

Física y metafísica de la técnica del piano

Gerardo Duarte

Profesor de piano,
Escuela de Artes Musicales, U.C.R.

En el momento en que los problemas técnicos son tratados como fin en sí mismos, la unidad espiritual de la totalidad de la obra es destruida.¹

Un instrumentista interpretando obras de gran dificultad con aparente facilidad es una imagen que atrae miradas y mantiene la concentración en las salas de concierto del mundo. Aplausos y comentarios entusiasmados premian el esfuerzo de largos años de estudio. Lo que muchos no saben es que, para que esos años de estudio fueran productivos, el instrumentista tuvo que desarrollar y sistematizar una serie de procedimientos —llamado “aparato” técnico— que es lo que le permite vencer las dificultades del repertorio de su instrumento. Pero, a la vez, la técnica moderna de ejecución es el resultado de un proceso de varios siglos, en el que el desarrollo de la cons-

trucción de instrumentos, el repertorio y las formas musicales son parte de esa evolución técnica. Este artículo revisa la evolución de la técnica del piano y sus principales contribuyentes pero, también, recuerda que el desarrollo técnico de ejecución instrumental y la composición de obras está relacionado con el desarrollo tecnológico en los instrumentos de teclado. Como indica el musicólogo Michael Chanan, entre esos tres aspectos hay una relación ambigua de causa y efecto, o sea, “la tecnología es tanto agente como síntoma de cambio.”²

Pero, cuando se habla de técnica pianística, ¿de qué estamos hablando? La definición de la palabra “técnica”,

que se encuentra en el diccionario de la Real Academia Española nos enfrenta con otro problema: por un lado, una técnica se define como un conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte pero, por otro lado, es la pericia o habilidad para usar esos procedimientos y recursos o, simplemente, la habilidad para ejecutar cualquier cosa o para conseguir algo. En todo caso, sean recursos que se desarrollan, o sea una habilidad innata que posee una persona, lo cierto es que las virtudes o las limitaciones que cada persona posee, se reflejarán en las ejecuciones que interprete el pianista. Esta realidad ha impulsado a los grandes músicos —compositores, intérpretes y teóricos—, a pensar, investigar y escribir acerca de conceptos, sistemas y propuestas de ejecución. Son estos escritos y las obras compuestas las que nos permiten obtener una panorámica del desarrollo histórico de la técnica pianística.

Otro aspecto importante por considerar es que, cuando ejecutamos o interpretamos una obra, lo que hacemos es humanizar y materializar lo que somos y sabemos. Conocimientos teóricos e históricos obtenidos a lo largo de nuestros estudios, así como la adquisición de la habilidad de ejecución instrumental son indisolubles. Al fusionarlo con el instrumento a través del cuerpo, plasmamos en sonidos nuestra versión interpretativa. A partir de este concepto, personalmente pienso que técnica e in-

terpretación son elementos absolutamente inseparables uno del otro.

Los inicios de la técnica de ejecución en los instrumentos de teclado

A partir de finales del siglo XV, coexistieron tres tipos de instrumentos de teclado: clavecines, de cuerda pulsada; clavicordios, de cuerda golpeada y órganos, cuya emisión de sonido es producida por aire. En los tres casos, los teclados eran de menor extensión al piano actual, las teclas más cortas, la pulsación más liviana, y no había posibilidad de cambio de matices. Las primeras obras escritas especialmente para teclado aparecen a inicios del siglo XVI y no hacen distinción para cuál de ellos estaba escrita la pieza. Los primeros intentos por sistematizar la técnica de ejecución en los instrumentos de teclado datan de la segunda mitad del siglo XVI. En estos escritos, hay una búsqueda por definir la posición adecuada de la mano en el instrumento, así como por buscar digitaciones que ayuden a lo que los instrumentos permitían como elemento de variación: la diferencia de articulaciones.

Uno de los primeros en tratar de sistematizar la manera de tocar un instrumento de teclado fue el español Tomás de Sancta María, en su tratado *El arte de tañer fantasía*, escrito en 1565. Sancta

María dedica todo un capítulo a explicar con gran detalle las condiciones que se requieren para tocar con "perfección y primor". Con respecto a la posición de las manos señala que es necesario cuidar tres cosas:

La primera es, que las manos fe pongan engarauatadas, como manos de gato, de tal manera que entre la mano y los dedos ha de eftar muy hundido, de tal manera que los dedos eften mas altos que la mano pueftos en arco, y afsi los dedos quedan mas flechadaos para herir mayor golpe. [...] La segunda cofa, es traer las manos muy cogidas, lo cual fe haze allegado los quatro dedos de ambas manos, que fon fegundo, tercero quarto y quinto, unos a otros, especialmente pegando el dedo fegundo al tercero. [...] Afsi mefmo ha de andar el Pulgar muy caydo, y muy mas baxo que los otros quatro, pero ha de andar doblgado para detro, [...] de tal manera que cafi llegue a la palma. [...] La tercera cofa es, que los tres dedos de cada mano que fon fegundo, tercero y quarto, anden fiempre fobre las teclas.³

Igual detalle muestra al señalar como "herir las teclas" para obtener "limpieza y diftinction de vozes":

La primera es herir las teclas con las yemas de los dedos, de tal manera que las Uñas no alleguen ni toquen cõ mucho a las teclas, lo cual fe hara baxando las muñecas, y eftendiendo los dedos del medio dedo adelãte, [...] La segunda cofa, es herir las teclas reziõ con ímpetu, [...] La tercera cofa es, que ambas a dos manos hieran las teclas ygualmente, efto es, que la una mano no hiera mas reziõ, ni mas quedo que la otra, [...] La quarta cofa, es no herir las teclas de alto, para lo cual es neceffario traer los dedos cerca de las teclas, y despues que cada dedo aya herido la tecla, leuantarle muy poco, y de mas defitto han de herir los dedos cayendo derechos, [...] La quinta cofa, es hunder las teclas lo que buenamente pudieren baxar, [...] La fexta cofa es, que despues de heridas

las teclas, ni fe apreiten tanto los dedos fobre ellas ni tampoco fe afloxen los dedos [...].⁴

A finales del siglo XVI, en el XVII y la primera mitad del siglo XVIII, varios autores discuten el tema de la ejecución de los instrumentos de teclado. En 1593, aparece *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna* (Diálogo sobre el verdadero modo de sonar el órgano y los instrumentos de pluma), del padre Girolamo Manzini, a quien se le conoció con el nombre de Diruta, nombre del pueblo de su procedencia. Mancini incluye en esta publicación una selección de obras de los principales compositores de la época y la estructura a la manera de un método para teclado en un sentido moderno. La posición de la mano que propone Mancini es menos rígida que la postura de Sancta María, lo cual permite una mayor libertad de acción de los dedos al sugerir que la muñeca se coloque un poco más alta. Por su parte, el francés Jean Denis en su *Traité de l' accord de l'Espinette* (Tratado de la afinación de la espineta), publicado en 1650, se refiere también a la posición de la mano y a la digitación. Michel de Saint-Lambert publica, en 1702, *Les Principes du Clavecin* (Los principios del clavecín), un texto dedicado exclusivamente a la enseñanza y aprendizaje del clave. En esta época, tres compositores que destacan por su aporte son los franceses François Couperin y Jean-Philippe Rameau, y el alemán Friedrich Wilhelm Marburg.

