

El canon interpretativo pianístico: análisis crítico de sus circunstancias actuales en los concursos internacionales de piano

Sandara Velázquez
UNAM

Resumen

El canon de la música académica occidental ha sido de gran interés para la musicología durante las últimas décadas. A partir de los primeros aportes sobre el tema, la discusión sobre el concepto de un cierto conjunto de obras consagradas y su significación ha generado un debate que, lejos de agotarse, continúa enriqueciéndose en argumentos y alienta a que sea estudiado desde múltiples y novedosas perspectivas. En el caso particular del pianismo es innegable la presencia de un determinado corpus musical legítimo, cuya existencia se encuentra ya naturalizada dentro de la práctica pianística. Aunque múltiples factores han participado en la instauración del canon pianístico interpretativo, la presente ponencia sitúa el centro de atención en los concursos internacionales de piano. Esta pretende continuar la discusión abierta por los estudios precedentes sobre el canon, y desarrolla dicha problemática a partir del recuento del repertorio solicitado en los concursos internacionales de piano más recientes y la incorporación de conceptos propios de la sociología de la cultura.

Conceptos clave: piano, canon, concursos, repertorio.

The piano performing canon: critical analysis of its current circumstances on international piano competitions

Abstract

The canon of western academic music has been of great interest to musicology during the past few decades. Since the first contributions on the subject, the discussion on the concept of a certain set of consecrated works and its significance has generated a debate that, far from over, continues to be enriched in arguments, and encourages it to be studied from multiple and novel perspectives. In the particular case of piano performance, the existence of a determined legitimated body of works is undeniable, whose presence has been naturalized within piano practice. Albeit many factors have participated on the establishment of the piano performing canon, this presentation places focus on international piano competitions. It is intended to continue the deliberation opened by previous studies on the canon, and develops this topic from the count of the compulsory

repertoire in the most recent international piano competitions, and the incorporation of concepts typical of cultural sociology.

Keywords: piano, canon, competitions, repertoire.

El canon, entendido como un conjunto de obras fundamentales de determinada área de conocimiento, ha sido abordado desde sus inicios principalmente por la literatura a raíz de la preocupación de mantener vivo el estándar de los que consideran los escritores más destacables de su historia¹. Por su parte, la música académica occidental ha dedicado esfuerzos desde la historia de la música y desde la musicología para cultivar el debate sobre la existencia y múltiples implicaciones del corpus de elementos legítimos, propios de esta tradición². Las aportaciones sobre el canon musical, que tuvo su florecimiento en la década de los años ochenta, se han centrado en el estudio histórico y, con mayor frecuencia, en la utilización del concepto de canon como “una vía para plantear otros problemas de la musicología”³. Tal es el caso, por ejemplo, de los estudios con perspectiva de género que plantean la discriminación de las mujeres del canon musical⁴, o inclusive el planteamiento de un canon de determinados temas o tópicos aceptables para el apropiado estudio musicológico. Desde otra perspectiva, la musicología latinoamericana se ha preocupado también por discutir sobre el significado de las obras centrales de la música académica occidental dentro del contexto de América Latina, y viceversa; procurando el afán por determinar el espacio y condición de las obras musicales latinoamericanas dentro de la dinámica del canon musical como parte de un universo mayormente eurocéntrico. Un breve repaso de algunos aportes como los anteriores, da cuenta de que se vuelve poco factible hablar de un sólo canon, y por el contrario muestra la posibilidades de múltiples cánones que coexisten dentro del universo musical. Aunque para efecto del presente análisis se propone la consideración del canon comprendido como un conjunto de obras consagradas, que ostentan autoridad simbólica e ideológica sobre un espacio social determinado.

Visto de tal manera, el canon de la música académica occidental, y en específico el canon pianístico propio de esta práctica, se encuentra presente en casi todos los sectores

¹ Véase Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Company, Estados Unidos, 1994. En su libro, Bloom expresa la necesidad de establecer un canon de la cultura literaria occidental, en vista del detrimento de los nuevos estilos literarios. El autor sustenta su propuesta a partir de la discusión de veintiséis autores que él considera centrales en la producción literaria que analiza.

² Sobre estudios desde la historia de la música, véase Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983 y Kerman, Joseph. “A Few Canonic Variations”, *Critical Inquiry*, 10, 1, 1983, pp. 107-125.

³ Weber, William. “The History of Musical Canon”, en Cook, Nicholas & Mark Everist, (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, United Kingdom, 2001, p. 337.

