

# EL PIANO DE JUGUETE Y SU ARRIBO AL CIRCUITO DE LA MÚSICA DE CONCIERTO

Leticia Molinari

# EL ACERCAMIENTO ENTRE EL PATRIARCA Y LA ANTIPATRIARCA, REPRESENTADOS POR DOS PERSONAJES DE PEDRO PÁRAMO

## RESUMEN

La transformación del piano de juguete en un instrumento musical de concierto se remonta a mediados del s. XX cuando sube al escenario de la mano de J. Cage y su particular mirada del piano y del arte en general. Desde entonces ha despertado el interés de compositores, arregladores e intérpretes de diversos géneros y estilos, así como ha estimulado a fabricantes, luthiers y coleccionistas. Entre los últimos se encuentra K. Kohoutek en Argentina cuya original propuesta consiste en abrir su colección de minipianos al público por medio de eventos artísticos; en ellos se propone dirigir la mirada más allá del instrumento como objeto y proyectarla hacia su potencial musical.

La posibilidad de acceder a algunos de estos protagonistas proveyó el material para profundizar el anclaje local de la temática. Dentro del amplio panorama de la música de arte actual, la migración del minipiano desde el ámbito familiar y lúdico al circuito profesional plantea interrogantes acerca de la escena artística, la escucha y las tradiciones mientras se extiende hacia otros escenarios creativos.

**Palabras clave:** minipiano; colección; interpretación; contemporaneidad.

## AUTORES

**Leticia Molinari**

**Correo:** molinarileticia60@gmail.com

*Profesora de Educación Musical, Magíster en Psicología de la Música, Especialista en producción de textos críticos y Diplomada en Arte Sonoro. Grupo de investigación: Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina*

# THE TOY PIANO AND ITS ARRIVAL AT THE CONCERT MUSIC CIRCUIT

## ABSTRACT

The transformation of the toy piano into a musical instrument dates back to the middle of the twentieth century making its first appearance on stage thanks to J. Cage's peculiar point of view of the instrument and art in general. Since then, the toy piano has awakened an interest in a wide range of composers, arrangers and interpreters of diverse genres and styles as well as in manufacturers, luthiers and collectors. The Argentinian K. Kohotek has proposed the original idea to exhibit her collection among the audience in artistic events with the aim of drawing the audience's attention beyond a single toy piano and exploiting its full musical potential. The

fact that many of these protagonists have had the possibility of accessing to this information has resulted in the study of the subject in depth. Within this vast panorama of contemporary art music, the metamorphosis of the toy piano from familiar and ludic spheres to a more professional area has raised questions related to the artistic scene, listening and traditions while broadening towards other creative contexts.

**Key words:** toy piano; collection; performance; contemporary.

Recibido: 20 de julio 2020

Aprobado: 20 de noviembre de 2020

## INTRODUCCIÓN

El piano de juguete se inventó hace ciento cincuenta años y, como todo juguete, estaba destinado al tiempo ocioso de los niños en el hogar; su construcción emula la forma del verdadero instrumento musical que por aquellos años también formaba parte del mobiliario familiar y del disfrute compartido. Sin embargo, solo el piano pertenecía a otros lugares como son los escenarios y las aulas donde la experticia entraba en juego. Así fue hasta que el pianito se despegó de aquel pasado infantil para instalarse en el circuito de la música de arte, desde entonces forma parte del presente de la producción artística y musical y allí permanece. Su sola presencia en concierto despierta una cierta asincronía y extrañeza en el espectador no exentas de evocación; parafraseando al pianista y teórico inglés Robin Maconie (1942) puede decirse que su particular sonido “es la imagen de una percepción interior de bienestar personal, el equivalente no de tararear sino de pensar en el tarareo” (2007, p. 63).

