

PARADIGMAS CAMBIANTES: REVALUANDO RITUALES Y CONVENCIONES EN EL CONCIERTO EN VIVO

ALEXANDER PANIZZA

ENSAYO

Resumen

Esta comunicación pretende problematizar las convenciones imperantes en el concierto en vivo, con especial énfasis en aquella que prescribe que los intérpretes solistas deban ejecutar de memoria. Se argumenta que esta práctica, iniciada por Liszt y luego emulada por sus sucesores, se presenta desde las instituciones educativas como una condición para todo solista que pretenda afirmar su carrera musical. Sin embargo, tanto la situación de la ejecución en vivo como el paradigma estético imperantes en el Romanticismo difieren notablemente de aquellos del siglo XXI. Esto resulta en que se mantuvo la memorización de las piezas a ejecutar pero se reemplazó una actitud más libre y creativa por otra que se ciñe excesivamente al texto escrito. Tras mencionar los antecedentes de dicha práctica y apoyándonos en fundamentos tanto epistemológicos como estéticos y prácticos, analizaremos los distintos tipos de memoria que se conjugan en la ejecución musical y mencionaremos algunos de los beneficios que derivan del uso de la partitura en la instancia de presentación en vivo. Se concluye que, antes de adoptar de manera pasiva los rituales implícitos en el concierto es necesario reevaluarlos a la luz del paradigma estético actual, a fin de optimizar el rendimiento artístico.

Palabras clave: ejecución en vivo, memoria, convenciones

Abstract

This essay considers nowadays conventions with regards to the live concert, specifically questioning those obliging pianists to perform from memory. We argue that this practice, initiated by Liszt and emulated by his successors, is imposed by most education institutes as a condition for every soloist that intends to affirm his or her musical career. However, both the Romantic live concert situation and aesthetic paradigm differ considerably from Twenty-first century ones. As a result, memorization of the repertoire was maintained but a freer and more creative attitude was abandoned in favor of an excessive zeal over the written text. Mentioning the precursors of that practice and basing ourselves on epistemological as well as aesthetic and practical fundamentals, different types of memory at place in musical performance are analyzed and several beneficial derivations from the use of the musical score at the live performance are mentioned. We conclude that, instead of passively adopting the implicit rituals of the concert it is necessary to reevaluate them in the context of the current aesthetic paradigm, with the aim of optimizing artistic performance.

Key words: live concert – memory – conventions

“No es nuestra ignorancia la que nos genera problemas,
sino más bien son nuestras certezas,
cuando en el fondo están erradas.”

Mark Twain

Es de lamentarse que una parte importante de nuestra formación como músicos e instrumentistas se base más en intentar *saber* que en intentar *pensar*. La diferencia entre estos dos conceptos es que el primero es materialista y estático, es decir, se busca saber *cosas*, implicando así un antes y un después entre no saber y saber, mientras que el segundo es dinámico y está más enfocado en la relación entre las cosas que en las cosas en sí. Tal vez el elemento más útil a la hora de pensar en esta dicotomía (información estática *versus* información dinámica) surge de constatar la imposibilidad de *saber* algo de manera objetiva, siendo esto siempre relativo al contexto analítico y al entorno paradigmático. En pocas palabras, una visión dinámica nos obliga a reevaluar constantemente todos nuestros conceptos y pre-conceptos. Como ejemplo de esto, quisiera referirme aquí a la supuesta necesidad de que un pianista toque en público todo su repertorio solista de memoria. Se trata de un tema aparentemente trivial pero cuyo análisis deja al descubierto ciertos sesgos cuya identificación puede servir para considerar otros aspectos de mayor importancia.

La tradición formativa nos inculca que tocar de memoria es obligatorio para un pianista. Supuestamente, hacerlo es una confirmación de que la obra está absolutamente incorporada y le permite al instrumentista más libertad de acción al interpretarla. La contracara de esta mirada es que si alguien ejecuta una obra con la partitura en el atril esto se interpreta como una señal de que la obra no está asimilada por completo. Lo curioso es que, según algunos testimonios, tocar una obra de otro compositor de memoria a principios del siglo XIX era mal visto por muchos, entre ellos por Chopin. Dicha acción se consideraba una de falta de respeto hacia el compositor, puesto que el intérprete parecía apropiarse de la autoría. Es importante aclarar que todo esto sucedía en situaciones que nada tienen que ver con lo que hoy reconoceríamos como un recital de piano. Hasta la llegada de Liszt, los pianistas que ofrecían conciertos tocaban sus propias composiciones puesto que no existía la costumbre de interpretar a otros compositores. Fue el gran Franz quien, mediante la reubicación del piano (para que el público apreciara su perfil!) y la costumbre de interpretar obras de otros compositores junto a las propias, sentó el modelo que perduró en el tiempo. Junto a los cambios mencionados se encuentra el que es el foco de nuestra comunicación: tocar todo de memoria.

