

Muriago, Agustín

El recital de piano: origen, evolución y vigencia

Trigésima Semana de la Música y la Musicología, 2016
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación
Musicológica “Carlos Vega” – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Muriago, Agustín. “El recital de piano : origen, evolución y vigencia” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología : El piano. Historia, didáctica e interpretación, XIII, 9-11 noviembre 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/recital-piano-origen-evolucion-muriago.pdf> [Fecha de consulta:]

EL RECITAL DE PIANO: ORIGEN, EVOLUCIÓN Y VIGENCIA

AGUSTÍN MURIAGO

ENSAYO

Resumen

Dado que el recital es el formato por excelencia para presentar música para piano, es importante analizar su origen, los cambios que fue desarrollando, y su validez en nuestra era.

Tanto Franz Liszt con sus recitales virtuosos como Ignaz Moscheles con su ciclo de conciertos históricos, sientan las bases del formato así como también de ciertas convenciones, algunas de las cuales continúan vigentes al día de hoy. Sin embargo, desarrollos artísticos, sociales y tecnológicos fomentan cambios a través de la historia del recital. Uno de los más importantes es la transformación del recital de un evento comunal a uno de contemplación individual.

En el marco de los cambios que ha experimentado el recital, es válido preguntarse en qué dirección se dirige. El interés por preservar la tradición del recital ignora el hecho de que nuestros conciertos actuales en poco se asemejan a los ofrecidos por quienes gestaron este formato. Al contextualizar el recital de piano resulta lógico pensar que proponer un formato alternativo que se adapte mejor a nuestro público es natural, posible, e incluso necesario.

Palabras clave: recital de piano, concierto, intérprete, concertista, programación, Franz Liszt, Ignaz Moscheles

Abstract

Given that the recital is the quintessential format to present solo piano music, it is important to analyze its origin, the changes it underwent, and its validity in our time. Both Franz Liszt with his virtuoso recitals and Ignaz Moscheles with his series of historical concerts, lay the groundwork for the format and for certain conventions, some of which remain current to this day. Yet artistic, social, and technological developments set forth changes throughout the history of the recital. One of the most significant ones is the shift of the recital from a communal event to one of individual contemplation.

In light of the changes that the recital experienced, it is worth wondering the direction it is moving towards. The interest in preserving the recital tradition ignores the fact that our modern recitals bear little resemblance to the ones performed by the creators of the format. By contextualizing the recital it seems logical to think that suggesting an alternative format that better suits our audience is natural, possible, and even necessary.

Keywords: piano recital, concert, performer, programming, Franz Liszt, Ignaz Moscheles

* * *

Antecedentes

Por más estándar que nos parezca el recital de piano hoy en día, muchos de los compositores cuyas obras escuchamos en concierto se sorprenderían ante este formato, ya que la idea de un concierto en donde sólo se presentase música para piano era prácticamente inconcebible hasta los últimos años de la década de 1830. Desde fines del siglo XVIII y por gran parte del XIX uno

de los principales criterios para presentar un concierto era la variedad, manifestada en la alternancia de géneros y de música instrumental con vocal. Es por eso que, según William Weber, uno de los tipos de concierto más frecuentes entre 1780 y 1860 era uno que presentaba música instrumental, vocal y sinfónica, llamado *akademie* en alemán o *benefit concert* en inglés.¹ Este tipo de concierto mixto o ‘academia’ tenía como protagonista a un intérprete-compositor (en una época en la cual la distinción entre ambos era inusual) el cual tocaba obras de su autoría y generalmente improvisaciones. Era esperado que este músico principal fuese el solista en un concierto con orquesta, recibiendo el nombre de ‘concertista’.² La estructura típica de una academia consistía en comenzar (y a veces concluir) con una obra orquestal, seguida de música instrumental y vocal, presentando hacia el final del programa fragmentos improvisados. El siguiente programa de un concierto de Chopin en 1830 sigue dicha estructura:

2061 / National Theater, Warsaw / March 22, 1830

YOZEF NOVAKOVSKI: Symphony
CHOPIN: Allegro (maestoso) movement of Concerto in f
CHARLES de BERIOT: Air varié for violin
(played by Yozef Byelavski)
CHOPIN: Adagio (larghetto) and Rondo (allegro vivace) movements of Concerto in f
Intermission
CHOPIN: Krakoviak
CARLO EVASIO SOLIVA: Aria from the opera
Elena e Malvino (Mme. Meier)
CHOPIN: (on a Polish folksong, "There are strange customs in the town"); Improvisation