## LOS PIANOS GRANDES Y PEQUEÑOS EN EL ESCENARIO

El piano que toda persona tiene en mente o espera ver en un concierto es fruto de una evolución que comenzó a mediados del s. XVIII, más exactamente en 1747, cuando J. S. Bach tomó contacto con un modelo del pianoforte (instrumento antecesor del piano) que finalmente le satisfizo y al que dio su aprobación; desde entonces el mecanismo del piano continuó perfeccionándose hasta adquirir prácticamente el formato actual. Esto sucedió recién a mediados del s. XIX, en la misma época en que un inmigrante alemán radicado en EE.UU., Albert Schoenhut (1848-1912), fabricó el primer piano de juguete (1872), por lo cual ambos pianos pueden considerarse contemporáneos con la gran diferencia que este último nació sin más pretensión que el

entretenimiento. Durante el siguiente siglo continuaron por caminos paralelos desconociéndose mutuamente: mientras se desarrollaban importantes métodos de técnica pianística destinados a la iniciación musical de los niños y orientados a su inserción en el mundo profesional, el minipiano era el deleite de una breve franja etaria. A mediados del siglo veinte, un gesto del músico John Cage (EE.UU., 1912-1992) cambió el destino del pianito al inscribirlo en la tradición virtuosa del piano, el cual tampoco volvió a ser el mismo.

En efecto, la relación de este compositor con el piano – los pianos- abre la puerta a reflexiones que van más allá del instrumento para desafiar convenciones y límites musicales, artísticos y de la vida misma, zonas que para el propio Cage eran indistintas y a través de las cuales hacía circular el flujo de sus pensamientos. Tres de sus obras para piano inauguraron miradas tan amplias que es posible vislumbrar en su cruce novedosas relaciones entre espacio-tiempo, el perceptor y su escucha y la tímbrica del sonido.

Tal vez sea 4'33" (1952) la obra que más resonancia ha tenido pues en ella, gracias a la estricta mudez del piano, Cage trastocó irreversiblemente los roles: el instrumento no es la fuente de sonido ni el intérprete lo toca y lo que suena –inesperado- tiene un riguroso marco temporal en un amplio espacio con libertad de ocurrencia y direccionalidad; en esta situación, la escucha atenta se abre a la totalidad del entorno sonoro. ¿El piano?, probablemente un pretexto en el escenario

Ya años antes, John Cage había pensado el piano de otra forma, cuando echó mano a la idea de su compatriota y maestro Henry Colwell (1897-1965) de intervenir con objetos el encordado del piano, una técnica que denominó piano preparado tal como se popularizó luego. La principal circunstancia que lo inclinó por esta

elección fue la falta de espacio suficiente destinado al conjunto de percusión para el cual había pensado componer la música de una coreografía, encargo de la bailarina Sybilla Fort; así fue como decidió invertir la relación de un único sonido en cada fuente o material por la multiplicación tímbrica de un único instrumento. Puede decirse que en *Bacchanale* (1938) Cage consiguió una variedad amplia de timbres en un emisor: la propuesta musical se diversificó y, si bien provenía de un pequeño espacio, logró visualizarse en el amplio escenario de la danza.

Poco después, Cage volvió a sacudir la usanza del piano cuando a fines de los años cuarenta del siglo XX comenzó a repensar la relación entre la música y la danza junto al bailarín y coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009); juntos buscaron ahondar la posible independencia de forma y carácter entre ambas artes pero compartiendo un mismo espacio y tiempo, conservando su identidad en la coexistencia dentro de un denominador común que Cage llamó estructura rítmica. Así se inició el trabajo compositivo del que forma parte *A Diversion* –en origen un trío coreográfico- y para el cual Cage compuso *Suite for piano toy* (1948, casualmente el centenario del nacimiento de su inventor) y en la cual plasmó aquellas investigaciones. Nuevamente la música surge desde un rincón y desde una muy pequeña fuente para proyectarse –gracias a la danza- a un amplio espacio de movimientos; la sonoridad apela no solo a la escucha atenta sino a la evocación y a la imaginación del oyente a través de un campo tímbrico único e inconfundible y en un ámbito registral reducido.