Liszt y el paradigma estético del Romanticismo

Es evidente que, como gran *showman* que era, Liszt entendía muy bien el aspecto de espectáculo que tenían sus actuaciones. Para poder imponer un concierto entero con una sola persona en el escenario iba a tener que utilizar todas las armas a su alcance: desde la ostentación de su bello perfil y su endemoniado virtuosismo (imitando *el efecto Paganini*), hasta la programación de obras que hoy reconocemos como el *gran repertorio* interpretadas magistralmente. Y logró su cometido con creces. Basta leer los (muchos) testimonios que describen la magia de sus recitales y su impacto en las futuras generaciones de pianistas como Anton Rubinstein, Moritz Rosenthal, Josef Lhévinne, Josef Hoffman, Sergei Rachmaninoff y Benno Moisewitsch, por nombrar algunos. Una verdadera edad dorada del piano.

Como suele suceder con toda idea exitosa, hay una tendencia a intentar cristalizarla y convertirla en una receta a ser copiada por todos, pensando que esa es la manera para intentar lograr el éxito. Así es como, hasta el día de hoy y a pesar de enormes cambios en lo que es una carrera moderna de concertista y del reinante paradigma estético, se insiste con esta fórmula. El problema, a mi entender, es que todos estos cambios mencionados (que después detallaré), hacen que esta fórmula, lejos de lograr su objetivo, puede tener consecuencias perjudiciales para el estado actual de la escena pianística.

Pensemos un poco en las costumbres interpretativas durante la época de Liszt. Se puede decir que, al no haber sido frecuente tocar en público obras de otros compositores, no existía lo que hoy llamamos intérprete. Esta era la época de los grandes instrumentistas-compositores. Estos virtuosos del piano y sus antecesores eran grandes improvisadores. Podemos pensar en Bach, Haendel, Mozart, Clementi, Beethoven, Chopin y el propio Liszt. Cada uno de estos compositores sin duda tenía una relación diferente con el texto escrito de su propia música pero, aun en una figura como Beethoven que conscientemente buscaba plasmar una especie de "idea final" de la obra en la partitura, podemos ver claramente los pasajes que fueron

"improvisaciones escritas" y que, seguramente, eran tocados cada vez de manera distinta. Liszt nos sugiere varias opciones para elegir en sus cuantiosos *ossias*. Si bien es fascinante el tema de la partitura y las complejidades alrededor de la utilización de la información en ella, esta discusión excede los límites del presente trabajo. Lo pertinente a esta comunicación es tener conciencia que en esa época la partitura era leída de una manera muy diferente de como solemos hacerlo hoy. Se usaba de una forma más afín a como leemos las partituras de música popular (sobre todo del jazz), siendo absolutamente conscientes del elemento improvisativo faltante. De este enfoque surge naturalmente la práctica de alterar lo escrito para potenciar el discurso (en la opinión de quien lo hacía, claro está). Para citar un ejemplo impactante, vemos como Wagner, mediante sus cambios, intentó *mejorar* las sinfonías de Beethoven. Es lógico suponer entonces que, cuando Liszt incorporaba una obra de otro compositor a su repertorio, lo hacía bajo ese paradigma. Es decir, incorporaba las ideas fundamentales de ellas, e improvisaba y alteraba lo que consideraba adecuado. Podemos ver entonces que su "memorización" era muy musical y orgánica. Con esto quiero decir que los elementos que se utilizan para recrear la obra memorizada son todos identificables con lo que hoy podemos llamar de manera global *musicalidad*.

La estética interpretativa en el presente ha cambiado de tal manera que, en mi opinión, sería casi irreconocible para los músicos de la época de la que hablábamos. La improvisación desapareció. Pasamos de instrumentista-compositores que solo tocaban sus obras a una disociación casi absoluta entre quienes componen y quienes tocan obras de cualquiera, menos de ellos mismos. Figuras como Stravinsky, Toscanini y Schnabel promovían la idea platónica de que la obra existe más allá de sus interpretaciones y que ninguna de éstas puede estar a la altura de la obra en sí. Un derivado de esta mirada es la de endiosar al compositor y lograr que el objetivo más deseable para un intérprete sea pasar lo más desapercibidamente posible para no entorpecer con sus *subjetividades* la llegada de la obra al público. La partitura perdió todo aspecto "improvisable" y la única discusión pasó a ser decidir cuál es la edición más confiable, la más correcta. Esta descripción es obviamente una simplificación extrema de la situación pero me animaría a decir que, en los puntos esenciales, es bastante acertada. Aquí nuevamente nos encontramos con varios temas apasionantes que lamentablemente no podremos desarrollar en esta ocasión. Por ahora quisiera reevaluar las características necesarias para memorizar una obra bajo este nuevo paradigma estético.

