
EL PIANO Y EL SIGLO XIX*

Leon Plantinga

QUODLIBET

En el siglo XIX el pianoforte asumió los cometidos tradicionales del clavecín como ejecutor del bajo cifrado, teclado acompañante e instrumento didáctico y, gracias a las inéditas posibilidades que brindaba, se convirtió además en la herramienta de laboratorio favorita entre los compositores para probar nuevas ideas y texturas. La música, elemento fundamental de la interacción social de la sociedad culta y elegante tradicional, pasó así a desarrollarse en torno al piano.

El nuevo orden social propiciado por las revoluciones de principios de siglo, el auge y abaratamiento de la producción que trajo la Revolución industrial y el interés de los compositores, pianistas y fabricantes en las posibilidades del nuevo instrumento hicieron posible su mejora y difusión a gran escala convirtiéndolo en una máquina moderna. La aseQUIbilidad y sofisticación técnica y creativa sin precedentes, reforzada por el esfuerzo que emprendieron las editoriales de música –con ayuda de la publicidad– para dirigir su actividad al nuevo y lucrativo mercado doméstico, provocaron una explosión espectacular del mercado pianístico, e hicieron posible que el piano, símbolo del éxito y de la sensibilidad, también pasara a ser un mueble familiar en los salones domésticos de los aficionados de la clase burguesa.

Algunos pianistas, liberados de las exigencias de los patrocinadores nobles o eclesiásticos, alcanzaron un grado de especialización sin precedentes y dieron origen en los salones de París a una nueva casta: el virtuoso de concierto internacional, capaz de inverosímiles proezas técnicas, casi diabólicas. La demanda de música fácil para los aficionados dio un nuevo impulso a la sonata y el Lied, ahora con acompañamiento, así como a nuevas especies de música de cámara con piano. A su vez, el piano fue testigo del pronunciado dualismo del mundo romántico del siglo XIX, tanto en la era clásica de principios de siglo, caracterizada por las ideas de Hoffmann y Schopenhauer, como durante el auge del positivismo y el realismo, el pensamiento científico y el progreso tecnológico e industrial de las postrimerías del siglo.

Así, el piano, sofisticada máquina moderna y mueble de calidad, se convirtió en el instrumento predilecto tanto en las salas de concierto como en las familiares, hegemonía de la que sigue disfrutando a principios del siglo XXI.

* Plantinga, Leon: “The Piano and the Nineteenth Century”, en *19th-Century Piano Music*, Larry Todd, ed. Routledge; 2ª edición (2004), cap. 1.

• Leon Plantinga es profesor emérito en la Universidad de Yale, Connecticut, EE.UU.

En el capítulo 26 de *Emma* (1815), la novela de Jane Austen, la heroína asiste a un té de gala en la casa de unos vecinos. En algún momento, “cierta agitación en el cuarto les indicó que el té había terminado, y que se estaba preparando el instrumento”. Emma accedió en ese momento a las “*muy* urgentes súplicas” de los otros y se sentó frente al pianoforte para cantar y tocar: “Conocía demasiado bien sus propias limitaciones como para atreverse con más de lo que podría interpretar airosamente; no carecía ni de gusto ni de espíritu en las cosas pequeñas que son generalmente aceptables, y se acompañaba bien cuando cantaba”. En una reunión posterior (capítulo 28), el joven Frank Churchill le pide a Jane Fairfax, una pianista más capaz, que continúe tocando:

–Si fuera tan amable –dijo él–, sería uno de los vals que bailamos anoche; permítame vivirlos de nuevo. Ella tocó.
 –¡Qué felicidad oír de nuevo una melodía que lo ha hecho dichoso a uno! Si no me equivoco, se bailó en Weymouth.
 Ella lo miró un momento, se sonrojó profundamente y tocó otra pieza.

Aquí, en la segunda década del siglo XIX, se entiende que el instrumento es el piano. Y el piano era, de hecho y en muchos sentidos, el instrumento del siglo. En la novela de Austen lo encontramos en su contexto más usual, sirviendo como instrumento solista y de acompañamiento en una elegante escena doméstica en una velada musical de aficionados. Los intérpretes son principalmente mujeres, ya que la interpretación pianística a un nivel no demasiado avanzado se consideraba uno de los logros femeninos más deseados. Los niveles de pericia que se esperaban de las mujeres incluso variaban según su situación social. A Emma, “guapa, inteligente y rica” y, por consiguiente, con todas las probabilidades de casar bien o de un matrimonio ventajoso, no le preocupa no tocar tan bien como Jane Fairfax, cuyas circunstancias sugieren un futuro como maestra o institutriz. La última se ve envuelta, sin embargo, en la interacción entre las patéticas fuerzas sociales extramusicales del segundo pasaje que se acaba de citar. Por otra parte el puro retrato de la probidad, la Srta. Fairfax es conducida al piano para colaborar con su admirador en la recreación de una escena en la que era evidente que habían bailado el vals –esa diversión atrevida, reciente importación continental, cuyo estrecho contacto era apenas aceptable para la sensibilidad de la clase alta inglesa. Así como el baile del vals (sin duda con acompañamiento de piano al principio) era una ocasión propicia para las intimidades, normalmente prohibidas, su música, recreada al piano, permitía referirse a ellas, lo cual habría estado totalmente fuera de lugar en una conversación como es debido.

