

Ignacio Torner (Espacio Sonoro).- El piano ha sido el instrumento más trabajado y explorado por los compositores desde el siglo XIX. Después del experimentalismo de la segunda mitad del XX, algunos compositores lo consideran un instrumento que ha llegado al límite de su desarrollo técnico/sonoro. ¿Cuál es tu opinión?

Alberto Rosado.- Durante toda la historia de la música ha habido muchas obras que se han creado “al borde” del límite, tanto del instrumento como del intérprete. Estuvieron al límite, y algunas lo continúan estando, obras para órgano y obras para clave de Frescobaldi, Couperin, Bach o Scarlatti. Posteriormente, el piano nace y evoluciona rápidamente de la mano de constructores y compositores-intérpretes y cada nueva obra hace avanzar más la frontera de “lo posible”. Beethoven genera esa idea de “límite”, tal y como la entendemos hoy, en obras como la *Sonata Hammerklavier* o la *op111* o como en las *Variaciones Diabelli*, creadas “fuera” de ese borde de lo entonces ejecutable. Él escribió ese tipo de obras “que tienen que esperar el paso de los años hasta que una nueva generación de intérpretes sea capaz de asimilarlas y de tocarlas”. Para mí, han nacido en el límite muchas de las obras de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Chopin y Brahms que han arrastrado el piano a niveles técnicos y sonoros inimaginables desde la perspectiva de aquellos tiempos y en algunos casos también desde la perspectiva actual. Igual pasa posteriormente con obras de Debussy, Ravel, Schoenberg, Webern, Prokofiev, Ives, Bartók o Rachmaninov que nacen cada vez en el borde diferente de un círculo que entre todos van haciendo cada vez mayor. Justo en ese momento en el que el piano como instrumento se “estabiliza” y estandariza, algunos compositores como Cowell o Cage “descubren” otras posibilidades tímbricas y mecánicas que crean un nuevo límite o, mejor dicho, abren una puerta para crear nuevos límites.

Parece que cuando uno habla del límite de un instrumento está hablando de su inminente final. Los últimos cincuenta años de producción para piano son, a mi modo de ver, aún más ricos en esa “expansión” de límites, en esa apertura de nuevas puertas. La puerta que abrieron Cowell y Cage aún no está cerrada, Crumb ha abierto otra en ese camino de piano preparado-manipulado por dentro; muchos han utilizado algunos de estos medios y otros como Lachenmann han creado nuevos recursos que a su vez abren nuevas puertas. Este compositor también ha intentado alcanzar límites sonoros en el piano que durante un tiempo fueron una utopía como la idea de hacer un *crescendo* en una sola nota o acorde. Sciarrino y Hosokawa, entre otros muchos, buscan y aportan nuevos límites al borde del sonido, pero creo que esto es un principio y no un final.

Una gran parte de los pianistas actuales ha cruzado los límites que creó Messiaen con sus obras, muchas de ellas se programan en salas de todo el mundo. Sus entonces alumnos Boulez y Stockhausen crearon límites casi insalvables hace cincuenta años con sus *Sonatas* y *Klavierstücke* respectivamente, obras que estaban muy por encima de lo entonces ejecutable y aunque en la actualidad siguen siendo límites, muchos intérpretes (menos que los que lo hacen con Messiaen) son capaces de tocarlas con solvencia. Lo mismo ocurre con obras de Boulez, Xenakis, Nono o el mismo Kurtág que con otros límites es capaz de acercarse a los más pequeños.

Ligeti crea sus propios límites en obras como las *Tres Piezas* para dos pianos o los *Estudios*. Propone ideas de desplazamientos continuos entre las dos manos, dentro de la misma mano o entre dos pianos y hace que el intérprete llegue a tocar hasta tres o cuatro patrones con pulsaciones diferentes al mismo tiempo. En 1985 solo unos poquísimos pianistas podían enfrentarse a los *Estudios*; veinte años después se empiezan a tocar en Conservatorios y Concursos y ya son muchos los pianistas que pasan por la experiencia de “haber estado en el límite”.

La lista de compositores sería interminable y, de eso estoy seguro, no se acabará. En España tenemos la suerte de tener una nueva generación creadora de obras que en muchos casos generan nuevos límites y que contribuyen a la expansión de estos en el piano.