⁴ Véase, por ejemplo, Citron, Marcia. *Gender and The Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999 y Green, Lucy. *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

de nuestro ámbito. Inunda la programación de salas de concierto, capitaliza la producción discográfica, se acostumbra a él desde los exámenes de admisión a las universidades, y se le continúa escuchando interminablemente en sus pasillos donde los alumnos lo estudian por largas horas. Este canon interpretativo, siguiendo la división propuesta por William Weber⁵, comienza a construirse entre 1700-1800 en Gran Bretaña y, en menor medida, en Francia⁶. Tras esta primera etapa de surgimiento se advierten cuatro períodos históricos donde se desarrolla el canon musical; 1. Entre los años 1800-1870, establecimiento de un canon internacional, con autoridad estética y crítica. 2. Entre 1870-1945, un equilibrio considerable entre la música canónica y contemporánea, a pesar de que el repertorio estándar seguía predominando. 3. Entre los años 1945-1980 el anterior balance relativo se rompe y el dominio de la interpretación de la música canónica en comparación de la música nueva se torna extrema 4. A partir de 1980 grupos específicos retoman el gusto por obras nuevas.

Las observaciones de la narrativa histórica del canon nos obligan a plantearnos, entre otras, dos preguntas fundamentales: ¿Qué circunstancias o agentes tuvieron influencia en la creación del canon y su eventual hegemonía? y ¿Cuál o cuáles de los anteriores continúan vigentes en el proceso de canonización del repertorio? Si bien hay múltiples factores que contribuyeron a ello, no puede excluir a la búsqueda de respuestas el papel institucional en dicho proceso ya que las características institucionales afectan también a las prácticas que fomentan la construcción del canon.

Ahora, el estudio de su reproducción en espacios legítimamente normativos se torna más plausible al conceptualizar la estructura del medio musical académico a partir de sus relaciones sociales. Desde la perspectiva teórica sociológica, es funcional el exhaustivo estudio de Pierre Bourdieu quien desarrolló aportes fundamentales en el estudio de los aspectos sociales de la cultura. De acuerdo con la teoría bourdiana, la esfera social de la música académica es un espacio de producción restringida debido a que sus bienes están destinados a un acotado círculo de creadores pertenecientes al mismo espacio social. Otra característica fundamental de la música académica que permite analizarla como un campo de producción restringida es su capacidad de generar leyes de

⁵ Véase Weber. "The History of Musical Canon".

⁶ Weber divide el canon en tres tipos: 1. El canon escolástico o erudito, haciendo referencia a los tratados de música de la antigüedad, encargados de la reflexión filosófica y científica de la música. 2. El canon pedagógico, que centraba su práctica en la emulación de obras de compositores de generaciones anteriores a través de la utilización de la tradición de la polifonía. 3. El canon interpretativo, refiriéndose a la incorporación de obras como parte de un repertorio con fuerza crítica e ideológica.

producción, así como las normas y criterios de evaluación de aquellos objetos artísticos producidos⁷. De tal manera, una de las mayores preocupaciones del espacio social de la música académica es el adecuado reconocimiento de pares. Esto es, que uno de sus objetivos esenciales es preservar la legitimidad de sus bienes y prácticas mediante la evaluación y aprobación de éstos por individuos dominantes y educados en la tradición pertinente⁸.

Lo anterior requiere ineludiblemente de la existencia de instituciones de legitimación, que funcionan como espacios necesariamente normativos. La música académica posee varios de éstos, definitivamente acreditados para la legitimación cultural, sin embargo la actividad de los concursos en el proceso de consagración del repertorio continúa siendo un territorio por explorar. Aunque el interés por los concursos, y en particular el estudio de su relación con la sociología, no es ajena a los estudios musicológicos, éstos se han centrado especialmente en los aspectos históricos, en el componente de competitividad, en las representaciones de los concursos como espacios de articulación social, o en el interés en elucidar las razones de la gran popularidad y continua proliferación de los mismos. En un esfuerzo por ampliar la existente mirada crítica hacia los concursos, se propone la adopción de la óptica aquí argumentada, según la cual los concursos son instituciones encargadas, no sólo de consagrar pianistas pero, paralelamente –ya sea de manera consciente o no– también consagran el repertorio, y junto con ello perpetúan las ideologías y representaciones de la narrativa histórica dominante del campo pianístico. Ésta incluye, la naturalización de la supremacía de determinados compositores, géneros compositivos, así como inclusive la perpetuación de la arraigada división de la producción musical según épocas estilísticas más o menos definidas.

Comenzando por las tempranas manifestaciones del espíritu competitivo dentro de la música académica, a manera de ocasionales encuentros entre afamados intérpretes del teclado como las ampliamente conocidas disputas que se dieron entre Wolfgang Amadeus Mozart y Muzio Clementi, o Franz Liszt y Sigismund Thalberg, la competencia pianística ha tenido un crecimiento mayormente sostenido. En un momento crucial de su historia, los concursos deben su institucionalización al pianista y director ruso Anton

⁷ Véase Bourdieu, Pierre. *El sentido social de gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores, D. F. México, 2010.