En 1716 Couperin edita *L'art de toucher le clavecin* (El arte de tocar el clavecín) cuyo aspecto más destacable es el que por primera vez aparece un texto que enfoca la técnica al servicio de la interpretación instrumental, acompañado de una serie de piezas que permiten aplicar sus principios. Además, Couperin insiste en la necesidad de ejercitarse sistemáticamente para lograr mejorar la condición técnica:

Yo me conformo, simplemente, con exhortar a los jóvenes a iniciar el trabajo desde muy temprano. Si este uso se introdujese, esto no causaría ningún inconveniente a la mayoría de las piezas compuestas hasta el momento [...].⁵

Pocos años más tarde, en 1724, Rameau publicó una serie de obras para clave precedida por un prólogo novedoso titulado *De la Mécanique des doigts sur le clavessin* (Mecánica de los de los dedos). Según Rameau, al tocar el clavecín, deben utilizarse movimientos naturales y en este sentido, ésta afirmación predice un concepto que será punto común entre los más importante pedagogos e investigadores de la historia del piano al referirse concretamente a la elasticidad y libertad de los movimientos e importancia de la utilización correcta de la mano. Muchos de sus ejemplos los hace por analogía con la espontaneidad del movimiento corporal que se produce al caminar, y de cómo, al ser este un movimiento practicado constantemente, se logra naturalidad. Es por

ello que propone que debe practicarse constantemente para lograr el mismo resultado de naturalidad al tocar el clavecín: "un ejercicio frecuente y bien entendido es el autor infalible de la perfecta ejecución".⁶

En la década de 1750, que se ha definido como el término del período barroco, aparecen varios tratados que, aunque no son muy novedosos, sintetizan la técnica de teclado planteada hasta ese momento. En 1750, aparece, en Berlín, el breve tratado *Die Kunst das Klavier zu spielen* (El arte de tocar el teclado) de Friedrich Marpurg, quien conocía a Saint-Lambert y a Rameau, y que fue uno de los principales propagadores de sus ideas en Alemania. Poco después, en 1755, publica otra obra importante: *Anleitung zum clavierspielen* (Introducción a la técnica de teclado). Otro trabajo que sintetiza la tradición de la técnica clavecinista es el libro *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre la verdadera manera de tocar los instrumentos de teclado) que publicó Carl Philipp Emanuel Bach, en 1753. En este trabajo, C.P.E. Bach hace énfasis en la recomendación del uso del paso del pulgar y la manera de digitar. Además, concede especial atención a la recomendación de acomodar las manos en el teclado de una manera anatómicamente favorable. Bien es sabido que estos principios están sustentados y amparados en las enseñanzas de su padre, el genial Johann Sebastian Bach. (Ver figura N° 1).

novedades en el tratamiento del teclado. Una mayor utilización de escalas y arpeggios, y octavas quebradas, entre otros, así como mayor desarrollo de las estructuras formales, contribuyen al desarrollo técnico del repertorio del piano.

En Mozart, encontramos el primer caso de virtuosismo pianístico. Existe poca documentación respecto a su manera de tocar, pero sí numerosos comentarios de contemporáneos que señalan su excelencia como ejecutante. Según Leopold, su padre, Wolfgang poseía una extraordinaria facilidad para ejecutar y ornamentar improvisadamente en el clave y en el clavicordio. Aunque no podemos estar seguros acerca de si Mozart cambió con los años su manera de tocar, su gran producción para teclado refleja su evolución técnica. Muchos pasajes de su música, que actualmente se ejecutan mediante la caída libre del brazo o la rotación de la mano, probablemente eran tocados por él sin un empleo activo del brazo, más bien todo lo contrario. No obstante, algunas obras tardías, como los conciertos K. 466, K. 491 y K. 503, parecen advertir que ya Mozart

usaba una mayor participación del antebrazo. Sin lugar a dudas, su técnica fue adquiriendo, con el tiempo, más movilidad y mayores desplazamientos y esto se refleja claramente en las *cadenzas* de sus últimos conciertos.

Por otro lado, también es importante recordar que, aunque Mozart fue sobre todo compositor e intérprete, no pedagogo, escribió algunos ejercicios que fueron utilizados por sus alumnos Hummel y Francesco Pollini. El documento técnico más importante es el *Fingerübungen K. 626, b /48* (Ejercicios para los dedos), que están publicados en la *Neue Mozart Ausgabe* y que son fundamentalmente para la mano derecha. (Ver figura N° 2).

En esa misma época, proliferaron obras didácticas de otros autores que pretendían desarrollar la técnica pianística. A partir de este momento, uno de los objetivos primordiales de los métodos era resolver el problema del *legato* y del *cantabile*, en un instrumento que, además, podía, tocar *forte* y *piano* o viceversa. Este es un cambio importante puesto que, en el barroco, había habido, sobre todo, un

Figura N° 2. Ejercicios de Mozart para la mano derecha.⁹



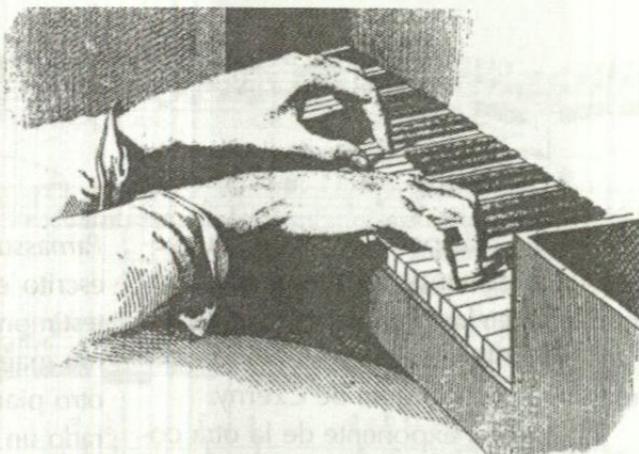


Figura N° 3. El concepto de la técnica que será el punto común hasta este momento, es el uso de la posición fija como base del aprendizaje. Este es un concepto que muchos pedagogos usan aún en nuestro tiempo, con el propósito de desarrollar igualdad e independencia de los dedos.¹⁰

dominio absoluto del ataque articulado. En 1765, Georg Simon de Löhlein escribe la *Klavierschule* (Escuela para teclado) y, en 1789, Daniel Gottlob Türk publica su *Klavierschule* (Escuela de teclado), que es el trabajo teórico más importante de su tiempo. En 1795, el francés Bernard Viguier, publicó *L'art de toucher le Pianoforte* (El arte de tocar el pianoforte). Con este título, hay una intencional referencia al famoso texto de Couperin, no solo por su nombre sino por su contenido. Entre 1796 y 1801 aparecerán importantes trabajos didácticos como el *Méthode nouvelle pour le pianoforte* (Nuevo método para el pianoforte) de Johann Ludwig Dussek y el *Méthode pour le Pianoforte* (Método para el pianoforte) de Ignaz Pleyel, interesante método ilustrado con dibujos de las posiciones de la mano y el brazo.