Cada una a su modo, las tres obras mencionadas marcaron un punto de no retorno en el arte, en la percepción y en el mundo pianístico. En lo que al piano de juguete se refiere, *Suite for piano toy* es la primera obra de repertorio; se grabó recién en 1970, año en que se popularizó su uso en la música de arte y en

corrientes experimentales ligadas al procesamiento y mediación tecnológicos en los cuales Cage ya había incursionado diez años antes con su obra *Music for Amplified Toy pianos* (1960). En ella propone un número indeterminado de pianitos amplificados con micrófonos de contacto para interpretar la cantidad de veces que se prefiera una partitura escrita en siete hojas transparentes superpuestas donde se indican ruidos, teclas, gráficos y líneas; la música se escucha a través de parlantes distribuidos en el espacio circundante al público.

En síntesis, podría decirse que su obra para piano dista de ser pianística en el sentido que imponía la historia musical: un piano enmudecido en su propio concierto, otro piano que se revela como conjunto instrumental y finalmente, con un toque casi paródico, el lugar del piano de concierto lo ocupa su versión menos glamorosa, aquella de juguete. El legado cageano puso en crisis la tradición pianística, sentó el precedente para nuevas búsquedas y el minipiano no fue la excepción.

### INTÉRPRETES

Como todo instrumento de concierto, el minipiano requiere de instrumentistas avezados, conocedores de su repertorio y apasionados. La reconocida pianista Phyllis Chen coincide con Margaret Leng Tan (Singapur, 1945), discípula de Cage, cuando comenta: “Toqué sólo una tecla y enseguida me enamoré del sonido” además porque “el piano de juguete no tiene ideas establecidas sobre cómo debería sonar o tocarse. Se siente liberador participar en la creación de un repertorio para él.” (Phyllis Chen, s.a.). En general, se trata de instrumentistas que tienen formación pianística o en teclados y que de adultos accedieron al minipiano y lo eligieron definitivamente como instrumento propio; entonces “¿no significa otro cuerpo sonoro un medio de expresión por principio diferente para el músico?” se

pregunta el musicólogo alemán Nikolaus Harnoncourt (2006, p. 113) a la vez que reconoce que “el músico tenderá siempre a encontrar el instrumento óptimo para él.” (p. 121).

Como sucede con cualquier otro instrumento musical “me di cuenta que se podía hacer un montón de música porque el instrumento responde a lo que uno le pide si uno lo sabe tocar” reconoce la pianista y clavecinista argentina Gisela Gregori (1980) quien, adentrándose en el tema técnico, explica: “Se asemeja más el toque o la técnica a la del clave o del clavicordio, porque el mecanismo es muy directo... en un piano de juguete uno casi siente en el dedo que está tocando la varillita” (G. Gregori, comunicación personal, 26 de mayo de 2020). Además transfiere su conocimiento y su experiencia con teclados antiguos:

Al principio me tuve que reacomodar para que no suene filoso, porque estos instrumentos... suenan bastante chillones y si uno se da maña se pueden buscar colores, sonidos, matices... desde tocar muy muy ligado a tocar muy separado y ahí hay un montón de variedades y además la presión de la tecla y la velocidad del ataque tienen que ver. (G. Gregori, comunicación personal, 26 de mayo de 2020)

A lo cual Leng Tan agrega: “Para poder tocar fuerte y suave, y hacer sutilezas de toque y articulación, uno tiene que trabajar muy duro” (MacMasters, M. Miércoles 5 de junio de 2013, s.p.).

