

CONCEPTOS DE LA TÉCNICA Y LA MECÁNICA

Ramón Coll *

Frecuentemente se tiene un concepto algo confuso sobre la terminología “Técnica” y “Mecánica”; es más, con asiduidad oímos y vemos unificar estos dos términos en una misma idea, pero es importante tener claro, no obstante la diferencia que existe entre ellas, que por una parte van unidas y por otra expresan pensamientos diferentes.

Quizás pueda parecer una pedantería el discernir entre estos dos vocablos, sin embargo es una diferencia que nace ya a finales del siglo pasado, cuando se inician los estudios sobre la técnica analítica. Fue entonces cuando se comienza a hablar de la distinta percepción entre técnica y mecánica. Más recientemente han hecho hincapié sobre ello personalidades pianísticas tan importantes como Sergei Rachmaninov, Josef Lhévinne, Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, etc., por citar algunos entre los muchos personajes que han comentado este tema y coincidiendo todos en la misma idea conceptual.

La expresión “Mecánica” podríamos definirla como los ejercicios básicos que nos permiten desarrollar nuestra capacidad de estimulación y actividad muscular, con el fin de obtener el control, el dominio y la respuesta necesaria ante los reflejos, la flexibilidad, la solidez y la agilidad.

En cuanto al término “Técnica”, se podría describir como los medios necesarios para exteriorizar en sonidos una idea y un concepto musical. Por tanto, la Técnica abarca, además de la Mecánica, el estilo y el carácter de la obra, la estructura y unidad de la misma, el contexto melódico y armónico, la dinámica, los planos sonoros, la gama de color en el sonido, la pedalización, el fraseo y tantísimas cosas que determinan en conjunto la interpretación de una obra.

Por ello, y con razón, me comentaba Sviatoslav Richter en cierta ocasión que se puede hablar de “mecánica” independientemente del contexto musical, pero nunca se debe referirse a “técnica” prescindiendo de la música, porque ella está supeditada a todos los elementos que utilizaremos para la realización práctica de una interpretación. En consecuencia, cuantos más medios mecáni-

* Ramón Coll es profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares.

cos hayamos adquirido, más posibilidades tendremos de adentrarnos y profundizar en la técnica y, por consiguiente, cuanta más técnica hayamos conseguido, más libremente podremos expresar el concepto musical de la obra.

Josef Lhévinne cuenta en un artículo publicado en el libro de J.F. Cook, *Grandes pianistas al piano*, cómo adquieren los pianistas rusos su famosa técnica, haciendo hincapié en la mayor parte de su charla sobre la importancia de adquirir una buena mecánica, y lo imprescindible que son los ejercicios constantes en el trabajo diario, basados éstos y como elemento principal en las escalas y los arpeggios. Cito una de sus frases del indicado artículo: “Yo he visto al venir a América alumnos que han sido capaces de tocar unas cuantas obras bastante bien, pero que se asombran por encontrar dificultad al querer extender su esfera musical. Esto es debido a una casi total falta de trabajo diario y sistemático durante varios años”, y sigue comentando: “Naturalmente, debe haber otro material técnico que aprender además de las escalas, pero la base fundamental, ampliamente hablando, debe ser relegada a las escalas y los arpeggios y la práctica de éstas no debe ser aburrida y sin interés”.

Quizás hoy en día hay un error de planteamiento al considerar escalas y arpeggios como ejercicios pasados de moda y sin utilidad práctica. Yo he tenido la gran suerte de ver cómo estudiaban algunos de los grandes pianistas, y entre ellos citaré a Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Vlado Perlemuter, etc. Y lo primero que hacían sistemáticamente todos era iniciar su trabajo con escalas y arpeggios, seguidos después de otros ejercicios antes de comenzar el estudio de las obras.

Por otra parte, los ejercicios tienen una doble función: la primera y principal, la adquisición de un buen mecanismo y, en segundo lugar, la preparación y precalentamiento de los músculos; pongo por ejemplo un bailarín que antes de salir a escena necesita hacer barra para preparar y calentar sus músculos, o un deportista que antes de correr debe hacer unos ejercicios de preparación, para que los músculos tengan la flexibilidad y la respuesta necesarias a la actividad que deben realizar. Pues bien, de la misma manera un instrumentista, y en este caso un pianista, necesita también de este precalentamiento para que sus músculos respondan perfectamente a las exigencias mecánicas de la obra.