Ejemplo 1: Programa de Chopin (Kehler, 1982)

En su libro *Piano Recital*, Piero Rattalino afirma que una academia tenía como objetivo asegurarle al protagonista tres cosas: más presentaciones, contratos con editores y alumnos.³ A pesar de los beneficios que prometía este formato, los esfuerzos y costos organizativos—así como el eventual rédito—recaían sobre el concertista, y testimonios de músicos de la época explican lo tedioso que era organizar eventos de este tipo. Si bien esta clase de concierto siguió teniendo validez hasta avanzado el siglo XIX, durante la década de 1830 otros formatos comenzaron a gestarse.

Kenneth Hamilton explica que durante el siglo XIX la música para piano se podía presentar en básicamente tres contextos distintos, ya sea en conciertos privados, semi-privados, o públicos; cuyas características particulares influyeron en la cristalización del recital tal cómo lo experimentamos en la actualidad.⁴ Los recitales privados se ofrecían para otros músicos o artistas; eran oportunidades para tocar ante un público experto—llamado *Kenner*, más sofisticado que el amateur o *Liebhaber*⁵—y por lo tanto presentar repertorio ‘serio’. Los recitales semi-privados o de salón tenían como público a los organizadores del evento—aristócratas, editores, o fabricantes de pianos como Érard y Pleyel—y a sus invitados. Finalmente, a los conciertos públicos podía asistir cualquiera que deseara comprar una entrada, y por lo tanto el público era variado.

¹ Weber, 2001a.

² Rattalino, 1992, p. 13.

³ Rattalino, 1992, p. 13.

⁴ Hamilton, 2008, pp. 37-38.

⁵ Para un estudio detallado sobre el tema ver Yonatan Bar-Yoshafat, “Kenner und Liebhaber – Yet Another Look.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44, no. 1 (Junio 2013), pp. 19-47.

Si bien para Hamilton es complejo hacer una clara distinción entre el repertorio ofrecido en estos tres tipos de concierto, asegura que en líneas generales la programación es más accesible en los conciertos públicos⁶, presumiblemente por la naturaleza de la audiencia. Clara Schumann, por ejemplo, creía que la música de Robert era más adecuada para recitales privados, y durante la década de 1830 presentó obras como *Carnaval*, *Kinderszenen*, y los *Estudios Sinfónicos* en privado pero no en público.⁷ Cuando estas obras eran finalmente interpretadas en público, era común presentar números sueltos en vez de ciclos completos. Lo mismo podemos observar con Liszt, que en 1836 presenta en un recital semi-privado en la Sala Érard la sonata op. 106 de Beethoven en su totalidad—algo sumamente inusual para la época—, obra que en público tocaría años más tarde (en 1842) y únicamente dos movimientos en lugar de la sonata entera.⁸ Si bien la tradición que continuó hasta hoy es principalmente la del concierto público, más adelante veremos cómo las instancias privadas influyeron en el formato del recital.

Origen

Un factor importante en el desarrollo del recital de piano es el paso del pianista-compositor al pianista-intérprete. La noción del pianista como intérprete de la música de otros compositores tiene, según Rattalino, un origen pedagógico.⁹ La publicación de antologías, como la que incluye Clementi en su *Introducción al arte de tocar el piano* (1801), refuerzan la idea de que la educación de un pianista debe incluir el estudio de obras desde el Barroco hasta el presente, concepto que sigue vigente hasta el día de hoy. Antecedentes de este tipo, sumados al creciente interés por la interpretación de la música Barroca (tal como se ve en organizaciones como la *Academy of Ancient Music* en Inglaterra, y en figuras como Mendelssohn y Fétis) contribuyen a la creación de un ciclo de conciertos que sienta las bases del recital de piano moderno: las *soirées* históricas de Ignaz Moscheles.