### ARREGLADORES

Transcribir y adaptar obras son en sí mismas prácticas de larga data que contribuyeron a la relocalización y circulación de buena parte de la música de todos los tiempos y lugares a la vez que han acostumbrado la percepción a una conjunción de temporalidades y orígenes; se trata de una escucha a través del sonido y

más allá del timbre según John Cage quien al respecto proponía

... antes de dejar la tierra juntos, preguntémosnos: ¿cómo se sitúa la música ante sus instrumentos, sus tonos, las escalas, modos y series, que se repiten de octava a octava, los acordes, armonías y tonalidades, los pulsos, metros y ritmos, los grados de amplitud...? (1967, p. 133)

Gran parte de la música que se interpreta en los minipiano remite a esa pregunta porque son obras que están adaptadas a la extensión de su teclado por medio de la permutación u omisión de saltos de octava, el traslado de pasajes completos, la inversión e incluso simplificación de acordes, entre otros cambios que ajustan la partitura a poco más de dos o tres octavas. Además, son necesarios ciertos artilugios articulatorios o de toque a fin de sugerir cambios dinámicos como también privilegiar la conducción original de una voz en detrimento relativo de otra u otras. En definitiva: ¿qué reglas externas, es decir no sintácticas, se le imponen a la música? En este caso, se trata de limitaciones que provienen del instrumento pero que a la vez dan cuenta de una fuerte identidad que se expresa en la afinación particular, la sonoridad y el timbre característico.

La figura central de los procesos de re-escritura es el arreglador. Realizar el arreglo de una pieza, es decir, adaptarla a las posibilidades de otros instrumentos para los cuales no fue pensada en origen, requiere de amplios conocimientos y sensibilidad musical. La pericia de quien realiza esta tarea se aprecia al comparar la semejanza auditiva de la versión con el original del autor; entre ambas posibles ejecuciones media la escucha de los arregladores quienes, en palabras del musicólogo francés Peter Szendy (1966), “son quizá los únicos oyentes de la historia de la música que escriben sus escuchas...y ahí reside la fuerza propia de todo arreglo: oímos doble” (2003 p. 54).

En la tradición musical académica, las transcripciones suelen estar en manos de los compositores, pero en lo que al repertorio del minipiano se refiere, muchas veces son los mismos intérpretes quienes arreglan las obras por ser quienes más profundamente conocen las posibilidades del instrumento; tal el caso de la intérprete Leng Tan y sus arreglos de obras de E. Satie y P. Glass, realizados con la firme convicción de que en el minipiano suenan mejor. En efecto, ya no alcanza con que se pueda tocar sino que se agrega la sonoridad y el juego tímbrico en tanto factores que se suman a la comprensión de la obra (Hannoncourt, 2006); por medio de esta profunda relación música-instrumento, el pianito puede liberarse de la fugacidad que conlleva el exotismo y la novedad de su presencia para contribuir a que cierto repertorio sea revisitado.

### LA COLECCIÓN

En Argentina existe una colección-museo única de teclados antiguos, en Buenos Aires, llamada Teclados Antiguos Karina Kohoutek (TAKK), que incluye instrumentos antecesores del piano, variedad de pianos, instrumentos mecánicos, armonios y órganos de tubo; entre ellos, se cuentan más de cincuenta pianos de juguete. Su propietaria, la artista visual y luthier Karina Kohoutek, es quien se ocupa no solo de la búsqueda y recolección de los instrumentos sino de la restauración y afinación necesarias para que puedan ser utilizados; este es el propósito principal de la colección, en consonancia con la expresa indicación de ser tocados que acompaña a varios de los instrumentos que recibe por donación.