No demasiados compositores se han asomado al campo aún bastante virgen del piano con electrónica. Stockhausen y Nono fueron algunos de sus pioneros y aunque ya hay muchas obras escritas para esta “formación” y se está experimentando mucho con electrónica en vivo, sensores, etc, estamos al principio de un camino que se me antoja extenso y muy fructífero. El piano con la electrónica y con la informática nos ofrecerá la posibilidad de ir viendo crecer nuevos límites en torno a él.

No hay que olvidar que uno de los mayores atributos del hombre es la imaginación y ésta es capaz de buscar siempre nuevas propuestas, nuevos límites, no sé si soy demasiado ingenuo al afirmarlo pero creo que la búsqueda de límites en cualquier instrumento no tendrá fin.

I.T.- El repertorio actual para piano, al igual que el de otros instrumentos, es rechazado habitualmente por los intérpretes y profesores por su supuesta dificultad técnica. ¿Qué nos puedes decir al respecto?

A.R.- Según mi experiencia, cada vez son más los intérpretes y docentes que se acercan a veces con interés y otras simplemente por curiosidad a la música actual para piano. Es verdad que durante muchos años, y sobre todo en España, ha habido un rechazo casi frontal a la música contemporánea pero el primer indicio de que todo está cambiando es que en bastantes Conservatorios se programan cada vez más obras de nuestro tiempo y los intérpretes también empiezan a incluir muchas obras contemporáneas dentro de su repertorio.

En estos últimos cinco años he tenido la experiencia de dar cursos de piano contemporáneo en varios Conservatorios y la sensación que me ha quedado es que tanto profesores como alumnos se mostraban ávidos por conocer el repertorio de nuestra época. Me he encontrado con mucho interés, muchas ganas por conocer y descubrir algo nuevo pero también con muchas carencias. En muchos de nuestros Centros Educativos la experiencia con la música “actual” se remonta a las obras de Bartók, Prokofiev y como mucho Scriabin. La falta de tiempo, el desconocimiento del anchísimo repertorio, la supuesta complejidad de algunas obras puntuales y el miedo a equivocarse a la hora de abordar la enseñanza de una obra actual son algunas de las causas que los docentes esgrimen, a las que yo añado la del tremendo peso de la rancia tradición secular de los Conservatorios de nuestro país en los que durante muchos años se ha intentado, sin disimulo, preservar falsamente la música de todo lo nuevo –por suerte ha habido algunas excepciones-.

El repertorio clásico-romántico para piano ha sido tan rico y tan extenso para los intérpretes y tan atractivo para el público que en muchos casos ha eclipsado durante bastante tiempo la producción posterior. Si nos remitimos a registros de los años 30 o 40, ninguno de los grandes pianistas graba obras de Schoenberg o Webern, de Ives o, por supuesto, Cowell y ni siquiera de Bartók (excepto él mismo); como mucho, tenemos grabaciones de Horowitz tocando Stravinsky y Poulenc en 1932, Erdmann tocando Krenek en 1928 o Rubinstein tocando Falla (no la Fantasía Bética...) en 1930, aparte de los Lipati o Schnabel tocando sus propias obras. Tenemos que esperar hasta 1958 para que Gould grabe obras de Berg, Krenek y Webern y hasta 1965 para que él mismo grabe la que creo que es la primera integral de la obra para piano de Schoenberg. John Ogdon graba las Veinte Miradas de Messiaen en 1969 y en 1976, Pollini, uno de los primeros grandes que realmente se preocupa de la música contemporánea de su país, graba la segunda sonata de Boulez, un año antes de grabar “...sofferte onde serene...” de Nono. La gran mayoría de las grabaciones fue efectuada al menos veinte años después de la composición de las obras.

Desde los años cuarenta, el intérprete se separa cada vez más de la producción de su tiempo y se queda anclado en la música del pasado. Eso da

lugar a la aparición de la figura del *intérprete-especialista* en música contemporánea como resultado del interés que en unos pocos intérpretes suscitaba la música escrita en su tiempo. Es verdad que la hiper-complejidad a la que llegan algunas de las obras requiere un tipo de intérprete que tenga asimilada gran parte de la música anterior, con una técnica muy solvente y que a su vez tenga una mente lo suficientemente abierta como para intentar asumir los nuevos conceptos que se le van a plantear en cada nueva obra. Intérpretes como Yvonne Loriod, Claude Helffer, los hermanos Kontarsky o David Tudor hicieron que el espacio entre la obra compuesta y su estreno fuera lo más corto posible. A partir de entonces ha habido muchos intérpretes especializados en música contemporánea. Hoy parece que se está cerrando el círculo; los grandes pianistas “mediáticos” incluyen en su repertorio obras actuales y los “especialistas” comienzan a combinar recitales puramente contemporáneos con otros más clásicos. El caso más representativo de estos últimos es el de Pierre-Laurent Aimard, un modelo en todos los sentidos.

