

PIANISMOS DEL MODERNISMO A LA POSMODERNIDAD: UNA CARTOGRAFÍA DE LA MIRADA DE LOS COMPOSITORES AL PIANO DURANTE EL SIGLO XX

Luis Menacho / menacho.luis@gmail.com
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)
Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, Argentina

Resumen

Hacer un racconto alrededor de la literatura pianística compuesta a lo largo del siglo XX no es tarea sencilla. Profusamente explorado durante el pasado siglo, el piano tiene a la vez, un repertorio contemporáneo con múltiples estéticas poco frecuentado en las clases de instrumento en nuestras instituciones educativas argentinas. Quizá por la falta de conocimiento del repertorio pianístico contemporáneo es que intentaremos en este escrito subsanar lo que consideramos un déficit importante. Intentaremos realizar un recorrido de las obras y de los compositores más significativos marcando, al mismo tiempo, algunos lineamientos generales acerca de los materiales, las formas y los procedimientos que ponen en juego.

Palabras clave: Piano, Experimentación, Técnicas Extendidas, Vanguardia.

Introducción

El piano como laboratorio compositivo no ha sido patrimonio exclusivo de la llamada música de tradición escrita del pasado. Si bien compositores como C.P.E. Bach, Beethoven, Haydn y Mozart, Chopin, Schubert, Schumann, Brahms y Liszt han contribuido no sólo con una música técnico y expresiva de valor en grado sumo, al mismo tiempo han ampliado la paleta tímbrica y expresiva del instrumento de manera notoria. A lo largo del pasado siglo XX hubo una continuación de esas exploraciones no solo en el plano acústico sino también en diversas instancias y que comprenden la interpretación, las formas de concertación, el lugar del intérprete/performer en el espacio escénico y también la relación del instrumento con los nuevos medios tecnológicos. Veremos algunos casos de una lista, forzosamente inconclusa e incompleta, y que buscará incluir algunas de tantas travesías.

Cabe aclarar que por razones metodológicas y de espacio en este escrito nos restringiremos a las piezas para piano solo, dejando de lado las que tienen al instrumento como solista concertante y/o en formaciones de cámara. Solo atenderemos las excepciones dadas en el piano a tres o cuatro manos o dos pianos y, por supuesto, en la combinación con la electrónica.

1- El binomio tradición y vanguardia: Entre la herencia histórica y los nuevos materiales.

El modernismo gestado en Europa a comienzos del siglo XX trajo consigo las escrituras pianísticas de la segunda escuela de Viena. No solo la abigarrada escritura contrapuntística heredada del Romanticismo tardío en los bordes de la tonalidad como en la *Sonata op.1* (1908) de Alban Berg (1885-1935). En ella se condensa todo el trayecto formal en un único movimiento siendo cabal heredera del tratamiento de fusión y

concentración de caracteres de la macroforma como en la *Sonata en Si menor* de Liszt. También esta vanguardia recaló en la búsqueda de una nueva escritura pianística por parte de Arnold Schoenberg (1874-1951).

La controversia entre Schoenberg y el pianista y compositor italiano Ferruccio Busoni (1866-1924) alrededor de la escritura de las *Klavierstücke Op.11* (1909) y relatada por Federico Monjeau en *La invención musical* (Monjeau: 2004) nos da una muestra clara de esto. Una vanguardia implica a la vez la búsqueda de nuevas formas expresivas al tiempo que demanda nuevas maneras de codificación, lo que equivale a decir: una nueva notación. Una cuestión fundamental que problematizaron las vanguardias del siglo XX. Esta inquietud respecto a la notación le permite a Schoenberg componer piezas como las *Klavierstücke Op.19* (1911) y especialmente si reparamos en la número 2, donde la hiperconcentración de los mecanismos del desarrollo -puestos en el antagonismo del bicordio de la tercera -sol si- (que el compositor pide tocar siempre igual y extremadamente corto en la articulación) se opone al trazo lineal *espressivo* de largo ámbito y aliento. Schoenberg nos muestra como la forma sonata tardía puede lograr una concentración expresiva y frágil; a la vez de tener una sonoridad despojada y casi asfixiante en tan pocos compases. Se aplica aquí lo que dijera Schoenberg de su discípulo Anton Webern (1883-1945) ante sus miniaturas; aquello de que “era capaz de contar una novela en un suspiro”.

