
EL RECITAL DE PIANO: DEL ESTUDIO AL ESCENARIO

Juan Ignacio FERNÁNDEZ MORALES

Quinientos kilogramos de madera, metal y marfil nos contemplan desafiantes desde el escenario. En la era de la miniaturización y el culto a lo digital, semejante derroche de tecnología analógica se nos antoja vagamente anacrónico.

Imaginamos lo que sucederá pronto:

Las luces se apagan, el murmullo desciende, alguien aparece en el escenario y se dirige con paso decidido, sobre una alfombra de aplausos, hacia el coloso azabache. Tras el saludo, las manos se aproximan con valentía a los afilados dientes del ciclópeo instrumento. Silencio tenso, eléctrico.

COMIENZA EL RECITAL:

Las teclas son accionadas siguiendo patrones de endiablada complejidad con exquisita precisión, provocando la danza de doscientas veintisiete cuerdas que, tras amplificarse en la tabla armónica, contagia a las susceptibles moléculas del aire. El sonido comienza su viaje.

LA MAGIA SE APROXIMA:

Nuestros oídos transmutan el frenesí molecular en delicadas señales nerviosas. El cerebro, infatigable rastreador de correlaciones y creador de abstracciones, elabora coreografías simbólicas y emotivas en constante evolución.

LO IMPOSIBLE DEVIENE INEVITABLE:

SURGE LA MÚSICA.

Nuestra ensoñación concluye abruptamente cuando las luces se apagan, el murmullo desciende...¹

1 Estas líneas de introducción están extraídas de las notas de presentación elaboradas por el autor para el IV Ciclo de Piano perteneciente a la programación general de actividades del Conservatorio Superior de Música de Málaga para el curso académico 2008/2009.

El piano, instrumento musical solista por excelencia, proporciona al espectador un poderoso vehículo para explorar el vasto cosmos de las emociones, visitando los exóticos paisajes descubiertos por los grandes compositores de la Historia de la Música.

El presente trabajo se dirige especialmente a los estudiantes de piano de nivel medio y superior, y tiene como objetivo reflexionar sobre los principales factores que condicionan la interpretación en público del piano como instrumento solista. Se pretende obtener algunas pautas y estrategias de trabajo que ayuden a afrontar con más garantías y mejores resultados la difícil transición entre ensayar en casa e interpretar un recital en público.

Puesto que el tema objeto de análisis es la interpretación musical, también podrían encontrar alguna utilidad en la lectura de este artículo los intérpretes de otras especialidades instrumentales en aquellas cuestiones que no tengan como protagonista la idiosincrasia particular del piano.

Tratándose de un fenómeno (el recital) de gran complejidad que requiere una laboriosa y larga preparación, cabe esperar que exista una multitud de factores diversos que merezcan nuestra atención, por lo que la primera tarea consistirá en identificar dichos factores y clasificarlos en categorías, que permitan su posterior estudio pormenorizado.

Las categorías elegidas son las siguientes:

1. Factores relacionados con el intérprete:

En esta categoría podemos incluir alteraciones psíquicas y fisiológicas que se producen como respuesta a la responsabilidad de tocar en público.

2. Características sonoras y mecánicas del piano del auditorio:

Los pianistas, salvo muy raras excepciones, tienen que afrontar la dificultad de utilizar un piano diferente al que emplean habitualmente para ensayar.

3. Condiciones acústicas de la sala de conciertos:

La respuesta acústica de la sala condiciona la interpretación.

Para finalizar, y a modo de conclusión, se analiza la relación entre el grado de riesgo aparente en la interpretación y la intensidad de la emoción percibida por el público, así como las relaciones entre los niveles de ansiedad y excitación y la calidad de la interpretación.

1. FACTORES RELACIONADOS CON EL INTÉRPRETE

Es indiscutible que subir a un escenario para ofrecer un recital provoca una serie de cambios fisiológicos que influyen en nuestras aptitudes físicas y psicológicas, y alteran significativamente nuestras capacidades perceptivas.

El organismo humano adopta una configuración de alerta similar a la que se produciría ante una situación de peligro real. De hecho, las alteraciones comienzan a aparecer gradualmente varios días antes de la actuación, y alcanzan su clímax en el instante previo al recital²: el pulso se acelera y sube la presión arterial; se segregan en cantidades mayores a las habituales diversas sustancias como endorfinas, hormonas y neurotransmisores.

