Historia de la técnica pianística

LUCA CHIANTORE

Alianza, Madrid

760 págs.

33,08 €

El piano y su historia: modelos para armar

Montserrat Bergadà

1 septiembre, 2003

Nadie duda de que en toda interpretación musical existe un cierto margen de libertad del intérprete respecto a la partitura. Los recursos expresivos de los que se vale, por ejemplo, un pianista (tipo de ataque, fraseo, uso de pedales, distribución de planos sonoros, rubato, dinámica...) son a menudo fruto de una madura reflexión musical, que puede o no estar acorde con el gusto de la época o la intención del compositor. Aunque tomar partido por una versión que no tenga en cuenta el

pensamiento original del autor no afecta en principio a la validez de una interpretación, sí hay en la actualidad una tendencia muy marcada que invita a acercarse a una utópica «verdad histórica». Pero no siempre ha sido así.

Mucho se ha hablado y escrito sobre el concepto de «autenticidad» para interpretar obras alejadas cronológicamente del intérprete. Cuando se empezó a recuperar la música antigua a finales del siglo XVIII, y hasta comienzos del siglo XX, los intérpretes utilizaban el estilo «moderno» más próximo a ellos. Se creía que la música debía «mejorarse» con la explotación de los recursos que ofrecían los nuevos instrumentos y las nuevas técnicas. Poco a poco se tomó conciencia de los nuevos mensajes y sutilezas que podían desvelarse en las obras antiguas si se interpretaban con una técnica próxima a la que se escuchaba en la época.

A lo largo de la historia del piano, diversos factores han condicionado la relación del intérprete con la partitura. En efecto, la evolución del instrumento, la imposición de la figura del virtuoso y los cambios socioeconómicos en general pero, por supuesto, también la estética de la época inciden directamente en la manera de abordar la ejecución. La idea de evolución y progreso no debe entenderse aquí en el sentido positivo estrictamente, tal y como era valorado por la mentalidad del siglo XIX. Si las transformaciones producidas en el mecanismo y sonoridad del piano han perfeccionado algunas características sonoras, han comportado a su vez la pérdida de otras. Desde los primeros pianofortes hasta los Steinway del siglo XXI, pasando por los Pleyel de Chopin, se ha ganado en volumen y brillantez, pero también se ha perdido cierta transparencia.

Como anota Luca Chiantore en su libro, tanto la realidad musical como la vida cotidiana del músico de hoy dista mucho de la que vivieron Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt o Albéniz. La mayoría de estos compositores se dieron también a conocer como organistas, clavecinistas y pianistas. Hasta finales del siglo XIX, los procesos compositivo e interpretativo estaban estrechamente vinculados. En la actualidad, el intérprete no sólo ha abandonado –en la mayoría de los casos– la composición, sino que ha alcanzado un alto grado de especialización (Glenn Gould abandonó las salas de conciertos por los estudios de grabación, Alfred Brendel se consagra al estudio de la integral de sonatas de Beethoven o Mozart durante largas temporadas). Por otra parte, el aforo de los auditorios y las costumbres de la institución del concierto ofrecen también elementos de comparación. Todos sabemos lo extraño que resultaría interrumpir con aplausos, como antes se hacía, a Krystian Zimerman o a Grigori Sokolov en medio de una obra, aunque sea lo habitual en un concierto de jazz. El fenómeno social y comercial que rodea a la figura del intérprete (basta pensar en el gran poder que tienen ahora las casas discográficas) es, quizá, la mayor transformación sufrida desde el origen del concierto público en el siglo XVIII.

En cuanto a los cánones estéticos de cada época, es evidente cómo éstos inciden de forma muy directa en el lenguaje musical y, a su vez, en la manera de tocar. Las grabaciones históricas, por ejemplo, muestran la rapidez con que caducan o dejan de ser vigentes las ideas sobre interpretación musical. Es apasionante conocer cómo se escuchaba la música en un momento determinado, pero es esencial saberlo en la época en que ésta fue compuesta. La reproducción sonora resulta, en este sentido, una fuente irremplazable y su valor aumenta desde el momento que se trata de compositores que interpretan sus propias obras (o, por extensión, de los intérpretes que gozaron de la confianza del autor y a quienes se les confió sus estrenos). Estos documentos ilustran y completan,

como ningún otro, la «idea» musical del compositor. Deseo insistir en la importancia y urgencia de su puesta al día, pues revelan la intencionalidad del autor y del intérprete, además de toda la extensión y la riqueza de su sensibilidad.

El pianista actual, con su realidad cambiada, está frente a un instrumento y frente a un compositor que ha dejado unas pautas escritas sobre su creatividad. Para las épocas anteriores al inicio de la grabación (que se sitúa a finales del siglo XIX con los pianos reproductores y los cilindros de cera) es necesario recurrir a otras fuentes documentales que nos ayuden a reconstituir el mundo sonoro propio de la obra. La musicología contribuye a la localización y el estudio de estos materiales complementarios; puede así ofrecer informaciones que ayuden al intérprete a cobrar conciencia del instrumento y de la técnica usada en la época, el contexto en que nació la obra o el pensamiento del autor.

Luca Chiantore nos guía con seguridad y competencia a través de tres siglos de existencia del piano. Con una formación de pianista, musicólogo y pedagogo, ha centrado su actividad académica e investigadora en la historia de la interpretación. En su primer libro ha emprendido con exigencias enciclopédicas un proyecto de gran amplitud y ambición. Es una aportación relevante y puede considerarse casi pionera en España. Resulta saludable que una editorial española venga a cubrir, con esta revisión histórica sobre la técnica pianística, una laguna en el mercado editorial internacional.