Soy muy positivo en cuanto al balance actual aunque sé que siempre habrá intérpretes y profesores ultra-conservadores. La entrada de la Logse en los Conservatorios Superiores ha hecho que muchos se pongan al día para incluir dentro de su currículo la música contemporánea. En Salamanca no hay ningún alumno que consiga su título sin antes haber tocado algún Estudio de Ligeti, alguna obra de Messiaen, Boulez, Berio, Stockhausen, Lachenmann, Kurtág... y sin haber tocado una obra compuesta por un compositor vivo con el que en la mayoría de los casos trabajan directamente.

I.T.- ¿Es más fácil para un alumno que empieza en el instrumento acercarse al repertorio actual que para un intérprete ya maduro con gustos definidos?

A.R.- La pregunta tiene una respuesta lógica, es más fácil entrar al mundo de la música actual desde los oídos y la mente de alguien que no tiene prejuicios o gustos preconcebidos, pero se puede matizar algo más esta idea. No es verdad que el niño que empieza con el piano no tenga ya unos “parámetros” de lo que le parece bueno o malo, de lo que es bonito o feo, de lo aburrido o lo divertido, de lo que le atrapa a la primera o de lo que es necesario profundizar más para entenderlo o sentirlo mejor. De hecho, ellos ya oyen música desde que están en el vientre materno (ahora la moda es que esa música sea de Mozart); luego, canciones populares de formas muy sencillas y más tarde todo tipo de música, clásica o pop, generalmente tonal, y esto les hará crear una serie de modelos y por tanto de prejuicios. Como en otros casos, la respuesta del niño frente a nuevas combinaciones de sonidos va a estar condicionada a la educación tanto de los padres como del entorno.

Una vez que comienza el estudio del instrumento, las preferencias del alumno van a estar guiadas en una gran parte por su profesor y de él depende que el abanico de propuestas sea lo más amplio posible. Es tarea del profesor abrir los ojos, los oídos y sobre todo la mente de sus alumnos para que estos se puedan acercar a todo tipo de música. Y esa tarea no es nada compleja, los niños esperan sorpresas, se divierten con lo nuevo, les interesa descubrir. Mis experiencias en este sentido han sido siempre gratificantes y aún no he conocido ningún alumno que no acabe disfrutando al tocar una pieza de Kurtág, Lachenmann, Crumb o Rueda. Es verdad que algunos ponen barreras al principio pero todos terminan pidiendo más obras “nuevas” a sus profesores.

Cuanto mayores son los alumnos, más grandes pueden llegar a ser las barreras que interponen entre ellos y la música actual y más difícil puede llegar a ser ese ejercicio de abrir los oídos y la imaginación ante lo nuevo. Hay muchos que se vuelven conservadores mientras que otros se emocionan con cualquier obra nueva (lo mismo ocurre con el público). Pero una vez más mi experiencia ha sido positiva aún con los más conservadores. En muchos casos depende de la elección de las obras el lograr un mayor o menor éxito a la hora de acercarse a la música actual. Y hay más, me he encontrado con adultos en los que alguna obra contemporánea les ha hecho sentirse más liberados en su relación con el instrumento y les ha servido para mejorar aspectos de su técnica. Igual que hay varios modelos de personas, hay muchos tipos de obras para elegir dentro del anchísimo campo que supone la música contemporánea.

I.T.- Háblanos del Taller de Música Contemporánea de Salamanca que diriges.

A.R.- Cuando en 1999 entré en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca como profesor de música de cámara, aún estaba vigente el plan 66 y tenía, por tanto, que impartir la asignatura de conjunto instrumental. Como por aquel entonces ya había empezado a trabajar primero con el *Proyecto Gerhard* y después con *Plural Ensemble* y me había dado cuenta de la poca práctica que tenía en tocar en un *ensemble*, decidí que mis alumnos no podían tener esa enorme carencia. Reconvertí la asignatura de Conjunto en un *Ensemble* (que para el caso es lo mismo) y con muy pocos medios, comenzamos a montar obras del siglo XX: primero clásicas y más tarde actuales, hasta llegar a estrenar obras de alumnos y ex-alumnos de composición del Centro. Cuando años después se introdujo la Logse (Salamanca fue pionera) el Conjunto se transformó en Taller de Música Contemporánea y, lo que al principio era un grupo de doce o trece alumnos más alguno que participaba voluntariamente se convirtió en un centenar de alumnos interesados en la música actual; bueno, aunque supongo que también interesados en conseguir créditos...

