



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música  
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Lang Lang: una revisión del solismo

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA:  
MARIO ADÁN CABUTO MEDINA

TUTORA:  
DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO – FaM

MÉXICO, D. F., JUNIO 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

*A mi familia, por confiar en mí y darme su apoyo incondicional*

*A mis maestros, por sus numerosas, valiosas y constantes enseñanzas*

*A mis compañeros, por compartir esta experiencia de tantas y divertidas formas*

*A mis amigos, por su inspiración y ejemplo para superar este reto*

*A la UNAM, por su soporte a la creación de este trabajo*

*A Consuelo Carredano, Gustavo Delgado, Jorge David García, Carlos Ruiz y Gerardo Orellana, quienes leyeron con dedicación este trabajo y cuyas observaciones han permitido mejorar enormemente la calidad de esta investigación*

*A la Dra. Margarita Muñoz, por su valiosa guía, su espíritu combativo y el ánimo incansable brindado durante este proceso*

## Resumen

El solismo es una actividad desarrollada en la tradición de la música de arte occidental (MAO). Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de solistas consagrados por la historia de la disciplina y su presencia actual en el ámbito profesional, este quehacer aún no cuenta con el acercamiento analítico que defina sus cualidades y responda a la pregunta ¿cómo se forma un solista en la MAO? En medio del esfuerzo por solucionar esta cuestión, ha aparecido el pianista chino Lang Lang (Shenyang, China, 1982–), quien ha logrado posicionarse como uno de los pianistas más destacados de su generación y ha captado la atención de ámbitos que se representan aparentemente ajenos a la tradición de la música que interpreta.

L. Lang es egresado del Curtis Institute of Music y ganó del Concurso Tchaikovsky para jóvenes; participa regularmente con las orquestas más prestigiosas como las filarmónicas de Berlín y Viena, y ofrece recitales para piano solo en recintos como el Carnegie Hall y la Musikvereinssaal. Simultáneamente, se le ha encontrado en campañas publicitarias de Sony, Montblanc y el Grupo Volkswagen, además de haber participado en la entrega de premios Grammy y la inauguración de los Juegos Olímpicos de Beijing en 2008. A través de la investigación documental, utilizando la teoría del sociólogo P. Bourdieu, este trabajo expone cómo las acciones de L. Lang son la consecuencia de un *habitus* de clase que estructura su profesión y que, para el estado actual de la práctica musical, las novedades que ha incorporado denotan una tendencia que se remonta hasta el s. XIX si se revisa de forma el perfil del solismo a lo largo de su historia.

**Palabras clave:** solismo, solista, Lang Lang, habitus, interpretación musical, música de arte occidental.

# Índice

|   |    |
|---|----|
| <b>Introducción</b> .....   | 1  |
| <b>1. El solismo, Lang Lang y la investigación musical.</b> .....   | 6  |
| 1.1. El solismo. ....   | 6  |
| 1.2. Lang Lang: el pianista estrella de rock. ....  | 8  |
| 1.3. El solismo en la investigación musical. ....   | 13 |
| 1.4. Marco conceptual: una interpretación desde la sociología. ....   | 15 |
| 1.4.1. La teoría de campo y el <i>habitus</i> de P. Bourdieu. ....  | 16 |
| 1.4.2. El personaje musical de P. Auslander. ....   | 20 |
| <b>2. Antecedentes: la construcción del solismo en la historia de la MAO</b> .....                          | 23 |
| 2.1. En un principio era el pianoforte: consideraciones estéticas sobre la concepción del instrumento. .... | 23 |
| 2.1.1. El perfeccionamiento técnico –y estético– del pianoforte. ....                                       | 25 |
| 2.1.2. La escritura orquestal y el <i>cantabile</i> . ....  | 27 |
| 2.2. La MAO y la cultura burguesa .....   | 29 |
| 2.2.1. El mercado de la MAO. ....   | 31 |
| 2.2.2. La noción de virtuoso .....  | 33 |
| 2.3. Hacia la estructuración del solismo moderno: el compositor pianista. ....                              | 35 |
| 2.3.1. Liszt y la práctica pianística. ....   | 38 |
| 2.3.2. Llega el solista moderno: el intérprete puro. ....   | 39 |
| <b>3. Lang Lang y el solismo actual.</b> .....  | 43 |
| 3.1. Instancias legitimadoras: el conservatorio. ....   | 43 |
| 3.1.1. Otras vías de legitimación: el <i>protégé</i> . ....   | 46 |
| 3.1.2. El posicionamiento actual de la academia. ....   | 48 |
| 3.2. El concurso. ....  | 50 |
| 3.3. La relación con músicos profesionales .....  | 53 |
| 3.4. La posición actual del solismo .....   | 55 |
| 3.5. El valor del repertorio. ....  | 57 |
| <b>4. El personaje musical langiano.</b> .....  | 60 |
| 4.1. El recital y el concierto: el espectáculo en la MAO. ....  | 60 |
| 4.2. Las apariencias engañan: la crítica de revista. ....   | 62 |

|   |            |
|---|------------|
| 4.3. Todo es parte del show: el exceso visual del pianista profesional. ....            | 66         |
| 4.4. Re-animando el performance. ....   | 72         |
| 4.5. El poder simbólico del espectáculo. ....   | 79         |
| 4.6. Otros formatos de espectáculo. ....  | 80         |
| <b>5. Lang Lang y el solismo actual: más allá</b>                                       |            |
| <b>del mercado de la MAO. ....</b>  | <b>83</b>  |
| 5.1. La tecnología y el solismo. ....   | 83         |
| 5.1.1. Efectos sociales. ....   | 84         |
| 5.1.2. El personaje artificial. ....  | 87         |
| 5.1.3. El solista como mercancía. ....  | 90         |
| 5.2. La comercialización del solismo. ....  | 91         |
| 5.2.1. La tragedia del solismo. ....  | 92         |
| 5.2.2. El solista no lo puede todo:<br>el papel del manager. ....                       | 94         |
| 5.2.3. Mayor éxito = ¿menor calidad?. ....  | 96         |
| 5.3. El solista fuera de escena. ....   | 98         |
| 5.3.1. Vida y obra del solista: la biografía. ....                                      | 100        |
| 5.3.2. La biografía a Hollywood: el video documental. ....                              | 101        |
| 5.3.3. El altruismo y la difusión indirecta. ....                                       | 102        |
| 5.3.4. El solista en los círculos de poder. ....  | 104        |
| 5.4. El solista vende y se vende. ....  | 105        |
| 5.5. El solista estrella de rock ( <i>bis</i> ): entre lo residual y lo emergente. .... | 111        |
| <b>Conclusiones. ....</b>   | <b>114</b> |
| <b>Bibliografía. ....</b>   | <b>118</b> |

## Introducción

La presente tesis analiza la construcción del *solismo* al piano. Este neologismo<sup>1</sup>, definido inicialmente a partir de las prenocios adquiridas durante mi preparación académica en el Conservatorio de las Rosas de Morelia y mi experiencia como pianista profesional, hace referencia a la actividad de músicos que son reconocidos públicamente por su actuación regular en recitales para su instrumento solo o como encargados de la parte solista en conciertos con orquesta de la tradición de la música de arte occidental (MAO)<sup>2</sup>. Asimismo, he constatado que estos profesionales de la MAO son uno de los grupos con mayor presencia en el imaginario del público con el que he tenido contacto durante mi carrera, e incluso, la existencia de la idea de uso común de que ser un pianista profesional es prácticamente sinónimo de ser un solista.

---

<sup>1</sup> El término fue sugerido por el Dr. Roberto Kolb Neuhaus durante mi estancia en el Posgrado en Música de la UNAM (2010–2012).

<sup>2</sup> La noción de *música de arte occidental* (MAO) es tomada de los trabajos del musicólogo británico Nicholas Cook (1950–) *Between Process and Product: Music and/as Performance* (2001), *Music: a very short introduction* (1998) y *Empirical Musicology* (2004). Cuando el autor habla de *Western "Art" Music*, se refiere a un conjunto de obras estudiadas por la musicología de tradición europea, un *corpus* que se ve unificado bajo la noción de autonomía creativa, es decir deslindada de la función ritual en los actos religiosos o incluso decorativa de las cortes (aunque muchos de los ejemplos estudiados por la disciplina surgieran con ese fin, como la música sacra) siendo su objetivo principal la experiencia estética.

Tomando la perspectiva sociológica de Bourdieu, la MAO puede ser caracterizada por ser un *campo de producción restringida*, un espacio social que genera “obras ‘puras’, ‘abstractas’ y esotéricas: obras ‘puras’ porque exigen imperativamente del receptor una disposición conforme a sus principios de producción, es decir, una disposición propiamente estética” (Bourdieu, 2011:101). Se trata de obras que generan “detentadores del dominio práctico o teórico de los sucesivos códigos y del código de estos códigos” (*ídem*), como la academia (dominio teórico) y, en este trabajo, los solistas (dominio práctico).

Este dominio es posible en parte gracias a cualidades específicas de la producción de la MAO como su fijación en el formato físico de la partitura, recurso que le distinguiera inicialmente de otras tradiciones musicales. Aunque la escritura musical ya no es un recurso exclusivo de la MAO, el esfuerzo por codificar los fenómenos musicales en un texto escrito sigue siendo una de las prácticas centrales de la disciplina, así como la importancia de descifrar el significado de las obras en función de algún tipo de interpretación. Para el público consumidor, la masa indiferenciada que asiste a los conciertos y que se hace de los productos de la industria discográfica, esta música lleva la etiqueta común de *música clásica*.

Es pertinente mencionar que, en este trabajo, la noción de MAO –así como el resto de categorías de análisis utilizadas– es de carácter *epistémico*, es decir que no se reduce a un contenido fijo sino a “posibilidades de contenido” que deben ser reevaluadas según el momento y espacio que se analice (ver Zemelman, 2008). En el caso del repertorio que conforma la MAO, por ejemplo, no se puede determinar un grupo fijo de composiciones a lo largo de su historia: la música sacra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), creada desde su origen para acompañar ritos religiosos, es considerada hoy una expresión de obra de arte autónoma de su función inicial; por otro lado, durante el capítulo 2 de este trabajo se menciona la existencia de un grupo de compositores cuya obra ha quedado parcialmente segregada de la historia debido a criterios de selección de la disciplina. De forma similar, el análisis del solismo ha devela prácticas que han desaparecido, transformado, expandido y redefinido desde sus inicios hasta la actualidad.

En contraste, la profesión del solista, presente en la historia de la MAO desde finales del s. XVIII, sólo ha sido documentada tangencialmente por la investigación musical a manera de biografías, valoraciones de críticos e “historias del piano y de los pianistas”. Esta investigación retoma estos trabajos como punto de partida para definir cómo se ha construido la noción sobre el quehacer de un solista, cómo se forma uno en la actualidad y cuáles son los alcances de su carrera en la tradición de la MAO. Para llevar a cabo el análisis que respondiera estas interrogantes, se ha tomado el caso de Lang Lang (Shenyang, China, 1982-) como punto de partida, ya que su carrera aparece como una coyuntura un tanto sorpresiva en el devenir del solismo (por lo menos hasta diciembre del 2012<sup>3</sup>) y permite analizar los alcances de su quehacer en el tercer milenio, y poner en perspectiva las circunstancias que lo han colocado en ese lugar.

Para desarrollar esta investigación, ha sido necesario delimitar un objeto de estudio cuyas cualidades no se reduzcan a la relación del pianista con el texto musical, siendo este último el elemento tradicionalmente unificador de toda la musicología según el Dr. Alfonso Padilla (ver Padilla, 1995:1)<sup>4</sup>. Hablar de un solista incluye tanto su quehacer con el contenido de una obra, como también la discusión acerca de cómo presenta ese trabajo y cómo es percibido. De hecho, es pertinente mencionar que esta tesis no incluye análisis de textos musicales como sugiere el Dr. Padilla; en cambio, el solismo se analiza desde una perspectiva inspirada en la sociología, en tanto que se sitúa como un fenómeno estructurado por las relaciones sociales en torno a él (ver Samson, 2009:43); en la etnomusicología, en tanto que se observa como la materialización de un comportamiento social que lo genera y al cual genera retroactivamente (ver Samson, 2009:223); y en los estudios de performance, en tanto que la obra musical se piensa como un recurso utilizado por el agente en cuestión –consciente de ello o no– para lograr un objetivo ulterior en

---

<sup>3</sup> Este momento delimita el tiempo hasta cuando fue observado el fenómeno, el cual coincide con el inicio de la redacción de esta tesis.

<sup>4</sup> En este punto, consciente sobre la discusión todavía viva acerca de los alcances de esta disciplina, no está en los alcances de esta tesis exponer una postura sobre sus límites y contenidos. Sin embargo, cabe aclarar que cuando hablo de *musicología* me refiero, primero, al espacio teórico desde donde pretendo abordar este trabajo, y segundo, a la ciencia de carácter universal y multidisciplinaria que abarca el estudio de “toda la música de la humanidad” de la que habla el Dr. Alfonso Padilla (ver Padilla, 1995:1). Es decir, no pretendo hacer distinción de ningún tipo, ni por metodología ni por objeto de estudio entre musicología histórica, etnomusicología, musicología crítica, *new musicology*, y otras ramas de la investigación.



su contexto cultural, y no como el fin determinante de la actividad musical (cfr. Madrid, 2009).

Cabe aclarar que no hago uso sistemático de los métodos que caracterizan a la sociología y la etnología como los cuestionarios, las entrevistas y el análisis estadístico. En cambio, se trata de una investigación que toma nociones teóricas de estas disciplinas para dar respuesta a las preguntas enunciadas a través de la revisión crítica de los documentos bibliográficos, hemerográficos, discográficos y cinematográficos producidos por Lang Lang y otros solistas. Específicamente, he implementado un marco analítico basado en las nociones de la teoría de los *campos* de producción intelectual, desarrollada por el sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), y su concepto de *habitus*. A través de estos planteamientos teóricos, el solismo se define como una construcción social dentro de una red de relaciones con agentes que participan dentro del campo y que objetivan el comportamiento de un grupo. Así pues, el objeto de estudio de esta tesis es observado como una clase de pianistas objetivada socialmente, y los solistas son vistos como agentes portadores de un *habitus*, concepto que denota una estructura generadora de comportamientos específicos en circunstancias específicas (*ídem*), como una posición dentro del gran *campo de producción musical*.

El planteamiento teórico de P. Bourdieu es expuesto con mayor profundidad en el capítulo 1 de esta investigación, después de presentar el caso de Lang Lang y realizar una contrastación con las preconociones sobre el solismo adquiridas a lo largo de mi experiencia como pianista. Al final de este apartado, se introduce el concepto de *personaje musical* desarrollado por el musicólogo Philip Auslander, quien propone analizar las cualidades visuales del performance, el cual se articula a lo largo de este trabajo con las nociones de Bourdieu para analizar al solista como un agente cuya creación es la construcción de sí mismo dentro de un campo de producción, como la incorporación y la expresión de un *habitus* objetivado por la relación con otros agentes que evalúan su quehacer dentro y fuera del escenario.

Para ello, ha sido pertinente preguntar cómo se han construido aquellas preconociones, prácticas y predisposiciones del solismo conocidas al momento de realizar esta investigación. El capítulo 2 hace una revisión histórica de las condiciones estéticas, técnicas, tecnológicas, sociales y culturales que han sido

determinantes para el desarrollo de esta posición desde finales del s. XVIII hasta principios del s. XX. Durante este periodo, el piano se posicionaría como el instrumento predilecto en la circunstancia de la cultura burguesa europea, contexto que provocaría nuevas dinámicas sociales dentro de la producción de la MAO. Algunos de los resultados más notables han sido la especialización del intérprete puro y la concepción del pianista *virtuoso*, cualidades inherentes al solismo estudiado en este trabajo, una posición consagrada públicamente en el mercado y en el discurso hegemónico de la historia de la MAO.

Entrado el s. XX, el discurso dominante de la MAO es perpetuado por la academia. En el capítulo 3, se aborda el papel de este sistema de agentes, íntimamente relacionado con el del concurso y el de los músicos consagrados profesionalmente, y su función en la construcción del solismo actual. Por un lado, desde su posición legitimadora, estos agentes predisponen el *capital específico* para los recién llegados que aspiran alcanzar la posición en cuestión; por otro, actúan como un filtro de calidad y fuente proveedora de esta clase de pianistas para el mercado de la MAO. En este proceso de selección, tal y como lo advierte Bourdieu, la fuerza generadora del *habitus* causa distinciones entre las clases (ver Bourdieu, 1997:20); en el caso de los intérpretes al piano, el solista se distingue como parte de un grupo legitimado por el tipo de *capital cultural, social y simbólico*, que les permite superar el estadio formativo de la academia y posicionarse con éxito en el mercado.

Una vez que el solista se ha posicionado en el mercado, recurre a las prácticas profesionales establecidas por sus predecesores en torno al espectáculo del concierto de paga. Durante el capítulo 4, se observa la relación de los agentes que evalúan al solismo en el espacio del campo donde se lleva a cabo la presentación escénica. Entre los agentes que se suman a la red de relaciones se encuentran la prensa y el público, además de la participación continua de los músicos ya posicionados en el ámbito profesional. En este apartado, las nociones teóricas de P. Auslander adquieren mayor presencia en el análisis del solismo; lo anterior es debido a que las críticas encontradas sobre Lang Lang permiten detectar que su posición también se construye en relación a los juicios emitidos acerca de los

aspectos visuales del *personaje musical*, discusión que se detecta incluso desde el s. XVIII.

Lang Lang ha incorporado algunos elementos escénicos –recursos tecnológicos de última generación principalmente– que salen de la norma tradicional predispuesta por el solismo; asimismo, ha recurrido a formatos del espectáculo musical alternos al recital y al concierto. En el capítulo 5, se analiza la relación entre esta posición y las profesiones altamente especializadas que participan de estas acciones aún novedosas para la posición en cuestión, y se cuestiona su grado de pertenencia en el *habitus* del solista. Entre los agentes que se involucran regularmente en la construcción de solistas desde el s. XX, y lo que va del XXI, se detecta la presencia de la industria discográfica y la cinematografía. También, se analiza cómo, de la mano de campos de producción aparentemente ajenos a la producción musical, la red de relaciones que objetivan la posición del solismo se ha expandido paulatinamente con el paso del tiempo: desde su contacto con agentes de las telecomunicaciones, pasando por la intervención de agentes encargados de la administración y difusión cultural como es el *manager*, agentes del poder político como mandatarios, y agentes del poder económico como compañías multinacionales, en la carrera del pianista.

A manera de hipótesis, en esta investigación se plantea que el solismo es un fenómeno en continua transformación, factor derivado principalmente de la expansión y de la diversificación de su red de relaciones que lo han construido a lo largo de su historia. El objetivo general de esta tesis es dar una interpretación teórica de las circunstancias que construyen a esta posición, una profesión que incorpora condiciones más allá de la calidad musical de un intérprete del repertorio de la MAO. Después de todo, para colocarse en una posición como la de Lang Lang, es presumible que no baste sólo ser un buen intérprete: no se trata únicamente de la relación entre el pianista y el texto musical, sino también de las relaciones que, en nombre de aquella, entabla con otros y hasta donde llegan sus efectos.

## 1. El solismo, Lang Lang y la investigación musical

En este capítulo, se exponen las preconiciones del investigador sobre el solismo en la tradición de la MAO, y se muestra un primer acercamiento a la carrera de Lang Lang. Todavía en este momento de la investigación, el entendimiento del solista es puntualizado a partir de una observación empírica, así como por las ideas del lenguaje común encontradas en la prensa internacional, y particularmente de las críticas encontradas en publicaciones anglosajonas. Ante la inquietud de realizar un análisis metodológico de este fenómeno, las ideas preconcebidas sobre esta actividad son reexaminadas tras una revisión de trabajos académicos que hablan sobre el quehacer del pianista profesional, proceso que ha dado como resultado la advertencia de la falta de una aproximación analítica que observe la construcción de esta carrera en específico. Finalmente, se presenta la propuesta teórica utilizada a lo largo de esta tesis, la cual se basa en las elaboraciones del sociólogo Pierre Bourdieu y el musicólogo Philip Auslander, como marco para estudiar el quehacer del solista como un objeto estructurado por un conjunto de relaciones sociales en el que los agentes evalúan al agente en cuestión través de la manifestación individual (su presentación personal, su performance) de un *habitus*.

### 1.1. El solismo

Durante mi experiencia como estudiante de piano en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, y mi contacto con el medio profesional de la MAO, he detectado una clase de pianistas conocidos comúnmente como *solistas*. Estos músicos son reconocidos por sus notables habilidades musicales y, presumiblemente como consecuencia de lo anterior, por ofrecer actuaciones en solitario o encargados de la parte protagónica en conciertos con orquesta. La anterior es una definición operativa que incluye un grupo delimitado simplemente por su contacto con formas musicales propias de la MAO –de la música escrita para teclado solo, o como actor principal dentro de una obra con orquesta– y su presentación en contextos específicos como el recital para piano solo y el concierto sinfónico. Sin embargo, en el transcurso de esta investigación, el sector de pianistas analizado muestra puntos en común más específicos que dan cierto sentido de cohesión a sus integrantes.

El solista analizado en este trabajo (conocido la cultura anglosajona con el título de *concert pianist*<sup>5</sup>) es un músico de prestigio internacional, dominado mayormente por la hegemonía del mercado anglo-europeo. Como parte de ese circuito, el solista ofrece recitales y conciertos en lugares como el Carnegie Hall de Nueva York, la Musikvereinssaal de Viena<sup>6</sup>, la Gran Sala del Conservatorio de Moscú, y otros recintos construidos y pensados específicamente para albergar actuaciones de músicos bien posicionados en el ámbito profesional de la MAO; asimismo, es invitado a presentarse como platillo principal dentro de los programas de orquestas sinfónicas prestigiosas como las de Nueva York y Chicago, y las filarmónicas de Berlín y Viena<sup>7</sup>. Al indagar más sobre estos pianistas, es común encontrar que, previo a su incursión en el ámbito mercantil, han realizado estudios en una institución educativa especializada en la formación de músicos de alto nivel en Estados Unidos –como el Curtis Institute of Music o The Juilliard School– o Europa –el Conservatorio de París, Moscú, el Royal College o alguna Hochschule für Musik alemana–; o que, por otro lado, han sido ganadores de algún premio importante en concursos internacionales para piano como el International Tchaikovsky Competition, el International Fryderyk Chopin Piano Competition, o el Van Cliburn International Piano Competition.

En la actualidad, el quehacer de estos pianistas llega a nosotros (en México) mayormente por contacto indirecto, sin haber atendido a un recital o concierto del solista en cuestión, por medios como la producción discográfica y videográfica de compañías prestigiosas como Deutsche Grammophon o Sony Music, y su posterior difusión en los canales de comunicación. La posibilidad de grabar con estas empresas refleja una posición de privilegio que continua la distinción adquirida en el concurso, una minoría que se coloca en la cúspide de la amplia gama de especialización de pianistas profesionales (entre ellos, el acompañante, el músico de cámara, y concertistas que no trascienden el ámbito regional o nacional). Actualmente, este conjunto incluye a pianistas reconocidos en el mercado

---

<sup>5</sup> Esta noción de uso común puede ser consultada en el video documental “Imagine Being a Concert Pianist” (2005), producido por la BBC de Londres.

<sup>6</sup> La programación del Carnegie Hall y la Musikverein puede ser consultada en línea en los sitios webs <http://www.carnegiehall.org/> y <http://www.musikverein.at/>, lo que funciona para detectar a los músicos que ahí se presentan y después concluir que la mayoría cumplen con méritos académicos y el uso de un repertorio común.

<sup>7</sup> Ver en línea <http://langlang.com/en/me>. [Consultado el 12 de mayo de 2012].

hegemónico como Maurizio Pollini (1942–), Krystian Zimerman (1956–), Pierre-Laurent Aimard (1957–), Valentina Lisitsa (1973–), Yuja Wang (1987–)<sup>8</sup>.

## 1.2. Lang Lang: el pianista estrella de rock

Entre los casos estudiados, el de Lang Lang ha captado mi atención de tal forma que he optado por tomarlo como un eje de esta investigación. El pianista chino es un solista en la tradición de la MAO que se ha colocado como uno “intérpretes más populares, dotados y discordantes de la actualidad”<sup>9</sup>, y algunos sectores lo consideran ya como el mejor pianista de su generación (ver Leung, 2005).

Su prestigio como pianista ha sido confirmado por el otorgamiento del grado de doctor *honoris causa* en un par de ocasiones: uno en mayo del 2011, a manos del Príncipe de Gales en representación del Royal College of Music; y otro en mayo de 2012 por parte de la Manhattan School of Music, después de poco más de diez años de carrera profesional<sup>10</sup>. Estos títulos, cima del escalafón académico del sistema educativo occidental, reafirman una posición de autoridad en la tradición de la MAO, cuya relación actual con la escuela es una de las más notables en ese ámbito. Esta misma tradición es la que consagra la obra de W. A. Mozart (1756–1791), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Franz Schubert (1797–



Imagen 1. "Lang Lang es una estrella de rock". Cartel publicitario para su residencia con la National Symphony Orchestra (Christoph Eschenbach, director). Disponible en: <http://langlangpiano.tumblr.com/>. [Consultado el 20 de enero de 2012].

<sup>8</sup> Esta aseveración se basa en la revisión de los datos biográficos de estos pianistas (ver [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), además de su presencia en la industria discográfica. En el caso de V. Lisitsa y Y. Wang, sus biografías se encuentran disponibles en los sitios correspondientes a compañías discográficas como DECCA y Deutsche Grammophon respectivamente, situación que denota una relación importante entre la práctica del solismo actual y el mercado discográfico de la MAO (ver <http://www.deccaclassics.com/en/artist/lisitsa/biography> y <http://www.deutschegrammophon.com/us/artist/wang/biography>. [Consultados el 30 de octubre de 2012]).

<sup>9</sup> "Lang Lang is one of today's most popular, gifted and divisive performers" (Midgette, 2012). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>10</sup> *idem*.

1828), Frédéric Chopin (1810–1849), Franz Liszt (1810-) y Sergei Rachmaninov (1873–1943), autores centrales en la carrera profesional de los solistas.

La apropiación de dicho repertorio, la relación con las instituciones académicas y profesionales citadas, la obtención del primer premio de un concurso internacional con el renombre del Tchaikovsky International Young Musicians<sup>11</sup>, la propia actividad de presentarse como protagonista de conciertos para solista con las orquestas con mayor potestad en la tradición de la MAO, y la documentación de sus interpretaciones bajo sellos discográficos de reconocido prestigio como Sony y Deutsche Grammophon, dan a Lang Lang un sentido de pertenencia al conjunto de solistas. No obstante, no son los puntos en común, sino algunas particularidades las que han sido primordiales para analizar la construcción de la posición solismo como un grupo dominante.

Una vez enfocado en Lang Lang, observé su incursión en situaciones atípicas con respecto a las preconcepciones adquiridas sobre los alcances profesionales de un solista en el ámbito de la MAO. De hecho, después de la revisión de recursos bibliográficos, hemerográficos y videográficos, se ha notado que Lang Lang recurre ocasionalmente en actividades de difusión, publicidad y formatos de espectáculos que no coinciden con el comportamiento común predispuesto por la tradición de su disciplina, y que estas extienden su presencia más allá de la práctica musical. En el transcurso de esta investigación se ha encontrado al pianista chino promocionando el *gadget* de última tecnología para la empresa Sony o posando en fotografías junto a futbolistas profesionales<sup>12</sup>. En 2004, fue nombrado Embajador de la Buena Voluntad para UNICEF y en el 2012 recibió un título similar por parte del Grupo Volkswagen<sup>13</sup>; también es Presidente de la Fundación Cultural Montblanc, organización que “apoya a mecenas contemporáneos que dedican su

---

<sup>11</sup> Ver en línea: <http://langlang.com/en/me>. [Consultado el 21 de junio de 2012]. La influencia de los concursos es analizada con mayor profundidad en el capítulo 3 de este trabajo.

<sup>12</sup> Para ver el video promocional de la NEX-5R de la marca Sony, consultar en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=SsQPmGgS8uo>. [Consultado el 7 de diciembre de 2012]. Las fotografías con los miembros del equipo FC Bayern München están disponibles en línea: [http://www.fcbayern.telekom.de/de/fcbnews/index.php#!video\\_id=6703](http://www.fcbayern.telekom.de/de/fcbnews/index.php#!video_id=6703). [Consultado el 8 de diciembre de 2012].

<sup>13</sup> La publicación de ambos nombramientos puede ser consultada en línea: [http://www.unicef.org/people/people\\_lang\\_lang.html](http://www.unicef.org/people/people_lang_lang.html) [Consultado el 12 de mayo de 2012]; y en: [https://www.volkswagen-media-services.com/medias\\_publish/ms/content/en/pressemitteilungen/2012/11/21/lang\\_lang\\_become\\_s.standard.gid-oeffentlichkeit.html](https://www.volkswagen-media-services.com/medias_publish/ms/content/en/pressemitteilungen/2012/11/21/lang_lang_become_s.standard.gid-oeffentlichkeit.html) [Consultado el 10 de diciembre de 2012] respectivamente.

tiempo, su entusiasmo y su dinero a promover artistas prometedores y sus proyectos”<sup>14</sup>. Su imagen también ha sido utilizada en campañas publicitarias para las empresas Philips, Panasonic y Rolex<sup>15</sup>, además del uso de su nombre para producir un modelo de pianos Steinway (los *Lang Lang Series*) y de zapatillas ADIDAS *Gazelle*<sup>16</sup>.

La exposición pública de Lang Lang también incluye su aparición en publicaciones de circulación internacional como la revista TIME, que en 2009 lo incluyó en su lista de las 100 personas más influyentes en el mundo junto a actores de la industria cinematográfica, políticos y deportistas<sup>17</sup>. Lo anterior sucedió justo después de su actuación durante la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Pekín 2008, acto que significó su despliegue a nivel mundial por medio de imágenes que construyen una relación entre la MAO y el ámbito deportivo. Por otro lado, la revista Esquire publicó el artículo “Bang Bang: si Jerry Lee Lewis fuera un pianista clásico, sería Lang Lang”<sup>18</sup>, que sugiere una analogía directa entre el pianista chino con el rockero estadounidense recordado por actos escénicos tan extravagantes como prenderle fuego a un piano durante uno de sus conciertos. El éxito de su carrera y su presencia en los medios de difusión, particularmente provenientes de la cultura anglosajona, han sido acompañados de la adjetivación coloquial de *estrella de rock* proveniente de canales de telecomunicaciones como CNN y la BBC (ver Imagen 1)<sup>19</sup>. Dado el alcance de estos medios, esta expresión

---

<sup>14</sup> Para más detalles sobre la relación entre Mont-Blanc y Lang Lang, disponible en: <http://www.montblanc.com/es-ES/Flash/Default.aspx/#/meet-montblanc/arts-and-culture?music-3612714478439017287/lang-lang-and-the-montblanc-cultural-foundation-8566847645980450034> [Consultado el 11 de abril de 2013].

<sup>15</sup> Estas campañas incluyen difusión en formato de video, disponibles en: [http://www.youtube.com/watch?v=ytThHHgy\\_ME](http://www.youtube.com/watch?v=ytThHHgy_ME)  
<http://www.youtube.com/watch?v=aSV1aAMrXxQ>  
<http://www.youtube.com/watch?v=30LUpbjy9zE>. [Consultado el 12 de abril de 2013]

<sup>16</sup> Para más información sobre la colaboración de la compañía Steinway y Lang Lang, ver en línea: <http://www.steinway.com/news/articles/steinway-artist-feature-lang-lang-reflaects-on-the-journey/> [Consultado el 15 de mayo de 2012]. Sobre la línea de zapatillas ADIDAS, ver en línea: <http://www.camimusic.com/store.asp> [Consultado el 16 de mayo de 2012].

<sup>17</sup> Para más detalles sobre la lista mencionada de la revista *Time*, ver en línea: [http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410\\_1893836\\_1894420,00.html](http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410_1893836_1894420,00.html). [Consultado el 15 de mayo de 2012]

<sup>18</sup> “If Jerry Lee Lewis were a classical pianist, he'd be Lang Lang.” (McDougall. 2005). La pertenencia de esta publicación dentro del ámbito de la cultura pop es medible a través de sus publicaciones a lo largo de la historia. Su contenido incluye artículos sobre la cotidianidad anglosajona en los ámbitos de la política, moda, entretenimiento y gastronomía; regularmente, el estilo de redacción es coloquial e incluso satírico.

<sup>19</sup> La noción de “estrella de rock” también es algo conflictiva, y es utilizada en este trabajo a partir de las adjetivaciones que Lang Lang ha recibido por parte de la prensa. El reportaje realizado por la



bien lo colocaría, para el sentido común, a la par de músicos como el propio Jerry Lee Lewis, Elton John (1947-) y Freddy Mercury (1946-1991)<sup>20</sup>.

Más adelante en la revisión documental, la adjetivación de estrella de rock tomaría otra dimensión. El 10 de noviembre de 2011, apareció en el portal YouTube el avance de la entonces nueva producción cinematográfica de Lang Lang: “Lang Lang Liszt Now”<sup>21</sup>. El video comienza mostrando el logotipo de la compañía discográfica Sony Classical (hoy Sony Masterworks)<sup>22</sup>, mientras que la secuencia es acompañada todo el tiempo por la *Rapsodia Húngara S.244/15* de Franz Liszt (1811-1886) –en la versión arreglada por Vladimir Horowitz (1903-1989)–, a la par de gritos y aplausos provenientes de los espectadores presentes en el recinto donde sucede la grabación. Pocos segundos después, el nombre de la empresa desaparece y la imagen muestra al protagonista acercándose al centro de un escenario donde se encuentra un piano rodeado de humo, iluminación tenue y pantallas de video al fondo del proscenio. Hacia el segundo 15, aparece en cuadro el título del documento (ver Imagen 2) y la acción visual coincide con la música – que hasta entonces funcionaba como banda sonora de una película–, es decir, se muestra al pianista propiamente en su quehacer de intérprete. Desde este

---

CNN, “Lang Lang: China’s classical rock star”, se encuentra disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=snGBX72VWGU>; por su parte, la BBC produjo el video “Lang Lang: The ‘rock star’ Chinese pianist”, disponible en línea: <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13941528>; y el portal *usatoday.com* publicó el video “Lang Lang: Classical Rock Star, también disponible en línea: [http://www.dailymotion.com/video/xukxhr\\_lang-lang-classical-rock-star\\_sport](http://www.dailymotion.com/video/xukxhr_lang-lang-classical-rock-star_sport)).

Por lo mencionado en estas fuentes, los medios utilizan la noción de *rockstar* para señalar a músicos que han logrado una expansión masiva –internacional– de su imagen, más allá de que se dediquen a la interpretación de música de rock, estilo que también ha ido transformando, expandiendo o discriminando elementos a lo largo de la historia y que se define, por un lado, en oposición a la difusión más reservada de la MAO.

Cabe mencionar que hay músicos reconocidos en el ámbito del rock que también han pasado por procesos de formación cercana a aquellos de la música de arte o demuestran un conocimiento y habilidades suficientes para dicha práctica. Tal es el caso de Keith Emerson (1944-), tecladista de *Emerson, Lake & Palmer*, quien se encargó de hacer un arreglo de los *Cuadros de una exposición* (1874) de Modest Mussorgsky (1839-1881) para teclados electrónicos, bajo eléctrico y batería con dicha agrupación (ver <http://www.youtube.com/watch?v=YIfjWKhA-18>. Consultado el 10 de febrero de 2013), además de haber escrito un concierto para piano y orquesta, forma musical tradicional en el ámbito de la MAO (ver <http://www.youtube.com/watch?v=Th6zBdrtjgo>. Consulta el 10 de febrero de 2013).

<sup>20</sup> “Elton John se define a sí mismo como estrella de rock”. En línea: <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-artists-of-all-time-19691231/elton-john-20110420> [Consultado el 30 de enero de 2013]. Por otra parte, la comparación con F. Mercury no es del todo arbitraria, ya que el cantante británico de la banda de rock Queen compuso la canción que sería utilizada como himno de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992.

<sup>21</sup> El video y los datos expuestos anteriormente pueden ser vistos en: <http://www.youtube.com/watch?v=GOTjFuLgQxw>. [Consultado el 12 de enero de 2012].

<sup>22</sup> Para más información sobre esta división de la compañía Sony, visitar el sitio web <http://www.sonymasterworks.com/>. [Consultado el 12 de enero de 2012].

momento, la filmación se ajusta con la música (la composición de Liszt) y produce una relación entre imágenes –los elementos escénicos antes mencionados– y sonido sin precedentes en la filmación de un recital para piano solo en la tradición de la MAO<sup>23</sup>.



Imagen 2. Captura de pantalla del avance cinematográfico de *Lang Lang: Liszt Now*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GOTjFuLgQxw>. [Consultado el 12 de enero de 2012].

Tras “Liszt Now”, el título de “pianista estrella de rock” ya no sólo corresponde al tipo de exposición pública que lleva Lang Lang<sup>24</sup>, sino al reconocimiento de un músico que utiliza los medios de producción de la *industria cultural*<sup>25</sup>, y sin que se le haya incluido aún en el desvirtuado ámbito del *classical crossover*<sup>26</sup>. Asimismo, la adjetivación de Esquire y los reportajes de la CNN y la

---

<sup>23</sup> Además del humo, la iluminación y las proyecciones de video al fondo del escenario, resalta el uso de capturas en movimiento por parte de las cámaras filmográficas y la edición frenética entre ellas. Lo anterior resulta en una secuencia de imágenes alternadas a intervalos de no más de 3 segundos, recurso cinematográfico que aumenta la sensación de movimiento en lo visual y que difiere bastante de lo acostumbrado en grabaciones de recitales y conciertos en el ámbito de la MAO, cuyas tomas tienden a ser más prolongadas y estáticas (este tema es tratado más a detalle en el capítulo 4 de este trabajo).

<sup>24</sup> Cabe aclarar que este trabajo no busca problematizar la noción de estrella de rock, sino que toma el concepto principalmente como señal de un fenómeno atípico para un músico en la práctica común de la MAO.

<sup>25</sup> La noción de *industria cultural* es tomada originalmente de Theodor W. Adorno, quien la caracterizó como un sistema de producción caracterizado por las técnicas del cine, la televisión, la radio (incluida la música de la cultura *pop* anglosajona como el rock) y la fotografía, y su relación con los medios de comunicación masiva que hacen uso de los avances tecnológicos –hoy bien se pudiera incluir el internet– con el fin de satisfacer el mercado capitalista, dirigido por la iniciativa privada para la enajenación de las masas a través de la industria de la diversión (ver Adorno, 1969).

<sup>26</sup> Según Robynn J. Stilwell, para el diccionario Grove de Música y Músicos, “el *crossover* musical es un término utilizado mayormente en la industria musical [discográfica] para referirse a una grabación o un artista que ha sido movido de un ámbito a otro. El *crossover* es un concepto artificial, dependiente de las definiciones a veces arbitrarias o no musicales, las cuales miden la popularidad de las grabaciones, clasificando los estilos.”

BBC funcionan como síntoma de la percepción pública que se tiene de Lang Lang como músico. Es así que el caso de Lang Lang ha sido un punto de quiebre en esta investigación, y ha motivado el acercamiento al solismo desde una perspectiva que incluya las acciones *no musicales* y su uso de recursos tecnológicos ajenos a la tradición en su quehacer, cuestionando además su grado de pertinencia con la disciplina en cuestión. Para ello, ha sido pertinente indagar primero sobre la historia de los pianistas profesionales para poder elaborar una explicación metodológica sobre cómo se ha generado la caracterización tradicional del solista, definir cómo se construye a uno en la actualidad y confrontarlo con la vía tomada por Lang Lang.

### 1.3. El solismo en la investigación musical actual

Para tratar de resolver estas cuestiones, se ha realizado una revisión bibliográfica sobre la disciplina pianística en la tradición de la MAO. El resultado de esta consulta ha llevado a analizar los contenidos de obras que abordan aspectos estéticos sobre el quehacer del pianista como *El arte del Piano* (ed. 1985) de Heinrich Neuhaus; textos que compilan testimonios de pianistas profesionales como *Great Pianists on Piano Playing* (ver Cooke, 1913); y publicaciones que

---

Específicamente, el *classical crossover* “es un término usado para describir artistas que adoptan fuertes *influencias clásicas* en su música, pero que finalmente tienen un sonido accesible y popular o una imagen mercantil para alcanzar audiencias mayores.” (Disponible en: [http://www.classical-crossover.co.uk/index.php?option=com\\_content&view=article&id=142&Itemid=126](http://www.classical-crossover.co.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=142&Itemid=126). [Consultado el 17 de abril de 2013]). También se utiliza comúnmente para referirse a un músico formado en la tradición de la MAO que deliberadamente combina elementos de dicha música con elementos de la cultura *pop*, como sintetizadores e instrumentaciones electrónicas por ejemplo. Por lo tanto, esta categoría es muy amplia y los ejemplos muy variados, entre ellos Sara Brightman (1960) (ver <http://www.sarahbrightman.com/>), Maksim Mrvica (1975) (ver <http://www.maksim.co.uk/>), Vanessa-Mae (1978) (ver <http://www.vanessamae.com/>) y el dúo 2cellos (ver <http://www.2cellos.com/>). [Consultados por última vez el 11 de junio de 2013].

Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu sobre el consumo cultural, el *crossover* sería una producción cultural devaluada en tanto que muestra cualidades de lo que el sociólogo denomina *arte medio*: una producción que se asume como destinada explícitamente a su consumo público, condicionado por la rentabilidad y el estereotipo; pero al mismo tiempo, es un tipo de creación “siempre obsesionado por la referencia al arte erudito” –objetivado así por la academia, por ejemplo–, de donde toma recursos técnicos y estéticos (ver Bourdieu, 2011:113–130). El sociólogo pone en este rubro ejemplos como las “obras cinematográficas inspiradas en piezas de teatro o novelas, ‘orquestaciones populares’ de música erudita o, inversamente, ‘orquestaciones’ con apariencia erudita de aires ‘populares’” (*ibidem*:121), categoría en la que bien se pudieran incluir la incursión de instrumentos utilizados en el rock y la programación electrónica como un nuevo tipo de orquestación. Como resultado, “lo que resulta intolerable para los que tienen un determinado gusto, es decir, una disposición adquirida para ‘diferenciar y apreciar’, como lo dice Kant, es ante todo la *mezcla* de géneros, la confusión de los ámbitos. [...], verdaderos barbarismos rituales, transgresiones sacrílegas, al mezclar lo que debe estar separado, lo sagrado y lo profano, y al reunir lo que las clasificaciones incorporadas —los gustos— ordenan separar”. (Bourdieu, 1990:129).

relacionan la producción pianística en general con las condiciones de su entorno cultural como *La historia del piano* (ver Rattalino, 1988) y *La historia de la técnica pianística* (ver Chiantore, 2001).

El común denominador de estos trabajos es que basan sus análisis y disertaciones sobre el quehacer del pianista en relación al texto musical; en otras palabras, a partir de las ideas desarrolladas por los autores, ofrecen interpretaciones con vías hacia la realización adecuada de la partitura, hacia la comprensión de la obra y la ejecución de los ideales sonoros impresos en ella<sup>27</sup>. Esta discusión es central en los trabajos teóricos sobre el quehacer de los instrumentistas en la tradición de la MAO (cfr. Cohen, 2008:534); en otras palabras, estas fuentes responden a la pregunta ¿qué hacer con la música? Indudablemente, la incorporación de las nociones y habilidades derivadas de esta cuestión es fundamental para cualquier profesional que ocupa un lugar en el solismo (tema que se expone con mayor detalle durante el capítulo 3 de este trabajo); sin embargo, aún no permite detectar qué se necesita –además de la relación con el texto musical– para ser reconocido en la posición discutida.

En realidad, no se han encontrado textos que ayuden a responder directamente esta cuestión. Como señala el musicólogo Jim Samson:

Es justo decir que, hasta hace poco, esta actividad [la del pianista profesional] no ha sido sujeta al tipo de escrutinio académico invertido en las obras musicales. Nuestros instintos como historiadores, y por mucho, han sido para valorar a los compositores más que a los performers, incluso hasta llegar al punto de esconder la condición básica de la música como un arte escénico<sup>28</sup>.

No obstante, las investigaciones mencionadas arriba aportan datos valiosos, extraídos de las biografías, las reseñas y críticas de revista, las partituras, y los documentos de archivo en general, que permiten esbozar el fenómeno de construcción del solismo desde finales del s. XVIII. Por otro lado, los trabajos de Lawrence Kramer (ver Kramer, 2002) y el propio J. Samson (ver Samson, 2004), por ejemplo, analizan la obra de F. Liszt como un reflejo de su labor como pianista

---

<sup>27</sup> En este rubro se puede hablar de las nociones de *Urtext* (ver Taruskin, 1995), la *Ur-Technik* (ver Chiantore, 2001:14) o la ya criticada *Werktreue* (ver Goehr, 1992).

<sup>28</sup> "And it is fair to say that until recently this activity has not been subject to the kind of scholarly scrutiny afforded to musical works. Our instincts as historians, by and large, have been to value composers rather than performers, even to the point of disguising the rather basic condition of music as a performing art (Samson, 2004:68)". Traducción, Mario A. Cabuto.

y la cultura de su tiempo, a la vez que incluyen testimonios, reseñas y noticias sobre las condiciones del profesionalismo musical de ese tiempo. Por último, Arthur Loesser (1894–1969), realiza una narración historicista de las interacciones sociales derivadas de la producción pianística “Men, Women, and Pianos: A Social History (1954)”, que resulta en un informe vasto sobre las circunstancias de producción, distribución, administración y consumo de la música para piano. A partir de estas publicaciones, es posible incluir la participación de los solistas en una dinámica social que incluye también a constructores de pianos, editores, otros músicos profesionales, el público, instituciones académicas, sociedades civiles y empresarios, y la relación de estas partes con la concepción del solismo.

En este punto, es importante mencionar el aporte de Christopher Small (1927–2011), quien propone observar la actividad musical como un fenómeno altamente incluyente que, además del papel del músico, involucra la participación de todos aquellos sujetos cuyo ejercicio se perciba en la producción musical (ver Small, 1998). En ese sentido, el caso de Lang Lang ha sido muy útil pues expone de manera visible su desenvolvimiento en un espacio social muy amplio, y que su profesión sobrepasa el acto de la interpretación musical. Hasta ahora, ya se ha mencionado la participación de la prensa, de las instituciones académicas, de las compañías discográficas, de los fabricantes de pianos y otros músicos; y, como se desarrolla a lo largo de esta tesis, las relaciones son tan sólo una porción de la red en la que el solista logra adquirir esa posición.

#### **1.4. Marco conceptual: una interpretación desde la sociología**

Sin embargo, aún falta la introducción de un modelo de análisis que permita estudiar la construcción del solismo de una forma que no se reduzca a describir las interacciones que tiene un pianista con distintos agentes, y que permita detectar cómo juegan estos últimos en la construcción de esta profesión. Esta investigación ha arrojado entonces un problema metodológico: determinar qué clase de acercamiento conceptual es adecuado para el examen crítico de la construcción del solismo más allá de la narración histórica. Para obtener un modelo analítico de este tipo, ha sido oportuno el acercamiento a otras ciencias que complementen los aportes hechos por la investigación musical.

He decidido entonces estudiar al solista y su construcción en la MAO como el resultado de “las relaciones entre la música y la gente que la produce, la realiza, y la utiliza”<sup>29</sup>. En este trabajo, los solistas son los protagonistas de un proceso en movimiento desde finales del s. XVIII, en el que desde entonces “organizan su experiencia musical a través de instituciones, de grupos, y del mercado musical”<sup>30</sup>, y que afecta las nociones en que su profesión es entendida, producida, reproducida, y recibida. Esta perspectiva está inspirada en la sociología, aunque cabe aclarar que no utilizo los métodos que han caracterizado tradicionalmente a esta disciplina (los cuestionarios, entrevistas y análisis estadístico), en cambio, utilizo su perspectiva teórica y sus categorías analíticas para proponer una definición crítica del solismo.

#### **1.4.1. La teoría de campo y el *habitus* de P. Bourdieu**

Específicamente, tomo la noción de *campo* desarrollada por el sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002). El campo es un espacio social donde se confrontan las fuerzas que afectan un sector de la producción, en este caso uno de carácter cultural, un:

sistema de relaciones objetivas entre posiciones adquiridas (en las luchas anteriores), es el lugar (es decir, el espacio de juego) de una lucha competitiva que tiene por desafío *específico* el monopolio de la *autoridad científica* [o cultural], inseparablemente como capacidad técnica y como poder social, o, si se prefiere, el monopolio de la competencia científica que es socialmente reconocida a un agente determinado, entendida en el sentido de capacidad de hablar e intervenir legítimamente (es decir, de manera autorizada y con autoridad) en materia de ciencia (Bourdieu, 2000-1:12).

El campo que se estudia en este trabajo es el *gran campo de producción musical*. En este sistema de relaciones, la producción de la MAO, espacio del campo donde se origina el solismo actualmente, muestra un comportamiento caracterizado por P. Bourdieu como *subcampo de producción restringida* (cfr. Bourdieu, 2011:101-113): es decir, se trata de un lugar donde predomina la participación de instancias

---

<sup>29</sup> “The relationships between music and the people who produce, perform, and use it are central to the sociology of music.” (Samson, 2009:43) Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>30</sup> Music is not usually the main focus of the sociology of music. Most of the time its subject is living people, the ways in which they organize their musical experience through institutions, in groups, and via the music market, and the ways in which they affect the ways music is produced, performed, consumed, and understood. (*idem*, 44)

de legitimación que se asumen como los ostentadores de la autoridad para establecer los códigos de dominio de la disciplina, como lo son la academia (conservatorios y universidades), el concurso y los músicos profesionales (directores de orquesta y pianistas).

Al mismo tiempo, fuera de la producción restringida, el solismo en la MAO se comporta de forma que se acerca cada vez más al *subcampo de producción simbólica*, de la producción masiva destinada “a no productores (“el gran público”) que pueden pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante (“el público cultivado”) o a otras clases sociales” (Bourdieu, 2011:90). Entendiendo que “el gran público” se conforma de cualquiera que recibe la actividad del solista sin pertenecer a la academia, el concurso y los directores musicales, se detectan otras agencias que ejercen una fuerza importante sobre el solismo como la prensa, las compañías discográficas, los constructores de pianos y, más recientemente, compañías transnacionales de giro comercial diverso. Junto al melómano, cada uno de estos agentes participa en un espacio aparentemente ajeno a las instancias de legitimación, el mercado.

Cabe señalar que Bourdieu contempla que la estructura de un campo es temporal (Bourdieu, 2002:9), por lo que habrá que tomar en cuenta el momento estudiado para detectar la incursión o desaparición de agentes. Desde la perspectiva sociológica del campo de producción, el grado de legitimidad de un solista, es decir su autoridad como pianista adquirida socialmente, es precisamente el reconocimiento de incorporar ese título al momento de evaluación. El solismo será definido entonces a través de la relación del pianista con los demás agentes, de los juicios que estos hagan, y logrará colocarse en esa posición de privilegio en tanto que se le reconozca como portador de un *habitus* propio de la profesión en cuestión,

a cada clase de posición corresponde una clase de *habitus* (o de aficiones) producidos por los condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente y, a través de estos *habitus* y de sus capacidades generativas, un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre sí por una afinidad de estilo. (Bourdieu, 1997:19).

Esta distinción entre las clases tiene su correspondencia en la división del trabajo propios del desarrollo del capitalismo (ver Bourdieu, *op. cit.* 88). En ese

sentido, el *habitus* es igualmente:

un “oficio”, un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de “creencias”, como la propensión a conceder tanta importancia a las notas al pie como al texto, propiedades que dependen de la historia (nacional e internacional) de la disciplina, de su posición (intermedia) en la jerarquía de las disciplinas, y que son a la vez condición para que funcione el campo y el producto de dicho funcionamiento (aunque no de manera integral: un campo puede limitarse a recibir y consagrar cierto tipo de *habitus* que ya está más o menos constituido) (Bourdieu, 1990:110).

De tal forma, el solismo es entendido paralelamente como el comportamiento de una clase de pianistas que se objetiva a partir de su relación con los agentes en el campo producción de musical. En otras palabras, el solista lleva ese título en tanto que se evalúe y apruebe su sentido de pertenencia a las condiciones (comportamiento, bienes y propiedades) de esa posición y su grado de autoridad (técnicas, referencias y creencias) objetivadas por la disciplina en un momento dado.

Desde Bourdieu, las referencias y las creencias objetivadas por el campo generan *doxa*: “un punto de vista particular, el punto de vista de los dominantes, que se presenta y se impone como punto de vista universal; el punto de vista de quienes dominan” (Bourdieu, 1997:121), quienes “establecen el consenso sobre la existencia y el sentido de las cosas, el sentido común, la *doxa* aceptada por todos como algo evidente” (*ibídem*, 129). De lo anterior, habría que sospechar que las nociones aceptadas sobre el solismo son producto de una visión dominante, de un *habitus* que concibe ciertas *prácticas*, esquemas de acción inconscientes (ver Bourdieu, 1986:40), por las cuales una clase construye para sí misma “las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas” (Bourdieu, 1997:19).

En la perspectiva teórica de Bourdieu, los bienes acumulados que dan sentido de unidad a una posición se miden tanto por el capital económico, por el *capital cultural* –títulos, conocimientos, técnicas, entre otros, que son transferibles en capital económico–, por el *capital social* adquirido a través de las relaciones de interés y conexión con los agentes, y por el valor de legitimación que adquieren los anteriores en forma de *capital simbólico* (ver Bourdieu, 2000:106) . A lo largo de



este trabajo se irá dando cuenta del capital específico que ha incorporado el solismo en su *habitus* desde su concepción hasta el momento de la aparición de Lang Lang. Por ahora, cabe mencionar que el uso de capital es utilizado para objetivar el conocimiento, las habilidades y competencias culturales de un sujeto, su sentido de pertenencia a un grupo, y su posición dentro del mismo (*ídem*:136–148). Para el solismo, este es adquirido de diversas formas: por la incursión en una academia por ejemplo, premios de concursos, y recientemente por la producción de bienes culturales como grabaciones, publicaciones y otros tipos de mercancías que dan testimonio del prestigio del solista.

Como parte de un campo de producción cultural, el prestigio es objetivado en su relación con los otros. En este sentido, Bourdieu señala que el artista es uno de los actores sociales que más depende de la imagen y concepción que se tenga de ellos para determinar lo que son (*cfr.* Bourdieu, 1966:18), que “existen cualidades - que nos llegan sólo por los juicios de los demás”<sup>31</sup>. De tal forma las evaluaciones de la prensa, los músicos profesionales, las academias, el público y la relación con cualquier agente que participe en el campo de producción musical, funcionan como fuerzas que definen el *proyecto creador*:

el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera (Bourdieu, 2002:19).

Desde la perspectiva de Bourdieu, la necesidad intrínseca está íntimamente ligada con la noción de *autonomía creativa*, la idea de la superioridad del arte frente a otros campos de producción y de la especialización que incorpora el creador que se ve así mismo ajeno a cualquier posición de poder, alejado del gusto del público, posición además sumida en la incomprensión, o en el mejor de los casos destina su producción a un sector culturalmente especializado (ver Bourdieu, 2002:13–17). Del lado opuesto, la *restricción social* es representada por el gusto de los consumidores y las presiones del mercado, condiciones ante las cuales se asume de los productos generados por la *industria cultural*<sup>32</sup>. Como se analiza en el capítulo

---

<sup>31</sup> Jean-Paul Sartre, 1948:98, citado por Bourdieu en *Campo intelectual y proyecto creador* (2002:18).

<sup>32</sup> Es parte de las prenociones adquiridas el dar por sentado que la MAO se representa a sí misma como un campo cultural autónomo, mientras que el ámbito del pop o del rock se observa de inicio

2 de esta tesis, la dicotomía entre la autonomía creativa y la restricción social también ha ejercido una fuerza notable en el solismo desde sus albores. Y es esta condición de lucha es la que, una revisada la génesis de las predisposiciones generadas por la MAO para la clase del solismo, permitirá evaluar el sentido de pertenencia de las acciones que caracterizan a Lang Lang como caso de aparente excepción.

#### **1.4.2. El personaje musical de P. Auslander**

En resumen, la perspectiva teórica de Bourdieu es utilizada entonces para analizar la construcción del solismo, visto como espacio social que estable las condiciones y las acciones en las que un solista logra ser reconocido como tal. Ahora bien, dado que el *habitus* es objetivado por el campo a partir de la obra, es pertinente definir qué clase de creación se analiza cuando se estudia al solismo. Por principio, la cualidad escénica del quehacer musical del solista genera acontecimientos analizables solamente durante el momento en que suceden<sup>33</sup>. Así, el *habitus* de un solista es reconocido tanto por el capital cultural que le precede, la *doxa* que incorpora en su quehacer –analizado en este trabajo durante entrevistas y testimonios declarados en diversas publicaciones–, como por las acciones que realiza durante sus presentaciones *in situ*. Por lo tanto, es necesario utilizar un enfoque que permita analizar la creación del solista como performer, lo que el musicólogo Philip Auslander llama el *personaje musical*<sup>34</sup>.

La noción de personaje musical fue desarrollada por P. Auslander, inspirado en los trabajos de C. Small (ver *op. cit.*) y Nicholas Cook (ver Cook, 2001), quienes coinciden en cuestionar el papel que ha jugado la noción de *obra musical* en la MAO y proponen observar el acto de la interpretación musical como fenómeno social. Auslander toma estas ideas y, desde la perspectiva de los estudios de performance

---

como un producto de la industria cultural en tanto que utiliza sus medios de producción para existir (ver Adorno, 1941).

<sup>33</sup> Gracias a la grabación en formatos de audio y video, esto es posible de realizar actualmente sin necesidad de presenciar el performance en directo. Esto será analizado más profundamente en el capítulo 5 de esta investigación.

<sup>34</sup> Philip Auslander es profesor de *performance studies* en la School of Literature, Communication, and Culture of the Georgia Institute of Technology y en el programa de posgrado del Department of Theatre and Film Studies de la University of Georgia. Es autor de cinco libros, incluyendo *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (Routledge, 1999) y, más recientemente, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (Michigan, 2006).

y el uso que él hace de la elaboración teórica del sociólogo Erving Goffman (1922-1982)<sup>35</sup>, desarrolla un planteamiento que analiza lo que las acciones musicales hacen por la persona que las produce (la interpretación de repertorio de la MAO para el solista, por ejemplo) y lo que le significan en su contexto cultural y social. En su diseño teórico, Auslander establece que la actividad musical “la representación personal de sí mismo dentro del ámbito discursivo de la música” (Auslander, 2006:102). Utilizando esta perspectiva, la profesión del solista es analizada como un acto de creación en sí mismo: se trata de la concepción de su personaje, la versión del agente como producto expuesto públicamente, consumido y evaluado, y a partir del cual se juzga su proyecto creador. Asimismo, a través de la teoría de campo y el concepto de *habitus*, el solista es un personaje objetivado como tal por sus relaciones en el espacio social.

Por otra parte, el planteamiento teórico de Auslander propone entender al personaje musical como una construcción que incluye los elementos propios de la presentación en escena, es decir los aspectos visuales como lo gestual, lo material, lo actitudinal y lo teatral; pero también invita a analizar aquello que no se ve a primera instancia, las acciones que tienen lugar entre cada performance, situaciones visibles por ejemplo durante las entrevistas, la participación en campañas publicitarias y la difusión del solista en los medios de comunicación, espacios donde el protagonista de este análisis se encuentra con otros agentes del campo que lo definen en relación a su participación en la construcción de su personaje.

De tal forma, este trabajo articula las elaboraciones teóricas de Bourdieu y Auslander para analizar qué clase de capital se pone en juego cuando un solista crea su personaje, para determinar cómo se expresa social y materialmente el *habitus* predisposto para su clase en el campo de producción musical. Resta entonces realizar el análisis de las relaciones establecidas por Lang Lang y su personaje para articular las nociones preconcebidas sobre el solismo al momento de su llegada. Asimismo, para realizar una revisión crítica a este *habitus* es

---

<sup>35</sup> Las obras de Goffman referidas por Auslander son *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) y *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (1974).

pertinente analizar la estructuración del solismo al piano desde sus inicios, detectado desde el siglo XVIII –época de la construcción de los primeros instrumentos de su tipo– hasta la segunda mitad del XX, momento en que el pianista chino incursiona en esa red que lo posiciona como solista en la tradición de la MAO.

## **2. Antecedentes: La construcción del solismo en la historia de la MAO**

El presente capítulo incluye una revisión histórica de las condiciones estéticas, tecnológicas y sociales en las que se vio inmersa el proceso de construcción del solismo en la tradición de la MAO. El período estudiado comprende desde la invención del pianoforte a principios del s. XVIII hasta finales del s. XIX; en este intervalo, uno de los factores más determinantes fue la reorganización provocada por la sociedad burguesa, circunstancia que generó nuevas dinámicas de producción y consumo en el campo de producción musical. En esta la red de relaciones donde se objetiva el solismo, se ha detectado la participación de compositores, constructores de pianos, el público, editores, y por supuesto los pianistas, en la estructuración de la objetivación de la posición en cuestión: la del solista, resultado de un proceso de especialización que lo caracteriza como *intérprete puro* y *pianista virtuoso*.

### **2.1. En un principio era el pianoforte: consideraciones estéticas sobre la concepción del instrumento**

El primer *gravicembalo col piano e forte* –nombre que Scipione Maffei (1675–1755) dio al pianoforte que describió en 1711 (Pollens, 2013)– fue realizado por Bartolomeo Cristofori (1655-1731) en la corte de Fernando de Medici hacia finales del s. XVII. Aparentemente, las elaboraciones que devinieron en la fabricación del instrumento vieron luz “cuando un grupo de nobles florentinos descubrió los achaques e imperfecciones del clavicémbalo” (Rattalino, 2005:15)<sup>36</sup>. De tal forma, la construcción del instrumento atendería a cuestiones estéticas que guiaban la creación musical de su tiempo, como las que el compositor Giovanni Maria Casini (1652-1719) expone al preguntar:

---

<sup>36</sup> Cabe notar que, desde su perspectiva como teórico de la práctica pianística, Rattalino demuestra una visión un tanto pianocéntrica que parece apuntar a la llegada del piano como el estadio superior de los instrumentos de teclado. El autor considera entonces al clavicémbalo como un ejemplar menor, aunque que estas valoraciones se relaciona con la idea de imitar al canto, como se expone más adelante en este trabajo. Por otro lado, sería limitado y especulativo pensar que compositores como William Byrd (1543–1623), Jan P. Sweelinck (1562–1621), Girolamo Frescobaldi (1583–1643) u Orlando Gibbons (1583–1625), hubieran compuesto obras para un instrumento que consideraran imperfecto para sus pretensiones creativas; en todo caso, es un hecho que concibieron su obra en circunstancias específicas donde se sitúan sus nociones musicales y las posibilidades técnicas de los instrumentos con los que contaban.

“cómo puede expresarse con instrumentos el lenguaje del corazón, ora con delicado toque de ángel, ora con violenta irrupción de las pasiones”, observando, al propio tiempo que “el clavicémbalo no realiza toda la expresión del sentimiento humano” (Rattalino, *op. cit.*:15).

La expresión señalada por Casini hace referencia a la cualidad discursiva de la música, su capacidad de decir algo, en este caso de expresar el sentimiento humano y conmover con el “lenguaje del corazón” (ver Fubini, 1988:193-198).

Desde entonces, la creencia sobre la cualidad expresiva –su capacidad de decir algo a través de ella– de la música ya formaba parte del *habitus* de la MAO y que se había manifestado en las reformas estilísticas hacia finales del Renacimiento y principios del Barroco, particularmente en el ámbito de la música profana italiana (Salazar, 1984:17). Dichas acciones resultaron en la proliferación del canto monódico con acompañamiento instrumental, en el fortalecimiento de la relación entre música y drama que derivó particularmente en la creación del nuevo género de la ópera, fundada en el principio estético de que “la música puede alcanzar su plenitud expresiva solamente en compañía de la palabra” (Fubini, *op. cit.*:232).

Por otra parte, la música instrumental del periodo barroco también incorpora el canto monódico con acompañamiento utilizado en la ópera. Sin la posibilidad de expresar palabras propiamente, la expresividad en los instrumentos se concentró en la habilidad para imitar las cualidades de la voz como el *legato*, la variación dinámica (no sólo el *forte* y el *piano*, sino también el *crescendo* y *diminuendo*) y la variación tímbrica. En esta noción de la estética musical, el violín fue uno de los primeros vencedores, éxito consolidado tras el alto grado de habilidad a la que llegaron los intérpretes (Salazar, *op. cit.*:211-222), y al perfeccionamiento técnico en la construcción de los instrumentos de Guarneri y Stradivari (Loesser, 1954:34-37). Mientras tanto, los teclados existentes y más usados como el clavicémbalo y el órgano fueron colocados como “<<relleno>> en el tejido sonoro” (Salazar, *op. cit.*:219), como acompañantes de aquellos que cantaban y como elemento de cohesión armónica<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Cabe mencionar que, en contraparte de sus funciones como acompañante, el repertorio para teclado solo del periodo barroco es consagrado actualmente por la MAO (ver 3.5.). Estas obras incluyen formas musicales basadas como la fantasía, la tocata y los *ricercari*, cultivadas por músicos

Hacia mediados del s. XVIII, el intento de Cristofori por construir una máquina que expresara el sentimiento humano parece no haber tenido mucho éxito, en tanto que la cantidad de pianos y de composiciones conocidas para el instrumento son pocas (*cfr.* Rattalino, *op. cit.*:15-28), sobre todo si se compara con lo que se avecinaba durante la próxima centuria. Inclusive, hay testimonios que relatan cierta insatisfacción por el instrumento del artesano italiano, tanto por las cualidades mecánicas como por sus facultades expresivas: aparentemente, el estado “primitivo” del dispositivo era considerado algo difícil de controlar e incluso ruidoso (Rattalino, *op. cit.*:31); además, los primeros pianos carecían de la potencia y el sonido brillante de los mejores clavicémbalos italianos de la época (ver Ripin, 2007), cualidad necesaria para experimentar con una variación de la intensidad más significativa, por ejemplo<sup>38</sup>.

### **2.1.1. Perfeccionamiento técnico –y estético– del pianoforte**

Fue hasta el paso entre los siglos XVIII y XIX cuando el pianoforte se consolidó como uno de los instrumentos más utilizados para la producción de la MAO, momento que coincide con su salida de Italia. La llegada del piano a Inglaterra<sup>39</sup>, por ejemplo, significó el contacto con los avances tecnológicos de la Revolución Industrial, mismos que fueron aprovechados por los constructores al aplicar los

---

en Alemania, Inglaterra y Holanda (Salazar, *op. cit.*: 175-177), cuyo acercamiento a los instrumentos todavía se muestra disímil de las nociones del canto instrumental –del violín, por ejemplo– practicado en Italia. Entretanto, para los partícipes del canto monódico de la misma época, el lenguaje de estas composiciones era considerado una “barbarie gótica [de] la polifonía contrapuntística” (Fubini, *op. cit.*: 151).

Precisamente, hay que considerar que la predilección por el canto con acompañamiento instrumental, tipo de composición que relegó el papel de los teclados, fue un género profano y uno de los primeros espectáculos musicales públicos en alcanzar éxito regular, liderado por la ópera italiana. Hacia 1750, aún se conocen pocos ejemplos en los que algún instrumento de tecla asuma el liderazgo dentro de algún ensamble que satisficiera la demanda sonora de espacios como el teatro o los salones de las cortes; entre ellos, los conciertos para solista y orquestas más antiguos y consagrados por la MAO son los compuestos por Johann Sebastian Bach (1685–1750) y George Friedrich Händel (1685–1759), para el clavicémbalo y el órgano respectivamente, cuyas primeras interpretaciones se reducen al ámbito aristócrata germano y el eclesiástico inglés (ver Griffiths, 2007), mientras que el *dramma per musica* ya se había posicionado en el gusto público de Francia, Inglaterra, los territorios de habla germana, y España, desde la segunda mitad del s. XVII (ver Rosand, 2007).

<sup>38</sup> Actualmente, se conoce la anécdota de cuando Domenico Scarlatti (1685-1757) ordenó rehacer clavicémbalos a partir de los pianos que había recibido en la corte española (Rattalino, *op. cit.*: 35), lo que supone que el nuevo artefacto no satisfizo las pretensiones musicales del músico italiano.

<sup>39</sup> Esto se le atribuye a Johann Christoph Zumpe (1726–1790) (ver Cranmer, 2007), quien llevó el pianoforte a Londres en la década de 1750 tras haber trabajado en el taller de Gottfried Silbermann (1683–1753), constructor de instrumentos que parece haberse basado en el modelo de Cristofori para sus propios pianofortes (ver O’Brien, 2007).

procesos de producción automatizada para la fabricación de piezas idénticas como las teclas, las clavijas afinadoras, distintos tipos de pernos y los macillos (o martinetes) que golpean las cuerdas. La manufactura en serie permitió una elaboración más ágil, además de un incremento en la calidad de los componentes (ver Loesser, *op. cit.*:234), lo que contribuyó a superar problemas del modelo de Cristofori como el ruido provocado por el mecanismo.

El desarrollo tecnológico de la industria moderna también permitió crear instrumentos con mayor proyección de sonido. Los avances en las técnicas para el manejo de los metales se hicieron presentes en la inserción de piezas de acero en la caja de resonancia del instrumento<sup>40</sup>, recurso técnico que aumentó la resistencia de la misma ante la tensión de las cuerdas y a los cambios de temperatura; estas cualidades favorecieron el incremento del volumen sonoro y la durabilidad de la afinación por períodos más largos (ver Hoover, 2007). Más aún, la incursión del metal permitió unificar el timbre a lo largo del amplio registro del instrumento, logro que iría nuevamente de la mano con la estética vocal y la solución de los problemas del *paso* de la voz en el estilo del *bel canto* (cfr. Rattalino, *op. Cit.*:233).

La nueva fortaleza del pianoforte fue aprovechada en el desarrollo de un nuevo estilo instrumental. Como menciona Patrick McCreless<sup>41</sup>:

los nuevos pianos podían resistir de mejor manera la fuerza de los pianistas, sus embates lanzándose de un extremo del teclado al otro, aterrizando con todo su peso sobre una sola tecla del registro grave y rebotando en series aplastantes de acordes. ¿Y qué podía ser mejor para el nuevo pianista virtuoso, quien se basara en gestos elocuentes y casi palpables para atraer a las audiencias hacia la catarsis con su “yo” heroico?<sup>42</sup>.

Este heroísmo –sublimado en el personaje *napoleónico* (cfr. Kramer, 2002:71)–, así

---

<sup>40</sup> Los primeros ejemplos de este procedimiento se atribuyen a los pianos de Broadwood de 1820 (Loesser, *op. cit.*:301), hasta llegar al marco metálico de una sola pieza fundida diseñado por Alpheus Babcock para sus pianos cuadrados en 1825 y por Jonas Chickering para los pianos de cola en 1843 (Hoover, 2007).

<sup>41</sup> Patrick McCreless es Doctor en Teoría de la Música por la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester. Actualmente, es catedrático de la Universidad de Yale. Para más información, ver <http://yalemusic.yale.edu/faculty/mccreless>.

<sup>42</sup> The new pianos could better withstand the force of pianists throwing themselves from one end of the keyboard to the other, landing with their full weight on a single bass note, and rebounding with a series of crashing chords. And what could be better suited to the new virtuoso pianist, who relied on grand, almost palpable gestures to draw in audiences to become one with his or her heroic self? (McCreless, 2006:14). Traducción: Mario A. Cabuto.



como el culto al yo (ver Metzner, 1998:265–290), se insertó de forma estructural en la creación artística. Hacia finales del s. XVIII y principios del XIX, la pretensión estética por la expresión del sentimiento humano daría paso a la expresión del individuo, precepto entendido hasta hoy como “la fuente universal de la producción cultural” (Williams, 1981:32). De esta manera, a partir del periodo Romántico, el artista se establecería socialmente como un agente:

privilegiado por su genio, se revelaría al mundo en la expresión de sí mismo, desde que la visión del mundo (de acuerdo con la posición influyente establecida por Kant) estaba basada en el yo. De ahí la importancia creciente de la expresión [individual] como fuente de valor estético, anulando las nociones de propiedad formal y las convenciones. En particular, la música era vista como un medio de expresión superior a todo lo demás y, crucialmente, su poder de expresión era al mismo tiempo una forma de cognición, aunque una equilibrada apenas entre la percepción sensorial y el entendimiento, entre *sensus* y *ratio*.<sup>43</sup>

En la producción pianística, el perfeccionamiento de la máquina permitió el desarrollo de un lenguaje *ad hoc* a las pretensiones expresivas del artista romántico, un individuo consagrado en las nociones modernas de desarrollo personal y la aplicación práctica del conocimiento, ambas concepciones provenientes de la ilustración (ver Metzner, *op. cit.*:239-264).

### **2.1.2. La escritura orquestal y el *cantabile***

El nuevo estilo, enmarcado por el progreso en la manufactura de los instrumentos, derivó en dos elementos fundamentales de la obra pianística consagrada actualmente: el *cantabile* y la *escritura orquestal*. La escritura orquestal se caracteriza por el uso de:

las octavas, las notas dobles, los acordes, (...) la utilización de la mano derecha en dos funciones simultáneas (tema o melodía en el anular y el meñique, figuraciones ornamentales en otros dedos), hacia los saltos de la mano izquierda, hacia los arpeggios rapidísimos en una mitad o más del teclado. La tendencia es la de hacer sonar simultáneamente al piano en toda su extensión, cubriendo de este modo el espectro sonoro de la orquesta (Rattalino, *op. cit.*:86).

---

<sup>43</sup> “privileged by his genius, would reveal the world in expressing himself, since the world (according to the influential position established by Kant) was grounded in the self. Hence the growing importance of expression as a source of aesthetic value, overriding the claims of formal propriety and convention. Music in particular was viewed as a medium of expression above all else, and crucially its power of expression was at the same time a form of cognition, albeit one precariously poised between sensory perception and intellectual understanding, between *sensus* and *ratio*.” (Samson, 2004:22). Traducción: Mario A. Cabuto.

La posibilidad –y la pretensión– de emular a los ensambles sinfónicos, resultó en la composición de formas musicales como el *allegro di bravura*, el rondó, el estudio de concierto y los conciertos para solista y orquesta *ad libitum* (Rattalino, *op. cit.*:85), obras que funcionan para el lucimiento en solitario del poderío del pianista. En el caso particular de las obras con orquesta *ad libitum*, estas preconcebían la participación del ensamble de forma íntegra o con la posibilidad de prescindir del mismo total o parcialmente; en el caso ulterior, esas partes son llevadas a cabo por el solista, ya fuera por cuestiones prácticas –como el caso de carecer la presencia de un instrumento o de intérpretes suficientemente hábiles<sup>44</sup>– (*ídem*), o como una forma más de mostrar la capacidad del pianista para “representar en un solo instrumento el efecto de una orquesta completa”<sup>45</sup>.

El creciente protagonismo del piano y del pianista alcanzó aún mayor fuerza tras la conquista del viejo ideal estético de la MAO: lograr la expresividad del canto en los instrumentos. En el piano, esta cualidad fue posible gracias a los avances en la construcción de la máquina, ya antes mencionados, y a las innovaciones tecnológicas en el control del teclado que culminaron con la invención del “doble escape” por Sebastien Érard (1752-1831), alrededor de 1821, en Francia (Loesser, 1954:334). Este mecanismo permitió una respuesta mucho más ágil y precisa de la tecla, lo que ofreció mayores sutilezas en el toque, y un mejor aprovechamiento del rango dinámico así como una rápida ejecución de grupos de notas, sin pérdida de fuerza o firmeza en el ataque de los macillos –o martinetes– sobre las cuerdas<sup>46</sup>, y, lo más importante, resaltar los contornos melódicos en una manera que le permitía al piano, por fin, cantar y acompañarse por sí solo<sup>47</sup>. Así, los aportes de la

---

<sup>44</sup> Incluso en una fecha tan tardía como 1840, la existencia de orquestas profesionales aún no era tan común. Liszt, por ejemplo, durante su paso por Dublín, presencié la actuación de orquestas formadas por aristócratas aficionados (Allsobrook, 1991:130).

<sup>45</sup> Durante su gira en 1840 por las islas británicas, Liszt fue promocionado en alguna ocasión por su objetivo de “represent on a single instrument the effect of a full orchestra” (Allsobrook, *op. cit.*:107). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>46</sup> Uno de los ejemplos de la época más referenciados por el aprovechamiento de este mecanismo es *La Campanella* (1838–1851) de F. Liszt, composición que contiene un uso reiterado de notas repetidas, facilitando la ejecución de dichos pasajes cuya precisión se limitaría solamente a las habilidades del pianista (Walker, 1983:93,304).

<sup>47</sup> La producción de obras de la época denota el interés por cantar con el pianoforte. Respecto a ello, hacia 1830, el pianista Frédéric Kalkbrenner “insistía a los alemanes en tomar el estudio del pedal de resonancia para lograr el estilo cantable de la escuela inglesa” (Lawson, 1999: 54); en 1853, el pianista y compositor Sigismund Thalberg (1812-1871) publicó “The art of singing in the piano” (1853) (Walker, 1983: 165), obra basada en temas de óperas populares de su tiempo; además de las múltiples fantasías y paráfrasis sobre temas operísticos y otras formas líricas compuestas en ese tiempo que buscan explotar el *cantabile* en el instrumento: como el nocturno, atribuido a John Field

manufactura al servicio de la estética permitieron una expansión en las cualidades expresivas de una máquina que se posicionaría como el instrumento predilecto para tocar en solitario, “alojándose en el concierto público, el salón y el hogar burgués, [y] estaba por convertirse en el símbolo más potente de esa cultura”<sup>48</sup>.

## 2.2. La MAO y la cultura burguesa

Para entender el posicionamiento del piano en la cultura musical de finales del s. XVIII y principios del XIX, es pertinente tomar en cuenta el papel de la burguesía europea. Por un lado, los avances técnicos en la manufactura del pianoforte permitieron una reducción general de costos y el acceso a cada vez más consumidores; este incremento se aprecia en el inventario de John Broadwood & Sons, donde se aprecia que, de un promedio de 19 instrumentos hacia finales del s. XVIII, su producción aumentó a 400 ejemplares a principios del s. XIX, a 8 mil en 1802 y 45,000 en 1824 (ver Loesser, 1954:234-235). Dicho aumento en la demanda incluye factores culturales: el pianoforte era la manera más práctica de tener música en el hogar, un instrumento *easy to play, hard to master* que ofrece la posibilidad de producir un sonido agradable con mayor facilidad en comparación directa con algún miembro de la familia de las cuerdas frotadas o de los alientos, además de que su mantenimiento es también más simple que estos últimos (ver Loesser, 1954:301). Así, el pianoforte se convirtió en el “instrumento preferido para las ejecuciones públicas, así como para la música en casa” (Rattalino, op. cit.:32): por un lado, el pianista sacaba provecho de él por sus cualidades para el lucimiento de un solo individuo realizando varias funciones; por otro, se convirtió en un medio para realizar las pretensiones culturales de una clase social que se veía satisfecha con una práctica musical en un nivel poco ambicioso, con danzas de salón como el *cotillion* y el vals (ver Loesser, op. cit.:253-258). Desde la perspectiva teórica de Bourdieu, el instrumento musical es un bien cultural que es juzgado en el espacio social como elemento de distinción, un tipo de *capital cultural en estado objetivado* que exhibe –incluso como mueble dentro de la sala del hogar– tanto el

---

(1782–1837) alrededor de 1812 (Langley, 2007); más tarde, los *Lieder ohne Worte* (1832–1845) de F. Mendelssohn; y las *Consolaciones* (1844–8) de Liszt, por ejemplo.

<sup>48</sup> “(...) lodging itself in the public concert, the salon and the bourgeois home, was to become the single most potent symbol of that culture. It drew to itself both a modern technology that would in due course translate craft to industry, and a new social order that would translate economic success to cultural and political status.” (Samson, 2004:32) Traducción: Mario A. Cabuto.

capital económico que implica su compra, así como la supuesta competencia artística de un sector con educación superior (ver Bourdieu, 2000:144-146).

Fuera del hogar, tras la reestructuración social provocada por la revolución de 1789, la apertura de la vida pública coincide con la aparición cada vez más regular del concierto de paga en los centros urbanos como Londres, Frankfurt, Hamburgo, Leipzig, y París, donde la economía burguesa encontró mayor desarrollo (ver Loesser, *op. cit.*). En el caso de las ciudades germanas, desde finales del siglo XVIII, proliferaron sociedades de burgueses adinerados y burócratas conocidas como *Kenner un Liebhaber* –conocedores y amateurs– (Loesser, *op. cit.*:88-95), apasionados por la cultura y practicantes de la noción ilustrada conocida como *Bildung*<sup>49</sup>. Desde el punto de vista de estas colectividades, que la música de arte saliera de los círculos de poder heredado en las cortes significó el paso hacia un estadio humanista del arte, disponible para todos (Lara, 2011:18)<sup>50</sup>. Por otro lado, en lugares como París, la nueva dinámica social un consumo cultural distinto a aquellos círculos ilustrados, y se presume que el auditorio de los conciertos públicos mostraba una predilección general por el estímulo sensorial y la predisposición por el espectáculo (Samson, 2004, p. 70).

En ambos casos, el de la pretensión ilustrada y el del espectáculo público, dentro del concierto de paga, la música se coloca como el centro de atención, como la razón de ser del acontecimiento. Se habla entonces de un proceso de emancipación del arte –y del artista–, del alcance de su autonomía como lo menciona Bourdieu (ver Bourdieu, 2002:9-50). Esa autonomía, o “efecto liberador” de acuerdo con Dahlhaus<sup>51</sup>, se dio a partir de la cualidad mercantil que la música adquiere en el modo de producción que culmina con el concierto, el cual funciona como un espacio de “criterio típicamente burgués, que transforma el goce de la música en una mercancía comprable y adecua el acceso al ‘reino de lo Bello’,

---

<sup>49</sup> Del alemán, la traducción literal corresponde a la palabra *educación*. Sin embargo, la noción de *Bildung* es una mucho más amplia que incluye un comportamiento social y cultural propio de la cultura burguesa de las ciudades con mayor índice de crecimiento económico durante el s. XIX (ver Lara, 2011:19-26).