Chiantore describe y analiza los cambios que se han producido en la ejecución pianística, teniendo en cuenta la escritura, la parte fisiológica de la técnica (a veces más propia de la gimnasia) y los aspectos más refinados y sutiles de la interpretación. Basa su trabajo en el estudio sistemático de fuentes documentales de naturaleza diversa: partituras, tratados, métodos pedagógicos (algunos de ellos poco conocidos o incluso inéditos), escritos personales, material iconográfico, críticas de conciertos y grabaciones. Es de justicia destacar semejante esfuerzo para reunir este importante corpus documental, que se encuentra disperso y al que se tiene a menudo un acceso difícil; es de agradecer, asimismo, la cita rigurosa de todas las fuentes utilizadas.

El libro se estructura de forma cronológica: desde los primeros documentos que existen sobre la música para teclado (que trata en profundidad y en donde nos hemos alegrado de encontrar referencias importantes a Juan Bermudo y Tomás de Santa María) hasta composiciones de finales del siglo XX, pasando por la escuela vienesa y el piano romántico (estos últimos también estudiados en detalle). Donde más incide es en el estudio del repertorio histórico, el que precisamente más alejado está de la realidad actual del intérprete. En un extenso apéndice, que podría casi considerarse una segunda parte del libro, incluye y comenta algunas de las teorías técnicas y pedagógicas que han aparecido desde 1850 (destaco, entre otras, la aportación de Blanche Selva por su presencia en España y su contribución al estreno y difusión de uno de los puntales de la literatura pianística del siglo XX, la suite *Iberia* de Isaac Albéniz).

A pesar de las ya importantes dimensiones (758 páginas) y aportaciones del libro, éste peca también de ciertas ausencias, que son probablemente fruto de una necesaria selección para privilegiar determinados aspectos. Me hubiera gustado encontrar una mayor atención al pianismo español de los siglos XIX y XX. Sin embargo, aquí se limita a las tres «míticas» figuras de proa: Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla, a los que destina tres apartados distintos; es justo reconocer que cita a

los pedagogos Pedro Albéniz y José Tragó (siendo ecuanimes con la historia, faltarían aquí algunos de sus homólogos en Barcelona); no se olvida de Eduardo Pueyo y nombra, aunque de pasada, a Ricardo Viñes, de quien hubiera podido destacarse su importante papel en la concreción de una técnica innovadora para el pianismo de principios del siglo XX. Por otra parte, si bien Chiantore valora la vitalidad e influencia del jazz (págs. 555-556) opta por no tratarlo aquí, atendiendo a su carácter de improvisación; la reciente bibliografía prefiere, sin embargo, integrarlo en este tipo de estudios (véase, por ejemplo, la nueva edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, que incluye un apartado destinado al piano en el jazz en el artículo «Piano playing»).

La cuidada edición reúne numerosos y bien escogidos ejemplos musicales, dibujos y reproducciones fotográficas, que complementan y esclarecen las explicaciones. Después de una exposición tan amplia es una lástima que la bibliografía se haya cernido únicamente a las obras citadas en el texto y no exista una distinción clara entre fuentes documentales y estudios musicológicos. Así, se echan en falta, por ejemplo, libros de referencia como *French Pianism*, de Charles Timbrell; *A History of Pianoforte Pedalling*, de David E. Rowland; o, éste sí traducido al castellano, *El pedal pianístico. Técnicas y uso*, de Joseph Banowetz, que contiene un artículo muy a tener en cuenta para el ámbito español (Mark Hansen, «El pedal y la escuela catalana. En las enseñanzas de Enrique Granados y Frank Marshall», págs. 255-265). A lo largo de su discurso Chiantore establece comparaciones instructivas y maneja con habilidad varias referencias técnicas a la vez. En su conclusión repasa algunos aspectos prácticos (cantidad y calidad de tiempo de estudio) e incide en la realidad actual del pianista, aportando reflexiones de interés sobre la ley del *marketing* y la tendencia a la estandarización de estilos, por ejemplo. Un estudio como el suyo favorece que el lector tome conciencia de la perspectiva histórica y la diversidad de técnicas posibles al sentarse al piano, al analizar una partitura o al escuchar una interpretación, y además lleva al intérprete a valorar un abanico más amplio de modelos técnicos y aspectos expresivos con vistas a realimentar, renovar y ampliar las posibilidades de interpretación.

En definitiva, este libro resulta un útil de trabajo imprescindible para intérpretes, profesores, compositores, críticos y musicólogos. A pesar del uso de una terminología específica (que queda bien explicada en el texto, o en el pequeño glosario de la pág. 16), el público habitual de las salas de conciertos o el aficionado a la música en general encontrará también elementos de satisfacción gracias a una prosa ágil y un contenido inteligente. El éxito que ya ha obtenido (no es habitual que un libro de estas características y dimensiones conozca varias reimpresiones) demuestra el interés que ha despertado este campo de la investigación musicológica, que aúna aquí sus esfuerzos con los pianistas. Alguna relación guardará con la reciente, y muy bienvenida, inclusión de esta disciplina -la historia de la interpretación- en el currículo académico de conservatorios, escuelas superiores de música y universidades.