

LUCERO ENRÍQUEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Gustav Leonhardt (s'Graveland, 1928-Ámsterdam, 2012)

ESCRIBO ESTA SEMBLANZA CON UNA GRAN TRISTEZA porque Gustav Leonhardt fue mi maestro y una parte muy importante de mi vida se ha ido con él. Lo visité por última vez el 1 de octubre de 2010. Se miraba muy frágil y pálido, casi etéreo, conjurando la enfermedad, viviendo sólo en y por la música y, sin embargo, leyendo con entusiasmo la crónica de un viajero del siglo XVII que describía con exactitud asombrosa aspectos técnicos de las construcciones del Ámsterdam de esa época. Me mostró el libro, me leyó un párrafo sobre ventanas y a continuación me dijo: “Tengo 100 conciertos el próximo año y éste tuve casi 150”. Dos días antes había regresado de Alemania.

En los países anglosajones de los años sesenta, decir “estudio con Gustav Leonhardt” era pronunciar una fórmula mágica que propiciaba en el interlocutor unos ojos muy abiertos y un “¡ah!” de significado incierto. Simultáneamente, quedaba uno rodeado de un halo también incierto. Y es que para entonces, Gustav Leonhardt y Frans Brüggen, ambos holandeses, ya se encontraban en la categoría de estrellas rutilantes de un firmamento que había empezado a brillar dos generaciones antes, en París, con Wanda Landowska, pionera de un tipo *sui generis* de clavecín resucitado, y, en Londres, con Arnold Dolmetsch, redescubridor de las flautas dulces y de los métodos de interpretación de la música desde entonces llamada “antigua”. Aunque Leonhardt daba la impresión de haber salido del vientre materno a los 40 años tocando *El arte de la fuga*, lo cierto es que alguna vez fue un adolescente, hijo de una familia de comerciantes con recursos, que, forzado a permanecer encerrado en la casa familiar el último año de la segunda guerra mundial, se enamoró de Bach y del clavecín que habían encargado sus padres para hacer música de cámara en

familia. Un clavecín comercial (no estoy segura de si era un Neupert), esto es, un clavecín, sí, pero muy distinto a los clavecines históricos que después tocaría y que llegaría a comprar, tocar y lucir, primero en el pequeño piso de su casa en el Nieuwmarkt, de Ámsterdam, y después en su mansión del siglo xvii ubicada en el Herengracht, también en Ámsterdam.

Basilea y Viena podrían con justicia reclamar a los holandeses su pretensión de considerar a Holanda, gracias a Leonhardt y a Brügger, la cuna de lo que hoy llamamos “hacer música históricamente informada”. Al menos por lo que hace a Leonhardt, en la Schola Cantorum Basilensis (1947-1950) aprendió y practicó un nuevo concepto de ejecución al órgano que le enseñó Eduard Müller, basado en la lógica del análisis musical y no en los efectos tímbricos del instrumento, muy del gusto romántico. De esa lógica se valió Leonhardt en sus interpretaciones y en sus comentarios en clase.

En el entorno propicio de la Schola Cantorum, Leonhardt fue objeto y sujeto de la influencia de August Wenzinger, maestro de conjuntos instrumentales y de *viola da gamba*, y de quienes en ese centro trabajaban, en forma metódica y seria, temas como la ornamentación, la teoría y la práctica del bajo cifrado y el uso de arcos barrocos en instrumentos de cuerda históricos (Leonhardt tocaba la *viola da gamba* bastante bien). Después, en Viena (1950-1953), en forma autodidacta, descubrió y practicó la musicología histórica consultando obras teóricas y tratados de ejecución instrumental de los siglos xvii y xviii. Transcribió centenares de manuscritos de música de autores en aquel tiempo desconocidos, cuyas obras desde entonces y a lo largo de su vida tocó y dio a conocer. Hace año y medio, cuando estuve con él por última vez, mientras me preparaba un café *espresso* (“lo único que sé cocinar”), pude ver en el atril de un clave italiano que tenía en la gran ex cocina de su mansión —acondicionada como una muy acogedora y amplísima sala de estar— una de esas transcripciones suyas hechas 60 años atrás, amarillenta, gastada, remendada, entrañable.