<sup>50</sup> En la práctica, esta clase de consumo cultural tiende a reducirse a grupos definidos por un *habitus* estructurado por títulos académicos, posición económica y la incorporación de *capital cultural* que esto conlleva. Al respecto, P. Bourdieu ha realizado un análisis extensivo sobre las prácticas culturales y su carácter selectivo en su obra *La distinción* (1979).

<sup>51</sup> Karl Dahlhaus, “Absolute Musik”, en *Europäische Musikgeschichte*, 2002, pp. 680-681. Citado en Lara, 2011:18.

al tráfico económico de la sociedad burguesa”<sup>52</sup>. De forma similar, Bourdieu asegura que la formación de un “mercado de compradores” es capaz de “asegurar la independencia económica e intelectual del artista (*ibidem*:14). En este sentido, la producción cultural alcanza más bien una *autonomía relativa* y la obra, en tanto que la obra se asume ajena a cualquier función ritual, religiosa o aristócrata principalmente (ver Dahlhaus, 2002:681), se convierte en un objeto de apreciación estética disponible a través de la estimación económica de los administradores de los eventos musicales. Desde entonces, ya fuera con fines culturales como en la *academia* de Moscheles en Londres (ver Rattalino, *op. cit.*:229) y en las ocasiones organizadas por las sociedades de *Kenner un Liebhaber*<sup>53</sup>, o por unir las razones de la cultura con las del espectáculo público en lugares como sucediera París (*ibidem*:330), la experiencia musical en escena entablaría una relación de mercado a través del concierto de paga, con el consumo capitalista y su consecuente cualidad como entretenimiento de masas, al mismo tiempo que se proclamaba como una producción autónoma y de la más alta pretensión estética (ver Kramer, 2002:69).

### 2.2.1. El mercado de la MAO

A partir del s. XIX, la profesionalización de la actividad pianística y la construcción de un mercado en torno a ello generó:

roles cada vez más especializados e interconectados, todos apuntando a las necesidades de un nuevo tipo de consumidores. Constructores de pianos, publicadores [de partituras], promotores, críticos, maestros, intérpretes, compositores: la interrelación entre estos roles es una dimensión compleja e intrincada de la historia social del piano en el siglo diecinueve (...) <sup>54</sup>.

La carrera protagonizada por los fabricantes de pianofortes merece un análisis en sí mismo. Por ahora, basta mencionar que desde entonces fueron uno de los sectores que promovieron con mayor avidez la práctica del concierto público.

---

<sup>52</sup> Ídem.

<sup>53</sup> Presumiblemente, Rattalino (y su traductor al español, Juan Godó Costa) traduce del alemán – lengua materna de Moscheles– *Akademie* a *academia* en italiano y subsecuentemente al español. Nota del autor.

<sup>54</sup> “(...) it generated interconnected and increasingly specialized roles, all addressing the needs of a new kind of consumer. Piano manufacturer, publisher, promoter, critic, teacher, performer, composer: the interrelation between these roles is an intricate and complex dimension of the social history of the piano in the nineteenth century (...)” (Samson, 2004:22) Traducción: Mario A. Cabuto.

Estos agentes del mercado de la MAO se encargaron de proveer salas donde los pianistas que pretendían instalarse en el gusto del público y despuntar sus carreras profesionales exhibieran su música y sus habilidades, al mismo tiempo que funcionaban como publicidad para las cualidades de los instrumentos contruidos por la compañía anfitriona (ver Walker, 1983:92,162). Esta relación se popularizó en la primera mitad del s. XIX en París con Pleyel, Érard, Pape y Herz y, hacia la segunda mitad del siglo, en las salas en Viena, Nueva York y Londres (ver Ellis, 348-349). Dichos recintos, fueron diseñados específicamente para albergar recitales y conciertos para piano, lugares con espacio para más de doscientas personas que presumían los avances en la construcción de instrumentos más potentes y que contribuyeron a la construcción de una relación entre el pianista y una cantidad cada vez mayor de público que hacía posible la solvencia económica del músico (ver 2.2.)<sup>55</sup>.

La relación mercantil entre la producción musical al piano y el público en las grandes orbes incluyó también la participación de las casas editoriales (publicadores) de música (ver Rink, 2001:78). Por un lado, la actividad de estos agentes cual permite detectar que la posición de cierto tipo de música en el ámbito mercantil ha cambiado: tal es el caso arreglos de los arreglos de canciones populares en versiones facilitadas con acompañamiento de tipo “um ta-ta” en Inglaterra y posteriormente en el resto de Europa desde finales del s. XVIII, obras de “menor dificultad” que las de Mozart y Haydn (ver Loesser, *op. cit.*:251), y que satisfacían la pretensión cultural burguesa de tener música en casa (ver 2.2.). Por otro, los editores ejercían influencia en la popularización de ciertas obras –y sus compositores– a través de títulos sugestivos añadidos arbitrariamente (ver Rink, *idem*). Por último, las tiendas donde se vendían estas partituras, además de instrumento musicales, distribuían ocasionalmente los boletos para los conciertos que se presentaban en la localidad, ampliando así la red de difusión de la actividad musical en escena (ver Allsobrook, *op. Cit.*:37, 60, 129), la cual corría a cargo

---

<sup>55</sup> La Salle Érard cuenta con capacidad para 228 personas (ver en línea: <http://pietondeparis.canalblog.com/archives/2011/11/18/22717705.html>). Por su parte, la primera versión de la Salle Pleyel (1827) ya contaba con lugar para 500 espectadores; su segunda versión (1927) fue construida para albergar a 3,000 espectadores (ver en línea [http://www.sallepleyel.fr/francais/la\\_salle/presentation/mythique.aspx](http://www.sallepleyel.fr/francais/la_salle/presentation/mythique.aspx)), como respuesta al Steinway Hall (1891) de Nueva York con capacidad para 2,000 (ver en línea: <http://www.steinwayhall.com/about-us/steinway-history>. Fecha de consulta: junio, 2012).

también de agentes como la prensa y la crítica especializada.

La propagación de la vida musical pública estuvo ligada también a la explosión demográfica de críticos y periodistas que reseñaban y promovían estos acontecimientos. El papel de estos es tratado más a fondo en el capítulo 4 de esta tesis; por ahora, cabe mencionar que desde entonces han ejercido influencia en el consumo de música, y por lo tanto también en las prácticas de los músicos profesionales (ver Rink, op. cit.:80–82). Asimismo, la profesionalización de la MAO demandaba la consolidación de maestros e instituciones especializados en la instrucción de músicos de alto nivel, (el papel de las instituciones académicas es evaluado más a detalle en el capítulo 3 de esta tesis), fenómeno iniciado igualmente en los centros urbanos y culturales más importantes de Europa (*ídem*).

En torno a estas relaciones, el pianoforte se posicionó:

en el centro de una cultura mercantil inmensamente competitiva, cuyos componentes y mecanismos diferían esencialmente de aquellos de la cultura del patronazgo. Un vínculo funcional particular fue creado entre los intereses del aficionado en el hogar y aquellos de la celebridad en gira del virtuoso. Uno dependía del otro, aunque indirectamente, a través del mercado en expansión de pianos, música publicada y, por supuesto, instrucción musical. El virtuoso de gira dirigió este mercado, y el entrenamiento de virtuosos se convirtió en una actividad altamente especializada (...) <sup>56</sup>.

La caracterización de ese *virtuoso* es fundamental para entender el *habitus* del solismo. Este adjetivo distingue a un perfil de pianistas que sobresalen de la noción común de un músico que ofrece recitales en solitario o que realiza la parte solista de un concierto con orquesta.

### **2.2.2. La noción de virtuoso**

En la tradición de la MAO, existen diversas acepciones sobre la noción del *virtuosismo* –cualidad que incorpora el virtuoso–. Por un lado, se habla de “profesionalismo total o maestría [que] no se consigue sin tiempo y esfuerzo”

---

<sup>56</sup> “(...) found itself at the centre of, and perfectly epitomised, an immensely competitive mercantile culture, whose components and mechanisms differed essentially from those of a patronal culture. In particular a functional link was created between the vested interests of the amateur in the home and those of the celebrity touring virtuoso. The one depended on the other, albeit indirectly, through the ever expanding market for pianos, for published music, and of course for music instruction. The touring virtuoso drove this market, and the training of virtuosos accordingly became a highly specialised activity, (...)” Traducción: Mario A. Cabuto.

(Godlovitch, *op. cit.*:74)<sup>57</sup>: según el propio Liszt, había ocasiones en que practicaba entre diez y doce horas al día los rudimentos de sus habilidades como pianista – escalas, arpeggios, trinos, notas repetidas– (ver Walker, *op. cit.*: 297). Recientemente, Lang Lang ha declarado que invierte cinco días cada dos meses en Berlín, para estudiar con Daniel Barenboim (1942–) en un ambiente aislado de cualquier otra actividad (Hayes, 2008). Como cualquier otra de las categorías estudiadas en este trabajo, el título de virtuoso llega sólo tras el reconocimiento de los demás, cuando el pianista es evaluado como “una persona de logros notables; un músico de habilidad técnica extraordinaria”<sup>58</sup>.

Las nociones sobre el alto dominio técnico del instrumento se incorporaron en el *personaje musical* de los algunos pianistas crearon en la esfera del concierto de paga. Así, la cualidad del virtuosismo se convirtió en un sello de individualidad del performer, un título que:

demandaba más que un *ethos* de libertad e individualidad, sin embargo, y más que maestría técnica conducida por lo que Maurice Bourges llamara ‘le démon du mecanisme’. Demandaba también visibilidad. Tal como Jankélévitch remarcó astutamente: “No hay virtuosos irreconocibles”<sup>59</sup>.

En su trabajo, J. Samson comparte la visión del historiador Paul Metzner, para quien el virtuoso es alguien que debe tal reconocimiento a la exposición pública de su quehacer. Desde Metzner, los virtuosos que emergieron en el s. XIX son:

(...) gente que muestra sus talentos frente a una audiencia, gente cuyo principal talento es poseer un alto grado de desarrollo técnico y que se agranda a sí misma en la reputación y riqueza, principalmente a través de la exhibición [pública] de su habilidad<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Autores como O. Jander (ver Jander, 2004) y J. Samson (ver Samson, 2004:69) coinciden en que el concepto era utilizado originalmente para describir a compositores y teóricos de la música, y que poco a poco se fue concentrando en describir prácticas públicas e identificadas por su exhibicionismo en la práctica interpretativa de cantantes de ópera hacia finales del s. XVIII, y más tarde de violinistas, pianistas y otros instrumentistas.

<sup>58</sup> “A person of notable accomplishment; a musician of extraordinary technical skill” (Jander, 2007). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>59</sup> “demanded more than an ethos of individuality and freedom, however, and more too than a technical mastery driven by what Maurice Bourges called ‘le démon du mecanisme’. It demanded also visibility. As Jankélévitch astutely remarked: ‘There are no unrecognized virtuosos!’.” (Samson, 2004:77). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>60</sup> “virtuosos are taken to be people who exhibit their talents in front of an audience, who possess as their principal talent a high degree of technical skill, and who aggrandize themselves in reputation and fortune, principally through the exhibition of their skill” (Metzner:1998:1).



En la historia de la MAO, los ejemplos de músicos que adquieren esta visibilidad social en los grandes centros culturales, y por ende en el mercado hegemónico, coinciden en esta cualidad con la estructura del *habitus* del solismo actual; sin embargo, el personaje del solista que surgió en el s. XIX aún presenta diferencias en sus prácticas con respecto a los ejemplos encontrados en épocas recientes.

### **2.3. Hacia la estructuración del solismo moderno: el compositor pianista**

Antes del solismo actual, las condiciones de mercado estructuradas por el consumo burgués vieron emerger a un conjunto de profesionales del piano conocidos como *compositores pianistas*. Estos, al igual que muchos de sus predecesores consagrados en la historia de la MAO, fueron músicos que se dedicaban a interpretar sus propias composiciones (ver Gillespie, 1965:248 y Rink, *op. cit.*:67). Sin embargo, a diferencia de la generación de J. S. Bach (1685–1750) y D. Scarlatti (1685–1757), o a la de J. Haydn (1732–1809) y W. A. Mozart (1756–1791), cuyo ámbito de acción se reducía principalmente a la musicalización de ceremonias religiosas o la vida de la aristocracia, el grupo del que se habla ahora fue una de las primeras generaciones que se enfrentó a los cambios en los modos de producción provocados por la reestructuración liderada por la sociedad burguesa desde finales del s. XVIII. Ante tales circunstancias, los músicos protagonizaron un nuevo tipo de competición por alcanzar el sustento económico; esta sustituiría a la lucha por obtener el patronazgo de la iglesia o las cortes por la búsqueda de un tipo de patronazgo público en el concierto de paga (ver Taruskin, 2010).

Esta dinámica de consumo dio como resultado el surgimiento de:

músicos de éxito<sup>61</sup>, activos en el campo internacional, que desarrollan la relación social simbolizada por el concierto público, saliendo así al encuentro de oyentes nuevos y maniáticos de cosas que exciten la imaginación y que les entusiasmen con la revelación de un mundo fabuloso (Rattalino, *op. cit.*:81).

Entre ellos cabe mencionar a Daniel Steibelt (1765–1823), Jan *le beau* Dussek (1760-1812), Johann B. Cramer (1771–1858), Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), F. Kalkbrenner (1785–1849), Carl Czerny (1791–1857), Ignaz Moscheles

---

<sup>61</sup> Arthur Loesser asegura que la mayoría del público prefería escuchar la música de estos compositores pianistas que la de nombres consagrados actualmente como Mozart y Haydn, Schubert y Beethoven (Loesser, 1954:177)

(1794-1870), Sigismund Thalberg (1812-1871), Henri Herz (1803-1888) y Valentin Alkan (1813-1888). Sin embargo, en oposición a sus conquistas en vida, las obras –entendidas como el texto musical– de estos compositores pianistas se encuentran parcialmente silenciadas dentro del discurso dominante de la historia –también de las obras– actual de la MAO. Presumiblemente, esto se debe a que son considerados como productores culturales de cualidades artísticas menores, como creadores de obras de carácter superficial (cfr. Gillespie, *op. cit.*:248), exponentes de la cultura *Biedermeier*, es decir de lo cotidiano (ver Rattalino, *ídem*)<sup>62</sup>, y por lo tanto carente de al menos dos de las cualidades de la pretendida obra de arte legítima como lo son “el alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares” (Bourdieu, 2002:16).

En contraparte, hoy se encuentra consagrada la obra de L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann y F. Chopin, músicos cuya producción y práctica profesional se dio en tiempos de los compositores pianistas mencionados, pero cuyo reconocimiento reside en el valor estético de su obra y no del todo por su práctica como concertistas<sup>63</sup>. De tal forma, es posible afirmar que la posición de un compositor en la tradición de la MAO se establece a través de un *habitus* –conjunto de técnicas, referencias y creencias– objetivado en su legado impreso. En la lucha por la autoridad como compositores, el lugar que ocupan los compositores pianistas en la historia de las obras musicales es la de un grupo de clase inferior, valorados mayormente por sus aportes a “la emancipación de la gimnasia dactilar

---

<sup>62</sup> La noción del *Biedermeier* pudiera traducirse como la *cultura doméstica*, en tanto que es un término empleado para describir la cultura burguesa germana de la primera mitad del s. XIX. El uso que le da Rattalino es notablemente artificioso, puesto que no se ha encontrado ninguna otra fuente que lo haga e incluso existe quien rechaza tácitamente la existencia de un tipo de música que se incluya en este concepto (ver Yates, 2007). No obstante, para efectos de este trabajo, la noción de *Biedermeier* resulta práctica precisamente por referirse al rol social de la burguesía –mismo que se explica más adelante en este capítulo– en la producción de la MAO durante ese tiempo y la respuesta estética y profesional de los músicos aquí discutidos.

<sup>63</sup> La documentación sobre la carrera pianística de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Frédéric Chopin (1810-1849) muestra que tuvieron una vida activa como tales durante sus primeros años en el ámbito profesional. Esta coincide con su arribo a los centros de actividad musical más importante de su tiempo: Viena y París respectivamente.

Por un lado, Beethoven realizó giras en territorios de habla germana entre 1798 y 1800. La aparente razón de su cese a tal actividad es muy específica: su sordera progresiva (ver Taruskin, 2010). Por su parte, Chopin llevó a cabo ciclos de conciertos mientras tenía alrededor de años de edad; estos mismos, sin alcanzar el éxito de Liszt, le rindieron para obtener algún patronazgo de familias adineradas o para establecerse como maestro privado de músicos amateurs provenientes de las clases sociales altas en París ver (*ibídem*:3.b.).

que marcaría una época en el tratamiento del piano”<sup>64</sup>. El argumento anterior se sostiene también en la documentación escrita: se trata de la producción de *estudios* y métodos (ver Rattalino, *op. cit.*:92), publicaciones con fines pedagógicos que además satisfacían la demanda del mercado creciente de músicos amateurs y la profesionalización de la disciplina que comenzaba a gestarse en los conservatorios (ver Rink, *op. cit.*:79–80).

Desde que la propuesta de esta investigación es analizar la construcción del solismo, un *habitus* detectado en músicos identificados como intérpretes, la posición que ocupa el pianista compositor en la historia de esta profesión puede asegurarse diametralmente opuesta a la de los grandes compositores. De tal manera, el peso de los aportes del compositor pianista puede apreciarse con mayor impacto en el performance, en la construcción del *personaje musical* del solista actual. Por ejemplo, J. N. Hummel fue uno de los primeros en embarcarse en giras de conciertos por Europa donde el musical público había alcanzado mayor demanda: visitó Dresde, Berlín, Gotinga, Kassel, Hannover, Braunschweig, Celle, Dunham, Cambridge, Londres (ver Rattalino, *op. cit.*:87). J. Dussek es conocido por utilizar por primera vez el acomodo actual del piano sobre el escenario –con el teclado situado perpendicularmente al público–, supuestamente por razones visuales (cfr. Rattalino, *op.cit.*:84), misma que perduraría hasta ahora también por razones acústicas. A I. Moscheles se le conoce como el primero en ofrecer un programa entero donde el protagonista funge como compositor pianista y como intérprete de la música de otros –incluidos nombre del pasado reciente y contemporáneos, desde Bach, Händel y Haydn hasta Clementi, Beethoven, Weber, Field, Cramer, Hummel, Herz, Chopin, Liszt, Thalberg y Mendelssohn (ver Allsobrook, 1991:13)–, además de participar en todos los números, situación poco habitual hasta entonces (ver Rattalino, *op. cit.*:229–230)<sup>65</sup>. Y por último Franz Liszt (1811–1886), a quien se le atribuye la primera presentación de un pianista

---

<sup>64</sup> “The emancipation of finger-gymnastic was an epoch-marking point in the treatment of the piano, the desired answer of theory to practice, which for a long time had recognized the specific art of the piano.” (Kellet, 1899:189) Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>65</sup> Anteriormente, la práctica de los *conciertos a beneficio*, ocasiones musicales organizadas por un músico que pretendía mostrar sus habilidades frente a patrones en potencia, congregaba la participación del agente en cuestión –generalmente, recién llegado a la escena social en turno– y la colaboración de otros músicos –eminentes en la localidad, preferentemente–, llegando incluso a alrededor de diez, en actuaciones alternadas dentro de largos programas musicales, para estándares actuales (ver Allsobrook, 1991:10)

completamente en solitario durante todo el evento (*ídem*), el uso del término *piano recitals* para nombrar a sus soliloquios al piano (Allsobrook, *op. cit.*:35), y la práctica de interpretar las obras completamente de memoria (Gerig, 2007:172), habilidad considerada entonces como “un esfuerzo suficientemente prodigioso” (*ibídem*:175), y hoy considerada una habilidad *de facto* en el solista<sup>66</sup>.

### 2.3.1. Liszt y la práctica pianística

Liszt se distingue actualmente en la MAO por ser uno de los pocos compositores pianistas reconocidos por su calidad en ambas labores (cfr. Gillespie, *op. cit.*:248). Su nombre figura en la historia de la música desde la perspectiva de los *grandes compositores*, y el impacto de su performance en escena es para algunos la razón de que el músico superara su disposición social de artesano (título obtenido por su posición en las cortes y la iglesia) y que se convirtiera en un agente con estatus cultural mayor incluso que la aristocracia, la del genio (cfr. Walker, 1983:287).

La intención de Liszt por dignificar su oficio como performer se ilustra con la anécdota protagonizada junto con el zar Nicholas I: en aquella ocasión, el pianista decidió interrumpir su performance mientras el soberano hablaba en la sala, ante la pregunta del segundo sobre tal acción el primero respondió, satíricamente según los historiadores, que “la música debería silenciarse cuando Nicolás habla”<sup>67</sup>. Actualmente, se predispone como muestra de respeto que el público guarde silencio y escuche en todo momento, incluso es considerada como elemento básico para lograr la integridad de un performance musical (ver Godlotivch, 1998:37–49).

Otra influencia mayor de Liszt ha sido el establecimiento de un repertorio más o menos fijo. En sus recitales, el húngaro programaba música propia y también recurría a obras de otros compositores, tanto del pasado como de sus contemporáneos: Bach, Händel, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Schubert, Hummel, Weber, Rossini, Donizetti, Berlioz, Chopin, Schumann y Mendelssohn, figuraban como parte de una campaña de difusión de esa cultura musical (Rattalino, *op. cit.*:231). Con el paso del tiempo, la mayoría de estos nombres se han ido

---

<sup>66</sup> El proceso de incorporación de esta habilidad como parte del *habitus* es desarrollado más a fondo durante el capítulo 3 de este trabajo, donde se expone la participación de la academia y el concurso como precursores de estas.

<sup>67</sup> “Music herself should be silent when Nicholas speaks” (Walker, 1983:289). Traducción: Mario A. Cabuto.

consagrando de la mano de pianistas que han seguido parcialmente el ejemplo de Liszt: éstos habrían de definir su práctica como intérpretes de obras de otros compositores; sin embargo, la idea de divulgar la música de los contemporáneos se difuminaría con el paso del tiempo, y lo que para Liszt significaba algo actual, se habría de fijar en una categoría prácticamente inmóvil y anacrónica con los contenidos propuestos por Liszt y su círculo (cfr. *ibídem*:232)<sup>68</sup>.

### 2.3.2. Llega el solista moderno: el intérprete puro

Tanto por sus nociones sobre el repertorio como por el desarrollo de su *personaje musical*, Liszt se convertiría en “el modelo que se esperaría que subsecuentes virtuosos emularan o rechazaran” (Kramer, *op cit.* 69). Testimonios de pianistas consagrados como Anton Rubinstein (1829-1894), Ferruccio Busoni (1866-1924) y Moriz Rosenthal (1862-1946), dan fe de las cualidades pianísticas sin precedentes del húngaro y del inicio de una nueva tradición en la práctica pianística (cfr. Hamilton, 2008:5-11). Esta tradición condujo a la formación de una nueva clase de pianista moderno, siendo Liszt el modelo a seguir (cfr. Walker, *op. cit.*:298).

El pianista moderno sería uno dedicado cada vez más a la realización de la obra de otros y menos a la composición. Un ejemplo de este grupo social emergente es Clara Schumann (1819-1896). Contemporánea de Liszt, la pianista

---

<sup>68</sup> El consumo actual de la MAO denota un gusto generalizado por el repertorio comprendido entre los siglos XVIII y principios del XX, compuesto dentro del lenguaje tonal y dentro de los parámetros de estilo del cantábile. Por lo tanto, para tiempos de Moscheles y Liszt, esta práctica incluía propiamente música contemporánea y se lograba que el público estuviera en contacto con la vanguardia del momento. En la actualidad, la producción de obras más recientes en la MAO se muestra alejada de la programación de las grandes salas de concierto, y se consume mayormente entre las élites intelectuales como las que alberga la academia y los festivales especializados en la promoción de esta música.

Bourdieu afirma que “el alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares que fomentan el culto de la forma por sí misma, del arte por el arte -acentuación sin precedente del aspecto más específico y más irreductible del acto de creación y, por ello, afirmación de la especificidad y de la irreductibilidad del creador- vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística (Bourdieu, 2002:16)”. Este comportamiento es expuesto por el compositor norteamericano Milton Babbitt (1916-2011) en su publicación “Who cares if you listen?” (1958), donde el autor comenta el distanciamiento acrecentado entre los compositores y el público, entre las pretensiones creativas del primero –acomodado entonces en el seno de la academia– y las expectativas del segundo –acomodado entonces en el consumo de la producción cultural para las masas–. Este comportamiento condenaría el repertorio popularizado por Liszt y sus seguidores ante la visión de las élites intelectuales de la vanguardia musical como la vulgarización de una producción cultural otrora consagrada, consecuencia de la constante programación de la misma en la práctica solista (cfr. Bourdieu, 1990:130).

popularizó –al igual que el húngaro– la interpretación de memoria y la presentación en solitario; asimismo, hoy es reconocida mayormente por su prolífica carrera como intérprete y pedagoga que por su producción como compositora<sup>69</sup>. También es destacable, en el proceso de especialización, el caso de Hans von Bülow (1830–1894), pianista y director de orquesta, considerado el primer *intérprete puro* con base en la observación de su carrera pública (Chiantore, 2001:421), reconocido casi enteramente por la realización de repertorio compuesto por otros, ya fuera en el piano o al frente de la orquesta<sup>70</sup>. Esta especialización, la del pianista que como intérprete de obras de otros, tiene su correspondencia en la tendencia del compositor por establecerse sólo como creador y su abandono paulatino de la interpretación en público (ver Ellis, 2001:350)<sup>71</sup>. Uno de los casos más conocidos que ilustran esta relación es la concepción del concierto para piano *op. 23* (1875) de Pyotr I. Tchaikovsky (1840–1893): dicha obra fue escrita por el autor con la idea de que la parte solista fuera presentada por alguien más, consciente de que era necesaria la participación de un intérprete con habilidades pianísticas superiores a las suyas (ver Chiantore, 2001:422), tarea que fue encargada finalmente al propio von Bülow<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Si bien las circunstancias de su abandono de la composición se atribuyen regularmente a su carrera como intérprete y a la devoción por su familia (ver Reich, 2007), Clara Schumann también ha sufrido de la exclusión que han padecido las mujeres en el discurso dominante de la historia de los compositores en la MAO, así como la práctica de aquellas intérpretes que se relegaban de la composición a gran escala ante la presión de las creencias de su tiempo (ver Ellis, 2001:350). Aunque no es competencia de este trabajo, cabe mencionar que se está al tanto de la problemática, misma que puede consultarse en trabajos como “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris” (1997) Katherine Ellis y “Gender and Musical Canon” (1993) de Marcia C. Citron (1945–).

<sup>70</sup> Hans von Bülow es un personaje protagónico para la práctica de la MAO durante la segunda mitad del s. XIX. Su práctica como intérprete no se reduce sólo al piano, sino que su trayectoria incluye varios estrenos de música sinfónica también: como pianista, ofreció la primera interpretación de la sonata en si menor de Liszt (1857) y el concierto 1 para piano y orquesta de Tchaikovsky; como director, realizó la *première* de *Tristan und Isolde* (1865) y de *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) de Richard Wagner (ver Fifield, 2007).

<sup>71</sup> Cabe recalcar que el fenómeno de la especialización no fue un camino unívoco para todos los músicos en la tradición de la MAO. Hasta la primera mitad del XX, la historia de la MAO ha consagrado a músicos reconocidos por sus dotes como compositores y como pianistas en el ámbito público: Johannes Brahms (1833–1897), Ferruccio Busoni (1866–1924), Sergei Rachmaninov, (1873–1943), Sergei Prokofiev (1891–1953), Dmitri Shostakovich (1906–1975) y Benjamin Britten (1913–1976) son algunos de los casos que ilustran la aparición de compositores pianistas posteriores a Liszt. Para más detalles sobre la carrera de los agentes mencionados aquí, consultar sus biografías en [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com).

<sup>72</sup> El concierto fue dedicado a Hans von Bülow después de que Nikolay Rubinstein (1835–1881) se negara tocarlo (ver Willey, 2007).

Contemporáneo de von Bülow, Anton Rubinstein (1829–1894) se encuentra posicionado en la historia de la MAO como uno de los pianistas más influyentes de su tiempo, y como un ejemplo destacable de la interpretación regular de obras compuestas por otros músicos reconocidos como compositores (coincidiendo con varios nombres de los que propuso Liszt). Parte de este reconocimiento le llegaría también a través de su actuación en prolongadas giras internacionales (ver Hamilton, 2008: 54-63), elementos de un comportamiento profesional que se ha reproducido cada vez con mayor regularidad una vez entrado el s. XX. A la fecha, solistas consagrados la historia de la MAO como Josef Hoffman (1870–1956), Arthur Rubinstein (1887–1982), Vladimir Horowitz (1903–1989), Arturo Benedetti Michelangeli (1920–1995), Alicia de Larrocha (1923–2009), Martha Argerich (1941–), Maurizio Pollini (1942–), Ivo Pogorelich (1958–), Yundi Li (1982–), Yuja Wang (1987–) y Lang Lang (1982–) han reproducido lo que ya puede verse como el *habitus* del solista estructurado en la tradición eurocéntrica, registrado igualmente por la historia de esa tradición como una profesión que se centra en la interpretación de repertorio proveniente del pasado, anterior al primer tercio del s. XX mayormente, en ocasiones musicales como el recital y las giras de concierto. A partir de la posición de estos agentes es que el solista se ha colocado actualmente como “una figura internacional en quien la actividad de la interpretación tomó (o retomó) su propia dosis de autonomía” (Samson, 2003:68)<sup>73</sup>, es decir una profesión que se mantiene independiente de otros quehaceres dentro de la MAO como la composición y la enseñanza, condición que ha sido posible gracias al establecimiento de un mercado que demanda la construcción de este tipo de *personaje musical*.

En retrospectiva, observado como un *habitus*, el solismo se manifiesta como una posición que consagra a los pianistas en la historia de la MAO que han alcanzado éxito y visibilidad en la esfera del concierto de paga dentro del mercado hegemónico, el europeo y, más recientemente, el norteamericano. Por otro lado, la propia documentación acerca de estos solistas denota el interés y reconocimiento adquirido de parte de especialistas, teóricos, musicólogos e investigadores de la

---

<sup>73</sup> “(...) an international figure in whom the activity of performance gained (or regained) its own measure of autonomy.” Traducción: Mario A. Cabuto.

música en general. Además de las fuentes citadas en lo que va de este texto, se han consultado más publicaciones que corroboran la trascendencia de estos agentes en el ámbito académico. En el siguiente capítulo, se dedica un análisis al papel que, desde el s. XX, ejerce la academia –y otros agentes íntimamente relacionados con ella– como posición dominante en el ejercicio de arbitraje para la producción de pianistas.



### 3. Lang Lang y el solismo actual

En el siguiente capítulo se analiza la construcción de la posición del solismo actual a partir de las relaciones con tres instancias de legitimación consolidadas en la MAO: la academia, el concurso y los directores de orquesta. A través del caso de Lang Lang, y confrontándolo con el devenir histórico de la disciplina, se observa como el *habitus* en cuestión se objetiva en un espacio y momento definido en este trabajo como *etapa formativa*. Esta fase coincide con el tiempo en que el pianista se encuentra inscrito dentro de una institución académica –conservatorio o universidad–, o recibe instrucción privada; se trata de un periodo a lo largo del cual el aspirante adquiere el conocimiento, las habilidades, la legitimidad y las relaciones, en resumen: el capital específico que le dará el pase de admisión para ocupar un lugar como solista en el mercado.

#### 3.1. Instancias legitimadoras: el conservatorio

Como se comenta en el capítulo anterior (ver 2.2.1.), la reorganización de la producción de la MAO en el mercado burgués trajo consigo la relación del solismo con instituciones especializadas en la formación musical. Tras la revolución de 1789 en Francia, por ejemplo, se dio el surgimiento de las *Grandes Écoles*, organismos patrocinados por el Estado para la acumulación de conocimiento y su aplicación técnica en áreas especializadas del saber humano (ver Metzner, 1998:6). En relación a la MAO, llama la atención la fundación del Conservatorio Nacional de París (1795), a partir de la reorganización de la *École Royale de Musique et de Déclamation* (ver Gessele, 2007), como la instancia encargada de formar y otorgar títulos profesionales a los músicos. Este organismo se convertiría en una “fábrica” y punto de encuentro de músicos, compositores pianistas o intérpretes que pretendían posicionarse en el ámbito de la presentación pública a través de una organización presuntamente cultivada en la *praxis* –formación competitiva y escucha especializada– musical (ver Walker, 1983:162–163)<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Así, paralelamente a los recintos especializados en albergar conciertos de paga como la Salle Pleyel o la Salle Érard, la sala del Conservatorio serviría para mostrar los despliegues de virtuosismo de Alexander Dreyschok (1818–1869) y su arreglo en octavas para la mano izquierda

Al conservatorio de París, se sumarían establecimientos con modelos similares, diferenciados entre sí por el tipo de subsidio –oficial o privado– o por el perfil específico de músico que pretendían formar (músicos para orquesta, cantantes de ópera, solistas al piano), en Praga (1811), Viena (1817), Londres (1823), Milán (1824), Bruselas (1832), Leipzig (1843) y Múnich (1846) (ver Rink, 2001:82), San Petersburgo (1862) y Moscú (1866) (ver Weber, 2007). Esta proliferación se dio a la par del crecimiento de un mercado alimentado por la práctica cultural burguesa en torno al pianoforte, la práctica cada vez más común del recital por parte de los solistas y la construcción de la figura especializada del maestro: Anton Rubinstein y Theodor Leschetizky (1830–1915) en San Petersburgo y luego en Viena, F. Liszt en Weimar y Clara Schumann en Frankfurt, por ejemplo (ver *ídem*).

Hacia la mitad del XX, se observa que el paso por una institución especializada se había establecido prácticamente como un requisito para el solismo. En la producción cultural, esta posición se erigió cargada de *poder simbólico*<sup>75</sup>, una fuerza legitimadora que se percibe, por ejemplo, en las notas al programa de recitales y conciertos, donde el nombre del *alma mater* funciona como certificación de calidad para el agente en turno. De tal forma, el título otorgado por la academia funciona como *capital cultural en estado institucionalizado*, es decir “un certificado de competencia cultural que confiere a su portador un valor convencional duradero y legalmente garantizado” (Bourdieu, 2001:146). La incorporación de esta práctica de legitimación coincide con el establecimiento de carreras en música –tanto de perfil teórico como práctico, es decir instrumentistas de alto nivel– en las universidades norteamericanas y británicas (ver Smither, 2007 y Dickinson, 2007); paralelamente, se aprecia una participación más importante del Estado en el financiamiento de los conservatorios europeos, lo que permitió ofrecer una instrucción de mayor calidad

---

del estudio *op. 10, #12* de Chopin, Kalkbrenner y sus impecables escalas, Thalberg y el uso del pedal para “cantar” y otros músicos consagrados durante el s. XIX (*ibídem*, 163–166).

<sup>75</sup> Bourdieu habla de *poder simbólico* para referirse a una fuerza invisible que estructura el comportamiento de un grupo social, su *habitus*, y en el cual todos los agentes son afectados por ella (ver Bourdieu, 2000:87–99). En el análisis del sociólogo francés sobre las prácticas culturales, la academia es el principal poseedor de ese poder, objetivado por la relación con los demás agentes del campo (el apoyo del estado y el prestigio de su planta docente por ejemplo), mismo que le da la habilidad de legitimar el proyecto creador de un productor cultural (ver Bourdieu, 1966).

y admitir alumnos sin costo alguno, o con tarifas más accesibles en su momento (ver Weber, 2007).

Desde la perspectiva de Bourdieu, la academia funciona “para perpetuar y transmitir el capital de signos culturales consagrados esto es, la cultura que le ha sido heredada por los creadores intelectuales del pasado” (Bourdieu, 1966:14). En el caso de Lang Lang, su formación profesional es legitimada por el Curtis Institute of Music, institución que se autoproclama como uno:

de los conservatorios líderes en el mundo, Curtis es altamente selectivo, con una inscripción de alrededor de 165 [alumnos]. En este ambiente íntimo, los estudiantes reciben atención personalizada por parte de una planta docente célebre. Un calendario ocupado de presentaciones es el corazón del distintivo “aprender haciendo” del enfoque de Curtis, el cual ha producido un número impresionante de artistas notables desde la fundación de la escuela en Filadelfia en 1924<sup>76</sup>.

Esta declaración auto-consagrante es objetivada en relación a la incorporación de valores de su propia cultura, de su propio sistema de creencias y representaciones como la historia de la institución, la exclusividad (alrededor de 165 alumnos inscritos aproximadamente), el prestigio de la planta docente y el reconocimiento público de sus graduados<sup>77</sup>. Lo anterior expone el carácter retroactivo de la legitimación académica: una vez que los egresados son reconocidos públicamente, la institución utiliza el éxito individual de cada agente como *capital social*, cuyo valor se objetiva en base a principios de pertenencia en un grupo (ver Bourdieu, 2001:148), para colocarse a sí misma en un lugar de prestigio que le da la relación con aquellos.

De tal forma, es el carácter legitimado–legitimador de un agente en el campo, su *capital simbólico* (ver Bourdieu, 1997), objetivado por las relaciones en la MAO y su propia *doxa*, el que determina la posición dominante de la academia y, dentro

---

<sup>76</sup> “One of the world's leading conservatories, Curtis is highly selective, with an enrollment of about 165. In this intimate environment, students receive personalized attention from a celebrated faculty. A busy schedule of performances is at the heart of Curtis's distinctive "learn by doing" approach, which has produced an impressive number of notable artists since the school's founding in Philadelphia in 1924.” Disponible en: <http://www.curtis.edu/about-curtis/> [Consultado el 14 de noviembre de 2012]. Traducción por Mario A. Cabuto.

<sup>77</sup> La importancia y trascendencia de Curtis en la historia de la MAO, de su planta docente, así como de los músicos que han cursado en dicha academia pueden ser evaluados directamente con los datos que aportan en su portal de internet: [www.curtis.edu](http://www.curtis.edu).

de ese sistema de agentes, la posición más o menos legítima de una institución u otra. Así, es posible entender que el paso por instancias académicas como Curtis, Juilliard, el Conservatorio de París o el Royal College, representa un grado de distinción mayor en relación o al que pueden brindar establecimientos similares en otras latitudes: su íntima conexión con la tradición que aquí se trata, con la historia de la disciplina, con los músicos que han estado y con los que se encuentran en plena actividad, además de su cercanía con el mercado hegemónico, los convierten en los centros de producción de músicos más requeridos en el campo.

### **3.1.1. Otras vías de legitimación: el *protégé***

No obstante el peso actual de la academia, se han detectado casos de solistas que no han sido graduados por una institución<sup>78</sup>. Este es el caso de Sviatoslav Richter (1915–1997), quien no tuvo contacto formal con academia alguna hasta sus 22 años de edad cuando ingresó a la clase de Heinrich Neuhaus (1888–1964) en el Conservatorio de Moscú y de la cual tampoco obtuvo título oficial<sup>79</sup>, su relación con esta posición del campo es construida en sus primeros años de edad a través de su padre, su primer instructor al piano y quien estudió en el conservatorio de Odessa.

Otros casos similares al de Richter son el de Josef Hofmann (ver Rattalino, 1988:239), Claudio Arrau (ver Philip, 2007), Alicia de Larrocha (ver Morrison, 2007), y Martha Argerich (ver Morrison, 2007–1). Estos ejemplos han permitido observar la dinámica del *protégé* en el s. XX. Esta práctica consistiría en el arropo por parte de un maestro, regularmente un músico bien posicionado, de un niño considerado por el mismo tutor como un prodigio del piano. El tutor, además de procurarle la instrucción musical adecuada, se encargaría de organizar sus

---

<sup>78</sup> Aún así, sus biografías denotan una tendencia por reafirmar la hegemonía de la educación institucional al hacer mención del linaje académico que les precede: los maestros con quienes estudiaron y, en ocasiones, los datos correspondientes a las instituciones donde se formaron estos últimos. Estos datos son extraídos de la enciclopedia Grove (disponible en línea –requiere suscripción– : <http://www.oxfordmusiconline.com/>). Publicada por la Oxford University Press, es actualmente una de las fuentes más reconocidas por el campo de la MAO y sus páginas funcionan como un capital cultural en estado objetivado para los músicos que aparecen ahí como símbolo de posicionamiento importante en el campo.

<sup>79</sup> Neuhaus fue un reconocido pianista y pedagogo. Fungió como maestro en el conservatorio de Moscú entre 1922 y 1937, lapso durante el cual tuvo como alumnos a pianistas de éxito internacional como Sviatoslav Richter, Emil Gilels (1916–1985) y Radu Lupu (1945–) (ver Neuhaus, 1958).

primeras apariciones públicas antes de cumplir los diez años de edad en conciertos a beneficio, con el objetivo de mostrarlo al mundo y ser descubierto por “la gente del oficio” (Rattalino,1988:238). En el caso de Hofmann, por ejemplo, su debut llegaría apenas a los seis años de edad; a los siete, Anton Rubinstein lo colocaría con Hermann Wolff, empresario musical que le organizó su primera gira europea y lo pondría en contacto con Hans von Bülow (*ídem*). Este tipo de acciones permiten detectar la importancia del capital social en la posición del solista, mucho más que en el caso de la academia; además, también dejan ver una vez más el valor del solista como objeto de mercado, aunque bajo relaciones de legitimación e intercambio que se asemejan más al comportamiento de *gremio* gestado desde finales de la edad media, una organización de la producción cultural que: “servía en la mayoría de los casos para el aprendizaje del oficio [a través de la relación maestro–aprendiz] y salvaguardar los niveles alcanzados del mismo [tanto del dominio de la disciplina como de las condiciones del comercio]” (Williams, 1981:55).