Cuántas veces hemos escuchado comentarios como: “...es musical pero no tiene mecánica...”, “...es comunicativo pero le faltan dedos...”; son frases que se oyen muy frecuentemente y lo cierto es que si hubiera una buena base mecánica y una orientación técnica desde los inicios, estas frases desaparecerían o por lo menos serían poco asiduas, ya que partiríamos de una raíz sólida y, en consecuencia, habría una mayor fluidez y libertad a la hora de interpretar la música. No olvidemos que la técnica no es una finalidad, sino sólo un medio que nos permite la realización práctica y la extereorización sonora del arte musical.

No podemos construir una casa empezando por el tejado: primero deberemos asentar bien los cimientos, que es, en definitiva, lo que dice Lhévinne en el artículo antes mencionado, pues cuando hay una preocupación por realizar las notas, difícilmente podemos prestar la atención a otros elementos de carácter musical como la calidad sonora, el carácter, y tantas cosas más que definen el concepto interpretativo de las obras.

Así pues, la base “Mecánica” es primordial, y se basa en tres elementos fundamentales:

- máxima igualdad rítmica de los dedos;
- total igualdad de sonido;
- perfecto unísono de las dos manos.

Estos tres elementos que parecen simples y sencillos, requieren al ejercitarlos de una gran concentración, un gran sentido crítico de la audición y un exhaustivo control de los movimientos de las manos y la articulación de los dedos. Sólo bajo una absoluta atención conseguiremos resultados positivos. No se trata tampoco de pasarse tres horas diarias haciendo ejercicios que agotarían nuestra concentración y limitarían nuestra capacidad de asimilación: simplemente ejercitándolos durante media hora al día, pero a plena consciencia, notaremos al poco tiempo cómo nuestro progreso va cada vez en aumento.

Pero ello requiere de una buena organización en el estudio de los ejercicios, puesto que a medida que vamos dominando los elementos básicos, deberemos aumentar la dificultad de los mismos incrementando nuevos medios, entre ellos la velocidad, la dinámica, el fraseo, etc.

La **máxima igualdad rítmica de los dedos** consiste sencillamente en que la distancia entre nota y nota sea exactamente igual, lo cual quiere decir que el valor de cada nota debe ser idéntico y, por tanto, el único medio de controlarlo es escuchando con gran sentido crítico. Si percibimos imperfecciones deberemos analizar la causa que las provoca, que pueden ser fácilmente movimientos excesivos de la mano, o la muñeca, o bien un descontrol de la articulación de los dedos, etc.

El segundo punto requiere no menos atención que el anterior, pues las diferencias dinámicas y de calidad sonora son a menudo muy sutiles, lo cual quiere decir que exige de un buen entrenamiento auditivo para apreciarlas. Por ello, la concentración debe ser absoluta a la hora de ejercitarlo.

La **total igualdad de sonido** podemos dividirla, por tanto, en dos apartados:

1º Cuando hay notas que tienen una intensidad sonora diferente de las demás, quiere decir que hay una desigualdad dinámica.

2º Cuando hay notas con un color o carácter distinto de otras, significa que hay desi-

gualdad en la calidad sonora; por ejemplo, “que una nota tenga un sonido más brillante que las demás pero a su vez mantenga la misma intensidad de sonido”.

Si escuchamos notas en que la intensidad sonora es desigual, el problema radica habitualmente en que no controlamos la fuerza de caída del dedo durante la articulación o bien que en algún momento utilizamos impulsos del antebrazo que intensifican la dinámica sonora.

En cuanto a la desigualdad de la calidad sonora, una causa es frecuentemente que la altura de caída de los dedos es diferente o que la posición de algún dedo percute la tecla de distinta manera a las demás; por ejemplo, al realizar el paso del cuarto dedo en una escala descendente, **si hemos utilizado la caída vertical del dedo, es decir, la punta del dedo, y al pasar el cuarto utilizamos la yema o la media punta, automáticamente se produce una alteración en la calidad del sonido.**

Por tanto, los medios que tenemos para verificarlo son dos; primero, prestar atención crítica y, segundo, vigilar los movimientos de las manos y de los dedos, con el fin de que mantengan una uniformidad y consonancia, que obviamente originará la igualdad sonora.