En el salón 23 del Amsterdamsch Conservatorium, en el número 5 de la Bachstraat, dos veces a la semana —lunes y martes en las mañanas— Gustav Leonhardt dividía por partes iguales sus horas de clase (calculo que unas ocho o diez en total durante el periodo 1965-1970) entre estudiantes holandeses y estudiantes extranjeros llegados de Japón, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, México. Aceptaba sólo a unos cuantos alumnos regulares. Tenía, además, uno que otro alumno particular que tomaba un par de clases con él y después se marchaba de regreso a su país. Desconozco cuántos se quedaron con las



1. Gustav Leonhardt en la sala Nezahualcóyotl, 5 de junio de 1995. Foto: Archivo de la Dirección General de Actividades Musicales, UNAM.

ganas de ser escuchados, al menos. Sus comentarios y correcciones eran parcos y los hacía mediante un repertorio cuidadosamente mesurado y seleccionado de ademanes y expresiones faciales: los unos, estudiados y elegantes, las otras, entre tímidas y coquetas, ambos aunados a frases cortas y monosílabos altamente expresivos en holandés como *nou*, *tja*, *fijn*, *ach*. Del bolsillo derecho de su saco de *tweed*, sacaba un lápiz de no más de diez centímetros de largo con el que, de vez en cuando, marcaba tenuemente la partitura con símbolos de articulación, agógica, registración. ¿Dificultades técnicas? ¿Qué es eso? ¿Acaso existen? Distancia, parquedad, elegancia... ¿cómo adjetivar esa forma de ser de Leonhardt-maestro? Contundentes, en cambio, sin necesidad de adjetivos, eran sus conocimientos musicales y su capacidad interpretativa. La pedagogía sale sobrando cuando se tiene como maestro a un músico-artista que en ambas capacidades sobrepasa cualquier parámetro conocido. Pero esa apreciación, que se me fue revelando con el tiempo, no la podía tener yo cuando era una joven que había recorrido 10 000 kilómetros en busca de un maestro de quien sólo conocía tres cosas: su fama, la forma de articular en el clavecín (que me transmitió en unas cuantas clases su primera alumna mexicana, Luisa Durón) y su

capacidad analítica e interpretativa mostrada en las conferencias magistrales sobre *Las variaciones Goldberg* que le había escuchado impartir en la Universidad de Yale, en 1964. Y menos pude tenerla durante mis primeros tiempos en Holanda, ya en el Amsterdamsch Conservatorium, cuando inmutable, sin piedad, a manera de “noche oscura del alma”, me dio a escoger, durante eternos ocho meses, la música que yo quisiera estudiar, sí, pero sólo podía elegir entre obras de virginalistas ingleses. Nada más. Una mañana soleada, la primera después del invierno, ya resignada, le pregunté al concluir la clase, temiendo la respuesta: “¿Byrd? ¿Tomkins?” “Revisa y escoge alguna suite de Böhm”, me dijo sin más. Cuando salí de su casa en el Nieuwmarkt, ¡el sol sí que brillaba! También lo que yo había aprendido de digitación a la manera antigua y del desciframiento, mediante la articulación refinadísima que él enseñaba y sobre la que era especialmente puntilloso, la retórica oculta en las inteligentes variaciones y en las sólidas obras polifónicas de William Byrd, Thomas Tomkins y John Bull.

Cuando salía de gira, nos dejaba bajo la guía de una antigua discípula suya, Anneke Uittenbosch, quien gentil y respetuosa asumía el difícil papel de sustituir a quien era insustituible. Un papel un tanto ingrato. Afortunadamente para ella y para nosotros, no era ni muy frecuente ni muy prolongado eso que a mí me parecía un pequeño montaje teatral.

