

LA TRAGEDIA DEL PIANISTA

P O R

Juan Orrego Salas

EN el consenso universal de pianistas ejecutantes existen categorías que hoy por hoy protagonizan el agudo drama desarrollado alrededor de la vida de conciertos. Una de ellas está formada por el *dívo*, vale decir el actor de múltiples y audaces empresas comerciales, alcanza de aplausos sin discriminación, mercadería ante la cual el dólar no repara en cantidades. Otra es la integrada por el músico desplazado por la ley de oferta y demanda, por la suerte o, muchas veces, por defender una posición excesivamente idealista frente a su arte. La tercera categoría, común a todo género de disciplinas artísticas o científicas, la constituye ese inmenso excedente de mediocridades que nunca se resignan a tomar otro camino que el que se les ha puesto entre ceja y ceja seguir, no obstante carecer de aptitudes para ello. Esta última no merece otro comentario que el que podría hacerse, con benevolencia o estrictez, ante cualquier fracaso humano, considerando aquellos factores que puedan haberlo precipitado. Sin embargo, las dos primeras y, sobre todo, la segunda, han llegado a constituir problemas tan agudos a la sociedad musical contemporánea que justifican por sí solas un detenido estudio de las condiciones bajo las cuales han actuado y de los medios que podrían contribuir a la corrección de sus complejas anomalías.

Mucho se ha dicho y escrito sobre el *virtuoso*, sobre el atentado que éste significa en contra de un bien entendido progreso artístico, sobre la industrialización de sus capacidades, sobre el comercialismo en que se mueve la organización mundial de ellos y, finalmente, sobre la viciosa afición que han desarrollado en el público de conciertos, sorprendiéndolo de preferencia con acrobacias y malabarismos antes que con la seriedad de sus interpretaciones. Sin embargo, raras veces se ha estudiado la dramática posición del ejecutante desplazado por la competencia del *manager* o anquilosado dentro de una sociedad que no le puede dar cabida por el crecido número de los que solicitan día a día un lugar en los carnets de las temporadas de conciertos, con méritos que los harían, por parejo, acreedores a tal distinción.

En lo que a cifras se refiere, a quienes les afecta el problema en forma más aguda es a los pianistas. Bien se ha dicho que «si hubiera de darse un lugar a cada uno de los pianistas del mundo, no bastaría con los que ahora se reparten entre los músicos, dentro de toda la variedad de sus especialidades».

El siglo XIX precipitó en acelerada marcha la crisis del ejecutante en este terreno, revistiendo esa crisis en nuestros días caracteres de inalcanzable solución si no se plantea el problema sobre bases diametralmente opuestas a las existentes. El desarrollo de la vida de conciertos, iniciado durante la época de Beethoven con Clementi, Dussek, Cramer, Hummel y continuada poco más tarde con Field, Weber, Czerny, Herz, Schumann, Moscheles, Thalberg,

Chopin y Liszt, comenzó a incrementar la formación de un público dado a todas las formas de virtuosismo exhibicionista y a formar un tipo de músico especialmente entrenado para presentarse en escena conforme al criterio con que el «clown» aparece en la pista del circo. Si hasta aquel momento,—e incluso en algunos de los músicos nombrados—, coincidió en una misma persona la labor de intérprete y creador, ya a mediados de siglo se nota que cada una de estas actividades va tendiendo a reclamar fueros totalmente independientes.