Y el tercer punto, **el perfecto unísono de las dos manos**, es tan simple de explicar como que las dos manos deben estar perfectamente sincronizadas y, por consiguiente, la caída de los dedos debe ser exactamente igual, sin que haya la más mínima alteración de velocidad entre manos y dedos. Esto que resulta tan sencillo de definir es enormemente difícil en su realización práctica.

Del mismo modo, tal como hemos planteado en los casos anteriores, el único medio de dominar las imperfecciones en el unísono es mediante el oído, que debe estar siempre alerta y atento en todo momento con el fin de evitar que una mano se adelante a la otra. Y a partir de aquí, cuando detectemos errores, debemos analizar las causas físicas de las mismas. Por eso es tan importante el controlar los impulsos musculares para adquirir una buena igualdad dinámica, sonora y del unísono.

Y haciendo un resumen de estos tres aspectos básicos, cuando iniciamos el estudio de las escalas y arpeggios, debemos estar predispuestos a la total concentración y a la audición crítica si verdaderamente deseamos conseguir un rendimiento positivo.

CÓMO TRABAJAR LAS ESCALAS Y ARPEGIOS

A la hora de ejercitar las escalas y arpeggios, podemos encontrar mil formas imaginativas que estimulen el interés y eviten incurrir en un trabajo aburrido y poco productivo.

1º Realizar el trabajo lentamente para que podamos tener un control auditivo perfecto de los puntos básicos anterioremente comentados.

2º Dando por supuesto que los aspectos básicos estén resueltos, podremos iniciar su práctica aumentando de forma progresiva la velocidad de los ejercicios, manteniendo en todo momento el control de los mismos, es decir, que los dedos ejecuten los movimientos que nosotros deseamos realizar.

3º Plantear las escalas y arpeggios con diferentes dinámicas en “*p*”, “*mf*” y en “*f*”.

Moderato ♩ = 108

Moderato ♩ = 108

4º Variar las dinámicas mediante reguladores de abertura y cierre, es decir, hacer *crescendos* y *diminuendos*.

Moderato ♩ = 108

5° Mantener matices independientes entre las dos manos.

Moderato ♩ = 108

The musical score for exercise 5 is in 4/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 108). The right hand plays a continuous eighth-note pattern starting on C4, moving up stepwise to G4, then down stepwise to C4. The left hand plays a similar eighth-note pattern starting on C3, moving up stepwise to G3, then down stepwise to C3. The right hand is marked with a forte (*f*) dynamic, while the left hand is marked with a piano (*p*) dynamic. The exercise consists of two measures.

6° Efectuar reguladores opuestos en las dos manos.

Moderato ♩ = 108

The musical score for exercise 6 is in 4/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 108). The right hand plays a continuous eighth-note pattern starting on C4, moving up stepwise to G4, then down stepwise to C4. The left hand plays a similar eighth-note pattern starting on C3, moving up stepwise to G3, then down stepwise to C3. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and crescendos to a forte (*f*) dynamic. The left hand starts with a forte (*f*) dynamic and decrescendos to a piano (*p*) dynamic. The exercise consists of two measures.

7- Realizar distintas articulaciones de fraseo.

Moderato ♩ = 108

The musical score for exercise 7 is in 4/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 108). The right hand plays a continuous eighth-note pattern starting on C4, moving up stepwise to G4, then down stepwise to C4. The left hand plays a similar eighth-note pattern starting on C3, moving up stepwise to G3, then down stepwise to C3. The right hand uses phrasing slurs to group notes in a specific way, while the left hand uses a different phrasing articulation. The exercise consists of two measures.

8º Realizar fraseos y articulaciones diferentes en cada mano.

Moderato ♩ = 108

Y podríamos ir enumerando infinidad de fórmulas posibles que harían interminable este apartado. No obstante, estos ejemplos pueden servir como orientación de otras muchas posibilidades; todo dependerá de nuestra capacidad imaginativa.