En el salón de clase no había tiempo ni espacio para nada que no fuera la música. El 3 de octubre de 1968 abrió la puerta, unos minutos antes de las nueve de la mañana, llevando bajo el brazo uno de los matutinos más leídos (creo que era el *Algemeen Handelsblad*). Apenas cerró, y sin siquiera dejar su portafolio en la mesa como solía, extendió el brazo y me mostró el periódico: una excelente y dramática foto a media plana con los tanques en Tlatelolco, como fondo, y, en primer plano, estudiantes sangrando con cara de angustia. Con uno de sus ademanes mesurados y una expresión interrogante en los ojos me dijo: “¿Y esto?” Sentada frente al clave, cerré los ojos, moví la cabeza, todo “a lo Leonhardt”, y no dije nada. En seguida, sin mediar palabra, se sentó junto al clave y yo empecé a tocar.

Vino, conoció y dio clases magistrales a su progenie mexicana en los primeros días de marzo de 1995. Mostrando una generosidad desconcertante en él (era sumamente cuidadoso con el dinero), aceptó venir a tocar dos conciertos —uno en el anfiteatro Bolívar de San Ildefonso y otro en la sala Nezahualcōyotl— y a impartir tres días de clases magistrales en la sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario; lo hizo por la tercera parte del dinero que

hubiese cobrado en cualquier otra parte del mundo: era la cantidad que entonces le podía pagar la Dirección de Actividades Musicales de la UNAM. En el concierto de la sala Nezahualcóyotl, el domingo 5, gratitud, admiración o más bien veneración fue lo que arropó su figura, indistinguible del clavecín sobre el que se inclinaba, iluminada por un haz de luz brillante que caía sobre canas, nariz afiladísima y manos, todo, por lo demás, rodeado de negro. Nunca me ha parecido la sala Nezahualcóyotl más hermosa. Pero me equivoqué: no era una sala de conciertos, esa noche “la Neza” se transformó en un templo. Tocó Gustav Leonhardt y la música que hizo, envuelta en el sonido del clavecín, se posó en el aliento contenido del público. Después de la magia, la cálida convivencia con su familia mexicana: mesurada, elegante, compartiendo el pan, la sal y el tequila disfrazado de café de olla en El Rincón de la Lechuga, taquería que fue de Martín Seidel, primer constructor de clavecines en México, discípulo de Martin Skowronek, constructor que Leonhardt tenía en gran estima y de quien poseía uno de sus clavecines preferidos. Con una mirada pícaro en los ojos y una sonrisa infantil, el jarrito en la mano, le escuché musitar: “Ya manché el frac y es el único que traigo, no pesa y no se arruga”. A ese Leonhardt, y por ese ser y estar suyos de sencilla, cordial y noble elegancia, acudieron a felicitar con música, en su 80 aniversario, amigos, colegas y ex discípulos de todo el mundo. Otra vez y como siempre, la música llenó todo, en esta ocasión la Waalse Kerk, iglesia de la que Leonhardt fue el organista titular durante su sexagenaria vida activa en Holanda. Fue una fiesta sorpresa: “algo han planeado, pero no sé qué”, me dijo, cuando le llamé por teléfono para felicitarlo.

En Viena, además de la Biblioteca Nacional y sus tesoros documentales y bibliográficos, Leonhardt se encontró con Nikolaus Harnoncourt, con quien empezó una relación musical y laboral que cristalizó, a lo largo de muchos años, en múltiples empresas conjuntas, una de ellas la grabación de todas las cantatas sacras de J. S. Bach (Teldec, 1970-1989) que los hizo merecedores del premio Erasmus. Los dos casados con violinistas, Marie y Alice, los dos con sus respectivos grupos orquestales, Leonhardt Consort y Concentus Musicus Wien, los dos grandes artistas, insuperables ejecutantes, estudiosos y conocedores de los aspectos históricos, teóricos y prácticos de todo lo que tocaban, vidas paralelas de gigantes paralelos. En 1967, ya estaban en la cima cuando en Huize Queekhoven, Breukeken, durante el primer curso de Musicultura: Art and Culture in the Baroque Period, supimos que le habían dado el Disco de Oro a la grabación de la *Pasión según san Juan*, de J. S. Bach (BWV 245), que había dirigido Harnoncourt con el Concentus Musicus Wien, niños solistas

(soprano y contralto) e instrumentos históricos originales. Era la primera vez que un premio comercial se otorgaba a una grabación de música tan “históricamente informada”. En Huize Queekhoven, además de ellos dos, estaban Frans Brüggen, Sigiswald y Wieland Kuijken y Eugen Dombois. Fue una gran noticia para todos, ese día fuimos una familia muy feliz.