A pesar de que varios colegas le advirtieron que un concierto en donde solo se presentara música para piano era un emprendimiento riesgoso, Moscheles instauro en 1837 un ciclo de conciertos históricos en Londres. Su esposa asegura en sus memorias que “hasta ese momento no habían habido recitales de música para pianoforte, y estos fueron instaurados por Moscheles”.¹⁰ En el primer concierto presenta obras solistas de J. S. Bach, D. Scarlatti, Handel, Beethoven y Weber; intercalando obras vocales de Purcell, Mozart, Mendelssohn y William Jackson. Es probable que la inclusión de música vocal sea para incursionar cautamente en este nuevo terreno y preservar algo de la variedad a la que estaba acostumbrado el público de la época. En los conciertos siguientes el número de artistas invitados se iría reduciendo hasta desaparecer por completo. Moscheles elige tocar las obras de Scarlatti y Handel en un clave, aludiendo a que ese era el instrumento para el cual las obras habrían sido escritas originalmente—reafirmando el matiz educativo de este recital. La recepción de este y los conciertos siguientes fue muy favorable, permitiéndole continuar el ciclo de *soirées* históricas por al menos cinco temporadas.¹¹ Si con los conciertos históricos de Moscheles vemos el nacimiento del recital de piano como vehículo para educar al público, con Franz Liszt comienza el recital de piano con el objeto de entretenerlo.

Los conciertos que ofreció Liszt en la Sala Érard en 1836 y 1837 fueron importantes precursores del recital de piano. Sin embargo, estas instancias semi-privadas eran ante

⁶ Hamilton, 2008, p. 38.

⁷ Ferris, 2003, p. 352.

⁸ Hamilton, 2008, p. 57.

⁹ Rattalino, 1992, pp. 15-16.

¹⁰ Moscheles, 1873, p.22 (ésta y las siguientes traducciones son mías). Charlotte Moscheles se refiere a conciertos públicos, dado que hay precedentes de conciertos de música para piano en contextos privados y semi-privados.

¹¹ Kroll, 2014, pp. 284-297.

espectadores entendidos, diferente a la variedad de personas que asistían a un concierto público. Dado que “[...] la música para piano solo, hasta por lo menos Beethoven, Weber y Schubert no había sido concebida para su interpretación en una sala de concierto abierta a un público heterogéneo”¹², el paso del recital de piano de la esfera privada a la pública implicó el desarrollo por parte de Liszt de lo que Rattalino llama la ‘técnica del espectáculo’. El recital público desarrolla con Liszt una estética de la gestualidad que notó Robert Schumann en 1840: “Simplemente debe ser escuchado—y visto. Si Liszt tocara detrás del escenario una parte considerable de poesía se perdería”.¹³ En el mismo escrito, Schumann resalta la diferencia entre escuchar a un artista en privado y en público: “Yo ya lo había escuchado, pero en privado. Una cosa es escuchar a un artista tocar ante algunos amigos, otra muy distinta es escucharlo ante el público. Es una ocasión diferente—y un artista diferente”.¹⁴ En 1839, un año antes del testimonio de Schumann, Liszt ofrece en Roma lo que llamó ‘soliloquios musicales’, recitales públicos de piano en los que le dijo al auditorio, parafraseando a Luis XIV—y destacando lo inusual del formato—“El concierto soy yo”.¹⁵ Por más innovador que fuera según Liszt este formato, Weber señala que éste tipo de programas nace de las convenciones del concierto mixto o academia.¹⁶

Musical Soliloqui

ROSSINI-LISZT: William Tell Overture, performed by Liszt

BELLINI-LISZT: Fantasy on Reminiscences of I Puritani, composed and performed by Liszt

LISZT: Studies and Fragments, composed and performed by Liszt; Improvisation on a given theme, performed by Liszt

Ejemplo 2: Programa de Liszt (Kehler, 1982)

El comienzo con una obra orquestal, seguida por extractos de música vocal y finalizando con obras propias e improvisaciones, apelaba a una fórmula conocida por el público que Liszt iba a replicar en varios de sus recitales siguientes. El concierto que ofrece en Londres el 9 de Junio de 1840, que también sigue el esquema de una academia, se suele citar como el nacimiento del recital de piano¹⁷ y muestra por primera vez el uso del término ‘recital’.¹⁸

De la mano de Liszt nace, si no el recital de piano propiamente dicho (que había sido ya presagiado por Moscheles), al menos el recital virtuoso. Un evento en el cual el énfasis estaba puesto en el intérprete y no en la obra, ya que el público iba, más que a escuchar una obra, a escucharlo—y, como escribe Schumann, a verlo— a Franz Liszt. Fue un maestro de la técnica del espectáculo, desde entrar al escenario por entre la

¹² Rattalino, 1992, p. 18.