The Woman in White, de Wilkie Collins, ofrece una escena similar casi medio siglo después (1860). Laura Fairlie está enamorada del maestro de dibujo residente, Walter Hartright, pero está prometida a otro hombre en un matrimonio de conveniencias. Hartright, por lo tanto, planea marcharse. Él recuenta después los sucesos de la última tarde que pasó en la propiedad de Fairlie (capítulo 1-i):

—¿Quiere que toque algunas de esas pequeñas melodías de Mozart que le gustaban tanto? —preguntaba ella, mientras abría nerviosamente la música y la recorría con la vista al hablar. Antes de que yo pudiera agradecersele se dirigió apresuradamente al piano... Mantuvo los ojos clavados en la música, música que ella se sabía de memoria, que había tocado una y otra vez, en épocas anteriores, sin el libro... Sólo me daba cuenta de que ella era consciente de que yo estaba muy cerca, al ver que la mancha roja de su mejilla, la más próxima a mí, se desvanecía, y que la palidez se apoderaba de toda la cara.

—Siento mucho que se vaya —dijo ella, su voz perdiéndose casi en un cuchicheo, sus ojos mirando la música cada vez con más intensidad, los dedos volando por encima de las teclas del piano con una extraña energía febril que nunca había sentido antes.

—Recordaré esas palabras amables, Srta. Fairlie, mucho después de que mañana haya llegado y haya pasado. La palidez de su cara se hizo más intensa, y alejó más el rostro de mí.

—No hable de mañana —dijo—. Dejemos que esta noche nos hable la música, en un lenguaje más feliz que el nuestro.

Aquí, también, tocar el piano es un entretenimiento vespertino proporcionado por una mujer soltera joven. Y, de nuevo, se trata de algo más que un entretenimiento; en una adaptación de la presunción decimonónica sobre la música como portavoz de lo que no puede decirse, la Srta. Fairlie, por medio de la interpretación, intima con el Sr. Hartright sus sentimientos relacionados con las circunstancias de su contratación, gobernadas por unas convenciones sociales que no les permiten ni siquiera tutearse al dirigirse uno al otro. Las obras teatrales y las novelas del siglo XIX, en Inglaterra y Alemania en particular, insinúan que minidramas como éste ocurrían a menudo en los estudios burgueses (véase la ilustración 1). En Francia, Stendhal escribió ya en 1801 que “en nuestro siglo es completamente esencial que una joven sepa música; en caso contrario, se consideraría que ha recibido una educación deficiente” (Guichard, p. 71). Pero la música, a cualquier nivel, no era un simple entretenimiento fútil o una manera poco juiciosa de llenar las horas ociosas de las hijas solteras (cuya ociosidad misma era una señal deseable de refinamiento). La música estaba imbricada en el propio tejido de la interacción social: era parte del sistema de señales con el que las personas se comunicaban entre sí. Y durante todo el siglo esto ocurría rutinariamente en torno a ese familiar objeto inmóvil, símbolo tanto del éxito como de la sensibilidad: el piano.

El dominio indiscutible del piano en la música de los aficionados lo afirman unos pocos datos áridos (elegidos casi al azar) relacionados con las editoriales y empresas de música, una iniciativa dirigida de manera abrumadora al mercado de música doméstica. De las veintidós publicaciones musicales de la editorial vienesa Artaria & Comp. (alguna en colaboración con Tranquillo Mollo), en 1800, todas menos dos requerían la participación del piano (Weinmann, pp. 51-56). En el mismo año se reseñaron setenta y tres publicaciones de nueva música en las columnas del *Allgemeine musikalische Zeitung*; en sesenta y tres participaba (explícita

o implícitamente) el piano¹. Un recuento similar de “reseñas críticas” en la *Revue et Gazette musicale* de 1835 muestra el empleo del piano en cuarenta y ocho de las cincuenta y cinco nuevas ediciones. Las listas exhaustivas de publicaciones musicales en el *Handbuch* de Hofmeister revelan cantidades similares más avanzado el siglo. Entre los cientos de ofrendas instrumentales relacionadas durante los años 1844-1851, el piano participaba aproximadamente en un ochenta y cuatro por ciento, al igual que en la inmensa mayoría de las publicaciones para voz (Hofmeister, 1852, pp. 1-219). Las proporciones eran todavía muy similares en el período 1892-1897 (Hofmeister, 1900, pp. 1-189). En la década de 1770, el editor londinense Novello publicó un catálogo de su colosal “Universal Circulating Music Library”. De los miles de publicaciones musicales continentales e inglesas relacionadas—desde partituras orquestales (en muchos casos con las partes) de óperas, oratorios y sinfonías hasta solos de flauta—, más de las tres cuartas partes requieren piano. El tipo de música que más a menudo escuchaban los europeos en el siglo XIX parece ser que, en gran medida, fue generado por una sola práctica social: la interpretación de música por aficionados en torno a un piano, en casa.



Ilustración 1
Grabado de *The Ladies' Companion and Monthly Magazine* (1859).

¹ A veces se publicaban *Lieder* sin que el título mencionara el acompañamiento. Las reseñas en cuestión, sin embargo, no dejan ninguna duda de que todas las colecciones de *Lieder* reseñadas ese año tenían acompañamiento de piano.

Pero el piano era también un instrumento intensamente público. Su desarrollo durante el siglo XVIII coincidió exactamente con el crecimiento de un “público” burgués, y desde la primera aparición conocida como instrumento solista en un concierto público a mediados de 1768², la preferencia fue en aumento, hasta convertirse en unas décadas en el único instrumento musical que, rutinariamente, se presentaba sin acompañamiento ante un público. Esta popularidad creciente de la interpretación pianística solista fue un ingrediente fundamental del aumento de la popularidad de esa nueva casta de músico, el virtuoso de concierto internacional. La primera ola de virtuosos, aproximadamente entre 1780 y 1820, la produjeron en gran medida esos dos viveros gemelos de actividad pianística, Londres y Viena. Los participantes eran Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer, Jan Ladislav Dussek, John Field, el joven Ludwig van Beethoven (hasta cierto punto), Johann Nepomuk Hummel e Ignaz Moscheles. Estos músicos labraron su reputación inicial como intérpretes –componían, se asumía a menudo, sobre todo para alimentar su interpretación– y juntos fueron pioneros en establecer un tipo de “circuito de concierto” cuyos *loci* principales se encontraban en Londres, París, Viena, Berlín y San Petersburgo.

