

Concursos de canto o el piano como deporte de riesgo
(Publicado en la revista *La Zarzuela*, Año XI, núm. 15, 2011)
Aurelio Viribay

Son muchas las facetas que puede abordar un pianista dedicado al acompañamiento vocal. Desde la labor como repetidor en teatros —ópera, opereta, zarzuela o musical—, al trabajo en clases —tanto privadas, como en escuelas de música, conservatorios o masterclases— con estudiantes o cantantes profesionales que quieren aprender o perfeccionar su repertorio, pasando por la tarea de acompañar recitales, audiciones y concursos de canto. Es esta última en la que se centra este artículo, dado que se trata de una actividad que reúne buena parte de las exigencias a las que se enfrenta un pianista especializado en el acompañamiento de cantantes durante su vida profesional. Más concretamente haremos un repaso por la labor a la que se enfrenta un pianista contratado por la organización de un concurso de canto para acompañar a los cantantes que participan sin llevar su pianista habitual, en el que trataré de reflejar mi experiencia como pianista oficial de concursos de canto como Das Schubert Lied de Viena, Francisco Viñas de Barcelona, Julián Gayarre de Pamplona, Joaquín Rodrigo de Madrid o Internacional de Canto de Bilbao.

La primera limitación a la que el pianista se enfrenta en un concurso de canto es la premura de tiempo con la que se ve obligado a realizar su trabajo. Lo normal es disponer de aproximadamente veinte minutos, o media hora a lo sumo, para ensayar con el cantante las dos o tres piezas a interpretar en público en cada fase del certamen. Muy poco tiempo que permite dar tan sólo uno o, con suerte, dos repasos superficiales al repertorio elegido por el cantante para mostrar al jurado del concurso lo mejor de sí. En este repaso hay que adaptarse rápidamente al tempo que el cantante requiere para la interpretación, a su fraseo y, especialmente, sus respiraciones, lo cual es una cuestión muy personal, que a menudo —por imperativos del "directo"— cambia en el momento de la interpretación respecto a lo que se ha fijado en el ensayo. Resulta vital, tanto en el ensayo como en la posterior actuación, una escucha atenta del cantante para respirar con él, así como tener la necesaria flexibilidad en la ejecución para adaptarla a lo que escuchamos, especialmente respecto a la gama dinámica, que deberemos acomodar a la voz que acompañamos.

Esto obliga a que el pianista oficial de concursos de canto, además de mucha experiencia, buenos reflejos, nervios de acero y capacidad de concentración al máximo, conozca a fondo al menos lo más trillado de un vastísimo repertorio, como el vocal, que por su inmensa amplitud resulta del todo inabarcable en su totalidad. Pero para solventar los casos de arias o lieder que no se conocen previamente, es condición indispensable tener una excelente capacidad de lectura a primera vista curtida a lo largo de años de ejercicio profesional en clases de canto y ensayos con cantantes. El ideal de una eficaz lectura a primera vista consiste en que la partitura pase directamente de la vista a los dedos, eliminando —al menos conscientemente— la orden que el cerebro como intermediario envía a éstos. Esto constituye el final de un largo proceso al que se llega a través de mucha práctica, y al que ayudan la intuición musical y unos buenos medios pianísticos. Sin embargo, grandísimos pianistas, como es el caso de Alfred Brendel, reconocen no estar dotados de una buena lectura a primera vista. Aunque esta capacidad supone tan sólo una habilidad más, que no necesariamente dice nada sobre el nivel técnico o artístico de un pianista, resulta una destreza imprescindible para dedicarse al acompañamiento de cantantes. Se trata además de una técnica cuyo desarrollo resulta difícil adquirir en solitario, pues al leer a primera vista sin verse obligado a mantener el tempo que impone un cantante, uno puede adaptar lo que está tocando a las dificultades que surgen en la ejecución; es decir, se trata de una disciplina que hay que practicar en la realidad de una clase

de canto o del trabajo junto a un cantante. Sólo así se puede aprender a seguir tocando en todo momento algo reconocible y útil para el cantante, sea cual sea la dificultad de la obra que estamos repentizando. Para ello a menudo basta con tocar el esqueleto rítmico y armónico esencial, al que incorporaremos paulatinamente nuevos elementos a medida que tenemos ocasión de proceder a una segunda o tercera lectura.

Respecto al enorme repertorio al que el acompañante puede enfrentarse en un concurso de canto, desde el punto de vista pianístico, se puede dividir en dos grandes grupos: los géneros "pianísticos" y los "no pianísticos". Entre los primeros encontramos el lied en cualquiera de sus variantes nacionales: lied alemán, mélodie francesa, canción española, inglesa, rusa, italiana..., mientras que entre los segundos se incluye la música escrita originalmente para voz y orquesta, adaptada —o, más exactamente, "reducida"— para piano: ópera, opereta, zarzuela, oratorio, musical...

Uno y otro grupo presentan diferentes retos al pianista acompañante. La dificultad de la escritura pianística originalmente pensada para el piano es diferente, y se podría decir que en general menor, que la música de orquesta en su reducción pianística. La escritura pianística original acostumbra a ser más racional e idiomática que las reducciones, muy a menudo repletas de peligrosas trampas para el pianista. Entre los géneros "no pianísticos" a los que se enfrenta habitualmente el pianista acompañante, el oratorio es quizás el de más ingrata ejecución, pues ejemplifica al máximo el concepto de escritura irracional desde el punto de vista pianístico. Las reducciones de oratorios barrocos son especialmente problemáticas, dado que incluyen acordes de relleno —una especie de realización del bajo continuo—, además de figuraciones instrumentales para las que a menudo hay que buscar ejecuciones alternativas traducibles en el piano de forma algo más cómoda de como figuran escritas en la partitura.

