

SITUACION DE LA LITERATURA PIANISTICA EN EL EXPERIMENTALISMO CONTEMPORANEO

p o r

Cirilo Vila

Un pianista o un estudiante de piano de nuestra época, enfrentado a la producción que los compositores actuales han dedicado a su instrumento, se plantearía, a no dudarlo, una serie de interrogantes, derivadas tanto de la situación que ocupa dicha producción dentro del total de la música contemporánea como de los problemas específicamente pianísticos que suscita. Interrogantes que poseen, en cierto modo, el carácter de apremiantes, por cuanto algunas de ellas inciden en el porvenir del intérprete. A bosquejar un breve estudio de tales problemas y a formular en lo posible algunas respuestas, va encaminado el presente artículo.

Conviene advertir, por otra parte, que dicho estudio se realizará, en cuanto sea factible, con un criterio esencialmente pianístico, con el objeto de enfocar el asunto desde una posición más singular y definida. (No se interprete mal el término pianístico y distíngaselo claramente del peyorativo vocablo "pianero". Un pianista, como cualquier otro intérprete digno de tal calificativo, es y debe ser ante todo un músico, cabal y consciente). Además, tal criterio ofrece la ventaja de darnos una visión de perfiles más humanos, por cuanto, como ya se ha señalado, un estudio de esta índole reviste para el pianista un carácter más urgente, más inmediato, e incluso, más vital.

Aunque el piano no ocupe dentro de la producción musical de la actualidad el sitial preeminente que le confirió el Romanticismo —período en que se constituyó en uno de los ejes básicos para la mayoría de los compositores— no podríamos afirmar categóricamente, pese a la pérdida de su cetro, que haya pasado a una posición secundaria o que haya sido desdeñado por los creadores contemporáneos. Esta aseveración estaría muy lejos de ser válida.

En efecto, si bien es cierto que la atención de los compositores se ha desviado preferentemente hacia otros derroteros y ha hecho perder al piano su lugar de privilegio, en parte debido al enriquecimiento de las posibilidades de otros instrumentos, no es menos cierto que los grandes creadores de nuestra época le han obsequiado con una parte importante de su obra. No sólo eso. Los más auténticos innovadores del siglo han transmitido al instrumento las peculiaridades de su estilo, desde Debussy y los impresionistas hasta los músicos más recientes. Tanto es así, que si consideramos la literatura pianística exclusivamente, podríamos trazar un panorama bastante exacto de la evolución musical de nuestros días y de las singularidades que distinguen a tendencias y autores.

Asimismo, los compositores contemporáneos, al infundirle sus respectivos caracteres estilísticos al instrumento, no han despreciado la posibilidad de encontrar recursos sonoros distintos en él (hablamos aquí del piano normal, como instrumento legado por la tradición), conduciéndolo por una vía experimental. Recursos como el siguiente, por ejemplo:

(Copland, Variaciones para piano).

Ej. 1.-
THEME
Grave (♩ = 48)

non legato (*) 3ff (*)

(h)

en que la nota señalada con asterisco se oprime silenciosamente y al levantarse el resto de las teclas menos ésta queda resonando su octava superior, que ya ha sido presionada, con una sonoridad muy especial, son un ejemplo de tales búsquedas.

Empero, un hecho es evidente: por esta senda no es mucho más lo que puede avanzarse y hallazgos como el citado son escasos, si no únicos y excepcionales, por cuanto el instrumento que hemos designado como piano normal vio prácticamente agotadas sus posibilidades instrumenta-

les intrínsecas durante la época del Romanticismo, habiendo llegado a su máximo esplendor y más alta culminación con el pianismo de Chopin y, por sobre todo, con el de Franz Liszt.

Si bien el primero, debido a una compenetración extraordinaria entre pensamiento musical y medio instrumental confirió al piano una personalidad inconfundible, el segundo, llevado de su dominio absoluto de la ejecución, no dejó prácticamente ningún terreno inexplorado en su instrumento, tanto en lo referente al aspecto puramente virtuosístico como por lo que respecta a posibles efectos. Esta aseveración es probable que cause sorpresa y que pueda provocar controversias. Se podría argüir que otras corrientes posteriores han proporcionado al piano un nuevo bagaje de recursos, como sería el caso, por ejemplo, de los autores que representan al impresionismo, o bien, algunas individualidades de tanta originalidad y carácter como Béla Bartók.