Comencé dirigiendo yo mismo los grupos que formaba y más tarde me ayudó Javier Castro, por aquel entonces profesor del Centro y que ahora tiene una prometedora carrera de director por delante. Más tarde, empezamos a invitar a directores profesionales para que trabajaran con el grupo en encuentros de una semana. Han venido José Luis Temes, José de Eusebio y Wolfgang Lischke. Con ellos los alumnos han tocado obras de Stravinsky (Ragtime, Piano Concerto, Movimientos, Tango), Varese (Octandre y Deserts), Boulez (Memoriale), Lutoslawsky (Chain I), Kurtag (...quasi una fantasia...), Messiaen (Pájaros Exóticos), Lindberg (Coyote Blues), Saariaho (Solar), Birtwistle (Sylburi Air), Rihm (Chiffre I), Reich (City Life) Takemitsu (Rain Coming, Valeria), Benjamín (Octet) y de los españoles De Pablo, Halffter, Rueda, Verdú, Horticuëla o Bernal entre otros.

Desde hace cuatro años hacemos tres proyectos por curso. Uno es el de Ensemble grande, otro de grupos de cámara, en el que los alumnos han tocado obras como el Cuarteto del Fin de los Tiempos, el Makrokosmos III o el Pierrot Lunaire entre muchas otras, y un último proyecto en el que los alumnos estrenan las obras que sus compañeros de composición escriben cada año. Para llevar a cabo todas las actividades no estoy solo ya que además del apoyo de la directiva del Centro, cuento con la gran ayuda de Claudio Martínez, César Aliaj y Kennedy Moretti que se encargan de preparar los seccionales, de hacer las primeras lecturas en grupo y de preparar algunos de los grupos de cámara. Mi interés ahora es hacer que se impliquen los profesores de Análisis para que los alumnos tengan así una visión más amplia de lo que están haciendo.

El próximo curso tenemos la suerte de contar con Zsolt Nagy que dirigirá obras de Ligeti, Berio, Penderecky y Eötvös. También haremos toda la obra de cámara del salmantino Gombáu del que se cumplen cien años de su nacimiento, obra que acaba de grabar en julio Temes con el Taller.

I.T.- ¿Hasta que punto son necesarios el intérprete para el compositor y viceversa en la proyección de ambos profesionalmente?

A.R.- Está claro que el compositor y el intérprete se necesitan mutuamente. Si el compositor depende de un intérprete para dar vida a sus ideas, el intérprete no existiría sin el primero a no ser que estas dos figuras fueran la misma persona “como era en un principio”.

El momento actual de la creación y de la interpretación tiene un carácter especial. Las dos figuras, compositor e intérprete, forman más que nunca un binomio y desde hace unos años asistimos a parejas de, instrumentista-compositor en las que la proyección profesional de ambos va a la par. Son, por

supuesto, parejas abiertas y muchas veces temporales, sería tremendamente monótono y pobre para un intérprete el hecho de tocar solamente la música de un compositor o viceversa, oír una sola versión de sus obras.

Se da el caso de algunos compositores que son casi desconocidos por no tener intérpretes interesados en su obra o porque sus obras, a veces muy buenas, son interpretadas por ejecutantes mediocres. También ocurre lo contrario, compositores mediocres que han sabido moverse y hacer que buenos intérpretes toquen sus obras. En un caso y en otro posiblemente el tiempo sabrá poner a cada cual en su sitio.

Algunos intérpretes de música actual basan su proyección en el encargo de obras, otros en la especialización de un número reducido de compositores y alguno de estos espera continuamente a que una "gran figura" del panorama internacional (a veces, preferentemente, no especialista) haga proyectar su música al gran público. Pienso que esta relación no debe surgir de manera forzada; el intérprete debería preocuparse de hacer la mejor versión posible de todo lo que caiga en sus manos y dejar, una vez más, que el tiempo lo ponga en su sitio.

I.T.- Dentro del repertorio de música actual, el trabajo directo con el compositor es fundamental. ¿Anula este trabajo directo la posibilidad de que existan muy diferentes versiones como en el repertorio clásico/romántico?

