

Darmstadt: fragmentos de identidad (III)

PACO YÁÑEZ

El pasado mes de julio, recorrimos en Mundoclasico.com el [tercer volumen](#) de los *Darmstadt Aural Documents* (NEOS 11230), dedicado a los ensembles que han pasado por los cursos estivales del Castillo de Kranichstein: nueva muestra de una colección que -como entonces señalamos- aúna los esfuerzos del Internationales Musikinstitut Darmstadt (entidad que desde 1946 organiza los Internationalen Ferienkurse für Neue Musik), del Kulturfond Frankfurt RheinMain y del sello NEOS para dar salida discográfica a los ingentes archivos del IMD, cuyos fondos documentan una parte sustancial de la historia de la música occidental posterior a 1945, albergando más de 4.000 documentos sonoros y 35.000 partituras, además de abundantísimos materiales fotográficos, textos manuscritos, etc.

Entre esos documentos sonoros, los registros de música para piano tienen un peso fundamental, pues, tal y como Jürgen Krebber nos recuerda, entre 1946 y 2016 alrededor de mil partituras se han escrito pensando en formaciones instrumentales que cuentan en su plantilla (o de forma solista) con el piano; un instrumento, por otra parte, cuyas posibilidades se antojan inagotables para reinventar, en su teclado, en su arpa y/o en el conjunto de su caja, los códigos, lenguajes y la propia historia de la música, trazando rizomas estilísticos plenamente reconocibles en estos siete compactos que hoy reseñamos...

...el rizoma que va de Arnold Schönberg (1874-1951) a Pierre Boulez (1925-2016) sería uno de ellos; por supuesto, vía Anton Webern (1883-1945); de ahí que el primer disco resulte muy didáctico al respecto, con sucesivos hitos en el afianzamiento del dodecafonismo y el

Darmstadt Aural Documents. Box 4:
Pianists. Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke opus 19; Fünf Klavierstücke opus 23. Béla Bartók: Sonata para piano Sz. 80 / BB. 88. Anton Webern: Variationen opus 27. Stefan Wolpe: Passacaglia. Roger Sessions: From My Diary. Four Pieces. Hans Erich Apostel: Kubiniana. Zehn Klavierstücke opus 13. Pierre Boulez: Première sonate; Troisième sonate. Bernd Alois Zimmermann: Enchiridion 2. Teil "Exerzitien". Franco Evangelisti: Proiezione sonore. Structure. Luc Ferrari: Visage I. Karlheinz Stockhausen: Klavierstück XI; Luzifers Traum oder Klavierstück XIII. Aldo Clementi: Composizione n°1. Niccolò Castiglioni: Inizio di movimento. György Kurtág: Acht Klavierstücke opus 3. Ernstalbrecht Stiebler: Labile Aktion. Helmut Lachenmann: Echo Andante. Iannis Xenakis: Evryali. André Boucourechliev: Six études d'après Piranèse. Wolfgang Rihm: Klavierstück N°5 "Tombeau". Salvatore Sciarrino Sonata para piano I; Due notturni crudeli. Reinhard Febel: Klavierstück; Klavierstück 1978. Mauricio Kagel: An Tasten. Klavierétude. Sylvano Bussotti: La Morte di Fedra. Brian Ferneyhough: Lemma-Icon-Epigram. Wilhelm Killmayer: Klavierstück N°7 "Phantasia-Paraphrase". Ernst Helmuth Flammer: Klavierstück 3. Passacaglia brevis. Daniel Rothman: Play the Piano Drunk Like a Percussion Instrument until the Fingers Begin to Bleed a Bit. Enno Poppe: Thema mit 840 Variationen. Mark Andre: un-fini III. Yoshifumi Tanaka: eco lontanissima II. Klaus Lang: Der schlafende Landmann, der Baum des Lebens und die Schalen der Finsternis. Olga Rayeva: Drawing with an Angel. Dieter Mack: Chedi. Klavierstück N°5. James Saunders: # 070702. Misato Mochizuki: Moebius-Ring. Mark Barden: die Haut Anderer. Georges Aperghis: Conversation X.