Las características de la colección de pianitos de Kohoutek la distancian de la idea convencional de colección o museo para exhibir. Según explica el pensador alemán Boris Groys (1947), en el origen de los primeros museos estaba la idea de mostrar colecciones

de cosas bellas “como objetos desfuncionalizados y autónomos, montados meramente para ser vistos” (2014, p. 52); el crítico francés Jean Baudrillard (1929-2007) coincide al afirmar que en esas condiciones “el objeto puro, desprovisto de función o abstraído de su uso, cobra un status estrictamente subjetivo. Se convierte en objeto de colección” (1969 p. 97). Según ambos autores, para referirse propiamente a una colección es condición que los objetos en cuestión se encuentren desmarcados, inutilizados. Sin embargo, Baudrillard destaca:

La colección, por su parte, emerge hacia la cultura: tiene como mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de cambio, que son también “objetos” de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición, y quizá, incluso, fuente de ganancias. Estos objetos están abastecidos de proyectos. Sin dejar de remitir los unos a los otros, incluyen en este juego una exterioridad social, relaciones humanas. (1969, p. 118)

Es precisamente en este punto donde la colección TAKK encuentra su lugar como tal pues si bien “surge con el objetivo de reunir en un espacio único toda clase de instrumentos de teclado antiguo, tanto originales como réplicas construidas según los modelos de la época.”, la colección forma parte de un proyecto que “incluye la restauración y preservación de los instrumentos para promover conciertos comentados de música antigua y clásica, master clases, cursos de perfeccionamiento y todo tipo de actividad cultural pertinente.” (K.Kohoutek, comunicación personal, mayo de 2020)<sup>1</sup>.

A su vez, Kohoutek organiza festivales donde la música

1. Parte de la información citada fue comunicada generosamente por K.Kohoutek a la autora en entrevista telefónica y por email durante el mes de mayo de 2020 y se complementó con datos disponibles en <https://www.facebook.com/proyectomuseoprivadokarinakohoutek/>

A su vez, Kohoutek organiza festivales donde la música que se interpreta es muy variada: obras escritas para piano cuya reducida extensión original hace que puedan interpretarse sin cambios en un determinado modelo de pianito, por caso las Piezas Infantiles (1913) del compositor E. Satie (Francia, 1866-1925); el repertorio del período barroco, original para instrumentos de teclado como el clavecín de aproximadamente hasta cuatro octavas; música arreglada o adaptada de todos los estilos, como el tango, música de películas o danzas; así también música especialmente compuesta a tal fin<sup>2</sup>.

### A MODO DE CIERRE

Cierta vez le preguntaron a Satie en qué creía y respondió: “En música que siembre negaciones y dudas en el alma. Que restaure los antiguos sonidos del mundo, los místicos sonidos primitivos que el pensamiento ha matado” (Roca, 2016). Este pensamiento parece ajustarse a la experiencia auditiva del minipiano, un modo de escucha despojada y desprejuiciada que alterna entre la audición y las imágenes sonoras que trae a la mente, una cierta conjunción de memoria del pasado y presente de la escucha donde aquel juguete es relocalizado y abre nuevas posibilidades que lo proyectan hacia el futuro. La contemporaneidad del pianito-instrumento puede dimensionarse desde el momento en que es puesto en situación de evento artístico y en relación con sus actores, es decir, gracias al gesto inaugural de Cage y al cruce de temporalidades que tal acto pone en juego (Giunta, 2014)

El piano de juguete en el circuito de la música profesional trastoca y conmociona al espectador pues si bien anuncia la extrañeza de lo infantil dentro del ritual de concierto (posición del intérprete, tamaño del

instrumento) rompe con tal expectativa al ofrecer un acontecimiento artístico pleno.

A través de tres obras emblemáticas, Cage sugirió otros rumbos para el piano a la vez que marcó otro destino para su pequeño pariente: el nacimiento de un instrumento musical, en lugar de piano de juguete, un pianito de concierto. Harnoncourt y Cage coinciden en esa necesaria integración del arte y la vida, reforzar esos nexos en los que, más que sobrevalorar el pasado, se trata de abrirse y estar preparados a la ocurrencia del presente, un tiempo tan desordenado como inclusivo, tan diverso como abierto donde el pianito tiene cabida.