Pero sólo en París se daban las condiciones políticas y culturales precisas para el inconfundible virtuoso de las décadas de 1830 y 1840. El París de la década de 1830 retuvo el prestigio que había adquirido en los días del Rey Sol, como dictadora de la moda en casi todas las esferas, desde la literatura y el teatro a la costura y el arte culinario (algunos cocineros notables de la vieja nobleza, habiendo perdido su trabajo en las revoluciones, operaban caros restaurantes en la ciudad). Las revoluciones de 1830 de hecho habían hendido Europa en dos entidades políticas: al este del Rin, la vieja Santa Alianza todavía era capaz de intervenir en los asuntos de naciones particulares; en Francia y en los otros países occidentales el control de los poderes reaccionarios había sido abolido para siempre. Bajo la monarquía de Julio, París se volvió un lugar de liberalismo y libertad incomparables. Se toleraba la inconformidad casi de cualquier tipo, y virtualmente todas las profesiones abrían sus puertas al talento o, en palabras del historiador E. J. Hobsbawm, “se mire como se mire, a la energía, la astucia, el trabajo agotador y la codicia” (Hobsbawm, p. 189). La burguesía ascendente de París deificaba el éxito individual, independientemente de que el logro tuviera lugar en la Bolsa o en la sala de conciertos. Y, probablemente, los artistas de todas las clases disfrutaban de un grado mayor de aceptabilidad social que en cualquier otra ciudad europea.

² En un concierto en Thatched House en Londres, interpretado por J. C. Bach. Se anunció en el *Public Advertiser* del 2 de junio de 1768. Parece ser que lo que Bach tocó esa noche fue un piano rectangular: un instrumento muy inadecuado para una actuación pública. Más tarde durante ese mismo año, el piano debutó en París como instrumento solista sin acompañamiento en los *Concerts spirituels*.

Todos los virtuosos de París vinieron de alguna parte del este, sumándose a una proce-
sión ininterrumpida de intelectuales, artistas y buscadores de fortuna que llegaron entre la
década de 1820 y 1830 para aprovecharse de las oportunidades que apenas se ofrecían en nin-
gún otro lugar. Los más grandes entre ellos, claro, fueron Frédéric Chopin y Franz Liszt. Se
tiende a recordar a otros dos principalmente por su relación con éstos: Frédéric Kalkbrenner
fue durante una temporada maestro de Chopin, y Sigismond Thalberg (véase Ilustración 2) era
el rival de Liszt más amenazador.



Ilustración 2
“El pianista Sigismond Thalberg”
grabado francés, 1835, aprox.

Algunos, como Johann Peter Pixis, Henri Herz, Franz Hünten y Alexander Dreyschock
son ahora poco más que nombres. Pero en conjunto, este grupo redefinió virtualmente el arte
de la interpretación pianística. Y aunque al principio se inspiraban, por lo menos en parte, en
el ejemplo de Paganini, ellos –y su instrumento– se hicieron en la imaginación pública con los
derechos de propiedad del nombre y la noción de “virtuoso”.

Parte del carácter distintivo de los virtuosos es su afiliación a las especies de artistas de
evolución reciente que dirigían su esfuerzo casi exclusivamente al nuevo público. Liberados de
las exigencias de proveer una oferta variada que los patrocinadores nobles o eclesiásticos siem-

pre les habían impuesto a los músicos, eran libres de especializarse en su propio instrumento hasta un grado sin precedentes. El régimen diario de Liszt (mencionado en una carta de 1832) de “cuatro a cinco horas de trinos, sextas, octavas, trémolos, notas repetidas, cadencias y similares” era un lujo que sólo se podían permitir los que no estaban en deuda con nadie. Siguió una explosión espectacular de nuevas técnicas para teclado. Los virtuosos obsequiaron a su público con nuevas figuraciones originales e interpretadas a velocidades sin precedentes, así como con la explotación completa de los extremos del registro del piano. Proliferaron las nuevas texturas para teclado; dos que se convirtieron en estándar fueron la figuración que presenta octavas repetidas a gran velocidad y acordes divididos entre las manos, y la sonora melodía de Thalberg en el registro medio con arpeggios por encima y por debajo. Los críticos contemporáneos percibieron una nueva resonancia y plenitud en el sonido del piano, particularmente en la manera de interpretar de Thalberg; Henri Blanchard escribió en 1836 que “Nadie ha *cantado* nunca al piano como Thalberg. El sonido se sostiene con matices agregados por medio de un *rinforzando*, de tal manera que parece que se está oyendo el expresivo arco de [Alexandre] Batta, deslizándose airoso sobre las cuerdas de su violonchelo, o las dulces notas de la trompa de [Jacques-François] Gallay, que se apoderan de nosotros con una dulce melancolía”³.

La imaginación y el saber hacer de los virtuosos fueron uno de los factores principales en la aparición de un nuevo tipo de interpretación pianística durante este período; los cambios en el propio instrumento (alentados por los pianistas mismos) fueron otro. Liszt y Thalberg adquirieron su reputación a la vez que el piano moderno (en términos generales) aparecía en escena. Habría sido una pérdida de tiempo para Liszt invertir tantas horas con las “notas repetidas” (la textura de “duplicación a la octava” y las figuraciones relacionadas habrían sido prácticamente imposibles) antes de que los Erard perfeccionaran el mecanismo de acción repetitiva en la década de 1820. Y el piano de cola con refuerzos de metal, que introdujeron los fabricantes ingleses y franceses en la década de 1820 para acomodar la expansión del registro y la tensión, hizo posible, literalmente, un nuevo estilo de interpretación. Los pianistas podrían emplear ahora el peso de los brazos y los hombros para añadir intensidad y resonancia. Antes de esta época, una “técnica pesada” era totalmente imposible, como puede comprobar cualquier pianista moderno cuando prueba incluso los Erard o Broadwood más sólidos de antes de 1820, aproximadamente. El método de piano de Thalberg y los informes contemporáneos implican que la nueva plenitud de sonido que producía el piano estaba en deuda con esta técnica.