Si el trabajo lo realizamos con buena concentración, los resultados serán sorprendentemente positivos.

Las escalas y arpeggios deben trabajarse inicialmente a la distancia de una o dos octavas.

Naturalmente, además de las escalas a distancia de octava, también se deberán trabajar a distancia de sexta, tercera y décima y, por supuesto, en todas las tonalidades: mayores, menores y cromáticas, así como los arpeggios en distintas posiciones y posiciones combinadas.

Y poco a poco incrementaremos la dificultad de las escalas, realizándolas en dobles notas, (terceras, sextas, octavas, terceras cromáticas menores, terceras cromáticas mayores, sextas cromáticas menores y mayores, etc.) e, independientemente de las escalas y arpeggios, podremos ampliar la problemática mecánica con estudios de Czerny que, gracias a su gran producción, abordan una inmensa amplitud, por no decir la totalidad, de la mecánica pianística. Aunque estos estudios puedan parecer desfasados e incluso a veces criticados, todavía hoy siguen siendo una pieza fundamental en todos los conservatorios del mundo como base y preparación del pianismo actual.

Aparentemente, puede parecer una montaña inalcanzable el abordar este sinfín de ejercicios; sin embargo, no es tan complicado si conseguimos mantener una buena organización en la distribución de los mismos y una férrea disciplina para realizarlos.

Y como adición a estos breves comentarios sobre la Técnica y la Mecánica, incluyo una breve lista de ejercicios y estudios que pueden ser de utilidad para el desarrollo y la preparación de un pianista.

EJERCICIOS Y ESTUDIOS DE MECÁNICA Y TÉCNICA

ESCALAS... Igualdad, unísono, solidez de dedos, articulación.

CZERNY

Op. 299 núms. 1-2-5-9-25-26-29-31-34-36

Op. 337 núms. 1-8-13-21-23-30-32

Op. 365 núms. 1-4-35

Op. 740 núms. 13-17-25

Op. 821 núms. 2-24-28-34-40-43-52-58-59-69-77-109-120

ESCALAS CROMÁTICAS

CZERNY

Op. 299 núms. 15-31

Op. 337 núm. 2

Op. 365 núm. 1

Op. 821 núms. 7-8-15

JUEGO PERLADO

CZERNY

Op. 299 núms. 18-33

Op. 337 núms. 25-36

Op. 365 núm. 1

Op. 821 núms. 83-96

ARPEGIOS... Flexibilidad del brazo y solidez de los dedos

CZERNY

Op. 299 núms. 3-12-19-30-39

Op. 377 núms. 1-3-4-8-10-22-31-32-35

Op. 365 núms. 2-3-6-39-46-52-57

Op. 740 núms. 10-14-21-26-28-31-36-37

Op. 821 núms. 31-33-35-42-44-57-66-68-70-116-130-144

DISTANCIAS Y MOVIMIENTO LATERAL DEL BRAZO

CZERNY

Op. 299 núms. 6-7-14-24

Op. 337 núms. 10-15

Op. 365 núms. 12-51

Op. 740 núms. 15-22

Op. 821 núms. 145-157

MOVIMIENTO LATERAL DE LA MUÑECA

CZERNY

Op. 299 núms. 13-20-23

Op. 337 núms. 1-7

Op. 740 núm. 19

Op. 821 núms. 23-45-48-67-88

CRUCE DE MANOS

CZERNY

Op. 299 núm. 32

Op. 365 núms. 35-46

Op. 740 núms. 18

Op. 821 núm. 98

LANZAMIENTO DE LOS QUINTOS DEDOS

CZERNY

Op. 299 núms. 17-19-21-34-40

Op. 237 núms. 3-14-27

Op. 365 núms. 4-9-17-19-23-27

Op. 740 núm. 11

Op. 821 núms. 65-136-160

LANZAMIENTO DE LA MANO CON POSICIÓN CERRADA Y ABIERTA

CZERNY

Op. 299 núm. 8

Op. 337 núm. 25
Op. 365 núm. 27
Op. 821 núms. 95-113-142-160

STACCATO, NON LEGATO, etc.

