
LA IMPORTANCIA DE LOS INSTRUMENTOS HISTÓRICOS EN LA FORMACIÓN DEL PIANISTA

Miriam Gómez-Morán •

MONOGRÁFICO

El instrumento que hoy en día manejan los pianistas adquirió su forma actual con la aparición, entre otras cosas, del marco de hierro fundido y la encordadura cruzada. Son éstas dos de las características que permiten diferenciar el piano moderno del piano histórico, también llamado fortepiano. El piano moderno irrumpe en el mercado, por tanto, hacia 1867, año de la Exposición Universal de París, a la cual concurren las dos fábricas de pianos más poderosas de Estados Unidos: Steinway y Chickering. Ambas firmas habían adoptado una mecánica y una estructura muy similares, y recibieron la Medalla de Oro de la exposición como premio a sus innovaciones. Ahora bien: el hecho de que el piano moderno aparezca en el mercado mundial ese año no significa ni mucho menos que se introduzca rápidamente en la vida musical de Europa. Lo cierto es que tardará casi medio siglo en hacerlo. Conocemos, por ejemplo, la frialdad con que un compositor de la talla de Liszt reacciona ante la llegada de un par de “obsequios” de las dos compañías competidoras: dos pianos Steinway y dos Chickering, de los cuales sólo conserva uno (un Chickering) para la sala de conciertos de la Academia de Música de Budapest porque es del agrado de sus alumnos. Él sigue usando en esa institución su Bösendorfer de mecánica vienesa y, según testimonios varios de sus discípulos, rara vez toca el espectacular instrumento americano. Pero Liszt no es el único que sigue prefiriendo y usando instrumentos que hoy en día consideraríamos históricos, tanto de mecánica vienesa como inglesa. Brahms, por ejemplo, emplea durante su juventud el Graf vienés que hereda de Schumann. Cuando el piano se le queda pequeño (tenía una extensión de menos de siete octavas), adquiere un Streicher, también de mecánica vienesa. Mahler también poseyó un Graf. Verdi tenía un Erard, al igual que Ravel. Falla se desenvolvía en un ambiente francés en lo que a pianos se refiere. Hasta Bartók componía y estudiaba en su Bösendorfer de mecánica vienesa, el cual era por cierto muy similar a los que usaba

* Miriam Gómez-Morán ha sido profesora de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

Liszt. Bösendorfer fabrica sus últimos pianos de mecánica vienesa en los albores de la Primera Guerra Mundial y Erard sigue empleando la encordadura recta, su peculiar sistema de apagadores colocados bajo las cuerdas y una plancha de metal con barras de refuerzo (en lugar del marco de hierro fundido) hasta los años veinte.

El primer compositor que escribe exclusivamente para el piano moderno es Sergei Rachmaninoff. Si nos paramos a pensar en lo que esto significa, nos daremos cuenta de algo que sorprende a la mayor parte de los pianistas la primera vez que reparan en ello: un porcentaje altísimo del repertorio que tocan en el piano moderno no está concebido para él, sino para un instrumento que puede llegar a tener muy poco que ver con lo que estamos empleando. Las diferencias son notables en el sonido y la respuesta a las acciones del ejecutante. Podríamos hablar sin temor alguno de instrumentos distintos, algo que está de sobra claro para todos los pianistas en el caso del clave y el clavicordio, pero que tal vez no lo esté tanto en el del piano histórico. El fortepiano de la época de Mozart tiene mucho más que ver en lo que a sonido y técnica se refiere con un clave que con un piano moderno. La situación se complica cuando observamos que el número de pianos históricos que podemos clasificar *grosso modo* entre la aparición del invento de Cristofori y la del piano moderno según las fases de evolución de los instrumentos supera los diez: el recién nacido Cristofori, el Silbermann de C. P. E. Bach, el Walter de Mozart o del joven Beethoven, el Stein de la misma época, los instrumentos de Nanette Streicher, el Broadwood o el Erard de Beethoven, el Rosenberger o el Fritz del período Biedermeier (repleto de pedales y efectos de música turca, fagot y sordinas diversas), el Graf de Schumann y los triunfos vieneses lisztianos, el Pleyel de Chopin, el Erard del joven Liszt, el Streicher y el Bösendorfer en sus versiones vienesa y semi-inglesa, el Erard del Liszt de la Villa d'Este y de Ravel, etc.