Como consecuencia de estas alteraciones, nuestra velocidad de reacción mejora y el umbral del dolor aumenta (es decir, la sensación de dolor disminuye). También mejora la resistencia física, y el oído se vuelve más sensible y los dedos, manos y brazos, más rápidos. Incluso la noción del tiempo se deforma, de manera que los sucesos se perciben levemente ralentizados.

Este cúmulo de cambios podría ser resumido expresando que, ante una actuación en público, el intérprete se transforma, gracias a un mecanismo de defensa elaborado por la selección natural, en la versión más capacitada posible de sí mismo.

Sin embargo, esta transformación puede llegar a ser muy perjudicial para el resultado de actividades que involucren exigencias extremas de coordinación y precisión, como la interpretación musical. Se hace imprescindible, por consiguiente, diseñar estrategias que permitan aprovechar el potencial positivo de la situación de alerta, así como evitar los inconvenientes de la misma.

2 Es evidente que cada individuo experimenta alteraciones que difieren en la intensidad y la duración. En este trabajo, se pretende reflexionar sobre las alteraciones que se consideran más significativas.

Posiblemente, la alteración más influyente en una actividad esencialmente secuencial (la obra musical se desarrolla en el dominio temporal) es la percepción retardada del flujo del tiempo (consecuencia directa del funcionamiento más rápido de la mente consciente). La consecuencia de este fenómeno que se observa con más frecuencia es la elección de un *tempo* demasiado rápido, porque se confunde con el planificado previamente.

Probablemente, el *tempo* acelerado perjudicará la transmisión cabal del mensaje musical, que fue diseñado para desarrollarse más lentamente. Peor aun, podría ocurrir que algún pasaje de la obra sea físicamente imposible para el intérprete (incluso aunque tenga la sensación de haber elegido un *tempo* conservador) a esta nueva velocidad, por lo que será inevitable el tropiezo.

Para evitar las consecuencias negativas de la percepción retardada del tiempo, podemos usar dos estrategias complementarias:

a) “Traer el escenario a casa”

Se trata de buscar deliberadamente en casa factores que aumenten la tensión, para reconocer mejor las sensaciones que aflorarán en el escenario, y adaptarnos a ellas.

Dos elementos que nos pueden ayudar a tal efecto son: la visualización mental de la sala de conciertos, llena de público, mientras practicamos, y la grabación doméstica con un dispositivo de suficiente fidelidad³.

b) “Llevar la casa al escenario”

El análisis previo sobre las alteraciones psico-fisiológicas nos conduce a la conclusión inequívoca de que, en el escenario, el tiempo se percibe de forma retardada. Por tanto, deducimos inmediatamente que el *tempo* óptimo será percibido por el intérprete como ligeramente lento durante el recital.

3 La grabación doméstica constituye un instrumento de inestimable valor en el desarrollo de las habilidades auditivas, al proporcionar una comparación inmediata entre la interpretación recordada y la interpretación grabada. No obstante, conviene recordar que la pérdida de fidelidad inherente a todo sistema de grabación-reproducción obliga a buscar los detalles más sutiles durante la interpretación en vivo.

Por tanto, podemos anticiparnos al problema practicando la interpretación de las obras disminuyendo la velocidad alrededor de un diez por ciento, para acomodarnos a la futura sensación que experimentaremos en el escenario.

Otros aspectos fundamentales son los derivados del conjunto de cambios que potencian nuestra capacidad física y mental. Disponemos de más energía y nuestra mente funciona más rápido, lo que nos puede conducir a sobreestimar nuestras aptitudes reales y asumir riesgos innecesarios.

Además, la hiperactividad mental tiende a elaborar pensamientos perniciosos. Todo aquel que ha subido a un escenario conoce la sensación de empezar a pensar en cuestiones ajenas a la interpretación, lo que, en el mejor de los casos, resta calidad e intensidad al resultado expresivo, y, en el peor, puede provocar un lapsus en la concentración que nos lleve al error. Otra digresión mental típica consiste en ampliar la ventana temporal (el registro temporal sonoro que comprende desde algunos segundos en el pasado hasta un poco después del momento actual de la interpretación) hacia el futuro de manera desproporcionada, lo que bloquea la memoria auditiva y la muscular, y puede provocar el olvido de algún fragmento de la obra.

Para paliar estos inconvenientes tan típicos de la actuación en público, necesitamos recurrir a la disciplina en nuestra preparación previa, así como a la adquisición progresiva de hábitos beneficiosos en nuestras salidas al escenario.