serialismo como los schönberguianos *Sechs kleine Klavierstücke* opus 19 (1911) -en lectura de Eduard Steuermann en julio de 1957- y *Fünf Klavierstücke* opus 23 (1920-23) -con Peter Stadlen en un registro de julio de 1948-, o las webernianas *Variationen* opus 27 (1935-36) -de nuevo, con un magnífico Peter Stadlen en un registro histórico, pues escuchamos el estreno alemán de la partitura, el 31 de julio de 1948-. Tanto Steuermann como Stadlen (que trabajaron directamente con Schönberg y Webern) nos muestran un piano de plena coherencia interpretativa con las respectivas partituras: aguerrido, seco, aristado y despojado de todo halo romántico, de una claridad meridiana, en grabaciones monoaurales de gran definición. Mismos presupuestos para la vibrante lectura con la que Erika Haase desgrana la *Première sonate* (1946) de Pierre Boulez, con una reveladora vivencia del espacio resonante en su primer movimiento, y un frenesí de un virtuosismo endiablado en las constelaciones puntillistas del segundo, sin desmerecer en absoluto las grabaciones modernas de la partitura. Roger Sessions (1896-1985) nos muestra el dodecafonismo al otro lado del Atlántico, con sus heterogéneas *From My Diary. Four Pieces* (1939-40) en las rigurosas manos de un Howard Lebow ante cuyo piano parecen sentarse varios músicos en el 'Allegro con brio'; mientras que Hans Erich Apostel (1901-1972), en *Kubiniana. Zehn Klavierstücke* opus 13 (1946), se conecta directamente con la Segunda Escuela de Viena, con un plus de expresionismo y oscuridad, de nuevo en lectura de Peter Stadlen. Otro universo, en este primer compacto, nos lo ofrece Béla Bartók (1881-1945) en una *Sonata para piano Sz. 80 / BB. 88.* (1926) que Andor Foldes (también directo colaborador del compositor) desgrana plena de idiomatismo y ecos folclóricos, llevando la contundencia de la obra hacia el primer concierto para piano del magiar, rubricando una interpretación soberbia. Parte de ese mundo de ritmo y color lo asimila Stefan Wolpe (1902-1972) en su *Passacaglia* (1936), con el soberbio David Tudor al piano, uniendo lo bartokiano con el rigor estructural de los vieneses, en una partitura que acaba siendo una síntesis de las rutas estilísticas transitadas de este primer disco.

El segundo compacto lo abre Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), con *Enchiridion 2. Teil "Exerzitien"* (1952), en una lectura en la que Yvonne Loriod desgrana la versión temprana de la partitura, destacando en ella su halo sombrío, una impronta bartokiana y la innata elegancia y diálogo histórico que caracterizarían la obra madura del alemán. Mientras, Franco Evangelisti (1926-1980) reactiva el rizoma del serialismo en *Proiezione sonore. Strutture* (1955-56), con un David Tudor férreo constructor de saltos interválicos, cual ingeniero armónico que abisma las resonancias de los sesudos acordes del italiano a un silencio que cobra un gran protagonismo en esta breve pero intensa partitura. Luc Ferrari (1929-2005) también se inserta en la corriente serial con *Visage I* (1956), partitura que Else