A.R.- Estudiar una obra y poder trabajarla con el compositor es una de las experiencias más intensas que un intérprete pueda tener, tanto que uno echa en falta poder hacer alguna consulta de vez en cuando a compositores ya desaparecidos.

El trabajo con cada compositor es totalmente diferente: los hay que saben exactamente qué quieren oír en cada momento y son tremendamente escrupulosos con lo que han escrito, hay otros que modifican su obra después de oírla y cambian algunas indicaciones o hasta escriben nuevos fragmentos y reducen otros, muchos dejan total libertad al intérprete para que recree su obra, todo les parece bueno, y en cambio otros trabajan una determinada versión hasta conseguir lo que tienen en su cabeza. Siempre es enriquecedor e increíblemente interesante trabajar con unos y otros y, como intérprete, uno va aprendiendo a intuir lo que piensan y lo que quieren con cada obra. Tanto es así que, como intérprete, el contacto con compositores actuales hace que uno aborde desde otro punto de vista la música del pasado.

Es muy curioso leer el folleto que incluye el disco de Aloys Kontarsky tocando los *Klavierstücke* de Stockhausen en el que este último describe con enfermiza minuciosidad cada uno de los detalles que rodean la grabación de su obra, desde la humedad relativa del aire hasta lo que bebió y comió el pianista durante esos días. Todo para llegar a la conclusión de que cada interpretación es única, algo que podemos comprobar en las diferentes versiones de esta obra que a simple vista parece admitir una única versión.

El trabajo con un compositor puede ser a veces negativo pero, aún así, es enriquecedor y no creo que anule la posibilidad de que existan diferentes versiones de cada obra. Todo esto no quiere decir que este trabajo directo sea fundamental, son muchos los ejemplos de versiones excelentes de obras en las que el intérprete no ha tenido ningún tipo de contacto con el autor.

I.T.- Háblanos de tu faceta como profesor de piano contemporáneo.

A.R.- Aunque soy profesor de música de cámara en Salamanca, desde que entré en el Conservatorio me atrajo mucho la idea de introducir a los pianistas en el repertorio actual. Lo hice creando una asignatura entre práctica y teórica en la que repasaba la literatura más significativa del siglo XX por medio de audiciones y, a la vez, trabajaba con los alumnos una serie de pequeñas obras para piano solo. La idea atrajo a algunos pianistas que comenzaron a descubrir un repertorio al que, por una causa u otra, habían dado la espalda. Con la Logse esa asignatura se ha vuelto obligatoria para todo aquel que elija itinerario de piano solista y ahora son mayoría los alumnos que toman contacto con la música actual.

Trabajo durante dos cursos con ellos leyendo a primera vista y haciendo montajes rápidos de obras cortas o pensadas para los más pequeños. Todos montan dos o tres obras grandes por curso y es obligatorio pasar por la experiencia de preparar un estudio de Ligeti. Además, mantengo esa parte teórica en la que vemos desde Ives o Webern hasta López López y en la que siempre preparamos el piano para tocar las Sonatas e Interludios de Cage. Trato de transmitirles todas las experiencias positivas que yo vivo con este repertorio y, como ya he dicho en la pregunta anterior, una de esas experiencias más enriquecedoras es la del trabajo directo con los compositores. Por eso todos preparan, al menos, una obra de un compositor vivo y “residente” en España para poder trabajarla con él directamente. Así, durante estos años han venido al Conservatorio a trabajar con los alumnos sus propias obras compositores como: Cristóbal Halffter, Luis De Pablo, César Camarero, Fabián Panisello, David del Puerto, Santiago Lanchares, Jesús Torres, Bruno Dozza, Polo Vallejo y César Aliaj. La experiencia siempre ha sido fructífera en ambos sentidos.

I.T.- Y en tu faceta de pianista, ¿qué papel ha desempeñado la música actual?

A.R.- La música actual ha supuesto para mí un enriquecimiento en muchos niveles. Ha producido una expansión en mi manera de ver, de oír, de sentir y de vivir la música. El contacto con compositores e intérpretes me ha hecho crecer personalmente. Y, como pianista, he visto cómo mi técnica ha mejorado y ha evolucionado.

Tengo que agradecerle mucho a la música contemporánea, a través de ella he encontrado el mejor sentido a mi labor como intérprete. Estoy convencido de que sin este salto a la interpretación contemporánea mi carrera hubiera dado menos frutos.