En Webern asimismo podemos tomar las magistrales *Variaciones Op. 27* (1936) que nos traen toda la técnica de la polifonía oblicua que desarrollara desde sus estudios del dodecafonismo con Schoenberg y la polifonía flamenca de Heinrich Isaac (1450-1517) con el musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941). Las alturas, como puntos que articulan un nuevo espacio sonoro, ya no vertical-horizontal en términos de la relación armonía-melodía sino *diagonal* y que marcarán un nuevo paradigma para los compositores de la escuela de Darmstadt en la segunda posguerra. Esta obra se la dedicó al gran pianista Eduard Steuermann (1892-1964), músico fundamental en la primera mitad del siglo XX y que estrenó varias obras importantes entre las cuales se cuenta el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg.

Ese mismo Modernismo en Francia podemos encontrarlo en compositores como Claude Debussy (1862-1918) especialmente en sus dos libros de *Preludios* (1909-1013) y en particular si vemos uno del segundo libro, *Canope* que nos muestra un interesantísimo manejo de la forma y la mixtura de materiales tanto modales como no tonales, acordes tríadas, arabescos cromáticos y parafonías. La configuración de conceptos como *polaridad* y *variación mínima* en lo que respecta a la *doble enunciación* nos abre un mundo de formas no apriorísticas en contraposición con las formas clásicas, especialmente la forma sonata (Menacho: 2019). Similares búsquedas podemos encontrar en la obra de Erik Satie (1866-1925) donde su marcada sencillez de escritura esconde no sólo un despojamiento y una no direccionalidad discursiva (Etkin: 1983), como vemos en obras como las *Pièces froides* (1897) o las *Ogives* 1880) sino también hasta un ácido humor que parodia las repeticiones de la música clásica como en la pieza *Vexations* (impresa por John Cage en 1949), una simple página escrita como un coral y un cantus firmus que debe repetirse 840 veces y cuya ejecución completa llaga a durar cerca de 18 horas interpretada por un equipo de pianistas. Con Satie aparece esta idea subversiva de la forma musical y cómo -a fines del siglo XIX- inventa la primera instalación sonora.

Igor Stravinsky (1882-1971) tanto en obras que toman como punto de partida géneros populares como *Piano rag music* (1919), el *Tango* (1940) o en piezas de la tradición de la música escrita como el *Concierto* (1935) y la *Sonata para dos pianos* (1943) de su periodo neoclásico, nos muestra una vuelta parcial a la tonalidad revisitándola desde una mirada singular. Las excepciones en la conducción armónica generan cadencias sorprendentes al

oyente, especialmente cuando la matriz lo constituye un género y una forma con todo el peso de las convenciones asentadas por el estilo y la Historia de la música. Aquí, ésta mirada hacia la historia -clave en este momento de su obra- se posiciona como una alternativa ante la disyuntiva del progreso unívoco representado por los vieneses y su tratamiento de la disonancia. Esto implicó para Stravinsky una vía de desarrollo para una música moderna y a la vez con un lazo con la tradición pudiendo mantener elementos del lenguaje musical tonal.

Tanto Maurice Ravel (1875-1937) como Sergei Prokoffiev (1891-1953) tienen obras para piano que dialogan con la tradición en una escritura pianística que pone en juego el virtuosismo y a la vez un uso de materiales expandidos de la tonalidad y las formas clásicas como en la *Sonatina* (1905) o *Le tombeau de Couperin* (1917) de Ravel; y con un uso agresivo de la disonancia y una rítmica muy elaborada como se puede ver en la *Toccata en re menor Op. 11* (1912) o las *Visiones fugitivas Op. 22* (1917) de Prokoffiev por citar algunos ejemplos en una abundante producción pianística de ambos compositores.

2- La posguerra y sus resignificaciones: La herencia vienesa y lo que dejó la guerra.