Vykintas Baltakas: Pasaka / ein Märchen. Clarence Barlow: Orchideae Irdinariae, or The Twelfth Root of Truth: N°5: L'orchidée d'argent & N°7: Pandora; ...until... Vito Žuraj: Matrix. Steffen Krebber: faire signe. Roland Kayn: Quanten. Jean-Étienne Marie: Trois pièces brèves. Hans Ulrich Engelmann: Cadenza opus 23. Christina Kubisch: Identikit (Divertimento). Volker Heyn: Tap. Pascale Criton: Thymes. Simon Steen-Andersen: Rerendered. David Arden, Kristi Becker, Pierre Boulez, Niccolò Castiglioni, Pi-Hsien Chen, Massimiliano Damerini, Anna D'Errico, Werner Füsser, Erika Haase, Kaya Han, Claude Helffer, Herbert Henck, Nicolas Hodges, Martine Joste, Benjamin Kobler, Aloys Kontarsky, Helmut Lachenmann, Edward Lambert, Howard Lebow, Yvonne Loriod, Andor Losonczy, Cecil Lytle, Siegfried Mauser, Marek Mietelski, Yvar Mikhashoff, Davide Mosconi, Rei Nakamura, Carlos Pellegrino, Oscar Pizzo, Peter Roggenkamp, Peter Schmalfluss, Peter Stadlen, Reto Staub, Eduard Steuermann, Else Stock-Hug, Ortwin Stürmer, Ermis Theodorakis, David Tudor, Ellen Ugelvik y Bernhard Wambach, piano. Suyun Kim y Alessandro Pianu, electrónica. Armin Köhler, Jürgen Krebber, Thomas Schäfer y Wulf Weinmann, productores. Ingo Schmidt-Lucas, restauración. Siete CDs ADD/DDD de 523:09 minutos de duración grabados en Darmstadt (Alemania), entre los años 1948 y 2014. NEOS 11630. Distribuidor en España: Sémele Proyectos Musicales

Stock-Hug ataca con menor rotundidad que Tudor, primando en ella el orden y la nitidez de sus endiablados constructos, cercanos al febril pianismo coetáneo de Pierre Boulez. Precisamente, es el propio Boulez quien toca en este segundo compacto su *Troisième sonate* (1955-57), en una lectura de la versión original realizada en agosto de 1959 que sorprende por su laconismo y serenidad, mucho mayor que la interpretación más viva de Paavali Jumppanen (Deutsche Grammophon 477 5328). Es éste un Boulez especialmente introspectivo y sereno; como siempre en el francés, buscando la máxima claridad y lógica estructural, al tiempo que ciertos asomos de poética que hacen de esta versión una interesante rareza, exprimiendo el compositor los asomos de libertad por medio de la aleatoriedad que él mismo concede en su partitura. De gran interés y valor histórico es, asimismo, la lectura que en 1958 realizó David Tudor del *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen, con una toma de sonido algo más oscura, pero perfectamente válida para adentrarnos en otra composición con forma semiabierta en la que Tudor deja muestras del inmenso pianista que fue, tanto en los pasajes determinados como en los por el norteamericano completados, pudiendo colocar esta realización a la altura de lo mejor, junto a la de un Aloys Kontarsky (Sony S2K 53346) que se toma las libertades dispuestas en la partitura para realizar una versión más del doble de larga que la de Tudor. Precisamente, es Kontarsky quien ataca la *Composizione n°1* (1957) de Aldo Clementi (1925-2011), en el registro de su estreno mundial en 1958, pleno de aristas y virtuosismo, en el típico estilo interpretativo perfeccionista y torrencial que hizo de Kontarsky uno de los mejores pianistas del siglo XX. Otro compositor que ataca su propia obra en este segundo compacto es el italiano Niccolò Castiglioni (1932-1996), del que escuchamos el estreno mundial de *Inizio di movimento* (1958), obra enraizada en el férreo estructuralismo serial tan en boga en el Darmstadt de la posguerra, con momentos plenamente boulezianos enfatizados por una versión de muchos quilates y una digitación de impacto. Como en el primer compacto, de nuevo un compositor húngaro pone un contrapunto estilístico a la tendencia general de este segundo disco. En este caso, es György Kurtág (1926) quien nos conduce a paisajes brumosos, existenciales y poéticos con sus poco conocidos *Acht Klavierstücke* opus 3 (1960), una partitura en la que el pianista Andor Losonczy descubre (en esta grabación de su estreno mundial) ecos schönberguianos acompañados de improntas bartokianas, fundiendo las dos almas de Kurtág y sintetizando sus influencias magiar y germánica. En el berlinés Ernst Albrecht Stiebler (1934) la impronta germana es obvia, si bien *Labile Aktion* (1962) nos conduce a un piano que, además de su estructuralismo en el teclado, se descubre por medio del pedal en su proliferación de resonancias, abriéndose a la materia sonora, aquí de la mano -y los pies- de Peter Roggenkamp. Esa indagación tímbrica llegaría a sus máximas consecuencias con Helmut Lachenmann (1935), del que escuchamos una de las grabaciones más importantes de este cuarto cofre de los *Darmstadt Aural Documents*: el estreno mundial de *Echo Andante* (1961-62), a cargo del propio Lachenmann, el 18 de julio de 1962. Mientras una parte de España celebraba tan infame fecha, Lachenmann mostraba la impronta de Luigi Nono en su obra, intentando construir en el piano el característico sonido en tenuto de su maestro veneciano. De ahí, la importancia del acorde suspendido, ya por su propia resonancia armónica, ya por un extensivo uso del pedal, en un estilo que en pocos años habría de dejar paso a una total reinención de su estética por medio de la música concreta instrumental. Pero, como muestra del primer Lachenmann, es ésta una grabación histórica, más rápida y vehemente que los registros actuales, en los que el estudio de la resonancia es mucho más pronunciado,