Pero estos argumentos son fácilmente refutables. En efecto, las sonoridades de tipo impresionista ya aparecen en Chopin (bastaría con citar la *Berceuse* de dicho autor), y el pianismo de Ravel encuentra su antecedente en Liszt —algunas páginas de los *Años de Peregrinaje* son una excelente comprobación— y asimismo, los efectos de tipo percutido, tan característicos de Bartók, encuentran su antepasado, también, en las obras del ilustre coterráneo de este último.

No es que se quiera restar originalidad o mérito a los compositores posteriores mencionados. Es indudable que las posibilidades señaladas por Chopin y Liszt, a la vez que fueron dotadas de un nuevo sentido y una orientación diferente, encontraron en sus respectivos estilos una realización rica y plena, de extraordinaria calidad. Sólo que, además de lo expuesto, aún subsiste otra diferenciación: tanto Liszt como Chopin pensaban pianísticamente, en cambio los músicos que les sucedieron, si bien explotaron otros recursos del piano, algunas con innovaciones verdaderamente revolucionarias, lo hicieron principalmente en función de sus respectivas tendencias estéticas —lo cual concuerda con lo que afirmábamos anteriormente— aplicando éstas al instrumento. Muchos de ellos contemplando ciertamente el aspecto pianístico, incluso, como decíamos, investigando nuevos expedientes sonoros —sin olvidar que compositores como Bartók o Prokofieff fueron también excelentes intérpretes—, pero otros, como Schönberg, apartados totalmente de lo usual y virtuosístico legado por el siglo XIX, entreviendo, quizás, posibilidades musicales intrínsecas, o siguiendo una vía esencialmente abstracta, creando, sin duda, obras de alta calidad musical y expresiva:

SCHÖNBERG — *Klavierstücke*. Op. 19, N^o 16.

Ej. 2.-
Sehr langsam (♩)

pp pppp pp ppp

Seq. *

p pp ppp pppp

mit sehr zartem Ausdruck genau in Takt wie ein Hauch pppp

desprovistas, empero, de un carácter netamente instrumental.

Asimismo, los representantes del experimentalismo más reciente han tratado de buscar en el piano recursos que respondan a sus exigencias innovadoras y a las necesidades de su lenguaje y de sus convicciones de avanzada. Es decir, se han ido ensanchando los horizontes del instrumento —aunque no sea bajo un predicamento estrictamente pianístico, como anotábamos antes— y se han llevado sus posibilidades acústicas a un límite que quizás sea el último, como lo comprueba el hecho de que se haya arribado a la invención y construcción de pianos preparados —como el piano preparado del norteamericano John Cage, por ejemplo, que es el más conocido—, mecanismos que sobrepasan la esfera del piano normal, y permiten al compositor contar con un inmenso caudal de probabilidades y efectos sonoros, como se verá más adelante.

Las anteriores consideraciones requieren una explicación más extensa en cuanto se refiere a posibilidades acústicas del piano y poder apreciar de este modo dónde residen las innovaciones de los últimos experimentalistas, como es el caso del citado John Cage, el alemán Karlheinz Stockhausen o el francés Pierre Boulez. Hemos mencionado la palabra límite, y nos parece que haciendo un recuento, adoptando como

punto de mira precisamente los límites alcanzados por el piano, podemos clarificar bastante la perspectiva en el asunto que nos ocupa.

Porque, en efecto, el problema se reduce en último término a una cuestión de límites, tanto por lo que respecta al instrumento en sí, como a los límites inherentes al pianista y a los que alcanza el auditor ante el estímulo sonoro del piano.