Por ejemplo, nuestra práctica instrumental en casa debe ir siempre encaminada al control creciente del instrumento y de la interpretación de cada obra en particular. Cuanto mayor es el grado de control, más fácil resulta evitar las temeridades en público.

En cuanto a la hiperactividad mental, debemos aprender a dirigir toda la concentración disponible en los sonidos que estamos produciendo y en cómo se relacionan entre sí, de manera que, si nos encontramos con potencia mental extra, la podamos dirigir hacia aspectos cada vez más sutiles del sonido.

Otra posible consecuencia negativa de la potenciación de las capacidades perceptivas y de la hiperactividad mental es la exageración de la

autocrítica. Durante la interpretación, pueden ocurrir errores menores que, si no se apartan de la mente, pueden llegar a causar el derrumbe de la interpretación. El mejor consejo en este sentido es que la autocrítica debe ser aplazada hasta, al menos, el final del recital, y debe ser sustituida por una actitud absolutamente constructiva durante el mismo.

Para finalizar este epígrafe, es necesario mencionar que las alteraciones analizadas anteriormente, que pueden ser beneficiosas si se encauzan adecuadamente, también pueden llegar a provocar una sensación de miedo, bloqueo, inseguridad y falta de control conocida como **miedo escénico**.

El miedo escénico está relacionado con la falta de autoestima y la timidez: no debemos subestimar el impacto emocional de un auditorio con varios cientos de personas dirigiendo toda su atención al unísono al intérprete solista. Es por todos conocido el rechazo de Glenn Gould a la actuación en vivo, que le llevó a abandonar su carrera de concertista cuando contaba poco más de treinta años.

Curiosamente, las primeras actuaciones en público suelen tener lugar durante la niñez, y la falta de un completo desarrollo cognitivo y emocional actúan como filtros que impiden que el niño perciba la presión del público en toda su magnitud. Sin embargo, durante la adolescencia y, especialmente, en la madurez, la respuesta psico-fisiológica al escenario alcanza todo su esplendor, y puede llegar a provocar el abandono de la actividad instrumental.

Según la experiencia personal del autor, el miedo escénico puede ser combatido sobre todo en tres frentes:

a) La preparación minuciosa del programa a interpretar.

Esta preparación incluye una adecuada elección del repertorio, que aproveche las principales virtudes del intérprete, y simultáneamente mantenga acotados los niveles de riesgo. La idoneidad del repertorio permitirá un estudio exhaustivo del mismo, hasta que el intérprete tenga la impresión de que le resulta fácil ejecutar las obras, y su atención se concentra en dirigir los sonidos.

Es decir, la preparación adecuada de un repertorio apropiado transforma en cierto modo al instrumentista solista en un director con plena confianza en el funcionamiento autónomo de su orquesta (constituida por su instrumento, su cuerpo y sus destrezas motrices).

Semejante disminución en la complejidad percibida de la actividad a desarrollar supone un enorme alivio de la presión, que desciende hasta niveles tolerables.

b) Asegurar la memorización del repertorio.

Existe la convención tácita de que los recitales de piano se interpreten de memoria. Esto significa una enorme exigencia sobre el intérprete, que debe recordar mientras dure el recital una secuencia perfectamente ordenada y sin discontinuidades de varias decenas de miles de pulsaciones de teclas (para un recital típico).

Semejante proeza cuenta con la colaboración de varios tipos de memoria, de diferentes niveles de abstracción: muscular, visual, auditiva, armónica, formal y racional. El problema consiste en que la coordinación perfecta de todos estos tipos de memoria exige un estado emocional de calma.

Cuando estamos sometidos a un nivel de tensión apreciable, la memoria empieza a fallar, sobre todo la memoria muscular. Por tanto, debemos reforzar la memorización del repertorio en todos los niveles de abstracción, especialmente en los más altos, que son los más resistentes a la tensión nerviosa.

Para conseguirlo, es muy conveniente desactivar las memorias de bajo nivel, lo que se consigue practicando lejos del teclado, dejando los dedos inmóviles, cerrando los ojos, e imaginando con la mayor precisión posible los sonidos que componen la obra. También es conveniente dedicar tiempo al estudio analítico de la partitura, sin dar por concluida nunca esta tarea, ya que siempre podremos encontrar nuevas relaciones cada vez más sutiles, y esta actividad reforzará notablemente la memoria más racional.

c) La experiencia.