Este trabajo merece mención especial puesto que las descripciones detalladas y precisas de Pleyel

hacen de él una obra de trascendencia histórica. Un detalle acerca de este trabajo es que pretendía obtener adelantos técnicos muy rápidamente, dada la disposición y la condensación de los grupos de ejercicios. También confería gran énfasis a la dinámica y al uso de ejercicios con la posición de la mano fija, una modalidad pedagógica que sería utilizada más adelante por Francesco Pollini, Johannes Pischna y Henri Herz, entre otros.

Otro trabajo interesante es el de Johann Peter Milchmeyer, quien ilustró con dibujos la colocación de la mano, que es básicamente la postura clavecinística. A pesar de recomendar una postura ya superada, el método es destacable por la descripción

teórica de la técnica de la muñeca para tocar octavas y el *staccato*, la manera en que recomienda tocar las notas repetidas y el *glissando*. Estos son detalles que llaman mucho la atención puesto que este tipo de efecto no era común en esta época y será mérito de Milchmeyer adelantarse a un recurso que alcanzará su culminación pianística con Liszt, Ravel y Debussy. Otro aspecto al que dedica Milchmeyer un apartado especial es en referencia al uso del pedal.

Hacia 1780, la construcción de los pianos había avanzado considerablemente y se podían identificar dos tipos, los pianos vieneses, cuyo mecanismo era más liviano, y los ingleses, con un

mecanismo más pesado. Hasta aquí veníamos comentando acerca del desarrollo técnico en los pianos vieneses, la llamada Escuela Vienesa del piano, que culminará con la figura de Czerny.

El máximo exponente de la otra corriente técnica es el pianista y compositor de origen italiano Muzio Clementi. Debido a su educación, desde muy joven, en Inglaterra, su técnica refleja las demandas del mecanismo de los pianos ingleses que se estaban construyendo en pleno apogeo de la revolución industrial. En Inglaterra, él realizó una extraordinaria carrera como compositor y pianista y, además, solía tocar en Viena, Italia, San Petersburg, París, entre otros, en donde cosechó grandes éxitos y se ganó un gran respeto. Fue maestro de importantes pianistas y pedagogos como Johann B. Cramer, Ignaz Moscheles y Friedrich Wilhelm Kalkbrenner. Escribió su *Introduction a L'art de toucher le piano, avec 50 leçons*. (Introducción al arte de tocar el piano, con 50 lecciones). Pero su gran libro de estudios, el *Gradus ad*

Parnassum (100 estudios para piano)¹², escrito entre 1817 y 1826, es el mejor testimonio de la estatura de Clementi como maestro. Hasta el momento, ningún otro pianista o compositor había elaborado un trabajo como el *Gradus ad Parnassum*, pensado para abordar todos los aspectos técnicos que cualquier pianista de alto nivel debe manejar. Posteriormente, su alumno Cramer siguió el ejemplo de su maestro.

Clementi aporta un aspecto importantísimo a la técnica del piano, el cual es la libertad del brazo para ayudar a la acción de los dedos, al atacar pasajes como el que puede observarse en la Figura N° 5. Por otro lado, si bien es cierto que la técnica del peso vendrá mucho más tarde, Clementi utiliza la masa del antebrazo y la gravedad para ayudar a producir el sonido. Además, va a trabajar con gran acierto la extensión de la mano, cuyos principios serán adoptados en el siglo XIX y XX por pedagogos de la talla de Joseph Pichna e Isidor Phillips. Clementi también será el primero en usar

Figura N° 4. Ejercicios técnicos para la mano en posición fija, propuestos por Pleyel y Dessek en su *Méthode pour le piano-forte* (1797).¹¹



MÚSICA

Allegro. *Allegro.*

The image shows two systems of musical notation for a piano exercise. The first system is marked 'Allegro.' and 'Allegro.' with a tempo of 'Allegro.' and a dynamic of 'f'. The second system is marked 'Allegro' and 'Allegro.' with a tempo of 'Allegro.' and a dynamic of 'sf'. Both systems feature complex, rapid passages with many fingerings indicated above the notes.

Figura N° 5. Estudio N° 13 de Muzio Clementi, que muestra el requerimiento de libertad del brazo para ser ejecutado.¹³

ejercicios con notas tenidas en las cuales descansa la mano sobre el fondo de la tecla, buscando no ocasionar tensiones.

El aporte futurista de un coloso

Con Ludwig van Beethoven la técnica del piano se ve afectada violentamente, no solo por la importancia que tiene la obra pianística de este compositor, sino porque contiene una serie de innovaciones técnicas que perdurarán y marcarán con sus huellas la manera de tratar el piano de aquí en adelante. Beethoven tu-

vo la idea de escribir un método del piano que iba a revolucionar la técnica. Sin embargo, nunca lo escribió, pero sí escribió ejercicios aislados que probablemente le sirvieron para experimentar y, posteriormente, enriquecer su escritura pianística.

Beethoven se desarrolló como un músico completo más que como un pianista especializado. Fue instruido por su maestro Cristian Gottlob Neefe, como organista y clavecinista y su formación instrumental estuvo influenciada sobre todo por la obra de J. S. Bach, del cual ejecutaba de manera sorprendente el *Clave Bien Temperado*. Este hecho le permitió formarse en estrecho contacto con la tradición contra-

puntística que estimuló en él un tipo de declamación y estilo del *legato* muy particulares. Algunos testimonios indican acerca de las cualidades del joven Beethoven como improvisador. Probablemente, mientras improvisaba buscaba nuevas posibilidades instrumentales.

Afortunadamente, de esta época se conservan bocetos y experimentos que son verdaderos ejercicios técnicos y que reflejan la incansable búsqueda de Beethoven de una técnica personal.¹⁴ Entre las fuentes más interesantes de estos ejercicios de juventud está el llamado *Manuscrito de Kafka*, que se conserva en el *British Museum* de Londres;¹⁵ el de Kessler,

que es propiedad de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena, así como el *Manuscrito Wielhorsky*, que se conserva en el Museo Glinka de Moscú y otros recogidos por Gustav Nottebohm a finales del siglo XIX.

Observando algunos de estos ejercicios constatamos cómo Beethoven se aleja de la técnica clavicórdica y clavecinista alemana para explorar posibilidades insólitas en busca de nuevos ataques, utilizando el movimiento lateral de la mano y la rotación que serán pilares de la técnica romántica. (Ver figura N° 6).

Parece ser, por el testimonio de Czerny, que Beethoven no era un pedagogo muy minucioso ni constante, de mane-

ra que, el contar hoy con estos apuntes de ejercicios es una verdadera suerte. A medida que iba acentuando su atención en la composición, perdió total interés en la pedagogía, al extremo de que nunca logró ordenar un método de piano del que siempre dijo, sería diferente a todos los demás. Eso sí, era muy exigente en las primeras clases con respecto a la técnica y, sobre todo, con la aplicación del *legato*. Como comentamos anteriormente, el *legato* y el *cantabile* en el piano eran prácticamente desconocidos y lo que se practicaba era el ataque articulado con una pulsación suelta a la antigua, controlada por una acción digital que él modifica mediante una participación del brazo y de la muñeca.