Los límites del instrumento podemos referirlos, a grandes rasgos, a la velocidad y a la matización. En cuanto a la primera —cualidad eminentemente virtuosística—, ya en las postrimerías del pasado siglo nos parece que se obtuvo un límite prácticamente infranqueable, no sólo en las obras de virtuosos como Liszt, Anton Rubinstein, Godowsky u otros, sino, incluso, en las de un Brahms, por ejemplo, para quien nunca constituyó un fin lo virtuosístico y que jamás cayó en alardes malabaristas, superfluos y estériles:

J. BRAHMS — *Concierto Nº 2 en Si Bemol, 1.er movimiento.*

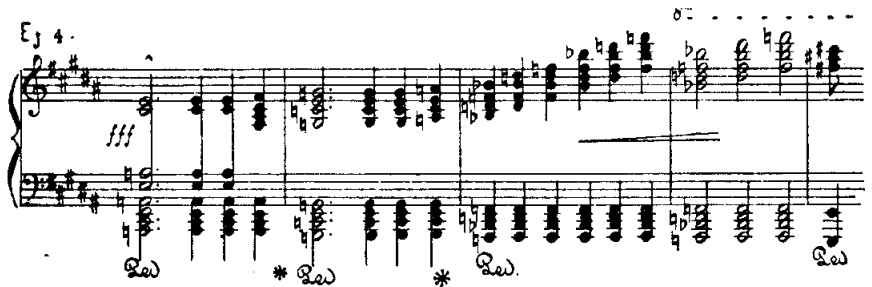
Ej. 3 -

Allegro

Esto, como es obvio, podemos hacerlo extensivo a los límites que afectan al ejecutante.

En lo que atañe a la matización, podemos considerar sus límites en cuanto al máximo o al mínimo volumen posible del sonido. Por lo que respecta a la mayor intensidad sonora, hemos de reconocer que también se llegó a un límite extremo en la pasada centuria, aunque se hayan empleado posteriormente indicaciones de matiz que señalarían un mayor volumen (*ffff*); pero los efectos obtenidos no superan en intensidad sonora a los obtenidos en las obras precedentes, debido, seguramente, a que en éstas el tipo de escritura es más denso y compacto:

LISZT, Sonata en Si Menor.



Tampoco podríamos afirmar que es en nuestra época cuando se obtiene el límite extremo en cuanto a una mínima intensidad de sonido se refiere. Descontando algunos fragmentos de las obras de Liszt, encontramos una variada gama de matices en la música impresionista, tendiente a reducir la sonoridad del instrumento, alcanzando en muchas oportunidades el "piano-pianísimo" (ppp), y aun superándolo, aunque en forma más restringida. En cambio, para Isaac Albéniz, una indicación como pppp es algo muy usual y frecuente, llegando a veces a un casi increíble ppppp (en "Evocación", por ejemplo, en algunos compases finales). También encontramos, ya durante el impresionismo, ciertas diferenciaciones casi imperceptibles en la gradación de matices, como sería el caso de Debussy, cuando hace una distinción sutilísima y casi inaudible entre p y pp, indicando un término medio de "piú p". Diferenciaciones que el lector podrá observar, además, en el trozo de Schönberg citado anteriormente:

pp - ppppp - pp - ppp ; p - pp - PPP - pppp -

Como puede fácilmente advertirse, la limitación del instrumento en cuanto a la matización, pasa a constituir también un problema de orden técnico para el intérprete, quien se ve impelido a efectuar distinciones de sutileza extrema, casi inejecutables, o que precisan, en todo caso, de una concentración en grado superlativo. Y llega un momento en que topa, indudablemente, con un límite infranqueable.

Asimismo, se infiere de aquí una limitación en cuanto a la capacidad receptiva del auditor, porque es también indiscutible que sutilezas de matización como las anotadas, alcanzan un grado en que las diferenciaciones se tornan inaudibles. Y ún más: lo serán no sólo para el auditor sino, incluso, para el mismo ejecutante.

Ahora bien, los músicos del más reciente experimentalismo han conseguido para el piano un nuevo límite, concerniente también a la

matización; límite que pone en juego la concentración del intérprete y que es susceptible de discutirse en cuanto a su posibilidad de captación por el auditor. Este nuevo límite, que podría estimarse como obtenido gracias a un criterio experimental con el instrumento, obedece, en principio, a razones y premisas anteriores, de carácter específicamente musical.