La segunda posguerra nos redescubre la obra de compositores como Olivier Messiaen (1908-1992) y sus piezas inspiradas en sus trabajos ornitológicos. Las piezas pianísticas que toman como punto de partida el canto de los pájaros como material melódico para la composición, como en su *Catálogo de pájaros* (1958) y en numerosas obras de su producción que lo conectan muy sutilmente con una tradición muy francesa que nos remite por caso a Clément Janequin (1485- 1558) con su célebre obra coral *El canto de los pájaros* (ca.1529); pieza que pone en música una imitación onomatopéyica de los cantos de los pájaros. Dos de sus discípulos, Pierre Boulez (1925-2016) en obras como sus *Sonatas* especialmente la segunda (1948) compondrán un verdadero monumento del dodecafonismo de segunda generación. Asimismo las *Notations* (1945) doce pequeñas piezas basadas en el procedimiento de la variación y -ya en la escuela de Darmstadt- las *Structures pour deux pianos I* (1952) y *II* (1961) piezas clave de la aplicación de los principios del serialismo integral en la posguerra. Otro de los discípulos de Messiaen, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) con sus *Klavierstücke*, que fue elaborando durante toda su vida, desde las primeras (1953) están fuertemente asociadas a una nueva escritura serial. La pieza IX (1961) comienza distanciarse de esos postulados ya que pone en juego la repetición de un acorde –en oposición explícita a uno de los principios del serialismo como es la no repetición de notas hasta completar la serie completa. Las piezas número X y XI comienzan a introducir la aleatoriedad, los clusters y la forma abierta.

Asimismo en obras como *Mantra* (1970) Stockhausen pondrá en juego un vínculo entre la música y las matemáticas y en la utilización de la electrónica. El compositor veneciano Luigi Nono (1924-1990) también miembro del grupo nucleado en los *Neue musikferiekurse* de Darmstadt hará lo propio años más tarde con una obra titulada *Sofferte onde serene* (1976) que pone en juego al piano con los sonidos electrónicos en vivo y está dedicada al pianista italiano Maurizio Pollini (1942 -). Luciano Berio (1925-2003) por otro lado escribe un conjunto de piezas para piano en relación con los elementos de la naturaleza. Tierra, aire, agua y fuego: *Erdenklavier*, *Luftklavier*, *Wasenklavier* y *Feuerklavier* respectivamente y publicadas junto con *Brin* y *Leaf* en un grupo de piezas recopiladas y bajo el título *Six encores* (1990). Además no debemos olvidarnos de la *Secuencia VI* (1966) dedicada al piano como solista y que pertenece a la célebre colección de piezas solista dedicadas a la voz y a variados instrumentos

2.1- Algunas posiciones alternativas al serialismo

Iannis Xenakis (1922-2001) fue un importante compositor de origen griego que vinculó la música y las matemáticas como parte del proceso compositivo. Creó la llamada música *estocástica*, definida como aquella que pone en juego la distribución de fenómenos regidos por el azar. Xenakis, para esto, toma el cálculo probabilístico y crea verdaderas nubes sonoras. Lo vemos en obras como *Herma* (1961) dedicada al pianista y compositor japonés Yuji Takahasi (1938 -). *Herma* es una de las piezas que pone en obra los principios de la música estocástica logrando una música expresiva y extremadamente rica en tensiones y contrastes.

El compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) compuso *Aitsi* (1974) para piano amplificado y que -con el uso de los micrófonos- produce todo un espectro armónico complejo partir de las resonancias y sus transformaciones tímbricas producidas por la amplificación. Esto se conecta especialmente con las investigaciones que llevó a cabo alrededor del sonido de una sola nota y toda su variabilidad tímbrica posible, además cabe aclarar, de los intervalos microtonales que la rodean. Su compatriota Salvatore Sciarrino (1947 -) de su abundante producción podemos destacar la obra *Perduto in a città d'acque* (1998) donde podemos encontrar su virtuoso lirismo y la profusa escritura pianística como una delicada filigrana sonora.

2.2- Cruzando el Atlántico: Las nuevas estéticas en América.

En Norteamérica merece un apartado especial el trabajo visionario de Henry Cowell (1897-1965) quien en sus *New musical resources* publicados en Nueva York en 1930 (Cowell: 1996) explica detalladamente toda una serie de nuevos recursos musicales. En lo que respecta a la organización de la altura, tanto desde el punto de vista melódico y armónico abren una vía hacia un campo cromático expandido. Además aporta novedades también en el ritmo y el timbre. Esto tiene asimismo incidencia en una notación que propone y que busca integrar varias de estas dimensiones del sonido hacia una música futura. Sus famosos *tone clusters* -entendidos como racimos de sonidos en variantes tanto diatónicas como cromáticas- permitirán la abolición de la tonalidad y sus acordes de superposición de terceras, como también irán contra el orden cromático que establece una serie dodecafónica. Podemos ver en su obra *The aeolian harp* (1956) como utiliza el piano ejecutando un conjunto de acordes -a la manera de un coral- con arpeggios sobre el encordado imitando un arpa. El timbre y su modo de producción ocupan aquí el *motto* principal.