¹³ Schumann, 1965, p. 158.

¹⁴ Schumann, 1965, p. 157.

¹⁵ Liszt describe este episodio en una carta a la Princesa Belgiojoso, cuya traducción al inglés esta publicada en Adrian Williams (trad. y ed.), *Franz Liszt: Selected Letters*. Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 106-107.

¹⁶ Weber, 2001a.

¹⁷ Gould, 2005, p. 64.

¹⁸ Técnicamente, aclara Alan Walker, se usa el término ‘recitales’ en plural para este concierto, ya que cada obra iba a ser ‘recitada’, por lo tanto un concierto en donde se ‘recita’ un grupo de obras recibe el nombre de ‘recitales’ (1983, p. 356).

platea, usar guantes blancos que retiraba ceremonialmente antes de tocar, hasta caminar por la sala y charlar con los espectadores entre obra y obra. Era usual que al ingresar a la sala, el público tuviese la posibilidad de escribir en un papel sugerencias de melodías que depositaban en una urna. Llegado el momento, Liszt tocaba las melodías sugeridas y en base al aplauso del público determinaba sobre cuál iba a improvisar. Esta práctica no solo contribuía al espectáculo, sino también le permitía conocer el gusto local, dado que Liszt y otros músicos de la época personalizaban sus programas de concierto según el público para el que tocaban.¹⁹

La ‘técnica del espectáculo’ tuvo éxito, y los recitales virtuosos de Liszt fueron bien recibidos por el público. Y si bien la música era el componente principal de esta clase de eventos, no era— como hemos visto—el único. La elección de repertorio era cautelosa, y se intentaba diluir la severidad con la que se percibía a las obras substanciales (principalmente sonatas) con obras que resonaban más con el gusto popular. ¿Quiere decir esto que los recitales de Liszt eran vacuos? Ciertamente no. Pero sí está claro que tanto el repertorio como su comportamiento en los recitales tenían un objetivo: entretener.

En medio de este ambiente de exhibicionismo y gusto público por el espectáculo se desempeña Clara Schumann, quien va a defender la posición opuesta. Ferris asegura que tanto Clara como Robert preferían los conciertos privados, que ofrecían la oportunidad de tocar para *Kenner*, quienes se abstendían de conversar mientras el pianista tocaba y escuchaban atentamente.²⁰ Les interesaba tanto el compositor y la obra que estaban escuchando como el intérprete; al contrario del público en un recital virtuoso, a quienes generalmente no les importaba quien compuso la música, dado que—como vimos en el caso de Liszt—iban a escuchar al intérprete y no a una obra en particular.²¹ El padre de Clara supervisó muy de cerca los comienzos de su carrera, y sabía muy bien que la manera de atraer a la audiencia mixta de un recital público era a través del repertorio virtuoso.²² Pero una vez establecida como concertista, Clara y su padre comienzan a programar música ‘seria’ en público.

Si bien su repertorio durante la década de 1830 se enfocaba en la música de Beethoven, Chopin, y Schumann; Clara no abandonó por completo las obras virtuosas y fue hábil para personalizar sus programas de acuerdo al público. En su trabajo acerca de los recitales de Clara Schumann, Pamela Susskind Pettler señala que en ciudades pequeñas, en donde los gustos eran más sencillos, programaba las obras más llamativas de su repertorio; en cambio, en centros culturales de mayor importancia como Leipzig presentaba programas más ambiciosos.²³ Desde 1840 en adelante, su repertorio virtuoso se reduce a un puñado de obras de Henselt, Liszt y Thalberg; mientras que priorizaba principalmente las obras de Beethoven, Chopin, Mendelssohn y Schumann. En el paulatino desinterés por la música virtuosa hay una clara intencionalidad en poner el foco en la obra y no en el intérprete, al contrario del formato propuesto por Liszt. El aporte de Clara al desarrollo del recital es su concepción del intérprete como un intermediario entre el compositor y el público, y su esfuerzo por despojar del recital de piano cualquier tipo de espectáculo extra-musical.

¹⁹ Hamilton, 2008, pp. 50-51.

²⁰ Ferris, 2003, p. 354.

²¹ Ferris, 2003, p. 354.

²² Susskind, 1980, p. 71.

²³ Susskind, 1980, p. 73.