También en la segunda mitad de ese año de 1967, Leonhardt fue el personaje principal de la película *Crónica de Ana Magdalena Bach*, dirigida por Jean-Marie Straub. Las críticas más duras y los comentarios más sarcásticos se escucharon en el mundillo de la música barroca en Holanda. A Leonhardt lo convenció la entrega al proyecto y el conocimiento que Straub había adquirido sobre Bach. Éste había escogido a Leonhardt diez años antes de iniciar el rodaje como el mejor intérprete de Bach después de escuchar cuanta grabación había disponible de las obras de órgano y clavecín del compositor. ¿Película sobre Bach o documental sobre Leonhardt? Otra vez, como en el salón de clase, la música rige todo y, también, paraliza todo, hasta la cámara. Y Leonhardt, con gran peluca y sin ápice de maquillaje, enteramente Leonhardt *himself*, inmoviliza a su vez los parlamentos, los despoja de cualquier intencionalidad porque así lo quiso y sólo así aceptó “actuar”. La autenticidad así entendida, ¿transmite algo más allá de la música que, de por sí, no necesita nada más que una interpretación como la que sólo Leonhardt podía ofrecer? Él estaba convencido de que esa película brindaba la oportunidad única de escuchar la música de Bach en los espacios donde se escuchó, con los instrumentos con los que se tocó, pero, sobre todo, con la dotación ideal que, según las fuentes, Bach hubiese deseado escuchar. Fue su única incursión en el cine que, por lo demás, le era ajeno.

Straub tuvo que haber escuchado *El arte de la fuga*, obra sobre la que Leonhardt había publicado un argumento: *The Art of Fuge. Bach's Last Harpsichord Work. An Argument* (La Haya, Martinus Nijhoff, 1952). Y sí que era un argumento: un organista-clavecinista de escasos 24 años sustentaba la “ejecutabilidad” de una obra en contra de la tradición musicológica que hasta entonces la había considerado una obra teórica. También causó revuelo. Pero como a diferencia de la mayoría de los musicólogos, Leonhardt sí podía y pudo probar su dicho con la música misma, todos callaron. *El arte...* y *Las variaciones Goldberg* fueron grabadas con la casa Vanguard Recordings Society, bajo los auspicios de la Bach Guild y, hasta donde sé, fueron los primeros discos que Leonhardt grabó durante su estancia en Viena. Así pues, no sólo había conocido a Harnoncourt en esa ciudad, sino también a la compañía disquera con la cual

grabaría gran cantidad de obras. También en Viena conoció a otro insuperable artista y músico: el contratenor Alfred Deller. El álbum *Masterpieces of the Italian Baroque*, con Deller y la misma combinación productora, atestiguan ese doble encuentro y constituyen, en mi opinión, los dos últimos ingredientes de indudable peso curricular en su vida. Al salir de Viena para establecerse en Ámsterdam en 1953, Leonhardt ya era lo que durante los siguientes 60 años de su vida siguió siendo: organista, clavecinista, especialista en Bach, maestro, director (“es tan fácil dirigir que no vale la pena hacerlo más que, quizá, una vez al año”), intérprete único (su discografía no tiene parangón), editor de la obra de J. P. Sweelinck, laureado por el gobierno de su país, doctorado *honoris causa* por varias universidades.

La fuerza de un artista que conoce con profundidad la materia de su arte puede resultar a los neófitos como la luz que cegó a san Pablo. No sé el número exacto, pero hubo estudiantes del conservatorio que desertaron antes de graduarse o que dejaron de tocar después de haber estudiado con Leonhardt. Otros se convirtieron en sus clones, sin que él mismo se percatase de ello. Hoy, el directorio de sus ex alumnos incluye a los más sobresalientes clavecinistas de Europa, Estados Unidos y Japón. En México no hay clavecinista que no tenga el ADN musical de Leonhardt. Somos una familia y Leonhardt tiene aquí hijas, nietos y hasta bisnietos. ♣