El hijo y nieto de un inventor de juguetes dio forma al primer minipiano y fue el hijo de otro inventor quien, casi ochenta años después, lo introdujo en el mundo musical adulto. Fue un doble esfuerzo para el minipiano abrirse paso como un instrumento respetable, y en ese tránsito propuso nuevos cuestionamientos, inauguró una búsqueda y creó necesidades propias de repertorio e interpretación. La pianista especializada Ju-Ping Song lo define como un instrumento accidental -con el que uno se topa sin esperarlo- del que no hay pasado donde recurrir para saber cómo tocar o qué sonidos conseguir (2019), donde es necesario iniciar una tradición instrumental. Puede ser ese necesario comienzo otra característica que permite pensar el minipiano como un instrumento contemporáneo, según lo expresa Agamben:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. (2011, p. 18)

2. Toda la información relacionada con los festivales está disponible en [http://www.upranet.com.ar/\\_esp/festival-del-piano-de-juguete/](http://www.upranet.com.ar/_esp/festival-del-piano-de-juguete/)

Los pianitos -originales, restaurados o copias- circulan y potencian su funcionalidad, se crea así un nuevo presente para ellos teñido de inmediatez. Según Groys, el despojarse de usanzas, convenciones e ideas es “una característica de la modernidad en su tránsito por el presente” (2014 p. 85). Este aligeramiento de costumbres resultó ventajoso para el piano de juguete dado que en los últimos cincuenta años se ha incrementado el interés de los compositores de la más diversa inscripción estética, augurando una pertenencia más musical que museística.

La particularidad coleccionista de K. Kohoutek prevé esa pertenencia desde el momento en que un piano de juguete ingresa a la colección y se organiza su restauración completa, incluida la cuidadosa puesta a punto del mecanismo interior que le devolverá la voz. Esta mirada tan particular de una colección en uso abre un lugar para dialogar que busca mantener vivo al instrumento a través de la interacción con intérpretes y artistas, de la difusión de un campo de la luthería especializado y experto y, principalmente, de la posibilidad que brinda de una vivencia musical. Se trata de un proceso en cuyo desarrollo lo que era una iniciativa individual se transforma en un proyecto artístico colectivo durante la convocatoria. En síntesis, puede decirse que la modalidad del proyecto museo-colección TAKK tiende un puente entre el pasado y el presente del piano de juguete como una forma de entender el tránsito del espacio íntimo del coleccionista o del hogar hacia el espacio exterior de exposición y concierto; una manera de acompañar y promover su circulación presente y futura por el arte y la cultura.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es lo contemporáneo?*, en *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: siglo XXI.
- Cage, J. (2016[1967]). *Ritmo, etc.* Buenos Aires: Interzona Editora
- Cage, J. (1999). *Escritos al oído*. Murcia: José López Albaladejo.
- Chen, P. (s. a). “Toy Piano”. Phyllis Chen. [http://www.phyllischen.net/?page\\_id=12](http://www.phyllischen.net/?page_id=12)
- Giunta, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* CABA: Fundación arteBA.
- Gregori, G. Comunicación personal. 26 de mayo de 2020
- Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hannoncourt, N. (2006 [1982]). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- Ju-Ping Song (2019). “The artful toy: toy piano influencers and the making of an album”. *New Music USA*. <https://nmbx.newmusicusa.org/the-artful-toy-toy-piano-influencers-and-the-making-of-an-album/>
- Kohoutek, K. Comunicación personal. Mayo de 2020
- Maconie, R. (2007 [1997]). *La música como concepto*. Barcelona: Acantilado.
- MacMasters, M. (5 de junio de 2013). “Tocar el piano de juguete me ha hecho una mejor intérprete, dice Leng Tan”. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2013/06/05/cultura/a06n1cul>
- Roca Joglar, H. (2016). “Erik Satie (1866-1925). El sonido de un coleccionista de paraguas”. *Nexos*. <https://www.>

[nexus.com.mx/?p=28225](http://nexus.com.mx/?p=28225)

Szendy, P. (2001[2003]). Escucha. Bs As: Paidós Música.