Evolución

Las generaciones siguientes heredaron un formato que si bien no estaba del todo estandarizado iba ganando popularidad, y contribuyeron a su cristalización inspirándose en los aportes que hicieron Moscheles, Liszt y Clara. La preferencia por los recitales mixtos que presentaban obras solistas, de cámara y vocales comienza a menguar; y hacia 1860 una nueva generación de intérpretes—incluyendo a alumnos de Liszt—comienza a estandarizar el recital, afirmando algunas de las convenciones que permanecen vigentes en la actualidad.

Respecto a la programación se pueden observar dos líneas: la del recital histórico instaurada por Moscheles y la del recital virtuoso promovida por Liszt. El pianista austriaco Ernst Pauer continúa la propuesta de Moscheles no sólo en la elección del repertorio sino también en el uso del clave para las obras barrocas. El siguiente programa corresponde al primero de los tres recitales que presenta en Londres en 1867 y muestra la variedad y amplitud histórica de los compositores elegidos:

7965 / Queen's Concert Rooms, London /^c November 27, 1867

Clavecín

KUHNAU: Suite e, No. 3
HANDEL: Suite No. 6; second collection
BACH: Italian Concerto
W. F. BACH: 2 Polonaises
Pianoforte
P. E. BACH: Sonata A
J. W. HAESSLER: Gigue in d
W. A. MOZART: Fantasia No. 2 c
BEETHOVEN: Sonata F#, Op. 78
HUMMEL: Andante, Op. 18
LISZT: Hungarian Rhapsody
THALBERG: Barcarole, Op. 60

Ejemplo 3: Programa de Pauer (Kehler, 1982)

Los recitales de Anton Rubinstein inicialmente son más afines al tipo virtuoso, programando entre otras obras, transcripciones de óperas y obras de Liszt y Thalberg. Más adelante, sin embargo, Rubinstein continúa y amplía significativamente la línea histórica. En 1873 ofrece siete recitales que abarcan la historia de la literatura para teclado, concepto que repite en 1885 con siete programas de aún mayores proporciones y variedad, tocando música desde William Byrd hasta Tchaikovski. Si bien el criterio de programación es por momentos demasiado subjetivo (hay una abundancia de compositores rusos y ausencia de figuras como Brahms²⁴) estos recitales representan la culminación del camino comenzado por Moscheles.

Tanto Rubinstein como Hans von Bülow (quien además de presentar programas históricos se especializó en la obra de Beethoven) reafirman el carácter educativo del recital, con programas de una duración extraordinaria. El segundo de los recitales históricos de Rubinstein en 1885, por ejemplo, contaba con nada menos que ocho sonatas de Beethoven, un recital presumiblemente de alrededor de tres horas. La severidad de estos recitales se pone en evidencia cuando los comparamos con los que Liszt había ofrecido algunas décadas atrás, en donde los espectadores conversaban, sugerían melodías para su improvisación, y en donde programar siquiera una sola sonata llevaba el riesgo de aburrir al público.

Este cambio de actitud frente al recital se da, según Hamilton, por varios motivos: en primer lugar, a medida que se consolida la figura del pianista como intérprete crece la exigencia de presentar las obras maestras del repertorio por sobre obras de autoría propia.²⁵ Rattalino añade que es durante esta época que comienzan a destacarse pianistas por sus interpretaciones de

²⁴ Rattalino, 1992, p. 58.

²⁵ Hamilton, 2008, p. 60.

compositores específicos como Beethoven (Hallé, Bülow) y Chopin (Tausig).²⁶ En segundo lugar, el establecimiento del repertorio canónico fortalece la suposición de que el público debe oír estas obras maestras en silencio y comportándose más como un grupo de *Kenner* en estado contemplativo que como un público en busca de entretenimiento.²⁷ Si bien durante la época de Liszt y Clara los recitales más ‘serios’ pertenecían al círculo privado y los recitales públicos eran por lo general menos severos, en las generaciones siguientes el público estaba dispuesto a escuchar un repertorio complejo en recitales extensos, como los de Rubinstein, con el fin de ser considerados *connoisseurs*. Estos cambios emprenden el camino del recital de piano hacia el formato que experimentamos actualmente y se manifiestan, como vemos, tanto en el intérprete como en el público.

