

## Las técnicas extendidas no existen.

Eduardo Spinelli

“Donde están las rayas, en lugar de tocar el violín hay que golpear el violín con el arco, debe ser probado, (...)”

Si leyéramos esto como indicación en una partitura, seguramente tendríamos dudas de la época de procedencia de la misma. Incluso dudaríamos más si continuáramos leyendo:

“(...) Marte ya es conocido, lo hice lo más malo que pude. Cuando el contrabajo toca lo del tambor, hay que poner en la cuerda un papel para que haya un estrépito, pero sólo en Marte.”

En otra página de la misma obra encontramos otra indicación de índole similar:

“La batalla no debe ser tocada con el arco, sino que hay soltar la cuerda con la mano derecha como un cañón, ¡y fuerte!”

Estas indicaciones, originales en un alemán que deja algo más claro de qué época se trata, provienen de la obra “Battalia” de Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704). Muchos hubiéramos pensado que se trataba de algo más cercano al siglo XX.

De estas tres indicaciones podemos desprender técnicas en las cuerdas que normalmente se denominan “extendidas”. La primera, el *col legno battuto* (más allá de no estar presente la indicación *col legno*, se ha llegado a la conclusión que se refiere a eso). La segunda, una *preparación* del instrumento que permite obtener una sonoridad diferente a la más utilizada. La tercera, el muy conocido *pizzicato Bartók*, que tal vez deberíamos llamar *pizzicato Biber*... La obra data de 1673. Y todavía llamamos a estas formas de producir sonidos diferentes en los instrumentos *técnicas extendidas*. Intentando encontrar una razón para esta generalización de técnicas menos frecuentes que aparecen en todos los instrumentos, deberíamos decidir primero con qué criterio las agrupamos así: ¿por ser “nuevas”? ¿Por ser poco frecuentes? ¿Cuán nueva o cuán poco usada debe ser una técnica de ejecución para entrar dentro de esta categoría? ¿O deberíamos decir: son *técnicas extendidas* por utilizar el instrumento para realizar acciones para las cuales no fue pensado? No creo que exista una respuesta que nos satisfaga a todos.

¿Por qué surgen estas técnicas? Hay demasiados ejemplos que nos llevan a pensar que, tal vez, la utilización de técnicas menos frecuentes esté ligada simplemente a las necesidades del compositor cuando intenta expresar sus ideas y la exploración de las posibilidades del instrumento en cuanto a realizarlas (y bajo esta suposición no se puede hablar de ningún período histórico en particular). Buenos ejemplos son la ya citada obra de Biber o el Concertino en mi menor para corno y orquesta op. 45 de Carl Maria von Weber (1815), en el cual el corno debe ejecutar multifónicos cantando ciertas notas. Fernando Sor (1778-1839) describe en sus estudios para guitarra diferentes técnicas: tambora, bordona, etc. Alban Berg (1885-1935) incluye dentro de sus Vier Stücke para clarinete y piano op. 5 (1913) notas *quasi flatterzunge*, siendo tocadas las mismas produciendo un “r” al soplar, ya sea alveolar o guturalmente.

En algunos casos observamos también que el instrumentista debe recurrir a modificaciones en la forma de tocar ciertas notas, ya sea por cuestiones interpretativas, técnicas o de afinación.

Al afinar un acorde no temperadamente, ¿no recurrimos a la microinterválica? Cuando debemos tocar una nota con otra posición por dificultades de velocidad o por cuestiones de timbre, ya sea en las cuerdas con un armónico o en los vientos con una digitación distinta a la habitual, ¿no estamos utilizando técnicas extendidas? ¿O solamente reciben ese nombre si interpretamos música nueva?

Pero ¿no es de esta manera como van surgiendo a través del uso y del tiempo la mayoría de las técnicas de ejecución de un instrumento, extendidas o no? Las necesidades del compositor se traducen en desafíos para los instrumentistas que intentan llevarlas a cabo. Notas más agudas, más graves, pasajes más rápidos, extremos dinámicos... ¿no se fueron desarrollando así las técnicas de ejecución, y a su vez de construcción, de cada instrumento? Si observamos algunas partituras de Bryan Ferneyhough, por ejemplo, muchos de los pasajes no contienen más que “técnicas tradicionales”. Sin embargo, su ejecución requiere de un adiestramiento especial, de una exploración de los límites del instrumento que no aparecen en compositores de épocas anteriores. Técnicas tradicionales llevadas al extremo... ¿no serían éstas también técnicas extendidas? Nadie las llamaría así...