Antes del posicionamiento actual de los conservatorios y universidades, se observa que la práctica del *protégé* era una de las estrategias de incursión más comunes para los solistas, o sus estadios previos como el compositor pianista. Adam Liszt (1776-1827), por ejemplo, en 1823 solicitó un documento de este tipo dirigido a los embajadores de Hungría en los grandes centros urbanos europeos de aquel tiempo (Londres, París y Munich) para facilitar la gira planeada para su hijo Franz de apenas once años de edad, siguiendo una estrategia similar a la de la familia Mozart unos sesenta años atrás (cfr. Walker, *op. cit.*:89). El escrito fue expedido por Bretfeld, un diplomático del más alto rango y, en ese momento, rector de la Universidad de Viena, lo que presupone un *poder simbólico* desde su posición como diplomático, académico y *connaisseur* musical y, una vez en Munich, obtuvo otros tantos de parte del rey Maximiliano I, previo a su paso por Estrasburgo y París, donde los Liszt optaron por acudir a maestros particulares como Antonio Salieri (1750–1825) y Carl Czerny (1791–1857), siendo este último quien lo presentó ante Beethoven (cfr. *Ibidem*, 1983:94)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> La llegada de Liszt a París estuvo marcada por una anécdota, que aparece recurrentemente en sus biografías: su admisión denegada al conservatorio debido a las políticas del momento condicionadas por decreto oficial (*ibídem*:94).

### 3.1.2. El posicionamiento actual de la academia

Desde el s. XIX, el *protégé* y el profesional formado en la academia coexistieron en el panorama de la educación musical de alto nivel, y los estudiantes incluso combinaban ambos medios para complementar su preparación (ver Weber, 2007). Sin embargo, la presencia de pocos casos recientes como el de Argerich demuestra un estado actual del solismo donde la academia ocupa una posición dominante como vía de la legitimación.

De hecho, desde finales del s. XX y principios del XXI, la aparición de solistas con formación en la práctica del *protégé* que hayan conseguido un lugar de privilegio en el ámbito comercial es prácticamente nula. No obstante, ambas estrategias de legitimación muestran que el *habitus* del solismo está relacionado con el título de niños –o jóvenes– prodigio que se da a menores de edad con una práctica profesional destacada por el campo. Un caso reciente es precisamente el de Lang Lang quien, guiado por su padre, comenzó su entrenamiento musical en casa desde los dos años de edad y continuó más tarde de forma particular con un maestro especializado<sup>81</sup>; no obstante, tras su incursión al Conservatorio Central de la ciudad de Pekín a los nueve años de edad, Lang Lang continuaría su formación por la vía institucional (ver Lang, 2008).

Posteriormente, el paso de Lang Lang por el Curtis Institute of Music y la relación con Gary Graffman (1928–) ilustran dos circunstancias actuales del campo<sup>82</sup>. Por recomendación del maestro, el pianista chino se retiraría de las competencias por recomendación del maestro para enfocarse en los “aspectos espirituales” de su quehacer como intérprete; a cambio, el pedagogo ofreció el contacto con un representante comercial que se encargó de programar sus actuaciones profesionales (ver Lang, 2008:171-173)<sup>83</sup>. Por un lado, denota el

---

<sup>81</sup> El propio Franz Liszt recibió sus primeras lecciones de piano directamente de su padre a los 6 años de edad (cfr. Walker, 1983:59).

<sup>82</sup> Graffman es uno de los titulares de la cátedra de piano del Curtis Institute of Music y maestro de Lang Lang durante su estancia en dicha institución (ver en línea: <http://www.curtis.edu/faculty/faculty-bios-by-name/gary-graffman-2.html>, Consultado el 3 de mayo de 2012).

<sup>83</sup> No se han encontrado datos del agente de ventas que representaba inicialmente a Lang Lang en aquellos días. Sin embargo, hoy en día, la empresa CAMIMUSIC se encarga de las relaciones comerciales del pianista chino (ver en línea: <http://langlang.com/links> y <http://www.camimusic.com/>. Consultado el 18 de septiembre de 2012).

posicionamiento que la academia norteamericana ha adquirido, de forma que atrae la inmigración de estudiantes extranjeros a su matrícula. Por otro, permite detectar que el solismo se desarrolla en un comportamiento híbrido entre el *protégé* y la legitimación académica: además del poder simbólico de la institución, la posición individual del instructor también es un capital social determinante para las aspiraciones profesionales del recién llegado, quien buscará ser aceptado en la cátedra por un maestro reconocido por sus resultados en el ámbito profesional, tanto por su dominio del saber en la disciplina como por la cantidad de alumnos egresados de su clase que hayan logrado posicionarse en el mercado de la MAO.

Actualmente, la fuerza de la academia sobre el solismo se extiende más allá del momento de la etapa formativa. Lang Lang, por ejemplo, ha recibido el grado de Doctor *honoris causa* en Música de parte del Royal College of Music en mayo de 2011 “en reconocimiento por sus logros excepcionales como *performer*”<sup>84</sup>, y otro título similar en mayo de 2012 por parte de la Manhattan School of Music<sup>85</sup>, varios años después de titularse profesionalmente de Curtis<sup>86</sup>. Mediante dichas condecoraciones, otorgadas de forma extraordinaria, estas instituciones legitiman la posición de Lang Lang en la tradición de la MAO y simultáneamente legitiman su propio prestigio.

Otra forma de reconocimiento académico es la *master class*<sup>87</sup>. A través de estas últimas, Lang Lang incluye en sus actividades la formación de futuros pares en el solismo:

regularmente a través del mundo por invitación de las instituciones musicales más prestigiosas, incluyendo el Curtis Institute of Music, Juilliard School, Manhattan School of Music y la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanover, así

---

<sup>84</sup> Disponible en línea: <http://www.langlang.com/news/international-piano-mega-star-lang-lang-receives-honorary-doctorate-music-his-royal-highness-pr> [Consultado el 11 de septiembre de 2012].

<sup>85</sup> En línea: <http://langlang.com/biography> [Consultado el 11 de septiembre de 2012].

<sup>86</sup> Este caso específico se trata del título de licenciatura con especialidad en piano conocido en Estados Unidos como “Bachelor’s Degree with Major in Piano”. Ver <http://www.curtis.edu/alumni/about-alumni/full-alumni-listing/>. [Consultado el 4 de mayo de 2012].

<sup>87</sup> *Master class* (del inglés “master class”) es un anglicismo de uso común en el ámbito académico de la MAO para referirse a sesiones durante las cuales un músico de reconocida trayectoria -solista en activo principalmente- ofrece su conocimiento sobre la práctica de algún instrumento o disciplina, ya sea en alguna institución académica o sala de concierto.

como todos los principales conservatorios en China donde tiene profesorado honorarios<sup>88</sup>.

Durante estas sesiones, así como por la obtención de grados eméritos, se reproduce la *lógica de la representación* en la que el solista consagrado en el ámbito del concierto es reconocido por la academia como un agente portador del *habitus* predispuesto por ella misma<sup>89</sup>, mientras que aquella reafirma su posición como la posición encargada de otorgar esa legitimación.

### 3.2. El concurso

Además del protagonismo de la academia en las actividades de evaluación y legitimación del *habitus* del solismo actual, el concurso se ha posicionado como instancia institucionalizada para calificar y premiar la calidad de los pianistas a partir de las habilidades para interpretar el repertorio propuesto por ella misma<sup>90</sup>. Durante este tipo de certámenes, los participantes exponen su *personaje musical in*

---

<sup>88</sup> "(...) master classes regularly throughout the world at the invitation of the most prestigious music institutions, including the Curtis Institute of Music, Juilliard School, Manhattan School of Music and Hanover Conservatory, as well as all the top conservatories in China where he holds honorary professorships." Disponible en: <http://langlang.com/biography>. [Consultado el 3 de septiembre de 2012].

<sup>89</sup> Bourdieu habla de *lógica de representación* tras asegurar que "cada grupo tiene sus formas más o menos institucionalizadas de delegación, que le permiten concentrar la totalidad del capital social, merced al cual existe el grupo (...), en manos de un individuo o de unos pocos" (Bourdieu, 2000:154). En el análisis de esta tesis, el solista es señalado como el encomendado de representar al grupo que legitima la profesión pianística, regulada a su vez por la academia y, como se discute a continuación, por el concurso y los músicos profesionales bien posicionados.

<sup>16</sup> Los concursos se pueden reducir en dos grandes grupos distinguibles por la selección de las obras: aquellos que delimitan un repertorio monotemático, dedicado a un solo compositor como The International Fryderyk Chopin Piano Competition, el International Franz Liszt Pianoconcerto o el International Beethoven Piano Competition; y los que no, como el Concurso Internacional de Piano María Clara Culler, The Van Cliburn International Piano Competition, The Leeds Piano Competition o The Queen Elisabeth Competition<sup>90</sup>. Ante la aparente libertad, la dificultad para establecer un repertorio legítimo –con mayor poder simbólico– se tornaría una tarea más complicada; sin embargo, basta hacer una revisión a los programas de mano o los videos subidos a la internet por los concursos para determinar un conjunto de obras más o menos estandarizado durante los últimos diez a quince años en competencias de repertorio libre.

Anteriormente, otras habilidades como la capacidad de improvisar o de componer variaciones sobre un tema dado en el momento eran apreciadas como parte del *habitus* de un pianista. Es sabido que esta destreza formó parte del duelo entre M. Clementi y W. A. Mozart (Schonberg, 1963:46), que Beethoven generaba respuestas favorables con respecto a dicha habilidad (idem:73); asimismo, Liszt ocupaba una parte de sus recitales destinada a improvisar sobre un tema propuesto por el público (cfr. Loesser, 1954:368), habilidad que le trajo fama desde joven (ver Walker, 1983:97), al igual que su gusto por agregar notas de adorno a la partitura de Beethoven o Chopin (ver Allsobrook, 1991:36), acción que hoy en día es incluso penalizada.

En la actualidad, la improvisación ha caído casi en total desuso en la MAO. Se puede esbozar que gracias a la acumulación del repertorio, a la demanda y reproducción estandarizada del mismo en el ámbito del concierto y la industria discográfica y, por el contrario, su nula presencia en los concursos y el currículo académico son las razones principales para ello.



*situ* como intérpretes ante el escrutinio del jurado, integrado regularmente por músicos de reconocido prestigio en el ámbito profesional y académico de la MAO.

El concurso, como la academia, pretende determinar quién es el mejor representante de su legitimidad, por lo que su agencia simboliza un árbitro sobre nivel de competencia artística del solista, es decir:

el grado en que domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra de arte, disponibles en un momento dado, es decir los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico (Bourdieu, 1971, p 52).

Por otro lado, el concurso también se encuentra relacionado con la academia y aumenta el poder simbólico de esta, dado que uno de los primeros requisitos solicitados a los participantes es la presentación de cartas de recomendación y de títulos que funcionan como pase de entrada –como capital cultural institucionalizado–, tal es el caso del Van Cliburn Piano Competition o el Concurso Internacional Chopin de Varsovia<sup>91</sup>.

Cabe señalar que la existencia del concurso en la MAO se remonta por lo menos hasta el s. XVI<sup>92</sup>. Desde entonces, la historia:

reporta muchos concursos sabidos entre músicos con el objetivo de ganar empleos o patronazgos. En 1557, Claudio Merulo ganó una competencia para el puesto de organista en San Marcos, Venecia, durante la cual Andrea Gabrieli fue el candidato desafortunado. Händel y Domenico Scarlatti compitieron para el puesto de organista en Roma en 1708. En los 1790, los encuentros con Joseph Wölfl y J. B. Cramer, los pianistas virtuosos líderes en Viena, condujeron a Beethoven a esforzarse más por lograr la preeminencia como *performer*<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Sobre el requerimiento de las cartas de recomendación como requisito de ingreso para el concurso Van Cliburn, ver en línea: <http://www.cliburn.org/cliburn-competition/for-the-applicant/application-rules/>, Para ver más información sobre el proceso de selección del Concurso Internacional Chopin, ver en línea: [http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/rules/830\\_competition\\_rules](http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/rules/830_competition_rules) [Consultados el 15 de marzo de 2013].

<sup>92</sup> La versión moderna del concurso para piano se remonta al certamen organizado por Anton Rubinstein, llevado a cabo por primera vez en 1890 y truncado en esa primera etapa en el 1910, y reanudado desde 2003 en Dresden, Alemania. El concurso más antiguo que continúa en emisión regular hasta la actualidad corresponde al Concurso Internacional Chopin de Varsovia de 1927 (Disponible en: <http://konkurs.chopin.pl/en/about/competition>, Consultado el 15 de marzo de 2013).

<sup>93</sup> "History reports many well-known contests between individual musicians aiming to win appointments or patronage. In 1557 Claudio Merulo won a competition for the post of organist of St Mark's, Venice, in which Andrea Gabrieli was an unsuccessful candidate. Händel and Domenico Scarlatti competed as organists in Rome in 1708. In the

Actualmente, este tipo de encuentros exponen de manera aún más notoria la dinámica de lucha social en torno al solismo: una posición sujeta a criterios de selección, una competencia donde las “nociones de efectividad, expresión, estética, e interpretación salen a primer plano, que puede determinar carreras profesionales, identificando futuros virtuosos como en el Tchaikovsky Piano Competition”<sup>94</sup>.

Para el momento actual del solismo, el concurso funciona como otra estrategia más para obtener el reconocimiento de *virtuoso* inherente a su posición, incluso antes de la incursión en el ámbito profesional. Ser vencedor de un concurso significa adquirir un título que:

ha sido largamente premiado en una variedad de tradiciones musicales. Un músico que es extraordinariamente hábil como *performer* es típicamente conducido a la opulencia, poder, admiración, y otras bondades<sup>95</sup>.

La victoria en un certamen de este tipo se convierte entonces en *capital simbólico*, uno que, en tanto surge de la suma del cultural y el social, representa nociones de jerarquía, división de trabajo, acumulación de saberes y títulos que los objetivan, es decir que definen y aseguran momentáneamente su posición en el campo (ver Bourdieu, 1997:7-15), y que se encuentran relacionados directamente con el capital económico: premios en efectivo y “un impulso considerable para sus carreras: el aumento de participación comercial garantiza giras de conciertos y contratos de grabación” (Latham, 2007). Por ejemplo, el International Fryderyk Chopin Piano Competition de Varsovia asegura que “ganar o ser premiado con uno de los múltiples premios en esta competición especial simplifica el futuro profesional de los participantes<sup>96</sup>”, entre los que menciona a pianistas como Yundi Li (China, 1982-), Krystian Zimerman (Polonia, 1956-), Maurizio Pollini (Italia,

---

1790s, competition with Joseph Wöfl and J. B. Cramer, the leading piano virtuosos in Vienna, led Beethoven to strive harder for pre-eminence as a performer.” (Latham, 2007).

<sup>94</sup> “notions of effective performance, expression, aesthetics, and interpretation come to the forefront, may determine musical career paths, identifying future virtuosos such as in the Tchaikovsky Piano Competition” (Samson, 2009:231). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>95</sup> “Virtuosity has long been prized in a variety of musical traditions. A musician who is uncommonly skilled as a performer is typically privy to wealth, power, admiration, and other perks” (Berry, 2009:8). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>96</sup> “winning or being awarded one of many prizes in this special competition simplifies the future career of the participants” (Disponible en: <http://konkurs.chopin.pl/en/about/competition>. Consultado el 15 de marzo de 2013).

1942-) y Martha Argerich (Argentina, 1941-) <sup>97</sup>. En el caso de Lang Lang, la victoria en el segundo Concurso Internacional Tchaikovsky para Jóvenes en 1995 (con la interpretación del concierto #2 de F. Chopin en la ronda final) le mereció, por un lado, un contrato discográfico y por lo tanto un primer acercamiento al mercado de la MAO (Lang, 2008: 154); por otro, le atrajo la atención de Gary Graffman (*ibídem*:171), que significó posteriormente su pase de entrada al Curtis Institute of Music.

### 3.3. La relación con músicos profesionales

Así pues, tras su victoria en el concurso, tanto Lang Lang como los otros solistas mencionados se han posicionado profesionalmente en el mercado de la MAO, un espacio dentro del campo donde la red de relaciones se extiende hacia agentes como los directores musicales de las orquestas. Se trata igualmente de una relación de interés mutuo, una en la que los directores funcionan como un control de calidad del pianista legitimado por la academia y el concurso y que pretende proseguir su actividad en el formato culturalmente favorecido del concierto sinfónico <sup>98</sup>. Por su parte, el solista habrá de justificar el gusto del director que, con su visto bueno, habrá de influir sobre las nociones de aceptación y legitimidad del público, siempre y cuando este último reaccione favorablemente ante el personaje del pianista. Para Lang Lang, la presentación como solista durante el Festival de Ravinia de 1999, invitado por Christoph Eschenbach (1940-) –entonces director musical del Ravinia Festival (Illinois, E.U.A.), de la Orquesta Sinfónica de Washington y del John F. Kennedy Center for the Performing Arts <sup>99</sup> –, interpretando el primer concierto para piano y orquesta de Tchaikovsky cuando el

---

<sup>97</sup> El año de participación de cada pianista mencionado puede ser consultado en: [http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/verdicts/1978\\_laureates](http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/verdicts/1978_laureates). [Consultado el 15 de marzo de 2013]. La trayectoria y éxito de los mismos puede ser comprobada a través de la gran cantidad de capital cultural objetivado que posee cada uno en forma de grabaciones, o la publicación de sus respectivas biografías en el diccionario *Grove*, por ejemplo.

<sup>98</sup> Como ejemplo, se puede tomar como caso de estudio la programación de la Chicago Symphony, (ver <http://cso.org/Page.aspx?id=10585>. Consultado el 12 de mayo de 2013) En este sitio, podemos observar la programación de un concierto para solista en la gran mayoría de los conciertos, quedando fuera solamente aquellos donde se presentan obras orquestales de gran duración como la “Misa en Si menor” de J. S. Bach, alguna sinfonía de Gustav Mahler o la “Missa Solemnis” de L. van Beethoven.

<sup>99</sup> Para obtener más información sobre la biografía de Christoph Eschenbach, consultar el sitio web [www.christoph-eschenbach.com](http://www.christoph-eschenbach.com). [Consultado el 8 de enero de 2013].

pianista sólo tenía 17 años de edad y aún no concluía sus estudios en Curtis, se tradujo en el despegue de su trayectoria solista<sup>100</sup>.

Lang Lang sitúa la relación con C. Eschenbach como una de más influyentes para su carrera (cfr. Lang 2008). Por su parte, el director se declara:

profundamente interesado, de hecho apasionado, en ayudar y apoyar talento joven. Además de la perfección técnica y musicalidad esenciales, las cualidades que busco son: unicidad, personalidad, carisma y, en conjunción con todas las anteriores, *a performance palette* que exceda las fronteras del instrumento mismo. Hay poetas, pintores y bailarines que saben cómo usar la música de esa manera, actores que corporizan la poesía y el drama de la música y exhalan nueva vida en ello<sup>101</sup>.

Sobre Lang Lang, el director declara que es “el único músico cuya ejecución al piano me conmueve tanto como lo hiciera Tzimon Barto la primera vez que lo escuché. En años recientes se ha convertido en una superestrella absoluta en la escena internacional y me complace enormemente ver eso”<sup>102</sup>. Dada la posición de Eschenbach, estas declaraciones funcionan como discurso de legitimación para el pianista, otra manifestación del capital social que lo consolida como parte del grupo de solistas en el ámbito de la MAO.

Así, la colaboración con Eschenbach le atrajo a Lang Lang la visibilidad suficiente para que le llegaran invitaciones posteriores como solista con las orquestas del grupo conocido como las Big Five en Estados Unidos (Lang/Ritz, 2008:202)<sup>103</sup>. Consecuentemente, llegaría la relación con otros directores como D. Barenboim (1942–), Zubin Mehta (1936–) –entonces director titular de la Wiener Philharmoniker–, Simon Rattle (director titular de la Berliner Philharmoniker) y, más recientemente, Gustavo Dudamel (director de Los Angeles Philharmonic),

---

<sup>100</sup> En línea: <http://langlang.com/biography>. [Consultado el 13 de septiembre de 2012].

<sup>101</sup> Disponible en: <http://www.christoph-eschenbach.com/index.php?lid=en&cid=7>. [Consultado el 8 de enero de 2013].

<sup>102</sup> En línea: <http://www.christoph-eschenbach.com/index.php?lid=en&cid=7>. [Consultado el 8 de enero de 2013].

<sup>103</sup> Se trata de un término de uso corriente para referirse a las orquestas con mayor reconocimiento dentro de la tradición de la MAO en Estados Unidos: Nueva York (1842–), Boston (1881–), Chicago (1891–), Filadelfia (1900–) y Cleveland (1918–). El uso de esta expresión puede ser encontrado en publicaciones de la revista *Time* (en línea, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,837547,00.html> y *The Sun* de Nueva York (En línea, <http://www.nysun.com/arts/new-york-drops-off-the-list-of-big-five-orchestras/44570/>). [Consultados el 21 de enero de 2013].

situación que lo coloca en un lugar por demás visible y dominante dentro del mercado hegemónico en la tradición de la MAO.

### 3.4. La posición actual del solismo

La posición del solismo se construye entonces a partir de la acumulación de capital cultural, social y económico objetivado por la *doxa* de la MAO con las nociones de *talento* y *virtuoso* para distinguir a los agentes seleccionados por el campo para ejercer como profesionales (ver Samson, 2009:227). A su vez, como representantes de la legitimidad académica, los solistas son el vínculo de las instancias de legitimación con prácticas capitalistas como la competencia de mercado, dinámica dentro de la cual el solista se coloca dentro de una jerarquía superior en el campo de producción musical que es objetivada actualmente por los agentes y grupos de agentes mencionados (conservatorios y universidad, concursos, músicos profesionales) a través de prácticas de acumulación que lo conducen a incursionar con éxito en el mercado hegemónico. Lo anterior explica parcialmente que, para el imaginario del público consumidor, ser pianista profesional equivalga a ser un solista. De tal forma, esta posición minimiza la visibilidad de aquellos músicos que participan de ensambles de música de cámara, a los académicos, a los investigadores y a los pianistas que ofrecen recitales y conciertos en el mercado local o nacional en países que no forman parte del circuito hegemónico.

De tal forma, es pertinente mencionar que el capital simbólico acumulado por el solista en su etapa formativa, a través de la academia y el concurso, no garantiza su permanencia en esa posición<sup>104</sup>. Una vez que el agente ha incorporado el *habitus* del solismo que dan las instancias de legitimación consagradas por el campo, este sólo se perpetúa en tanto que sus estrategias de conservación incluyan su permanencia en el mercado hegemónico, donde se continúa objetivando su *habitus* (como se discute con mayor precisión en el siguiente capítulo), tal y como ha sucedido con cualquiera de los ejemplos mencionados. En contraste, Lev Oborin

---

<sup>104</sup> En 2004, *The New York Times* publicó el artículo titulado “The Juilliard Effect: Ten Years Later”, donde se discute la posibilidad y probabilidad de que un graduado de un conservatorio prestigioso, como la Juilliard School de Nueva York, no logre colocarse satisfactoriamente en el mercado profesional (Disponible en línea: <http://www.nytimes.com/2004/12/12/arts/music/12waki.html?pagewanted=all>; Consultado el 13 de junio de 2013). Esta situación incrementa el poder simbólico del concurso, dado que los beneficios obtenidos de este se traducen con mucha mayor inmediatez hacia el inicio de una carrera profesional.

(1907-1974), fue el ganador del primer premio en la primera edición del concurso Chopin en 1927<sup>105</sup>; sin embargo, debe mayormente su reconocimiento a la colaboración en ensambles de cámara con el violonchelista Sviatoslav Knushevitsky (1908-1963) y violinista David Oistrakh (1908-1974) –con quien grabó todas las sonatas para piano y violín de Beethoven<sup>106</sup>– y (ver Methuen-Campbell, 2007). Asimismo, su nombre no aparece en la historia de los *grandes pianistas*<sup>107</sup>, ni existe una documentación biográfica tan extensa sobre él si se le compara con otros pianistas contemporáneos de la Unión Soviética como Sviatoslav Richter o Emil Gilels (1916–1985)<sup>108</sup>, quienes se han colocado en la historia por sus actuaciones en solitario.

Otro caso similar es el de Gerald Moore (1899-1987), pianista valorado por su labor como pianista acompañante, quien tampoco aparece en la historias de los grandes pianistas a pesar de haber “elevado el arte del acompañamiento al piano desde la servidumbre hasta el más alto prestigio” (Mann, 2007), y de haber colaborado con músicos influyentes en la historia de la MAO como Pablo Casals (1876-1973) y Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) (*ídem*). Por su parte, la participación de Lang Lang en ensambles de cámara tan sólo ha generado una grabación distribuida en el mercado junto al violinista Vadim Repin (1971) y el violonchelista Mischa Maisky (1948)<sup>109</sup>, lo que coloca, hasta el día de hoy, su participación en ensambles de cámara como una actividad secundaria con respecto a su producción como solista (el papel de la grabación es discutido en el capítulo 5 de esta tesis). Por último, cabe mencionar que el Van Cliburn Piano Competition incluyó la interpretación de un quinteto para piano y cuarteto de cuerdas como

---

<sup>105</sup> Los ganadores de esta competición pueden ser consultados en línea: <http://konkurs.chopin.pl/en/edition/i>. [Consultado del 1

<sup>106</sup> Philips, 2001. Número de catálogo: 468 406-2.

<sup>107</sup> La noción de *grandes pianistas* ha sido construida en este trabajo a partir de la documentación realizada por publicaciones como “Great Pianists on Piano Playing” (1913) de James Francis Cooke, “Piano mastery: talks with master pianists and teachers” (1915) de Harriette Brower, “Five centuries of keyboard music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano” (1965) de John Gillespie, “La historia del piano” (1988) de Piero Rattalino, “La historia de la técnica pianística” (2001) de Luca Chiantore y “Famous Pianists and Their Technique” (2007) de Reginald Gerig.

<sup>108</sup> Este análisis es realizado directamente a partir de la información compilada por la enciclopedia Grove.

<sup>109</sup> Dicha grabación fue publicada por Deutsche Grammophon con el código *CD DDD 0289 477 8099 1 GH* en 1999 (ver <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4778099>, fecha de consulta: noviembre, 2012).

parte de la ronda semifinal<sup>110</sup>; sin embargo, esa misma presencia menor le resta importancia ante el peso que se da a las obras para instrumento solo.

### 3.5. El valor del repertorio

Esta jerarquización es posible gracias a la incorporación del que es, quizá, el capital cultural más valorado por la MAO: el repertorio. Este *corpus* es integrado por obras de arte, consagradas por su valor estético, y es actualmente la fuente primaria del saber, teórico y práctico, para la disciplina en los círculos académicos: ya sea la historia de la disciplina, desde la perspectiva de las grandes obras, pasando por el análisis de las relaciones intrínsecas del texto musical; o el estudio de la llamada *técnica pianística* en el caso particular del solismo, entendido como el conjunto de habilidades, nociones y creencias predisuestas para la práctica interpretativa<sup>111</sup>.

En la lógica interna del solismo, el conocimiento musical acumulado por el agente es objetivado fundamentalmente a través de su contacto con este *corpus* de obras consagradas a manera de *capital cultural incorporado*. Este tipo de capital refiere a la manifestación individual que denota un aprendizaje previo, el resultado de un proceso que lleva tiempo y conduce al reconocimiento de la persona como parte de un grupo social (ver Bourdieu, 2000:139–143), en este caso: un solista en la tradición de la MAO. Visto desde la perspectiva de Bourdieu, el repertorio funciona como una vía más para colocarse en el mercado, en tanto que se trata de un bien cultural que el solismo transfiere eventualmente en capital económico. Por ejemplo, el proceso de admisión en el Curtis Institute of Music incluye una audición en la cual el aspirante debe interpretar de memoria: una obra completa de J.S. Bach, cualquier sonata de Mozart o Beethoven (exceptuando la K. 545 y el op. 49, respectivamente), un movimiento rápido y otro lento extraídos de cualquier obra para piano solo de Chopin, y una composición de alrededor de 10 minutos elegida

---

<sup>110</sup> Ver en línea: <http://www.cliburn.org/competitions/cliburn-competition/2013-competition/rounds-repertoire/>, (fecha de consulta: mayo, 2013).

<sup>111</sup> La noción de *técnica pianística* es un cúmulo de saberes que se ha colocado como un interés central en la tradición pianística de la MAO. Los alcances de este trabajo no dan para dedicarle a esta categoría una discusión adecuada; sin embargo, cabe destacar su importancia como uno de los puntos centrales en la *doxa* de los pianistas. Se han encontrado dilucidaciones que van desde el análisis exclusivo de las habilidades musculares propias de la ejecución pianística en función de la precisión mecánica, la velocidad y la fuerza, hasta discusiones filosóficas sobre el verdadero quehacer del pianista como la realización de un ideal sonoro plasmado en la partitura. En síntesis, delimitan la noción de técnica al conocimiento del repertorio, cómo interpretarlo de manera adecuada, y qué tipo de habilidades debe adquirir el intérprete para ello.

por el candidato<sup>112</sup>. Se trata entonces de un repertorio que no difiere sustancialmente del requerido por los concursos hasta ahora mencionados<sup>113</sup>, ni del que encontramos programado en los recitales, conciertos o bajo la etiqueta de *clásico* en las compañías discográficas, cuyo papel en la producción de la MAO se discutirá más a detalle en el capítulo 5 de esta tesis.

Como se menciona en el capítulo anterior, gran parte de este *corpus* se encuentra mediado por la acción de Liszt y sus seguidores (ver 2.3.1.) quienes, en un aparente afán de difundir la música que ellos valoraban más, habrían de sentar las bases para establecer un capital cultural que ha estructurado la disciplina pianística desde entonces. En su carrera, Lang Lang ha incluido obras de F. Chopin como los estudios *op.* 25, el *Andante spianato et Grand polonaise brillante op.* 22, ambos conciertos para piano y orquesta *op.* 11 y 21, y las cuatro baladas; de F. Liszt, *Réminiscences de Don Juan S.* 418, el primer concierto en Mi bemol mayor S. 124, varias rapsodias húngaras (S. 244/2, 6 y 15), *Grand Galop Chromatique S.* 219, *La campanella* de los *Grandes Études de Paganini S.* 141/3; algunas sonatas (*op.* 2 #3 y *op.* 57 *Appassionata*, por ejemplo) y los cinco conciertos para piano y orquesta de Beethoven; igualmente, los conciertos para piano y orquesta de Rachmaninov (2º y 3º) y Tchaikovsky (1º); más recientemente, algunas sonatas de Mozart, la primera partita para teclado de J. S. Bach y la última sonata de Schubert llegaron a formar parte de su programación de conciertos<sup>114</sup>. Este listado, fundamentalmente homólogo a lo que interpretaba el pianista húngaro, y aún son escasos los ejemplos de música escrita posteriormente a la primera mitad del s. XX que se hayan

---

<sup>112</sup> Estos datos se encuentran disponibles en: <http://www.curtis.edu/admissions/audition/keyboards-instruments/#Piano> (Consultado el 5 de marzo de 2013). Para más información acerca del proceso de admisión en el Curtis Institute of Music, ver en línea: <https://commonroom.curtis.edu/admissions/application-materials>. [Consultado el 6 de marzo de 2013].

<sup>113</sup> Salvo el caso de los concursos que consagran la obra de un solo compositor, estos certámenes siguen un modelo de repertorio similar al del Tchaikovsky International Competition: el “Clave Bien Temperado” de J. S. Bach”; “estudios” de Chopin, Liszt y Rachmaninov y sonatas de Mozart, Haydn y Beethoven (ver <http://tchaikovskycompetition.com/en/repertory/#piano> Consultado el 8 de septiembre de 2012). Si bien el repertorio requerido por el Van Cliburn International Piano Competition muestra mayor flexibilidad de parte de la organización del certamen, nombres consagrados en la historia de la MAO como Beethoven, Mozart, Schumann y Brahms aparecen en él (ver <http://www.cliburn.org/competitions/cliburn-competition/2013-competition/rounds-repertoire/>. Consultado el 9 de septiembre de 2012).

<sup>114</sup> Este repertorio se ha estimado principalmente a partir de consultar su discografía y catálogo de filmaciones. Disponible en: <http://langlang.com/en/music>. [Consultado el 10 de septiembre de 2012]



integrado al repertorio<sup>115</sup>. Lo anterior denota a la vez una práctica anacrónica y estandarizada en el solismo, una que se da por la acción concertada entre la demanda del mercado –tanto en el recital como en las grabaciones que circulan actualmente–, la postura conservadora de la academia y el concurso para evaluar el solismo a través de la misma colección de bienes, y la práctica de los pianistas recién llegados con la ambición de posicionarse como solistas.

El solismo se manifiesta entonces como una posición de jerarquía dominante entre la gama de pianistas en la tradición de la MAO. Esta clasificación llega en la actualidad, a partir de la reproducción de las relaciones con instancias que, en la *doxa* de la disciplina pianística, se asumen como portadoras del poder simbólico dentro del sistema caracterizado por P. Bourdieu como el subcampo de producción restringida. La academia, el concurso y los directores de orquesta ejercen su fuerza sobre el solista en una relación retroactiva de posicionamiento que ha producido una estandarización en las prácticas y estrategias de una profesión vinculada íntimamente con el mercado. Desde su lugar, Lang Lang ha incorporado este *habitus* durante su etapa formativa, y su incursión en el ámbito profesional no ha mostrado mayores desviaciones de él, hasta la aparición de *Liszt Now* y su participación en campañas publicitarias. Resta pues, analizar la manifestación individual que hace de las predisposiciones adquiridas a través de su *personaje musical*. A partir del capital cultural mostrado en su performance, se podrá evaluar la pertinencia del personaje langiano en la visión de la MAO.

---

<sup>115</sup> Si bien es arbitrario generalizar a partir del repertorio de Lang Lang, los ejemplos de música compuesta en el s. XX que ha sido incorporada por los solistas apenas incluyen algunas obras de Alexandr Scriabin (1872–1915), Maurice Ravel (1875–1937), S. Rachmaninov, S. Prokofiev, D. Shostakovich y Béla Bartók (1881–1945). También es interesante destacar que existe un común denominador de estos nombres y que seguramente requiere una investigación dedicada a ello: se trata de los últimos compositores pianistas cuyas carreras como intérpretes, frente al público, se documentan como parte importante de su quehacer.

## 4. El personaje musical langiano

De lograr su legitimación durante la etapa formativa, el solista tiende a colocarse en el mercado del concierto de paga<sup>116</sup>. En este capítulo, la construcción del solismo es analizada a partir de las relaciones que genera en torno a su práctica en escena, es decir durante su performance como pianista profesional. En este punto, la elaboración teórica de Auslander sobre *el personaje musical* es implementada para estudiar los recursos expresivos –visuales y musicales– que el solista utiliza para colocarse exitosamente como parte operativa de la situación que protagoniza (Auslander, 2006:108); mientras que, a partir del planteamiento teórico de Bourdieu, la pertinencia y legitimidad de dichas acciones son evaluadas en función del capital cultural objetivado por algunos de los agentes (el público, la prensa y los músicos profesionales, por ejemplo) que emiten juicios de sobre el quehacer del solista a partir de las predisposiciones construidas e incorporadas a partir de su visión del *habitus*. En el caso particular de L. Lang, se ha detectado que la creación de su personaje comparte similitudes con el caso de F. Liszt, analogía que quizás sea meramente circunstancial o parte de un proyecto premeditado por el pianista chino para posicionarse en el campo.

### 4.1. El recital y el concierto: el espectáculo en la MAO

En la tradición de la MAO, la actividad profesional más recurrente, consolidada dentro de la historia del solismo al piano en un proceso que se remonta desde finales del s. XVIII hasta nuestros días (ver capítulo 2), es la presentación de recitales y conciertos de paga. Estos últimos se manifiestan como espectáculos protagonizados por el solista donde expone su *personaje musical* como intérprete del repertorio legitimado, *corpus* que coincide con el utilizado en la práctica académica y del concurso (ver 3.5.). En este trabajo, la noción de *espectáculo* se basa en el planteamiento hecho por P. Metzner<sup>117</sup>, quien lo define como la

---

<sup>116</sup> Como se señala en el capítulo anterior, ganar concursos y obtener el favor de músicos ya posicionados se traduce regularmente en ofrecimientos para presentar recitales y conciertos pagados. Con frecuencia, esto sucede cuando el solista aún se encuentra realizando sus estudios profesionales. En el caso de Lang Lang, sus primeras apariciones profesionales en Estados Unidos se dieron apenas a sus dieciséis años de edad, mientras estudiaba en Curtis (ver Lang-Ritz, 2008:190).

<sup>117</sup> La noción de *espectáculo* aún genera controversias dentro de las disciplinas artísticas. Estas se nutren del sistema de creencias que se opone a la incorporación de los medios de producción capitalista la industria cultural. Esta posición define el espectáculo como un fenómeno destinado al

demostración pública que hace un sujeto del dominio técnico de su disciplina, acontecimiento que funciona igualmente como actividad lucrativa y como estrategia de difusión de sí mismo (cfr. Metzner, 1998:1). Metzner fundamenta su análisis en el estudio de casos altamente visibles en la sociedad europea del s. XIX, como el propio F. Liszt, y señala el carácter de exhibición de la práctica del concierto y el papel que juega en ella el público, advertido ya en el segundo capítulo de este trabajo.

De tal forma, el concierto de paga introduce la relación con un grupo de agentes que puede ser determinante en las aspiraciones profesionales del solista: el melómano, cuya práctica de consumo refrenda el posicionamiento del solista en el mercado. En el contexto del performance en escena, Auslander describe la correspondencia entre los músicos y su audiencia durante el concierto como una demostración de habilidades por parte de los primeros, como prueba de que los intérpretes producen por sí mismos la creación que, en el momento actual del campo, es accesible incluso antes al evento por medio de la grabación (cfr. Auslander, 2006:265). Esta situación es análoga a lo que acontece durante el concurso, momento en el que el pianista es precedido por su capital cultural acumulado (títulos y cartas de recomendación, grabaciones y publicaciones sobre su personaje) antes de exponer su personaje frente a los jurados.

Durante un concierto, la presencia del auditorio funciona como aprobación *a priori* y, en caso de consolidarse –principalmente, a través del aplauso–, legitima la interpretación del pianista en un *ritual de victoria* (ver Godlovitch, 1998:71-72)<sup>118</sup>,

---

entretenimiento de masas, sin un fin netamente estético y fundado bajo principios de consumo mercantil, y que por lo tanto se considera ajeno a la noción de autonomía creativa que pregona el arte legítimo. Esta postura puede apreciarse en creadores recientes como el escritor Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936–), quien hace una crítica al espectáculo entendido como un producto de la industria del entretenimiento y hacia su efecto banalizador sobre el arte desde el fin de la Segunda Guerra Mundial (ver *La civilización del espectáculo*, disponible en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-civilizacion-del-espectaculo>; fecha de consulta, marzo de 2013).

La noción de Vargas Llosa también remite al concepto de *industria cultural* de Theodor W. Adorno, quien argumenta sobre los productos culturales planeados para el consumo de las masas, la estandarización del arte y el sacrificio de “aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”, cualidades que llevan al detrimento de la creación artística (cfr. Adorno, 1969 y 1975).

<sup>118</sup> Godlovitch habla de *gremio* a lo largo de su trabajo, dado que el autor analiza el sentido de pertenencia en base a las habilidades acumuladas por el agente y no del todo al capital cultural como lo hace Bourdieu. Sin embargo, en este trabajo se propone que hablar de las habilidades del pianista igualmente como capital cultural expuesto en su creación, y el ritual de victoria es visto

donde este último se posiciona como portador del *habitus* predispuesto por el solismo. El pianista se hace entonces de un capital social, ligado al capital cultural y económico incorporado por la masa indiferenciada de consumidores, que le da la posibilidad de mantenerse exitosamente como solista en el mercado de la MAO<sup>119</sup>.

#### 4.2. Las apariencias engañan: la crítica de revista

El solista estudiado en este trabajo mantiene un promedio de dos a tres actuaciones por semana durante sus giras. Este ritmo de trabajo es detectado en la historia del solismo desde F. Liszt, Anton Rubinstein, S. Rachmaninov y Arthur Rubinstein, y actualmente en casos como los de Grigory Sokolov (1950–), Valentina Lisitsa, Yuja Wang, Lang Lang y Yundi Li (Ver nota al pie)<sup>120</sup>. Como se menciona anteriormente (ver 2.2.1.), este comportamiento de la clase solista ha captado la atención de la prensa, una relación que se detecta en desde tan temprano como la primera mitad del s. XIX con los ejemplos de Liszt y sus

---

como una estrategia de legitimación, siendo el pianista productor, obra y medio de producción de sí mismo.

