaus. *Friedrich Gulda* [en línea]. Oxford (Gran Bretaña): The New Grove Dictionary of Jazz [Consulta: abril 2015]. Disponible en: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J180900?q=gulda&search=quick&pos=1&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J180900?q=gulda&search=quick&pos=1&_start=1)>
- ✓ GULDA, Friedrich. *Für Rico* [Música impresa]. Viena (Austria). Papageno Buch – und Musikalienverlag und Bühnenvertriebsges.
- ✓ GULDA, Friedrich. *Variationen über Light my fire* [Música impresa]. Viena (Austria). Papageno Buch – und Musikalienverlag und Bühnenvertriebsges.
- ✓ GULDA, Friedrich; ANDERS, Ursula (2000). *Worte zur Musik*. Weitra (Austria): Verlag. Bibliothek der Provinz. ISBN 9783852525303
- ✓ GULDA WERSKTATT KREMSEGG. *Friedrich Gulda* [en línea]. Kremsmünster (Austria): Music Kremsmünster [Consulta: Junio 2015]. Disponible en: <<http://www.gulda.at/english/impressum/text.htm>>
- ✓ LEIPOLD, Fridemann, MIROW, Benedict (2007). *So What!* [Documental]. Austria: LOFT Production.
- ✓ HILLENBRAND, Markus. *Lebenslauf von Friedrich Gulda* [en línea]. Kaiserslautern (Alemania): Klassika. Die deutschsprachigen Klassikseiten, 1 de Mayo 2004 [Consulta: junio 2015]. Disponible en: <[http://www.klassika.info/Komponisten/Gulda/lebenslauf\\_1.html](http://www.klassika.info/Komponisten/Gulda/lebenslauf_1.html)>

## 11. Anexo: Listado de Obras de Friedrich Gulda

- Composiciones tempranas (1939 – 1942)

1939 – *Allegretto* para piano

1940 – *Lied des Fridolin* de la ópera *Oberon* de Carl Maria von Weber

1940 – Interludio para piano

1940 – Variaciones sobre una canción tradicional para piano

1940 – Variaciones sobre un tema propio para piano

1940 – Scherzo Nr. 1 para piano

1940 – Scherzo Nr. 2 para piano

1940 – Pequeñas piezas para piano

1940 – Pequeñas piezas para piano

1940 – *Larghetto* para Trío de cuerdas

1941 – Variaciones para Cuarteto de cuerda

1941 – Tres Minuetos para Orquesta de cuerda

- Composiciones del período que Friedrich Gulda estudiaba con el profesor Joseph Marx (1942 – 1949)

1942 – Invención para piano

1943 – 6 Corales a Cuatro voces

1943 – 5 Canciones para Coro de voces blancas

1944 – 3 Piezas para dos flautas

1944 – 2 Fugas

1945 – 2 canciones para piano

1946 – 4 *Eichendorff* (Canciones)

1946 – *Klavierstück*

1947 – So genannte „Übung“ im fünfstimmigen Satz

1948 – Misa en Si mayor

1949 – Pieza a cuatro manos

1949 – Fuga para dos pianos

- **Composiciones libres**

1950/51 – Siete canciones con texto de Christian Morgenstern

1950/51 – Música para cuarteto en fa sostenido menor

1954 – Siete canciones con texto de Christian Morgenstern

1954 – *Vorarbeiten zu einer Oper*

1954 – *The Air From Other Planets*

1955 – *Cool-Da*

1955 – 12 composiciones de Birdland

1960 – Concertino para instrumentistas y cantantes

1961 – 3 piezas de Jazz

1961 – Banda sonora para “Mann im Schatten“

1962 – *Music for 3 Soloists and Band*

1962 – *Music for Piano and Band Nr. 1*; posteriormente: Piano Concerto No. 1

1962 – *The Opener*

1962 – *The Horn and I*

1962 – *Blue most*

1963 – *Music for Piano and Band Nr. 2*; posteriormente: Piano Concerto No. 2



1964 – *The Veiled Old Land*; posteriormente: *Fantasy for 4 Soloists and Band*

1964 – *Music for 4 Soloists and Band*; posteriormente: *Concerto a Quattro*

1965 – *Little Suite*

1965 – *Sieben Galgenlieder (Neufassung)* – sobre texto de Christian Morgenstern

1965 – *Lullaby*

1965 – Preludio y fuga

1965 – Preludio

1965 – *The Excursion*

1965 – *Les Hommages*

1966 – *Closer*

1966 – *Der Neue Wiener Walzer*

1966 – *Neuer Wiener Walzer*

1966 – Variaciones para dos pianos y banda

1966 – *Depression*

1966 – Variaciones

1967 – Sonatina

1968 – Banda sonora para la película “Moos auf den Steinen”

1969 – *Neue Wiener Lieder*

1969 – *Dropout*

1969 – *Spanische Fliege*

1969 – *Introduktion und Scherzo*; posteriormente: *Introduction and Dance*

1969 – Suite para piano, clavinova y batería

1969 – Obertura para dos pianos

1969 – *Wheel in the right machine – Workshop Suite*

1970 – *Aria*

1970 – *Arie*

1970 – *Nina Carina*

1970 – Variaciones sobre *Light My Fire*

1970 – *I see*

1970 – Sinfonía en Sol

1971 – *Play Piano Play*

1973 – *Wings*

1974 – *Für Paul*

1974 – *Für Rico*

1974 – 6 estudios para coro mixto, teclados y batería

1977 – *Bassflute Blues*

1977 – *Hommage á Johann Strauß*

1978 – *Blues for Joe Venuti*

1980 – Banda sonora para la película “Wohin denn ich”

1980 – *Opus Anders*

1980 – Concierto para Violoncello y Big Band

1981 – Concierto para Ursula

1986 – *Du und i*

1988 – *Concerto for myself* - Sonata concertante para piano y orquesta

1989 – *Aria*

1989 – *Exercise 9*

1989 – *General Dance*

1989/91 – *Paradise Island*