abriéndose más a los ecos del piano (pensemos que Marino Formenti (col legno WWE 1CD 20222) sobrepasa los 15 minutos de duración, mientras que Lachenmann no alcanza aquí ni los 10 minutos).

En cierto modo, *Echo Andante* hubiese debido formar parte del tercer compacto, pues en él Darmstadt se abre a nuevos estilos más allá de la preponderancia serial que dominó en la posguerra. Un buen ejemplo de esos nuevos aires lo sería Iannis Xenakis (1922-2001), del que escuchamos *Evryali* (1973) en su estreno alemán a cargo de un Aloys Kontarsky que ofrece una lectura torrencial y arrolladora, mucho más rápida e impactante que las de Yuji Takahashi (Denon COCO-73224) o Claude Helffer (Montaigne MO 782005).

Precisamente, es Claude Helffer quien ataca la segunda partitura del disco, los *Six études d'après Piranèse* (1975), de André Boucourechliev (1925-1997), una obra que, fiel a los grabados de Piranesi a los que nos remite, se estructura a modo de laberintos musicales que se retuercen sobre sí mismos, con un trabajo del color y de las resonancias magnífico por parte del pianista francés. Wolfgang Rihm (1952), en su *Klavierstück N°5 "Tombeau"* (1975), aquí a cargo de Herbert Henck, se muestra digno heredero del piano romántico alemán, con directos vínculos schubertianos que se acrecientan en sus ciacona y coral, actualizando formas del pasado con inquietantes variaciones fúnebres. Los espectros musicales como ecos del ayer son también recurrentes en el italiano Salvatore Sciarrino (1947), del que Peter Schmalfuss ataca su *Sonata para piano I* (1976) en otro ejercicio, como el de Xenakis, en el que parece que escuchásemos a varios pianistas: tal es la proliferación de melismas y cuerpos sonoros que flotan y se transforman en una superficie pianística cual luz reflejada en el agua, una sustancia en continuo movimiento. El extremo virtuosismo de Sciarrino encontrará un contrapunto en los reflexivos *Klavierstück* (1976) - en lectura de Edward Lambert- y *Klavierstück 1978* (1978) -por Bernhard Wambach- de Reinhard Febel (1952), piezas que parecen recuperar ecos del serialismo por sus estructuras volcadas una y otra vez sobre sí mismas, pero de carácter más circular, sombrío e introspectivo, habilitando espacios de resonancias y un piano más meditativo; por momentos, a modo de mantra. Cierra el tercer disco Mauricio Kagel (1931-2008), con *An Tasten. Klaviretüde* (1977), la pieza más larga del compacto, con sus más de 16 minutos de duración, aquí con un Aloys Kontarsky que revela el lado más poético del compositor argentino con un lectura muy serena y despojada, ajena a su habitual virulencia y acerada articulación, por lo que el compacto tiende un puente perfecto entre sus furibundos virtuosismos iniciales y la apacible introspección en la que concluye.