⁸ Véase Velasquez, Sandara. *Los concursos internacionales de piano: instituciones para la legitimación del repertorio estándar pianístico*, inédito, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Rubinstein quien estableció el primer concurso internacional para piano en 1890⁹. Tras el término de la Segunda Guerra Mundial, los concursos internacionales de piano comenzaron a extenderse de manera pronunciada. El rápido aumento del número de estos eventos creó la necesidad de un organismo regulador, que estableciera los estándares de calidad en la organización y realización de los concursos internacionales. De tal manera en 1957 se instaura la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música (WFIMC) en Suiza, organización encargada de establecer una red global de concursos internacionalmente reconocidos¹⁰. Según datos obtenidos por Gustav Alink, tan sólo en Europa en 1988 se llevaron a cabo cincuenta y ocho concursos internacionales de piano, cifra que aumentó a ciento cuatro en el año 1993¹¹.

Cabe notar que, la expansión de los concursos para piano coincide con el período histórico propuesto por William Weber, donde apunta el surgimiento del dominio de las obras canónicas por encima de composiciones actuales. Esto lleva a sugerir que, toda vez establecido un “canon internacional” más o menos homogéneo, los concursos pudieron fungir como una institución más de consagración de las disposiciones históricas e ideológicas que representa el canon. En el caso particular del «pianismo», un primer estudio del repertorio articulado en los concursos puede aportar evidencias sobre lo anterior. En el presente tal análisis se centra en el repertorio obligatorio de cincuenta y dos concursos internacionales para piano que forman parte de la WFIMC¹². Si bien los propios concursos, así como los estudios sobre ellos, enfatizan ya sea el aspecto competitivo o el lado de la “experiencia trascendental de la música”¹³ que proporcionan, es importante recordar que los concursos se han dedicado asimismo a la promoción directa o indirecta de la obra de determinados compositores, algunos explícitamente así desde su creación. Tal es el caso del Concurso Internacional de Piano “Fryderyk Chopin”, que fue creado a partir de “la necesidad de sostener familiaridad con la música de F. Chopin, y para perpetuar la tradición de la interpretación del piano que era característica de su estilo”¹⁴. Otros ejemplos son: Concurso Internacional de Piano “Edward Grieg”,

⁹ El concurso “Anton Rubinstein” es el primer concurso de piano del que se tiene registro de haber aceptado a pianistas de todas nacionalidades, y se llevó a cabo cada cinco años desde 1890 hasta 1910 en San Petersburgo, Rusia. Luego de décadas de inactividad el concurso fue retomado en 2003 pero ahora en Alemania.

¹⁰ La autoridad de la Federación es ampliamente reconocida, siendo inclusive miembro del Consejo Internacional de Música de la UNESCO.

¹¹ Véase Alink, Gustav. *Piano competitions*, G. Alink, Bélgica, 1990. Ver figura 1.

¹² Se analiza el repertorio de las ediciones más recientes, cuya información esté publicada por el concurso.

¹³ McCormick, Lisa. *Performing Civility*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 28.

¹⁴ Recuperado de [<http://en.chopin.nifc.pl/institute/chopincompetition/info>].

Concurso Internacional Telekom “Beethoven”, Concurso Internacional de Piano “Liszt Ferenc”, Concurso Internacional de Piano “Schubert”, Concurso Internacional “Johann Sebastian Bach”, Concurso Internacional “Tchaikovsky”, Concurso Internacional “Mozart”, Concurso Internacional de Piano “Franz Liszt” Utrecht, Concurso Internacional de Piano “Beethoven” Viena, Concurso Internacional de Piano “Fryderyk Chopin”, Concurso Internacional de Piano “Franz Liszt” Weimar-Beyruth, Concurso Internacional “Mozart” para jóvenes músicos, y el Concurso Internacional “Robert Schumann”.

Si se toma en consideración que los concursos anteriores, junto con otros, premian aproximadamente a ciento sesenta pianistas por año¹⁵, y además transmiten el evento a un amplio público gracias a la utilización de nuevas tecnologías y redes sociales, su divulgación es una ventana privilegiada que muestra al gran público la experiencia estética que las obras fundamentales de la música calificada como erudita ofrecen. Contrario a la crítica sobre la posible pérdida del valor estético de la música de arte gracias a la masificación y comercialización, la música académica logra mantener su estatus ante el público –conocedor o no– gracias en buena medida a tal difusión. Según el reglamento de la WFIMC, uno de los estándares que los concursos deben cumplir es la realización abierta al público de las etapas subsecuentes a la primera eliminatoria¹⁶.