The image displays three staves of musical notation for piano exercises. The top staff is marked 'Prestissimo' and 'etc.' and features a complex, rapid sequence of notes with slurs and accents. The middle and bottom staves show more rhythmic and articulation exercises, with the middle staff having a treble clef and the bottom staff having a bass clef. Both the middle and bottom staves include a series of chords and melodic lines with slurs and accents.

Figura N° 6. Ejemplos de ejercicios de Beethoven del Manuscrito de Kafka.¹⁶

Lo que es paradójico es que este aporte visionario de Beethoven no fue seguido por sus discípulos, sino que hubo que esperar hasta la aparición de Franz Liszt para que sus ideas fueran desarrolladas.

La culminación de la Escuela vienesa

La aparición, en 1828, del método *Ausführliche, theoretisch praktische Anweisung zum Piano-forte Spiel von ersten Elementar Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung* (Escuela completa teórico-práctica de la ejecución pianística desde las primeras instrucciones hasta el grado más alto de perfección) de Johann Nepomuk Hummel, presenta una exhaustiva manera de plantear la instrucción pianística. Este tratado se diferencia de los de Cramer, Dussek, Steibelt, Wölfl, en el sentido en que estos se dedicaban básicamente a un nivel inicial, mientras que Hummel abarcaba toda la preparación del pianista. El método de Hummel volvía a los antiguos fundamentos de la Escuela vienesa, desconociendo las ideas de su maestro Beethoven, porque insistía en una técnica absolutamente digital que excluía la acción de la muñeca. El afán de consumir esta técnica digital provoca la aparición de dos aparatos reveladores del ingenio de dos notables pedagogos: el *Chiroplast* o *Hand-Direktor* de

Johann Bernard Logier y el *Guide-Mains* de Friedrich Kalkbrenner. Ambos instrumentos eran parecidos, se trataba de un soporte que evitaba que, mientras se estudiaba, el brazo se moviera. Con ello, se provocaba un movimiento muy localizado en los dedos.

Alrededor de esos años, el mecanismo del piano había sufrido mejoras considerables, sobre todo con la invención del mecanismo de doble escape, que ofrecía mayores posibilidades de ataque y, por ende, mayores posibilidades dinámicas. Con este nuevo mecanismo, el instrumento recibió el nombre de piano. Estos instrumentos eran más pesados y exigían mayor fuerza de ataque. Con el propósito de mejorar la condición muscular de los pianistas, Henri Herz inventó el *Dactilyon*, que era una máquina con diez anillos, para insertar los dedos de la mano, con un mecanismo de pesas. Con él, el estudiante debía vencer una resistencia mayor a la de los pianos. Además, para desarrollar fortaleza, Herz publicó, en 1836, *1000 Exercices pour l'emploi du Dactilyon* (Mil ejercicios para el empleo del Dactilyon), todos ellos en posición fija: do-re-mi-fa-sol-la-si-do.

Con el austríaco Carl Czerny, la técnica de la Escuela vienesa alcanzó un grado de modernidad y de armonía sin precedentes. Hombre culto, concertista y pedagogo, discípulo de Beethoven, conoció a Hummel y a Clementi y es considerado un símbolo de la evolución pianística. Czerny sublima y unifica la técnica

tradicional con nuevos principios como es la introducción del peso y una postura del brazo más distendida. Abandona definitivamente la acción pinzada, proponiendo el ataque desde la superficie de la tecla, cosa que ayudará mucho en la búsqueda del *legato* del que tanto escuchó hablar a su maestro, Beethoven.

Su obra más importante, escrita en 1839, es la *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (Escuela Completa teórica-práctica del Pianoforte), que consta de 3 volúmenes y está esquematizado en tres apartados: teoría, digitación e interpretación. Contiene reflexiones históricas y estéticas, normas de fraseo, diversidad de tipos de ataques y articulación; es la más importante obra de su tiempo.¹⁷ etc. Entre los discípulos de Czerny destacan Theodor Döhler, Adolf Kullak, pero sobre todo Theodor Leschetizky y Franz Liszt.

Leschetizky es un caso único en la historia del piano, pues logró reunir y formar un alumnado de primerísima línea, entre ellos Ignaz Friedman, Marc Hambourg, Arthur Schnabel, Ely Ney, Alexander Brailowsky, Fanny Bloomfield-Zeisler y Jan Paderewsky. Hubo un momento en que la mitad de los concertistas del mundo habían estudiado con el método de Leschetizky, quien formaba alumnos desde muy temprana edad y trabajaba con la ayuda de numerosos asistentes. Leschetizky no escribió acerca de sus principios, pero algunos de sus alumnos sí lo hicieron y hacen mención

de su método, es el caso de Marie Prentner, quien fuera su asistente; Paderewsky, Schnabel y Malwine Brée, otra de sus asistentes que escribió *Die Grundlage der Methode Leschetizky* (Fundamentos del Método Leschetizky). Hoy sabemos que, en realidad, su método no contenía grandes secretos, pues él guardaba un gran respeto por las características y las actitudes de cada uno de sus discípulos. Por eso, sus alumnos muestran muchas diferencias entre sí, como lo podemos constatar por medio de fotografías y archivos fonográficos.

El *jeu perle* de la Escuela francesa

En la primera mitad del siglo XIX, las aulas del Conservatorio de París ven nacer una corriente denominada Escuela francesa, cuya característica fundamental es el *jeu perle*. El ataque y el sonido del *jeu perle* tiene su fundamento en la manera rápida y precisa de atacar la tecla del periodo barroco, que es una acción digital en donde el brazo permanece fijo. El otro ataque que caracteriza la Escuela francesa es el *jeu du poignet*, es decir técnica de muñeca. El proponente de la Escuela francesa es Louis Adam, con su célebre *Methode de Conservatoire* (Método del Conservatorio) y, posteriormente, se confirmará con François Adrien Boïeldieu, como una estética que caracterizará la enseñanza del piano en

el Conservatorio. En la segunda mitad del siglo XIX, Antoine Marmotel se convierte en el pedagogo más importante. De él se conservan los ejercicios de la *Ecole de Mecanisme* (Escuela del mecanismo).

Los más notables pedagogos de la Escuela francesa, entre la segunda mitad del siglo XIX y el principio del siglo XX fueron Isidor Phillips, Blanche Selva y, sobre todo, Marie Jaëll y Alfredo Cortot. Este último, notable pianista y editor dejó una formidable *Editions de Travail* (Ediciones de trabajo) con comentarios, consejos técnicos e interpretativos, de una importante selección de obras del romanticismo para el piano. Sumamente valioso son sus *Principes Rationnels de la Technique Pianistique* (Principios racionales de la técnica pianística).¹⁸

La eclosión del pianismo virtuoso: Frederic Chopin, Franz Liszt y Johannes Brahms

En la primera mitad del siglo XIX, el piano adquiere una gran importancia en el mundo musical europeo. El instrumento se va perfeccionando cada día y el repertorio se enriquece con la aparición constante de obras de gran trascendencia. Las grandes figuras de este período serán, sin duda, Frederic Chopin y Franz Liszt.