¿Por qué es importante todo esto para el pianista moderno? Porque, sencillamente, cada compositor crea su obra en un contexto sonoro determinado, al que se adapta y del cual extrae el mejor efecto posible. Los compositores principales de obras para piano son hasta principios del siglo XX, además, grandes pianistas, lo cual les convierte en excelentes conocedores de las características del instrumento. Su escritura, por tanto, estará íntimamente ligada a las posibilidades expresivas del piano o el clave que les tocó conocer y no a las de un instrumento que ni siquiera pudieron llegar a concebir y que en muchos casos produce un efecto muy distinto al que ellos pretenden.

Para comprender mejor todos estos conceptos debemos dejar claro un hecho a menudo olvidado por los pianistas: el piano moderno no es más perfecto que cualquiera de sus predecesores. Simplemente, es distinto. Entre sus ventajas se encuentran la estabilidad de la afinación y la regulación, la resistencia ante condiciones climáticas adversas y un trato abusivo,

un mayor volumen sonoro y una tolerancia relativamente grande a la falta de precisión técnica del ejecutante. Eso hace que sea el instrumento ideal para el aficionado, que desea invertir el menor tiempo y dinero posibles en el mantenimiento del piano. De hecho, el impresionante aumento del volumen de ventas de pianos a finales del siglo XIX y principios del XX sólo puede explicarse por el entusiasmo del público no profesional, que descubre un instrumento fácil de hacer sonar de un modo agradable y que no requiere la atención constante que necesitaban los pianos históricos. Pero no todo son ventajas: el mayor volumen sonoro se obtiene en detrimento de la banda del *piano* y el *pianissimo*, que pierden su riqueza de colorido; la transparencia del piano histórico desaparece en el piano moderno por el uso de la encordadura cruzada; al emplearse una capa cada vez más gruesa de fieltro en los macillos (en lugar del cuero o de la construcción mixta de varias capas de cuero y fieltro), el sonido pierde armónicos superiores, con lo cual se hace excesivamente dulce y plano en su evolución; la robustez de la caja no permite la resonancia y proyección de sonido que tienen instrumentos más ligeros, con lo cual el piano moderno acusa una mayor sequedad que el piano histórico; el tremendo peso de las teclas del instrumento actual hace que lo que era natural y agradable físicamente al ejecutante en otras épocas se convierta en un esfuerzo ímprobo para el pianista de nuestros días y le confiera a la práctica diaria en muchas ocasiones un carácter más atlético que artístico. Quisiera dejar claro, no obstante, que el piano moderno tiene algo que el instrumento histórico no posee: la capacidad de servir de vehículo ideal para los requerimientos de la música compuesta durante la mayor parte del siglo XX, en especial para aquella escrita con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. En ese sentido, éste sería el auténtico repertorio "histórico" del piano moderno.

En cierto modo, al tocar obras concebidas para los instrumentos históricos en el piano moderno estamos haciendo una adaptación. Baste recordar las numerosas veces que tenemos que dejar por imposible una indicación de pedal escrita por el compositor porque en el piano moderno se mezclan todos los sonidos de un modo insoportable (como en el *S. Francisco de Paula caminando sobre las olas* de Liszt o la Sonata op. 53 de Beethoven) o porque el efecto es excesivamente seco (como ocurre con muchas de las pedalizaciones de Chopin). Otro tanto de lo mismo sucede con efectos como los *glissandi* de obras como la Fantasia en Do Mayor de Haydn o de la op. 53 beethoveniana: son de una dificultad extrema en el piano moderno y resultan excesivamente violentos, mientras que en el fortepiano correspondiente son facilísimos y suenan ligeros y flexibles. ¿Y qué decir de los rapidísimos *tempi* indicados por algunos compositores, irrealizables en el piano moderno?

El pianista que no conoce de un modo práctico los instrumentos históricos de teclado se encontrará con numerosos escollos parecidos a los descritos en el párrafo anterior. El que,

por el contrario, tiene una noción clara de cómo funcionan las obras en cuestión en el instrumento para el cual fueron concebidas, tendrá a su disposición muchos más recursos para solventar ese tipo de problemas. Además, obtendrá muchos más conocimientos que le serán valiosísimos en su trabajo con el piano moderno, algunos de los cuales vamos a explicar a continuación.