<sup>119</sup> Aunque el ingreso de un concierto de paga es ocasionalmente menor al ofrecido por algunos concursos, permite proseguir su oficio en condiciones menos restrictivas que aquellos. Según declaraciones del propio Lang Lang, a los 20 años de edad ya cobraba 5,000 dólares norteamericanos por concepto de honorarios en cada presentación (Lang/Ritz, 2008:204). Mientras tanto, concursos como el Queen Elisabeth Competition, el Van Cliburn Piano Competition y el Fryderyk Chopin Piano Competition, ofrecen premios de hasta 30,000 euros (ver en línea: <http://brusselsdiplomatic.com/2013/06/02/queen-elisabeth-2013-piano-competition-borjiltburg/>; <http://www.cliburn.org/competitions/cliburn-competition/2013-competition/awards-competitors/>; [http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/rules/830\\_competition\\_rules](http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/rules/830_competition_rules). Consultados el 30 de diciembre de 2013).

Por otro lado, el escenario predispuesto por el concurso lo convierten en una práctica restringida para un solista: condiciones fijas como el límite de edad, la periodicidad de su realización –de dos a cinco años–, la cantidad reducida de premios y, en caso de obtener el primer puesto, la imposibilidad de participar de nuevo, hacen del concurso una estrategia menos viable para el posicionamiento profesional.

<sup>120</sup> Durante una de sus giras más prolíficas –diciembre de 1823 a marzo de 1824–, Liszt ofreció cerca de 38 conciertos, un promedio de poco más de 2 por semana, (ver Walker, 1983:96); el extraordinario caso de Anton Rubinstein, quien ofreció 215 presentaciones en cerca de 260 días (Garden, 2007), es actualmente atípico, pero denota igualmente una práctica que implica la exhibición pública de forma regular; en 1918, S. Rachmaninov fue contratado para dar 40 recitales en 4 meses (Norria, 2007); y Arthur Rubinstein, quien promediaba 1 recital cada 3 días durante sus giras (anónimo, 1982).

Actualmente, los solistas promedian de ocho a diez conciertos y recitales al mes. Esta estimación se ha obtenido de consultar las fechas publicadas en los sitios web de los pianistas Grigory Sokolov (San Petesburgo, 1950) (<http://www.grigory-sokolov.com/m/index.html>), Valentina Lisitsa (Kiev, 1973) (<http://www.valentinalisitsa.com/#valentina-lisitsa-gigs>), Lang Lang (<http://langlang.com>), Yuja Wang (Beijing, 1987) (<http://www.yujawang.com/schedule/>) y Yundi Li (Chongqing, 1982) (<http://www.yujawang.com/schedule/>), algunos de los solistas en activo con más presentaciones al año. La cantidad de presentaciones varía dependiendo de la temporada de conciertos de los recintos, por lo que en periodos vacacionales de invierno y verano esta puede disminuir drásticamente o incluso ser nula.

contemporáneos (ver Allsobrook, 1991 y Walker, 1983). Hoy en día, es posible ubicar críticas y reseñas sobre los pianistas del pasado y también sobre los protagonistas actuales del campo<sup>121</sup>. La continuidad de la función crítica de la prensa habla de su posicionamiento en el campo, y se coloca actualmente como uno de los grupos de agentes con mayor presencia en el ámbito profesional de la MAO.

En otras palabras, la aparición del solista en la prensa funciona como un tipo de capital cultural que expresa la visibilidad social adquirida por el solista en el mercado, tras haber sobrepasado los alcances sociales de la academia. Asimismo, la relación con este medio de comunicación juega un papel importante en la construcción pública del personaje musical; las reseñas periodísticas sirven como referencia para el melómano, agente primordialmente carente de información sobre las competencias culturales adquiridas por el solista durante la etapa formativa y sobre sus actividades profesionales. Confiado en la legitimidad de los juicios emitidos por esta instancia, el auditorio las toma como referencia para decidirse a favor o en contra de un contacto directo con el solista, en caso de tener la oportunidad de hacerlo, de manera que la noción sobre el solista en cuestión se construye incluso antes de que suene un solo sonido en escena (Auslander, *op. cit.*:107). Durante su gira inglesa en 1840, por ejemplo, Liszt se hallaba precedido por los comentarios positivos sobre sus actuaciones recientes en Viena y Budapest, publicados al momento de su llegada a la isla británica donde su calidad continuaría pregonándose a lo largo del calendario de conciertos (cfr. Allsobrook, *op. cit.*:38-99), circunstancias que contribuyeron al éxito de esa excursión (ver Walker, *op. cit.*:343). En el caso de Lang Lang, las publicaciones sobre su personaje funcionan igualmente como testimonio de su visibilidad social y su aceptación general en la cultura anglosajona, tal y como demuestra su aparición en la lista de las cien personas más influyentes del 2009 publicada por la revista Time<sup>122</sup>, misma que incluye a personajes de la política, deportistas, actores de la industria cinematográfica, empresarios y científicos. Este contexto sugiere que el personaje langiano encaja en la visión del estrellato propuesto por la prensa, el mercado, y la

---

<sup>121</sup> Estas publicaciones pueden ser consultadas en línea; basta ingresar el nombre del agente en cuestión en cualquier buscador de la red y aparecerán numerosos artículos y publicaciones.

<sup>122</sup> Ver en:

<http://content.time.com/time/specials/packages/completelist/0,29569,1894410,00.html>.  
[Consultado el 15 de mayo de 2012].

cultura anglosajona, una posición que se construye igualmente a partir de un agente que ha incorporado el capital simbólico que lo sitúa como digno representante del *habitus* en la tradición de la MAO.

Sin embargo, ese mismo *habitus* genera críticas negativas a Lang Lang. Por ejemplo, el director y pianista André Previn (1929–) declara para *The Guardian* su reconocimiento hacia Lang como un “impresionante pianista”, aunque califica su performance como “acto circense imposible de ver” (Brockets, 2008), asumiendo un tono de demérito en la analogía. Por un lado, los juicios encontrados en la prensa dejan ver otra función de estas publicaciones: la de recoger las opiniones de otros músicos profesionales. Por otro lado, estas declaraciones se contraponen al capital simbólico acumulado por el solista (a través de los títulos académicos, los premios de concursos), o legitiman su posición con afirmaciones aprobatorias a manera de propaganda (este tema es discutido en el apartado 5.3 de esta tesis) y se suman al capital acumulado por las relaciones entabladas con agentes posicionados en la tradición de la MAO, como es el caso de las orquestas filarmónicas de Viena y Berlín a través de sus directores musicales Zubin Mehta y Simon Rattle<sup>123</sup>.

Algunas reseñas, no obstante, abordan aspectos del performance más inmediatos que el capital cultural acumulado por el solista, y construyen una relación de correspondencia entre el despliegue visual Lang Lang y sus habilidades interpretativas. Tras un recital en el Carnegie Hall, el crítico Philip Anson comenta que “el concierto abrió con un tenue, pálido recorrido de las variaciones ABEGG de R. Schumann, estropeado por su exagerada mirada ‘espiritual’ al techo”<sup>124</sup>; el autor agrega que su interpretación de la *Wandererfantasie* de Schubert careció de significado, a pesar de sus expresiones faciales al estilo de “Santa Teresa en éxtasis”<sup>125</sup>. En otra ocasión, *The Chicago Tribune*, califica su interpretación de

---

<sup>123</sup> Ambos directores han colaborado en grabaciones con el pianista chino, el primero con los dos conciertos para piano y orquesta de Chopin (con la compañía Deutsche Grammophon, número de catálogo CD DDD 0289 477 7449 5 GH) y el segundo con los conciertos 3 de Prokofiev y 2 de Bártok (para Sony Classical, número de catálogo 88883732252). Previamente, ya se había convertido en el primer pianista chino en obtener compromisos como solista con ambas orquestas (ver en línea: <http://www.cnbc.com/id/101267464#>).

<sup>124</sup> “The concert opened with a subdued, wan traversal of Schumann’s Abegg Variations, marred by the pianist’s hammy “soulful” gazing at the ceiling” (Anson, 2003). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>125</sup> “Lang’s traversal of Schubert’s Wandererfantasie, D.760, signified nothing, despite his ‘St Theresa in Ecstasy’ facial expressions” (*idem*). Traducción: Mario A. Cabuto.

“indisciplinada” al tiempo que manifestaba su disgusto ante el “disparate coreográfico” del pianista (von Rhein, 2002-1); un mes después, durante el Festival de Ravinia, el mismo crítico declara que “la música se convirtió en un accesorio para un despliegue acrobático del solista (...) Todo lo que necesitaba era un traje blanco con lentejuelas y un candelabro y Ravinia lo pudo haber visto como el nuevo Liberace”<sup>126</sup>.

El planteamiento teórico de Auslander permite determinar qué clase de capital cultural se pone en juego en estas adjetivaciones. En general, todas ellas hacen referencia a aspectos particulares de la *fachada* (*front*), categoría que engloba todos los recursos utilizados por el performer –consciente o inconscientemente, producto directo de su acción o no– para definirse como parte operativa de la situación que se pretende mostrar y, de ser posible, redefinir exitosamente, en el momento de la actuación, las preconociones que se tienen del acontecimiento (Auslander, 2006:108). Lo que Rhein califica de “disparate coreográfico” puede verse como un elemento relativamente móvil de la fachada que Auslander denomina *conducta* (*manner*), un grupo de “estímulos que funcionan en el momento para advertirnos el tipo de interacción que el performer espera protagonizar en la situación venidera”<sup>127</sup>. Entre esos estímulos se incluiría la gestualidad y el comportamiento general del performer durante el acontecimiento, como la interacción con el público.

Según las reseñas de Rhein y Anson, así como en las declaraciones de Previn, Lang Lang muestra una conducta demasiado vistosa e incluso molesta. Estas adjetivaciones tienen antecedente en el discurso de pianistas consagrados como Josef Hofmann (1876-1957)<sup>128</sup>, quien escribió que estas acciones:

---

<sup>126</sup> “the music became an accessory to the soloist's acrobatic performance [...] All he needed was a white sequined suit and a candelabra and Ravinia could have sold him as the new Liberace” (von Rhein, 2002-2). Traducción: Mario A. Cabuto.

Liberace (1919-1987), pianista norteamericano que “creo un personaje escénico glamoroso y vestía atuendos que brillaban con la luz del proscenio colocada astutamente (incluyendo siempre velas sobre uno o más candelabros sobre el piano). (...) Sus programas incluían arreglos de obras populares y clásicas diseñados para exhibir su habilidad al teclado.” (Woodward, 2007. Traducción: Mario A. Cabuto)

<sup>127</sup> “a set of ‘stimuli which function at the time to warn us of the interaction role the performer expects to play in the oncoming situation’ (Auslander, 2006-2:110). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>128</sup> Además de reconocido virtuoso, Hofmann fungió como director del Curtis Institute of Music (de 1926 a 1938). Esto significaría una discontinuidad en la concepción del personaje musical en el

revelan la falta de auto-control apropiado cuando son consentidas inconscientemente. Cuando son cometidas conscientemente, cuyo caso no es poco frecuente, traicionan el esfuerzo del pianista para desviar la atención del auditorio de la composición hacia sí mismo, sintiendo probablemente la incapacidad de satisfacer al público con el resultado de su interpretación y, por lo tanto, recurrir a la ilustración por medio de gestos más o menos exagerados<sup>129</sup>.

Considerando el tono de su discurso y su posición en la historia de la actividad pianística de la MAO, Hofmann se manifiesta desde una versión legítima sobre el performance del solista. Sin embargo, la conducta vistosa tiene ejemplos en agentes legitimados por el campo desde la consolidación del solismo en el s. XIX, casos tan importantes en la historia de la disciplina como Glenn Gould (1932–1982) y F. Liszt<sup>130</sup>.

#### **4.3. Todo es parte del show: el exceso visual del solista**

En la construcción del solismo durante el XIX, cabe destacar nuevamente a Liszt por sus aportes a la concepción del personaje musical de esa posición. Además de sus incorporaciones prácticas en la presentación del recital moderno (ver capítulo 2.3.), el personaje lisztiano ha dado pie al establecimiento de una imagen que oscila “igualmente bien entre los extremos de la expresividad trascendental y el despliegue vistoso, barato” (Kramer, *op. cit.*:69)<sup>131</sup>. Dicha ambivalencia proviene de lo que L. Kramer llama *exceso visual*, es decir la pantomima que resulta de la realización mecánica de cierto tipo de repertorio solista y que, según el musicólogo, es cardinal para comprender el tipo de expresividad propia de la producción al piano de su tiempo, de un movimiento estético que asume el discurso corporal vistoso como recurso expresivo del arte musical (ver Kramer, 2002:70–71).

---

caso de que se creyera que deba de existir una influencia directa al respecto entre Hofmann y Lang Lang, egresado de esa misma institución pero 60 años después.

<sup>129</sup> “All such actions as you describe reveal a lack of the player's proper self-control when they are unconsciously indulged in. When they are consciously committed, which is not infrequently the case, they betray the pianist's effort to deflect the auditors' attention from the composition to himself, feeling probably unable to satisfy his auditors with the result of his playing and, therefore, resorting to illustration by more or less exaggerated gesture.” (Hoffman, 1976:126) Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>130</sup> Sobre la gestualidad de G. Gould: ver Thompson, 2007.

<sup>131</sup> La impresión lograda por Liszt ante el público en general ha quedado plasmada por frases como “Orfeo de nuestro tiempo”, un ser con poderes de asombrar y exacerbar hasta los públicos más tranquilos e intelectuales (Kramer, *op. cit.*:68); o el fenómeno conocido lisztomanía (Sonneck, 1922:457), término acuñado por H. Heine (1797–1856) para referirse a la euforia colectiva que rodeaban a las actuaciones del húngaro.



En la obra de Liszt, Kramer habla de un discurso que genera actuaciones más llamativas visualmente para la audiencia, virtuosas en el sentido de Samson y Metzner. Samson habla de un personaje que:

necesitaba ser mostrado –presentarse– para existir, y con ese fin cultivó una dimensión visual; era carismático, un espectáculo para ser observado y maravillarse ante él. Mucho de su poder radica en su presentación, su apariencia, la inmediatez de su impacto. El *look* del virtuoso era crucial, e incluía el drama y discontinuidad de su actividad corporal. Porque la adoración de la audiencia era parte de la constitución del virtuosismo<sup>132</sup>.

En su investigación, el autor asume el aspecto visual del performer del s. XIX –el compositor pianista en particular– como elemento fundamental para la construcción del tipo de agente caracterizado en este trabajo. De tal forma, ese estadio anterior al solismo actual habría adquirido cualidades histriónicas que se sumarían a las habilidades creativas y musculares.

De hecho, la conducta escénica mostrada por Liszt fue más allá de la pantomima corporal. “M. Liszt no es tan solo un pianista, es por sobre todo un actor... Todo lo que toca es reflejado en su rostro”, declara un reportero anónimo en 1844 (Kramer, *op. cit.*: 76). Amy Fay comenta en 1873 que es “tan interesante verlo como escucharlo, pues su rostro cambia con cada modulación de la pieza, y se ve exactamente como lo que toca” (*ídem*). La impresión lograda con su performance era tan favorable en ocasiones que incluso el eminente crítico Eduard Hanslick (1825–1904), quien demeritaba en general su obra como compositor, valoraba su destreza en el pianoforte y su actuación en general al decir que “uno no sólo escucha con atención sofocante a su interpretación; uno también observa las finas líneas de su rostro” (*ibídem*:77).

La gestualidad fisonómica de Liszt, particularmente en sus ojos (*ibídem*:78), parece haber llegado a tal grado de expresividad que Kramer habla de *retórica facial* para referirse a las cualidades discursivas de su rostro en concordancia con el discurso musical (ver Kramer, 2002: 68–99). Dicha elocuencia puede ser

---

<sup>132</sup> “needed to show itself – to present itself – in order to exist, and to that end it cultivated a visual dimension; it was charismatic, a spectacle to be observed and wondered at. Much of its power lay in its presentation, its appearance, the immediacy of its impact. The ‘look’ of the virtuoso was crucial, and that included the dramas and discontinuities of his bodily activity. For the adoration of an audience was part of the constitution of virtuosity.” (Samson, 2004:77). Traducción: Mario A. Cabuto.

analizada dentro de la categoría que Auslander denomina *dramatización*, elemento de la conducta que engloba el conjunto de gestos que:

implican hacer visible el trabajo de una rutina que la audiencia no podría ver de otra forma, y así obtener crédito por ello; y también presentar una imagen idealizada a la audiencia (en este contexto, idealizado significa satisfacer las expectativas previas del público acerca de un tipo de personaje)<sup>133</sup>.

Acerca de este tema, V. Horowitz declaraba irónicamente que sus propias actuaciones eran poco interesantes visualmente por la falta de expresividad en su rostro: “eso no lo verán, no lo puedo hacer... porque todo está adentro, no afuera (...) y cuando sale es en los dedos pero no en la cara”<sup>134</sup>. De forma similar, las analogías con “Santa Teresa en éxtasis” y la advertencia sobre las miradas al techo en Lang Lang denotan una creencia y predisposiciones que ponen entredicho la gestualidad del pianista chino, presumiblemente afín a la propuesta por el personaje lisztiano, cuyo impacto fue suficiente para ocupar un espacio en las reseñas periodísticas y caricaturizaciones de su tiempo (ver imagen 3).

Al tiempo que Liszt se posicionaba como pianista, el opuesto de su solismo pantomímico era incorporado por S. Thalberg (ver Loesser, *op. cit.*:372), reconocido como el modelo de conducta restringida y expresión ascética (Allsobrook, *op. cit.*:17). Antes, W. A. Mozart también externaba cierta desaprobación a la dramatización y la gestualidad vistosa, argumentando que él no hacía muecas y aún así lograba interpretaciones con mayor expresividad que ningún otro pianista (Loesser, 1954:104). Y aún más atrás en el tiempo, François Couperin (1668–1733) ya calificaba acciones de este tipo como defecto: “con respecto a las muecas en el rostro [del alumno], uno mismo puede corregirlas colocando un espejo sobre el escritorio de la espineta o del clavicémbalo”<sup>135</sup>. Dicho esto, la postura mostrada por Hoffman, Previn, Horowitz y Anson responde a una construcción de legitimidad sobre la conducta escénica incluso anterior a la era romántica.

---

<sup>133</sup> “has to do with making visible work which goes into a particular routine that the audience would not otherwise see, so that the performer can get credit for it; and also with presenting an idealized image to the audience (in this context, idealized means conforming to the audience’s existing expectations of a certain kind of person)” (Auslander, 2006: 111).

<sup>134</sup> “that you will not see it, I cannot do it. Because is all inside not outside (...) when it comes out it comes in the fingers (...)” (ver Gelb, 2007). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>135</sup> “A l’égard (sic.) des grimaces du visage on peut s’en coriger soy-même (sic.) en mettant un miroir sur le pupitre de l’espinette, ou du claveci.” (Couperin, 1717:4). Traducción: Mario A. Cabuto.

En el caso Lang Lang, si se compara su actuación con la de otros solistas consagrados en el s. XX, interpretando el mismo repertorio, se observa de inmediato que estos últimos han incorporado en su performance un tipo de gestualidad más cercana a la del personaje expuesto por Thalberg: Benedetti Michelangeli interpretando la sonata op. 2, #3 de Beethoven<sup>136</sup>; Grigory Ginzburg con *La campanella* de Liszt<sup>137</sup>; o Marc-André Hamelin realizando la *Rapsodia Húngara no. 2* del mismo compositor<sup>138</sup>. En todos los casos, Lang Lang se muestra mucho más extrovertido que los otros, por lo que el pianista chino se coloca en un lugar que genera una fuerza contraria a las creencias y referencias predisuestas por solismo incorporado por los otros, cuya posición parece una razón suficientemente sólida para detonar las críticas recibidas. Desde la perspectiva de Bourdieu, se aprecia una lucha por establecer la versión legítima del personaje pianístico: de hecho, se trata de una oposición entre dos concepciones legitimadas actualmente el campo, en tanto que la importancia de F. Liszt, G. Gould, y el propio L. Lang, no pasa desapercibida al igual que la Couperin, Mozart, Thalberg, Hoffman y los demás.



Imagen 4. Lang Lang durante un concierto.

Disponible en: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Lang-Lang.htm>. [Consultado el 13 de abril de 2012].

---

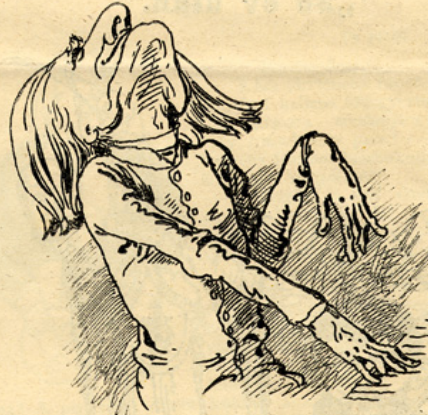
<sup>136</sup> Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OIVZ9P2yqZE>. [Consultado el 12 de octubre de 2012].

<sup>137</sup> Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=TPvXgaWHaF8>. [Consulta el 12 de octubre de 2012].

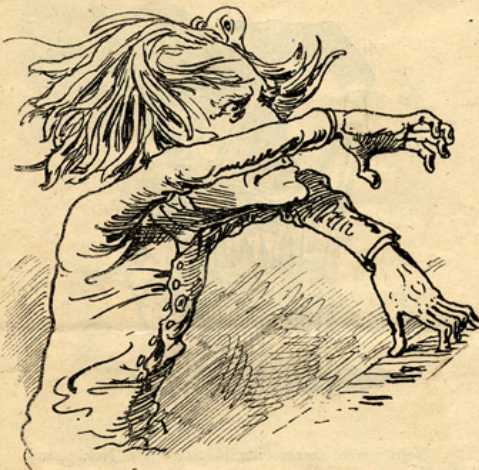
<sup>138</sup> Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=pIMzL2-4bjg>. [Consultado el 12 de octubre de 2012].



Hamleti tépelődés. Fausti vívódás. Mély csend. A köhögés  
sohajja lesz.



Chopin. George Sand. Viisszamelezés. Edes ifjuság. Illat,  
holdszugár és szerelem.



Dante. A pokol. Az elkarhozottak (köztük a zongora is)  
jajgatnak. Lázás izgatottság. A pokol kapuit bevágja a szélvész. Bum!



Csak játszott. Nem csak nekünk, de velünk is. Imponáló  
szerénységgel hajtja meg magát. Csattogó taps, kábitó éjfen.

Imagen 3. János Jánko, "Liszt al teclado", de la serie *Borsszem Janko* (6 de abril de 1873), p. 5. Yale Art Gallery.  
Disponibile en: <http://www.cph.rcm.ac.uk/Tour/Pages/Liszt.htm>. [Consultado el 13 de abril de 2012].





Imagen 5. Lang Lang durante un concierto. Foto: Lawrence K. Ho (*Los Angeles Times*). Disponible en: <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2008/09/superstar-class.html>. [Consultado el 13 de abril de 2012].

Con la incorporación de los medios de producción de la industria cultural, la imagen de sobriedad y control en el performance también ha sido promovida en el mercado: destacan las filmaciones protagonizadas por Ignacy Jan Paderewsky (ver Mendes, 1937) y Arthur Rubinstein (ver Ulmer, 1947 y Reis, 1951), o la película “El Pianista” (ver Polanski, 2002), ejemplos donde los pianistas actúan propiamente siguiendo un guión –representando a un pianista en ambos casos– que promueve una imagen del personaje del solista de corte thalbergiano. También, se han generado producciones cinematográficas que muestran un personaje del pianista más cercano al Liszt y Lang Lang que a sus oponentes<sup>139</sup>. La película *Shine* (1996), por ejemplo, narra la vida del pianista australiano David Helfgott (1947–), quien sufre un colapso nervioso tras su interpretación del tercer concierto de Rachmaninov (Kramer, 2001:87); esta narración trata al personaje del solista como un ser enajenado, y señala los posibles efectos sobre las cualidades psicológicas y afectivas del individuo hasta convertirlo en uno impregnado de excentricismo personal y musical.

La idealización corporal del personaje lisztiano también ha sido caricaturizada por el actor Rowan Atkinson (1955–) en su *sketch* cómico *The Piano Player*<sup>140</sup>, donde se puede apreciar la efectividad del gesto anatómico como recurso expresivo en el discurso musical. Aunque el performance de Atkinson tiene un

---

<sup>139</sup> La relación entre el cine y el solismo se aborda con mayor detalle en el siguiente capítulo.

<sup>140</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7v5BCX6bkLQ>. [Consultado el 12 de octubre de 2012].

tono satírico, es un indicador de la imagen construida por el sentido común proveniente del público sobre la versión del personaje del solista caracterizado por el exceso visual. Esta clase de performance también se ha representado en caricaturizaciones cinematográficas provenientes de productores estadounidenses como *The Opry House* (Disney, 1929), *Rhapsody Rabbit* (Freleng, 1946), y *The Cat Concerto* (Hanna, 1947), donde las habilidades del pianista cobran dimensiones sobrehumanas<sup>141</sup>. En los últimos tres ejemplos mencionados, el guión toma la *Rapsodia Húngara no. 2* de F. Liszt como eje del discurso musical, lo que habla de la popularización de dicha obra y de su compositor en las nociones de uso común sobre el solismo.

Estas producciones de la industria cultural norteamericana que sitúan al solista como un personaje habilidoso y extravagante que arranca la aprobación del auditorio a través de aplausos, gritos y silbidos efusivos, como si se tratara en realidad de un acto circense, son elementos de la cultura hegemónica y de las fuerzas más influyentes en las representaciones públicas de cualquier fenómeno. De tal manera, confirman la oposición latente de dos visiones, cada una legitimada con sus agentes, sobre la expresión del personaje musical del solista: por un lado, la del personaje thalbergiano, símbolo de medida y sobriedad; por otro, el personaje liztiano, arrojado al asombro del público.

#### **4.4. Re-animando el performance.**

La actuación de Lang Lang también ha generado reacciones de asombro notables en el público, incluso inesperadas según los parámetros de conducta predispuestos. En un par de ocasiones se ha encontrado incluso que este último emita risas durante la interpretación de la composición de Liszt antes mencionada<sup>142</sup>, situación inédita con esta misma obra en otros ejemplos de

---

<sup>141</sup> Cabe mencionar que, entre el anecdotario de Lang Lang, una de las historias más recurrentes es aquella que narra su contacto con *Tom y Jerry* y *The Cat Concerto*, hecho que aparentemente lo motivara a tener un contacto lúdico con el instrumento a sus casi dos años de edad (Lang/Ritz, 2008:17-18). Determinar por qué este tipo de conducta se da en cada pianista necesitaría un trabajo dedicado exclusivamente a ello; sin embargo, es evidente que no se trata de un caso aislado e incluso común en la actualidad.

<sup>142</sup> Esta reacción del público ha sido encontrada en un par de ocasiones: en la primera de ellas, la escena se desenvuelve en alguna sala de la Baltimore School for the Arts con fecha del 12 de febrero del 2005 (ver en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=yuiQ0Ihn8Go>), presumiblemente, tras la realización de una *master class*; en la otra, parece tratarse de un recital para piano solo en su

performance de solistas en la tradición de la MAO<sup>143</sup>. Presumiblemente, la reacción del auditorio es motivada por la conducta histriónica del pianista chino en conjunto con los efectos sonoros generados en la obra, que juntas muestran la capacidad expresiva que puede tener el performer a través de la gestualidad de su personaje.

Otro caso ejemplar de la reacción del público sucede durante el recital documentado en video “Lang Lang: Liszt Now”<sup>144</sup>, epígrafe que incita a pensar nuevamente la relación entre ambos pianistas. Este acontecimiento se llevó a cabo en la Roundhouse de Londres, lugar reconocido por albergar mayormente conciertos de rock<sup>145</sup>. La actuación formó parte del iTunes Festival en 2011, espacio caracterizado por presentar a los protagonistas del ámbito *pop* mejor posicionados de ese momento<sup>146</sup>. Lo anterior es medido básicamente bajo criterio mercantil, por las ventas realizadas en el portal de internet iTunes, lo que sugiere un indicador del éxito en las estrategias empleadas para la comercialización del pianista chino.

En términos de Auslander, estas condiciones generarían una *configuración* (*setting*) disímil para un representante de la tradición de la MAO. La configuración es otra parte de la fachada que corresponde al contexto espacial de la escenificación y que, a diferencia de la *fachada personal* –que a su vez es la parte de la fachada que encierra las variables de la imagen individual del performer–, incluyen acciones ejercidas indirectamente por el protagonista y que responden a

---

formato tradicional (ver en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ru84UVcPHDo>). [Videos consultados el 17 de diciembre de 2011].

<sup>143</sup> Cabe mencionar que la versión que interpreta Lang Lang de la *Rapsodia Húngara no. 2* de Liszt es aquella arreglada por V. Horowitz, cuyo resultado también deviene en efectos musicales más extravagantes que en la versión del compositor húngaro, generalmente por medio de la añadidura de notas en varios momentos de la obra.

<sup>144</sup> La versión cinematográfica de este recital fue publicado en video por la compañía Sony (número de catálogo: 88697891439).

<sup>145</sup> Para más información sobre este recinto, su historia y la clase de eventos que ahí se realizan, ver: <http://www.roundhouse.org.uk/>. [Consultado el 9 de diciembre de 2012].

<sup>146</sup> De hecho, Lang Lang fue el único número del ámbito “clásico” invitado al Festival iTunes de ese año. Durante la misma edición participó el ensamble 2cellos quienes, a pesar incorporar el *habitus* predispuesto por el campo de la MAO en su etapa formativa, son más bien objetivables como ejemplo de *classical crossover* por el repertorio que interpretan regularmente, el cual incluye varios arreglos de canciones de rock.

El posicionamiento de estos músicos es medido básicamente bajo criterio mercantil, por las ventas realizadas en el portal de internet iTunes y que funciona como indicador del éxito en las estrategias para la comercialización del pianista chino. Para más información sobre este festival, consultar en línea: <http://www.itunesfestival.com/> [Consultado el 5 de junio de 2012].

contextos culturales más amplios, como la carga cultural del recinto y los parámetros de selección del festival (ver Auslander, 2006:108). Dado que ni la Roundhouse ni el iTunes Festival son reconocidos públicamente por ocupar una posición en la tradición de la MAO, es presumible que Lang Lang haya incorporado elementos técnicos similares a los de un concierto de rock –humo, iluminación por computadora, proyección de videos simultáneos a la interpretación– para mostrar su performance como un espectáculo audiovisual similar al de grupos como Pink Floyd y Muse<sup>147</sup>, y redefinir su personaje exitosamente ante un público con prácticas culturales distintas al auditorio habitual de la MAO.

Cabe mencionar que esta última analogía es empleada a partir de las adjetivaciones encontradas en la prensa (ver capítulo 1, pp. 8–11), misma que demuestra una visión limitada quizás por la inmediatez entre uno y otro fenómeno o por el capital cultural incorporado por sus agentes. En realidad, a través de Lang Lang, se puede hablar de una reapropiación de recursos que, si bien surgen de los avances tecnológicos implementados por la industria cultural en el performance de sus agentes del *rock* y del *pop*, provienen de una influencia previa de la MAO como la ópera y el ballet. Estos últimos géneros se encuentran estructurados por la preocupación del montaje escénico –escenografía, utilería en general, y recientemente iluminación y proyecciones de video– y la cultura de “la estrella” –la legión de *castrati* del barroco, la concepción de la *prima donna* el propio solismo en la danza, por ejemplo– (Ver McLeod, 2001). Por lo tanto, en Liszt Now, el personaje langiano se presenta como una novedad si se le define solamente a partir del *habitus* predispuesto por la tradición defendida por Hofmann y Previn, misma que ha silenciado en buena parte a la fachada extrovertida, visual y glamorosa del solismo lisztiano, que habría incorporado nuevos estímulos de la mano de la tecnología de última generación.

Ante tales estímulos, el público demuestra su aprobación de una manera tan efusiva como si se encontrara en un espectáculo ofrecido alguna agrupación de rock. En “Liszt Now”, antes de que el pianista inicie su interpretación, el

---

<sup>147</sup> Los conciertos titulados *Pulse* Pink Floyd y *H.A.A.R.P.* Muse son una muestra importante de la incorporación de tecnología aprovechada mayormente en la configuración del performance, como elemento teatral combinado con el discurso musical. El video de ambos espectáculos puede ser consultado en el portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=Pat8A6TGBOc> y <https://www.youtube.com/watch?v=hZ94bGHQNEs>. [Consultados el 30 de enero de 2013].



performance comienza con la proyección de un conteo regresivo en las pantallas de video que se encuentran al fondo del proscenio mientras el auditorio corea el mismo al unísono. El bullicio de los espectadores se asemeja al comportamiento mostrado por la concurrencia durante una presentación del grupo de heavy metal Judas Priest<sup>148</sup>, hasta que comienzan las primeras notas de *La Campanella*, en medio del escenario lleno de humo, y el silencio se hace rápidamente en las butacas hasta el final de la obra<sup>149</sup>.



Imagen 6. Captura de pantalla del recital *Lang Lang: Liszt Now*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=arqouwfIKzU&index=5&list=PLWznGklezY3wIZ-wZGB8idKQamXdWv9r>. [Consultado el 20 de octubre de 2012].

La interacción descrita arriba difiere del comportamiento predispuesto por la tradición de la MAO, donde los parámetros de contacto entre el performer y el público son simples y bien establecidos: una especie de ritual que guarda la integridad de la interpretación musical (ver Godlovitch, *op. cit.*:39-49), sin intervenciones por parte del auditorio mientras que éste ejerce una escucha atenta durante el desarrollo entero de la obra en turno, y permitiéndose gestos de aprobación –en forma de aplausos mayormente– o su contrario sólo al inicio y al final de cada composición. Si bien los asistentes guardan silencio durante la interpretación de Lang Lang en la Roundhouse, muestran un entusiasmo como pocas veces se observa actualmente en recitales y conciertos de la MAO; no obstante, dicho comportamiento remonta nuevamente al personaje lisztiano, quien recibía muestras de adoración que horrorizaban a los músicos considerados más

---

<sup>148</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cqcF7FhePfo>. [Consultado el 2 de noviembre de 2012].

<sup>149</sup> La escena descrita arriba se encuentra disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_6NEmyjLqA4](https://www.youtube.com/watch?v=_6NEmyjLqA4). [Consultado el 2 de noviembre de 2012].

sobrios de su tiempo como Chopin, Schumann y Mendelssohn (Walker, *op. cit.*:289), provocando un rechazo similar al expresado por Previn.

Al terminar su interpretación de *La Campanella*, el comportamiento de Lang Lang añade otro elemento de extrañeza a la práctica común del recital: su interlocución verbal con el público a través de un micrófono. Habitualmente, cuando esto sucede en la durante un concierto en la tradición de la MAO, se utiliza para el anuncio del *encore* o algún cambio en el programa. En su tiempo, Liszt intercambiaría palabras con su público para pedir un tema sobre el cual improvisar en el piano (Allsobrook, *op. cit.*:134), acción caída prácticamente en desuso en el s. XX (ver nota al pie 91, capítulo 3.2.). En el caso del pianista chino, los diálogos emitidos durante su actuación en la Roundhouse incluyen saludos, la mención del título de las obras y frases a manera de exhortación tales como “¿están listos para más?”<sup>150</sup>, actos que remontaría, en un afán comparativo, a las presentaciones de Liberace<sup>151</sup>.

Consciente de ello o no, la correspondencia entre Lang Lang y Liberace muestra aún más elementos. Como ya se ha mencionado, y al igual que el *showman* de La Vegas, Lang Lang también ha arrancado risas en algunas ocasiones con su interpretación. Con respecto a su *apariencia*, elemento del personaje musical que incluye relativamente móviles como la manera de vestir (ver Auslander, 2006: 107), Con relación a estos últimos, en Liszt Now, el pianista chino no sólo renuncia al esmoquin negro y corbata que caracteriza a los solistas durante un recital en la tradición de la MAO<sup>152</sup>, sino que alterna dos conjuntos de ropa informal –en el

---

<sup>150</sup> Nuevamente, estas acciones no son del todo ajenas a la expectativa durante un concierto de jazz, rock o agentes de la cultura pop en general. Para prueba de ello, visitar el portal [www.youtube.com](http://www.youtube.com) y observar la conducta de agrupaciones como Iron Maiden (<https://www.youtube.com/watch?v=EQH30KnvHTM>), Metallica (<https://www.youtube.com/watch?v=YIRDQS73o2k>), y el previamente citado Elton John ([https://www.youtube.com/watch?v=HG\\_q8dO\\_DRY](https://www.youtube.com/watch?v=HG_q8dO_DRY)), donde la interacción verbal con el público es un recurso regular [Consultados el 4 de abril de 2013].

<sup>151</sup> Durante sus actuaciones, el performer acostumbraba a comunicarse con su público mientras compartía anécdotas y bromas, particularmente sobre la extravagancia de su atuendo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IGZhNWZDIUS>. [Consultado el 7 de abril de 2013].

<sup>152</sup> El rechazo a la indumentaria formal durante la actuación en público es un recurso utilizado previamente por el pianista austriaco Friedrich Gulda (1930–2000). Presumiblemente, su fachada como solista fue influida por su personaje en el ámbito del jazz, actividad con la que alternaba constantemente (ver Fowler, 2013). Entre las características más detectables de su indumentaria se encuentra el uso de sombrero y camisas tipo “cuello de tortuga”.

Si bien la vestimenta formal también ha sufrido cambios, la constante del traje masculino de dos piezas –en ocasiones frac, en ocasiones smoking, o simplemente traje sastre, siempre con algún tipo

contexto tradicional de este rito–, incluido uno en color blanco, casi a la manera en que se ataviara el *showman* de Las Vegas.

En este punto, cabe destacar nuevamente la relación de los personajes expuestos por Liszt y Lang Lang, misma que denota una similitud incluso sospechosa. Se cuenta que Liszt enriquecía su apariencia en escena con su espada de honor húngara y las medallas al mérito que había obtenido durante su carrera como solista en su proyecto por elevar su posición como instrumentista por encima incluso de la aristocracia (Walker, *op.cit.*:287). En tiempos del pianista compositor, esta clase de recursos escénicos eran tan nuevos como la clase del solista moderno. John Orlando Parry (1810–1879), compañero de gira del húngaro por Inglaterra, habría de intentar algunos experimentos escénicos, como acercarse al escenario caminando desde el auditorio (Allsobrook, *op. cit.*:106); por su parte, Liszt haría traer desde París sus atuendos húngaros ya empezado su calendario de compromisos (*ídem*:25), como si se hubiese su capital cultural nacional para añadir un toque de exotismo en personaje. Y así como aquellas acciones teatrales fueron bien recibidas en 1840, para 1880, la gabardina clerical con que Liszt aparecía en escena jugaría un elemento expresivo a favor de su reputación mefistofélica como intérprete (*ibídem*:186).

Unos años antes, durante su debut en Carnegie Hall<sup>153</sup>, Lang Lang también introdujo aspectos distintivos en su personaje. En esa ocasión, Lang viste una camisa tradicional china (conocida popularmente como camisa con cuello mandarín) en color rojo a partir de la segunda mitad del programa (la primera parte del recital se presenta con el frac habitual para este tipo de ocasiones), misma que incluye la interpretación del ciclo de piezas *Eight Memories in Watercolour* del compositor chino Tan Dun y un arreglo para *erhu* –conocido comúnmente como violín chino– de *Carrera de caballos*, pieza tradicional china que

---

de corbata – se ha mantenido por lo menos desde el siglo XX hasta la fecha. Algunos ligeros cambios han sido implementados por los directores Herbert von Karajan (1908–1969), D. Barenboim y S. Rattle, quienes han abandonado la corbata a favor de camisas de corte oriental “tipo Mao” o, como Gulda, “cuello de tortuga” debajo del saco. (Ver:

<https://www.youtube.com/watch?v=78KtEjdAszw>

<https://www.youtube.com/watch?v=ctBqW5e16YM>

<https://www.youtube.com/watch?v=Eg7WsTuxMSQ&list=RDEg7WsTuxMSQ#t=12>. [Consultados el 3 de marzo de 2013].

<sup>153</sup> El 8 de noviembre de 2003, se llevó a cabo el primer recital para piano solo ofrecido por Lang Lang en Carnegie Hall. El acontecimiento fue documentado en video por la compañía discográfica Deutsche Grammophon.

interpreta junto a su padre, nutriendo su actuación del capital cultural nacional que le precede. Según el musicólogo Eric Hung<sup>154</sup>, Lang Lang incorpora este tipo recursos como parte de su interés por promover la cultura de su país a la vez que le funciona como estrategia de ventas en un mercado donde el orientalismo se vende exitosamente (ver Hung, 2009). De tal forma, la relación del personaje Liszt-Lang se extiende por lo menos en: el uso del repertorio, la incorporación de las habilidades musicales, la conducta escénica y la incorporación del exotismo en su performance, además del éxito público logrado por ambos.

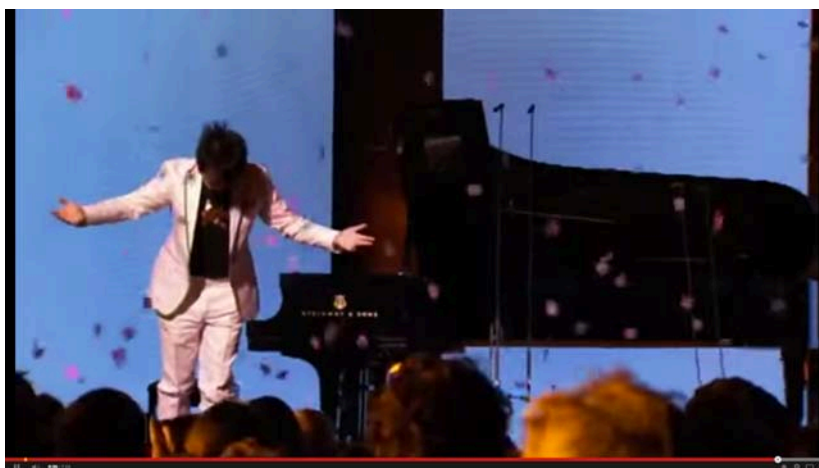


Imagen 7. Captura de pantalla durante el recital Liszt Now. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=swtoFR10VsA&list=RDswtoFR10VsA>. [Consultado el 20 de octubre de 2012].