El divorcio entre el ejecutante y el creador comienza a hacerse evidente pocos años después de la muerte de Bach, aunque, en el hecho, esta característica es más bien privativa del Romanticismo. Marpurg, en el prólogo de la primera edición de «El Arte de la Fuga» de Bach hecha en 1752, se refiere al ejecutante puro como a *músico mecánico*, al que define como *hombre a quien se permite interpretar obras de otro y no se le exige mayor meditación, ni creación personal*. El exhibicionismo mecánico del intérprete va gradualmente acentuándose en sus diversas formas; el público exige cada vez con mayor vehemencia la memorización musical del intérprete, llegando en nuestros días a constituir una absurda vergüenza el hecho de que un pianista aparezca en escena con la música ante su vista. El esfuerzo que se les pide al exigirseles estudiar de memoria sus programas hace que las obras de larga duración se descarten de éstos, o bien, cuando se incluyen, pasan a constituir el plato de fondo dentro de un *menú* condimentado con toda suerte de *petits bouquets* u *hors d'oeuvres* sazonados con aliños del gusto de aquéllos que asisten a estos banquetes musicales para establecer si la cocina pianística rusa es mejor o peor que la alemana o francesa. La ambiciosa sonata clásico-romántica pasa a ser reemplazada por la pequeña pieza de concierto, abiertamente sentimental o de concepción puramente virtuosística. El *koncertstück*, el *moment musical*, el *estudio*, el *impromptu*, el *nocturno* y otras formas por el estilo, eran los platos de más fácil digestión. Entre estas coqueterías llenas de arpeggios, escalas, figuras de atrayente digitación y toda suerte de lugares comunes virtuosísticos, se colocaba la *pièce de resistance* o *di bravura*, una Sonata Fantasia o Paráfrasis pianísticas hechas a base de *potpourris* de óperas, que no se diferenciaban de las primeras sino por su mayor duración y por lo tanto brindaban al público una excelente ocasión para medir, en una especie de *maratón* musical, la capacidad técnica del ejecutante.

Tanto despliegue de virtuosismo requería indiscutiblemente de un entrenamiento constante para poder mantener los dedos al ritmo de las circunstancias. Toda suerte de breviaríos, silabarios y métodos contribuyeron entonces a llenar las necesidades del momento. Carl Czerny, maestro de Liszt y Thalberg, colaboró en forma efectiva a proveerlos. La «Escuela de la velocidad» Op. 299, la «Escuela del legato y staccato» Op. 335, los «Estudios diarios» Op. 337, la «Escuela del virtuoso» Op. 365 y la «Escuela de la destreza digital» Op. 740 de este autor, pasaron a ser las biblias de los pianistas románticos.

Por otro lado, el compositor de aquel tiempo comenzó a tomar conciencia de lo que él mismo juzgó en sus antecesores del Clasicismo como un total aislamiento del público. En la época de Schubert se estableció claro el distingo entre aquellas composiciones que hablaban a las masas y las que se movían dentro de la esfera de una íntima expresión de sentimientos personales; según Alfred Einstein, «entre las obras escritas para el círculo de sus amigos, para el amateur serio o para la propia satisfacción de sus principios estéticos, y las destinadas a alcanzar la meta del éxito». Todos los compositores románticos sintieron esta contradicción y como tales se dispusieron a corregir lo que ellos mismos criticaron a sus antepasados, acusándolos de servidores exclusivistas de las clases reinantes. La verdad es que mientras el público del siglo anterior estuvo formado por la culta élite de la nobleza de esos días, la masa tomó ahora su lugar como elemento receptor de la expresión artística. Berlioz y Wagner sintieron a fondo este nuevo complejo artístico-social. No es otra la razón que explica la ausencia total, en los compositores nombrados, de aquellas obras que durante el Clasicismo fueron generalmente escritas para servir las necesidades del salón aristocrático, como lo fué el cuarteto de cuerdas y, en general, la música de cámara, formas que entonces no gozaban del favor de la masa a quien el creador deseaba dirigirse. Sin embargo, el propio Wagner sintió la reacción contraria por el solo hecho de haberse movido en el campo de la ópera, género dentro del cual se produjo antes que en otros esta incondicional entrega al público. De «Rienzi» a «Lohengrin», las exigencias del creador al público van en gradual aumento, culminando éstas en la época en que el músico hubo de reconocer que los que podían ser capaces de entender su mensaje artístico debían formar esa congregación de elegidos que pretendió reunir en Bayreuth. Con ello elevó el nivel de la ópera sacándola de la mediocridad y pobreza artísticas provocada por los compositores italianos del XIX, quienes, sin mayores escrúpulos, se entregaron a la tarea de complacer a un público que sólo exigía ocasiones para gozar de los malabarismos vocales y gorjeos de las *prima donna* y de los *do de pecho* de los *tenores líricos*.