Durante prácticamente todo el siglo XIX, la escucha atenta y silenciosa en actitud contemplativa era característica de los círculos privados y apropiada para un tipo de repertorio serio. Esta postura se trasladó al concierto actual en un intento de trasplantar el tipo de escucha íntima, generando una dicotomía entre la escucha de carácter privado y la naturaleza pública del evento.²⁸ Sin embargo, durante gran parte del siglo XIX el éxito de un pianista no se medía por el silencio sino todo lo contrario. Los recitales públicos cultivaban un comportamiento opuesto a la escucha introspectiva, en los cuales el público podía aplaudir en cualquier momento, incluso durante una obra luego de un pasaje particularmente exitoso. Bülow, por ejemplo, se jactaba hacia fines de la década de 1880 de haber siempre recibido aplausos luego de la *cadenza* inicial del *concierto op. 73* de Beethoven. Incluso hasta bien entrado el siglo siguiente, en 1920, el público comenzó a aplaudir en un recital de Busoni durante su interpretación de *La campanella* de Liszt.²⁹

Tal vez el ejemplo más claro de lo desinhibido que era el público decimonónico tuvo lugar en un concierto de Liszt en 1841. El pianista Charles Hallé describe en sus memorias lo ocurrido en este recital:

“El programa de uno de sus conciertos ofrecido en la ‘Salle du Conservatoire’ incluía la sonata ‘Kreutzer’ a ser interpretada por Liszt y Massart, un violinista celebrado y muy estimado, profesor en el Conservatorio. Massart estaba recién comenzando el primer compás de la introducción cuando una voz desde el público gritó: ‘Robert le Diable!’ En esa época Liszt había compuesto una fantasía muy brillante sobre temas de esa ópera, y la interpretaba siempre con inmenso éxito. La expresión fue tomada por otras voces, y en un instante los gritos ‘Robert le Diable!’ ‘Robert le Diable!’ ahogaron el sonido del violín. Liszt se levantó, saludó, y dijo: ‘Yo soy siempre el humilde servidor del público, pero desean la fantasía antes o después de la sonata?’ Los renovados gritos de ‘Robert, Robert!’ fueron la respuesta, con lo cual Liszt giró hacia el pobre Massart y lo alejó con un gesto de su mano, sin una sílaba de disculpa o remordimiento. Tocó la fantasía magníficamente, despertando en el público un frenesí de entusiasmo, luego hizo salir a Massart de su retiro, y tuvimos la ‘Kreutzer’, que de algún modo parecía fuera de lugar.”³⁰

Este tipo de ejemplos, que no eran raros para la época, contrastan con el comportamiento del público hacia fines del siglo XIX, que si bien aplaudían entre movimientos de obras, se comportaban de un modo más acorde a la actitud pasiva del público moderno.

Los cambios en el comportamiento del público responden en gran medida a cambios sociales que tuvieron lugar hacia mediados del siglo XIX e impusieron un protocolo más estricto en la vida de concierto.³¹ En su libro *Listening in Paris* James Johnson explica que el comportamiento más mesurado y silencioso del público era un reflejo de sus propias inseguridades y de su deseo de mostrar una imagen de educación y respeto

²⁶ Rattalino, 1992, pp. 39-40.

²⁷ Hamilton, 2008, p. 61.

²⁸ Hamilton, 2008, p. 85.

²⁹ Hamilton, 2008, pp. 86-87.

³⁰ Hallé, 1973, pp. 104-105.

³¹ Weber, 2001a.

por el resto de los asistentes.³² Esta actitud estaba fomentada por manuales de protocolo, que aseguraban que comportarse de manera inadecuada en un concierto era una señal de inferioridad social. Es por eso que el silencio en la sala de concierto entre mediados y fines del siglo XIX se debe en gran medida al miedo a la marginación por parte de una clase media en pleno desarrollo. No sorprende, entonces, que haya sido más prolífica la línea del recital histórico que la del recital virtuoso, ya que tanto el intérprete como el público buscaban—por motivos diferentes—alejar paulatinamente al recital de piano del ámbito del espectáculo.³³