Los recuerdos constituyen un ingrediente esencial de la identidad. Las actuaciones en público repetidas a lo largo de los años nos proporcionan una referencia que supone una dosis insustituible de confianza para los compromisos futuros, ya que recordamos numerosas ocasiones en que quedamos razonablemente satisfechos de los resultados y, sobre todo, porque sabemos que los

errores que hemos cometido en público no tuvieron consecuencias fatales. De hecho, el público sabe que somos humanos y, por tanto, acepta nuestra falibilidad.

2. CARACTERÍSTICAS SONORAS Y MECÁNICAS DEL PIANO DEL AUDITORIO

La mayoría de los pianistas disponen en casa de un piano colín o de media cola. Pocos son los afortunados que pueden estudiar en un piano de gran cola de concierto, como los que se encuentran en los mejores auditorios.

Es curioso observar que normalmente se presta poca atención a la enorme diferencia existente entre un piano de gran cola de concierto y un colín. La diferencia más llamativa, por supuesto, es el tamaño, que se suele asociar exclusivamente con el volumen de sonido producible. Sin embargo, este factor es seguramente el menos importante de cara a un recital.

Se atribuye a la escuela de Pitágoras el descubrimiento de que las cuerdas iguales con iguales tensiones producen sonidos más graves cuanto más largas son (a razón de una octava cada vez que se dobla la longitud). Sabemos que la tesitura de un piano abarca algo más de siete octavas. Por lo tanto, si las cuerdas del piano fueran iguales, las del extremo grave deberían ser más de ciento veintiocho veces más largas que las del extremo agudo, lo que nos llevaría a pianos de más de veinte metros de largo, lo que no es viable. La solución para que los pianos tengan unas dimensiones más razonables es aumentar progresivamente los grosores de las cuerdas del registro grave.

Pero cuanto más gruesa es una cuerda, más se aleja del ideal lineal, por lo que la inarmonicidad aumenta, es decir, los parciales que forman el sonido tienen frecuencias que se alejan cada vez más de los múltiplos enteros de la frecuencia fundamental. Por tanto, cuanto más pequeño es un piano de cola, más gruesas necesitan ser sus cuerdas para los sonidos graves y, por tanto, peor calidad tienen sus sonidos medios y graves. Además, los pianos de gran cola de concierto incorporan tablas armónicas de mucha mejor calidad, que pueden asimilar con mayor precisión las vibraciones de las cuerdas.

Por todo ello, la calidad sonora de un piano de concierto suele superar considerablemente la del piano con el que estudiamos en casa. Esta riqueza tímbrica superior influye sobremanera en varios aspectos de la interpretación:

a) Los planos sonoros.

En un piano de concierto, los sonidos simultáneos se distinguen mejor unos de otros. Por tanto, si queremos destacar con claridad algunos de ellos, necesitamos realizar un mayor esfuerzo en amortiguar los demás. Por otra parte, si pretendemos hacer inteligibles varias voces simultáneamente, no hace falta diferenciarlas tanto entre sí como en un piano de inferior calidad.

Además, la mayor calidad sonora del instrumento de concierto nos ofrece una gama dinámica mucho más generosa, que se traduce en una paleta ampliada de *colores sonoros*. El aprovechamiento pleno de ese potencial debe ser un objetivo prioritario para el intérprete, y puede conseguirse mediante la práctica en pianos de concierto, y el progresivo desarrollo de una asociación entre tacto percibido y sonido imaginado, más allá del instrumento particular.

b) El pedal de resonancia.

Una parte muy importante del repertorio pianístico (especialmente, la mayor parte del siglo XIX) utiliza el piano como instrumento armónico-melódico y rechaza su naturaleza intrínsecamente percuciente. El pedal de resonancia ofrece una ayuda fundamental para disimular las percusiones, ya que ayuda a prolongar los sonidos y, por tanto, a conectarlos entre sí⁴.

El uso más frecuente del pedal de resonancia en estos casos es el denominado *pedal a contratiempo*, que consiste en tener el pedal pulsado todo el tiempo, y levantarlo brevemente (*cambiar* el pedal) para volver a pulsarlo cada vez que las circunstancias melódicas, armónicas y rítmicas lo aconsejen.

Habitualmente, se considera que la formación de disonancias es causa suficiente para cambiar el pedal. Sin embargo, sería más

4 Es conveniente recordar que, además, el pedal de resonancia permite que vibren por simpatía todas las cuerdas del piano, suponiendo un enriquecimiento considerable del timbre.

adecuado tener en consideración el impacto real de la disonancia, que depende de otros factores, como su duración o el entorno sonoro inmediato.