El arte en general, y en especial la música, se separaron más y más de la vida. La Iglesia hubo de volver sus ojos al Alto Renacimiento o a la época de Bach; los salones de la aristocracia europea, en otra época centros de cultura musical, hubieron de resignarse al silencio impuesto por los nuevos credos. La suerte del «amateur» era congregarse, ahora en grandes cantidades, alrededor de la sala de conciertos o de la ópera. Era natural entonces que habiendo abandonado la música la informalidad y el reducido ambiente del salón del siglo XVIII, para trasladarse al gran auditorio, tuviera que sufrir las demandas del exhibicionismo escénico en todos los géneros de su producción. Esta fué otra de las razones que llevó al virtuosismo a alturas sin precedentes.

Si el siglo XVI produjo intérpretes de gran competencia y madurez técnica entre los ejecutantes de gamba y laúd, posteriormente reemplazados por los clavecinistas y violinistas, y durante el siglo

XVIII por los *castrati* y *prima donna*, el nuevo virtuosismo del XIX se centraliza en dos instrumentos, el piano y el violín, cuyas técnicas se modelaron de acuerdo con las exigencias del público.

El músico pasó entonces a ser un fiel sirviente de su propio instrumento y su meta no fué otra que la de ofrecer todo ese acopio de recursos virtuosísticos destinados a impresionar a la masa, desde el trozo «di bravura» hasta ese interminable collar de piezas sentimentales en las cuales el elemento literario se hacía necesario para la conquista de un público que asistía a las salas de conciertos o a presenciar maratones de técnica o a suspirar ante la visión conmovedora de «San Francisco de Asís alimentando a las aves» o del «Santo de Paula caminando sobre las aguas».

Para Robert Schumann, el virtuoso romántico pertenece a la categoría de *monstruo nihilista de crudo y superficial materialismo*. En estos términos define a Thalberg y, posteriormente, a Alkan, otro especialista que pertenece a la escuela lisztiana. Entre los escritos de Schumann no hay ninguno más crudo e hiriente que aquel en que se refiere a los «Trois Grandes Etudes Op. 15» de Alkan:

EL GUSTO DE ESTE NEO-FRANCÉS SE REVELA EN UN RÁPIDO ANÁLISIS DENTRO DE UN VOLUMEN Y SABOR SEMEJANTES AL DE EUGENIO SUE Y GEORGE SAND. UNO SE HORRORIZA ANTE TAL INDIFERENCIA FRENTE AL ARTE Y A LA NATURALEZA. LISZT AL MENOS, CARICATURIZA CON CIERTO ESPÍRITU. BERLIOZ, A PESAR DE SU PETULANCIA, MUESTRA DE VEZ EN CUANDO POSEER UN CORAZÓN HUMANO Y SER TERRENO LLENO DE FUERZA Y ATREVIMIENTO. PERO AQUÍ NO ENCONTRAMOS SINO DEBILIDAD, FALTA DE IMAGINACIÓN Y VULGARIDAD. LOS ESTUDIOS TIENEN TÍTULOS COMO «AIME-MOI», «LE VENT» Y «MORTE». SU ÚNICA CARACTERÍSTICA EN EL TRANSCURSO DE UNAS CINCUENTA PÁGINAS ES LA DE MOSTRAR NOTAS VACÍAS, SIN INDICACIÓN ALGUNA DE QUE EXISTA EN ELLAS UNA RAZÓN DE SER QUE NO SEA PURO VIRTUOSISMO. EL «CAPRICHIO» PUEDE ESCAPAR A LA CENSURA, PRINCIPALMENTE PORQUE TODOS SABEMOS DE QUÉ SE TRATA EN ESTE TIPO DE MÚSICA. PERO CUANDO LA VACUIDAD INTERIOR AFLORA A LA SUPERFICIE, ¿QUÉ PUEDE HACERSE? EN «AIME-MOI» HAY UNA AGUACHENTA MELODÍA FRANCESA CON UN MOVIMIENTO CENTRAL QUE NI SIQUIERA TIENE RELACIÓN CON EL TÍTULO. EN «LE VENT» EXISTE UN MURMULLO CROMÁTICO SOBRE UNA IDEA TOMADA DE LA SINFONÍA EN LA MAYOR DE BEETHOVEN. EL ÚLTIMO TROZO ES UN ÁRIDO DESIERTO CON NADA MÁS QUE LEÑOS, BASURAS VIRTUOSÍSTICAS Y CUERDAS DE HORCA PLAGIADAS DE BERLIOZ. LA PORFIADA MANÍA MECÁNICA TENDRÍA DEFENSA SI HUBIERA EN ELLA ALGO DE MÚSICA. PERO MIENTRAS LA ÚLTIMA ES NULA Y LA PRIMERA NO OTRA COSA QUE PAJA SOBRE UN FONDO DE PAJA, NO PODEMOS MENOS QUE DARLE LA ESPALDA MAL HUMORADOS.