Siguiendo los lineamientos propuestos por Cowell, Conlon Nancarrow (1912-1997) con sus *Piano roll studies*, compone un conjunto de estudios para pianos mecánicos que le permiten explorar combinaciones rítmicas imposibles de ejecutar por pianistas humanos. Charles Ives (1874-1954) años antes ya había explorado con diferentes afinaciones en el instrumento como en sus *Tres piezas para pianos afinados en cuartos de tono* (1924). Pero será con la monumental *Sonata para piano N° 2 Concord Mass 1840-60* (1924) obra emblemática que remite al espíritu fundacional de los EEUU que explorará no sólo la cita de elementos musicales provenientes de cantos religiosos, sino también la politonalidad, la supresión de las barras de compás, las polirritmias y las parametrías además de la múltiple superposición de estratos sonoros.

Años más tarde John Cage (1912-1992), discípulo de Schoenberg y de Cowell, concebirá el fenomenal invento del piano preparado para el cual vio su aplicación en numerosas piezas tales como: la suite *The perilous night* (1944) o en las *Sonatas and interludes for prepared piano* (1948) donde la palabra sonata se acerca a la definición barroca del término, es decir una música *per suonare*, una música instrumental antes que a la forma

sonata clásico romántica. Este novedoso invento trajo por parte de Cage una resignificación muy poderosa del timbre homogéneo del piano, concibiéndolo de ahora en más como una pequeña orquesta de percusión bajo las manos del ejecutante. Además no olvidamos la célebre pieza silenciosa 4:33. Una música *theorica*, esto es, una obra que demuestra en su ejecución la imposibilidad de la experiencia del silencio como fenómeno. Esta obra tuvo al piano como protagonista y en especial a su intérprete, al pianista norteamericano David Tudor (1926-1996). Un hito singular en esa época fue justamente el propio Tudor como “indicación de instrumento” en la obra del compositor italiano Sylvano Bussotti (1931-) sus *Five piano pieces for David Tudor* (1959) una curiosa obra con una partitura gráfica que supuestamente sólo este pianista podría ejecutar.

Cage además trabajó con la *indeterminación* en muchas de sus obras, algunas para el piano como en algunos números de las llamadas *Number pieces* (1987-1992). Siendo de las últimas piezas que escribió Cage, sólo anota alturas, dinámicas y una duración en segundos, debiendo el/los intérpretes crear la forma sonora resultante.

Morton Feldman (1926-1987) escribió una profusa literatura pianística desde sus piezas tempranas especialmente en la paradigmática *Piano piece 1952* que representa un momento bisagra en lo que atañe a la recepción de la polifonía oblicua de Webern en USA (Feldman: 2012). Esta pieza compuesta por un conjunto de ataques iguales en la duración en una escritura polifónica oblicua. Aquí, a diferencia de Webern, se encuentra despojada de toda técnica dodecafónica y pone desde su indicación de tempo y carácter - *Slow and quietly with all beats equal*- la experiencia del devenir en la duración. En otras palabras: el tiempo como material en la música. Este tipo de indagaciones sonoras y temporales serán puestas en obras de mayor envergadura tales como en *Triadic memories* (1981) o *Palais de Mari* (1981).

En otro orden, la exploración de Feldman no sólo se focalizó en el ritmo y la duración -con sus tresillos retardados por caso- sino también en el despojamiento de la *idiomática* de los instrumentos- Vale decir, sustraer la memoria y la Historia del instrumento al punto de hacerlos aparecer irreconocibles. Este es un gran descubrimiento de Feldman puesto que desde estas obras podemos ver como el timbre se encuentra asociado fuertemente a una historicidad en el modo de tocar los instrumentos, lo que se conoce como su *idiomática*: ¿qué sería del timbre de la guitarra sin el rasguído y el arpeggio? Para Feldman cada instrumento reviste en primer lugar un carácter a la manera de un color, un rasgo. Por eso tituló muchas de sus obras con el simple nombre del instrumento: El timbre como tema. Como con *Piano* (1977).