Al cambiar un objetivo flexible, como memorizar una intención o idea para luego plantearla desde la subjetividad propia, como solía ser el caso en épocas anteriores, por uno enciclopédico que busca reproducir de manera idéntica el objeto memorizado, vemos que, por decirlo de alguna manera, los "talentos" necesarios para lograrlo son bien distintos. En el primer caso, como ya hemos mencionado, al haber memorizado una idea, el instrumentista debe procesar esa idea y plantearla desde su subjetividad expresiva. Esto es clave ya que es una característica artística, si se quiere. En el segundo caso, se necesita una capacidad no ajena a aquellas personas que pueden memorizar guías telefónicas completas y, si bien esto puede resultar muy impresionante, no aporta mucho en el campo estético-artístico. Esto se acentúa aun más si tomamos en cuenta la enormidad y variedad estilística del repertorio que un concertista actual debe incorporar. Siguiendo con este razonamiento, suponiendo que en líneas generales, dentro de la música que llamamos "clásica" no hay mucha vuelta atrás (por el momento!) en cuanto a la necesidad de fidelidad absoluta al texto de la partitura, podemos ver que, si la imposición para tocar de memoria es un *sine qua non* para hacer una carrera, muchas personalidades que carecen de este rasgo enciclopédico pero que sin embargo tienen personalidades artísticas muy interesantes, quedarían excluidas de compartir su mirada, dejando un campo ocupado en gran parte por figuras psicológicamente muy fuertes y memorias graníticas pero que no siempre resultan interesantes desde un punto de vista artístico y estético. Obviamente, no todos los casos son así y hay grandes artistas que también tienen la capacidad de memorizar las obras orgánicamente bajo los cánones que hoy dominan. Sin embargo, hay también una gran cantidad de instrumentistas que pueden lograr tocar de memoria pero a un costo directo sobre sus versiones. El por qué de este costo resulta de la mecánica misma de la memorización.

Tipos de memoria

Primero, debemos aceptar que uno puede conocer una obra profundamente y tenerla memorizada pero que esto es distinto a tocar la obra de memoria *da capo al fine* sin fisuras. Esto último excede la obra en sí, ya que existen presiones externas inherentes a los conciertos en vivo que van, desde los viajes, la calidad de los instrumentos y las salas, hasta la salud y el estado de ánimo en el momento de tocar. Más allá de posibles ejercicios espirituales y de concentración, todo esto demanda una gran cuota de redundancia en el estudio para no perder el centro bajo una situación potencialmente muy adversa. Lamentablemente, esta redundancia tiene un costo. La memoria "sin fisuras" se debe nutrir de todos los tipos de memoria posible. Entre ellas está la memoria muscular. Esta se desarrolla básicamente a través de la repetición intensiva que hace que uno luego puede tocar un pasaje "sin pensar". Si bien no hay duda que esta memoria es fundamental para el desarrollo pianístico, hay una gran cantidad de pasajes en una obra que no presentan problemas de dificultad técnica, pudiendo ser tocados luego de relativamente poca repetición. Sin embargo, para tocarlos de memoria y sentirse seguro bajo cualquier condición, uno se ve obligado a pasarlos por el tamiz repetitivo de la memoria muscular. Inevitablemente, esto le quita frescura a dichos pasajes. Horowitz solía decir que un pianista estudiaba cien veces un pasaje difícil y, cuando lo tocaba en público, sonaba a la vez ciento uno.