En el piano se juega principalmente con dos elementos para expresar todo la gama de matices expresivos de una obra: la duración de las notas y el volumen sonoro en el momento del ataque. El instrumentista no puede influir en el desarrollo del sonido una vez efectuado el ataque. Es más: el sonido sufre una inevitable disminución en un lapso relativamente corto de tiempo hasta llegar a extinguirse completamente. Esto puede dar la impresión de que el piano adolece de una tremenda pobreza de recursos, pero sin embargo está de sobra demostrado que puede satisfacer a la perfección las exigencias musicales de más alto nivel sirviéndose únicamente de esos dos elementos. No obstante, dado que disponemos únicamente de ellos para realizar una interpretación artística, nos vemos en la obligación de conocerlos con la mayor profundidad posible.

El clave carece frente al piano del recurso de poder modificar el volumen sonoro en el momento del ataque (nos referimos a que no se pueden realizar diferencias dinámicas entre notas tocadas con la misma registración), con lo cual el clavecinista, mucho más que el pianista, se ve en un principio en la necesidad de comprender a la perfección todos los secretos de la articulación (qué notas se ligan o se separan), la agógica (cómo modificamos la longitud de una nota con respecto a otra para obtener modificaciones en la acentuación) y el manejo de densidades (es decir, cuántas notas se mantienen bajadas al mismo tiempo, hasta qué punto se ligan o se separan las notas, cómo se obtienen diferentes efectos de acentuación regulando la velocidad de un arpeggio o tocando las voces de manera no simultánea) para poder realizar una ejecución satisfactoria desde un punto de vista artístico. Sin embargo, si nos damos cuenta de hasta qué punto es deficiente el conocimiento del pianista medio de todas las posibilidades que nos da el jugar con la duración de las notas, no será difícil comprender el papel enriquecedor que supondría el estudio del clave para él. Aprendería a articular de un modo correcto y a manejar la agógica y las densidades de manera natural porque no puede disfrazar la carencia de estos recursos con un fraseo decimonónico, inadecuado a todas luces para el contenido musical de las obras del repertorio clavecinístico. El instrumento no lo admite y el intérprete se da perfecta cuenta de ello. Se puede objetar que, en cualquier caso, estamos tocando en un instrumento diferente y que no tenemos por qué servirnos de los mismos recursos que utilizamos en aquel para el cual la obra fue concebida. A aquellos que opinen así, les pedimos que hagan la siguiente reflexión: los recursos expresivos que

pide la música en cada período están íntimamente ligados al funcionamiento de ésta. No se fraseaba o articulaba igual en el siglo XVIII que a mediados del XIX porque, sencillamente, había cambiado algo tan esencial como la velocidad a la que se sucedían los acontecimientos armónicos y rítmicos, así como las dimensiones en el tiempo de los elementos estructurales. Por tanto, tan erróneo es tocar la música del XVIII con los recursos del XIX como tratar de realizar una ejecución de una obra romántica siguiendo las leyes de la interpretación barroca.

El clave no posee un pedal que levante los apagadores (el pedal derecho del piano moderno). Eso no quiere decir que todo suene sumamente seco. Más bien al contrario: el clave tiene una resonancia constante que envuelve el sonido sin ensuciarlo. Cuando tocamos obras del repertorio clavecinístico en el piano, aun respetando al cien por cien la articulación que se emplearía en el instrumento original, caemos en el peligro de que el resultado sonoro sea excesivamente seco. Otro tanto ocurre con obras de fortepiano, especialmente con aquellas concebidas para un instrumento temprano. El problema se produce incluso en música escrita para un piano histórico tan reciente como el Erard lisztiano y se pone de manifiesto en obras como el *S. Francisco de Asís predicando a los pájaros* o la *Danza de los gnomos*, obras en las que Liszt no pretende una sonoridad seca en el registro agudo, sino una constante resonancia provocada por la desaparición de los apagadores en este instrumento a partir de una nota mucho más grave que en los pianos actuales. Para el pianista actual el decidir cómo debe usar el pedal en estos casos es muy difícil si no tiene una referencia sonora del efecto producido en el instrumento original. La mayor parte de las veces ni siquiera será consciente de la naturaleza del problema, sino que tan sólo se sentirá insatisfecho con el resultado sonoro sin saber exactamente qué hacer para mejorar su interpretación. Si el pianista ha tocado instrumentos históricos, inmediatamente se dará cuenta de cuál es la imagen sonora que pudo tener *in mente* el compositor y adaptará de un modo adecuado el uso del pedal en el piano moderno para recrear esa imagen del modo más convincente posible. De esta manera podemos emplear un pedal en la música barroca o clásica que no empañe la articulación y evitaremos la excesiva sequedad o el ruido ininteligible que suelen acompañar a algunas versiones de la música romántica.