Por último no queremos dejar sin nombrar sus piezas para piano a dos, tres y cuatro manos donde reelabora una inusual concertación en el piano a varios ejecutantes. *Piano three hands* (1957), *Piano four hands* (1958). No sólo es preponderante esta relectura del instrumento en términos sonoros sino también en lo que implica la concepción de lo que llamaba el tiempo lineal y el tiempo vertical: dimensiones sonoras en donde los dos ejes: melódico-armónico son resignificados desde el tratamiento del tiempo como material en la música: tiempo vertical y tiempo lineal. De allí su obra para piano, *Vertical thoughts* (1963).

Alrededor de las segundas vanguardias de las posguerra nos encontramos en USA con la tendencia minimalista con obras como *Piano phase* (1967) de Steve Reich (1936 -) que ponen en juego la repetición de *patterns*, éstos, definidos como pequeñas estructuras melódico rítmicas. Estos *patterns* arman un entramado sonoro micropolifónico al repetirse mínimamente variados y organizan toda la macroforma de la obra a raíz de generar microdesplazamientos continuos. Con este procedimiento, a la escucha, percibimos un gran objeto sonoro que va variando todo el tiempo de manera mínima y gradual.

2.3- Mixturas: Entre Europa y América y más allá de la serie

La década del 60-70 encontró en el piano un gran protagonista para la exploración tímbrica y esto trajo consigo la ampliación de los recursos técnico-expresivos en lo que años más tarde se dio a conocer bajo el nombre de *técnicas extendidas* en los instrumentos. Una vía anunciada por Cowell en los tempranos veintes en USA y que haría un llamado hacia la búsqueda del timbre como material sonoro. Así, se explorarían los armónicos naturales y artificiales producidos en el encordado del piano y los armónicos que suenan por simpatía. Éstos últimos, producidos cuando se bajan teclas sin producir sonido y luego se tocan notas cuyos armónicos resuenan y se proyectan gracias a la caja de resonancia del instrumento. Así, el piano se convierte en una gran cámara de eco. Podemos agregar los golpes en diferentes zonas de la madera del instrumento, los golpes con los pedales, los pizzicati en el encordado... etc. Todos estos nuevos recursos multiplicaron los materiales de una manera completamente nueva. Donde en la música clásico romántica y hasta entrado el siglo XX, la diversidad sólo se encontraba en la combinación armónica o cromática de las alturas ordenadas bajo el férreo temperamento igual; se inauguró el concepto del piano como un *objeto de múltiples superficies sonoras*. Son varias las obras compuestas siguiendo estos lineamientos pero podemos señalar la obra *Güero* (1970) de Helmut Lachenmann (1935 -) un estudio para piano que convierte al piano en un símil del instrumento centroamericano de percusión al accionar diferentes manuales derivados del teclado. Esta obra está dedicada a Aloys Kontarsky (1931-2017) uno de los pianistas más importantes de la vanguardia junto a su hermano Alfons (1932-2010). Lachenmann, bajo lo que llamará la *música concreta instrumental*, delineará una estética para una música nueva que -desde su sonoridad- se acercó a la música electrónica pero ejecutada con instrumentos acústicos. Algunas obras de esos años exploran una gran paleta tímbrica en el uso del registro y los armónicos como podemos escuchar en *Distancias* (1968) de Mariano Etkin (1943-2016) y diferentes objetos sonoros logrados con variados modos de ejecución en *Ecos* (1977) del uruguayo Héctor Tosar (1923-2002).

La complejidad armónico contrapuntística podemos escucharla profusamente en la obra de Juan Carlos Paz (1897-1972), difusor de la técnica dodecafónica en Argentina y su radio de influencia en las primeras décadas del siglo XX. Además no sólo en las reminiscencias neoclásica de sus *Tres invenciones* (1932) en una clara referencia a Bach, sino también en la enorme y prácticamente desconocida obra para piano *Música 1946*. Asimismo una robusta escritura pianística que pone en juego la dualidad determinación-indeterminación en la obra de Francisco Kröpfl (1931-) *Música 66*.