Directamente ligada a esta redundancia de la memoria muscular, está lo que podríamos llamar la redundancia interpretativa. Para explicarla, me gustaría apelar a una experiencia personal. Era la primera vez que interpretaba en concierto la Sonata opus 111 de Beethoven. En una variación muy especial del segundo movimiento, me inundó una gran emoción y llegué a un trino sintiendo que la música en ese momento me estaba *pidiendo* ir en cierta dirección, muy distinta por cierto a cualquier cosa que había previsto durante mi preparación (que, dicho sea de paso, en una época en la que tenía una gran sed de tocar obras nuevas, no había sido tanta!). La cuestión es que seguí mi intuición y logré lo que buscaba. Pero luego de ese momento especial, mi concentración cayó a causa de la emoción y me encontré descolocado, por estar en una situación desconocida dentro de la obra. Esto me generó bastante ansiedad durante unos compases por lo cual al terminar la sonata (llegué al final!), me quedó el sabor agrisado de haber hecho algo que me había gustado pero haber sufrido un tropezón. Era bastante joven y la lección que saqué de esa experiencia, bajo el paradigma de la memorización obligatoria, era que debía estudiar más y sobre todo anticipar en el estudio los caminos potenciales que podía tomar para no ser sorprendido. Tardé muchos años en tomar conciencia de lo erradas que fueron mis conclusiones y las consecuencias directamente anti-musicales que tenía lo que buscaba. De hecho, si bien solemos notar la (a mi entender, lamentable) homogeneidad interpretativa de hoy en comparación con otros períodos donde los grandes artistas eran absolutamente identificables por sus versiones, no pensamos en la homogeneidad interpretativa existente dentro de las versiones de un mismo pianista. Pienso que la memorización obligatoria, por la mencionada necesidad de repetir demasiado cada pasaje estudiado, contribuye notablemente a este fenómeno.

A diferencia de una fábrica de tornillos, por ejemplo, donde la homogeneidad es muy deseable, en un campo artístico suele ser una señal de decadencia. Me pregunto: por qué uno debe pensar esta problemática desde la falsa dicotomía entre transitar caminos desconocidos que surgen orgánicamente de la música en vivo y buscar sentirse seguro con la memoria? Y, peor aún, por qué se debe imponer la seguridad de rendimiento por encima de la frescura? Cuántos casos vimos de grandes artistas que, sufriendo la terrible presión de tocar en público (en gran parte generada por la necesidad de tocar de memoria), dejan de ofrecer recitales solistas, prefiriendo la música de cámara, donde la exigencia de la memoria no ha llegado? Es interesante notar la situación absurda que surge si pensamos que es aceptable tocar la Sonata "Primavera" de Beethoven leyendo, ya que es música de cámara, pero exigir que la *Hammerklavier*, una obra exponencialmente más compleja, se toque de memoria!

Beneficios de tocar con partitura

Además de evaluar algunos de los potenciales problemas que surgen de la imposición de tocar de memoria podemos considerar las posibles ventajas de abandonar esta costumbre. Como señala el pianista ruso Sviatoslav Richter, quien fue uno de los primeros artistas de gran relevancia que se animó a romper con la tradición, en un texto titulado "Por qué toco con la partitura", el primer beneficio que surge es el de liberar una enorme cantidad de recurso que estaban anteriormente dirigidos a lograr la seguridad en la memorización y poder usarlos en otras cosas que aportan mucho más a la mirada estética del pianista, como puede ser abarcar más repertorio. Decía Richter: "con el mismo esfuerzo que requiere preparar y tocar una sonata de Haydn en público de memoria puedo tocarlas a todas leyéndolas". Esto no es poca cosa si uno toma en cuenta la escasez inherente de recursos y la necesidad entonces de economizarlos, es decir, de dirigirlos hacia donde mejor resultados nos den. Richter también sostiene que tener la partitura a la vista elimina una cierta presuntuosidad vanidosa del intérprete y hace que el público deje de concentrarse en el despliegue de la memoria del pianista y se enfoque totalmente en la audición de la obra. También insistía en tocar con muy poca luz en el escenario para potenciar esto aún más. El pianista canadiense Glenn Gould, en su crítica del concierto en vivo, también hace referencia al foco de concentración del público. Describía que al estar sobre el escenario percibía desde la sala una "curiosa y sádica sed de sangre", como si el concierto fuera un circo romano, para ver si el pianista lograba salir airoso de la confrontación. Sin duda podemos decir que una de las bestias salvajes a enfrentar es la memoria! Tal vez este elemento de riesgo es lo que haya potenciado el estatus del concertista de piano. Pero los cambios estéticos hacia la interpretación musical hacen coherente intentar disminuir este aspecto meramente "deportivo" para reforzar la concentración en el discurso musical.