Los virtuosos de París y su instrumento fueron asimilados fácilmente por la cultura popular de la ciudad. Los parisienses de la época mostraban su predilección por todas las

³ *Revue et Gazette musicale* 3, 1836, p. 178. “Cantar al piano” era una especie de marca registrada de Thalberg. Su método de piano se titulaba *L'Art du chant appliqué au piano*.

corrientes sensacionalistas tanto en el arte como en la vida cotidiana, pero parecían favorecer especialmente lo macabro o diabólico. El juicio al asesino múltiple Lacenaire, en 1835, y su ejecución pública en 1836 (que menciona Hugo en *Los miserables*) eran los sucesos más populares en la competición contra reloj que, sin duda, existía entre éstos y la representación dramática de argumento similar que Scribe y Meyerbeer estaban ofreciendo en los escenarios de la Ópera⁴. Desde Paganini, la idea del virtuoso había asumido un color especial que se identificaba con este gusto por lo terrorífico. Las inverosímiles proezas técnicas del violinista parecían indicar, en una suerte de inversión de la vieja noción de la inspiración sobrenatural, siniestras conexiones con el más allá; “su mirada oscura y penetrante, junto con la sonrisa sardónica que de vez en cuando aparecía en sus labios, era interpretada por las mentalidades vulgares, y por ciertas mentes enfermas, como pruebas irrefutables de un origen satánico” (Fétiis, p. 59). Liszt no se dio prisa en desmentir sospechas similares sobre las fuentes de sus propios poderes extraordinarios; su amante, la condesa d’Agoult, escribió sobre su “aire distraído, inquieto, como el de un fantasma que va a ser convocado de vuelta a las sombras” (Perényi, p. 80). Y tanto él como los otros pianistas trataron de capturar algo de las sensaciones escalofriantes y la excitación de la ópera de la época en las innumerables fantasías y variaciones que introdujeron en su música. Bajo las manos del hechicero-virtuoso, el piano se convirtió en un escenario en miniatura en el que se volvían a representar una y otra vez los momentos singulares del drama.

La embriagadora dimensión pública del pianista virtuoso existía en un tipo de relación simbiótica con el espacio de la música doméstica. Las dos estaban conectadas por el doble cordón umbilical de la manufactura de pianos y la edición musical: dos indispensables industrias al servicio de los músicos aficionados. El pionero indiscutible en el establecimiento de dicha conexión había sido Clementi, que adquirió fama antes de 1800 como cosmopolita virtuoso del piano y compositor de música para éste, reputación que en el nuevo siglo rindió beneficios a Clementi & Co., fabricantes de pianos y editores de música de Londres (Plantinga, pp. 293-95). Aquí presenciamos el nacimiento de esa práctica del siglo XIX, relacionada con Jano que casa a la música y el comercio: un pianista famoso presta su nombre a un instrumento con ciertas características o a una colección de publicaciones musicales y comparte los beneficios que producen las ventas de la comercialización de la música en el mercado doméstico. Muchos de los virtuosos de piano más conocidos de la siguiente generación participaron en algún plan

⁴ En la imaginación colectiva, la acción violenta en las calles y en el teatro tendían a mezclarse. Reflejando la preocupación de la época por el crimen urbano, el vizconde de Launay escribió en 1843: “Durante el último mes el único tema de conversación ha sido los ataques nocturnos, los atracos, los robos descarados... Las fiestas nocturnas acaban todas como el principio del cuarto acto de *Los hugonotes*, con la bendición de las dagas. A los amigos y parientes no se les permite ir a casa sin una rutinaria inspección de armas (Chevalier, p. 3).

similar. Kalkbrenner promocionó los pianos fabricados por la empresa (del antiguo compositor) Ignace Pleyel; Herz formó sociedad con el fabricante parisiense de pianos Klepfer y después vendió instrumentos bajo su propio nombre. Los fabricantes de pianos, a principios de siglo, inauguraron la práctica moderna de proporcionar instrumentos gratis a músicos de renombre (Beethoven recibió dos, de Erard, de París, en 1803, y de Broadwood, de Londres, en 1818). Los establecimientos más grandes como Pleyel y Erard incluso mantenían salas de concierto en las que se podía aplaudir tanto al intérprete como al piano. Con un espíritu muy similar, los editores de música comenzaron a comercializar arreglos de pianistas famosos. Por ejemplo, Maurice Schlesinger de París, junto con el pianista Thalberg, poseían los derechos de transcripción de la música de los éxitos del momento en la Ópera de París. Thalberg producía los arreglos y adaptaciones para piano; Schlesinger las imprimía y publicitaba, y estimulaba las ventas posteriores orquestando los grandes elogios a la empresa conjunta que se incluían en las columnas del medio publicitario de la casa, la *Revue et Gazette musicale*⁵.