Tomemos un instrumento y hagamos un análisis un poco más concreto: el clarinete. Muchos compositores conocen las bondades del instrumento con respecto a tocar escalas y arpeggios rápidos, a realizar saltos entre notas de registros extremos, a la realización de dinámicas también extremas. En el comienzo de *Dal niente* (1970) de Helmut Lachenmann se observan notas con cabeza de rombo que deben ser tocadas extremadamente piano y rápido, dos acciones que al clarinetista le cuestan muy poco. ¿Podemos denominar esto como técnicas extendidas? Diría que no, básicamente son parte de las técnicas habituales en el clarinete.

Otro ejemplo: sonidos solamente de aire (misma obra). En un instrumento de viento diríamos que es lo más simple del mundo realizar ruidos de aire (si los que formularan esta máxima no fueran músicos). De nuevo, algo totalmente normal en el instrumento.

Otro más: multifónicos. Todo clarinetista pasó por el sufrimiento de querer hacer notas agudas en stacatto sin que se produzca un ruidito grave al mismo tiempo que la aguda... un multifónico... algo totalmente normal... y usado por compositores desde hace más de 60 años... ¿Entonces por qué, si son cuestiones tan inherentes al instrumento, tan propias del mismo, no forman parte de las técnicas tradicionales? Ni el tiempo transcurrido desde que aparecieron por primera vez, ni lo extrañas que nos puedan parecer justificarían la nomenclatura. Si seguimos agregando ejemplos llegaremos a las mismas conclusiones.

En 2008 estrené una obra de Marcos Franciosi, *Viento del Norte*, para la cual trabajamos en muy estrecha colaboración. El resultado es una obra extremadamente clarinetística, plagada de sonidos y combinaciones de sonidos que sólo pueden ser producidos por el clarinete, y que obedecen a las mismas reglas acústicas en las que se fundamenta la producción de las notas más “normales”. Yo diría que Franciosi sólo buscó y utilizó lo que mejor expresaba sus ideas, más allá de si esos sonidos son parte de una tradición o no. Creo que la mejor definición de las llamadas técnicas extendidas es que son una parte de la paleta de sonidos con la que cuenta un instrumento, y punto.

En este ahondar en las fundamentaciones de una terminología nos encontramos, por supuesto, con los usos y costumbres (el lenguaje responde a la tradición, de la misma manera que la música, de que los usos y costumbres se conviertan en ley luego de un cierto tiempo). En este sentido, más allá del uso que nos acostumbramos a hacer de la terminología *técnicas extendidas* los que dedicamos mucho de nuestro tiempo a la música nueva, el uso dentro de conservatorios y academias por parte de profesores de “música clásica” es tal vez el más atroz (siempre que tengamos la suerte que sea utilizado, y no reemplazado por el infame nombre de “efectos”). Es muy difícil que jóvenes que escuchan esta terminología durante toda su formación hagan algún tipo de reflexión en cuanto a si está bien usada o no. Incluso es increíble que algunos profesores intenten demonizar a las técnicas extendidas atribuyéndoles la capacidad de “destruir” o “corromper” las técnicas tradicionales (si nunca escucharon esto, yo sí lo he hecho). ¿Cómo puede pensar alguien que la exploración de un instrumento, el

conocimiento más profundo de su funcionamiento puede desbaratar el trabajo hecho durante años en el afianzamiento de la técnica? Todo lo contrario, diría yo. Es fácil imaginarse como el estudio de ciertas obras de Helmut Lachenmann utilizando técnicas dentro de lo que podríamos llamar “la parte de atrás de la música” nos aclara el funcionamiento del instrumento y las formas de producción sonora del mismo. El conocimiento adquirido a través del estudio de sonidos característicos de un instrumento que no son requeridos en la música clásica repercute directa y positivamente en la realización de los sonidos sí requeridos por ella.

También debemos considerar que el uso de la palabra “efectos” al referirse a ciertas técnicas se debe también al desconocimiento sobre cómo trabaja un compositor. Muchas veces el instrumentista ve estas técnicas especiales como adornos a un discurso realizado mayormente con técnicas tradicionales, y no reconoce en ellas la ampliación de la paleta de materiales a los cuales tiene acceso el compositor cuando desarrolla ese discurso.

Como conclusión, y sin temor a ser polémico, me atrevo a repetir el título de este texto: las técnicas extendidas no existen. Ya han pasado demasiados años desde la primera aparición de un pizzicato Bartók, algo menos desde las primeras apariciones de multifónicos, sonidos de aire y “ruidos”, pero en todos los casos suficiente tiempo, y utilizados en suficientes obras como para que ya las consideremos parte fundamental de nuestros instrumentos y de la formación en la interpretación de la música.