Ilustración 7. El pianista Liberace. Fotografía tomada del portal <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2243670/Michael-Douglas-dazzling-Liberace--Matt-Damon-slips-chauffeur-suit-play-long-term-lover.html>. [Consultado el 20 de octubre de 2012].

<sup>154</sup> Para más información sobre E. Hung, ver: <http://www.rider.edu/faculty/eric-hung> [consultado el 5 de abril de 2013].

#### 4.5. El poder simbólico del espectáculo.

Aparte de su orientalismo, el recital en Nueva York funciona como un acto de legitimación para Lang Lang. A diferencia de la Roundhouse, el recinto neoyorkino es uno de los lugares más recorridos para consagrar la trayectoria de los músicos en la MAO<sup>155</sup>. Presumiblemente, factores como su ubicación, la historia y el prestigio obtenido a través de los artistas que han actuado ahí, además de haber sido construido específicamente como una sala de conciertos con las propiedades acústicas adecuadas para la recepción estética de la MAO, le ubican en un lugar de privilegio en el campo. Inclusive, a pesar de su disposición versátil en cuanto al tipo de músicos que alberga<sup>156</sup>, la configuración, la historia y la práctica común del Carnegie Hall aún le significan el poder simbólico de lugares que se dedican exclusivamente a la presentación de espectáculos en la tradición de la MAO como la Sala del Conservatorio de París y la Musikvereinssaal de Viena, espacio donde Lang Lang también ha ejecutado presentaciones.

En 2010, se llevó a cabo la filmación de “Lang Lang: Live in Vienna”<sup>157</sup>. Se trata de su segundo recital documentado en directo, en esta ocasión desde la Musikvereinssaal, en la capital austriaca. Dado el contexto, el éxito de este performance funciona como acto de legitimidad para Lang Lang y su personaje: el poder simbólico del recinto y la competencia cultural del público se enfrentan a un pianista, considerado todavía joven, y cuyo personaje acumula ya críticas discrepantes. El programa estuvo integrado por obras de Beethoven (*Sonatas op. 2, #3 y op. 57*), Albéniz (*Suite Iberia, libro I*), Prokofiev (*séptima sonata*) y Chopin (*Estudio op. 25, #1, Polonesa op. 53 y el Gran Vals Brillante op. 34, #1*); la seriedad del programa (en comparación directa con “Liszt Now” e incluso con el presentado en Carnegie Hall<sup>158</sup>), la fachada personal de Lang no muestra elementos tan

---

<sup>155</sup> La Historia del Carnegie Hall, puede ser consultada en línea: <http://www.carnegiehall.org/History/> [Consultado el 6 de febrero de 2013].

<sup>156</sup> Desde hace varias décadas, el Carnegie Hall ha abierto sus puertas a espectáculos fuera del ámbito de la MAO. Benny Goodman (1909–1986) fue uno de los primeros músicos en dar un concierto de jazz en este lugar en los años 30 (Auslander, 2006:109); desde Jerry Lee Lewis, The Beatles y Jethro Tull, el ámbito del rock también ha hecho su aparición. Disponible en: <http://www.carnegiehall.org/blogpost.aspx?id=4294989121>. [Consultado el 6 de febrero de 2013]

<sup>157</sup> Esta producción fue realizada por la compañía Sony Classical, (no. de catálogo 771901).

<sup>158</sup> El recital de la Roundhouse es de carácter monográfico, dedicado a la obra de Liszt como compositor y arreglista.

Sin contar los *bis*, el programa principal del Carnegie Hall incluye obras de R. Schumann (variaciones ABEGG op. 1), F. J. Haydn (sonata H.XVI #50), la Fantasía Wanderer (D. 760) de F.

vistosos como en los otros casos, lo que puede asumirse como una respuesta a la tradición del lugar y al auditorio, mismo que responde mesuradamente, sin los exabruptos y el vitoreo que se perciben en “Liszt Now”.

De tal manera, el personaje expuesto por Lang Lang en cada caso se construye de forma que parece pensada para corresponder con el capital cultural acumulado en torno a su contexto particular, y logra su legitimación a partir de la aprobación del público en cada caso: en Viena, en un recinto construido específicamente para la tradición de la MAO y frente a un público que históricamente cuenta con mayor competencia cultural en ese ámbito (ver cap. 2), recurre a repertorio objetivado en el campo como serio y a una conducta considerablemente más cercana al personaje de Mozart y Thalberg. En cambio, la elección de obras y la fachada empleada en “Liszt Now” implican el uso de un capital que, si bien difiere de la práctica común de su disciplina, es bien recibido por un auditorio presumiblemente menos capacitado en la cultura de la MAO y para el cual, en el imaginario influido por la industria cultural, L. Lang es lo más cercano a la noción de estrella de rock en relación con algún músico consagrado en este subcampo, además de F. Liszt<sup>159</sup>.

#### **4.6. Otros formatos de espectáculo.**

En todo caso, ya sea a partir preceptos de la *Bildung* o del entrenamiento de masas a partir del lucimiento del solista, Lang Lang continúa utilizando obras consagradas por el gusto del público que al mismo tiempo pertenecen al *corpus* que debe incorporar cualquier aspirante de ingreso a un conservatorio o a ganar un concurso. Por un lado, esto reafirma la pertenencia del pianista chino a la tradición de la MAO y el estado estandarizado del solismo actual en ella. Sin embargo, es pertinente notar que la construcción del personaje langiano se ha extendido hacia espectáculos montados en configuraciones distintas al formato predispuesto por la MAO, generando un poco de expansión en los alcances hasta ese momento predispuestos por la disciplina.

---

Schubert, el nocturno en re bemol mayor del op. 27 de Chopin, las Reminiscencias de Don Juan (S. 418) de Liszt, además de la obra mencionada de Tan Dun, ciclo que añade un elemento exótico en el personaje.

<sup>159</sup> En línea: <http://www.npr.org/2011/10/22/141617637/how-franz-liszt-became-the-worlds-first-rock-star>. [Consultado el 15 de diciembre de 2012].

En 2008, formó parte de las intervenciones musicales durante la entrega de los Grammy Awards, donde interpretó un arreglo de *Rhapsody in Blue* de G. Gershwin para dos pianos y orquesta, junto al pianista de jazz Herbie Hancock en una especie de *crossover*<sup>160</sup>. El mismo año participó en la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Pekín, actuación que fue parte del montaje ya habitual en acontecimientos de este tipo<sup>161</sup>: en este caso, el pianista interpreta, en la mitad de un estadio, una obra compuesta presumiblemente para esta ocasión, frente a un piano Steinway & Sons de color blanco, ataviado con un frac color azul pastel y sentado junto una niña que toca algunas notas a manera de juego<sup>162</sup>. Esta fachada aleja notoriamente al personaje langiano de lo estructurado por el solismo de Thalberg y Hoffman, pero incluso del de Liszt y Gould; ni la solemnidad del piano y la indumentaria color negro se mantiene en el performance, y la sala de concierto – teatro o auditorio en general– ya se pudiera pensar como un escenario íntimo ante la enormidad del recinto deportivo. Estos elementos del performance colocan a Lang Lang en un punto que para algunos esto pudiera ser catalogado incluso como *crossover*, ya que tampoco incluye repertorio de la MAO que lo distinga como agente dentro de esa tradición. Aunque este tipo de actuaciones aún se presentan como excepciones en su carrera, funcionan como parte de la construcción del personaje del pianista chino y le dan una exposición suficiente para obtener el reconocimiento de parte de un público –y por ende, un mercado– cada vez más amplio.

Según un editor de la revista TIME, su lugar en este medio de difusión a nivel global como de una de las “100 personas más influyentes del mundo” por su habilidad de “combinar elementos de la alta cultura, baja cultura, cultura [norte]americana y cultura china” (Tyrangiel, 2009). Lang Lang se ha mostrado entusiasta por el contacto con la cultura *pop* norteamericana y ha hecho uso de ella

---

<sup>160</sup> Disponible en: <http://www.grammy.com/photos/lang-lang-and-herbie-hancock>. [Consultado el 20 de marzo de 2013].

<sup>161</sup> En la actualidad, el montaje de espectáculos para las inauguraciones de eventos deportivos que congregan delegaciones de distintos países incluye regularmente la participación de músicos reconocidos en su localidad y en el ámbito internacional. Ya sean los Juegos Olímpicos, el Mundial de Fútbol de la FIFA, el programa incluye números musicales acordes al concepto creativo del performance en su totalidad.

<sup>162</sup> Este performance puede observarse en línea (ca. 0:47:50): [https://www.youtube.com/watch?v=ii-n\\_QSS0og](https://www.youtube.com/watch?v=ii-n_QSS0og). [Consultado el 28 de diciembre de 2012].

recientemente: en el videoclip *Ocean* (2012)<sup>163</sup>, por ejemplo, el pianista comparte el escenario –las inmediaciones de una bodega– con el bailarín de hip hop Marquese Scott (1981-) en un performance donde ambos oficios utilizan la música de Chopin como recurso expresivo<sup>164</sup>. Además de actuar en una configuración atípica para las prácticas del solismo, el pianista se muestra ataviado en ropa informal –pantalón de mezclilla y camiseta–, articulando nuevamente elementos tradicionales de la alta cultura –el repertorio– y la cultura *pop* –su fachada– con la ayuda de otro agente que funciona además como elemento escénico para su personaje. Nuevamente, sus actuaciones en circunstancias ajenas a la tradición de la MAO son todavía casos de excepción; sin embargo, dan muestra de la tendencia por expandir los recursos expresivos del solista chino de la mano de recursos tecnológicos de última generación.

Para Lang Lang, las cualidades de su personaje se han sumado a su capital cultural y le han significado un lugar visible en el ámbito profesional de una disciplina que se ha alimentado de nociones sobre la individualidad y las capacidades expresivas del agente. En el caso del pianista chino, la construcción deliberada de su fachada con tecnología y formatos de presentación relacionados con un sector de producción masiva como la industria del *rock* y el *pop*, le da por ahora un sello distintivo que lo separa de la estandarización predispuesta por el solismo, al menos hasta que, de suceder, sus prácticas novedosas lleguen a incorporarse en el *habitus*. Ahora, cabe cuestionar si se trata en realidad de un proceder arbitrario, si se trata de una expansión espontánea hacia el subcampo de producción simbólica o si existe una relación más profunda entre el devenir del solismo y el personaje construido por el pianista chino y otros tantos solistas consagrados en la historia.

---

<sup>163</sup> Esta producción acompaña la distribución de *The Chopin Album* (2012), Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=jSQX9-RHVds>. [Consultado el 29 de diciembre, 2012]. El título es homónimo del nombre con que se conoce popularmente al estudio op. 25, #12 de F. Chopin.

<sup>164</sup> Para más información sobre Scott y su práctica, ver <http://marquesescott.wordpress.com/>. Fecha de consulta: febrero, 2013. La colaboración entre Lang y Scott tiene un antecedente directo con Yo-Yo Ma y el bailarín Lil Buck; este último caso fue documentado por el cineasta norteamericano Spike Jonze durante lo que parece ser un evento privado en el año 2011, por lo que la colaboración entre el pianista y el bailarín pudiera no ser la primera de su tipo. En línea: <http://www.openingceremony.us/entry.asp?pid=3238>. [Fecha de consulta: marzo, 2013].



## 5. Lang Lang y el solismo actual: más allá del mercado de la MAO

Como se menciona desde el inicio de este trabajo, la posición social de Lang Lang no se reduce a las particularidades de su actuación en escena ni a la legitimación lograda en su etapa formativa. A partir de los recursos tecnológicos, las configuraciones alternativas, y las fachadas vistosas detectados en el performance langiano, este capítulo indaga sobre cómo juegan y cómo han jugado los medios de producción, reproducción y difusión del personaje musical en la industria cultural como el cine, el mercado discográfico, la televisión y el internet, y su relación en la construcción del solismo. A continuación, se analiza la incorporación de capital social, cultural y económico, a través de los agentes involucrados en dirigir y presentar la carrera de L. Lang en el mercado, para establecer la pertinencia de estos recursos para un solista en la tradición de la MAO, y detectar las consecuencias en un personaje cada vez más sumergido en las relaciones y medios de producción de última generación.

### 5.1. La tecnología y el solismo

El análisis expuesto a lo largo del capítulo anterior utiliza como fuente las filmaciones de los performance expuestos. Estos documentos, incluidos todo formato de grabación y tipo de tecnología empleadas para ello, tienen las cualidades de lo que el filósofo alemán Walter Benjamin (1892–1940) caracteriza como la obra reproducida técnicamente (ver Benjamin, 1989). Por un lado, las filmaciones ofrecen la ventaja de estudiar extemporáneamente el performance y sin la necesidad de presenciar el suceso *in situ*; además, dan la posibilidad de aislar los momentos del performance “de manera incomparablemente más precisa” que las reseñas periodísticas e incluso que durante la escenificación misma (ver *ídem*, 13).

La relación entre la cinematografía y el campo de producción de pianistas se detecta tan temprano como desde la primera mitad del s. XX con ejemplos de Francis Planté (193?)<sup>165</sup>, Alfred Cortot (1943)<sup>166</sup> y Josef Hoffman (1945)<sup>167</sup> (ver

---

<sup>165</sup> F. Planté (1839–1934) fue un pianista francés reconocido en Europa durante la segunda mitad del XIX. Estudió un tiempo en el Conservatorio de París y otro tanto como *protégé* de Liszt (Timbrell, 2012).

Sturrock, 1999). Desde entonces, la filmación en directo se ha convertido en una práctica común dentro del solismo, parte de su *habitus*, y hoy es posible analizar, entre otros muchos, los personajes musicales en escena de Martha Argerich, D. Barenboim, V. Ashkenazy, Mitsuko Uchida, G. Montero, V. Lisitsa y Y. Wang<sup>168</sup>. Asimismo, a mediados del s. XX se llevaría a cabo la grabación de conciertos sin público, como los ejemplos de A. Rubinstein con la London Symphony Orchestra (Autor no disponible, 1975); o los recitales sin público<sup>169</sup>, con ejemplos de A. Michelangeli<sup>170</sup>, G. Gould<sup>171</sup>, Zimmerman e Ivo Pogorelich<sup>172</sup>, donde el performance se realiza de manera íntegra sin la presencia de auditorio alguno durante la filmación<sup>173</sup>.

### 5.1.1. Efectos sociales

En el caso de Lang Lang, el pianista ha realizado producciones discográficas y cinematográficas con las compañías Deutsche Grammophon y Sony<sup>174</sup>. Estas empresas funcionan como agentes intermediarios entre el personaje musical y el público: por un lado, legitiman la práctica del agente en cuestión a través de su

---

<sup>166</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=e3ja7b-d6LQ>. [Consultado el 3 de marzo de 2013].

<sup>167</sup> Ejemplo disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=8xCYaq\\_zbwE](https://www.youtube.com/watch?v=8xCYaq_zbwE). [Consultado el 3 de marzo de 2013].

<sup>168</sup> Además de los ejemplos citados, se pueden consultar más ejemplos de grabaciones en directo en el portal *YouTube* con tan sólo escribir el nombre del pianista en cuestión en la casilla de búsqueda.

<sup>169</sup> El formato de estas producciones –recitales y conciertos– consiste en la presentación del solista en una configuración *quasi* concertista: los protagonistas exponen su personaje musical como si se tratara de un evento público, exceptuando la presencia de una audiencia.

<sup>170</sup> Ver en <http://www.youtube.com/watch?v=42Ux1YFYDuQ>. [Consultado el 25 de febrero de 2013].

<sup>171</sup> La vasta producción de filmaciones protagonizadas por Gould se encuentra disponible en línea, particularmente en el sitio [www.YouTube.com](http://www.YouTube.com).

<sup>172</sup> Igualmente, las filmaciones correspondientes a ambos pianistas se encuentran disponibles en el portal *YouTube*.

<sup>173</sup> Godlovitch afirma que las grabaciones en estudio no son del todo un performance en su integridad, sino sólo retazos de la misma (ver Godlovitch, 1998:14), dado que no se cumplen completamente las condiciones propuestas por él mismo, en específico la presencia de un auditorio (*ibídem*:37).

Esto da pie a la discusión sobre la legitimidad de la filmación como documentación del solismo. En este trabajo, los ejemplos citados se asumen como performance en tanto que la agencia del solista es comprobable y que la relación con el auditorio se da, si bien no directamente, de forma virtual a través de la cámara, no sin advertir efectos derivados de esta relación que se abordan más adelante.

<sup>174</sup> Para más información sobre estas empresas ver en línea <http://www.deutschegrammophon.com/> y <http://www.sonymasterworks.com/> [Consultadas del 30 de enero de 2013], esta última como división de la empresa Sony destinada a la grabación de MAO.

La posición legitimadora de estas empresas se comprueba desde su papel en la historia de la producción musical y en el capital social acumulado en la lista músicos incluídos en su catálogo, músicos bien posicionados en el campo y otros tantos consagrados en la historia.

contratación, documentación y distribución en el mercado de la MAO; propagan un gusto que ejerce fuerza a corto y mediano plazo sobre el *habitus*. Al respecto, Bourdieu comenta que:

también en este caso la producción contribuye a producir el consumo. Pero aún no se ha estudiado la economía de la producción musical. Bajo pena de eludir la celebración mística sólo para caer en el economicismo más llanamente reduccionista, habría que describir el conjunto de las mediaciones a través de las cuales la industria del disco logra imponer a los artistas, incluso a los más grandes (creo que Karajan ya va en la tercera grabación de las sinfonías completas de Beethoven), un repertorio y en ocasiones hasta una interpretación y un estilo, con la cual contribuye a imponer una definición particular de los gustos legítimos (Bourdieu, op. cit.:132).

Por otra parte, la industria discográfica de la MAO añade condiciones de *organización empresarial moderna* al solismo (Williams, *op. cit.*: pp. 48–50), donde el pianista se convierte en un empleado bajo contrato delimitado por el tiempo que dure la grabación, preparación previa y posteriores campañas de difusión.

Como empleado dentro de una empresa discográfica, el producto del solista – la grabación en formato sonoro o de video– se ve afectado por la participación de agentes especializados que emiten juicios, comentarios y acciones técnicas sobre la grabación en turno. Algunos de los puestos más visibles son el del director musical y el del ingeniero de sonido, agentes altamente especializados que ejercen una fuerza tras bambalinas que pudiera pasar desapercibida en primera instancia para el melómano<sup>175</sup>, pero que participan en la construcción profesional del solista de forma *administrativa, simbólica, o técnica* durante el proceso de grabación, como se explica a continuación.

En el ámbito administrativo, los directores se encargan de coordinar aspectos logísticos como fechas, espacios, costos y horarios de cada sesión, son auténticos agentes del mercado capitalista con la visión de agilizar la producción y reducir los costos<sup>176</sup>. Al menos en la industria discográfica norteamericana<sup>177</sup>,

---

<sup>175</sup> Estos oficios de alta especialización incorporan saberes sobre computación, acústica, ingeniería de sonido, administración y contabilidad, conocimiento que, dada la formación tradicional, escapa del *habitus* del solista.

<sup>176</sup> Existe el ejemplo ya famoso y anecdótico durante la grabación de *West Side Story* del director, pianista y compositor Leonard Bernstein (1918–1990) –otro prestigiado egresado del Curtis Institute of Music–. En esa ocasión, el trabajo musical se ve delimitado por acción de los directivos quienes dan la orden de inicio y fin de cada sesión en el estudio, situación que aumenta la

estos dirigentes legitiman su posición especializada con la incorporación del lenguaje técnico musical específico (la habilidad de leer la partitura, por ejemplo) que les permite llevar un control adecuado de las acciones que se producen en el estudio más allá de los aspectos económicos.

De esta afirmación, se ha detectado que el director de grabación ejerce su influencia a través de opiniones sobre el performance en curso que denotan su conocimiento, gusto y creencias sobre la disciplina musical y sobre la relación de la misma con la industria discográfica: por ejemplo, Howard Scott (1920-2012) –director de grabación para Columbia Records en Nueva York– comenta a G. Gould que hay que exagerar aspectos de la interpretación para efectos de la grabación y le pide eliminar el murmullo que acompaña gran parte de las interpretaciones del pianista canadiense (ver Koenig, 1959). Durante, el video documental *Horowitz plays Mozart* (Gelb, 1987), el director de la sesión acompaña al solista y al director Carlo Maria Giulini (1914-2005) durante la audición de cada fragmento grabado, además de retroalimentar el trabajo de los músicos e incluso interrumpirlo para emitir comentarios y sanciones sobre el performance en momentos específicos de la partitura<sup>178</sup>; lo anterior demuestra una situación en la que el solista no es el último juez de su propia creación, como tampoco lo son su posición en el campo o la legitimidad de su interpretación, y que depende de la relación con otros agentes –como sucede en la etapa formativa– especializados en la construcción de un producto para el mercado discográfico.

En el aspecto técnico de la grabación, el director colabora en conjunto con otro agente: el ingeniero de audio<sup>179</sup>, profesional encargado de controlar la tecnología en torno a la sesión y cuya presencia se percibe en los ejemplos previos.

---

frustración del director musical –el propio Bernstein– después de varios errores cometidos por José Carreras durante una jornada sesgada por el cuerpo administrativo sin consideración del proceso creativo (ver Swann, 1985).

<sup>177</sup> Los ejemplos analizados hasta ahora provienen exclusivamente de ese mercado, como se observa en los siguientes párrafos.

<sup>178</sup> “Mr. Horowitz rushes a little bit... rushes ahead” (ver Maysles, 1985).

<sup>179</sup> Por su parte, este oficio protagoniza su propio proceso de legitimación. Actualmente, cuenta con programas académicos profesionales en distintas partes del mundo donde se establecen las habilidades y conocimientos que debe incorporar en su práctica. Ver en línea: <http://www.berklee.edu/careers-music-production-and-engineering>; <http://mi.edu/about-mi/facilities/>; <http://www.lacm.edu/programs/music-producing-recording-degree/>; <http://www.fermatta.edu.mx/>; <http://www.gmartell.com/ingenieria-en-audio>. [Sitios consultados el 8 de mayo de 2013].

Este agente aporta sus conocimientos sobre las especificaciones técnicas de las máquinas, nociones de acústica e interfaces de audio, en una interacción tripartita con el director y el performer, como en el caso destacable de G. Gould. Para el pianista canadiense, la tecnología podía usarse con fines estéticos: además de estar en constante comunicación con su director de grabación, declaraba que “ciertos tipos de música claman por [el uso de] tecnología”, particularmente el caso de Alexander Scriabin (1872-1915), afirmación fundada en su creencia de que el compositor utilizaba un solo “acorde mágico” hacia el final de su producción. Su solución fue un experimento técnico que altera el resultado sonoro con la ayuda de micrófonos dentro del estudio de grabación y las habilidades del ingeniero bajo su dirección y la continua supervisión del director<sup>180</sup>.

### 5.1.2. El personaje artificial

Como promotor del uso de tecnología en la interpretación musical, Gould justificaba el diseño de sus grabaciones, en conjunto con los ingenieros, a partir de su postura estética sobre el quehacer del intérprete: aquella basada en la concepción de crear una visión personal de la obra para cualquiera que quisiera escuchar, pregonando cierta autonomía creativa similar a la del artista romántico, aunque ahora sostenida en las posibilidades tecnológicas para crear nuevas experiencias acústicas y mediada por las posiciones de la industria discográfica. Asimismo, Gould declaraba que su posición se nutría de su propia experiencia como escucha o público, de allí que considerara el resultado final de la grabación como la posibilidad democrática del público para elegir una versión en vez de otra; pensaba, por otro lado, que en los procesos de producción y reproducción de la grabación musical es posible manipular o modificar el producto final según el deseo personal del artista y del escucha (*cf.* Monsaingeon, 1974).

Utilizando la perspectiva teórica de Bourdieu, se concluye que Gould fundamentaba su uso de la grabación a partir de una expresión propia del *habitus*: en ella, el uso de las tecnologías es parte del proyecto creador del solista. Como muestra de sus declaraciones, se encuentra una sesión documentada en video donde Gould dirige la edición final de la *bourré* de la *Suite Inglesa en La mayor*,

---

<sup>180</sup>“Certain kinds for music cry out for technology”. Traducción: Mario A. Cabuto. Frase extraída de entrevista y documentada en video: *Glenn Gould: l'alchimiste* (ver Monsaingeon, 1974).

*BWV 806* de J. S. Bach<sup>181</sup>: durante este suceso, el pianista guía al ingeniero de audio en la selección de fragmentos de la obra que fueron grabados en distintos momentos para producir una versión satisfactoria para el pianista.

Las acciones particulares de Gould, así como la producción discográfica en general, ponen en entredicho las *condiciones primarias de integridad del performance* que plantea Godlovitch. Particularmente, la *continuidad temporal*, o sea la presentación de una interpretación que sucede de principio a fin sin interrupciones como sucede en un recital, puede ser eliminada de la ecuación en el estudio; e incluso la *continuidad del personal*, el factor que establece que sea un solo performer el que realiza la interpretación, pudiera ser alterada, dado que no existe la garantía de que las distintas tomas sean realizadas por el mismo agente (ver Godlovitch, 1998:35-38). El resultado general es la construcción de una *realidad artificial* a partir del montaje de eventos inconexos en principio<sup>182</sup>, la producción de un acontecimiento que jamás es percibido *in situ* por el espectador de un recital.

En su ensayo, Walter Benjamin advierte que, gracias a la *reproductibilidad técnica* alcanzada por la industria capitalista del s. XX, se amplían los canales de distribución de la obra, lo que permite un acercamiento a la producción musical análogo a lo sucedido con la escritura y la imprenta (ver Williams, 1981:101)<sup>183</sup>. Asimismo, desde la perspectiva de Benjamin, la grabación eliminaría el *aura*, construcción social sobre la obra de arte que implica el contexto mismo del

---

<sup>181</sup> La sesión mencionada también forma parte de la producción de B. Monaingeon, disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=H8OV2yGiK9c> (fecha de consulta, febrero 2013).

<sup>182</sup> La posibilidad de construir una realidad artificial por medio de la edición de audio y video es otro fenómeno advertido por W. Benjamin en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica del arte. Si bien este concepto es tangencial en el ensayo, y parte de la crítica hacia la industria cinematográfica, funciona para detectar una de las cualidades técnicas aportadas por la tecnología para la construcción visual del personaje musical (ver Benjamin, 1989, 11).

Existe, por ejemplo, un montaje de la sonata op. 57 de L. van Beethoven para el video documental *The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century* (Sturrock, 1999), que muestra a varios pianistas alternando durante una interpretación imposible de lograr de otra forma: aparecen uno tras otro sin interrupción durante dos minutos aproximadamente, desde diferentes espacios y momentos en la historia. El video se encuentra disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=vpiMAaPTze8> [Consultado el 15 de mayo de 2013].

<sup>183</sup> La noción de reproductibilidad técnica es tomada del ensayo "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (1935) de Walter Benjamin (1892-1940). En su disertación, el autor analiza el acto de fijar la producción cultural en formatos que permiten su reproducción idéntica (la fotografía, el cine y el disco) y las consecuencias sociales de dichas acciones.

acontecimiento–“el aquí y el ahora”– como parte de la percepción estética<sup>184</sup>. En el caso del solismo, en un principio, cada recital y concierto era único e irrepetible como performance; gracias a la filmación, se trata de una experiencia distinta en la que el espectador no se encuentra en la Musikvereinssaal de Viena, ni ha logrado adquirir un asiento en el recinto a través de una inversión económica; de tal forma, tampoco puede mostrar la competencia cultural que refleja esa operación ante un círculo social, cultivado supuestamente en la cultura de la MAO; por último, carece de la inmediatez de tener en frente a un personaje con el prestigio de Lang Lang. La reproductibilidad técnica ha contribuido a que el consumidor musical pasara de ser el aristócrata ilustrado al melómano burgués, a la masa indiferenciada del público de la sala de concierto, hasta llegar al anonimato del consumo discográfico en casa.

No obstante, el propio Benjamin señala que la cinematografía –y lo mismo sucede con la discografía– ofrece también la posibilidad de realizar “un crítica revolucionaria de las concepciones que se han heredado sobre el arte” (Benjamin, *op. cit.*, 10). Por ejemplo, la noción de autonomía creativa se pone en entredicho ante las acciones de la industria discográfica a manos del director y el ingeniero, quienes colaboran en conjunto con el solista para la producción de la obra. En esta dinámica, la construcción del solista se ve mediada por valores técnicos y estéticos propios de los procesos de grabación, donde su disciplina entra en colaboración con distintas disciplinas para la creación de un solo concepto que al final es distribuido con su nombre.

En el caso de las producciones cinematográficas, los encargados de dirigir el movimiento de las cámaras y el montaje de las imágenes contribuyen a crear experiencias estéticas antes impensables por el auditorio regular durante los conciertos. En “Live in Vienna”, por ejemplo, el uso de seis cámaras en la filmación del performance –y por lo tanto la posibilidad de observar el performance desde seis puntos de vista distintos– resulta en secuencias visuales imposibles de apreciar para el espectador en la sala. Por un lado, la cantidad de ángulos visibles – entre ellos una perspectiva aérea capaz de capturar la imagen mientras rota sobre

---

<sup>184</sup> Las nociones de Benjamin denotan una concepción sociológica del *aura* en tanto que se trata de un grado superior de experiencia estética relacionado con prácticas y competencias culturales particulares incorporadas en una tradición (ver Bourdieu, 1968:pp. 2–60).

su eje hasta 360°– crea la ilusión de un performance más dinámico en comparación con el de V. Horowitz durante su actuación en el mismo recinto<sup>185</sup>, pero grabado con dos videocámaras menos. Por otro lado, esta multiplicidad de perspectivas son aprovechados para generar efectos en conjunto con el discurso musical: al inicio de *Fête Dieu A Séville* de Albéniz, la imagen es sincronizada con la música de forma que se alterna de una cámara a otra al ritmo de los primeros acordes, creando una simbiosis audiovisual pensada presumiblemente para generar un efecto más dramático en la interpretación de Lang Lang (ver Weisz, 2010).

Por otro lado, la incursión de la cinematografía en la carrera de Lang Lang ha producido obras concebidas propiamente como un performance audiovisual y no sólo como la reproducción técnica de su performance escénico, como el cortometraje *Ocean* mencionado en el capítulo anterior. Este tampoco es un caso aislado: el dúo de pianistas Anderson & Roe ha realizado, antes que Lang Lang, producciones de este tipo; como la colaboración con Steinway & Sons para la grabación de un performance sobre *Der Erlkönig* de F. Schubert, en un arreglo para piano a cuatro manos que ellos mismos escribieron<sup>186</sup>. Anteriormente, la cantante Cecilia Bartoli (1966) y el violonchelista Yo-Yo Ma (1955-) también han utilizado la cinematografía para producir conceptos visuales sobre el repertorio de la MAO<sup>187</sup>, acciones que denotan la tendencia de la industria cinematográfica por incorporar el performance del solista en espectáculos audiovisuales e interdisciplinarios. Con estas acciones, el agente pierde algo del protagonismo como individuo adquirido en el contexto del concierto de paga; no obstante, la creación del personaje musical tendría que estudiarse desde una perspectiva que incluya el testimonio del actor principal y la colectividad que ayuda a construir su performance.

### 5.1.3. El solista como mercancía

---

<sup>185</sup> Este acontecimiento se encuentra documentado en video bajo el nombre de “Horowitz: Live in Vienna” (ver Large, 1987).

<sup>186</sup> Para más información sobre este ensamble, ver: <http://www.andersonroe.com/>. El video está disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=5xH4uKPDAAE>. [Cconsultado el 1 de junio de 2013].

<sup>187</sup> En 2010, Cecilia Bartoli protagonizó la producción de *Sacrifium – The Art of the Castrati*, una realización cinematográfica sobre el repertorio barroco para la voz de contratenor (Simonnet, 2010). La incursión de Yo-Yo Ma en la cinematografía musical puede apreciarse en la producción *Inspired by Bach* ([AA. VV.], 2005), en la cual escenifica las seis suites para violonchelo solo de J. S. Bach con conceptos visuales distintos para cada una.



Para la posición del solismo, todo tipo de grabación ofrece la posibilidad de analizar la práctica en distintos momentos y espacios sociales, así como la de confrontarla frente a las acciones de los solistas recién llegados. En este sentido, Bourdieu advierte sobre la tendencia por:

la exaltación de ciertos artistas antiguos (Panzer a Cortot) a quienes se alaba hasta en sus imperfecciones, que evocan la libertad del aficionado, tiene como contrapartida la desvalorización de los intérpretes actuales que se adecuan más a las nuevas exigencias de la industria de masas.

La tribuna de los críticos de discos se organiza casi siempre con un esquema triangular: un antiguo, famoso, como Schnabel; algunos modernos, criticados por su perfección imperfecta de profesionales sin alma; uno nuevo que reúne las virtudes antiguas del aficionado inspirado y las posibilidades técnicas del profesional, como Pollini a Abbado (Bourdieu, 1984:131).

Estas objetivaciones en el campo es posible, siguiendo a Bourdieu, gracias a que el disco se ha vuelto un bien en sí mismo dentro de:

una cultura musical basada en el disco más que en la costumbre de tocar un instrumento y asistir a conciertos, así como en la banalización de la perfección instrumental que imponen la industria del disco y la competencia indisolublemente económica y cultural entre artistas y productores (Bourdieu, op. cit.:131).

A partir del s. XX, la reproductibilidad técnica y la distribución masiva del personaje musical en el *mercado discográfico* de la MAO (del que participan melómanos, compañías discográficas, la industria de la radio y la televisión, la crítica) contribuyen a que el personaje del solista y su aura se construyan en torno a valores mercantiles, en tanto que “la producción para el mercado implica la concepción de la obra de arte como mercancía, y la del artista, por más que él se defina de otra forma, como una clase particular de mercancías” (Williams, *op. cit.*:41).

## **5.2. La comercialización del solismo**

Las condiciones actuales del mercado de las grabaciones del solismo de la MAO ofrecen una red de distribución que excede incluso la participación de los medios de comunicación más importantes del s. XX como la radio y la televisión. La comparación hecha entre el personaje langiano y los pianistas del pasado en el capítulo anterior (ver pp. 66–67) ha sido posible gracias a la exposición del

material cinematográfico de sus actuaciones en internet, medio cibernético propio de la comunicación social en el capitalismo del s. XXI y que funciona como un tipo de espacio público para la exposición del solista.

Actualmente, la difusión masiva por medio del internet puede hacer que el solista alcance una mayor visibilidad social sin tener que exponerse al público, únicamente a la manera del recital tradicional. Según Valentina Lisitsa, la transmisión de sus videos en la plataforma YouTube ha sido la estrategia de posicionamiento más efectiva para su carrera, acción que provocó incluso el renacimiento de su actividad internacional. Para V. Lisitsa, su trayectoria se encontraba en un punto muerto cuando la solista de treinta y nueve años carecía de un agente de ventas que promocionara su participación en conciertos –“no es suficiente construir la mejor trampa para ratones; también debes promoverla”<sup>188</sup>–, en oposición al comportamiento de los pianistas recién llegados: jóvenes prodigio, ganadores de concursos y menores de veintinueve años (edad límite para la mayoría de los concursos internacionales). El testimonio de Lisitsa, además de corroborar las prácticas del solismo en la etapa formativa, advierte sobre la importancia de la difusión pública de su performance para alcanzar una posición exitosa, y sobre la transformación en los modos de producción que asume el campo de la música con el devenir de la tecnología, específicamente con la incursión de las comunicaciones cibernéticas. De tal forma, la propagación del solismo en internet abre un nuevo espacio de lucha, una oportunidad más para que los pianistas se muestren públicamente<sup>189</sup>.

### **5.2.1. La tragedia del solismo**

A pesar de los beneficios mencionados por Lisitsa y por el éxito logrado por Lang Lang, que se refieren principalmente al alcance masivo de su personaje como solista en el mercado, además de las ventajas analíticas que ofrecen al musicólogo esa inmediatez del solismo, aún existen posiciones que se manifiestan en contra de

---

<sup>188</sup> “It’s not enough to make the world’s best mousetrap; you also have to advertise it” (Wilson, 2012). Traducción: Mario A. Cabuto. Ver Wilson, 2012.

<sup>189</sup> De hecho, el caso de V. Lisitsa es destacable en tanto que, midiendo su popularidad a partir de la cantidad de suscriptores a su canal de videos en el portal YouTube, ocupa un lugar por encima de Lang Lang: el pianista chino cuenta con poco menos de 10 mil suscriptores a su canal de videos (ver <https://www.youtube.com/user/langlang/about>. Consultado el 7 de mayo de 2012), mientras que la pianista supera los 160 mil seguidores <https://www.youtube.com/user/ValentinaLisitsa/about>. *Ídem*).

las relaciones del mercado en la MAO. En noviembre de 2003, el crítico periodístico Philip Anson inicia su reseña sobre el recital documenta por Lang Lang en el Carnegie Hall –analizado el capítulo anterior– con la siguiente observación:

El escenario es trágicamente familiar. Un prodigio extranjero, del piano o el violín (usualmente ruso, asiático o eslavo<sup>190</sup>), emigra a los Estados Unidos, asiste a una escuela de música *chic*, gana algunas medallas, es contratado por un agente de nivel medio, y comienza a tocar en cualquier lado que le reciba<sup>191</sup>.

El párrafo describe de forma espontánea (sin rigor metodológico, pero sí con nociones del capital que se moviliza en el fenómeno observado) el *habitus* del solista actual: la legitimación académica, los premios de concursos y la exposición pública de su posición. Entonces, queda averiguar a qué clase de tragedia se refiere.

En su discurso, Anson objetiva un contexto catastrófico como resultado de confrontar su juicio sobre las cualidades artísticas del performer en relación a su edad y advierte del peligro al que se expone un solista cuando se relaciona prematuramente con ciertas posiciones en el campo. El crítico asegura que:

en su adolescencia, antes de que tenga tiempo de convertirse en un artista maduro y experimentado, es “descubierto”, lo que significa que una alianza poderosa entre una agencia de talento y una compañía discográfica importante decide que [el pianista] puede transformarse en un negocio rentable. [El pianista] Se une a una agencia de talento enorme (CAMI, ICM, IMG), firma con una compañía discográfica líder (Universal, EMI, Sony), contrata a un publicista, y se hace de un *web site* elegante. Cobra el doble. Los periodistas escriben artículos efusivos sobre su historia de mendigo a millonario. Esto vende entradas y discos, deleitando a presentadores [de televisión], agentes [de ventas], publicistas, y compañías discográficas. La “industria” de la música clásica en América llama a esto éxito.

---

<sup>190</sup> Este es un aspecto fijo del personaje que necesita un estudio aparte para sí: la raza y la nacionalidad. Un primer diagnóstico es que estas culturas, regiones y países, han asimilado con mayor solidez el *habitus* y se rodean de las condiciones necesarias para formar pianistas de alto rendimiento. En su biografía, Lang Lang expresa que las primeras etapas de su desarrollo estuvieron marcadas por la intensa cultura competitiva que predomina en su país (ver Lang, 2010), uno que además ha importado la producción de la MAO, por ejemplo. No obstante, es competencia de otra investigación el análisis adecuado de la relación entre la cultura china y el solismo, tomando en cuenta que, además de Lang Lang, otros pianistas como Yundi Li y Yuja Wang se han posicionado como algunos de los solistas más cotizados en el mercado.

<sup>191</sup> “The scenario is tragically familiar. A foreign piano or violin prodigy (usually Russian, Asian, or Slavic) immigrates to the United States, attends a chic music school, wins a few medals, is signed by a middle-level agent, and starts playing anywhere that will have him” (Anson, 2003). Traducción: Mario A. Cabuto.

Por desgracia, en algún punto en el camino, el artista fecundado, tan lleno de potencial, con tanto por aprender, deja de desarrollarse. Estándares artísticos, crecimiento emocional e investigación intelectual se desvanecen en la mancha del comercialismo, gratificación del ego, apariciones en los medios [de comunicación] y manierismos truculentos. En vez de un artista sensible y en evolución, dirigiendo nuestra atención respetuosa e infundiendo cada vez más interés, tenemos a un malabarista con técnica deslumbrante pero con pasos interpretativos vacíos. La música ha dado paso al circo<sup>192</sup>.

Estas declaraciones tienen la connotación de pregonar la creencia sobre la autonomía creativa del artista y el desprecio por la producción cultural de carácter complaciente. “La gente sospecha mucho del glamour externo”<sup>193</sup>, declara Bryce Morrison, sobretodo en un campo de producción artística donde “la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo arbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado” (Bourdieu, 2002:15). Para Anson, parece ser que su concepción del *habitus* ignora que la incursión temprana en las relaciones de mercado y sus medios de producción, lo que acusa de ser la razón principal del fracaso artístico en oposición al éxito comercial, ha formado parte de la posición del solismo desde sus albores, y que hay antecedentes de pianistas que fueron legitimados desde jóvenes y posteriormente consagrados en la historia de la MAO como F. Liszt, J. Hofmann, A. de Larrocha, G. Gould y, hasta el momento, L. Lang.