La cristalización del recital de piano como el formato que experimentamos actualmente se debe, entonces, a factores artísticos, sociales y—finalmente—tecnológicos. El desarrollo de la grabación a comienzos del siglo XX cambia la manera en que escuchamos música y acartona aún más la experiencia del concierto.³⁴ Los rollos para piano mecánico, los discos, y la radio fueron todos medios para promover la música clásica y llegar a un público aún más amplio. Hacia fines de la década de 1920 la radio se instala en los hogares, y ofrece una alternativa a la sala de conciertos.³⁵ Estas nuevas maneras de escuchar música influyen en el cambio de duración del recital de piano. Si el único acceso a escuchar música—explica Hamilton—es a través de un concierto en vivo, recitales de tres horas como los de Rubinstein pueden ser bienvenidos ya que exponen al público a una gran cantidad de repertorio. Sin embargo, la necesidad de recitales extensos disminuye a medida que la música es más accesible a través del disco o la radio.³⁶ A la vez, la grabación reafirma el lugar de las obras maestras en el repertorio y consolida las tendencias de programación que se observaban aún antes de su llegada. Finalmente, la exposición más frecuente a la música le permite al oyente familiarizarse mejor con cada obra y ser más crítico en su escucha.³⁷

Si bien todos los cambios mencionados son importantes, el aspecto más significativo del desarrollo de la grabación es el fomento a la escucha pasiva, incentivando esta misma actitud en la sala de conciertos—que, de todas maneras, ya iba en esa dirección. La grabación es el último eslabón que influye en el recital moderno, solidificando la escucha contemplativa individual, y poniendo de relieve la tensión entre este tipo de escucha y el contexto público del recital.

Durante sus casi 180 años de existencia, el recital de piano experimentó un cambio de paradigma: un evento de experiencia grupal devenido en uno de experiencia individual. El carácter social del recital virtuoso se convierte con el tiempo en un ritual contemplativo personal. Y el intercambio espontáneo entre el público y el pianista en recitales como los de Liszt, da paso a las estrictas reglas de comportamiento que observamos hoy en día. En ese sentido, el verdadero heredero del concierto virtuoso no es el recital de piano moderno, sino los conciertos de música popular o jazz³⁸, en donde la interacción entre artista y público está despojada de convenciones estrictas. Entre los factores que contribuyen a este cambio de paradigma están el antecedente de los conciertos privados, la influencia del recital histórico, los cambios sociales del siglo XIX y los tecnológicos del XX. Calificar a este cambio de bueno o malo es inútil, ya que el formato evolucionó de acuerdo a las expectativas de los pianistas y del público. En vez, es válido preguntarse si no hemos postergado más cambios en el recital de piano para adaptarlo a las necesidades del público actual.

³² Johnson, 1996, capítulo 13: *The Social Roots of Silence*.

³³ Si bien hacia fines del siglo XIX y principios del XX aún hay figuras que continúan la línea virtuosa (por ejemplo, Godowsky) la tendencia dominante es la del programa histórico.

³⁴ Hamilton, 2008, p. 96.

³⁵ Shera, 1947-48, p. 52.

³⁶ Hamilton, 2008, p. 70.

³⁷ Shera, 1947-48, p. 53.

³⁸ Una postura que sugieren Hamilton (2008, p. 89) y Pedroza (2002, p. 105).

Vigencia

Si al observar su desarrollo aceptamos que el recital es un organismo maleable y sensible a su contexto histórico, entonces es indispensable proponer un formato que refleje los últimos ochenta años de cambios sociales, artísticos y tecnológicos. Si, en cambio, queremos que el formato permanezca intacto, debemos estar al tanto de cuán distintos eran los recitales durante sus primeras décadas de existencia y ser conscientes de cuál es, verdaderamente, la tradición que queremos perpetuar. Un grupo creciente de pianistas que eligen la primera opción, ha emancipado al recital de piano de su formato ‘tradicional’ y propuesto, entre otras cosas, colaboraciones con la danza, el teatro, las artes visuales, así como también recitales en espacios no convencionales. El interés por los conciertos multimedia que combinan elementos visuales con acústicos es el resultado del otro desarrollo del siglo XX que—al igual que la grabación—cambió nuestra manera de escuchar música: el cine.

Sin duda para muchos el recital actual es satisfactorio, y ciertamente no estoy sugiriendo su extinción. Pero sí creo que quienes proponen un cambio lo hacen con el objetivo de presentar el repertorio para piano en un formato que se adecúe mejor a nuestra era. Tal vez esto implique ya sea el desdoblamiento del recital de piano en distintas ramas que coexistan, o el uso de un nuevo término para un formato que cada vez más tiende a la interdisciplinariedad.