Algunos contemporáneos deploraron sin demora los abusos de este pacto entre la música y Mammón*. Los vilipendios que Schumann dirigió a los virtuosos y su repertorio son bien conocidos. (Y, en ocasiones, Heine aplicó lo más agudo de su ingenio a la situación, como cuando comparó a Kalkbrenner con “un bombón que ha caído en el barro”)⁶. Todas las fantasías grandilocuentes y brillantes variaciones, los vacuos *morceaux de salon y souvenirs de...* de los virtuosos mortificaban particularmente a Schumann y a otros músicos que compartían las opiniones de éste, que consideraban que el piano y su música pertenecían a la esencia de una nueva “era poética en música” que había comenzado con Beethoven. E independientemente de que queramos argüir a favor o en contra de la historiografía de “la nueva era” de Schumann, no cabe duda de que el piano ocupó un lugar central en la composición seria, desde la época de Beethoven hasta la suya propia. Desde luego que no ha habido ningún otro periodo en la historia de la música occidental en el que un solo instrumento haya ocupado un lugar tan preeminente en la obra de los compositores principales. La imaginación musical del joven Beethoven estaba firmemente enraizada en el piano, y hasta la época de los últimos cuartetos, la música que compuso para el piano (o con él) traza con más claridad la trayectoria de su estilo. El piano era el instrumento de Schubert y aparece en la mayor parte de su mejor música. Chopin y Liszt, de joven, escribieron casi exclusivamente para él, como hizo

⁵ El relato más completo sobre el piano en el entorno social y comercial del siglo XIX sigue siendo el de Arthur Loesser: *Men, Women and Pianos*, Nueva York, 1954.

* N. del T.: “Mammón”, nombre proveniente del arameo que aparece en la Biblia y el Nuevo Testamento (“No podéis servir a Dios y al dinero”, Lc 16, 13) como personificación de la adoración insensata del dinero y la codicia.

⁶ Heine, Heinrich: *Samtliche Werke*, Leipzig, 1915, 9, p. 280.

Schumann durante su primera década de compositor. En la obra de Weber y Mendelssohn el piano es una fuerza menos tiránica pero, no obstante, una presencia muy sólida. Y, por supuesto, el número de *Kleinmeister* (así juzgados por la posteridad) que se consagraron principalmente al piano es legión. Además del mencionado Dussek, Field, Hummel, Moscheles y toda la tropa parisiense de virtuosos, citaremos sólo el principio de una lista que se recopila con facilidad: Ludwig Berger, Henri Bertini, J. B. Cramer, Carl Czerny, I. F. Dobrzanski, y Heinrich Enckhausen.

Conforme el piano ascendía velozmente hasta una posición dominante a finales del siglo XVIII y principios del XIX, dejaba en su estela varios nuevos géneros musicales. De éstos, el más temprano fue la sonata para teclado con acompañamiento, cuyo ascenso hasta un lugar prominente a partir de la década de 1770 parangonaba el del nuevo instrumento. Mientras que la sonata para teclado con acompañamiento surgió a raíz de la demanda de música fácil para los aficionados, su descendencia en el siglo XIX la constituyen todas las especies de música de cámara con piano: las sonatas para piano y otro instrumento, tríos y cuartetos para piano, y otras similares. La persistencia con la que el patrimonio de estas obras se afirmó puede inferirse de un comentario que Schumann hizo en 1836 mientras revisaba algunos nuevos tríos para piano de compositores menores: el tipo de conjunto necesario para interpretarlos, dijo, es “un intérprete exaltado al teclado, y dos amigos comprensivos que lo acompañen suavemente” (*Neue Zeitschrift für Musik* [en adelante, *NZM*] 5 [1836]: 4). Y todavía pueden verse vestigios de ese linaje en el papel principal que desempeña el piano en la música de cámara, en épocas tan tardías como las de Brahms y Dvořák.

La vida de otro género asociado con el piano, el *Lied* con acompañamiento de teclado, siguió una trayectoria algo similar. También empezó en el siglo XVIII como música escrita explícitamente para aficionados. La necesaria facilidad de interpretación se convirtió, en este caso, en una virtud, cuando los teóricos del norte de Alemania nominaron el *Lied* como la auténtica encarnación del sagrado ideal de “estilo folclórico”⁷. El instrumento que con más frecuencia se usó para acompañar el *Lied* hasta, aproximadamente, la década de 1780, fue ese instrumento favorito de los hogares alemanes, el clavicordio. Pero durante la década de 1790, en Alemania meridional surgió dentro del género un nuevo subtipo, la balada dramática, cuyo estilo sugiere claramente la presencia del pianoforte, instrumento en alza. Los vívidos efectos programáticos que se encuentran en los acompañamientos e interludios para teclado en *Colma* o *Lenore*, de Johann Rudolf Zumsteeg, que describen cosas tales como cascadas, tormentas y

⁷ Christian Gottlieb Krause fue uno de los primeros en adoptar esta doctrina del *Lied*, en *Von der musikalischen Poesie* (Berlín, 1753). Algunos de los rasgos estilísticos ahí prescritos, como evitar el melisma y la repetición de palabras, pasaron a formar parte del género durante el siglo XIX.

caballos galopando, parecen como una auténtica celebración de las posibilidades del nuevo instrumento. Aproximadamente dos décadas después, el humilde *Lied* se vio transformado en una obra de arte culto gracias a Franz Schubert. En toda la novedad y variedad de estilo y expresión que esa transformación llevó a cabo, bien puramente lírica, dramática o narrativa, la centralidad del sonido del piano siguió siendo una constante.

En el siglo XIX, el piano se convirtió en el instrumento “utilitario” por excelencia que sigue siendo hoy. Heredó el manto de ubicuo instrumento para la ejecución del bajo continuo de los dos siglos anteriores, asociado a casi cualquier clase de música cantada o interpretada en otros instrumentos⁸. Y los instrumentos de teclado siempre habían sido inestimables para la educación musical; exponen frente al estudiante una muestra gráfica del sistema tonal, y producen sonidos aceptables cuando los tocan manos inexpertas. Durante el siglo XIX, estudiar música se convirtió en sinónimo, en muchas partes, de estudiar piano; ya en la década de 1820 los “directores de música” contratados por los internados ingleses hacían referencia, simplemente, a los profesores de piano.