La clave para entender la técnica de Chopin consiste en comprender lo que él denomina la tecla como punto de apoyo. Esto significa que el dedo renuncia a su autonomía para convertirse en la parte terminal de un todo, o sea, mano y brazo. Es necesario una gran flexibilidad del codo y la muñeca y una gran naturalidad en el movimiento, en lugar de acoplarse a la formación del ángulo recto usado por otros pedagogos. Algunos retratos de Chopin lo muestran con los brazos completamente distendidos. A partir de esta postura, la muñeca queda libre para estar en continuo movimiento. La posición de la mano también debía ser distendida, buscando un ajuste anatómico sobre el teclado en lugar de los dedos curvos de acuerdo con el principio de la articulación barroca o del período clásico. Su recomendación para alcanzar esta postura era practicarla sobre las notas: mi-fa#-sol#-la#-do, con los dedos largos descansando sobre las teclas negras en ambas manos. A partir de esta postura, cada quien debía buscar su propio balance y naturalidad (Ver figura N° 7). La obra culminante de Chopin, como aporte a la técnica del piano, corresponde a sus estudios Op. 10 y Op. 25, que son probablemente la colección de estudios más interpretados y comentados en toda la historia del piano.

Con Liszt, podríamos decir que el pasado cobra vida, pues en sus numerosas conciertos ejecuta a Beethoven, Weber y Schubert. Por otro lado, como compositor es el gran reformador de la

MÚSICA

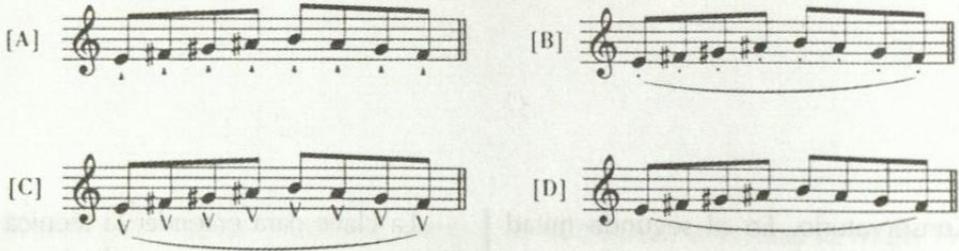


Figura N° 7. Jan Kleczynski, un discípulo de Chopin y de Karol Mikulí (también alumno de Chopin) propone diferentes maneras de utilizar ejercicios recomendados por Chopin.¹⁹

técnica del piano, ya que buscó y explotó nuevas posibilidades del instrumento. Estudió con Czerny poco menos de dos años, pero el momento crucial en su vida lo marcó el violinista italiano Niccolò Paganini. El gran virtuoso del violín llevó a Liszt a replantearse toda su vida y, a sus 21 años, se dedicó a estudiar con obsesión, o como lo diría él mismo, *avec fureur* (con furor): estudiaba hasta cinco horas diarias de técnica pura, escalas, arpeggios, notas dobles, trémolos, etc. La técnica de Liszt se enfoca en tres aspectos fundamentales: los ataques de dedo, los de muñeca y los de brazo. En este último punto, Liszt le confiere al brazo un protagonismo especial, haciéndolo rotar o vibrar para tocar octavas o acordes repetidos. Toda la producción de Liszt amplía de manera asombrosa las dificultades de la técnica pianística de su época. Quizás las obras más importantes con este fin son los *Études d'Execution Transcendante* (Estudios de ejecución trascendente), publicados en 1827. También son notables sus 12 cuadernos de *Technische Studien* (Estudios técnicos).

El vínculo con el pasado que estableció Liszt también se manifestó en algunos teóricos del piano contemporáneos, como fue el caso de François Joseph Fétis, quien era musicólogo, editor, pedagogo, compositor y director del conservatorio

de Bruselas y el prestigioso músico Ignaz Moscheles. Ambos lanzaron a la luz su tratado publicado como *Methodes des Methodes* (Método de métodos) y en el que muestran lo alcanzado hasta ahora, acogiendo la tradición y sintetizándola. En realidad, lo que Fétis y Moscheles se proponían era demostrar que hasta ahora había habido diferentes maneras de tocar el piano. Además, comentan detalladamente acerca de los diferentes tipos de ataques y movimientos de la mano, muñeca y brazo, y afirman, incluso, que una misma figura puede tocarse de maneras distintas, o sea, con movimientos fisiológicos diferentes. Este criterio fue seguido por otros pedagogos y fue aplicado sobre todo a la ejecución de notas dobles.

Por su parte, Moscheles, quien también era un gran pianista, amplió la gama de variantes tímbricas, al utilizar los principios de la acentuación y el *legato*, así como el movimiento vertical de la muñeca pero, sobre todo, el concepto del *Gewicht der Fingerspitze* (peso en la extremidad del dedo), propuesto por Czerny.

Otras grandes figuras del piano de esta época son Carl María von Weber, Felix Mendelssohn y Robert Schumann, quienes por medio de su literatura aportaron grandes obras que resumen este pianismo que los rodeaba. Especial mención merece

MÚSICA

10 *leggiero*

34a *ben legato*

37a *dolce legato*

Figura N° 8. Ejercicio N° 10, 34 y 37a de Johannes Brahms.²⁰

también el pianista Sigismund Thalberg, un virtuoso quien fuera archirrival de Liszt, cuyos aportes a la "técnica de bravura" pianística no podemos desconocer.

El piano alcanzó, con Chopin y Liszt, importantísimos adelantos que trascenderán a la técnica moderna del piano, tales como la definitiva integración, en el ataque, de la utilización del

peso²¹ y la acción conjunta del brazo y de la mano, además del punto de contacto con la superficie de la tecla.

La tercera figura de la composición romántica del piano es Johannes Brahms, quien, antes que ejecutante, fue el extraordinario compositor que conocemos. Se tiene muy poca información acerca de su manera de tocar pero, por lo

que comentan algunos de sus amigos (Franz Liszt, Joseph Joachim, Clara Schumann), parece ser que se preocupaba más por la música que por la pulcritud de sus ejecuciones. Por supuesto que el gran aporte de Brahms a la técnica del piano está contenida en su repertorio, tanto solístico como de cámara. Sin embargo, su gran reflexión sobre la técnica, está contenida en sus *51 Übungen für das Pianoforte* (51 ejercicios para el piano), publicado en 1893 por el editor Simrock. Con este compendio, Brahms, en lugar de plantear puntos de vista teóricos, propone una serie de combinaciones de posturas distintas para lograr una relación flexible con el piano.