Analizar la historia del recital de piano y sobre todo su estado actual, genera interrogantes cuyas respuestas no siempre son evidentes: ¿Cuál es el propósito del recital: educar, elevar, entretener? ¿Cómo encontramos un balance en la eterna tensión entre cultura y espectáculo? ¿Para qué tipo de público tocamos? ¿Cómo recuperamos la interacción entre el artista y el espectador? ¿Qué herramientas artísticas y tecnológicas podemos poner al servicio del recital para preservar el repertorio tradicional en un formato que resuene con un público más amplio?

Los proyectos que en parte intentan responder algunas de estas preguntas muestran el interés actual en buscar alternativas al modelo tradicional del recital, reforzando el hecho de que es tanto el contenido como el formato lo que influye en cómo el público percibe nuestra música. La sustentabilidad de una carrera de intérprete en siglo XXI depende de nuestra capacidad de proponer cambios en la vida de concierto, no para romper con la tradición sino para continuarla, adaptarla a nuestro tiempo, y preservarla para las próximas generaciones. El intérprete sirve a un público que cambia constantemente, y tal vez esa sensibilidad a las necesidades del público sea, después de todo, uno de los mayores legados que nos haya dejado Franz Liszt.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

FERRIS, David

2003 “Public Performance and Private Understanding: Clara Wieck’s Concerts in Berlin”. *Journal of the American Musicological Society* 56, no. 2, pp. 351-408. Fecha de último acceso: 22-09-16. Versión electrónica disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2003.56.2.351>

GOULD, John

2005 “What Did They Play? The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980”. *The Musical Times* 146, no. 1893, pp. 61-76. Fecha de último acceso: 29-09-16. Versión electrónica disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30044125>

HALLÉ, Charles, Michael KENNEDY (ed.)

1973 *The Autobiography of Charles Hallé*. New York: Barnes & Noble.

HAMILTON, Kenneth

2008 *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press.

JOHNSON, James H.

1996 *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, California: University of California Press.

KEHLER, George (ed.)

1982 *The Piano in Concert*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.

KROLL, Mark

2014 *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Woodbridge: Boydell Press.

MOSCHELES, Charlotte, Arthur Duke COLERIDGE (trad.)

1873 *Life of Moscheles*, volumen 2. London: Hurst and Blackett.

PEDROZA, Ludim

2002 "The Ritual of Music Contemplation: An Anthropological Study of the Solo Piano Recital as a Cultural Performative Genre." Tesis de doctorado, Texas Tech University. Fecha de último acceso: 24-09-16. Versión electrónica disponible en: <http://hdl.handle.net/2346/22357>

RATTALINO, Piero

1992 *Piano Recital: L'evoluzione del Gusto Musicale Attraverso la Storia del Programma da Concerto*. Napoli: Flavio Pagano.

SCHUMANN, Robert, Henry Pleasants (ed.)

1965 *Schumann on Music*. New York: Dover.

SHERA, F. H.

1947-48 "The Changing Audience." *Proceedings of the Royal Musical Association*, 74th session, pp. 45-56. Fecha de último acceso: 22-09-16. Versión electrónica disponible en: <http://www.jstor.org/stable/766220>

SUSSKIND PETTLER, Pamela

1980 "Clara Schumann's Recitals, 1832-50." *19th-Century Music* 4, no. 1, pp. 70-76. Fecha de último acceso: 22-09-16. Versión electrónica disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3519814>

WALKER, Alan

1983 *Franz Liszt, vol. 1: The Virtuoso Years*. New York: Alfred A. Knopf.

WEBER, William

2001a "Concert (ii)", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan.

2001b "Recital", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan.

* * *

Agustín Muriago es un pianista y profesor, candidato a Doctor en Artes Musicales en *The Hartt School*, Universidad de Hartford. Ha recibido títulos en piano y composición de la Universidad de Nueva York (NYU), Rowan University, la Universidad Católica Argentina y el Conservatorio “Manuel de Falla”. Ofreció conciertos como solista y de música de cámara en Argentina, España y los Estados Unidos. Sus principales maestros fueron José Ramón Méndez, Luiz de Moura Castro, David Westfall, Veda Zuponic, Marcela Fiorillo y Aldo Antognazzi. Sus estudios en los Estados Unidos fueron posibles gracias al proyecto “Teachers del Norte—Pianists del Sur” dirigido por la pianista Mirian Conti. Además de haber ofrecido clases magistrales y participado como jurado en concursos, fue maestro de piano en la Universidad de Nueva York. Actualmente se desempeña como docente en *The Hartt School Community Division*.

* * *