### **5.2.2 El solista no lo puede todo: el papel del manager**

Otra dificultad que presenta la declaración de Anson es que no existe una medida objetiva para definir los “estándares artísticos” o, en términos de Bourdieu, hasta

---

<sup>192</sup> “In his teens, before he has time to become a mature and experienced artist, he is ‘discovered’ -- which means that a powerful partnership of talent agency and major cd company decides he can be turned into a profitable commodity. He joins one of the huge talent agencies (CAMI, ICM, IMG), signs with a major record company (Universal, EMI, Sony), hires a publicist, and gets a fancy web site. His fees double. Journalists write fulsome articles about his rags to riches story. This sells tickets and CDs, delighting presenters, agents, publicists, and record companies. The American classical music ‘industry’ calls this success.

Alas, somewhere along the way, the budding artist, so full of potential, with so much to learn, ceases to develop. Artistic standards, emotional growth, and intellectual inquiry vanish in the blurr of commercialism, ego gratification, media opportunities, and trick mannerisms. Instead of a sentient, evolving musician, commanding our respectful attention and growing more interesting with time, we get a juggler going through technically dazzling but interpretively empty paces. Music has given way to circus” (Anson, 2003). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>193</sup> “People are very suspicious of outward glamour”. Declaración tomada de entrevista a Bryce Morrison (ver Springford, 2012). Morrison es catedrático del Royal Academy of Music y autor de más de cincuenta entradas de la enciclopedia Grove (ver <http://www.brycemorrison.net/>. Consultado el 13 de mayo de 2013).

dónde es aceptable la exposición del solista sin que éste pierda su legitimidad cultural y que su actividad se convierta en, como declara A. Previn, un “acto de circo”. Siguiendo la perspectiva teórica del sociólogo francés, para realizar un análisis sobre un fenómeno social y cultural, es fundamental tomar en cuenta la temporalidad del fenómeno estudiado, dado que al ser histórico, las condiciones sociales, agentes y medios de producción resultan con características desiguales en cada momento. Sin embargo, es posible analizar en retrospectiva el *habitus* actual, como resultado de las relaciones de fuerza anteriores, en función de sus cambios, constantes y de la posición en el campo de quien emite el juicio. Por ejemplo, cuando Anson asegura que la calidad artística del solista se entorpece por intervención del *manager* –de los personajes encargados de la programación, administración y difusión en el ámbito profesional– muestra la incorporación de un sistema de creencias y circunstancias culturales distintas a la de G. Graffman, quien promueve el contacto de Lang Lang con los medios audio visuales para que el solista se retire de los concursos y se concentre en los “los aspectos espirituales de su quehacer” (ver p. 52) o, simplemente, para que invierta suficiente tiempo en los aspectos mecánicos de la interpretación pianística (ver p. 49).

Es conveniente recordar que el oficio del manager es quizás tan antiguo como el solismo mismo. Hacia 1813, Muzio Clementi (1752-1832) ofreció conciertos organizados por Salomon –representante de Haydn en el paso de siglo– (Allsobrook, op. cit.:12). Otro caso es el de Adam Liszt que organizaba todo cuanto fuera necesario para las presentaciones de su hijo Franz (Walker, 1983:89), en un época (1823) cuando ni la gira internacional ni el personaje del manager eran todavía prácticas comunes en el campo de la MAO.

La consolidación de la relación del solismo con el manager en el s. XIX fue un cambio que el propio Franz vivió en 1840 durante su segunda gira inglesa organizada por Lewis Henry Lavenue (ver Allsobrook, 1991:38–99); y también en la gira de Praga que corrió a cargo de Jakub Fischer (Walker, 1983:343). En el tiempo en que Liszt se diera a conocer como solista, los cambios sociales provocados por la secularización de la vida pública delinearón al solismo paralelamente con el desarrollo de nuevas tecnologías y los procesos de industrialización:

en la segunda mitad del siglo XIX, con el desarrollo del telégrafo y de la red ferroviaria, la organización artesanal de la academia y del viejo recital, confiada al concertista mismo a través de contactos personales, desaparece completamente, y en su lugar surgen dos estructuras complementarias: una local, que es la *sociedad de los conciertos* o *sociedad del cuarteto* o *sociedad de los amigos de la música*, regida gratuitamente por socios; y una internacional, la *agencia* [mis itálicas], regida por profesionales altamente especializados. Hermann Wolff, por ejemplo, organiza desde Berlín las giras, las *tournées* internacionales de los artistas que confían su suerte a su cuidado (Rattalino, 1988:236).

Conforme avanzara el siglo XIX, la relación casi personal entre el pianista y su manager dio paso a la incursión de corporaciones que se encargarían de la programación de las giras y la actividad profesional en general del solista<sup>194</sup>. Por su parte, Lang Lang pertenece al catálogo de artistas representados por *Columbia Artists Management Inc.* (CAMI), compañía fundada en 1930 por una asociación de managers independientes<sup>195</sup>. Lo anterior habla del establecimiento de una profesión con anterioridad, una que respondiera a la expansión de un mercado cuyos alcances tendrían que ser comprendidos por grupos de agentes especializados en la difusión, administración y organización de la carrera solista de varios músicos a la vez.

### 5.2.3. Mayor éxito = ¿menor calidad?

Dicho lo anterior, Anson se coloca como detractor de una relación fundada en el campo de la MAO hace más de un siglo, opinión que justifica, primordialmente, en el argumento de que la explotación mercantil diluye la calidad artística del solista. En contraparte, Schuyler Chapin (1923-2009), uno de los promotores culturales más influyentes en la escena norteamericana del s. XX, declara que su función es reconocer el talento en los demás (Wakin, 2009); mientras que la compañía CAMI se jacta de protagonizar:

un papel seminal en el desarrollo de la música clásica [MAO] tanto como negocio moderno así como una presencia cultural mayor en los medios masivos de

---

<sup>194</sup> Esto se comprueba tras revisar la información brindada por CAMI en su sitio de internet (<http://www.cami.com/?topic=er>), y otras empresas similares como CAMIMUSIC (<http://www.camimusic.com/artists.asp>); *Opus3 Artists* (<http://www.opus3artists.com/>); *HarrisonParrot Artist and Project Management* (<http://www.harrisonparrott.com/>); *IMG Artists* (<http://imgartists.com/>).

<sup>195</sup> Estos datos son comprobables en línea: <http://www.cami.com/?topic=history>. Fecha de consulta: junio, 2012.

comunicación del s. XX<sup>196</sup>.

Otra muestra de la relación solista y manager es la contratación que hiciera V. Horowitz de Peter Gelb (1953-), después de que éste último le asegurara al primero que su carrera no tenía suficiente cobertura por parte de la prensa<sup>197</sup>. Esta declaración, de acuerdo con lo externado por V. Lisitsa y a la luz de la misma práctica de Lang Lang, reafirma el carácter esencial de la difusión mediática para el posicionamiento actual de un solista.

El éxito comercial de Lang Lang es un indicador de que el público en general se muestra a favor de su práctica en el solismo actual. Incluso músicos de ámbitos fuera de la MAO aprueban su performance, como el pianista de jazz Herbie Hancock, quien se declaró sorprendido ante la personalidad “cálida y divertida” que el pianista chino manifiesta tanto dentro como fuera de escena (Hancock, 2009), argumento que además denota la expectativa de una conducta reservada por parte del solista<sup>198</sup>.

De forma similar a los detractores de Lang Lang, V. Horowitz fue señalado como un “maestro de la distorsión y exageración” en su interpretación del repertorio (Holland, 1989), mientras que para otros, su posición “como uno de los máximos pianistas de la historia no puede ser debatida”<sup>199</sup>; décadas atrás, Liszt también había sido detractado por ser “una fluctuación constante entre el escándalo y la apoteosis”<sup>200</sup>. Estas adjetivaciones muestran el grado de visibilidad social que alcanza el solismo, y los tres pianistas son un ejemplo de cómo el

---

<sup>196</sup> “[...] seminal role in the development of classical music both as a modern business and as a major cultural presence in the electronic mass media of the 20th century.” Disponible en línea: <http://www.cami.com/?topic=history>. Fecha de consulta: junio, 2012. Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>197</sup> Gelb es un administrador cultural estadounidense, actualmente funge como gerente general de la *Metropolitan Opera* en Nueva York (ver Brown, 2013).

<sup>198</sup> Cabe mencionar que, en ámbitos como el jazz, el rock y otros estilos surgidos en la cultura norteamericana, la manifestación de una fachada extravagante es parte de la construcción de la individualidad (ver Auslander, 2006-2:111).

Además de los ejemplos estudiados por Auslander como personajes altamente idiosincráticos, hablando de su conducta, Joe Cocker (1944-) y Glenn Gould, cabe mencionar el estudio de caso del pianista de jazz Keith Jarrett (1945-) por parte de Rubén López Cano. En su trabajo, el autor destaca la participación de la dramatización –y la gestualidad general– en la construcción de una red de significación dentro del performance (ver López Cano, 2009), argumento que sostiene de alguna forma las cualidades discursivas que Kramer atañe al discurso corporal de Liszt y que coinciden en la participación de la conducta como parte de la expresividad del artista.

<sup>199</sup> “In any case, the position of Vladimir Horowitz as one of the supreme pianists in history cannot be challenged” (Schonberg, 2007). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>200</sup> “is a perpetual fluctuation between scandal and apotheosis.” Traducción: Mario A. Cabuto. Citado por Lawrence Kramer (Kramer, 2001:69).

personaje musical se construye tanto dentro como fuera de la escenificación, a partir de proyectos de difusión, incluso de la oralidad, que superan por mucho los alcances de las publicaciones en la prensa y en la producción discográfica.

### 5.3. La promoción del solista fuera de escena

Hasta ahora, las ocasiones públicas analizadas sobre Lang Lang incluyen primordialmente la exposición de su quehacer como intérprete. No obstante, “es muy probable que las entrevistas e incluso las apariciones públicas informales, o fuera del escenario, sean manifestaciones del *performer’s persona* en vez de la persona real”<sup>201</sup>. La hipótesis de Auslander lleva a analizar las actividades en las que el solista se muestra sin actuar como realizador del repertorio pero que funcionan igualmente para la difusión de su personaje. Estas acciones son detectadas como estrategias de *promoción de sí mismo* en las que el agente utiliza y es utilizado por la mercadotecnia para posicionarse comercialmente. Este un comportamiento, detectado desde finales del s. XVIII y principios XIX por P. Metzner, que se manifiesta igualmente en casos que muestran una tendencia por exhibirse públicamente como consecuencia de las ideas ilustradas sobre el desarrollo individual y la apertura de la vida pública que permitieron la elevación del héroe romántico y su consagración en su entorno social (ver Metzner, 1998).

Una de las primeras estrategias de promoción del solismo fue el uso de *publicidad* para anunciar la llegada del pianista antes de sus actuaciones (*Ibidem*, 274-75), recurso útil en la sociedad capitalista de principios del s. XIX, cuando las relaciones sociales del artista dejaban de depender del privilegio de las cortes y comenzaban a supeditarse cada vez más al favor del público. Esta difusión aparecería en la prensa local y se apoyaba de recursos técnicos de la imprenta –el tamaño y tipo de tipografía principalmente– para destacar al músico en turno por encima del repertorio y de sus creadores (*Ibidem*, 277). En la actualidad, este tipo de autopromoción permanece y se usa también como estrategia mercantil de la industria discográfica. El procedimiento consiste en promocionar la imagen del músico “cuya habilidad técnica se da por sentada, y cuyo artistismo radica en su

---

<sup>201</sup> “it is quite likely that interviews and even public appearances are manifestations of the performer’s persona rather than the real person” (Auslander, 2006-1:105) Traducción de Mario A. Cabuto.



visión personal [de las obras que interpreta]"<sup>202</sup>, dando mayor jerarquía al solista que al repertorio: HOROWITZ interpretando Beethoven, MARTHA ARGERICH/Schumann y LANG LANG/Liszt<sup>203</sup>.

**THEATRE ROYAL,  
COVENT GARDEN.**

The Nobility, Gentry, and the Public, are respectfully informed that arrangements have been made with

**SIGNOR  
PAGANINI,**  
*For a Series of Four Concerts ;*

THE FIRST OF WHICH WILL TAKE PLACE ON  
**FRIDAY, JULY 6, 1832,**  
When will be performed some of his

**FAVOURITE PIECES.**

**PART I.**

GRAND SINFONIA. — — — — — *Mozart.*  
BALLAD, Mr. WILSON.  
CAVATINA, Signora PIETRALIA, " Ah! s'estinta." (*Donna Carutia*) *Mercedante.*

**Grand Concerto,**  
**ALLEGRO MAESTOSO,**  
**Composed and performed by Signor PAGANINI.**

AIR, Miss SHIRREFF, "The Soldier tired." (*Trumpet obligato, Mr. E. Harper*) *Arnc.*

**PART II.**

GRAND OVERTURE to *Der Freyschütz.* — — — — — *C. M. von Weber.*  
**The celebrated Sonata (on the Prayer in Fietro L'Eremita, followed by a Tema with Variations) composed and performed on ONE STRING ONLY, (the Fourth String,) by SIGNOR PAGANINI.**

DUET, Mr. WILSON and Mr. MORLEY, "Love and War." *T. Cooke*  
BALLAD Miss SHIRREFF, *T. Welsh,*

**Variations on the Country Dance, Delle Streghe alla noce di Benevento, (or the Comic Dance of the Witches under the Walnut Tree of Benevento,) composed and performed by SIGNOR PAGANINI,**

Leader of the Band, **Mr. WODARCE,**  
Conductor, — **SIR GEORGE SMART.**

**BECHSTEIN HALL,**  
WIMMORE STREET, W.

**GODOWSKY**  
WILL GIVE A  
**PIANOFORTE  
RECITAL** ♣♣♣  
(Under the direction of Mr. A. SCHULZ-CURTIUS)

**SATURDAY, OCTOBER 18th, 1902, at 3.**

**BECHSTEIN PIANOFORTE.**

Tickets, 7/6, 5/-, 2/6.

At the Box Office, Bechstein Hall;  
Mr. Whitehead's Ticket Office, St. James's Hall;  
of Messrs. Chappell & Co., 50 New Bond Street, W.; usual Agents; or of  
**Mr. A. SCHULZ-CURTIUS,**  
44 PICCADILLY CIRCUS, W.

THIRTY-TWO VARIATIONS, C minor ... .. *Beethoven*

RHAPSODIE, Op. 79, G minor } ... .. *Brahms*  
CAPRICCIO, Op. 76, B minor ...

SONATA, Op. 11, F sharp minor ... .. *Schumann*

BALLADE, G minor ... } ... .. *Chopin*  
NOCTURNE, G major ... }  
SONATA, Op. 35, B flat minor ...

"AT THE SPRING" ... } ... .. *Liszt*  
CONCERT STUDY ... }  
TARANTELE, "Venezia e Napoli" ... }

Imagen 9. Izquierda: publicidad para el concierto de N. Paganini en Londres, 1832. Derecha: publicidad para el recital de L. Godowsky (1870-1938) en Londres, 1902. Disponible en: <http://www.cph.rcm.ac.uk/>. [Consultado el 20 de mayo de 2013].

<sup>202</sup> "whose technical skill is taken for granted, but whose artistry lies in his or her (but usually his) personal visión" (Cook, 1998:12). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>203</sup> Esta organización tipográfica recuerda la premisa de C. Small, quien declara que "el performance [musical] no existe en función de mostrar obras musicales, sino que las obras musicales existen en función de darle al músico algo que representar" (Small:1998:11). Cabe recordar que, desde la perspectiva teórica de Auslander, el repertorio funciona como recurso expresivo para construir un personaje; en el caso de Lang Lang: un solista en la tradición de la MAO.

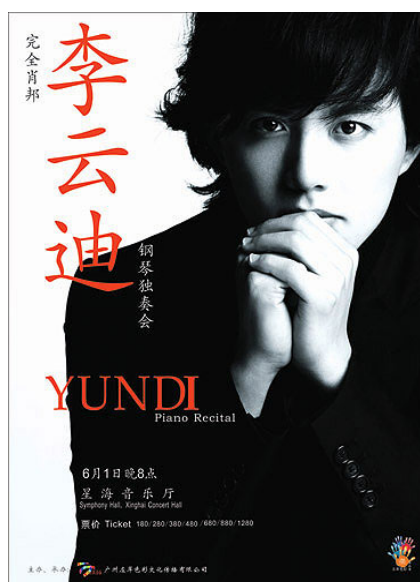
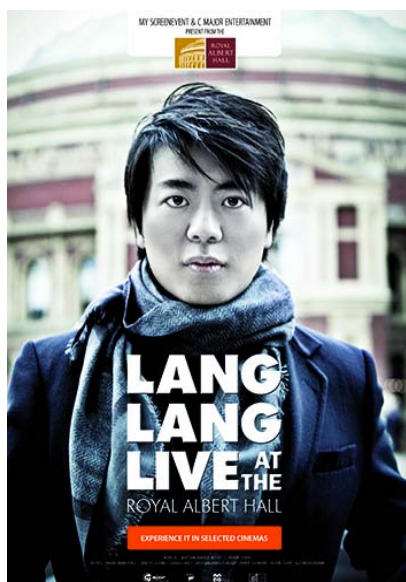


Imagen 10. Izquierda: publicidad para el recital de Lang Lang en Londres, noviembre del 2013. Derecha: publicidad para el recital de Yundi Li<sup>204</sup>.



Imagen 11. Izquierda: portada del disco *Vladimir Horowitz: Favourite Beethoven Sonatas* (B000WLLPCY), grabado en 1977 por CBS SONY. Derecha: portada del disco *Martha Argerich: Chopin, The Legendary 1965 Recording* (56805), publicado en 1999 por EMI CLASSICS<sup>205</sup>.

### 5.3.1. Vida y obra del solista: la biografía

Las estrategias de promoción del solismo, incluso desde el s. XIX, no se han limitado a la difusión de su performance en escena, sino que construyen un personaje que aprovecha la difusión de sus acciones como individuo. De esta manera, la biografía, relato-monumento al ego de su actor principal, se concentra

<sup>204</sup> Imágenes disponibles en : [https://www.pathe.nl/gfx\\_content/posters/LangLang1.jpg](https://www.pathe.nl/gfx_content/posters/LangLang1.jpg) y <http://people.chinesecio.com/en/image/attachement/jpg/site3/20100519/0023ae9bcf230d5d9c3909.jpg>. [Consultados el 5 de junio de 2013].

<sup>205</sup> Fotografías disponibles en : <http://www.apesound.de/out/pictures/master/product/1/horowitzcd.jpg> y [http://dubleudansmesnuages.com/wp-content/uploads/2009/03/\\_-\\_-00-martha-argerich\\_bleu-cover-cd.jpg](http://dubleudansmesnuages.com/wp-content/uploads/2009/03/_-_-00-martha-argerich_bleu-cover-cd.jpg). [Consultadas el 5 de junio de 2013].

en pormenorizar sus logros y virtudes y, si es el caso, en el recuento de cómo el héroe de la historia ha vencido obstáculos, y defectos personales para precisar a su protagonista como un ejemplo atractivo para el mercado (cfr. Metzner, 1998: pp. 284-294).

Actualmente, la musicología muestra una postura crítica hacia la revisión de las biografías como fuentes históricas, como un género literario valioso para el estudio de la producción cultural de su propio tiempo, mas no como documentos irrefutables (ver Peckaz, 2004). En este ánimo, desde los ejemplos encontrados que datan del s. XVII, la biografía musical levanta sospechas de complicidad entre el redactor y el protagonista sobre el juicio selectivo en su contenido, ya sean hechos, anécdotas o el discurso del propio protagonista (*ídem*). Inclusive, en ocasiones se tratan como la construcción apologista de un personaje magnánimo y lleno de virtudes, como narraciones que exponen usos y abusos en función de proyectos personales, disciplinares e incluso políticos (*ídem*).

El caso de Lang Lang no es la excepción. Antes que cumplir una función como documento musicológico, sus biografías valen más como mera divulgación para el público. Tanto “Journey of a Thousand Miles” (2008) como “Playing With Flying Keys” (Lang, 2010), narran una historia de sufrimiento, sacrificio, disciplina, dedicación, esperanza y fantasía, el cuento “de mendigo a millonario” que acusa Anson. La diferencia principal entre ambos textos radica simplemente en el público al que van enfocadas las publicaciones: *Journey* está dirigida a un público general, mientras que *Playing* está redactada para jóvenes y niños, acción que denota un interés por diversificar el público al cual se acerca el solista y crear estrategias particulares para ello.

### **5.3.2. La biografía va a Hollywood: el video documental**

El interés en la documentación constante de la carrera y vida del pianista chino ha atraído a la industria del cine a través del formato conocido como *video documental*. En este rubro cabe destacar “Do or Die: Lang Lang’s Story”, realizado por la BBC (2012) y “The Art of Being a Virtuoso” (2011). Estas filmaciones, al igual que sus biografías, explotan las situaciones de conflicto por las que han pasado tanto el solista como su familia: de tal forma se narra la represión sufrida a manos

del sistema de gobierno durante la *Revolución Cultural* en China, o la precariedad económica en la que se encontraban el pianista y sus padres antes del arranque de la vida profesional de Lang Lang en Estados Unidos; igualmente, se tocan asuntos aún más personales, como la relación conflictiva con su padre y el abandono temporal de sus estudios musicales.

La documentación en video de la vida y carrera de Lang Lang tiene precedente notables: el pianista ruso Vladimir Horowitz, quien “desde su regreso a la escena concertista norteamericana [Estados Unidos principalmente] en 1985, (...) se ha convertido en un documental perenne”<sup>206</sup>, y el caso de Glenn Gould, de quien también se cuentan varias producciones cinematográficas<sup>207</sup>. Además de funcionar como medio de promoción, estas producciones cinematográficas permiten detectar la gran cantidad de profesiones especializadas e involucradas actualmente en la producción de un personaje como Lang Lang: desde un afinador de piano, maquillistas, personal de los recintos y todo el equipo de filmación. Todas estas profesiones acumulan capital social en la construcción del solismo protagonizado por el pianista chino y advierten de la cantidad de agentes con los que se relaciona un caso con la visibilidad social del suyo.

### **5.3.3. El altruismo y la difusión indirecta del solista**

Además, la biografía y documentación filmográfica, así como también las entrevistas concedidas a la prensa, permiten el análisis del discurso de su protagonista. En el caso de Lang Lang, el solista manifiesta un interés constante por el acercamiento de la MAO hacia un público cada vez mayor, una campaña por mostrarse como un personaje accesible para la generalidad de las personas de cualquier perfil, por verse *cool* ante el público –lo que denota su oposición a la noción de seriedad expuesta por otros agentes– (ver Lang, 2008), y su pretensión

---

<sup>206</sup> “Since his return to the American concert stage in 1985, Vladimir Horowitz has become a documentary perennial (Goodman, 1987)”. Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>207</sup> Además de los filmes producidos en vida sobre G. Gould: *Glenn Gould: On The Record* (1959) y *Glenn Gould: Off The Record* (1959), *Glenn Gould: l’alchimiste* (1974) y *Glenn Gould: A Portrait* (1985), se encuentran producciones realizadas después de su muerte como *Genius Within: The Inner Life of Glenn Gould* (2009). La posición de Horowitz se ha extendido incluso hasta el s. XXI con el video *Vladimir Horowitz: A Reminiscence* (2007), situación que muestra la ventaja de extraer el performance de su temporalidad por parte de la grabación.

por “ser alguien influyente en la próxima generación”<sup>208</sup>. En *Playing With Flying Keys*, su interés por trascender los alcances de su práctica son legitimadas por la epístola introductoria de D. Barenboim, cuyas palabras finalizan con una máxima en pro del proyecto expansivo del pianista chino: *la música es para todos* (ver Lang, 2010).

En esta campaña integradora, Lang Lang ha creado su propia fundación altruista, la Lang Lang International Music Foundation (LLIMF)<sup>209</sup>, con el fin de “inspirar y motivar a la próxima generación de amantes de la música clásica y performers, y fomentar la interpretación musical a todos los niveles como medio para el desarrollo social de la juventud, construcción de auto-confianza y la conducción a la excelencia”<sup>210</sup>. Las actividades de la LLIMF incluyen conciertos de beneficencia para distintas causas, programas académicos, concursos y actividades de difusión de diversa índole<sup>211</sup>. En sus acciones, el pianista aprovecha su posición dominante en el campo para difundir su proyecto democratizador y modernizador por medio del contacto con la MAO, un ideal para “conectar el talento musical joven del mundo y ayudar a crear una red a través de lazos culturales” y “utilizar tecnología para hacer la música accesible, y desarrollar medios novedosos para la enseñanza musical”<sup>212</sup>.

A su fundación le precede su nombramiento en 2004 de Embajador de Buena Voluntad de la UNICEF, nombramiento basado en su “habilidad musical destacada combinada con su popularidad entre los niños” y con la que colabora en actividades de recaudación para ayuda humanitaria<sup>213</sup>. Independiente del objetivo

---

<sup>208</sup> “I don’t want to be just a pianist, I want to be someone who can influence the next generation”. Traducción: Mario A. Cabuto. Extraído de entrevista a Lang Lang en el filme *Do or Die: Lang Lang’s Story* (Springford, 2012).

<sup>209</sup> Cfr. <http://langlangfoundation.org/>. [Consultado el 27 de diciembre de 2012].

<sup>210</sup> “To inspire and motivate the next generation of classical music lovers and performers and to encourage music performance at all levels as a means of social development for youth, building self confidence and a drive for excellence”. En línea: <http://langlangfoundation.org/about/mission-vision-and-strategies/>. Fecha de consulta: julio, 2012. Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>211</sup> Ver *langlangfoundation.org*. [Consultado el 20 de febrero de 2013]

<sup>212</sup> “Connect the world’s young music talent and help to create a network across cultural boundaries” y “Utilize technology to make music accessible, and develop innovative ways to teach music” (*idem*).

<sup>213</sup> “His remarkable musical ability combined with his popularity among children and youth make him unique in his role as a Goodwill Ambassador” (Disponible en: [http://www.unicef.org/people/people\\_lang\\_lang.html](http://www.unicef.org/people/people_lang_lang.html). Consultado el 18 de mayo de 2012. Traducción: Mario A. Cabuto). Como complemento de esta afirmación, se estima que, tan sólo en

altruista que Lang Lang expresa sobre su participación en esta clase de proyectos, un análisis desde el marco teórico planteado en esta investigación deja ver que éstas funcionan también como capital simbólico para sí mismo: se trata de acciones bien vistas socialmente, legitimadas por organizaciones internacionales (UNICEF) y sostenidas sobre valores culturalmente aceptados, que legitiman a su personaje más allá del ámbito musical y que, retroactivamente, le generan una posición más visible y poderosa en el campo.

Este comportamiento tampoco es del todo ajeno para un músico en la tradición de la MAO. Una vez instalado en la corte de Weimar (1848), Liszt fue reconocido por su altruismo hacia músicos poco conocidos, así como por sus esfuerzos anteriores por recaudar fondos para esculpir un homenaje a Beethoven en Bonn (Allsobrook, *op. cit.*:193). Su generosidad también se extendía más allá de sus colegas, como cuando cancelara una presentación en Londres (el 5 de junio de 1841) debido a que se había programado al mismo tiempo que un concierto de caridad para refugiados de Polonia (*ibídem*, 173)<sup>214</sup>.

#### **5.3.4. El solista y los círculos de poder**

En épocas más recientes, el pianista norteamericano Harvey Lavan Cliburn (1934-2013), fundó también una organización que patrocina actividades pedagógicas, conciertos y concursos <sup>215</sup>. Su prestigio como pianista y filántropo atrajo la atención de todos los presidentes norteamericanos desde la gestión de Harry Truman, quienes lo invitaran a realizar presentaciones en la Casa Blanca, además de recibir títulos honorarios en Estados Unidos y Rusia<sup>216</sup>. El caso anterior, así como eventos similares con con V. Horowitz y Arthur Rubinstein<sup>217</sup>, y los casos de Liszt y Lang Lang dejan ver un tipo de relación del solismo con el poder político.

---

China, la influencia de Lang Lang ha motivado a alrededor de cuarenta millones de niños se hayan acercado al piano (Hays, 2008).

<sup>214</sup> Cabe destacar que Liszt también aprovechó estas situaciones para mostrar su heroísmo como solista y elevar su estatus público: durante el evento de recaudación y durante un recital posterior, el húngaro interpretó al piano con una sola mano a causa lesiones sufridas en su brazo izquierdo, ocasiones que le funcionaron también de publicidad afortunada (cfr. Allsobrook, *op. cit.*:173).

<sup>215</sup> Ver [www.cliburn.org](http://www.cliburn.org). [Consultado el 6 de julio de 2012].

<sup>216</sup> Ver <http://www.cliburn.org/about/van-cliburn/>. [Consultado el 29 de diciembre de 2012]

<sup>217</sup> V. Horowitz fue otro favorito de la Casa Blanca, lugar donde ofreció un recital con motivo de sí mismo, es decir que no se trataba de una ceremonia oficial sino de una ocasión musical de carácter público, transmitida por televisión en 1978 (Browning, 1978). Arthur Rubinstein recibió el título de

Por su parte, Lang Lang ha sido condecorado por la República Popular China en diciembre de 2011; en agosto de 2012, recibió la Orden del Mérito por el gobierno alemán; ha sido invitado a la cena de estado del presidente norteamericano Barack Obama ofrecida al hoy ex presidente chino Hu Lin Tao en 2011 así como a la celebración del aniversario número setenta y cinco de la Reina Elizabeth II<sup>218</sup>. En estas situaciones, en las que la exhibición del personaje musical del pianista no es la razón de ser del acontecimiento, el reconocimiento de estas instancias oficiales es homólogo al favor que obtenían los artistas dentro de la aristocracia: en esta relación de interés mutuo, los grupos de poder legitiman al solista con sus títulos, a la vez que se sirven del prestigio de éste para proclamar su legitimidad cultural y la incorporación de las competencias artísticas requeridas para reconocer a ese personaje.

Si bien la relación entre la música y el poder es una recurrente en la historia de la MAO, desde el establecimiento del mercado burgués, el solismo se representa con un grado de autonomía económica, creativa y social (ver 2.3.2.) que lo separa del *artista institucionalizado* dentro de un sistema político, y del artista arropado por algún patrón, ya fuera la iglesia, la corte o alguna familia poderosa (ver Williams, *op. cit.*:34–38)<sup>219</sup>. Además, ya no sólo es el compositor, el creador de obras, el reconocido por una instancia política, como cuando los músicos trabajaban bajo en las cortes, sino que ahora es el solista –especializado como intérprete puro– quien alcanza una posición de privilegio, siguiendo el ejemplo de Liszt por elevar la posición social del instrumentista (ver 2.3.1.)<sup>220</sup>.

#### **5.4. El solista vende y se vende**

---

Comandante de la Legión de Honor (Francia), Oficial de la Orden de Santiago en Portugal, Comandante de la República Chilena y Comandante de la Orden de Leopoldo I en Bélgica, así como la Cruz de Alfonso XII en España (Anónimo, 1982).

<sup>218</sup> Ver [langlang.com/en/me](http://langlang.com/en/me). [Consultado el 3 de diciembre de 2012]

<sup>219</sup> Este tema sobrepasa los límites de esta tesis, pero cabe mencionar los casos de Palestrina con la iglesia católica, Haydn en la corte de Esterházy, Liszt en la corte de Weimar, e incluso Carlos Chávez (1899–1978) en México, bajo el patronazgo oficial del gobierno, como muestra de la relación entre el músico todavía institucionalizado y el poder fuera de las dinámicas del mercado burgués.

<sup>220</sup> Entre los laureles que recibió durante su época como solista se encuentran: la Cruz de León de Bélgica, el título de Caballero de la Orden de Carlos III (España), la Orden de Nichan-Iftikar a manos del Sultán de Turquía (Abdul-Medjid Khan) y la Orden del Mérito por Guillermo Federico IV de Prusia (Walker, 1983:288).

Más allá de estas similitudes con solistas del pasado, las relaciones entabladas por Lang Lang superan a sus predecesores por su diversidad y el capital que acumula con ellas. En 2007, Steinway & Sons diseñó los *Lang Lang Piano Series*, la primera ocasión, en más de ciento cincuenta años de existencia la compañía<sup>221</sup>, que elabora un instrumento utilizando el nombre de un músico. En este caso, el pianista ha adquirido un capital único frente a sus competidores, mientras que la empresa se hace de la popularidad y prestigio público del solista para la distribución y venta de sus productos. La relación entre Lang y Steinway se muestra homóloga a la estrategia empleada por fábricas de instrumentos modernos (guitarras eléctricas, bajos eléctricos y sets de percusiones) de diseñar instrumentos *signature*, productos que presumen han sido desarrollados bajo la influencia o dirección de un músico de prestigio (del ámbito del jazz y el rock principalmente), interacción que se honra con la inserción del agente en cuestión en el producto<sup>222</sup>.



Imagen 12. Lang Lang presentando los *Steinway Lang Lang's Piano Series*<sup>223</sup>.  
Disponible en: [http://en.ce.cn/entertainment/theater/200704/28/t20070428\\_11205541.shtml](http://en.ce.cn/entertainment/theater/200704/28/t20070428_11205541.shtml).  
[Consultado el 30 de mayo de 2013].

No hay datos de que Lang Lang haya afectado de modo alguno la construcción de los pianos Steinway, sin embargo ha servido como punto de partida para rastrear la relación entre el pianista y los fabricantes. Esta se remonta tan pronto como la segunda mitad del s. XIX en el campo de la MAO. Entonces, “las

---

<sup>221</sup> Ver en línea: <http://www.langlang.com/us/photos/site-galleries/lang-lang-piano>. [Consultado el 3 de diciembre de 2012].

<sup>222</sup> Cfr. en línea: <http://intl.fender.com/es-MX/series/artist/>. [http://www.tamadrum.co.jp/product/snare\\_series.php?year=2014&area=2#SigSeries](http://www.tamadrum.co.jp/product/snare_series.php?year=2014&area=2#SigSeries). Fecha de consulta: julio, 2012.

<sup>223</sup> [http://en.ce.cn/entertainment/theater/200704/28/t20070428\\_11205541.shtml](http://en.ce.cn/entertainment/theater/200704/28/t20070428_11205541.shtml)



fábricas [de pianos] solas jamás habrían logrado la victoria final del piano si no hubiera habido virtuosos que lo tocaran. Clementi en Inglaterra, Mozart en Alemania y Austria, fueron los obreros que ganaron el triunfo decisivo para el piano”<sup>224</sup>. Desde entonces, la búsqueda de “ligar su producto de una forma a otra a músicos famosos” con el pretexto de profesar la noción de excelencia musical (ver Loesser, 1954:515) ha arrojado más ejemplos, como J. C. Bach (1735-1782) con Zumpe en Londres alrededor de 1770 (cfr. Cranmer, 2007); Broadwood con Dussek, Haydn y Beethoven; y los Pleyel con Chopin (Loesser, *ibídem*).

Ya entrado el s. XIX, esta práctica tomaría un tono más mercantil además del simbólico. Tal es caso de Liszt, quien “se convertiría tanto en vendedor de pianofortes como pianista en Inglaterra. [...] Durante su gira inglesa en los 1820s, Liszt fue promovido como intérprete de “el Nuevo Gran Piano-forte de Siete Octavas patentado por Érard”<sup>225</sup>, mientras que el constructor francés proveía al solista de instrumentos con vistas a posicionarse en el mercado burgués emergente. En 1872, William Steinway (1835-1896) aseguró un contrato con A. Rubinstein que consistía en una gira de 200 conciertos –\$200 de paga por evento– en Estados Unidos con la condición de utilizar solamente pianos Steinway & Sons (Loesser, *op. cit.*:515)<sup>226</sup>. En 1875, Chickering logró un trato similar con Hans von Bülow, cuando estrenó en América el primer concierto para piano y orquesta de Tchaikovsky (*ibídem*:531); en 1903, Weber logró hacerse de los servicios de Paderewski<sup>227</sup>, quién había sido contratado antes por Steinway (*ibídem*:572); y en 1906, la Knabe Piano Company patrocinó la primera gira norteamericana de Arthur Rubinstein (Anónimo, 1982).

En esta dinámica de ayuda mutua, Walker se refiere a Liszt como “Erard artist” (Walker, 1983:93), expresión relativamente nueva, y encontrada en los sitios web de Steinway y Bösendorfer para identificar a los músicos que utilizan

---

<sup>224</sup> “Factories alone, however, would never have brought about the final victory of the piano if there had been no virtuosos to play them. Clementi in England, Mozart in Germany and Austria, were the workers who won the decisive triumph of the piano (Kellet, 1899:134).” Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>225</sup> “was to be a pianoforte *salesman* as well as a player in England. [...] on his English tours in the 1820’s Liszt had been advertised as playing ‘Erard’s New Patent Grand Piano-forte of Seven Octaves’ (sic) (Allsobrook, *op. cit.*:20). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>226</sup> W. Steinway (nacido como Wilhelm Steinweg), fue hijo del fundador de la cía. Steinway & Sons, Heinrich Engelhard Steinway (Steinweg), y posterior líder de la empresa (ver Hoover, 2007)

<sup>227</sup> Sobre la historia de la fábrica Weber Piano, ver <http://weberpiano.com/about/>. [Consultado el 8 de noviembre de 2012].

sus productos. El título también es utilizado por las fábricas de instrumentos modernos como Yamaha, empresa que ofrece:

pertenecer a una familia de élite con soporte y privilegios en todo el mundo, ser patrocinado de Yamaha da acceso a tiendas personalizadas, centros de atención a artistas Yamaha en diferentes partes del mundo y para algunos, la participación en el diseño y desarrollo de nuevos productos (sic.). [...] Yamaha necesita artistas que sean intérpretes activos en la industria de la música, así como también reconocidos maestros y líderes de opinión en su comunidad. Yamaha facilita a sus artistas la adquisición de sus instrumentos, con la condición de que éstos sean utilizados en todas las actividades del músico, reconociendo y compartiendo con otros la experiencia que le da un instrumento Yamaha así como la mención del apoyo que ha recibido de la marca. [...] El título de “Artista Yamaha” o “Clinicista/Demostrador Yamaha” confiere responsabilidad, orgullo, credibilidad y puede abrir muchas puertas en diferentes campos. Yamaha siempre se esfuerza por mantener la élite en su lista de patrocinados<sup>228</sup>.

Paralelamente, Korg, Tama, Roland y Fender entablan relaciones similares y utilizan a los músicos como capital social que les otorgue prestigio en el campo de producción de instrumentos musicales<sup>229</sup>. La relación entre músicos y fabricantes denota una forma de *patrocinio comercial*, es decir, una forma de patronazgo donde las empresas sustituyen a la corte o familias poderosas que “protegían” a artistas a cambio publicidad prestigiosa (Williams, *op. cit.*: pp. 37–40). En el caso de las empresas, cuando pagan a los solistas para utilizar sus instrumentos, lo hacen igualmente a manera de difusión con el fin de aumentar sus ventas y ganancias (Loesser, *op. cit.*:536).

En el caso de Lang Lang, las estrategias comerciales le han colocado en campos cuyas mercancías no tienen como uso primario el de una herramienta para la producción musical, tal es el caso de las compañías Montblanc, Rolex y Audi<sup>230</sup>. En el caso de Audi, la compañía eligió en 2006 al pianista chino como Embajador

---

<sup>228</sup> Ver en línea: [http://mx.yamaha.com/es/about\\_yamaha/partners/](http://mx.yamaha.com/es/about_yamaha/partners/). [Consultado el 7 de marzo 2013].

<sup>229</sup> Las listas de músicos patrocinados pueden ser consultadas en línea a través de los sitios particulares de cada empresa: <http://i.korg.com/Artists>; <http://mx.yamaha.com/es/artists/>; <http://www.rolandus.com/artists/>; <http://www.fender.com/features/strat-60th/>. [Consultados el 7 de marzo de 2013]. No es competencia de este trabajo hacer un análisis del *habitus* que estructura estos campos de producción; sin embargo, el objetivo es señalar el uso de una práctica comercial para la producción cultural como el patrocinio comercial ligado a nociones de poder simbólico.

<sup>230</sup> La relación entre músicos posicionados en el campo de la MAO y el mercado de productos no musicales es todavía algo escaso para hablar de *habitus*; igualmente, existen pocos ejemplos para establecer un comportamiento dominante, como el del violinista israelí Pinchas Zukerman (1948-) anunciando la marca de vodka Smirnoff (ver en: <http://file.vintageadbrowser.com/1-7t0015xfm4z4ho.jpg>. Consultado el 10 de marzo de 2013).

de su marca dado que sus “virtudes son las mismas que las virtudes de AUDI AG [sic.]: perfección, innovación, emoción (...)”, y utilizan a Lang Lang como “puente entre ambos mundos”<sup>231</sup>. Por el lado de la empresa, la correspondencia consiste en brindar transporte al pianista con en los automóviles que produce para que este se desplace hacia sus conciertos alrededor del mundo, un trato similar al que daba Érard a Liszt; por su parte, el pianista participa en ocasiones especiales para el fabricante, como la celebración del centenario de la compañía (2009)<sup>232</sup>, donde utilizó un pianoforte diseñado por Audi Design para Bösendorfer<sup>233</sup>.