2.3.1 Entre las costas este y el pacífico. El impacto de Cage.

El grupo *Fluxus* – un colectivo de artistas de vanguardia radical y que siguieron la línea de experimentación inaugurada por Cage, contó con el compositor La Monte Young (1935 -) como uno de sus más importantes exponentes. Llevando las obras a los límites de la “idea que tenemos acerca de la música” en algunas de ellas como las *Compositions 1960* elabora una consigna que pone en tela de juicio la naturaleza misma de la música en su producción, interpretación y recepción en el escenario. Piezas performáticas donde el ejecutante debe realizar acciones como por ejemplo dar de comer pasto al piano o empujarlo contra la pared, prender fuego un instrumento frente al público... (algo que haría Jimmy Hendrix años más tarde). Otra de sus obras trabaja la afinación del instrumento: *The well tuned piano* (1964 -) –en una clara referencia a la obra de Bach- y que parte de afinar de manera diferente las notas de un piano Bösendorfer imperial (instrumento con un registro expandido en el grave a diferencia de los pianos usuales). Esta afinación genera un nuevo temperamento y una nueva sonoridad del instrumento.

Esta afinación nueva es la “obra” ya que con este material improvisa sobre el instrumento logrando la forma sonora final. (Naranjo: 2009)

En Japón el compositor Toru Takemitsu (1930-1996) mixtura las tradiciones occidentales y orientales en el campo de la experimentación sonora con el piano donde podemos encontrar con piezas como *Corona for pianist(s)* una partitura gráfica en colaboración con el diseñador gráfico Kōhei Sugiura, (1962). Con marcada influencia del experimentalismo cageano pone en juego diversas formas de hacer sonar el piano en cinco estudios que abarcan los siguientes aspectos: entonación, vibración, articulación, expresión y ¡conversación!. Años más tarde el también japonés Jo Kondo (1941-) en obras como *Sight rhythmic* (1975) explora elementos tanto de un minimalismo oriental como de tradicionales técnicas europeas tales como el hoquetus medieval de los motetes del Ars nova.

3- En torno al debate sobre la posmodernidad, la historia, la parodia y intertextualidad y el museo sonoro imaginario

Desde la década del 80 surgieron varias obras que comenzaron a dialogar con el piano y su historia, a la manera de una *intertextualidad* con su propia biografía sonora. Gran parte de este enfoque entronca con la obra de Gerardo Gandini (1936-2013) en obras tales como *E será...* (1976) donde toma literalmente como seña el epígrafe de Verdi acerca de la consigna para la vanguardia: *Volvamos al pasado y será el futuro*. En otras piezas lo vemos como el *Eusebius* (1984); una deconstrucción del número 14 de las *Davidbundletänze* de Robert Schumann y que consiste en la sustracción de cada nota a la pieza original schumaniana. Con ellas construye cuatro nocturnos que se ejecutan seguidamente, y que si se tocan los cuatro a la vez (en la versión a cuatro pianos) se reconstruirá un *Eusebius* original, ligeramente desenfocado. Años más tarde, y luego de una versión para orquesta de esa obra, Gandini reescribe su propio *Eusebius* en un retrógrado de los cuatro nocturnos pero en un sola gran pieza y que se ejecuta en un solo trazo bajo el título *Eusebius II* (2006). Esta obra fue dedicada a la pianista argentina Haydeé Schwartz.

Este trabajo con la Historia de la música Gandini lo amplificará en sus seis *Sonatas* para piano donde relee y actualiza la forma clásico romántica desde la elaboración de sus materiales tomados de citas de lo que llamaba el *Museo sonoro imaginario*. Inspirado en Macedonio Fernández, así como existen los museos de artes visuales, hay un museo sonoro imaginario donde todas las obras de todos los tiempos dialogan. Esto mismo lo pondrá en juego con otros géneros como en los *Postangos* (2002). Una colección de grabaciones en vivo donde realiza versiones de tangos clásicos improvisados en el piano. Esta producción se deriva de su trabajo como pianista de uno de últimos quintetos del bandoneonista Astor Piazzolla (1921-1992).