Al respecto, los casos aquí analizados presentan una visible homogeneidad. En primera instancia, en la reproducción sistemática de géneros compositivos para piano solo se observa que, de los cincuenta y dos casos, se ha solicitado expresamente un Preludio y Fuga en veinte ocasiones, de las cuáles dieciocho corresponden a Johann Sebastian Bach y las dos restantes a Max Reger y Dimitri Shostakovich. También en el repertorio para piano solo, la solicitud obligatoria de, por lo menos, una sonata se ve reflejada en ciento treinta y tres ocasiones, de las cuales, en orden de presencia, treinta y dos corresponden a Ludwig van Beethoven, veintidós a Mozart, diecinueve a Franz Schubert, dieciocho a Joseph Haydn, siete a Domenico Scarlatti, seis a Liszt, cinco a Chopin, cuatro a Johannes Brahms, cuatro a Schumann, dos a Clementi, y por último los siguientes compositores con sólo una aparición: Alexandr Scriabin, Serguéi Prokofiev, Gabriel Fauré, Serguéi Rachmaninov, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Aram Khachaturian, Johann Nepomuk Hummel y Claude Debussy. No obstante, los casos más significativos ya que, al contrario de los anteriores, aparecen sólo en esta ocasión en todos los concursos son: John

¹⁵ Véase McCormick. *Performing Civility*.

¹⁶ Véase [<http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Federation/Statutes>].

Corigliano, Pierre Boulez, Antonio Soler y Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. No obstante, es especialmente destacable que el mayor consenso, con un número de coincidencia en cuarenta y cuatro de los cincuenta y dos concursos, sucede en el repertorio para piano y orquesta. Allí, la reproducción casi invariable está dominada por nueve compositores, que organizados por cantidad de apariciones son: Beethoven (cuarenta y un veces), Chopin (treinta y dos veces), Liszt (treinta y un veces), Schumann (treinta y un veces), Mozart (veintinueve veces), Rachmaninov (veintiocho veces), Prokofiev (veinticinco veces), Tchaikovsky (veinticinco veces) y Brahms (veinticinco veces).

Finalmente, es importante mencionar que los elementos aquí encontrados no se limitan necesariamente al presente muestreo, posibilitando así la extrapolación de los datos como indicativos de la tendencia a la formación de un determinado canon pianístico. Esta justificación se sustenta en los siguientes aspectos:

1. El repertorio obtenido de estos concursos, así como de ediciones anteriores de los mismos, mantiene una relación directa con el repertorio solicitado en los exámenes de admisión a las universidades y conservatorios más reconocidos.
2. Existen concursos que, aunque no son pertenecientes a la WFIMC debido a que son de menor envergadura, se organizan con el objetivo para servir como plataformas para conferir experiencia y preparación a los pianistas para los concursos más grandes. Algunos de ellos, que se realizan en la misma ciudad que concursos de mayor renombre, otorgan como premio al ganador un boleto de avión de vuelta a la ciudad para que el pianista participe en el concurso grande.
3. Existe una práctica conocida que utilizan los ejecutantes, llamada «Tour de concursos», que consiste en asistir a múltiples concursos seguidos durante una o dos temporadas utilizando mayormente el mismo repertorio en todos ellos¹⁷. Esto es posible gracias a la amplia correspondencia en el repertorio de la gran mayoría de concursos internacionales para piano. Estas situaciones alimentan que el pianista opte por mantener un repertorio estandarizado, formado por obras canónicas, para maximizar sus posibilidades en conseguir premios de concursos y, gracias a ello, una exitosa carrera profesional. De tal manera los concursos, siguen participando activamente en la perpetuación del canon pianístico.

Elementos como los anteriores potencian la influencia de los concursos internacionales en la legitimación y conservación de los bienes artísticos de la música de

¹⁷ Véase Alink, Gustav. *Piano competitions*, 1990.

arte. No obstante, el poder legitimador de los concursos reside en la constante reproducción selectiva del repertorio que éstos moldean y fomentan. La homogeneidad y monotonía del repertorio interpretado en los concursos permite la conservación, transmisión y legitimación selectiva de determinadas obras, posibilitando así la supervivencia del canon pianístico.

Sandara Velásquez: pianista e investigadora mexicana, comenzó sus estudios musicales a los seis años. Posee una licenciatura en interpretación con Mención Honorífica por la Universidad Veracruzana, y maestría en interpretación por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde paralelamente a su trabajo interpretativo presentó su investigación: “Los concursos internacionales de piano: instituciones para la legitimación del repertorio pianístico estándar”. Fue alumna de los pianistas Alejandro Corona, Sergei Sichkov y Maria Teresa Frenk. Ha dado recitales en México, Costa Rica, Boston, Cuba y Bogotá. Ha tomado clases magistrales y conferencias con Luca Chiantore, Alexandre Moutuzkine, Claudia Corona, Robert Koenig y Luis Ascot. Recientemente participó como ponente en el II Simposio de Mujeres en la Música en San José, Costa Rica, el X Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas en La Habana, Cuba, y las XIX Jornadas de Musicología de la AAM en La Plata, Argentina.