En efecto, los compositores más recientes, afiliados a la técnica de la música serial, han advertido que el concepto de serie debe no sólo afectar a las alturas y sonidos, sino también a los ritmos y, para el caso que nos interesa, a los matices, por cuanto estos elementos juegan un papel estructural evidente en una obra de música. Es decir, los matices ocupan, también, un lugar importante en la estructuración de una composición musical, lo cual encuentra su concreción en los "Mode de valeurs et d'intensités" y en "L'Ile de Feu" del compositor francés Olivier Messiaen —aunque Anton Webern ya había notado este hecho—, donde es frecuente encontrar superposiciones de matices, los más disímiles y opuestos en muchos casos (v. gr.: FF-pp), lo cual redundo, por otro lado, en una apreciable dificultad de ejecución.

O bien, en el siguiente fragmento de una obra de Stockhausen, donde encontramos un ejemplo —aunque no de los más característicos— de lo que decíamos:

KH. STOCKHAUSEN: *Piece Pour Piano*.

Ej. 5.-

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with a piano (pp) dynamic marking and contains several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a slur. The bottom staff begins with a fortissimo (ff) dynamic marking and contains a slur and a '5' marking. The score is written in a complex, non-representational style characteristic of serial music.

Precisamente, es en las 2 suites para piano de Stockhausen y, especialmente, en las "Trois Estructures" para 2 pianos de Pierre Boulez, donde este nuevo hallazgo encuentra sus últimas consecuencias.

¿Puede el auditor captar esto convenientemente? Porque es indubitable que si superponemos un FF a un pp, por ejemplo, este último desaparece casi por completo. Lo que experimenta cualquier auditor cuando escucha una obra como "L'Ile de Feu" de Messiaen es una suce-

sión casi ininterrumpida de grandes intensidades sonoras. Este mismo auditor se llevaría una enorme sorpresa si hojease la partitura de la obra susodicha, pues encontraría una gran cantidad de matices que indican volúmenes sonoros pequeños, que, eso sí, se producen en forma simultánea con aquéllas. Lo que justifica esta nueva experiencia es el hecho de que, si bien las diferencias de matices son prácticamente imperceptibles, se verifican, en todo caso, modificaciones timbrísticas en la emisión de las sonoridades predominantes.

La necesidad de los compositores de utilizar nuevos recursos y de obtener nuevas combinaciones, en circunstancias que, como ya se ha visto, se ha topado con un grado límite en el piano normal, ha obligado a los autores a recurrir a innovaciones en la estructura misma del instrumento, llevándolos a la invención de mecanismos ya citados, que se denominan "pianos preparados". El de John Cage es un caso típico, además de constituir el único más conocido. Lo básico del susodicho mecanismo es la colocación, entre las cuerdas, en ciertos puntos notables de su longitud, de materiales de orden diverso, como objetos de metal, madera o caucho, materiales que modifican las cuatro características del sonido producido por la cuerda vibrante: duración, intensidad, frecuencia y timbre. Si recordamos que a una misma tecla, en una gran parte del teclado, corresponden tres cuerdas y si se imaginan estos diferentes materiales en modificación en distintos puntos de estas tres cuerdas, se tendrá una idea de la variedad y complejidad de las posibilidades sonoras en un instrumento así dispuesto. Además, el piano preparado tiene el mérito de hacer practicables los mundos sonoros a los cuales los músicos experimentalistas debían renunciar, si se considera la dificultad de realizarlos que se mantenía hasta la aparición del referido instrumento.

Vemos ahora algo relativo a problemas de ejecución, que son de incumbencia exclusiva del pianista.

Desde el punto de vista de la mecánica pianística, la música serial plantea algunas dificultades, que aquí solamente esbozaremos. Es sabido que la técnica instrumental está basada en los fenómenos sicofisiológicos de los hábitos y de los reflejos condicionados, lo cual se manifiesta claramente en el empleo de las digitaciones. De aquí, por ejemplo, las digitaciones típicas para escalas, arpeggios, etc.

Pero en la música serial, debido a las peculiaridades de su lenguaje y de su interválica, tales digitaciones, derivadas de una técnica basada en una concepción tonalista de la música, no pueden sernos de utilidad, y debemos declararlas en falencia, respecto de la música reciente. (Sin

olvidar, por otra parte, que el hábito de la digitación es un auxiliar inestimable en la lectura a primera vista).