Otro compositor argentino -pero radicado en Alemania desde fines de los cincuentas- fue Mauricio Kagel (1931-2008). Trabajó como maestro de ensayo del Teatro Colón mientras vivió en la Argentina y tiene varias obras que trabajan con el piano en una tradición cercana a la parodia. En *An Tasten* (1975) reescribe el bajo Alberti pero tomándolo como un material compositivo por sí mismo, ya no supeditado a una textura de acompañamiento de una melodía como en la música del pasado. La repetición de una célula que se elabora nos muestra una gran variabilidad armónica y en segundo lugar registral y rítmico, al tiempo que nos descubre el potencial de lo que a veces se encuentra oculto en la llamada música clásica. En otra obra compuesta hacia el año 1984 *Der eid des Hippokrattes* -una obra para piano y tres ejecutantes- escenifican el Juramento de Hipócrates tomando como espacio escénico al instrumento. Kagel, como inventor del *Nuevo teatro instrumental* nos ofrece una pieza donde se percute el Juramento en clave morse; sí ¡la de los barcos!

(Etkin y Villanueva: 2009) sobre la madera del piano mientras los otros ejecutantes tocan acordes y una línea melódica de reminiscencias cadenciales. Finalmente Kagel pide que los intérpretes coloquen su mano como *jurando* sobre el piano y así concluye la obra.

El compositor mexicano Mario Lavista (1943 -) en su obra *Simurg* (1980) y dedicada al pianista Gerhardt Muench (1907-1988) nos presenta una escritura musical inspirada en un texto literario. En este caso un texto de J.L. Borges que nos informa acerca del Simurg, el pájaro inmortal que anida en el árbol de la ciencia. Si bien el compositor no toma este relato en tanto programa de una música que busque ser descriptiva, no obstante, nos indica un universo de encuentro entre literatura y música. Palabra y sonido.

La compositora rusa Galina Ivánovna Ustválskaya (1919- 2006) con sus *Doce preludios para piano* (1953) –compone una obra con una escritura que muestra una textura de un delicado tratamiento contrapuntístico progresivo sobre un cantus.- De otra forma trabaja la intertextualidad la compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952 -) con *Monkey Finger, Velvet Hands* (1991) una pequeña pieza escrita a pedido de la pianista japonesa Aki Takahashi (1944 -) y elaborada a partir de una melodía de los Beatles, la cual se encuentra oculta entre la textura resultante (Gronemeyer: 2004).

4- Música infantil para piano

La literatura para niños debemos aclarar, no sólo como aquella música dedicada ellos, sino también en tanto método de aprendizaje, ha tenido una larga tradición en el siglo XX. No sólo la obra emblemática del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) con su seis volúmenes del *Mikrokosmos* (1926-39) sino también en la de su compatriota György Kurtág (1926-) con los *Játékok* (1979). Una colección de varios volúmenes de música para aprender a tocar el piano donde no configura una música sencilla de materiales -en términos de repertorio de alturas por caso mucha de la literatura para niños fue escrita con un repertorio de alturas restringido, muchas veces modal, de simple textura y concepción sonora. Al contrario, el gran logro de Kurtág reside en escribir una música como la hacen justamente los niños al acercarse al piano: tocando con el puño, la palma, los bordes de la mano, etc. complejos sonoros en muchos casos inarmónicos, pero escritos por el compositor de manera muy precisa en la partitura. Como una suerte de Joan Miró en la música, el mérito del compositor es haber podido *devenir niño* en la escritura musical, en este sentido y por raro que parezca, parece la primera vez que esto sucede en la música.

El compositor polaco Witold Lutoslawsky (1913-1994) escribió su *Álbum para la juventud* (1953) como un conjunto de pequeñas piezas inspiradas en la famosa colección de Schumann. Entre otras obras importantes para niños podemos nombrar *Ein Kinderspiel* (1981) de Helmut Lachenmann y la de la compositora rusa Sofía Gubaidulina (1931 -) con su colección de pequeñas piezas tituladas *Juguetes para piano* (1969). Mención aparte merece la *Suite for piano toy* (1948) de John Cage y que es la primera obra compuesta para un piano de juguete, a partir de la cual muchos compositores comenzaron luego a escribir piezas para estos pequeños instrumentos.