Asimismo, siempre se han usado los pianos para “probar cosas” o “mostrar cómo suena una pieza”. El siglo XIX nos ofrece innumerables viñetas ilustrativas. Por ejemplo, viene al caso la escena de finales de 1805 en la que los amigos de Beethoven, reunidos en la casa del Príncipe Lichnowsky, intentaron persuadir al recalcitrante compositor de que acertara el primer acto de *Fidelio*; el tenor Joseph August Röckel rememoraba (en una conversación con Thayer en 1861): “Como íbamos a revisar toda la ópera, nos pusimos a trabajar inmediatamente. La princesa L. tocaba en el piano de cola la partitura orquestal de la ópera y Clement, sentado en un rincón de la sala, acompañaba al violín la ópera entera, de memoria...” (Forbes, p. 389). Wagner, como sabemos, interpretaba al piano para sus amigos su nueva música, y (dando un salto hacia adelante) Debussy escuchó por primera vez la *Consagración de la primavera* de Stravinsky al tocarla con el compositor en un dúo de piano a cuatro manos (Lockspeiser, 2, p. 181). La práctica común entre los compositores del siglo XIX de preparar partituras orquestales condensadas, o “particellas” de música para grandes conjuntos está sin duda relacionada con la costumbre de probar las cosas en el piano; la producción rutinaria de versiones de su música orquestal para dos pianos características de Brahms representa un tipo de extensión formalizada de este hábito.

Hasta aquí hemos estado hablando del siglo XIX como de una sola entidad cronológica, de un periodo de tiempo integral durante el cual se pueden mencionar ciertos desarrollos musi-

⁸ El piano fue usado literalmente como instrumento de bajo continuo en Inglaterra desde la segunda estancia de Haydn en Londres, en 1794 y 1795 –cuando “dirigió” sus sinfonías desde el piano– hasta mediados de 1820, por lo menos, cuando Clementi hizo lo mismo.

cales y culturales bastante coherentes relacionados con el piano. Cuál es la auténtica coherencia del siglo, y si nuestras observaciones pueden coordinarse con su topografía músico-cultural es, por supuesto, un tema polémico. Permítasenos una breve digresión para examinar este punto.

En el ensayo “Neuromantik”⁹ de 1974, Carl Dahlhaus reflexiona acerca de las varias maneras de dividir el siglo desde una perspectiva músico-histórica. ¿Debería entenderse la década de 1830, en la época de la Revolución de julio, como una cesura histórica, tanto en la música como en la política? Berlioz y Meyerbeer, en su opinión, parece que se diferencian lo suficiente de Beethoven y Rossini como para justificar tal procedimiento, pero “en Alemania, por otro lado, la relación entre Weber y el joven Wagner (el compositor de óperas románticas, que es deliberado reinterpretar como ‘dramas musicales’), o la de Beethoven y Schubert por una parte... y Schumann y Mendelssohn por otra, está demasiado próxima como para permitirnos hablar de dos épocas o del fin de una era musical” (19 CM 3 [1979], p. 104).

La nitidez del año 1830 como línea divisoria variará, dice Dahlhaus (con bastante razón), según dónde se ponga el énfasis. Si se piensa en la música como uno de los participantes en un nexo social y político, dicha división es bastante convincente; lo es mucho menos si se piensa exclusivamente en la música. Y si nuestro interés se concentra en los sucesos en Francia (donde el desarrollo musical parece estar estrechamente relacionado con los cambios sociales y políticos), se puede defender con más facilidad una cesura en torno a 1830 que en el caso de Alemania, donde ésta parece más tenue. Dahlhaus distingue de nuevo entre la música como actividad autónoma y como participante en una cultura o *Zeitgeist*, cuando estudia la época correspondiente a la mitad del siglo (justo después de las revoluciones siguientes) como otra posible línea divisoria en la historia de la música. La continuidad entre Berlioz y Liszt, Schumann y Brahms, y Wagner joven y viejo, concluye Dalhaus, es suficiente para desacreditar cualquier cesura que se haya establecido en términos puramente musicales. Pero Dalhaus mantiene que, aparentemente, el siglo puede dividirse por la mitad con bastante pulcritud (y éste parece ser el punto principal de su ensayo), con respecto a la coordinación de la música con su ambiente intelectual y cultural: “Podría decirse que la música de principios del siglo XIX era romántica en una época de romanticismo, que produjo poesía y pintura románticas, e incluso física y química románticas, mientras que el romanticismo de las postrimerías del siglo era romántico en una edad no romántica, dominada por el positivismo y el realismo” (19 CM 3, 1979, p. 99).

En este ensayo Dahlhaus no nos dice con mucha claridad cuál es, de la rica y variada oferta de corrientes intelectuales denominadas “romanticismo”, la que él considera ser la fuerza domi-

⁹ En *Zwischen Romantik*, pp. 5-21. La traducción de Whittall de este ensayo también aparece en *19th Century Music* (de ahora en adelante, 19 CM) 3, 1979, pp. 97-105.

nante durante el principio del siglo XIX, que actúa como anfitriona bien dispuesta¹⁰. Pero su cita de Hoffmann, Wackenroder y Schopenhauer como representantes de esta fuerza, y el “positivismo” y el “realismo” de las postrimerías del siglo como sus antípodas, sugieren que tiene en mente el idealismo trascendental y la creencia en la primacía del mundo noumenal que comparten estos escritores. Si éste es el caso, me parece que debería de haber usado la otra distinción, relacionada con las diferencias nacionales y regionales, que había aplicado al problema de las subdivisiones del siglo. Este idealismo moderno, este forcejeo con el legado metafísico kantiano que se percibe durante las primeras décadas del siglo en Schopenhauer, Schelling y Fichte, y en su aspecto literario en escritores tan diversos como Hoffmann y Kleist, era motivo de gran preocupación en Alemania. Pero no es suficiente atribuir las mismas razones a los franceses, ingleses e italianos, entre los que la metafísica según el modelo alemán contaba con poco apoyo. Hacia 1830, Auguste Comte describió un proceso de desarrollo que operaba en todas las ramas del conocimiento humano, en el que una fase “metafísica” ya se veía seguida de una “positivista”, característica de las ciencias físicas. En Inglaterra, durante la misma época —donde la filosofía había mostrado una fuerte inclinación empírica y práctica desde los días de Hume y Locke— los pensadores más importantes como John Stuart Mill compartían el entusiasmo de Comte por aportar a las preocupaciones sociales, políticas y morales algo de la metodología y seguridad de las ciencias.