El cuarto compacto parece emerger de la serenidad previa, con *La Morte di Fedra* (1980), del florentino Sylvano Bussotti (1931), en una versión progresivamente complejizada y punzante de Yvar Mikhashoff, tan técnica y poderosa como en él es habitual al desgranar partituras de esta calidad y belleza. Ahora que si de complejidad hablamos, con Brian Ferneyhough (1943) llegamos a una de sus cimas en lo pianístico. *Lemma-Icon-Epigram* (1981) es uno de sus más paradigmáticos ejemplos, y Cecil Lytle no esconde ni uno de los mecanismos de este torbellino sonoro, con sus ritmos discrepantes en cada mano y su acumulación de estructuras. Lectura verdaderamente impresionante, más emocional que la muy técnica y algo más fría de Nicolas Hodges en su integral Ferneyhough para NEOS (11501-02). Volvemos, en el cuarto compacto, a la música de Karlheinz Stockhausen, con su monumental *Luzifers Traum oder Klavierstück XIII* (1981), directamente surgido de la

ópera *Samstag aus Licht* (1981-83), aquí con Bernhard Wambach ejerciendo de verdadero Mefistófeles musical, con una lectura más directa y viva que su grabación de esta pieza para Koch Schwann (310 015 H1), más pausado y distante. Es una pena que el registro puramente de audio nos impida ver toda la plétora de acciones teatrales de las que se derivan las sonoridades *ad hoc* que hacen de este *Klavierstück XIII* una de las obras más particulares de los ya personales *Klavierstücke* de Stockhausen. Un soberbio Siegfried Mauser también ejerce de Mefisto musical en el *Klavierstück N°7 "Phantasie-Paraphrase"* (1986-88) de Wilhelm Killmayer (1927), invocando ecos de la historia que brotan desde su piano de forma constante a modo de paráfrasis que apenas perduran durante un destello: suficiente para que reconozcamos su baile de espectros y algunas de las técnicas extendidas que al percutir la caja del piano multiplican los rumores del tiempo: obra delicada y sensible, termina casi cual nana en la que se meciera la propia historia del piano, con enorme delicadeza. Tras tan lírico final, adentrarse en el *Klavierstück 3. Passacaglia brevis* (1987-88) de Ernst Helmuth Flammer (1949) es como someterse a un ametrallamiento pianístico de agudísimos impactos desgranados por Ortwin Stürmer con febril digitación. Si la forma del *passacaglia* es la inspiración de Flammer, necesariamente será aquí un pasacalle contemporáneo, tumultuoso y acelerado, producto de un tiempo convulso, tal y como suena en este registro del año 1990, con un piano percusivo y múltiple.