Habría, por ende, que buscar un sustituto para tales tipos de digitación, pero, vista la enorme multiplicidad de combinaciones que pueden verificarse en la música serial, su aprendizaje, siendo poco menos que interminable, además de lo engorroso, carecería de una utilidad efectiva. La única solución posible es practicar la "versatilidad en la digitación", tal como aparece, por ejemplo, en el magistral tratado de Alfred Cortot "Principios Racionales de la Técnica Pianística", principio éste que proviene de la escuela del pedagogo alemán Martín Krause, y cuyo antecedente más remoto se remonta al Tratado de K. Ph. Emmanuel Bach, donde ya aparece este concepto de digitación más o menos desarrollado.

Otro problema de ejecución que nos plantea la música serial es el empleo de las manos cruzadas, como ocurre en las Variaciones de Anton Webern, donde este uso se deriva de la necesidad de clarificar la marcha de las series dodecafónicas, entregando a cada mano la responsabilidad de una de ellas. (En realidad es una sola serie, pero para facilitar la explicación supondremos que hay dos distintas).

Realmente, este empleo no se justifica, por cuanto, además de implicar una dificultad evidente de ejecución, creando un nuevo tipo de malabarismo, es de considerar el hecho de que el esclarecimiento de la estructura de una obra musical no puede confiarse a un fenómeno visual, tanto por lo que atañe al intérprete, quien debe poseer la suficiente cultura musical para comprenderla, como en lo referente al auditor, para el cual, una ejecución de este tipo, con continuos cruces de manos, es indudablemente un elemento distractor.

Consideremos, ahora, un hecho que es de importancia capital, esto es, si al piano, dados los antecedentes que preceden, y vista la invención de nuevos mecanismos como asimismo las progresivas conquistas en el campo de la música electrónica, le espera un porvenir inminente de instrumento fósil y anquilosado. Esto, observado desde el punto de vista de los compositores actuales, que tal vez podrían renunciar a seguir escribiendo para un instrumento que no les ofrece nuevas perspectivas sonoras, por cuanto ha alcanzado un límite en este sentido; o desde la posición de los pianistas, quienes podrían estimar, con verdadera y creciente angustia, que la profesión a la cual han dedicado sus afanes ha perdido su vigencia o podría perderla en un futuro no muy lejano.

En cuanto al primer punto de vista, hay que convenir en que el piano, si bien acústicamente no puede brindar nuevas posibilidades, en cambio posee una inmensa ductilidad que lo hace adaptable a cualquier tipo de lenguaje musical —como lo ha demostrado en el transcurso del presente siglo— y, además de eso, cualquier creador, aunque no pretenda explorar nuevas rutas en un campo abiertamente experimental, puede volcar sus inquietudes expresivas en el instrumento. (Tal es el caso de Arnold Schönberg, que citábamos anteriormente; ejemplo que podría encontrar imitadores en lo sucesivo). Por lo demás, el piano posee, entre todos los instrumentos, un carácter muy especial de espiritualidad musical y abstracción intelectual, que lo hace único e insustituible dentro de todos ellos. Esto lo ha señalado en forma magistral Thomas Mann, en un maravilloso párrafo de su obra "Doktor Faustus".

Ante la interrogante que se plantea el intérprete, para quien el problema implica una gravedad y urgencia mucho mayores, la respuesta es asimismo una negativa a sus justos temores. En primer lugar, nuestra época posee un arraigado sentido de reconstructividad histórica que no haría permisible el que las obras maestras del piano pasaran a ser simples reliquias o que el piano corriera un destino semejante al que experimentaron sus antepasados en otra época.

En segundo término, los intérpretes serán siempre necesarios y gozarán de un papel activo en la vida musical —sobre todo, cuando se cuenta con un repertorio de primera categoría, como ocurre con los pianistas— por cuanto nunca cesará la humanidad de acudir a escuchar a los individuos que, poseedores de una sólida cultura musical y una auténtica musicalidad, experimentan una honda conmoción estética y pasional ante la música, y saben transmitir esa misma conmoción al resto de los hombres. En otras palabras, estimamos que el porvenir del intérprete está asegurado mientras no se pierda —confiamos en que no ocurrirá jamás— el sentido esencial profundamente humano de la música, en particular, y, en general, de todo el arte.