La época dorada del pianismo interpretativo

Entre el final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la interpretación pianística vive una época dorada. Aparecerán grandes virtuosos que aportarán cada uno, con sus rasgos de ejecución personales, un nivel competitivo sin precedentes. Si miramos un poco hacia atrás, encontramos a Carl Tausing (discípulo de Liszt), quien vivió escasos 29 años y, en su corta vida, logró una carrera brillantísima, y al gran Hans von Bülow reputado pianista, editor y director de orquesta. Vendrán luego Anton Rubinstein, gran virtuoso, quien dejó un



Figura N° 9. Anton Rubinstein.²²

legado importante de alumnos que fueron notables pianistas y pedagogos, tales como Joseph Hoffmann, Joseph Lehvinne, Felix Blumenfeld (maestro de Vladimir Horowitz), entre otros.

Lehvinne, en su libro *Basic principles in Pianoforte Playing* (Principios básicos de la ejecución del piano), comenta la importancia de la posición del cuerpo de Anton Rubinstein (los hombros muy adelantados con respecto al asiento), para proyectar de esta manera, su peso sobre el piano.

Rubinstein es el gran reformador y reorganizador del sistema educativo musical ruso, por eso se le considera el precursor de la Escuela rusa del piano. Él impuso en los conservatorios rusos el criterio de que la técnica debía ocupar el primer lugar entre los objetivos curriculares. Tal y como recuerda Sergei Rachmaninov, Rubinstein insistía en que la metodología y la disciplina de los rusos se debía forjar con métodos tradicionales.

El caballo de batalla de este entrenamiento fue el método *Le pianiste virtuose* (El pianista virtuoso), de Charles Louis Hanon, editado en la década de 1870.²³

Durante los primeros cinco años, el estudiante adquiere gran parte de su instrucción técnica, a partir de un libro de estudios de Hanon que se utiliza muy profusamente en los conservatorio...., al final del quinto año, tiene lugar un examen. Este examen se compone de dos partes. Se examina al alumno dos veces, primero en su habilidad en la técnica y luego en sus habilidades en la interpretación artística (piezas, estudios, etc.). Sin embargo, si el alumno, no supera el examen técnico, no se le permite seguir adelante. El alumno conoce los ejercicios de Hanon tan bien, que reconoce cada ejercicio por su número, y el tribunal puede pedirle, por ejemplo, que toque el número 17, 28, 32 etc... Inmediatamente, el estudiante se sienta ante el teclado y toca. Aunque los estudios originales son en Do Mayor debe ser capaz de tocarlos en cualquier otra tonalidad. También se realiza un examen metronómico... el tribunal decide la velocidad y el metrónomo empieza a marcar el tiempo. Se le pide al alumno, por ejemplo, que toque la escala de Mi Mayor, con el metrónomo a 120, con 8 notas por golpe. Si consigue aguantarlo, se le aprueba y pasa a otros exámenes.²⁴

Otro gran exponente de esta tradición, al que podríamos calificar de renovador de la Escuela rusa, es Heinrich Neuhaus, maestro de Sviatovslav Richter y de Emil Gilels. Su libro *Ob iskusstvo fortep'yannoy igry* (El arte de tocar el piano), escrito en 1958, es una síntesis de su experiencia como pedagogo y sigue gozando de una especial predilección entre los pedagogos, aun en la actualidad.

Existe una generación de pianistas notable que aparecen después de Bulow y Rubinstein y que tuvieron un gran pro-

tagonismo en la mitad del siglo XX. Con estas luminarias del teclado, aparece la práctica del pianista concertista, dedicado por completo a la vida artística, separándolos de los antiguos pianistas compositores. Estos modernos concertistas alcanzarán gran fama como intérpretes especialistas en un estilo o en un compositor. Tal es el caso de Eugen D'Albert, gran especialista en la música de Beethoven y que dejó el tratado *Schule des höheren Klavierspiel* (Escuela Superior de ejecución pianística); así como de Moriz Rosenthal; la venezolana Teresa Carreño; Rafael Joseffy, con su *School of Advanced Piano Playing* (Escuela de ejecución avanzada del piano); Ignaz Paderewsky, Leopold Godowsky, Alfredo Cortot, Emil von Sauer, Ferruccio Busoni, Joseph Lehvinne, Wilhelm Backhaus. Mención aparte merece Martín Krause, quien a pesar de no haber desarrollado una exitosa carrera concertística, fue el maestro de dos de los más grandes pianistas del siglo XX, Edwin Fischer y Claudio Arrau. Especial mención merece también Arthur Schnabel, pianista y pedagogo, quien partía del hecho de que se debía tocar con una acción longitudinal del brazo: hacia delante y hacia afuera, más que para abajo. Con esto, el tradicional ataque del dedo, queda descartado. Él considera que la dimensión física de la ejecución, debe estar en función del fraseo y del discurso musical.

Entre los grandes concertistas que transmitieron sus conocimientos a las

nuevas generaciones, durante la segunda mitad del siglo XX, destacan Alfred Cortot, Wilhelm Kempf, Rudolf Serkin, Claudio Arrau, Mieczyslaw Horszowski. Ellos implantaron una nueva modalidad de impartir clases: las clases maestras, los seminarios y los campamentos musicales, que tuvieron gran auge y que se continúan practicando hasta la actualidad.

La sonoridad etérea de Claude Debussy y de Maurice Ravel

Dentro del panorama del pianismo acrobático, que se desarrolló a lo largo del siglo XX, se distinguen los compositores franceses Claude Debussy y Maurice Ravel. En ambos casos, las exigencias sonoras de su música obligaron a los pianistas y a los estudiosos a plantearse nuevos retos en la técnica, que permitiera producir los sonidos necesarios para poder tocar sus obras de la manera que ellos la pedían. Su enfoque técnico no se basa en la tradicional "técnica de bravura", sino que más bien es una técnica que requiere un alto grado de sutileza y perfección de ataque, a fin de poder conseguir la atmósfera sonora, que es parte esencial de esta música.

Debussy, de acuerdo con su alumna, la pianista y pedagoga francesa Marguerite Long, fue un pianista maravilloso, poseedor de un *touché* original. Ata-

caba la tecla inspirado en el mismo principio chopiniano de mantener los dedos en constante contacto con su superficie, y con una postura de los dedos más longitudinal. Dejó dos libros de estudios que son el testimonio de su idea de ofrecer nuevas perspectivas sonoras y una colección de 24 preludios, que ocupan un lugarpreciado en el repertorio del siglo XX.

El caso de Ravel es interesante porque se aproxima a la antigua técnica de Rameau y Couperin, en el aspecto relacionado con la precisión del ataque, pero con una especie de blandura y vaguedad sonoras únicas. No debemos olvidar que Ravel poseía una extraordinaria paleta orquestal y que, de algunas de sus obras para piano, se cuenta, además, con la versión para orquesta. Con ellos podemos constatar que el ideal de la sonoridad de Ravel va más allá de la misma naturaleza del instrumento. Entre sus principales obras se encuentran la suite *Le tombeau de Couperin* y *el Gaspard de la Nuit*.