Algo similar ocurre con los planos sonoros. El clave y el fortepiano son instrumentos con un sonido muy transparente en comparación con el piano moderno. El pianista que los conoce tiene una idea mucho más clara de en qué nivel de claridad estaba pensando el compositor en cada caso porque sabe cómo suena la obra en su medio original. Le resultará, por tanto, bastante más sencillo que al resto de pianistas regular las diferencias dinámicas y de textura entre planos sonoros para obtener la claridad deseada. Sabrá que el sonido en el registro medio-agudo de un fortepiano vienés desaparece a velocidades vertiginosas, con lo cual

probablemente toque *non legato* algunos pasajes que figuran escritos como *legato* en el texto. Tendrá presente que los bajos son sumamente nítidos en esos instrumentos y jamás los golpeará o caerá en la tentación de redoblarlos “para que suene más brillante”. Aprenderá a tocar *piano* con contenido *forte*, es decir, a darse cuenta de que no son simplemente los decibelios los que hacen que percibamos algo como fuerte, sino un comportamiento agógico diferente de la música, ya que el techo sonoro de esos instrumentos, mucho más bajo que el del piano moderno, le obliga a servirse exclusivamente de recursos no dinámicos para dar la impresión de estar tocando *fortissimo*. Esto es algo valiosísimo cuando se toca en salas grandes, donde el piano siempre va a quedarse pequeño de sonido, o en la ejecución camerística, donde todas las dinámicas han de rebajarse en el instrumento moderno para evitar anular a los compañeros de grupo.

El fortepiano presenta una gama tímbrica mucho mayor que el piano y responde mucho más directamente a los gestos que el pianista realiza al tocar. Esto es debido a que la maquinaria es bastante más simple, con menos palancas, con lo que todas las variaciones en el toque son recogidas con mucha mayor precisión que en el piano moderno. Si el pianista conoce las posibilidades tímbricas del fortepiano, sentirá la urgencia de obtener un resultado similar en el piano moderno y explorará con más ahínco los recursos de este instrumento que si se diera por satisfecho con la gama habitualmente utilizada.

El conocimiento de los instrumentos históricos ayuda también a no forzar la naturaleza de las obras. Hay veces en que tendemos a adoptar un *tempo*, un tipo de sonido o un fraseo que hubieran sido imposibles en el instrumento para el cual el compositor concibió la obra. De esta manera, la interpretación resulta poco natural, no fluye o da la impresión de superficial. En ocasiones, la sensación física del intérprete es desagradable, llegándose incluso a provocar lesiones en casos extremos. Si conocemos lo que era irrealizable en la época jamás caeremos en este peligro.

El clave y el fortepiano, con su rápida extinción del sonido, obligan al intérprete a ser consciente en todo momento de las tres fases de la ejecución de la nota (ataque, prolongación y abandono de la tecla), cosa que no siempre ocurre en el caso de los pianistas. Éstos están acostumbrados a un uso indiscriminado del pedal que tapa las imprecisiones en el momento de abandonar la tecla. El sonido largo del piano permite una ejecución falsamente sencilla del *legato*: parece que con juntar un sonido con otro tenemos todo lo que necesitamos para cantar una frase. Nada más lejos de la realidad: lo que hace que una frase esté bien delineada son las proporciones existentes entre la dinámica de las diferentes notas que la integran. Tanto si dos ataques seguidos son exactamente iguales como si son excesivamente distintos entre sí, el efecto que se percibirá será el de ruptura de la frase. El volumen sonoro que

tiene una nota en el momento de entrada de la nota siguiente también es importante. Como vemos, para controlar estos parámetros es necesario escuchar a la perfección cómo evoluciona el sonido después del ataque. Una vez más, el fortepiano es menos propenso a disfrazar estos hechos que el piano moderno. Si el intérprete consigue dominar estos aspectos en el instrumento histórico, hacerlo en el de nuestros días le resultará mucho más sencillo.