CZERNY
Op. 337 núms. 17-39
Op. 365 núm. 41

NOTAS REPETIDAS

CZERNY
Op. 299 núm. 22
Op. 337 núm. 11
Op. 365 núms. 10-28-32-54
Op. 740 núms. 32-35
Op. 821 núms. 16-17-114-115

TRINOS

CZERNY
Op. 337 núms. 14-37
Op. 365 núms. 16-18

GLISANDOS

CZERNY
Op. 365 núms. 31-36-49

APOYATURAS RÁPIDAS, MORDENTES, GRUPETOS, etc.

CZERNY
Op. 299 núm. 4
Op. 337 núms. 16-20
Op. 365 núm. 8
Op. 740 núm. 29
Op. 821 núms. 14-50-75-131-132-133-134

TERCERAS

CZERY

Op. 299 núm. 38

Op. 337 núms. 9-19-23-36

Op. 365 núms. 21-25-53-59

Op. 740 núms. 10-30-34-39

Op. 821 núms. 21-25-53-59

SEXTAS

CZERNY

Op. 299

Op. 337 núms. 19-31

Op. 821 núms. 19-92-121-140

OCTAVAS de muñeca, antebrazo, ligadas, etc.

CZERNY

Op. 337 núms. 12-40

Op. 365 núm. 34

Op. 533 núms. 1-2-3-4-5-6

Op. 821 núms. 13-71-79-89-104-111-125-129-150

OCTAVAS ALTERNADAS con movimiento lateral de la muñeca

CZERNY

Op. 299 núms. 28-35

Op. 365 núms. 9-22

Op. 740 núm. 27

Op. 821 núms. 154-158

ACORDES

CZERNY

Op. 337 núms. 12-17-18-29-38

Op. 365 núms. 7-25-30-38-54-55

Op. 740 núms. 32-40

Op. 821 núms. 56-105-110-118-119-148-149-150

DOBLES NOTAS ALTERNADAS: terceras, sextas, octavas, acordes

CZERNY

Op. 337 núm. 24

Op. 365 núms. 40-45-56

Op. 740 núm. 38

Op. 821 núms. 128-152-153

DOBLES NOTAS ALTERNADAS: terceras, sextas, octavas, acordes

CZERNY

Op. 337 núm. 24

Op. 365 núms. 40-45-56

Op. 740 núm. 38

Op. 821 núms. 128-152-153

SALTOS Y DESPLAZAMIENTOS

CZERNY

Op. 299 núm. 37

Op. 337 núms. 17-39

Op. 365 núms. 38-41

Op. 740 núm. 20

Op. 821 núms. 124-136-143

PROBLEMAS DEL CUARTO Y QUINTO DEDOS

CZERNY

Op. 299 núms. 23-28

Op. 337 núm. 10

Op. 365 núms. 24-30-48-57

Op. 821 núms. 127-136

INDEPENDENCIAS DE DEDOS E INICIACIÓN A LOS PLANOS SONOROS

CZERNY

Op. 299 núm. 27

Op. 337 núms. 34-38

Op. 365 núms. 14-18-20

Op. 821 núms. 53-64-72-99-112-155

LEGATO Y FRASEO

CZERNY

Op. 365 núm. 20

DOBLES NOTAS EN GENERAL

CZERNY

Op. 365 núms. 15-42-44-58-60

Op. 821 núms. 16-76-77-121

EJERCICIOS Y ESTUDIOS

LISZT	Ejercicios
BRAHMS	Ejercicios
CZERNY	Estudios de octavas
KULLAK	Estudios de octavas
DORING	Estudios de octavas
TAUSIG	Estudios diarios
MOSZKOWSKY	15 Estudios de Virtuosismo
MOSZKOWSKY	Escuela de Dobles Notas
CHOPIN	Estudios póstumos
CHOPIN	Estudios op. 10 y op. 25
DEBUSSY	12 Estudios
RACHMANINOV.....	Estudios Cuadro op. 33 y op. 39
SCRIABIN	12 Estudios op. 8
SCRIABIN	Estudios op. 42
LISZT	Estudios de Paganini
LISZT	Estudios de Concierto
LISZT	Estudios trascendentales

Es indiscutible que todos ellos son de gran interés y utilidad para el desarrollo de un buen mecanismo y una sólida técnica. ■