Dos grandes teóricos de la técnica y de la metodología del piano en el siglo XX

Las primeras tres décadas del siglo XX generaron en Europa importantes cambios en el mundo musical. Aparece el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg e

Igor Stravinsky protagoniza un gran escándalo con su *Consagración de la Primavera*. Para la historia del piano, estos son también años muy importantes. El repertorio se enriquecerá con nuevas demandas técnicas nacidas del genio creador de Béla Bartók, Sergei Prokoviev, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Claude Debussy y Anton Webern, entre otros. Por otro lado, por primera vez se aborda científicamente la problemática de los movimientos fisiológicos de la técnica pianística. El médico Friedrich Steinhausen realiza estudios en este campo, y establece las bases para estudios posteriores. Otto Ortmann escribe exhaustivos estudios y efectúa experimentos que quedaron descritos para la posteridad en su libro *The Physiological Mechanics of Piano Technique* (Mecanismo fisiológico de la técnica pianística). Pero los más importantes teóricos de la técnica pianística de esta era serán Tobias Augustus Matthay y Rudolf Maria Breithaup.

Matthay es el más prolífico de los teóricos de su época y se convirtió en el gran referente de la pedagogía del piano en los países de habla inglesa. Matthay escribió acerca de diversos temas y dejó un auténtico legado bibliográfico entre los que podríamos mencionar sus libros *Musical Interpretation* (Interpretación musical), *The Act of Musical Concentration* (El acto de la concentración musical), *On Memorizing and Playing from Memory* (Acerca de la memorización y la

ejecución de memoria), *On Colouring as Distinct from Tone-inflection* (De la coloración como distintivo de las inflexiones sonoras), *The visible and the invisible on Pianoforte Technique* (Lo visible y lo invisible en la técnica del piano), *Relaxation Studies* (Estudios de relajación) y *The act of touch in all it's Diversity* (El acto del toque en toda su diversidad). Este último libro es punto de referencia ineludible para cualquier pianista o pedagogo que desee analizar sus teorías. El trabajo de Matthay es un trabajo minucioso en el que el expone cuarenta y dos tipos diferentes de ataques. Entre sus alumnos más importantes se encuentran Myra Hess, Harriett Cohen, Moura Lypany y Clifford Curzon, entre otros.

El teórico alemán Breithaup, por su parte, es el otro gran tratadista de principios de siglo XX. Su libro *Die Natürliche Klaviertechnik* (Ejecución natural del piano) fue considerado, en las primeras décadas del siglo, la "Biblia" de la moderna enseñanza del piano. Breithaup nunca llegó a ser un concertista reconocido, sin embargo, enseñó durante muchos años en el prestigioso Conservatorio Stern, en Berlín. Las teorías de Breithaup se sustentan en dos leyes naturales: el peso, por tanto, la gravedad y las funciones armónicas como factores de tensión y distensión. Además, para él, la técnica es un fenómeno mucho más complejo, en el que se conjugan la naturaleza, el factor psicológico y el trabajo:

La técnica, como un continuo proceso de movimientos, es un proceso psicológico cuyo producto potencial, mecanizado y automatizado mediante la práctica, debería ser orientado, sin excepción, hacia un mismo objetivo: la economía de energía.²⁵

Su obra maestra está dividida en tres volúmenes. El primer volumen se llamó inicialmente *Handbuch der Pianisten Praxis* (Manual de la práctica del piano) y luego lo llamaría *Handbuch der Modernen Methodik und Spielpraxis* (Manual de la moderna metodología y de la práctica de la ejecución). Luego agregó a esta parte otro volumen dedicado a artistas y pedagogos, *Künstler und Lehrer* (Artistas y maestros). El segundo volumen, *Die Grundlagen des Gewichtspiel* (Fundamentos de la técnica del peso), aborda los principios y fundamentos de la ejecución, mediante la utilización del peso. El tercer volumen contiene cinco fascículos titulados *Praktische Studien* (Estudios prácticos), que son ejercicios técnicos y estudios de diversos compositores, mediante los cuales demuestra sus principios. La obra de Breithaup es una formidable herramienta pedagógica que reflexiona profundamente acerca de la naturaleza de la interpretación y la ejecución pianística.

En conclusión ...

Esta rápida panorámica de la historia de la técnica del piano demuestra que su evolución ha dependido, en mu-

cho, del ingenio y de la inteligencia de individuos, unos que han creado escuelas, fundamentadas en teorías, y otros que han creado estilos de ejecución particulares, a pesar de que inicialmente pertenecían a una escuela. Por ejemplo, Liszt y Leschetizky fueron alumnos de Czerny, sin embargo, son absolutamente distintos entre sí, y su descendencia, a la vez, es tan diversa como podemos imaginar.

Es importante hacer notar que, en los albores del desarrollo de la música de teclado, generalmente el compositor y el intérprete eran la misma persona. A finales del siglo XIX, hay una separación importante entre compositor e intérprete. A partir de la segunda mitad del siglo XX, se consolida una nueva figura, la del pedagogo como especialista de la actividad docente y, en muchos casos, alejado de la carrera concertista. El pedagogo asumirá al estudiante de manera casi integral, estableciendo con él un vínculo importante.

Por otro lado, en la actualidad también se manifiesta una tendencia hacia la internacionalización de la enseñanza del piano, que ha ido borrando la antigua identidad de los grandes centros musicales y el concepto de "Escuela" ha ido reduciéndose. A partir de la segunda mitad del siglo XX, comienza a escasear la bibliografía que trata sobre la teoría de la técnica pianística. Todos los conceptos van a girar en torno a las ideas acumuladas hasta ahora y que fueron producto de

las investigaciones de Steinhaus, Ortmann, Matthay y Breithaup. Es el caso de *Die Technik des Klavierspiel* (Técnica de ejecución del piano), del húngaro József Gát; el libro de Albert Nieto *La digitación pianística; On Piano Playing* (Acerca de la ejecución del piano) de György Sándor, y los interesantísimos apuntes del pianista español Eduardo del Pueyo, escritos poco antes de morir, en 1986 y que fueron publicados en 1990, bajo el título de *Entretiens sur le piano* (Conversación sobre el piano). Han quedado —como es lógico— grandes personalidades pedagógicas capaces, por sí solas, de marcar a sus discípulos, o pianistas de gran renombre, cuyo estilo también ha dejado seguidores, como es el caso de Sergei Rachmaninov, Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, Vladimir Horowitz, y Glenn Gould, para citar solamente a algunos.

Por eso, el pianista o pedagogo contemporáneo tiene el compromiso de consultar y estudiar la problemática pianística teniendo como referencia una vasta producción bibliográfica de tratados, métodos y estudios musicológicos de todas las tendencias. Sin embargo, tampoco hay que olvidar, tal como señala Cortot, que lo importante es, por supuesto, la obra musical.

“...estimo que el único medio, a la vez rápido y seguro, de perfeccionar la técnica instrumental es someterla estrictamente a la preocupación de la interpretación poética. Con ello la técnica se diversifica, se hace flexible y confiere a la ejecución esos

tintes variados que por sí solos hacen comprensibles y vivientes las obras musicales, cualquiera sea el género a que pertenezcan.