Al tocar reducciones orquestales debemos simplificar la ejecución en la medida de lo posible en aras de lograr la máxima claridad, para hacer reconocible la música al cantante en sus aspectos más elementales —melodía, ritmo y armonía—, readaptando la partitura, que se ha de tomar más como una guía que al pie de la letra. Tanto en el oratorio, como en la ópera o la zarzuela, el pianista hará bien en sacudirse cualquier complejo a la hora de "limpiar" de notas la partitura, o de hacer modificaciones para redistribuir la disposición de las notas tal y como están escritas en la reducción que caiga en sus manos. El acompañante experimentado va creándose con el ejercicio de la profesión un auténtico bagaje de recursos imprescindibles para sortear las dificultades antipianísticas presentes en las a menudo incómodas reducciones de orquesta. La mayor parte del tiempo de preparación al piano de reducciones orquestales lo lleva el decidir qué tocar y en qué disposición. El problema surge cuando durante el desarrollo de un concurso, no disponemos del tiempo necesario para realizar dicho proceso con la debida calma.

Por si esto fuera poco, la proliferación de ediciones de partituras añade un plus de dificultad a la labor del pianista acompañante, quien, quizás acostumbrado y acomodado a la edición Peters de determinada aria de *El Mesías* de Handel o de *Così fan tutte* de Mozart, deberá realizar un esfuerzo para adaptarse en muy poco tiempo a la reducción de otra edición, como la Bärenreiter. Si el acompañante experto cuenta normalmente con un arsenal de partituras propias en las que ha ido anotando sus personales "arreglos" de las ingratas reducciones orquestales, durante el transcurso del concurso de canto deberá adaptarse a las partituras que le brinda el concursante, cuyas ediciones no siempre coinciden con aquellas a las que estamos acostumbrados a tocar.

Estas dificultades especiales derivadas de la problemática de las reducciones orquestales, desaparecen en las obras del género camerístico destinadas originalmente al piano, pero por contra aquí nos encontramos con la exigencia de tener que ejecutar los lieder y canciones en diferentes tonalidades. En el caso de obras muy frecuentes del repertorio, como el primer volumen de lieder de Schubert editado por Peters, disponemos hasta cuatro tonalidades impresas, que en obras determinadas —como su ciclo *Winterreise*—, pueden ser incluso más, pues algunas editoriales cada vez ofrecen más posibilidades al cantante incluyendo anexos con otras tonalidades en sus ediciones.

En lo que respecta a la interpretación, el pianista ha de estimular al cantante en su desempeño interpretativo, esforzándose en crear el clima o ambiente sonoro de cada obra en los pocos compases de la introducción, si la tiene. Por otro lado, es erróneo el concepto, muy extendido, de que el acompañante siempre se pliega al cantante y solamente ha de "seguirle". A veces hay que dejarse llevar y seguir a cantante, pero otras conviene tomar cierta iniciativa y anticipar sutilmente dinámicas y cambios expresivos para "llevar" al cantante, haciendo las veces de director de orquesta. Cuándo jugar uno o otro papel es algo que pertenece a la magia del hecho musical, y sólo la experiencia y la intuición dictan aquí el camino a seguir en el momento mismo de la ejecución. En un concurso de canto disponemos de muy poco tiempo para conocer la psicología del cantante y su grado de madurez interpretativa, pero la música compartida durante el ensayo a menudo supone una vía directa de comunicación que nos aporta las pistas necesarias para tomar las decisiones adecuadas sobre la marcha.

En lo extramusical, la labor del pianista acompañante consiste en ayudar y ofrecer confianza al concursante. Si durante un ensayo desarrollado con tiempo suficiente resulta habitual asesorar al cantante sobre diversas cuestiones —como tempo, ritmo, agógica, dinámica, fraseo, respiración, texto, dicción, cadencias o articulación—, el breve lapso de tiempo disponible durante un concurso obliga a limitarse a hacer música y sacar conclusiones con rapidez. Para ello resulta imprescindible una amplia experiencia y un exhaustivo conocimiento del repertorio... pese a lo cual, es más que posible que en cada concurso nos tengamos que enfrentar a más de una obra que nunca antes hayamos interpretado. El oficio de pianista acompañante se aprende a través de la práctica continuada durante años, y para superar un concurso de alto nivel como pianista oficial resulta imprescindible una vasta experiencia obtenida a través de la praxis. Sólo así conseguiremos superar la práctica, no tan inofensiva como parece, de una actividad artística que en un concurso casi se convierte en deporte de riesgo, pone a prueba nuestro sistema nervioso, nuestra experiencia, nuestra capacidad de reaccionar, e incluso nuestra psicología a la hora de tratar —en tres o cuatro idiomas diferentes— a jóvenes cantantes que toman parte en el certamen. En muchos casos el concursante llega a la ciudad del certamen tras volar miles de kilómetros e invertir una suma considerable de dinero, tras años de preparación y estudio, para mostrar unas capacidades que en tan sólo veinte minutos de ensayo y diez de interpretación en público, el pianista puede potenciar o arruinar.

Bibliografía:

- ADLER, Kurt: *The Art of Accompanying and Coaching*. Minneapolis, Minnesota, Da Capo Press, 1965.
- BILLIER, Sylvaine: *Le déchiffrage ou l'art de la première interprétation*. París, Alphonse Leduc, 1990.
- FURRER, Ulrich: *Der Korrepetitor*. Mainz, Schott, 1992.