La mano izquierda, tan olvidada por los pianistas, es la pieza clave de la ejecución barroca. Dicha mano es la que lleva el bajo, sobre el cual se asienta toda la estructura de la obra. Los clavecinistas saben bien lo importante que es manejar conscientemente la mano izquierda en cuanto a lo que a toque y articulación se refiere. Entre los pianistas, demasiado acostumbrados quizá a un repertorio en el cual la voz superior le gana terreno al bajo, la desidia en la ejecución de la mano izquierda es algo frecuente. El estudio del clave ayudaría al pianista a reparar en la existencia del problema y a corregirlo.

En el plano puramente mecánico, la experiencia con los instrumentos históricos es también útil para conseguir un control más consciente del papel que desempeñan mano y brazo en la ejecución. El clave y el fortepiano exigen una economía de movimientos absoluta. El ataque se efectúa lo más cerca posible de la tecla y es realizado por el movimiento exclusivo del dedo. La postura del resto de la mano debe ser extremadamente flexible y tranquila. Los dedos que no tocan no deben alejarse del teclado. En el piano moderno sabemos que estrictamente no es posible realizar este tipo de ataque debido al mayor peso del teclado, pero lo que es cierto es que el pianista conseguirá controlar mejor la proyección de su ataque si se acostumbra a reducir a la mínima expresión todos los movimientos innecesarios y elimina los recorridos muertos en el ataque, que sólo sirven para perder precisión. Asimismo, aprenderá a no suplir gestos que han de ser realizados por una parte determinada de su anatomía por gestos que corresponden a otra. Un ejemplo de este error tan frecuente es el bajar las teclas con un movimiento lateral de la mano cuando tocamos con el 5° ó el 1° en vez de enfocar claramente el ataque con el dedo, lo cual origina un sonido pobre y de timbre desigual. El clave y el fortepiano no permiten caer en este tipo de vicios y el pianista que los toque se acostumbrará a evitarlos.

La ejecución resulta más natural físicamente en los instrumentos históricos que en los modernos. El mayor peso y tamaño de las teclas en estos últimos hace que muchos pasajes que deberían resultar ligeros y agradables a la hora de tocarse se conviertan en un ejercicio de levantar pesas. Esto es especialmente patente en el caso de manos pequeñas, que nunca podrán tocar con una comodidad absoluta pasajes en los que los dedos deben estirarse al máximo para abarcar ciertas extensiones. En muchos casos, la sensación de tocar forzado se convierte en algo tan habitual que el pianista ya no nota cuándo está empleando más esfuerzo

del estrictamente necesario. Por otra parte, hay muchos pasajes en la música cuya ejecución en el instrumento moderno causa una sensación física radicalmente opuesta a la que se corresponde con su contenido musical. Con frecuencia nos vemos en la situación de tocar un fragmento de carácter íntimo realizando todo tipo de movimientos desproporcionadamente grandes para conseguir un sonido bien cantado y que proyecte. El tocar instrumentos históricos ayuda a no perder de vista una sensación físicamente agradable y que se corresponda con la esencia del contenido musical de la obra. Con posterioridad nos será más fácil trasladar dicha sensación al piano y recuperarla siempre que nos sea necesario.

Una vez que hemos comprobado la utilidad que tiene para el pianista actual el conocer los fundamentos de la ejecución en los instrumentos históricos de teclado, no nos queda sino hacer desde aquí una petición a los responsables de la adquisición de material para los centros de enseñanza musical para que pongan a disposición de los alumnos de piano claves y fortepianos. Debería crearse una asignatura de instrumento histórico complementario. Sabemos que esos instrumentos no son precisamente baratos, por lo cual habría que realizar una selección de al menos cuatro instrumentos para cada centro en el caso de que el presupuesto no permita adquirir más: un clave y tres copias de fortepianos vieneses de 1780, 1815 y 1840 respectivamente. Invertir en este material es invertir en el futuro del panorama pianístico en nuestro país, algo de lo que se beneficiarán no sólo los alumnos de los centros, sino todas las generaciones de discípulos a los que éstos enseñarán a su vez durante su vida profesional, así como el público que tenga la oportunidad de disfrutar de un nivel interpretativo cada vez mayor en nuestras salas de conciertos. ■