El violín no se vió privado en esos días de poder exhibir asimismo algunos astros de alcornia. Se destaca primero entre ellos el alemán Louis Spohr y luego el diabólico Paganini, «cuyo virtuosismo respira aún hoy día un aire de fabuloso encantamiento». El choque o el compromiso entre el virtuosismo y el gran arte no puede quedar mejor demostrado que por el programa que Paganini presentara en Breslau en 1829. Entre cada uno de los movimientos de la Primera Sinfonía de Beethoven se insertaron los siguientes trozos: «Gran Concierto», «Variaciones sobre un tema de Rossini» y

Variaciones sobre «Nel cor piú non mi sento». ¡Magnífica ensalada donde la obra de Beethoven se fragmentó para servir de interludios a los malabarismos del más genuino de los prestidigitadores románticos!

Franz Liszt, sin merecer menos fama que el anterior en lo que se refiere al progreso y evolución de la técnica instrumental, siguió muy de cerca los principios del virtuoso de Génova, cuyo ejemplo parece haber despertado mayor entusiasmo entre los protagonistas del teclado que entre los herederos de la técnica del arco italiana. Schumann y Liszt transcribieron para piano muchas obras de Paganini, especialmente sus «Veinticuatro Caprichos» Op. 1, las que junto a las Variaciones de Brahms cumplieron la misión de perpetuar en la literatura para piano el recuerdo del más típico anfitrión del virtuosismo.

Mientras en la época de los Sinfonistas de Mannheim y Viena se escribieron conciertos para toda suerte de instrumentos solistas, destacándose los que Mozart, Haydn, Dittersdorf, Cannabich y otros hicieron para flauta, fagot, corno, clarinete, trompeta, arpa, violín, viola, etc., durante el Romanticismo estas combinaciones se hicieron más y más raras, centralizándose este tipo de composición alrededor del piano y violín y excepcionalmente en otros instrumentos. El término *concerto* que para el compositor de las épocas Barroca y Clásica permaneció ligado a la idea de *concertar*, cambió fundamentalmente de espíritu durante la Era Romántica, pasando a singularizar éste a aquellas obras fundamentalmente destinadas a la «sala de conciertos». A la palabra misma se le agregan los típicos superlativos que se emplearon tan comúnmente para realzar el carácter olímpico de la música de estos días. Desde el «Gran Concerto» Op. 5 de Thalberg se compusieron muchas «Grandes Fantasías», «Estudios Trascendentales», docenas de «Polonesas Brillantes», «Variaciones de Concerto», etc.

Puede decirse que el Romanticismo fué la época del descubrimiento del piano en toda la gama de sus posibilidades, partiendo desde la íntima expresión sentimentalista, hasta lo más espectacular de su técnica. La poética pianística de Schumann, la brillantez lisztiana y el universalismo de Chopin, fueron perpetuados por la obra de aquellos virtuosos que los siguieron en inmediata sucesión desde Heller, Alkan, Bülow, pasando por Tausig y Busoni, hasta Paderewsky y la actual generación de pianistas. Al través de éstos se trasmite la tradición romántica a nuestro siglo, donde el «manager» recibe no sólo esa enorme cofradía de virtuosos formados en ella, sino que también un público dispuesto a pagar sin reservas todo aquello para lo cual había venido preparándose por el espacio de más de cien años.