Pero por más sesgada que pueda parecer la formulación de Dahlhaus, parece que es básicamente justo considerar la historia intelectual europea del siglo XIX como marcada por un dualismo más pronunciado de lo habitual. El impulso idealista, más popular en Alemania a principios de siglo, aspiraba a niveles de conciencia y conocimiento inaccesibles a las operaciones ordinarias del raciocinio humano; desconfiaba de la compilación y ordenación científica de datos observables por su superficialidad, y valoraba la emoción, la intuición, el vuelo de la imaginación y la sensibilidad poética —y la música culta árida— como caminos de auténtica comprensión. La opuesta vista “positivista”, presente desde el principio y que va ganando ímpetu

¹⁰ ¿Es admiración por lo “primitivo” y la “simplicidad de la naturaleza” como la que se percibe en los escritores ingleses de la década de 1740 y en algunos fragmentos de Rousseau? ¿O es lealtad a “la universalidad del contenido” (y, por lo tanto, a la diversidad y la complejidad), a esa expresión de todo el ámbito de la experiencia humana, ampliamente atribuida a Shakespeare y compartida sin reservas por Friedrich Schlegel en su famoso Fragment 116 de *Athenaeum*? ¿Tiene que ver con la nostalgia por el pasado, sobre todo por la Edad Media, el gusto por las aventuras caballerescas y la arquitectura gótica? ¿O representa (como en la caracterización de Schlegel de “die romantische Poesie”) “das eigenthümlich-Moderne”? ¿Hace pensar en la devoción por una tradición específicamente cristiana (como en Chateaubriand y los seguidores románticos de Schleiermacher) en la que se asume que la humanidad está perdida y desvalida? ¿O implica la confianza primitivista en la bondad elemental de la “naturaleza humana natural” propugnada por otros románticos? Raramente desatento a los rompecabezas metodológicos o historiográficos, Dahlhaus ofrece en *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 13-21, algunos comentarios sobre las dificultades de llegar a una concepción unificada del romanticismo, por lo menos en cuanto a su aplicación a la música.

conforme progresa el siglo, tenía mucha fe en la ciencia y tecnología en alza de una era industrial floreciente, en las fuerzas que estaban transformando, al parecer de la noche a la mañana, la vida del continente: la manufacturación y el transporte propulsado por vapor, el alumbrado público por gas y la electricidad, la invención de máquinas sorprendentes que hacían cosas que siempre se habían hecho a mano. Estos triunfos de finales de siglo sugerían que las maneras de pensar que ofrecía la ciencia proporcionaban un modelo en el que privaba la certeza y mostraban resultados que eran aconsejables para todas las ramas del saber. Y contribuyeron a un clima intelectual en el que la creencia en la función cognitiva trascendental del arte, o una proposición como la de Schopenhauer, en la que la música es una “representación inmediata de la voluntad”, era considerada, en el mejor de los casos, como una conjetura ociosa.

La música del siglo XIX y la fe en su importancia siempre siguieron unidas a la perspectiva idealista. En varios puntos de su periferia, como en los eruditos trabajos de finales de siglo de Friedrich Chrysander o en las investigaciones acústicas de Hermann von Helmholtz, las inquietudes musicales iban hombro con hombro con el nuevo cientificismo del pensamiento europeo. Pero la música en sí misma, con la enloquecedora elusividad de su sustancia y la ausencia frecuente de referencias claras a algo específico, siguió siendo de lo más inmaterial y (según la formulación de E. T. A. Hoffmann) “la más romántica de todas las artes”. Así que podría parecer que, a finales de siglo, la dedicación devota al cultivo de la música no respondía a los modos de pensar y sentir dominantes, una actividad pintoresca e irrelevante en un mundo de ciencia, tecnología, industria, máquinas, capitalismo (con publicidad) e imperio.

El piano, sin embargo, como instrumento y como institución, participó cómodamente en estos dos mundos del siglo XIX. Por una parte heredó y amplió el papel del clavicordio alemán del siglo XVIII: era el instrumento elegido para la interpretación privada, la celebración de la sensibilidad y el sentimiento en entornos íntimos. Bien por su sonido conmovedor, vagamente reminiscente del atiplado piano vienés (que Schumann usaba todavía en la década de 1830), o por el timbre aterciopelado, incandescente del instrumento inglés o francés (que se convertiría en *el* sonido de piano de la segunda mitad de siglo), la sonoridad de este instrumento estaba indisolublemente ligada a la noción de “expresión” musical. Esto era verdad en parte porque era el que todos tocaban; en la mentalidad del siglo XIX “la música” y “la música interpretada al piano” tendían a confundirse. Pero el piano también estaba singularmente bien adaptado para la expresión”. Aparentemente, no se creía que este instrumento de percusión mostrara serias deficiencias en sus posibilidades melódicas; con un poco de persuasión, se pensaba (incluso antes de Thalberg), que el piano podía “cantar” bastante bien¹¹. Y su registro y variabilidad

¹¹ Beethoven, en una carta sin fecha de 1794-1796, aproximadamente, le escribió al fabricante de pianos Streicher que “usted es uno de los pocos que comprende y percibe que, con tal de que se pueda sentir la música, también se puede hacer que el pianoforte cante” (Anderson, 1, p. 26).

enormes en lo que se refiere a volumen y textura hicieron posibles expresiones musicales que recorren toda la gama, desde la pasión desbordante al lirismo más tranquilo.