Otro beneficio fundamental de tocar con partitura concierne a la concentración. Es importante tomar en cuenta que la concentración y el estado de ánimo de una persona es un aspecto dinámico y que existe un mecanismo de retroalimentación (*feedback loop*) que va cimentando un determinado estado. Esto quiere decir que, si uno se encuentra incómodo en el escenario, esta incomodidad se va alimentando de sí misma y termina desequilibrándonos aun más. Si, por las razones que fueran, a uno lo asaltan dudas de memoria justo antes de salir a tocar un concierto, es casi seguro que estas dudas van a generar algunos problemas o simplemente la sensación de problemas que terminan afectando el concierto. Anécdotas sobran. Una vez, un director me contó de un excelente pianista que tenía que tocar el concierto de Schumann. Lo había tocado cientos de veces magníficamente bien. Al comenzar el concierto, se ve que se encontraba en un momento de inseguridad y lamentablemente cometió varios errores en la bajada de acordes iniciales. Esto lo incomodó de tal manera que todo el concierto salió terriblemente desequilibrado. Tocar con la partitura nos ofrece un importante cable a tierra que nos ayuda a concentrarnos en lo que vamos a tocar durante esos momentos de inseguridades (que, como he dicho, no dependen solamente de nuestra preparación sino de múltiples factores que escapan nuestro control). Nuestras dudas iniciales nos hacen mirar más a la partitura que de costumbre pero el hecho de haber podido evitar un eventual problema a causa de la inseguridad también se retroalimenta y seguramente terminamos "entrar" en la obra, logrando así nuestro mejor nivel. Debemos aceptar que somos humanos y dejar de someternos a pruebas que buscan demostrar lo contrario. Como ya hemos dicho, estas demostraciones vienen con un precio. Mucho mejor para todos, pianista y público, es buscar la manera en que uno se sienta lo más protegido posible cuando toca. Seguramente lo hará mucho mejor.

Con esto no quiero decir que todos deben tocar con la partitura en el atril. Más bien quiero alentar la necesidad de desarrollar una sensibilidad analítica que nos permita tomar conciencia de los costos reales que pueden existir a la hora de memorizar determinado repertorio. Luego cada uno decidirá si al hacerlo o no se gana más de lo que se pierde.

Concluyendo, creo que, a la hora de evaluar los rituales del concierto que aparentan ser favorables, debemos contemplar el contexto de donde surgieron y, si éste cambió, reevaluarlos para ver si siguen siendo positivos o no. Esta mirada dinámica no solo nos ayuda a aclarar las cosas sino que se vuelve un canal a través del cual cada artista puede plasmar una personalidad

musical menos homogénea, moldeada por sus evaluaciones (subjetivas) de cada situación. En el caso de tocar de memoria en los conciertos, el cambio paradigmático que ha ocurrido durante el siglo XX ha claramente alejado este mecanismo de cuestiones que aportan a la imagen estético-artística de una interpretación, funcionando como un filtro para personalidades musicales interesantes sin la solidez de memoria e incentivando un espíritu conservador a la hora de tocar. Impidiendo así tal vez lo más mágico de un concierto: la espontaneidad y cohesión orgánica que surge de la música viva.

Alexander Panizza. Reconocido por la crítica como uno de los pianistas argentinos más destacados de la última década (Premio Konex 2009) y con mayor proyección internacional, Alexander Panizza desarrolla su carrera entre América Latina, Norteamérica y Europa. Nació en Toronto y realizó su formación musical en Canadá, Argentina, Francia y España, finalizando con un posgrado en el Royal College of Music de Londres. Entre los principales atributos de su personalidad pianística cabe destacar su extraordinario manejo de la sonoridad del piano, en cuanto a intensidades y matices, su virtuosismo y la amplitud del repertorio que suele abordar. Como solista ha actuado con más de treinta orquestas, incluyendo la Brucknerakademie (Alemania), Iasi Symphony (Rumania), Filarmónica de Buenos Aires, Sinfónica Nacional (Argentina), Exeter Symphony, KCYO y LSSO (Inglaterra), Orquesta del Siglo XXI (España), Orchestre de chambre français, Orquesta Nacional de Chile y Filarmónica de Montevideo. Se destacan sus versiones de los conciertos de Brahms, Rachmaninov, Tchaikovsky, Chopin, Beethoven y Schumann. Entre las principales salas en las que se presentó se cuentan el Barbican Hall de Londres, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Anfiteatro Richelieu de la Sorbona, el Teatro Palas de Atenas, el Museo Ciurlionis de Kaunas (Lituania) y la Herkulessaal de Munich. Ha actuado en el Cambridge Music Festival, St. Martin in the Fields, Cité International des Arts (París), Burgermeisterhaus (Alemania), Soesterberg Music Festival (Holanda) y Long Island Mozart Festival. En su discografía, se destaca la integral de las 32 Sonatas para piano de Beethoven (EMR) y la obra completa para piano de Alberto Ginastera (Tradition). También ha grabado obras de David Winkler (Naxos, serie *American composers*), Muzio Clementi (Cascade) y Carlos Guastavino (Espacio Santafesino).