5- El estudio pianístico y de composición

El compositor suizo Klaus Huber (1924-2017) que ha trabajado la idea de reelaboración y reescritura con su obra *Ein hauch von Unzeit (Plainte sur la perte de la réflexion musicale)* (Un soplo inoportuno. Reflexiones sobre la pérdida de la reflexión musical) (1972) en versiones para varios instrumentos uno de los cuales es el piano. Una obra escrita como un estudio de composición aplicado a diferentes medios de expresión. Respecto a las búsquedas alrededor de una escritura pianística compleja podemos

encontrar en la obra de uno de los discípulos de Huber, el compositor Brian Ferneyhough (1943 -) un claro exponente. En obras como *Lemma-Icon-Epigram* (1981) se pone de manifiesto una intrincadísima escritura rítmico-textural, heredera de los complejos sonoros postseriales. La tendencia denominada Alta complejidad y de la cual Ferneyhough es uno de sus representantes, ha indagado en la búsqueda de los límites en la relación notación, interpretación y percepción.

Por otro lado el compositor rumano György Ligeti (1923-2006) ha explorado los límites de la escritura pianística en sus estudios agrupados en tres volúmenes (1985-2001). Verdadero faro hacia el futuro e inspirados en la obra de Conlon Nancarrow, podemos ver algunos de ellos como el Número 1 *Desòrde*. Una gran modulación métrica sobre la base de una sonoridad politonal resultante de escalas diferentes en cada una de las manos. Una de las grandes versiones de la obra de Ligeti la realizó el pianista francés Pierre Laurent Aimard (1957 -) Esta colección, heredera de la larga tradición del estudio pianístico, nos muestra una de las estéticas más personales del siglo XX.

6- Final abierto

En estas líneas hemos intentado abordar un mapa de las diferentes búsquedas sonoras en el piano a lo largo del siglo XX. Las estéticas que han elaborado los más disimiles compositores han multiplicado los recursos técnico expresivos de un manera completamente nueva y exponencial. Habida cuenta de las indagaciones personales de cada compositor, es importante destacar la íntima relación compositor-intérprete. Muchas veces esta relación es destacada en una dedicatoria en la obra terminada como asimismo en un profuso trabajo de exploración y colaboración mutua durante el proceso. En este sentido se han incluido nombres de intérpretes que –como en las músicas del pasado– han estado unidos íntimamente en la gestación de una poética nueva.

Sabiendo que la idea de ofrecer un panorama a priori adolece de entrar en profundidad en las temáticas expuestas, y a la vez, siempre puede omitir casos relevantes, es que se invita al lector a indagar, ahora desde la escucha y mediante las plataformas virtuales disponibles vía web, de la imprescindible experiencia que ofrece la escucha de lo escrito. Ya en esos nuevos recorridos siempre es posible encontrar nuevos y atractivos hallazgos.

Referencias bibliográficas

Cowell, Henry: *New musical resources*. (with notes and accompanying essay by David Nicholls). Cambridge University press. 1996.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: Cap. *Del ritornello* en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pretextos. Valencia. 2000

Etkin, Mariano; “Apariencia” y “realidad” en la música del siglo XX. En *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Coordinación: Susana Espinosa. Ed. Ricordi. Buenos Aires. 1983.

Etkin, Mariano; Villanueva Cecilia: *Entrevista a Mauricio Kagel*. Serie Arte y opinión N°4 Dir. de Publicaciones y Posgrado. Facultad de bellas Artes de la UNLP. La Plata 2009.

-: Un lirismo complejo. Erdenklavier de Luciano Berio. Arte e investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas artes de la UNLP. Dirección de publicaciones de la Secretaría de ciencia y técnica. La Plata 2006.

Feldman, Morton: *Pensamientos verticales*. Trad. de Ezequiel Fanego. Ed. Caja negra. Buenos Aires. 2012.

Gronemeyer, Gisela: *Une nouvelle sensualité*. Notas al CD de Kaiha Saariaho. Rec.de <https://www.paladinostore.com/sites/default/files/downloads/0012412KAI.pdf> 2004.

Menacho, Luis: *Corte y conexión. Montaje y forma musical en Canope de Claude Debussy*. Próxima publicación en Revista Armiliar. FBA. UNLP.2019.

Monjeau, Federico: *La invención musical. Ideas de Historia, forma y representación*. Ed. Paidós. 2004.

Morgan, Robert P.: *La música del siglo XX*. Ed. Akal.1994.

Naranjo, Iván: *La Monte Young dibuja una recta y síguela*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-monte-young-dibuja-una-linea-recta-y-siguela> 2009.

Paz, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. Segunda edición. 1971.