Pero el piano también era una máquina (sin duda la única máquina del siglo XIX que se usaba con regularidad a finales del XX). Sobre todo a principios de 1800, el diseño general y los centenares de partes móviles eran sistemáticamente objeto de esa manía por la innovación tecnológica que caracterizó a este siglo¹². También se convirtió en una especie de criatura de la Revolución industrial, al participar de lleno en el cambio gradual que supuso la sustitución del esfuerzo individual de un artesano por el trabajo especializado y la producción industrial de una fábrica (hacia 1820, Broadwood de Londres producía más de 1.000 pianos rectangulares y 400 pianos de cola al año¹³). Y claro, el piano era una mercancía, a la vez aparato de maquinaria muy complicada y pieza mobiliaria de calidad, cuyo atractivo podía verse reforzado gracias a esa compañera inevitable de la industria capitalista, la publicidad. Este instrumento musical no parecía tener problemas para encontrar el camino en un mundo de tecnología y comercio.

El papel del piano en la vida musical del siglo no era completamente uniforme. En Europa occidental, el culto al virtuoso del teclado decayó en la segunda mitad del siglo, quizá porque había tantas otras cosas que causaban asombro. La tradición persistió durante más tiempo en los países orientales, sobre todo en Rusia y Polonia (que continuaron produciendo un número desproporcionado de virtuosos durante la primera mitad del siglo XX). Y no se puede negar que durante la primera mitad del siglo XIX se compuso mucha más música importante para piano que durante la segunda. El declive del piano como vehículo para el pensamiento musical de los compositores más importantes parece haber seguido un curso paralelo al declive de las obras de sonata¹⁴. En el caso de la orquesta, el vacío lo ocuparon nuevos tipos de obras a gran escala, como la obertura programática y el poema sinfónico, en los que se esperaba que una experiencia musical estuviera mediatizada en gran manera por asociaciones extramusicales. Que no apareciera nada comparable en la música para piano puede que se debiera a la sensación de que, en este campo, después de las obras más cortas para teclado de Schumann, Liszt y muchos otros, tales

¹² Rosamond Harding ha incluido, aproximadamente, 1.290 patentes relacionadas con pianos, emitidas entre 1800 y 1855 (Harding, pp. 317-58).

¹³ Véase Adlam y Ehrlich. La misma empresa, en 1851, empleaba a especialistas en sordinas, martillos, teclas, cuerdas, tablas armónicas, placas de metal, clavijas, lados curvos, puentes de latón y muchas partes más (véase Loesser, pp. 388-89).

¹⁴ En 1839 Schumann observó que los únicos compositores que componían sonatas eran jóvenes desconocidos para quienes el género era meramente un ejercicio formal, y que la mayoría de las sinfonías contemporáneas imitaban la primera época de Beethoven o incluso de Haydn y Mozart (*NZM 10* [1839]: 134 y [1839]: 1). El *Handbuch der musikalischen Litteratur* de Hofmeister para 1892-1897 virtualmente no enumera ninguna nueva sonata o sinfonía para piano.

asociaciones ya eran cosa del pasado. La única función en la cual el piano disfrutó de un dominio indiscutible desde el principio hasta el final del siglo fue como instrumento doméstico. Y esto constituyó la base, sin duda, de gran parte de su trayectoria general. La mayoría de los mejores músicos del siglo eran pianistas, y la mayoría se convirtieron en pianistas durante su juventud, en casa, donde el instrumento del siglo ejercía su dominio.■

Traducción: Jaime Fatás Cabeza

Bibliografía selecta

- Adlam, Derek, y Ehrlich, Cyril: “Broadwood”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, 1980.
- Anderson, Emily, ed.: *The Letters of Beethoven*. Londres, 1961.
- Chevalier, Louis. *Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris during the First Half of the Nineteenth Century*. Traducido por F. Jelinek. Princeton, 1973.
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik y Moderne: vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Múnich, 1974. Traducido por Mary Whittall. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, 1980. “Neo-Romanticism”, *19 CM* 3 (1979), pp. 97-105.
– *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden, 1980.
- Fétis, François Joseph: *Biographical Notice of Nicolo [sic] Paganini*. Londres, sin fecha.
- Forbes, Elliot, ed: *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton, 1964.
- Guichard, Léon: *La Musique et les lettres au temps du romantisme*. París, 1955.
- Harding, Rosamond: *The Piano forte: Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*. Cambridge, 1933.
- Hobsbawm, E. J.: *The Age of Revolution: Europe 1798-1848*. Cleveland, 1962.
- Hofmeister, Adolf: *Handbuch der musikalischen Litteratur*. Leipzig, 1852-1900.
- Krause, Christopher Gottfried: *Von der musikalischen Poesie*. Berlín, 1753.
- Lockspeiser, Edward: *Debussy: His Life and Mind*. Londres, 1965.
- Loesser, Arthur: *Men, Women and Pianos*. Nueva York, 1954.
- Perényi, Eleanor Spencer: *Liszt: The Artist as Romantic Hero*. Boston, 1974.
- Plantinga, Leon: *Clementi: His Life and Music*. Londres, 1977.
- Weinmann, Alexander: *Vollständiges Verlagsverzeichnis, Artaria & Comp.* Viena, 1952.



Tu tienda en Madrid especializada en pianos

Pianos de Cola
Pianos Verticales
Pianos Silent
Pianos Digitales
Pianos Portátiles
Teclados


polimúsica

❖❖❖ Tienda

Caracas, 6 · 28010 Madrid
Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45
E-mail: madrid@polimusica.es

❖❖❖ Tienda On-line

www.polimusica.es