La relación con Audi sitúa la construcción social de Lang Lang en un punto común con la industria automotriz. Asimismo, su participación con Rolex hace un vínculo entre la fabricación de relojes, el deporte de alto rendimiento y la MAO en una campaña publicitaria que toma como capital simbólico valores como la precisión, dominio técnico, pasión, elegancia y efectividad de sus productos, cualidades que se asumen de los agentes que utiliza para su difusión<sup>234</sup>. Lo anterior funciona igualmente como publicidad prestigiosa, como un intercambio de capital

---

<sup>231</sup> “Lang Lang’s virtues are the same as the virtues of AUDI AG: perfection, innovation, emotion” y “the musician is a bridge between the two worlds”, dijo Ralph Weyler, miembro de la junta administrativa del área de mercadeo y ventas de AUDI AG. Ver en línea: <http://www.automotoportal.com/article/lang-lang-global-audi-ambassador>. [Consultado el 10 de marzo de 2013]. Traducción: Mario A. Cabuto.

Desde noviembre de 2012, la colaboración con AUDI cedió paso a una relación homóloga con Volkswagen Group (ver en línea: <http://langlang.com/en/news/lang-lang-becomes-volkswagen-group-ambassador>. Consultado el 20 de marzo de 2013), propietario a su vez de la compañía anterior (ver [http://www.volkswagenag.com/content/vwcorp/content/en/brands\\_and\\_products.html](http://www.volkswagenag.com/content/vwcorp/content/en/brands_and_products.html). Consultado el 20 de marzo de 2013).

<sup>232</sup> Para más información del evento, ver en línea: <http://www.automotoportal.com/article/100th-anniversary-of-audi> [Consultado el 12 de marzo de 2012]. Un fragmento del mismo puede ser visto en: <http://www.youtube.com/watch?v=-Q0peVjAm48>. [Consultado el 12 de marzo de 2012].

<sup>233</sup> La colaboración Audi-Bösendorfer es digna de un análisis aparte (ver en línea: <http://www.boesendorfer.com/en/audi.html>. Fecha de consulta: julio, 2013). El que una compañía de diseño automotriz alemana realiza un modelo de piano para un fabricante alemán muestra un intercambio de capital cultural y poder simbólico entre una y otra. Esto pudo haber pasado como dato anecdótico si no fuera porque, en 2012, la compañía automotriz francesa Peugeot realizara un trabajo similar para los pianos Pleyel (ver en línea: <http://piano.pleyel.fr/piano-design/peugeot-design-lab.html?lng=EN>. Consultado el 22 de marzo de 2013). El intercambio de capitales en estas acciones deja ver de nuevo una lucha de campo protagonizada por los mismos constructores y que se remonta hacia principios del s. XIX en Europa y a finales de la centuria se extendería a Estados Unidos (ver Loesser, *op. cit.*).

<sup>234</sup> Esta campaña incluye un video donde se utiliza al personaje del solista como analogía de los valores y cualidades de los productos de la compañía suiza: habilidad, pasión, rendimiento y elegancia son los sustantivos utilizados para describir al pianista y a los relojes. La misma campaña ha utilizado la imagen de Roger Federer (1981-), jugador profesional de tenis reconocido ya como uno de los más destacados en la historia Asociación de Tenis Profesional (ver en: <http://www.atpworldtour.com/Tennis/Players/Top-Players/Roger-Federer.aspx>. Consultado el 9 de abril de 2013). El video se encuentra disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=30LUpbjy9zE>. [Consultado el 9 de abril de 2013].

entre el músico y las empresas para distinguirse culturalmente de sus competidores. En el caso de Montblanc, el flujo de capital incluye la gestión del pianista chino como presidente de la Fundación Cultural, desde 2008, que auspicia la misma corporación<sup>235</sup>, dedicada a “iniciar y apoyar proyectos alrededor del mundo desde 1992 en términos de patronazgo del arte, arte contemporáneo, teatro joven y música clásica”<sup>236</sup>, actividad que coincide con el discurso democratizador del pianista y su legitimación como un personaje investido con valores culturalmente bien vistos. En este punto, es difícil ignorar que las compañías que colaboran con L. Lang en la supuesta difusión del gusto por el arte son aquellas que generan una mayor distinción social para sus consumidores, lo que pone en entredicho la idea de democratización como una *doxa* en la que el altruismo y la versión legítima de la cultura son claramente parte de discurso propagandístico de las clases con mayor capital económico.



Imagen 13. Izquierda: zapatillas ADIDAS Gazelle “Lang Lang”. Derecha: fotografía de la campaña promocional de ADIDAS para dicho producto<sup>237</sup>.

El afán expansionista de Lang Lang lo ha llevado a crear una las relaciones comerciales que más ha llamado la atención: su contacto con la compañía Adidas. En 2008, la empresa de ropa deportiva sacó a la venta zapatillas con un diseño inspirado en el pianista para la línea del modelo *Gazelle*. La difusión de esta mercancía fue acompañada de un video publicitario que muestra a Lang Lang haciendo mímica, como si se encontrara en una de sus interpretaciones, sobre la

<sup>235</sup> Ver: <http://www.china.org.cn/english/culture/240418.htm>. Algunos ejemplos de esta publicidad se encuentran disponibles en: <http://www.debliljegen.com/works/montblanc> y <https://www.youtube.com/watch?v=trs479L8eQ8>. [Consultados el 11 de abril de 2013].

<sup>236</sup> “initiating and supporting worldwide projects since 1992 in terms of patronage of arts, contemporary arts, youn theatre and classical Music”. Traducción: Mario A. Cabuto. Disponible en: <http://www.montblanc.com/en/meet-montblanc/arts-and-culture/cultural-foundation.aspx#/About-the-Foundation>. [Consultado el 10 de abril de 2013].

<sup>237</sup> Fotografías disponibles en: <http://hypebeast.com/2008/4/lang-lang-x-adidas-originals-gazelle>. [Consultados el 11 de abril de 2013].

grabación de la *Rapsodia Húngara no. 2* de Liszt<sup>238</sup>. En esta ocasión, el capital simbólico ofrecido por el pianista lo sitúa en un lugar similar del mercado al de atletas de alto rendimiento como Michael Jordan (1963–)<sup>239</sup>, a sabiendas de los alcances mercantiles del deporte en Estados Unidos y Europa.

### **5.5. El solista estrella de rock (*bis*): entre lo residual y lo emergente**

Si sólo se observaran las estrategias de conservación en el campo implementadas por las instancias de legitimación, la variedad de recursos de difusión y mercadeo utilizados por L. Lang lo colocarían en un lugar impensable al momento de su llegada. Ni siquiera F. Liszt, quien viviera el ferviente deseo de su público por adquirir *souvenirs* del músico, desde cabellos, guantes, pañuelos y demás accesorios que poseyera el solista (cfr. Walker, *op. cit.*:289), dio muestras de una comercialización tan intensiva de su personaje. Esto es comprensible si, como propone Bourdieu, se observa cada caso desde su momento en el campo: ni el pianista húngaro ni sus contemporáneos tuvieron acceso a las posibilidades técnicas de comunicación y producción empleados hoy en día, por lo que resulta infértil comparar con los mismos parámetros a los solistas del pasado con los actuales; se trata de periodos distintos que implican una acumulación de capital propia de su tiempo y de los modos de producción disponibles<sup>240</sup>, así como la presencia de agentes que han incursionado paulatinamente en el campo, empleados para la cosificación de la producción musical a través de las dinámicas del mercado. Dado que la teoría de Bourdieu plantea precisamente que las predisposiciones de una posición son el producto de las relaciones inmediatamente anteriores en el campo, no hay parámetros fijos para medir qué

---

<sup>238</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L0Zpr1XIfOk>. [Consultados el 11 de abril de 2013]. La secuencia cinematográfica muestra el poder de la dramatización para generar el personaje de un pianista, dado que no se muestra un performance entero debido a la ausencia del pianoforte en escena y sólo se recurre a los movimientos corporales y gestos de Lang Lang para relacionarlo con la música reproducida durante el video.

<sup>239</sup> El basquetbolista norteamericano Michael Jordan, ganador de seis campeonatos en la liga profesional de su país y reconocido como uno de los deportistas más influyentes en la historia de su deporte, cuenta con su línea de ropa deportiva fabricada por la compañía Nike. (ver en línea: <http://www.biography.com/people/michael-jordan-9358066#personal-life-and-legacy>. Fecha de consulta: julio, 2012).

<sup>240</sup> La temporalidad estudiada en este trabajo abarca diferentes estadios del capitalismo –el industrial en el s. XIX y el neoliberal en el XX y lo que va del XXI–, cuyos efectos apenas se esbozan en este análisis. Estudiar las consecuencias profundas de la transformación del sistema económico en la producción musical exceden los alcances de esta investigación; sin embargo, ha sido posible afirmar que la MAO también se encuentra sumida en una dinámica de cosificación que la pone como otro tipo de mercancía.

tanto y cómo es aceptable socialmente que el solista se introduzca en el mercado – comportamiento necesario para su práctica– sin perder su legitimidad como productor cultural.

Asimismo, hay que considerar que el solista brota desde una práctica emergente –los albores del concierto de paga en el tránsito de los siglos XVIII y XIX– estructurada en condiciones que llevaron a la MAO a construir su propio mercado. En la actualidad, después de dos siglos de supervivencia, el solismo es ya una práctica *residual* –en tanto que las circunstancias sociales y culturales que lo formaron difieren de las actuales (ver Williams, *op. cit.*:190)– en varios aspectos como son el repertorio, las vías de legitimación y los formatos de presentación homogeneizada por su propio capital cultural, social y simbólico. Hoy en día, en una era los medios de producción de la industria cultural se introducen cada vez más en las disciplinas artísticas, Lang Lang es una muestra de los alcances que un solista de la MAO puede tener al mostrarse abierto a la incorporación de recursos técnicos y estrategias de difusión de última generación.

Particularmente, Lang Lang “se ha convertido a sí mismo en una marca”<sup>241</sup>, en “un signo que permite a los empresarios distinguir sus productos o servicios frente a los productos o servicios de los competidores”<sup>242</sup>, por lo que su nombre aparece sucedido del símbolo de marca registrada –*TM*– (ver Terauds, 2008). Si bien esto denota una práctica mediada completamente por las relaciones del mercado, de conceptos como el *copyright* y el *royalty* con la pretensión de salvaguardar la autonomía creativa y la propiedad intelectual del artista (cfr. Williams, *op. cit.*:44), también significan el logro de cierta individualidad, el ideal de la producción artística (ver 2.1.1.), de parte del solista: aunque su performance esté insertada en una tradición homogeneizada y mediada por múltiples agentes, el performer puede mantener cierto control –y retribución económica– en la

---

<sup>241</sup> “Like Paris Hilton and David Beckham, he has turned himself into a brand” (Kendall, 2010). Traducción: Mario A. Cabuto.

Steinway & Sons sells a range of Lang Lang pianos, there are branded Montblanc watches and a Lang Lang line of black-and-gold adidas trainers.

<sup>242</sup> Definición extraída del portal de internet de la Oficina Española de Patentes y Marcas. Disponible en: [http://www.oepm.es/es/propiedad\\_industrial/preguntas\\_frecuentes/FaqSignos01.html](http://www.oepm.es/es/propiedad_industrial/preguntas_frecuentes/FaqSignos01.html). [Consultado el 13 de enero de 2013].

distribución de su imagen y el uso de su nombre, en la expresión de un personaje musical único.

En relación a la “tragedia” que plantea Anson como responsabilidad parcial de los agentes de la industria cultural, el enfrentamiento de sus preconociones sobre el *habitus* –con sus diferentes versiones– del solista contra el personaje langiano resulta en un rechazo de este último, a pesar de la legitimación que le precede, y culpa parcialmente a los agentes de la industria cultural por ello. Sin embargo, a lo largo de esta investigación se ha mostrado la íntima relación del solismo con un mercado y la expansión continua de sus alcances. A través de la acumulación de capital cultural y social y, a partir de ello, la incorporación de medios de producción de la industria cultural, esta práctica se extiende desde la producción restringida hacia la gran producción masiva, proceso que ha ido sucediendo conforme a las transformaciones en los modos de producción de su tiempo, desde la cualidad de máquina del pianoforte hasta la tecnología de última generación implementada en la presentación escénica y la distribución del personaje musical. Queda esperar y comprobar si el éxito de Lang Lang (como el de Liszt<sup>243</sup>) y sus estrategias de posicionamiento se incorporan a manera de *habitus* de los recién llegados o, como señala A. Previn, si “la gente se cansará de todos los chanchullos”<sup>244</sup>. Sólo el tiempo determinará si su personaje se convierte en una anécdota de revista y el recuerdo de “un producto fabricado por la industria discográfica para consumo rápido” (Anson, op. cit. Citando el diario *La Presse*)<sup>245</sup>, o si logra su consagración como el pianista estrella de rock de esta era, después de todo “como Lang Lang, Liszt –su héroe–, fue también el *rockstar* de su tiempo”<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> De forma similar a Lang, Liszt fue acusado por el escritor Heinrich Heine (1797-1856) de ser un producto de mercadeo inteligente (Kramer, 2002:69), mientras que su posición ha sido consagrado en la historia de la disciplina.

<sup>244</sup> "People will get tired of all the shenanigans." Traducción: Mario A. Cabuto. Declaración hecha por A. Previn en entrevista (Brockets, 2008).

<sup>245</sup> "His November 2, 2003 recital in Montreal) was described by the leading French daily *La Presse* as 'an enormous disappointment'. Lang was judged, 'a product fabricated by the record industry for quick consumption [...] pianistically imperfect ... musically deficient ... mannered'." (Anson, 2003). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>246</sup> "Like Lang Lang, Liszt -his hero- was also the rock star of his time" (Michals, 2011). Traducción: Mario A. Cabuto.

## Conclusiones

Al inicio de esta investigación, se propuso que el solismo es un fenómeno amplio y en continua transformación. Ahora, una vez analizadas las circunstancias en torno a la construcción de esta posición en la MAO, y su relación con el caso de Lang Lang, se ha observado que se trata de un proceso movilizado por la fuerza de las relaciones sociales que entabla el pianista en el campo. Asimismo, se ha notado una tendencia por expandir su red desde el subcampo de producción restringida (donde dominan la academia, el concurso y los directores de orquesta) hacia el gran campo de producción simbólica (del circuito de conciertos de paga y el mercado discográfico). Este comportamiento se remonta hasta finales del siglo XVIII y principios del s. XIX, cuando del solismo moderno comenzaba a estructurarse a través de un proceso de especialización favorecida por la creación del mercado burgués, mismo que resultó en el surgimiento de los llamados pianistas compositores, antecesores del solista actual, quienes fueron los primeros en implementar estrategias para colocarse en el gusto del público burgués; en el s. XX, las prácticas del solismo incluyeron el uso de los medios de comunicación masiva, los de la industria discográfica y de la cinematografía; y, en el s. XXI, han aparecido los casos de difusión en los medios cibernéticos y la participación con fundaciones altruistas y empresas multinacionales que contribuyen a la construcción y difusión del personaje musical a nivel global.

La visibilidad del solista hace posible advertir un *habitus* incorporado por pocos agentes dentro de la producción de la MAO. El solismo responde a una clase específica de pianistas, un grupo bien reducido que deja fuera a un gran número de intérpretes que, si bien pudieran haber incorporado parte del capital expuesto hasta ahora (tal como el dominio técnico del repertorio, la legitimación institucional y la práctica del concierto de paga en solitario o como protagonista del concierto sinfónico), su presencia en el campo no figura con este título por carecer de uno de sus elementos fundamentales: su relación y subsecuente legitimación en el mercado hegemónico y sus instancias representativas (orquestas, recintos, compañías discográficas, prensa internacional).

El capital específico del solismo, la fuerza de su *habitus*, le ha otorgado un grado de autonomía frente a otras áreas de la producción musical, y ha sido,



simultáneamente, la causa de su propia homogeneización. Por un lado, la consagración de obras musicales como códigos para definir la autoridad del pianista para presentarse en solitario, tanto por las instancias de legitimación y como las del mercado, dan la impresión de que, en la práctica del concierto de paga de la cultura hegemónica, la música escrita posteriormente a la Segunda Guerra Mundial carece de lugar dentro de la profesión del solista; en el caso específico de Lang Lang, la cantidad de obras distintas que presenta es más reducida que la de sus competidores con menor proyección en los medios<sup>247</sup>, lo que visibiliza con mayor claridad la reducción de capital cultural en el personaje musical con relación a la demanda del mercado.

La reincidencia en las conductas, las creencias, las relaciones, los formatos de presentación y la incorporación de capital de los recién llegados que logran posicionarse con este *habitus*, convierten al solista como el estandarte de una práctica residual surgida hace prácticamente dos siglos. Durante este tiempo, el solismo ha sufrido pocas reestructuraciones importantes, como el posicionamiento de la academia y el concurso como instancias legitimadoras en el s. XX. Aparentemente, la fortaleza de su estructura-estructuradora (en el subcampo de producción restringida) se presenta como una de las causas de debilitamiento paulatino de la relación entre esta profesión y el mercado musical: Max Hole, directivo de la compañía discográfica Universal Music, acusa a la práctica actual de la MAO de ser rígida, elitista, y encontrarse en una caída comercial que pudiera significar su extinción (ver Ayuso, 2013). Es justo aquí donde la hipermercantilización de Lang Lang parece tener un lugar más allá de la excentricidad de su caso, sino como una respuesta a la homogeneización.

Desde la perspectiva teórica de Auslander, el pianista chino construye su personaje como solista a la manera de un “*frontman* de una banda de rock” (Ayuso, 2013), con lo que amplía el tamaño y el perfil de su audiencia sin perder su legitimidad en el subcampo de producción restringida. Lang Lang ha pagado su *derecho de admisión* durante la etapa formativa (ver Bourdieu, 2002:122); posteriormente, su incursión en el ámbito profesional ha seguido, y sigue, los patrones de conducta predispuestos por la disciplina, mostrando apenas algunas

---

<sup>247</sup> La comparación es hecha de analizar los calendarios de recitales de los pianistas Lang Lang, Yuja Wang y Yundi Li en sus respectivos sitios oficiales de internet.

desviaciones como la introducción de algunos elementos de su capital cultural nacional, hasta la aparición de *Liszt Now* y su participación en campañas publicitarias, una vez que ya se había posicionado como un solista prestigioso. De tal manera, L. Lang logra cierto sentido de distinción en el gran campo de la producción a través del uso de los medios de producción de la industria cultural desde su posición en la MAO, logrando en cierto modo algo similar a lo hecho por Liszt en su momento: elevar la posición del solista a un lugar que sobrepasa las fronteras su campo, un agente cuyo poder simbólico es pretendido por otros campos de producción para legitimarse.

Sin embargo, habría que discutir los efectos de estas incorporaciones mediante las cuales la MAO se convierte en parte de un proyecto de mercantilización del personaje musical langiano. Un posible desenlace sería que Lang Lang pase a la historia como el recuerdo de “un producto fabricado por la industria discográfica para consumo rápido” (Anson, *op. cit.* Citando el diario *La Presse*)<sup>248</sup>, como una aventura aislada caracterizada por artimañas como predice A. Previn. Por otro lado, si logra su consagración como el pianista estrella de rock de esta era, así como “Liszt –su héroe–, fue también el *rockstar* de su tiempo”<sup>249</sup>, pudiera sentar las bases de una *revolución parcial* como en el caso de Liszt<sup>250</sup>, y que sus estrategias formaran parte del *habitus* de un nuevo estadio del solismo que produzca personajes similares al del pianista chino, aunque corriendo el riesgo de una nueva estandarización.

Ahora bien, dado que el solismo ha sido analizado en esta investigación desde una posición periférica en la musicología con respecto a un fenómeno que sucede en el espacio hegemónico, cabría preguntar cuál es la relación actual del solismo en México y cómo se lleva a cabo la incorporación del *habitus* en este ámbito. El paso siguiente sería, tomando como referencia lo expuesto en este trabajo, detectar la

---

<sup>248</sup> “His November 2, 2003 recital in Montreal) was described by the leading French daily *La Presse* as ‘an enormous disappointment’. Lang was judged, ‘a product fabricated by the record industry for quick consumption [...] pianistically imperfect ... musically deficient ... mannered’.” (Anson, 2003). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>249</sup> “Like Lang Lang, Liszt -his hero- was also the rock star of his time” (Michals, 2011). Traducción: Mario A. Cabuto.

<sup>250</sup> De forma similar a Lang, Liszt fue acusado por el escritor Heinrich Heine (1797-1856) de ser un producto de mercadeo inteligente (Kramer, 2002:69), mientras que su posición ha sido consagrado en la historia de la disciplina.

presencia y fuerza de los agentes del campo de producción musical con el fin de comparar la competencia del campo nacional ante el discurso dominante.

## Bibliografía

ADORNO, Theodor W.

1941. "On popular music". *Studies in Philosophy and Social Science*, IX, pp. 17-48. Nueva York: Institute of Social Research. Disponible en: [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On\\_popular\\_music\\_1.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml). [Consultado el 10 de mayo de 2012].

1969. "La industria cultural". *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos* (1998). III Edición. Valladolid: Editorial Trotta.

1975. "Cultural Industry Revisited". *The Cultural Industry: Selected essays on mass culture*. J. M. Bernstein (ed.). 2001. Nueva York: Routledge Classics.

ALLSOBROOK, Ian David. 1991. *Liszt: my travelling circus life*. Southern Illinois University Press.

[ANÓNIMO]. 1982. "Arthur Rubinstein Dies in Geneva at 95". *The new York times*. Disponible en: <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0128.html>. [Consultado el 14 de enero de 2013].

ANSON, 2003. "Lang Lang: Carnegie Hall Recital Debut". *La Scena Musicale*. Disponible en: <http://www.scena.org/columns/anson/031108-PA-acis.html>. [Consultado el 5 de diciembre de 2012].

AUSLANDER, Philip.

2006. "Musical Personae". *The Drama Review*, Vol. 50, No. 1, pp. 100-119. New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

2006-1. *Performing Glam Rock*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

AYUSO, Miguel. 2013. "¿Queréis salvar a la música clásica? Bailad más y vestíos de otra manera". *El Confidencial*. Disponible en: <http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2013/01/25/ldquoquereis-salvar-a-la-musica-clasica-bailad-mas-y-vestios-de-otra-manerardquo-113519/>. [Consultado el 30 de enero de 2013]

BABBIT, Milton. 1958. "Who cares if you listen". *High Fidelity*. Disponible en: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic244629.files/Who%20Cares%20if%20You%20Listen.pdf>. [Consultado el 8 de julio de 2012].

BEERY, Michael. 2009. "Enhancing musical performance". *TRANS-Revista transcultural de música*. Vol. 13 (Artículo 10). [Consultado 30 de abril de 2012].

BENJAMIN, Walter. 1989. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1935). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

BOURDIEU, Pierre.

1971. "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique" (1969). *Revue Internationale des Sciences Sociales* (UNESCO), vol. XX, n° 4. París. Traducción de Violeta Guyot para la edición: A. Silbermann y otros, Sociología del arte. Buenos Aires: Nueva Visión.

1986. "Habitus, code et codification". En *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 64, septiembre 1986. De quel droit? Pp. 40-44.

1990. *Questions de sociologie* (1984). Traducción de Martha Pou de la edición de Les éditions de Minuit, París. México: Editorial Grijalbo, S. A.

1997. *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action* (1994). Traducido por Thomas Kauf para la edición: "Razones prácticas: sobre la teoría de la acción", Editorial Anagrama, Barcelona.

2000. *Poder, derecho y clases sociales*. Segunda edición. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, S. A.

2000-1. *El campo científico*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.

2002.

"Champ intellectuel et projet créateur" (1966). *Les Temps Modernes*, No. 246. París. Traducción de Alberto de Ezcurdia para la edición: J. Pouillony otros, "Problemas de estructuralismo", México, Siglo XXI, 1967, Buenos Aires: Montessor, pp. 9-50.

"Las constantes del campo intelectual" es el último párrafo de "Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without Subject", en *Social Research*, año XXXIV, n° 1, primavera 1968. Trad. de Ramiro Gual para el volumen: P. Bourdieu- Jean-Claude Passeron, "Mitosociología", Barcelona, Fontanella, 1975, pp. 51-60

"Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", en Scoliés, I, París, 1971. Traducción de Jorge Dotti para la edición: Pierre Bourdieu, "Campo de poder, campo intelectual", Buenos Aires, Folios, 1983, Pp. 97-118.

2007. *El sentido práctico*. Traducción de Ariel Dilon. México: Siglo Veintiuno Editores, S. A. de C. V.

2011. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BROCKETS, Emma. 2008. "I gambled on my talent". *The Guardian*. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/music/2008/octC/01/classicalmusicandopera.usa>. [Consultado el 12 de: abril de 2012].

BROWER, Harriette. 1915. *Piano mastery: talks with master pianists and teachers*. Nueva York: Frederick A. Stokes Company Publishers.

BROWN, Chip. 2013. "The Epic Ups and Downs of Peter Gelb", *The New York Times*. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2013/03/24/magazine/the-epic-ups-and-downs-of-peter-gelb.html?pagewanted=all&r=1&>. [Consultado el 21 de junio de 2012].

CHIANTORE, Luca. 2001. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza Editorial.

COHEN, Albert. "Performance theory". En *The Cambridge History of Western Music Theory* (ed. Thomas Christensen). Pp. 534–553. Cambridge: Cambridge University Press.

COOK, Nicholas.

1998. *MUSIC: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.

2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance". *Music Theory Online*, Vol. 7, #2. Disponible en: <http://www.mtosmt.org/>. [Consultado el 12 de enero de 2012].

y Eric Clarke (editores). 2004. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Nueva York: Oxford University Press.

COOKE, James Francis. 1913. *Great Pianists on Piano Playing*. Filadelfia, Theo. Pressler Co.

COUPERIN, François. 1717. *L'art de toucher le clavecin*. París. Disponible en: [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP278954-PMLP09374-Couperin\\_-\\_L\\_art\\_de\\_Toucher\\_le\\_Clavecin\\_-1717-.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP278954-PMLP09374-Couperin_-_L_art_de_Toucher_le_Clavecin_-1717-.pdf). [Consultado el 13 marzo de 2012]

CRANMER, Margaret. 2007. "Zumpe, Johannes [Johann Christoph]". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 5 de junio de 2012]

DOLGE, Alfred. 1911. *Pianos and their makers*. Covina: Covina Publishing Company.  
DAHLHAUS, Carl. 2002. "Absolute Musik" (1989). En Herfort-Ehrmann, Sabine et al (eds.). *Europäische Musikgeschichte*. Kassel: Bärenreiter. Pp. 679-704.

EHRlich, Cyril. 1990. *The piano: a history*. 1990. Oxford: Clarendon Press.

ELLIS, Katherine. 2001. "The structures of musical life". En *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (Jim Samson, ed.). Pp. 343–370. Cambridge: Cambridge University Press.

FANNING, David. 2007. "Richter [Rikhter], Sviatoslav (Teofilovich)". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 11 de Julio de 2012]

FOWLER, Damian. 2013. "Friedrich Gulda - A Classical Cat". *Classivaltv*. Disponible en: <https://www.classicaltv.com/the-informer/friedrich-gulda-a-classical-cat>. [Consultado el 8 de septiembre de 2012]

FUBINI, Enrico. 1988. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. II Edición. Madrid: Alianza Editorial.

GARDEN, Edwar. "Rubinstein [Rubinshteyn], Anton Grigor'evych". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado eel 30 de octubre de 2012].

GERIG, Reginald G. 2007. *Famous pianists & their technique*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

GESSELE, Cynthia M. 2007. "Conservatories: 2. French-speaking countries". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 9 de agosto de 2012].

GILLESPIE, John. 1965. *Five centuries of keyboard music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. I Edición (reimpresión). Nueva York: Dover Publications, Inc.

GODLOVITCH, Stan. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. Nueva York: Routledge.

GOEHR, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Nueva York: Oxford University Press.

GOODMAN, Walter. 1987. "Horowitz plays Mozart". *The New York Times*. Disponible en: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B0DE3D61638F93BA35753C1A961948260>. [Consultado el 23 de septiembre de 2012].

GRIFFITHS, Paul. 2007. "Concerto". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 11 de junio de 2012].

HANCOCK, Herbie. 2009. "Lang Lang". *Time: The World's Most Influential People*. Abril 30. Disponible en: [http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410\\_1893836\\_1894420,00.html](http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410_1893836_1894420,00.html). [Consultado el 2 abril de 2012].

HAMILTON, Kenneth. 2008. *After The Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Nueva York: Oxford University Press.

HAYS, Jeffrey. 2008. "Lang Lang, Yo Yo Ma and Chinese Western Classical Musicians". *Facts and Details*. Disponible en:

<http://factsanddetails.com/china/cat7/sub41/item1092.html>. [Consultaod el 7 de abril de 2012]

HEINE, Heinrich – O. G. Sonneck y Frederick H. Martens. "Heinrich Heine's Musical Feuilletons". *The Musical Quarterly*, Vol. 8, No. 3 (Jul., 1922), pp. 435-468. Oxford: Oxford University Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/738167>. [Consultado el 9 de agosto de 2013]

HOFMANN, Josef. 1976. *Piano playing*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

HOLLAND, Bernard. 1989. "Vladimir Horowitz, Titan of the Piano, Dies". *The New York Times*. Disponible en: <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1001.html>. [Consultado el 4 de enero de 2013].

HOOVER, Cynthia Adams. 2007. "Steinway". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 7 de diciembre de 2012].

HUNG, Eric. 2009. "Performing 'Chineseness' on the Western Concert Stage: The Case of Lang Lang. En *Asian Music*, Vol. 40, No. 1, Music and the Asian Diaspora, pp. 131–148. Austin: University of Texas Press.

JANDER, Owen. 2007. "Virtuoso", *Grove Music Online*. Disponible en [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 18 de diciembre de 2012].

JERGER, Wilhelm (ed.). 2010. *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary Notes of August Göllerich, Edited by Wilhelm Jerger*. Traducción de Richard Louis Zimdars. Indianápolis: Indiana University Press.

KELLET, E. E. y E. W. Naylor. 1899. *A History of Pianoforte and Pianoforte Players*. Traducido del alemán por Oscar Bie. Nueva York: E. P. Dutton & Company.

KENDALL, Paul. 2010. "Lang Lang – the Tiger Woods of classical music". *The Telegraph*. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/7801346/Lang-Lang-the-Tiger-Woods-of-classical-music.html>. [Consultado el 13 de abril de 2012]

KRAMER, Lawrence. 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Los Ángeles: University of California Press.

LANG, Lang

y David Ritz. 2008. *Journey of a Thousand Miles*. Nueva York: Spiegel & Grau.

y Michael Frenc. 2010. *Playing with flying keys*. Nueva York: Laurel Leaf.

LARA, Rossana. 2011. *Composición y escucha burguesa: principios de continuidad y ruptura en el cuarteto Gran Torso de Helmut Lachenmann*. Tesis de Maestría. México: Posgrado en Música de la UNAM.



LATHAM, Allison y Piers Spencer. 2007. "Competitions in music". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 8 de agosto de 2012]

LEUNG, Rebecca. 2005. "Lang Lang: Piano Prodigy". *CBS News*. Disponible en: <http://www.cbsnews.com/news/lang-lang-piano-prodigy/>. [Consultado el 19 de mayo de 2012].

LOESSER, Arthur. 1954. *Men, Women and Pianos: A Social History*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

LÓPEZ Cano, Rubén. 2009. *Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore*. Disponible en línea: <https://www.dropbox.com/s/rwj6635688davgg/2009.Jarret.pdf>. [Consultado el 3 de junio de 2012].

MADRID, Alejandro L. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. En *TRANS-Revista transcultural de música*. Vol. 13 (Introducción al dossier). [Consultado 30 de abril de 2012].

MANN, William S. 2007. "Moore, Gerald". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 21 de octubre de 2012]

McDOUGALL, Christopher. 2005. "Bang Bang". *Esquire*. Disponible en: [http://www.esquire.com/features/best-n-brightest-2005/ESQ1205B&BVANDER\\_208\\_4](http://www.esquire.com/features/best-n-brightest-2005/ESQ1205B&BVANDER_208_4). [Consultado el 18 de mayo de 2012].

McLEOD, Ken. 2001. "Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music". *Popular Music*, Vol. 20, No. 2, pp. 189-203. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/853651?sid=21105276038741&uid=2&uid=3738664&uid=4>. [Consultado el 5 de julio de 2012].

METHUEN-CAMPBELL, James. 2007. "Oborin, Lev (Nikolayevich)". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 23 de octubre de 2012]

METZNER, Paul. 1998. *Crescendo of the Virtuoso*. Los Ángeles: University of California Press.

MICHALS, Susan. 2011. "Why Liszt Tops Lang Lang's List". *The Wall Street Journal*. Disponible en: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/11/06/why-liszt-tops-lang-lang-list/>. [Consultado el 21 junio de 2012].

MIDGETTE, Anne. 2012. "Lang Lang's unique style, good and bad, offers originality". *The Washington Post*. Disponible en: [http://www.washingtonpost.com/entertainment/music/lang-langs-unique-style-good-and-bad-offers-originality/2012/11/05/7c89bbd6-2793-11e2-9972-71bf64ea091c\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/entertainment/music/lang-langs-unique-style-good-and-bad-offers-originality/2012/11/05/7c89bbd6-2793-11e2-9972-71bf64ea091c_story.html). [Consultado el 5 de diciembre de 2012].

MORRISON, Bryce.

2007. "Larrocha (y de la Calle), Alicia de". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 25 de octubre de 2012].

2007-1. "Argerich, Martha". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 25 de octubre de 2012].

NEUHAUS, Heinrich. 1958. *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. Traducción de Guillermo González – Consuelo Marín Colinet (1985). Madrid: Real Musical.

NORRIS, Geoffrey. 2007. "Rachmaninoff [Rakhmaninov, Rachmaninov], Serge [Sergey] (Vasil'yevich)". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 16 de julio de 2012].

PADILLA, Alfonso. 1995. *Dialéctica y música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Sociedad Musicológica de Finlandia.

PECKAZ, Jolanta T. 2004. "Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents". *Journal of Musicological Research*, 23, pp. 39-80. Routledge.

RATTALINO, Piero. 1988. *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. Traducción de Juan Godó Costa (2005). Huelva: Idea Books, S. A.

REICH, Nancy B. 2007. "Schumann [née Wieck], Clara (Josephine)". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) [Consultado el 7 de julio de 2012].

Von RHEIN, JOHN. 2002.

-1 "Lang Lang dismisses composer's intentions". *Chicago Tribune*. Disponible en: [http://articles.chicagotribune.com/2002-07-08/features/0207080024\\_1\\_lang-lang-grieg-piano-concerto-ravinia](http://articles.chicagotribune.com/2002-07-08/features/0207080024_1_lang-lang-grieg-piano-concerto-ravinia). [Consultado el 9 de diciembre de 2012].

-2 "Bend the rules, but don't break the bond". *Chicago Tribune*. Disponible en: [http://articles.chicagotribune.com/2002-08-18/news/0208180129\\_1\\_lang-lang-ravinia-music](http://articles.chicagotribune.com/2002-08-18/news/0208180129_1_lang-lang-ravinia-music). [Consultado el 10 de diciembre de 2012]

RINK, John. 2001. "The profession of music". En *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (Jim Samson, ed.). Pp. 55–86. Cambridge: Cambridge University Press.

RIPIN, Edwin M. y Stewart Pollens. 2007. "Pianoforte [piano]". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 15 de marzo de 2012].

ROSAND, Ellen. 2007. "Opera". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 25 de julio de 2012].

SALAZAR, Adolfo. 1984. *La música en la sociedad europea: II. Hasta fines del siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.

SAMSON, Jim

2004. *Virtuosity and the Musical Work: the Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.

y J. P. E. Harper-Scott (ed.). 2009. *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

SMALL, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

SCHONBERG, Harold. C. 2007. "Horowitz, Vladimir". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 17 de Julio de 2012]

STAUPE, Andrew. 2014. "So you want to be a concert pianist?". Disponible en: <http://www.classicalmpr.org/story/2014/01/22/want-to-be-concert-pianist>. [Consultado el 25 de junio de 2014]

TARUSKIN, Richard.

1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Pp. 173–197. New York: Oxford University Press.

2010. *Oxford History of Western Music*. Vol. III (Cap. 5). Oxford University Press. Disponible en: <http://www.oxfordwesternmusic.com/>. [Consultado el 18 de agosto de 2012]

TERAUDS, John. 2008. "Lang Lang's trademark piano style enthralls". *The Star*. Disponible en: [http://www.thestar.com/news/2008/09/29/lang\\_langs\\_trademark\\_piano\\_style\\_enthralls.html](http://www.thestar.com/news/2008/09/29/lang_langs_trademark_piano_style_enthralls.html). [Consultado el 20 de febrero de 2013].

TIMBRELL, Charles. 2007. "Planté, Francis [François]". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) [Consultado el 20 de Julio de 2012]

THOMPSON, Marc R. 2007. *Expressive gestures in piano performance* (Tesis de maestría). University of Jyväskylä.

TYRANGIEL, Josh (ed.). 2009. "Lang Lang". *Time*. Disponible en: <http://content.time.com/time/interactive/0,31813,1894681,00.html>. [Consultado el 24 de septiembre de 2012]

WALKER, Alan. 1983. *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*. Londres: Faber and faber limited.

WAKIN, Daniel J. 2009. "Schuyler Chapin, Champion of Arts in New York, Dies at 88". *The New York Times*. Disponible en: [http://www.nytimes.com/2009/03/08/arts/music/08chapin.html?pagewanted=all&\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2009/03/08/arts/music/08chapin.html?pagewanted=all&_r=1&). [Consultado el 27 de octubre de 2012]

WEBER, William. 2007. "Conservatories". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) [Consultado el 13 de agosto de 2012]

WEBSTER, James. 2007. "Haydn, (Franz) Joseph". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) [Consultado el 25 de julio de 2012]

WILSON, Sophie. 2012. "Pianist Valentina Lisitsa: interview with the YouTube star", en *The Telegraph*. UK. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/9467708/Pianist-Valentina-Lisitsa-interview-with-the-YouTube-star.html>. [Consultado el 6 de abril de 2013].

WILLIAMS, Raymond. 1981. *Sociología de la cultura*. Traducción de Graziella Barvalle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

YATES, W. E. 2007. "Biedermeier". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 13 de agosto de 2012].

ZEMELMAN, Hugo. 2004. "Pensar teórico y pensar epistémico: los retos de las ciencias sociales latinoamericanas". *América Latina: Los desafíos del pensamiento teórico*, Irene Sánchez Ramos y Raquel Sosa Elízaga coord. Mexico: Siglo XXI.

WOODWARD, Martha. 2007. "Liberace [Liberace, Wladziu Valentino; Liberace, Walter]". *Grove Music Online*. Disponible en: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). [Consultado el 19 de enero de 2013].

### **Lista de filmaciones citadas en el cuerpo del trabajo.**

[AA. VV.]. 2010. *Yo Yo Ma: Inspired by Bach*. Sony.

[Autor no disponible]. 1975. *Arthur Rubinstein: Piano Concertos*. UNITEL Film.

[Autor no disponible]. 2005. *Imagine Being a Concert Pianist*. BBC. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Sl3Mtg99fio>. [Consultado el 20 de junio de 2012].

BROWNING, Kirk y Fred Calland. 1978. *Horowitz at the White House*. Greater Washington Educational Telecommunications Association Inc.

DISNEY, Walter. 1929. Walt Disney Studios–Celebrity Productions. E. U. A.

FRELENG, Fritz. 1946. Warner Bros. Pictures. E. U. A.

GELB, Peter. 2007. *Horowitz a Reminiscence*, CAMI Video.

GRUBE, Thomas. 2011. *Lang Lang: Liszt Now*. SONY MASTERWORKS.

HANNA, William y Joseph Barbera. 1947. Metro–Goldwyn–Mayer. E. U. A.

KOENIG, Wolf y Roman Kroitor. 1959. *Glenn Gould: On The Record*. National Film Board. Canadá.

LARGE, Brian. 1987. *Horowitz in Vienna*. CAMI VIDEO Inc.

MAYSLES, Albert,  
y David Maysles. 1985. *Horowitz: The Last Romantic*. CAMI VIDEO Inc.

Susan Froemke y Charlotte Zwerin. 1987. *Horowitz plays Mozart*. Columbia Artists.

MENDES, Lothar. 1937. *Moonlight Sonata*. Pall Mall Productions.

MIROW, Benedict. 2004. *Lang Lang: Live at Carnegie Hall*. Deutsche Grammophon.

MONSAINGEON, Bruno. 1974. *Glenn Gould: l’alchimiste*. EMI.

POLANSKI, Roman. 2002. *El pianista (The Pianist)*. Studio Babelsberg.

REIS, Irving. 1951. *Of Men and Music*. World Artists Productions, Inc.–Twentieth-Century Fox Film Corp.

SIMONNET, Olivier. 2012. *Sacrificium –The Art of the Castrati– Bartoli*. DECCA.

SPRINGFORD, Matthew. 2012. *Do or Die: Lang Lang’s Story*. BBC Scotland.

STURROCK, Donald. 1999. *The Art of Piano: Great Pianists of the 20th Century*. Idéale Audience/IMG Artists.

SWANN, Christopher. 1985. *The Making of West Side Story*. British Broadcasting Corporation (BBC)–UNITEL.

ULMER, Edgar G. 1947. *Carnegie Hall*. Federal Films–United Artists.