¿Se esfuerza la enseñanza actual de la música lo bastante por penetrarse de la naturaleza misma del arte que pretende elucidar, por descubrir los móviles secretos de la inspiración del compositor? ¿Y no sacrifica demasiado a la pura habilidad instrumental en detrimento de la inteligencia de los sentimientos? La corrección exterior de la ejecución, la perfección mecánica no son nada si no sirven para traducir mejor el principio generador de la obra de arte”.²⁶

Notas

1. Wilhem Furtwängler. *Concerning Music*. (London: Boosey & Hawkes, 1953), p. 53
2. Michael Chanan. *Música Práctica. The social practice of Western Music from Gregorian Chant to postmodernism*. (Londres: Editorial Verso, 1994), p. 166.
3. Tomás de Sancta María. Libro llamado *Arte de tañer fantasia*. (1565). (Ginebra: Minkoff Reprint, 1973), p. 37.
4. Tomás de Sancta María. Libro llamado *Arte de tañer fantasia*. (1565). (Ginebra: Minkoff Reprint, 1973), pp. 37-38.
5. François Couperin. *L'art de toucher le clavecin (1717)*. (Alemania: Breitkopf & Härtel, 1961), p. 20
6. Jean-Philippe Rameau. *Pièces de clavecin*. (París: Heugel & Cie., 1978), p. 16.
7. Carl Philippe Emanuel Bach. *Essai sur la vraie maniere de jouer des instruments, a clavier*. (París: Éditions Jean-Claude Lattés, 1979), p. 51.

8. Para información sobre este tema, véase: Cyril Ehrlich. *The piano. A history.* (Oxford: Clarendon Press, 1990).
9. Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke.* Serie IX, Vol II (Kassel: Bärenreiter, 1972), pp. 171-172.
10. En: Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística.* (Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001), p. 140.
11. *Idem.*
12. Del *Gradus ad Parnassum* existe una excelente selección de 50 estudios, de Hans von Bulow y otra de 25 estudios de Carl Tausig.
13. Carl Tausig. *Gradus ad Parnassum.* 29 Estudios escogidos. (New York: Edwin F. Kalmus, sin fecha), p. 30.
14. Acerca de este tema, véase: Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística.* (Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001), p. 160.
15. El *Manuscrito de Kafka* fue editado en 1970 por Joseph Kermann.
16. Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística.* (Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001), p. 163 y 166.
17. Hasta el presente son de uso diario sus estudios Op. 299, Op.740, Op. 335, Op. 337. Op. 365, Op.399, entre otros. Otro método de esta época que también adquirió vigencia durante casi un siglo es el *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule* (Gran Método teórico-práctico para el piano), escrito en 1858 por Sigismund Lebert y Ludwig Stark.
18. Alfred Cortot. *Principes Rationnels de la Technique Pianistique.* (Paris: Editions Salabert, 1957).
19. Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística.* (Madrid: Alianza Editorial S.A., 2001), p. 322.
20. Johannes Brahms. *51 Übungen für das Pianoforte.* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, sin fecha), p. 14, 37 y 40.
21. Este aspecto será teorizado profundamente por Rudolf Breithaup y su gran exponente en el siglo XX será el pianista chileno Claudio Arrau. Tanto que, en una entrevista realizada por Joseph Horowitz a Arrau, éste recuerda que, cuando Breithaup lo escuchó, siendo él muy joven, comentó, mientras tocaba: "Sí, sí, sí.! Definitivamente, es correcto." En: Joseph Horowitz. *Conversations with Arrau.* (New York: Limelight Editions, 1982), p. 109.
22. Luca Chiantore. *Historia de la Técnica pianística.* (Madrid: Editorial Alianza S.A., 2001), p. 428.
23. Los ejercicios de Hanon no eran un trabajo de vanguardia, sino más bien una expresión del academicismo digital tradicional y Anton Rubinstein lo adopta como base, anteponiéndolos a aspectos más personales de su pianismo.
24. Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística.* (Madrid: Editorial Alianza S.A., 2001), p. 433-434.

25. Rudof Maria Breithaup. *Die Natürliche Klaviertechnik* (Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolge, 1905), p. 23.
26. Alfred Cortot. *Curso de Interpretación*. (Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1934), p. 14.

Bibliografía

BACH, CARL PHILIPPE EMANUEL

- 1979 **Essai sur la vraie maniere de jouer des instruments a clavier**. (París: Éditions Jean-Claude Lattés).

BRAHMS, JOHANNES

- 51 Übungen für das Pianoforte** (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, sin fecha).

BREITHAUP, RUDOF MARÍA

- 1905 **Die Natürliche Klaviertechnik** (Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolge).

CASELLA, ALFREDO

- 1966 **El piano**. (Buenos Aires: Ricordi Americana).

CHANAN, MICHAEL

- 1994 **Musica practica**. The social practice of Western Music from Gregorian Chant to postmodernism. (Londres: Editorial Verso).

CHIANTORE, LUCA

- 2001 **Historia de la técnica pianística**. (Madrid: Alianza Editorial S.A.).

CORTOT, ALFRED

- 1934 **Curso de Interpretación**. (Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.)

COUPERIN, FRANÇOIS

- 1961 **L'art de toucher le clavecin** (1717) (Alemania: Breitkopf & Härtel).

CZERNY, CARL

- 1893 **Estudios** (New York: G. Schirmer, Inc.)

EHRlich, CYRIL

- 1990 **The piano**. A history. (Oxford: Clarendon Press).

FERGUSON, HOWARD

- 1979 **Keyboard Interpretation**. (Londres: Oxford University Press).

GILLESPIE, JOHN

- 1965 **Five Centuries of the Keyboard Music**. (New York: Dover Publications).

HIRZEL-LANGENHAN, ANNA

- 1978 **Greifen und Begreifen**. (Kassel: Bärenreiter).

MÚSICA

HOROWITZ, JOSEPH

1982 **Conversations with Arrau.** (New York: Limelight Editions).

MAECKEL, O.V.

1938 **Das organische Klavierspiel.** (Iserlohn: Franz Hanemann Musikverlag).

MOZART, WOLFGANG AMADEUS

1972 **Neue Ausgabe sämtlicher Werke.** Serie IX, Vol II (Kassel: Bärenreiter).

NEUHAUS, HEINRICH

1989 **The art of piano playing.** (New Hampshire: Longwood Academic).

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE

1978 **Pièces de clavecin.** (París: Heugel & Cie.).

SANCTA MARÍA, TOMÁS DE

1973 Libro llamado **Arte de tañer fantasia.** (Valladolid, 1565). (Ginebra: Minkoff Reprint).

SCHOENBERG, HAROLD

1990 **Los grandes pianistas.** (Argentina: Javier Vergara Editor).

TAUSIG, CARL

Gradus ad Parnassum. 29 Estudios escogidos. (New York: Edwin F. Kalmus, sin fecha).

VARRÓ, MARGIT

1929 **Der Lebendige Kalvierunterricht.** (Hamburg: N. Simrock).

FURTWÄNGLER, WILHEM

1953 **Concerning music.** (London: Boosey & Hawkes).