La industrialización y comercialización de la carrera pianística, llevadas al ritmo del avión y del ferrocarril, no podían sino llegar con rapidez vertiginosa a la crisis en que actualmente se encuentra envuelta esa profesión. Los conservatorios y academias, que como usinas de virtuosos se consagraron a la producción en masa de éstos, no debían tardar mucho tiempo en darse cuenta del hecho de que

estaban sobrepoblando al mundo musical de un producto cuya demanda no respondía a la proporción de su número. Ello provocó como era de esperarse, la creación de ese inmenso excedente de ejecutantes de mérito, desplazados por la suerte o por el caprichoso dinero del «manager», quien selecciona su mercadería con el mismo criterio con que el corredor de la bolsa de comercio hace ofertas por un papel promisor. Muchos de ellos debieron contentarse entonces con la burguesa acogida que podía brindarles la academia o las clases particulares de piano... o resignarse a sufrir el desinterés de un público siempre a la expectativa de los *big names*. ¿Y no tiene acaso razón ese público al reservar su dinero para escuchar la *Balada en Mi bemol*, el *Soneto del Petrarca* o el *Claro de Luna*, ejecutado por un astro garantido por la propaganda, por la pervertida crítica de conciertos o por el RCA Sello Rojo? Indiscutiblemente que la tiene, por muy poca o nula que sea la diferencia entre su interpretación y la de otro pianista que no ha logrado penetrar en el cerrado círculo de los protegidos por la fortuna comercial.

Cabría preguntar entonces, ¿es el público el responsable del inmerecido desplazamiento de tantos valiosos pianistas o es el obstinado y ciego deseo de vivir de éstos, esperando la ocasión para competir con los astros del virtuosismo contemporáneo? Si se pensara con algún detenimiento en ello no habría lógica que pudiera llevar sino a la conclusión de que la única manera de resolver el problema está en buscar otro público, que por muy limitado que sea, existe en otras manifestaciones del arte y mal que mal, aumenta en vez de disminuir.

El compositor de este siglo, que fué el primero en darse cuenta de las viciosas limitaciones que el arte venía sufriendo desde que se encendió la devoradora llama del virtuosismo, reaccionó contra ello y no podemos decir que esto le costara un sacrificio medianamente parecido al presidio social en que vive el ejecutante que está al margen del consorcio universal de pianistas de importación. Sin embargo, son raros los casos entre estos últimos de artistas que se interesen por presentar programas u obras diferentes a las que año a año nos ofrecen los Rubinstein, los Horowitz, los Backhaus y otros. Tampoco es extraño el caso del crecido número de ejecutantes de todas categorías y carteles que dentro de una temporada de conciertos ofrecen su colaboración como solistas del *Concierto Imperial*, del de Schumann, Grieg y otros cuantos, que no alcanzan a constituir la docena, sin reparar en el hecho de que la vida de conciertos no puede girar eternamente alrededor de las mismas obras, o de que, si el medio es propicio para la aceptación de su oferta, se escogerá siempre al *divo* de prestigio internacional, anzuelo más efectivo en la prosecución de una buena taquilla.

Si el ejecutante de mérito, que no ha encontrado cabida entre los que gozan del favor comercial de las empresas de concierto, volviera su vista al campo inexplorado de aquellas enormes cantidades de composiciones desplazadas por sus competidores, tal vez podrían encontrar allí una salida en este camino cerrado que se obstinan en defender. ¿No hay acaso entre las treinta y dos sonatas

de Beethoven por lo menos unas veinticuatro no consideradas en el repertorio standard? ¿No existe también interés en presentar la obra pianística completa de Mendelssohn o Schumann, evitando así el caer en el convencional programa de ensaladas condimentadas con un poco de todo? ¿No hay un repertorio prácticamente desconocido de conciertos y obras solistas post-románticas que nunca se escuchan?

Sin embargo, el pianista no se resuelve a tomar el nuevo rumbo. Alega comúnmente que tales obras no son del gusto de ese público de conciertos a quien se empeña en conquistar sin convencerse de que no cuenta con el favor de él por las razones expuestas. Tampoco se convence que, al aferrarse a programas convencionales, aleja de su órbita de interesados a esa fracción, cada día mayor, de músicos cansados del desfilar interminable de virtuosos que ofrecen las mismas obras.

La tragedia del pianista reside en su propio capricho, y mientras los ejecutantes no abran los ojos a la realidad de la encrucijada en que están, no podrán encontrar una salida para la realización verdadera de sus aspiraciones profesionales.