Abre el quinto compacto una obra de título tan sorprendente como fiel a lo que Daniel Rothman (1958) demanda de los pianistas en *Play the Piano Drunk Like a Percussion Instrument until the Fingers Begin to Bleed a Bit* (1991). De hecho, no sabemos si los dedos de Bernhard Wambach habrán comenzado a sangrar tras sus casi 15 minutos de incansable percusión del teclado; pero si no lo han hecho (eso se decía que le había ocurrido a Hiroaki Ooï tras la grabación de las piezas para piano y orquesta de Xenakis para el sello Timpani) es gracias al breve descanso que se interpola a modo de silencio en su ecuador, pues la digitación y el apabullante mecanismo exigidos son un *tour de force* para dedos propio de culturistas. Del primer Enno Poppe (1969) escuchamos otra obra cuyo título es toda una declaración de intenciones: *Thema mit 840 Variationen* (1993-97), partitura intrincada que Anna D'Errico despliega en su multiplicidad estructural, desdoblado variación tras variación para mantener fresca una obra cuyos recursos en el teclado parecen no finalizar nunca. Tal y como Michael Zwenzner nos indica en sus concisas notas, el francés Mark Andre (1964) se adentra en la matemática musical del *ars subtilior* medieval para estructurar las complejas proporciones de *un-fini III* (1993-95), partitura en la que Ermis Theodorakis nos muestra a un Andre aún no tan ruidista y extendido en sus técnicas como lo es hoy en día, con algunos asomos de resonancias de caja, pero articulando básicamente su discurso desde un teclado abigarrado con dejes que diría sciarrinianos por sus plétores de racimos vibrantes y sus contrastes con el registro grave o el silencio, hacia donde la partitura se dirige. También juega con el silencio el japonés Yoshifumi Tanaka (1968) en *eco lontanissima II* (1994-96), pieza en la que Massimiliano Damerini explora, vía pedal, las reverberaciones que se pierden desde un teclado que va destellando, ya notas aisladas, ya racimos cuyos ecos se pierden en lontananza, aunque en conjunto no sea una pieza a la altura del resto del disco. Ahora bien, si un compositor en estos compactos lleva a sus últimas consecuencias la relación del piano con el silencio, la búsqueda de sus resonancias finales, ése es el austriaco Klaus Lang

(1971), del que escuchamos su bellísima *Der schlafende Landmann, der Baum des Lebens und die Schalen der Finsternis* (1998), con Bernhard Wambach haciendo audible el silencio por medio de un piano espaciado en el que cada nota es un ejercicio de peso sonoro y modulación de su proceso de extinción. Piano meditativo y feldmaniano (aunque no a través de los patrones del neoyorquino), en él conforma Lang una escultura de belleza lánguida y subyugante, apurada en cada matiz y reverberación. Cierra el compacto la primera presencia femenina de este cuarto cofre de los *Darmstadt Aural Documents*, la moscovita Olga Rayeva (1971), de la que escuchamos una partitura muy cercana a la de su coetáneo Klaus Lang, *Drawing with an Angel* (1999). Pi-Hsien Chen aborda en esta lectura su intensa relación con el silencio por medio, de nuevo, de las resonancias del piano, si bien en Rayeva más aguerridas y virulentas, además de comprender acciones dentro del arpa, básicamente arpegios en las cuerdas cuyos ecos se modulan a través del pedal para crear otro piano escultórico de gran serenidad, belleza y trascendencia.