La calidad superior de la tabla armónica y la mayor longitud de las cuerdas de un piano de gran cola de concierto aportan una mayor riqueza tímbrica a los sonidos, que permite frecuentemente hacer esperar más tiempo los cambios de pedal que en un piano de inferior calidad, puesto que los nuevos sonidos tienen más capacidad para sobresalir por encima del sustrato sonoro constituido por el cúmulo de los sonidos anteriores, sostenidos por el pedal de resonancia.

Este hecho nos obliga a revisar el conocimiento adquirido durante años de práctica en otros pianos, y a estudiar el mayor tiempo posible y con la mayor atención auditiva la respuesta del pedal de un piano de gran cola en todo tipo de obras, hasta que, progresivamente, vayamos siendo capaces de imaginarla mientras ensayamos en casa.

c) El pedal celeste.

En general, no se puede generalizar sobre las características de la respuesta del pedal celeste de un piano de gran cola. Sin embargo, puesto que su funcionamiento consiste en desplazar toda la maquinaria hacia la izquierda, variaciones ínfimas en este desplazamiento pueden provocar enormes diferencias sonoras.

Por tanto, es muy importante reservar algunos minutos para probar la respuesta del pedal celeste antes de la actuación, para poder tomar las decisiones más convenientes al respecto.

El otro aspecto que diferencia claramente a un piano de gran cola es el mecánico: las teclas suelen tener más calado y más peso que las de uno de menor tamaño. Por consiguiente, la interpretación de los fragmentos más exigentes mecánicamente corre un serio peligro de deterioro al pasar de un piano de inferior calidad al piano del auditorio.

Por esta razón, se hace imprescindible conseguir interpretar los pasajes más complejos con un cierto nivel de comodidad, que nos proporcione un

margen de reacción suficiente frente a las superiores exigencias mecánicas del teclado del piano del auditorio. Para ello, es conveniente no dejar nunca de mejorar la agilidad, fuerza, velocidad e independencia de los dedos, manos, muñecas y brazos, mediante todo tipo de ejercicios.

Parece recomendable, por otra parte, practicar a veces la ejecución del repertorio presionando las teclas más de lo que las características del piano de estudio recomiendan, incluso provocando un deterioro del sonido, para favorecer el desarrollo de nuestras aptitudes físicas. En este caso, debemos ignorar el prejuicio bastante extendido según el cual golpear las teclas implica una falta absoluta de sensibilidad, y apelar a la clara distinción entre el **arte** y la **gimnasia**.

3. CONDICIONES ACÚSTICAS DE LA SALA DE CONCIERTOS

Los mejores auditorios se caracterizan especialmente por poseer una acústica adecuada, ni demasiado seca, ni con una reverberación desmesurada⁵. En estas condiciones, el público escucha el resultado de la interacción piano-acústica de la sala, es decir, las condiciones acústicas alteran los sonidos emitidos por el piano. El principal cambio consiste en la mayor conexión entre los sonidos sucesivos.

El efecto de conexión ejercido por la acústica supone una importante ayuda en la calidad del sonido *legato*, aunque también dificulta la inteligibilidad de las articulaciones. Por ello, es necesario conocer de antemano los principales atributos acústicos del auditorio, y tratar de adecuar nuestra interpretación a dichos atributos.

Por tanto, debemos desarrollar la capacidad de imaginar la respuesta acústica de la sala mientras practicamos en casa, aunque dicha respuesta difiera considerablemente de la acústica real que experimentamos en nuestro estudio.

5 A veces, se ofrecen recitales de piano en iglesias o recintos similares donde los sonidos se mezclan entre sí de forma poco apropiada para el repertorio pianístico. En esos casos, es necesario limitar drásticamente el uso del pedal de resonancia y elegir *tempi* más moderados. De todas formas, parece preferible evitar la interpretación de recitales de piano en esas condiciones

CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo, hemos descrito las principales características de la respuesta psico-fisiológica del intérprete al hecho de ofrecer un recital en público como solista. También se han esbozado algunas ideas que ayuden a aprovechar los beneficios potenciales de dicha respuesta, así como a minimizar los perjuicios. Hemos reservado para este último apartado la valoración de la influencia de la situación de alerta en el resultado final del recital.