Tras habernos adentrado en la serena belleza brindada por Klaus Lang y Olga Rayeva, la partitura que abre el sexto compacto nos sabrá a poco. Se trata de *Chedi. Klavierstück N°5* (2000), de Dieter Mack (1954), una obra totalmente anodina, especialmente si la comparamos con la pieza que la sigue: los *Due notturni crudeli* (2001) de Salvatore Sciarrino, en una centelleante versión de Nicolas Hodges, plena de contrastes, visceralidad y contundencia (no sabemos si al pianista británico le han sangrado al final los dedos, tal y como en el anterior compacto sugería Daniel Rothman, pero lejos no ha debido andar). Es también Nicolas Hodges quien se hace cargo de las dos siguientes partituras. En la primera de ellas, # 070702 (2002), del británico James Saunders (1972), volvemos al universo de los Lang y Rayeva, con una música pausada y misteriosa. Aunque el libreto no lo especifique, es obvio que algún tipo de acople electrónico interviene el piano, produciendo auras y resonancias que aumentan esa sensación de fantasmagoría musical, redondeando una obra muy delicada y bella. De la japonesa Misato Mochizuki (1969) interpreta Hodges su *Moebius-Ring* (2003), una pieza, como su nombre indica, marcada por la circularidad y el anillo para producir estructuras de ataque, desarrollo y eco, con un notable virtuosismo, pero sin innovaciones destacables. *die Haut Anderer* (2008), del norteamericano Mark Barden (1980), es otra de esas partituras sobrehumanas en cuanto a requerimientos y especificación en su partitura de cada parámetro imaginable en velocidad de ataque, resistencias, digitaciones, zonas de fatiga, etc. Rei Nakamura es quien se atreve con tal virtuosismo en el que, como en Xenakis, por momentos da la sensación de que escuchásemos un piano a cuatro (o más) manos. El greco-francés Georges Aperghis (1945) nos conduce a un paraje sonoro radicalmente distinto en su breve *Conversation X* (1993), obra en la que Reto Staub lleva a cabo una plétora de acciones ruidistas dentro de la caja del piano, además de un continuo parlamento de sonidos guturales y fonéticos que nos recordará, por su planteamiento tan dramático, al teatro Nō. En el caso de *Pasaka / ein Märchen* (versión para piano solo, 1995-97), de Vyintas Baltakas (1972), se trata de una reflexión sobre la literatura oral, aquí referida a la mitología hindú. Para Baltakas, *Pasaka* es una historia sobre cómo contar una historia, aquí tocada y recitada en lituano por el pianista a quien la obra está dedicada: Benjamin Kobler. Es un recitado obligado en el idioma del compositor para forzarnos a escuchar la pura musicalidad de la palabra, su *fluir prosódico*. Siguiendo este laberinto profusamente interconectado que NEOS nos ofrece, el siguiente compositor es, precisamente, el indio Clarence Barlow (1945), del que

escuchamos dos piezas de *Orchideae Irudinariae, or The Twelfth Root of Truth*, la número 5: *L'orchidée d'argent*, y la 7: *Pandora* (1989), ambas revisadas para piano mecánico y computador desde el original orquestal. Aunque no alcance la polirritmia ni la densidad estructural de un Conlon Nancarrow, volvemos a encontrarnos con un piano robótico, obsesivo y de un virtuosismo -aquí del modo más literal- sobrehumano (*Pandora* tiene pasajes de una complejidad delirante), lo que le confiere una fascinación intemporal, por más que sepamos cómo el sonido se produce. También en el ámbito del piano y la electrónica se sitúa *Matrix* (2013), del esloveno Vito Žuraj (1979), una obra plasmática en la que el piano parece licuarse, cambiando de estado su materia física y musical. De nuevo, un piano mecánico (aquí, un protocolo MIDI) nos fascina con la radicalidad de lo inverosímil para nuestras manos, dada en *Matrix* una vuelta de tuerca y trascendido el sonido en nuevas dimensiones por la electrónica. Lo mismo podríamos decir de *faire signe* (2014), del alemán Steffen Krebber (1976), obra para piano automático y un altavoz por el que irán desfilando ecos musicales y cinematográficos distorsionados, con pistas cuya sonoridad remite a los ordenadores de los años ochenta, encerrando toda una reflexión sobre el medio digital como materia prima para la creación musical. Como en el caso de uno de los máximos exponentes alemanes en la creación musical desde archivos digitales (mayoritariamente de pobre calidad y con decidida voluntad provocadora), Johannes Kreidler, los resultados artísticos están muy por debajo de lo que su ambición conceptual propone. Ahora bien, es éste un debate vivo en los centros de poder de la música actual, como Darmstadt, donde cada vez cuentan dichas propuestas con más programas de conciertos y presencia en los paneles y debates; de ahí, lo pertinente de su inclusión en este cofre.