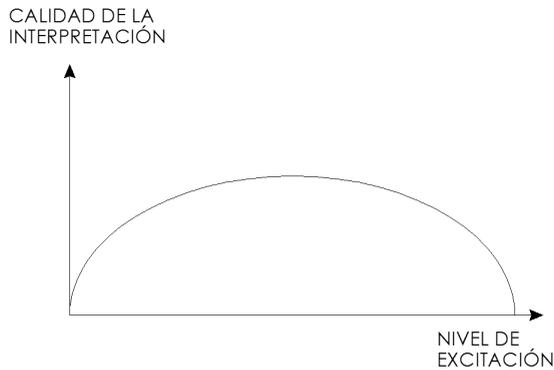


Figura 1. Ley de Yerkes-Dodson⁶

Es generalmente aceptado que la tensión producida por el contacto con el público se traduce en un mayor interés de la interpretación, que se percibe como más activa y cálida. De hecho, también se afirma que, si el intérprete exhibe una relajación y control absolutos, el resultado parece ser más frío emocionalmente.

En la figura 1, se representa la calidad de la actuación en función del nivel de excitación fisiológica.

Podemos observar que la calidad de la interpretación aumenta con el nivel de excitación hasta que, una vez alcanzado cierto umbral, comienza a descender como consecuencia de la pérdida de precisión asociada a niveles de excitación muy elevados.

6 Véase R. Yerkes y J. Dodson, "The relation of strength of stimulus to rapidity of habit-formation", *Journal of Comparative Neurology and Psychology* 18, 1908, pp. 459-482.

Por otra parte, Fazey y Hardy⁷ insisten en la importancia de distinguir entre la respuesta psico-fisiológica normal ante la actuación en público⁸, denominada por ellos *nivel de excitación*, y el nivel de ansiedad provocado por la inseguridad, que hemos mencionado anteriormente con el nombre de miedo escénico. En este caso, se necesita un gráfico tridimensional para poder representar la calidad de la interpretación como una superficie que depende de las otras dos variables, como se aprecia en la siguiente figura:

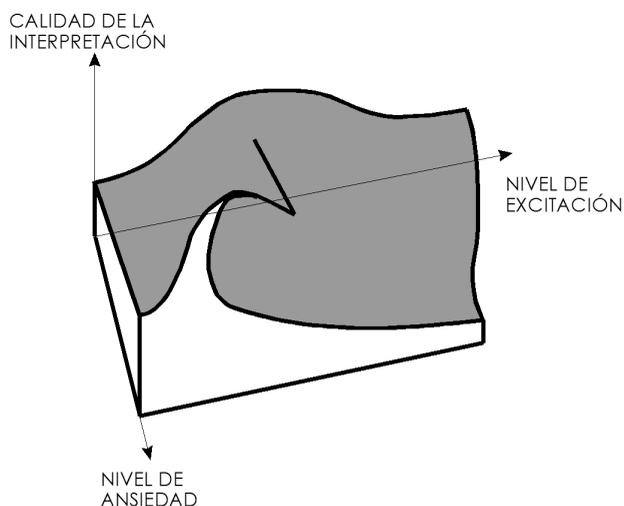


Figura 2. Modelo de catástrofes propuesto por Fazey y Hardy

En la gráfica se aprecia que, cuando el miedo escénico (eje de ansiedad en la gráfica) se encuentra en un nivel muy bajo, la superficie sigue la curva correspondiente a la figura 1. En cambio, cuando el miedo escénico es intenso, la calidad de la interpretación se desmorona casi por completo en cuanto el nivel de excitación aumenta levemente. La explicación consiste en que, en esas condiciones, cualquier error mínimo provoca una reacción en cadena de pensamientos negativos que a su vez provocan errores más importantes.

7 Véase J. Fazey y L. Hardy, *The Inverted-U Hypothesis: A Catastrophe for Sport Psychology*, Leeds, The National Coaching Foundation, 1988.

8 El trabajo original de Fazey y Hardy se refiere al rendimiento de deportistas en la alta competición. Sin embargo, puede ser aplicado igualmente a la interpretación musical en público.

En definitiva, observamos que, si bien hay que mantener bajo control la ansiedad asociada al miedo escénico, es necesario un nivel moderado de excitación para que la interpretación alcance un punto óptimo de calidad e intensidad de expresión. Además, el público disfruta más del recital si percibe que hay alguna dosis de riesgo por parte del intérprete. Esta situación nos recuerda a la de los gladiadores en el circo romano. Podríamos concluir, de forma un tanto jocosa:

“...morituri te salutant”

BIBLIOGRAFÍA

- VALENTINE, Elizabeth. “El miedo escénico”. En: *La interpretación musical*. John Rink (editor). Madrid: Alianza, 2006, pp. 199-214