El séptimo y último compacto está dedicado al piano extendido. En el caso de Roland Kayn (1932-2011), su intervención del instrumento consiste en una *scordatura* del arpa del piano, afinada en cuartos de tono, lo que confiere a *Quanten* (1957-58), dentro de su cercanía a la férrea estética serial, un halo irreal. Aloys Kontarsky, en una lectura de 1958, es el idóneo revelador de sus ecos 'desnaturalizados'. Similares presupuestos nos ofrece el francés Jean-Étienne Marie (1917-1989) en sus *Trois pièces brèves* (1958), partitura en la que Martine Joste desvela ecos del impresionismo enrarecidos por su escritura en tercetos de tono, con una sonoridad punzante y extraña, como una leyenda perdida en la bruma del tiempo. Tras escuchar la fantasmagoría de Jean-Étienne Marie, adentrarnos en la *Cadenza* opus 23 (1961), de Hans Ulrich Engelmann (1921-2011), en lectura de Else Stock-Hug, puede resultar aburrido, con una propuesta que casaría mejor con los primeros compactos que con este último, pues los hallazgos en cuanto a piano preparado se antojan menores. Regresamos a la música del indio Clarence Barlow con *...until...* (1972), aquí en su quinta versión, brindada por Kristi Becker en un piano de nuevo repleto de capas y carácter obsesivamente mecánico, como si una sucesión de rāgas se encadenaran ad infinitum (eternidad aquí limitada a poco más de 4 minutos cuya duración psicológica parece mucho mayor que la puramente cronológica). La alemana Christina Kubisch (1948) se muestra también rabiosamente mecánica en *Identikit (Divertimento)* (1974); y no es para menos, pues son cinco pianistas (David Arden, Marek Mietelski, Davide Mosconi, Carlos Pellegrino y Werner Füsser) los que atacan un solo piano, acompañados por cinta magnética: de ahí la proliferación digna de un instrumento mecánico, además del carácter obsesivo y robótico de su estructura, un tanto repetitiva. La partitura de Kubisch tiene un

carácter político, antiburgués y reivindicativo que comparte con la no menos mecánica, obsesiva y agresiva *Tap* (1987), de Volker Heyn (1938), aquí con un Oscar Pizzo que convierte el teclado en un objeto percusivo, ampliado desde la electrónica por Alessandro Pianu y Suyun Kim para desdoblarse sus combativos golpes y obsesiones, además de atisbos ruidistas poco presentes, en general, en estos siete compactos. No será Pascale Criton (1954) quien los convoque en su delicada *Thymes* (1989), partitura en la que Martine Joste vuelve a desmaterializar el piano a través de los cuartos de tono, algo que, aliado con la electrónica, parece extender su teclado cual resonancia perdida. Afortunadamente, el danés Simon Steen-Andersen (1976) sí nos conduce a una estética plenamente actual con su partitura para pianista (Ellen Ugelvik) y dos asistentes (miembros del ensemble asamisimasa) *Rerendered* (2003-04), obra en la que se aborda el instrumento en cada rincón, con una proliferación de técnicas ruidistas que convierten el instrumento en un objeto acústico reconcebido, sin obviar Steen-Andersen la presencia de la tradición (destacadamente, en el teclado), por lo que resulta un feliz punto de llegada y un atractivo sumatorio del piano contemporáneo de verdadera enjundia.

Las grabaciones de estos siete discos, efectuadas en vivo entre 1948 y 2014 en los Cursos Estivales de Darmstadt, son en su mayoría muy buenas, incluso los registros monoaurales, de sorprendente calidad. Si a la cuidada edición, con numerosas fotografías (incluidas las de todos los compositores y pianistas aquí reunidos), sumamos los ensayos a cargo de Jürgen Krebber, Stefan Fricke y Michael Zwenzner (con traducción al castellano), alcanzando las 79 páginas de libreto, nos encontramos ante otro cofre de los *Darmstadt Aural Documents* que recomendamos sin reservas: una completísima ventana, soberbiamente interpretada, a las raíces y a la floración del piano contemporáneo.

Estos discos han sido enviados para su recensión por [NEOS](#)